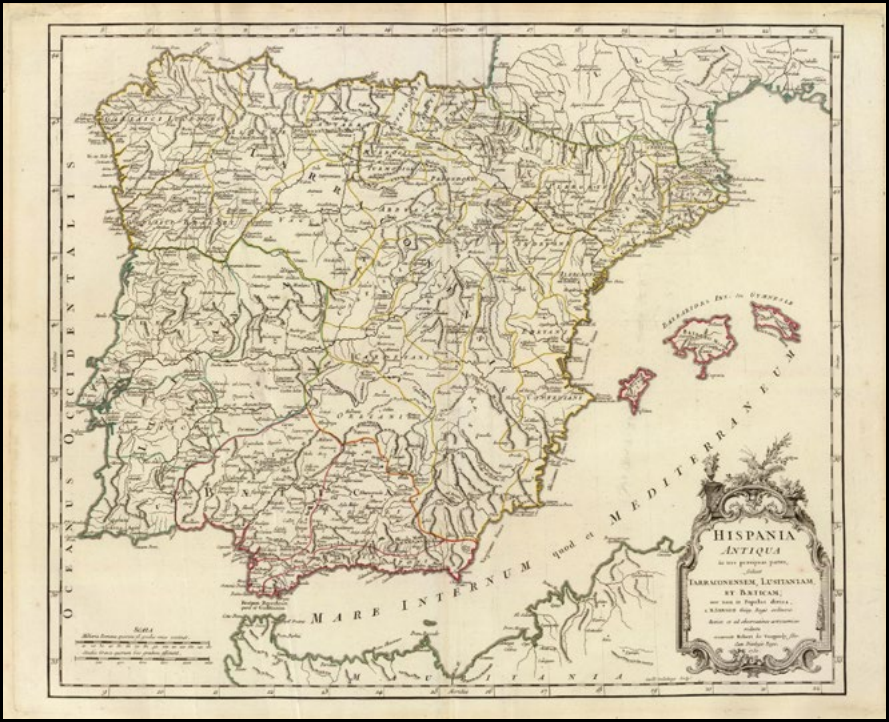
NEC+

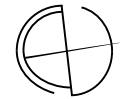


Figurations et transfigurations de la Terre promise dans la fiction espagnole contemporaine

Marie Gourgues, Caroline Mena & Gregoria Palomar (ed)

Éditions Orbis Tertius

Figurations et transfigurations de la Terre promise dans la fiction espagnole contemporaine



Figurations et transfigurations de la Terre promise dans la fiction espagnole contemporaine

Marie Gourgues, Caroline Mena
& Gregoria Palomar (ed)

Éditions Orbis Tertius

Figurations et transfigurations de la Terre promise
dans la fiction espagnole contemporaine
Collection NEC+, num. 1.
Première édition : décembre 2025

Colloque organisé avec le soutien de ReSO
(Recherches sur les Suds et les Orients) de l'Université de Montpellier Paul-Valéry
et de Textes et Cultures de l'Université d'Artois.
Ouvrage publié avec le soutien de la NEC+
(Narrativa Española Contemporánea +).

Image de couverture :
© *Hispania Antiqua in tres praecipuas partes*

© Les auteurs, 2025
© Éditions Orbis Tertius, 2025

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-448-1

info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.website

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

Table des matières

Préface
Marie Gourgues, Caroline Mena, Gregoria Palomar 11

Textes Préliminaires

De l'exode comme libération aux ambiguïtés de la terre promise
Laurent Husson 23

Charla inaugural:
«Gustavo Martín Garzo: El mundo de las preguntas»
Gustavo Martín Garzo, Hélène Bastard, Caroline Mena 47

Études

Chapitre 1
Terre(s) sanctuaire(s) : la sacralisation des espaces de la Terre promise

Les terres promises de la démocratie
dans *Episodios de una guerra interminable* d'Almudena Grandes.
Approche mythodologique
Julie Romano 79

Immanence de la Terre Promise
dans *No hay amor en la muerte* (2017)
de Gustavo Martín Garzo
Caroline Mena 107

Chapitre 2
Terres promises dystopiques

L'impossible de la Terre Promise dans *El Sistema*
de Ricardo Menéndez Salmón
Nicolas Mollard 137

Poder e influencia en las tierras prometidas
de *Las puertas de lo posible* (José María Merino, 2008)
Dulce-María Díaz-Luna 159

Chapitre 3
Subversion et subversivité de la Terre promise

La terre promise comme dialectique de la révolte
et de l'espoir dans quelques romans de Miguel de Unamuno
Alya Ben Hamida 191

Poétique de l'errance des personnages
de *La Tierra prometida* (1991) de José María Guelbenzu
Lydie Royer 209

Chapitre 4
Terre promise insulaire : de l'isolement au refuge

(Re)escritura simbiótica del mito del paraíso terrenal
en la novela *Brilla, mar del Edén* de Andrés Ibáñez
Roxana Ilasca 239

El papel de la isla de Bergai en *El cuarto de atrás*
de Carmen Martín Gaite
Eugénie Romon 267

Chapitre 5
Migrations, exils et espoirs de Terres promises

La terre promise dans le roman *Las montañas de Buda* (1997) de Javier Moro : entre déracinement, exil et quête spirituelle
Lidia Florentin 293

La Terre Promise comme dispositif migratoire : imaginaire, désenchantement et intégration dans *Luna Senegal* (2009) d'Agustín Fernández Paz
Ibtissam Ouadi-Chouchane 317

Chapitre 6
Ambivalences de l'El Dorado latinoaméricain

Del destierro a la Tierra prometida: *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender
Carolina Sanabria 349

El Infierno de Carmen Mola (2023) como imaginario entre la Tierra prometida y sus diversas manifestaciones
Andrés Cobo de Guzmán Medina 377

La presentación inicial del paraíso americano: los peligros de Elena en *La tierra de todos*, de Vicente Blasco Ibáñez
Jorge Chen Sham 403

Résumés / Resúmenes 431

Auteurs / Autores 441

Préface

« *La isla anunciada como la Tierra Prometida*
en una fotografía aérea es un destino imposible,
una ficción, una novela, un consuelo de la imaginación »

José María Merino, *Un lugar sin culpa* (2007)

Réel ou fantasmé, l'imaginaire de la Terre Promise irrigue, de ses différentes manifestations et par ses enjeux pluriels, le champ des lettres hispanophones, comme en témoignent nombre de fictions d'auteurs mexicains (Ricardo Garibay), argentins (d'adoption, certes, avec Alver Metalli) ou encore colombiens (Hedrix Gutiérrez Ibargüen), effectivement intitulées *(La) Tierra Prometida*. Nous ramenant de l'autre côté de l'Atlantique, ce volume se propose, quant à lui, d'étudier les figurations et transfigurations fictionnelles de la Terre Promise depuis la littérature péninsulaire. Puisant ses racines dans la Bible, l'idée de la Terre Promise se concrétise dans le livre de Josué où est rapportée la conquête de Canaan par le peuple hébreu après quarante années d'une errance semée d'épreuves dans le désert du Sinaï. Ruisselant de lait et de miel, symboles d'abondance et de douceur, cet espace sacré présente toutes les caractéristiques d'un paradis terrestre pour les descendants d'Abraham cherchant refuge dans la promesse d'un Dieu miséricordieux qui a pardonné les doutes et les trahisons de son peuple. Anagogiquement et par le *topos* de la profusion d'une nature favorable au repos de la conscience, cette terre idyllique peut également être associée à la Jérusalem Céleste ou au Jardin d'Éden où la Genèse place l'histoire d'Adam et Ève. Ce paradigme biblique peut alors se faire

l'hypotexte privilégié des récits de fiction contemporains se revendiquant explicitement comme des réécritures ou des prolongements du récit originel. À titre d'exemple, nous citerons *No hay amor en la muerte* (2017), roman au sein duquel Gustavo Martín Garzo évoque le sacrifice d'Abraham. Ces réélaborations littéraires de la Terre Promise et de ses figures tutélaires nous intéressent ainsi, par les diverses symboliques — spirituelle, parodique, métalittéraire, *etc.* — qu'elles peuvent revêtir, ainsi que par les stratégies textuelles qui mènent à leur développement.

L'imaginaire lié à la Terre Promise devient également l'expression d'un processus de conquête ardue, dérivant de l'éprouvant périple du peuple hébreu guidé par Moïse. En ce sens, la rébellion et la résistance, la fuite et l'errance, prolégomènes nécessaires à l'aboutissement de la quête de la radieuse cité, se dessinent comme autant de situations prototypiques propices à faire de la Terre Promise l'archétype et le symbole des luttes de résistance et de libération, selon Alain Thomasset dans *Paul Ricœur, une poétique de la morale* (1997). C'est ainsi que des narrations s'inscrivant dans le spectre de la mobilité humaine reprennent des motifs forts liés au récit de la Terre Promise, à la manière de *La edad de la memoria* (2021) de Clara C. Scribá qui évoque l'exil des républicains pendant la Guerre Civile espagnole ou *Las voces del estrecho* (2000) d'Andrés Sorel qui fait écho aux phénomènes migratoires que connaît l'Espagne de nos jours. Comment ces récits dépeignent-ils les processus d'assimilation, d'intégration ou de transculturation inhérents à ces mouvements de populations : en mythifiant l'inclusion, en l'objectivant, en la désacralisant ? Certaines narrations peuvent-elles également mettre en scène l'exil, pris en tant que cheminement, comme Terre Promise, à la manière de ce qu'a pu théoriser María Zambrano, qui considère que « el exilio ha sido como [su] patria[1] » (dans « *Amo mi exilio* », 1989) ? Les représentations de l'exil, de l'exode, de la diaspora vers des lieux meilleurs retiennent notre attention dès lors qu'elles tissent un lien

1 María Zambrano, « Amo mi exilio » (28/08/1989), *Obras completas VI* (ed. Jesús Moreno Sanz), Vélez-Málaga/Barcelone : Fundación María Zambrano/Galaxia Gutenberg, 2014, p. 778.

avec l'imaginaire relatif à la Terre Promise, entre traversée du désert et espérance d'un ailleurs préférable bien mérité. L'étude, au sein de ces œuvres, du sentiment d'espoir, et de son intensité préservatrice des émigrants et imaginairement fondatrice d'une cité idéale, retient notre attention.

L'un des pendants notionnels directs de la Terre Promise est d'ailleurs l'utopie, ainsi que son renversement, la dystopie. En effet, si l'on considère l'expression sous un sens figuré areligieux, elle évoque un lieu imaginaire prometteur de paix et de richesses, une sorte d'El Dorado ou d'Arcadie qui peut en réalité s'avérer inatteignable. De façon figurative, l'utopie représente un moyen de s'échapper d'un réel insupportable, en constituant à la fois, selon Paul Ricœur, la proposition d'une société alternative face à l'idéologie qui préserve et conserve la réalité, et un saut dans l'ailleurs permettant la remise en question des choses établies, notamment le pouvoir en place (*L'idéologie et l'utopie*). Les récits imaginant des ailleurs futurs idéalement fantasmés — ceux-ci correspondant effectivement aux attentes des personnages, ou les décevant au contraire dans les dystopies — fondent ainsi des images de Terres Promises métaphoriques. Le pluriel est particulièrement significatif ici[2], puisque l'on se rend compte que les métamorphoses littéraires de la Terre Promise sont diverses et variées, au point d'opérer même un renversement total de sa connotation, comme c'est le cas dans les récits dystopiques, à la manière de l'attirante mais aliénante cité transparente créée par Ray Loriga dans *Rendición* (2017).

En allant encore plus loin dans le sens métaphorique de l'expression, il peut également être intéressant d'analyser dans les narrations espagnoles le motif de la quête semée d'embûches en vue d'atteindre un objectif supérieur. Il peut s'agir de celle individuelle d'un personnage, faisant l'expérience d'une recherche identitaire ou initiatique, comme dans *Barrio de maravillas* (1976) de Rosa Chacel qui fait poétiquement de l'enfance le paradis perdu que chacun se plairait à

2 Comme l'avaient d'ailleurs pressenti les études du volume *Terre(s) promise(s) : Représentations et imaginaires*. *Cf.* Odile Hamot (dir.), *Terre(s) promise(s) : Représentations et imaginaires*, Paris : Classiques Garnier, 2021.

retrouver, ou dans l'œuvre de José María Guelbenzu, ironiquement intitulée *La Tierra Prometida* (1991), puisqu'elle traite en réalité de l'échec personnel de ses protagonistes.

Se greffe encore à cette dimension introspective intradiégétique la profondeur littéraire que peut arborer l'idée de la Terre Promise en termes métalittéraires. Ainsi l'hypotexte biblique prend-il la forme d'une citation dans le roman au titre évocateur de José María Merino, *Un lugar sin culpa* (2007) : « *La isla anunciada como la Tierra Prometida en una fotografía aérea es un destino imposible, una ficción, una novela, un consuelo de la imaginación*[3] ». Elle peut donc entrer en résonance avec la création littéraire et questionner le concept de fiction tout en interrogeant la figure de l'écrivain, en en faisant un chercheur avide de l'El Dorado des lettres, un rêveur incorrigible du paradis littéraire, ou encore un guide mosaïque pour le lecteur. Marcel Lobet souligne dans *L'esprit ou la lettre* (1990) que l'écriture est une traversée du désert, corroborant l'image de Kafka évoquant son expérience d'écrivain qui le conduit à errer dans un univers désolé.

Devant ces émergences polymorphes de la Terre Promise, les chercheurs et chercheuses de la NEC+ se sont proposé, lors d'une journée d'étude en 2023, puis d'un colloque en 2024, de réfléchir aux manifestations et à la signifiance de ce concept dans le domaine de la fiction narrative contemporaine espagnole. Est-il possible de parler de réécritures de ce que l'on est amené à considérer comme un mythe biblique ? Dans quelles mesures est-il envisageable d'en évoquer la déconstruction, la reconstruction ou la régénération ? Les représentations modernes de ce territoire ancestral s'inscrivent-elles dans un principe de continuité avec le récit originel ou subissent-elles de profondes mutations renouvelant l'imaginaire qui lui est traditionnellement associé ? Sont-elles des représentations d'espaces concrets tangibles et identifiables ou les produits d'une illusion, chimères ou fantasmes enfantés par des rêves de fuite et d'évasion ? La Terre Promise est-elle le fruit d'une représentation unique issue d'une mémoire ancestrale et de l'inconscient collectif ou suppose-t-elle une multitude d'émanations individuelles ? Qu'implique

3 José María Merino, *El lugar sin culpa*, Madrid: Alfaguara, 2007, p. 166.

le cheminement aboutissant à cette terre idyllique ? Y accéder signifie-t-il achèvement, accomplissement ou recommencement ? C'est à partir de ces multiples questionnements que nous nous sommes intéressé·es aux figurations et transfigurations de la Terre Promise dans la prose contemporaine espagnole, à la façon dont elles surgissent dans les textes de fiction et aux messages qu'elles véhiculent.

En guise de préliminaire à l'étude de ces diverses facettes de la Terre Promise, Laurent Husson revient sur les implications conceptuelles de l'exode biblique, en en retraçant chronologiquement le parcours et en expliquant quelle est l'originalité du récit de la Bible sur ce point, tout en rappelant la contemporanéité des concepts que cet épisode permet d'examiner. Cette conférence inaugurale est complétée d'un point de vue plus littéraire par l'échange entre le romancier Gustavo Martín Garzo et les chercheuses Hélène Bastard et Caroline Mena, à propos de sa conception de la littérature comme un « monde d'interrogations », où les éléments liés à la Terre Promise biblique ne manquent pas, et que l'auteur se plaît à réélaborer selon son imaginaire.

À partir du premier chapitre de ce volume, l'on plonge dans l'analyse de l'une des dimensions littéraires particulières à travers laquelle est fréquemment traité le motif de la Terre Promise, à savoir la sacralisation des espaces et la création de terres sanctuaires fictionnelles. Julie Romano étudie ainsi les cinq romans du cycle *Episodios de una guerra interminable* d'Almudena Grandes au prisme de la mythodologie, afin d'y analyser le polymorphisme et l'ambivalence de la sacralisation du motif de la Terre Promise. Par une approche fictionnelle qui renoue avec la mythologie grecque, il apparaît que les espaces démocratiques idéaux sont sacralisés, et que la quête des personnages ne les mène qu'à des ersatz de paradis retrouvés, preuve que la conquête de la Terre Promise démocratique se résume finalement à un impossible retour à Ithaque. Par ailleurs, c'est l'immanence de la Terre Promise dans *No hay amor en la muerte* de Gustavo Martín Garzo que Caroline Mena s'attache à interpréter. *Via* un renouvellement du récit biblique du sacrifice d'Abraham, et en se concentrant sur les pensées secrètes qui animent les personnages à l'heure de répondre aux exigences divines, le roman récupère le motif de la Terre Promise pour en transfigurer la portée. Celle-ci devient l'axe d'une

quête identitaire qui, progressivement, se double d'une réflexion sur la création littéraire.

Dans un deuxième chapitre, l'on peut voir que certaines œuvres, prenant le contre-pied de cette tendance utopisante, en viennent au contraire à créer des Terres Promises dystopiques, à l'instar d'*El sistema,* roman allégorique de Ricardo Menéndez Salmón qui, selon Nicolas Mollard, évoque la fin de notre civilisation, et l'espoir d'un nouveau départ, d'une nouvelle ère. La Terre Promise est ici symbolisée par le Dé, lieu mythique d'une origine ou centre névralgique du « Système » dans lequel quelques élus espèrent trouver une forme de connaissance qui les aide à fonder quelque chose d'autre. De son côté, Dulce-María Díaz-Luna montre que, dans *Las puertas de lo posible*, José María Merino joue avec les codes de la science-fiction pour renouveler l'idée de la Terre Promise biblique et lui conférer l'épaisseur de ce qui va permettre de déployer une forme de critique de communautés dysfonctionnelles dans lesquelles il sera possible de percevoir une remise en question de la société contemporaine tendant à s'éloigner de ses valeurs originelles. Elle s'attache ainsi à démontrer que, progressivement dans le roman, l'on assiste à une désacralisation des territoires futuristes et que les représentations de la Terre Promise se font porteuses de la quête identitaire d'un monde déçu à la recherche de ce qu'il a perdu.

Cet aspect frictionnel est également présent dans le chapitre suivant, consacré quant à lui à la dimension subversive que peut revêtir la Terre Promise. Alya Ben Hamida étudie ainsi comment, dans quelques romans d'Unamuno, l'Espagne devient une nouvelle Terre Promise, nourrissant l'engagement politique d'un auteur qui revendique un parcours marqué par l'exil. Elle montre comment le territoire sacré devient dans cet ouvrage une sorte d'isotopie cimentant l'écriture autour d'une rhétorique convoquant tout un imaginaire religieux pour mieux crier la révolte d'un auteur, un palimpseste où se mêlent religion et politique, matérialité et fiction, temporel et spirituel. Lydie Royer se penche par ailleurs sur le roman *La Tierra prometida* de José María Guelbenzu, où elle analyse la démarche poétique que l'auteur puise dans la structure du mythe de la Terre Promise pour imaginer l'errance des jeunes de sa génération qui ont connu un échec personnel durant la Transition espagnole. Elle y met

également en avant combien la Terre Promise a ici des accents métalittéraires faisant de l'œuvre un lieu métaphorique à travers lequel le lecteur erre à son tour.

De l'errance à l'esseulement, il n'y a qu'un pas, et le quatrième chapitre de cet ouvrage s'intéresse précisément à la façon dont l'image de la Terre Promise peut être associée à l'insularité, car l'île, par son isolement même, peut être perçue comme un refuge. Ainsi, Roxana Ilasca, dans son analyse du roman d'Andrés Ibáñez, *Brilla, mar del Edén,* se penche sur le mythe du jardin d'Éden, transposition de l'imaginaire de la Terre Promise, un territoire perdu et désiré, une île-paradis symbole de la complexité du monde et de l'être humain. La quête de cette Terre Promise insulaire devient ainsi une quête de soi. Une telle représentation de l'île-refuge apparaît également dans *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite, où Eugénie Romon se propose d'examiner le rôle de l'île de Bergai, inventée par la narratrice et son amie. Terre Promise imaginaire, cette île représente en effet pour les fillettes un moyen de se déterritorialiser fictionnellement face aux difficultés de la vie dans l'Espagne d'après-guerre.

C'est justement de déterritorialisation que traite le pénultième chapitre de ce volume, qui se penche sur les phénomènes migratoires et d'exil, et sur les espoirs d'un ailleurs meilleur qu'ils suscitent. Lidia Florentin étudie comment, dans *Las montañas de Buda*, Javier Moro, en retraçant l'exil de ses protagonistes vers l'Inde pour fuir la répression, joue avec les représentations traditionnelles de la Terre Promise qui apparaissent en filigrane derrière le récit d'une fuite. Elle s'intéresse alors à la reconstruction de l'imaginaire de la terre sacrée, aussi bien dans ses représentations tangibles liées à la construction d'un espace où entrent en résonance des motifs bibliques, que dans sa dimension spirituelle en interrogeant les notions de résistance et d'exil qui offrent une lecture plurielle du roman et incitent à rapprocher la reconstruction du territoire espéré d'un désir de recommencement. Ibtissam Ouadi-Chouchane s'intéresse pour sa part à la quête de la Terre Promise que représente l'émigration des Africains, à travers le roman *Luna Senegal* d'Agustín Fernández Paz, auteur de littérature enfantine et de jeunesse. Le parcours de la jeune Sénégalaise Khoedi-Luna, qui rejoint son père à Vigo, met en évidence les différentes formes de construction d'un imaginaire de la

Terre Promise lié à l'émigration, qui montre comment la Terre Promise n'est pas seulement le terme du voyage mais un long processus de construction de soi.

Enfin, il est apparu que non seulement l'Europe, mais également le continent américain pouvait donner lieu, dans un certain nombre de fictions, à des représentations sous la forme d'un El Dorado, dont les études du dernier chapitre démontrent toute l'ambivalence. Carolina Sanabria, s'intéressant à *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender, met en avant les parallélismes existant entre les voyages outre-Atlantique vécus à différentes époques et dans différents contextes par l'auteur et son personnage. Elle analyse comment la Terre Promise change de substance au fil de la traversée, non exempte de tensions, pour devenir un objectif mobile, plus proche de la quête identitaire que de l'arrivée dans un lieu physique tant attendu. Par ailleurs, Andrés Cobo de Guzmán Medina met en exergue que, dans *El Infierno* de Carmen Mola, l'imaginaire de la Terre Promise survient par le biais d'un renouvellement constant d'une forme de désillusion ou de désenchantement des personnages évoluant dans une Cuba marquée par la fin de la domination espagnole sur l'île et l'abolition de l'esclavage. La terre de promission semble alors se dessiner en creux, tel un paradis inaccessible ou cruel et mène à questionner la conception originellement idéalisée d'un Nouveau Monde où règnent en réalité la violence et l'oppression. Finalement, Jorge Chen Sham analyse cet Éden que représente le continent américain pour les personnages du roman de Vicente Blasco Ibáñez, *La tierra de todos.* Cette espérance collective d'un monde meilleur est mise à mal par une Hélène homérique qui, en apportant la guerre et la destruction, fait de cette « terre de tous » un espace non pas de rédemption mais d'exclusions et de conflits.

En fin de compte, les quinze textes réunis dans cet ouvrage éclairent quelles peuvent être les conceptions, représentations et métamorphoses de la Terre Promise chez divers écrivain·es espagnol·es, et ouvrent nombre de questionnements à continuer d'explorer autour du traitement littéraire de ce mythe intarissable.

Marie Gourgues, Caroline Mena et Gregoria Palomar

Textes préliminaires

De l'exode comme libération aux ambiguïtés de la terre promise

---

Laurent Husson
Université de Lorraine — Metz (Écritures — EA 3943)

Aujourd'hui, le terme de « terre promise » est utilisé dès lors qu'il s'agit de désigner un lieu géographique où pourra se réaliser une espérance particulière en raison des caractères du milieu (physique ou social). Le TLFi évoque un « Endroit rêvé où l'on trouve tout ce que l'on désire[1] ». Cette formule est cependant le produit à la fois d'un processus de laïcisation, d'élargissement et de déformation de la tradition biblique en même temps que de concaténation de cette dernière avec d'autres traditions, cela sous des formes diverses[2].

Cependant, si on revient à la source de la formule de terre promise, que l'on réfère ordinairement à la tradition juive et notamment à la Bible[3], on peut remettre en question cette assimilation en resituant tout d'abord cette formule. En effet, comme le note Rouillard-Bonraisin[4], la formule n'existe pas comme telle dans la Bible,

---

1 Trésor de la Langue Française informatisé, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=16721625;cat=1;m=terre+promise;> [Consulté le 18/07/2025].

2 *Cf.* notamment Odile Hamot (dir.), *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginations*, Paris : Classiques Garnier, 2021.

3 C'est la seule qu'évoque l'ensemble des éditions du *Dictionnaire de l'Académie française* pour laquelle ils parlent aussi de « terre sainte » (8e édition). Les différentes éditions du *Dictionnaire*, sont consultables à l'adresse suivante : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>.

4 Hedwige Rouillard-Bonraisin, « Une Terre "ruisselant de lait et de miel". Sens et valeurs d'une utopie-uchronie biblique », *in* Odile Hamot (dir.), *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginaires*, *op. cit.*, p. 19.

mais est toujours liée à l'auteur et au destinataire de la promesse. Elle s'inscrit donc dans une dramaturgie dont on se propose de repartir et qui inscrit la terre promise dans un schéma de sortie, de trajet, d'entrée et de conquête puis de séjour, pour finir par une dispersion et l'attente d'un retour.

Dans un premier temps, nous envisagerons comment et en corrélation avec quelles significations se construit le schéma de la terre promise — son récit — en lien avec d'autres figures se déployant dans la Genèse, notamment les figures de la création, d'Adam, de Noé et d'Abraham. La reprise de ces figures permettra ainsi de déployer cette logique de la sortie de… vers…, du déploiement et de l'habitation ou mise en ordre depuis l'univers jusqu'au peuple hébreu. Un second temps abordera directement la question du sens de la terre promise au regard de légendes analogues et en lien avec la singularité des dimensions d'oppression et de délivrance qui sont un point de départ essentiel et la racine de nombreuses itérations de ce récit. La troisième partie, enfin, dégagera un impensé de la terre promise, à savoir la question de la conquête de celle-ci et des questions et destins qu'elle ouvre. Nous irons alors au-delà du récit de l'exode proprement dit et, au fil conducteur d'une analyse du juriste Carl Schmitt et notamment de la tripartition qu'il propose du terme de *nomos* (loi, au sens de principe d'ordre économique et social), et déclinerons de manière schématique différentes figures de la thématique de la terre promise, notamment de ses impasses.

Avant le récit de l'exode : la création, le jardin, Noé et Abraham

La terre promise s'inscrit tout d'abord comme horizon de la sortie d'Égypte du peuple hébreu, l'Exode, événement fondateur, tel qu'il est narré dans le Pentateuque. C'est dans ce récit que ce terme prend racine avant de voir son sens élargi[5]. La notion d'exode devient un

5 Il a cependant aujourd'hui un sens technique en géographie. *Cf. Demopaedia, dictionnaire géographique multilingue*, <http://fr-i.demopaedia.org/wiki/Exode>

paradigme, qui a été élaboré dans une situation particulière, celle de l'exil du peuple hébreu suite à l'effondrement des royaumes d'Israël et de Juda et de leur conquête par Nabuchodonosor. L'Exode se construit alors comme récit fondateur qui s'inscrit cependant dans un cadre plus large : enfermement – sortie – remplissement – habitation qui hante les récits antérieurs et postérieurs dans la Bible. C'est sur ces récits que nous allons revenir afin de mieux faire ressortir la spécificité du récit biblique et la manière dont peuvent être relus, à partir de ce schéma structurant, de nombreux moments clefs de ce texte, et comment il prend ainsi une portée universelle.

De la création à l'Éden

Cette idée de sortie, de remplissement et d'ordonnancement d'un territoire ne trouve cependant pas dans la sortie d'Égypte sa première occurrence. Dès le premier récit de la Création, issu de la tradition sacerdotale et consistant en l'exposition d'un ordre (*Gn*, 1-1 à 2-1), une parole fait surgir le réel et celui-ci s'ordonne par un mouvement de séparation — celle de la lumière et des ténèbres, des eaux et de la terre — ce qu'on appelle à proprement parler l'œuvre de création. Ensuite, l'habitation de cet espace-temps ainsi créé par l'ensemble des créatures dans un mouvement d'expansion et de remplissement[6], s'achève avec la création de l'homme et de la femme, achèvement

[Consulté le 09/06/2021]. Il se caractérise par un certain nombre de points : c'est un phénomène de (i) mobilité spatiale, (ii) qui concerne une migration (au sens de transfert de résidence), (iii) présente un caractère collectif, massif et (iv) soudain, sans intervention des pouvoirs publics (à la différence de la déportation qui, dans la Bible sera nommée diaspora).

6 Ce que Thomas d'Aquin appelle dans la Prima Pars de la *Somme théologique* l'œuvre d'ornementation, qui succède à l'œuvre de création et à l'œuvre de distinction (renvoyant aux différents milieux et à la création des plantes). Celle-ci inclut le récit de création du 4e au 6e jour (Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, *Prima Pars,* Questions 70-74). Ce récit inclut la création de la terre et de la lune, des êtres vivants (poissons, oiseaux, animaux terrestres, homme).

marqué par le repos divin, ce que rappellera la quatrième parole du décalogue. Ce mouvement de sortie, d'expansion et de remplissement préfigure donc une partie de la séquence de l'exode et notamment de la terre promise dans la mesure où, un espace et un temps étant ouverts, celui-ci est ensuite rempli et ordonné, tout comme une terre promise sera habitée, remplie et ordonnée.

Le second récit de la création (*Gn*, 2:1-24) installe le jardin d'Éden, élément essentiel dans la construction de la représentation de la terre promise et de ses spécificités. L'homme est donc formé à partir de la terre (*adama*[7]) et subit un premier exode puisque Dieu le place dans ledit jardin. On notera cependant que, dans ce premier exode, la terre n'est pas promise, mais directement donnée. L'homme y a une fonction : cultiver et garder le jardin, une permission et un interdit (*Gn*, 2:16). Il y a aussi une phase d'ordonnancement, puisque l'homme nomme tous les animaux (*Gn*, 2:20). L'interdit unique n'est pas suivi. À ce premier exode succède le premier exil (*Gn*, 3:23), qui constitue le paradis terrestre comme ce qu'on recherche et le relie à la terre promise[8]. Ce lien ainsi constitué engendrera bien souvent (mais pas toujours, comme on le verra avec Abraham) un aller et un retour dans ce mouvement de l'exode.

Noé : une première alliance et l'habitation humaine de la terre

Dans le récit de Noé (*Gn*, 6-9), il n'y a pas de transport de Noé et de l'Arche mais un complet bouleversement de la terre elle-même et du rapport terre/mer (*Gn*, 7:12). Au moment où Dieu donne toute la terre et tous les animaux à Noé à la sortie de l'arche et forge avec lui une alliance (*Gn*, 9-12), la tradition juive dit qu'à la suite du déluge

7 Le terme renvoyant à la terre promise est différent : il s'agit de *eretz*, même s'il y a un lien entre les deux termes.

8 Dans ce développement, nous ne tenons pas compte des problématiques de rédactions du texte biblique et notamment des questions d'antériorité de rédaction d'un des deux textes sur l'autre.

et de la délivrance de Noé de l'arche, il y aura un certain nombre de lois de base s'adressant à tout homme (les lois noachides). Cette alliance, qui plus est, se continue par un mouvement de génération et d'expansion (*Gn*, 9:7 qui reprend *Gn*, 1:28). On connaît l'importance des chaines de générations très nombreuses dans la Bible. Lors de l'épisode de la Tour de Babel, où les hommes — qui parlent une seule langue — veulent tous ensemble se faire un nom en construisant une tour, Dieu — dans un geste profondément ambivalent — introduit la diversité des langues, qui fait qu'ils ne peuvent se comprendre et abandonnent la tour. Il y a ici à la fois dispersion et remplissement puisque l'épisode de la tour de Babel inclut la table des peuples[9] issus des fils de Noé (*Gn*, 10) se répandant sur la terre en lien avec la dispersion de Babel (*Gn*, 11:9).

Abraham : le don et la distance

Le cycle d'Abraham (*Gn*, 12-25) nous rapproche enfin de la terre promise. Forme de recommencement, ce récit est introduit par un appel divin : « Pars de ton pays, de ta famille et de la maison de ton Père vers le pays que je te ferai voir » (*Gn*, 12:1). Plus exactement, « C'est à ta descendance que je donnerai ce pays » (*Gn*, 12:8), « tout le pays que tu vois » (*Gn*, 13:15). Cette promesse est rappelée par Dieu à Moïse : « La terre promise par serment à Abraham, à Isaac, à Jacob en leur disant, c'est à ta descendance que je la donne » (*Ex*, 33). Ce qui est premier est la relation de don. La promesse ne porte pas tant sur la terre elle-même que sur le don par Dieu d'une terre délimitée, et qui est une terre nouvelle. La terre promise commence

9 Cette table jouera un rôle très important et reviendra dans les récits d'origine des grands peuples issus de cette tradition comme un passage obligé (*cf.* le début de l'*Histoire de l'Arménie* de Moïse de Khorène et le livre 1 de l'*Histoire des francs* de Grégoire de Tours).

à émerger[10]. Abraham est sélectionné comme un homme juste, tout comme l'était Noé. Les traditions juives[11] font d'Abraham un personnage sage, mais de son père Térah un fabricant d'Idoles, la rupture avec la Chaldée étant aussi la rupture avec l'idolâtrie, rupture spirituelle autant que départ géographique. Ce premier exode a déjà une fonction qui est une fonction de transformation de soi. Il ne sera vraiment terminé que lorsque cette transformation de soi sera achevée[12]. L'errance du peuple juif correspond à sa transformation et son renouvellement. Chez Philon, ce départ est interprété comme purification de l'âme humaine par rapport au corps (la terre), à la lignée (qui renvoie aux sensations) et de l'habitation du père qui renvoie aux discours idolâtres[13].

La terre promise s'inscrit donc dans un système de relations complexes, qui comprend un appel, une orientation, une promesse aux descendants, une obéissance et une rupture avec le passé. Abraham entreprend une pérégrination qui lui fait parcourir un trajet assez complexe qui le mène jusqu'en Égypte, dans lequel Dieu ne cesse de montrer comment il conseille et protège Abraham. Il n'est pas un héros guerrier et conquérant, il est le modèle de l'homme qui a pleine confiance en Dieu, et qui sera enseveli dans cette terre promise comme l'a été son épouse (*Gn*, 15:13-16) et à qui adviendra une progéniture au-delà de l'ordinaire puisque Sarah donne naissance à Isaac à quatre-vingt-dix ans (*Gn*, 21:1-21).

---

10 Même si ce n'est pas de ce passage qu'on part pour introduire la terre promise (par exemple, Rouillard-Bonraisin part d'*Ex*, 3: 8).

11 *Cf.* Louis Ginzberg, *Les Légendes des Juifs*, t. 2, Paris : Éditions du Cerf, trad. Gabrielle Sed-Rajna, 1998 ; ou Raphaël Draï, *Abraham ou la recréation du monde*, Paris : Fayard, 2007.

12 Voir le questionnement de Raphaël Draï, « Sortir — complètement — d'Égypte. Considérations sur "l'esclavage prolongé" dans le récit biblique », *Pardès*, vol. 46, n°2, 2009, p. 11-21.

13 Philon d'Alexandrie, *De migratione Abrahami*, Paris : Éditions du Cerf, trad. Jacques Cazeaux, 1976.

L'exode et sa nouveauté : délivrance et conquête

L'originalité de l'exode

Le récit de la libération de la servitude d'Égypte (qu'on pense bien connaître puisqu'ayant fait l'objet de nombreuses itérations[14]), n'est pas le seul type de légende qui définisse la fondation d'un peuple par un déplacement inaugural où on quitte un lieu pour un autre. Alfred Marx a étudié dans un article récent les points communs de plusieurs légendes migratoires :

> Si l'on considère l'ensemble du récit de l'exode, on s'aperçoit qu'il suit, en gros, les trois phases habituelles d'un rite de passage : la phase de la séparation, qui correspond au récit de la sortie d'Égypte ; la phase de la transition, marquée par la traversée de la mer des Joncs ; la phase de l'agrégation, qui décrit le parcours vers un nouveau territoire suivi de sa prise de possession. Or, ces mêmes phases se retrouvent, en totalité ou en partie, dans d'autres légendes migratoires. De telles légendes sont largement répandues dans le temps et dans l'espace[15].

Ces légendes se différencient par l'accent mis sur telle ou telle des phases (séparation, obstacles, accès au nouveau territoire). Le propre du récit biblique réside, lui, dans le rôle particulier donné au Dieu d'Israël dans toutes les phases du processus.

---

14 La plus connue est celle la conquête de l'Amérique du Nord par le biais de la répétition de celle-ci dans les fictions américaines, comme exemple parmi tant d'autres, un film peu connu d'A. Mac Laglen *La route de l'Ouest* (United Artist, 1967), narrant l'odyssée d'une caravane reprend strictement le schéma de l'exode, et l'on y reconnaît au travers du personnage du sénateur William J. Tadlock le personnage de Moïse, ses ambiguïtés et son destin, la terre promise lui étant refusée suite à une faute. Le volume collectif *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginaires* (Hamot [dir.], 2021) fait état d'un certain nombre d'autres itérations.

15 Alfred Marx, « L'exode israélite à la lumière d'autres légendes migratoires », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, n° 2, 2021, p. 149.

Au regard des récits envisagés comme précédant celui-ci dans la Bible, deux séquences ressortent dans leur spécificité : la séquence de la libération du peuple hébreu[16], de sa sortie d'Égypte et la phase de la conquête et de l'installation dans le pays de Canaan — deux phases où se manifeste particulièrement la puissance du Dieu d'Israël. Dieu, se souvenant des gémissements de son peuple (*Ex*, 3:7-9) envoie Moïse, prince d'Égypte devenu « émigré en terre étrangère » (*Ex*, 2:22). Nous avons (i) un appel à un collectif, (ii) un appel à la libération, (iii) un rassemblement et une confrontation face à des forces politiques qui refusent de libérer le peuple hébreu, (iv) la libération, le départ et la victoire, (v) institution, loi et formation d'une nouvelle génération (les dix paroles et l'ensemble de la loi juive[17]), (vi) l'entrée et la conquête et (vii), le partage et l'installation et par là même l'accomplissement de la promesse, même si un suspend demeure quant à cet accomplissement. Moïse verra la terre promise mais n'y entrera pas (*Dt*, 32:48-52 ; 34:1-4). Dans le Deutéronome, Moïse prédit ou prophétise que le peuple hébreu,

16 Dans le mouvement qu'on a nommé théologie de la libération qui se développe dans le continent sud-américain dans les années cinquante et soixante, au travers d'une organisation de l'Église qui se fonde sur l'idée d'option préférentielle pour les pauvres et qui se nourrit en même temps d'exégèse et d'analyses marxistes de la situation, l'exode joue un rôle fondamental parce qu'il est cette première figure du christ libérateur. Cette dimension est très importante même si elle a été réinvestie de manière fort différente, voire opposée par d'autres mouvements théologiques, notamment les théologies de la prospérité, où l'exode devient le chemin vers la réussite matérielle.

17 Ce n'est pas pour rien que les évocations cinématographiques de l'Exode (Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells, *Le prince d'Égypte*, Dreamworks, 1998 ; Ridley Scott, *Exodus : Gods and Kings*, 20th Century Fox, 2014) laissent souvent de côté la question de la conquête de la terre promise et, pour la plus connue (Cecil B. de Mille, *Les dix commandements*, Paramount, 1956), se centre sur la question de la loi. Dans le préambule, le cinéaste américain — dont c'est le dernier film — pose la question du choix de vie sous le joug d'un tyran ou sous la loi. La première version de la même œuvre (Cecil B. de Mille, *Les dix commandements*, Paramount, 1923), divisée en deux parties, l'une ancienne, l'autre contemporaine, est fondée dans sa seconde partie sur la conséquence de la rupture de ces commandements.

une fois son installation à Canaan terminée et la terre conquise, auquel les autres peuples seront soumis lorsqu'ils ne seront pas exterminés, va rompre cette alliance avec Dieu et en subira les conséquences (*Dt*, 8:19-20[18]).

Dans les variantes précédentes, une situation initiale est posée plus ou moins explicitement comme non souhaitable, que ce soit par l'indistinction, le mélange ou bien encore l'aliénation. Elle concerne le vivant, l'homme, les hommes ou un homme. Ici, elle concerne un peuple et s'affirme comme explicitement politique. Ce premier mouvement est bien connu et au cœur du récit exodique jusqu'à nos jours, indiquant pourquoi il est si parlant. Par contre, l'autre élément nouveau, et qui forge véritablement la notion de terre promise, demeure dans l'ombre : il s'agit de la dimension de la conquête.

La terre promise et sa conquête

Une ambiguïté demeure concernant la valeur canonique de ce récit et sa portée exacte. Dans les commentaires et reprises contemporaines du Pentateuque par les philosophes, l'élision de la conquête est également présente. Ainsi, ce qui retient l'attention du philosophe américain Michael Walzer[19] est le passage de l'exode à la liberté et non à la conquête. Quant à Raphael Draï, il développe sa réflexion en deux parties. La première a pour titre *L'invention de la*

---

18 On aurait pu y ajouter Jésus et les apôtres ainsi que Paul de Tarse. Ce dernier est en effet le véritable fondateur de ce qu'on appelle aujourd'hui le Christianisme en donnant une forme universelle au Christianisme au-delà des groupes hétérodoxes des premiers apôtres et des premières communautés chrétiennes qui étaient des communautés juives. C'est dans Saint Paul qu'il y a l'indifférenciation des grecs et des juifs, des esclaves et des maîtres, des hommes et des femmes (*Galates*, 3, 28), *etc*.

19 *Cf*. Michael Walzer, *De l'exode à la liberté. Essai sur la sortie d'Égypte*, Paris : Calmann-Lévy, 1986.

liberté. Essai sur la sortie d'Égypte[20]. La seconde, qui renvoie aux trois derniers livres du Pentateuque a pour titre *La traversée du désert : l'invention de la responsabilité*[21]. En effet, il n'est pas possible d'entrer en terre promise sans se constituer soi-même comme sujet responsable suivant des lois de justice. Dans ces deux commentaires, la conquête de la terre promise (déjà présente en *Nb*, 33:50-56 par exemple) se trouve laissée de côté. De fait, c'est déjà la structure globale du texte biblique qui — à quelques anticipations près — n'inclut pas le récit de cette conquête en considérant les cinq premiers livres de la Bible comme un tout (la Torah) et écarte notamment les livres de *Josué* et des *Juges* qui lui sont plus explicitement consacrés. Pour montrer le sens et la place véritable de l'exode et de la terre promise dans l'exode, on peut revenir sur une querelle appartenant à l'histoire des études bibliques et que rappelle Thomas Römer :

> Au vu de la fin « ouverte » du Pentateuque, puisque la promesse du pays n'y trouve pas d'accomplissement, de nombreux chercheurs ont postulé qu'il y aurait eu une coalition de scribes et de prêtres qui voulaient intégrer dans la Torah le livre de Josué qui, à l'époque de la promulgation de la Torah, existait déjà (ce que la recherche a nommé l'hexateuque). Il semble y avoir eu conflit entre les groupes favorisant le Pentateuque et ceux qui étaient favorables à l'hexateuque […]. Le choix qui s'est imposé en faveur de l'édition du Pentateuque et non pas de l'hexateuque reflète un enjeu religieux et politique profond. Non seulement il souligne le caractère tout à fait exceptionnel de la médiation mosaïque, mais surtout il dissocie la révélation de la Torah de la possession du pays. Dans la perspective du Pentateuque, le pays devient quelque chose de secondaire par rapport à l'obéissance à la Torah[22].

---

20 *Cf.* Raphaël Draï, *L'invention de la liberté. Essai sur la sortie d'Égypte*, Paris : Fayard, 1986.

21 *Cf.* Raphaël Draï, *La traversée du désert : l'invention de la responsabilité*, Paris : Fayard, 1989.

22 Thomas Römer, « Milieux bibliques », *L'annuaire du Collège de France*, n°119, 2022, p. 525.

Des raisons historiques liées aux recherches sur les dates de constitution du canon biblique peuvent permettre de formuler des hypothèses, notamment en lien avec la situation de rédaction et les enjeux qui y président. Cependant, cette mise à l'écart ne nous dit-elle pas quelque chose des dangers de la terre promise qui, non seulement devient quelque chose de secondaire et permet de penser une identité hors de l'existence effective d'un Royaume, mais aussi de questionner les enjeux de l'atteinte même de la terre promise et des questions que pose cette atteinte ? N'a-t-il pas ici un impensé de la terre promise ? Comment le problématiser et en saisir les conséquences sur quelques-uns des échos contemporains de l'itération de la notion ?

La conquête de la terre promise et ses échos contemporains

Josué et la prise de terre

Afin d'élaborer la question, nous repartirons — malgré l'antisémitisme de cet auteur et sa compromission avec le nazisme[23] — de notions élaborées par le juriste allemand Carl Schmitt (1888-1985). Schmitt ne mène pas ici de réflexion directement sur la terre promise, mais sur le droit international, pris au sens large, ce dont relève

23 On ne peut passer sous silence les aléas de la carrière de ce juriste dont les travaux ont été redécouverts depuis quelques décennies, notamment dans la manière de penser le politique dans sa tension avec le juridique. L'état d'exception était pour lui le moment où se manifeste le propre du politique et l'opposition ami-ennemi ce qui structure le champ politique. Radicalement antiparlementariste, il joua un rôle important sous la République de Weimar et surtout sous le régime nazi, via son affirmation de la nécessité d'un État fort. Catholique et antisémite, il fut un partisan du régime nazi et ne se rétracta jamais vraiment des positions prises en 1933, antisémitisme compris, même s'il fut contesté par d'autres nationaux-socialistes. Nous reprenons ici seulement une thématique qui, pour nous, donne à penser, quitte à en subvertir les termes par rapport au sens que lui donnait Schmitt.

la terre promise. Il distingue, dans toute instauration ou installation, trois moments qu'il présente ainsi :

> Chacun de ces trois processus — prendre, partager, pâturer — appartient à l'essence plénière de ce qui jusqu'à nos jours s'est manifesté dans l'histoire comme ordre juridique et social. À tout niveau de la coexistence humaine, dans toute organisation de l'économie et du travail, il fut jusqu'à nos jours, d'une manière ou d'une autre, pris, partagé et produit[24].

Dans le livre de Josué, les terres et peuples livrés par Dieu aux Israélites sont anéantis et rasés et leur population exterminée (*Jos*, 8:1-30 ; 10:28-40 ; 13, *etc.*), l'ensemble de cette conquête étant rendue possible par le Dieu d'Israël, toute autre action étant vouée à l'échec (*cf. Jos*, 7[25]). On retrouve ici la prise de terre[26], même s'il est vrai que l'application de cette notion au livre de Josué peut être critiquée et la lecture de ce dernier s'orienter vers des voies très différentes[27]. À cette prise de terre est lié le partage de celle-ci entre les tribus d'Israël

---

24 Carl Schmitt, « À partir du "nomos" : prendre, pâturer, partager : La question de l'ordre économique et social », *Commentaire*, n°87, 1999, p. 551. La première version de cet article a été publiée en 1953 dans la revue *Gemeinschaft und Politik* et les notes en sont ajoutées en 1957, à l'occasion de sa publication dans ses *Verfassungsrechtliche Aufsätze aus den Jahren 1924-1954.*

25 D'autres peuples sont au contraire protégés car leur territoire et leur population n'ont pas été donnés par Dieu aux Hébreux (*Dt*, 2:2-9).

26 Carl Schmitt, « À partir du "nomos" : prendre, pâturer, partager : La question de l'ordre économique et social », *op. cit.*, p. 551.

27 *Cf.* le n°36 (2004) de la revue *Pardès*, « Guerre et paix dans le judaïsme », qui consacre quatre articles au livre de Josué et à la conquête de la terre promise, revenant aussi bien sur les circonstances de la conquête que sur l'énoncé de l'ouvrage, avec la volonté de dissocier le récit de Josué de toute volonté fondatrice et glorifiante. Draï, au terme de sa contribution, oppose radicalement Josué et Hernán Cortés, l'un renvoyant à une prédation, l'autre à une logique de droit international dont l'article essaie de dégager les principes. *Cf.* Raphaël Draï, « À propos du prétendu "Dieu des armées" de "l'Ancien Testament" », *Pardès*, n°36, 2004, p. 42) Nous reprenons cet aspect dans la sous-partie suivante.

(*Nb*, 33:54 ; 34:13-28 ; *Jos*, 13:7-14), dont Schmitt signale d'ailleurs l'importance[28]. Enfin, la dimension du « pâturer » (autrement dit de la production économique) n'est pas présente comme telle dans la Bible. On peut cependant considérer que la loi mosaïque, telle qu'elle est notamment développée à partir des livres de L'Exode et du Lévitique, constitue la source de règles économiques selon la loi de justice. Quelle peut être l'intérêt de l'ensemble de ces aspects pour un questionnement sur la terre promise aujourd'hui ? Et le rapport entre prise, partage et pâturage peut-il nous aider à penser l'effondrement de la terre promise, la conquête de celle-ci étant suivie dans la Bible de sa perte, qu'elle prenne la forme de l'expulsion (Le jardin d'Éden), de l'anéantissement ou de la dispersion (le Déluge) ou bien encore de l'exil et de la domination par autrui (la ruine des Royaumes d'Israël et de Juda) ?

La prééminence de la prise : terre promise et Eldorado

Pour Schmitt, si ces trois termes sont présents, la question est celle de la prééminence de tel ou tel de ceux-ci. Nous avons ainsi des conceptions différentes de l'Histoire et donc des visions successives de la terre promise, du rapport à celle-ci et de son effondrement, suivant qu'on privilégie la prise, le partage ou la pâture.

Afin d'envisager les effets d'une prééminence de la prise, on peut mettre en contraste l'idée de terre promise avec une autre idée, celle d'Eldorado, comme le suggère implicitement Draï[29]. Ce mythe se développe au moment de la conquête de l'Amérique, de manière occasionnelle à partir de la rencontre plus ou moins avérée par les conquistadors espagnols d'un chef indien tout revêtu de plaques d'or, qui semble indiquer un pays à l'intérieur de l'Amérique où il

28 Carl Schmitt, « À partir du "nomos" : prendre, pâturer, partager : La question de l'ordre économique et social », *op. cit.*, p. 552.

29 Raphaël Draï, « À propos du prétendu "Dieu des armées" de "l'Ancien Testament" », *op. cit.*, p. 23-42.

ne ferait pas nécessairement bon vivre, mais où s'accumulent beaucoup de richesses. Il y a certes une résonance avec le pays où coulent le miel et le lait. L'enjeu n'est plus celui de l'installation, mais celui de la richesse et de la prédation, légitime en raison de la mission de ces conquistadors, qui s'inscrivent presque dans une optique qui peut être considérée comme millénariste, comme la reconquête de l'Éden. Bloch[30] situe ce mythe dans la catégorie des utopies géographiques alors que le mythe de l'exode, lui, est situé plutôt dans l'ordre des utopies eschatologiques en lien avec l'espérance du devenir Dieu de l'homme[31].

Le processus est celui de conquêtes individuelles, qui sont d'ailleurs toutes vouées à l'échec, une logique qu'on peut caractériser non plus de nationale, mais d'impériale, c'est-à-dire une logique qui ne s'inscrit pas dans des frontières déterminées mais dans un mouvement d'extension autant que possible. La situation de cet Eldorado — il semblerait que ce soit un mythe partagé par les populations autochtones même si c'est dans un sens différent[32] — est totalement inconnue et le parcours s'apparente bien plus à une errance pouvant conduire à la folie et à l'anéantissement. Son enjeu est celui de l'acquisition — plus que la culture ou la production — de la richesse et de la puissance. Or, dans l'appropriation vulgaire — comme on le voit dans un certain nombre de titres où les termes d'Eldorado et de terre promise sont traités de manière à peu près équivalente —, les deux termes peuvent être choisis indifféremment alors que les deux aspects ne sont pas liés directement. En effet, l'Eldorado est lié tout d'abord, comme l'a montré Sanchez[33], à des théories sur l'origine de

30 Ernst Bloch, *Le principe espérance*, t. 2, Paris : Gallimard, trad. Françoise Wuilmart, 1982, p. 361-417.

31 *Cf.* Ernst Bloch, *Le principe espérance*, t. 3, Paris : Gallimard, trad. Françoise Wuilmart, 1991.

32 *Cf.* Colette Maximin, « L'Inceste comme métaphore ou une vision critique de la terre promise dans trois romans de la région amazonienne », *in* Odile Hamot (dir.), *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginaires*, *op. cit.*, p. 153-166.

33 *Cf.* Jean-Pierre Sanchez, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1996.

l'or. Cet imaginaire de la prise, qui ignore les questions du partage et de la pâture, se termine par des luttes intestines, voire même par la folie[34]. La prise de terre, sans prise en compte du partage, ni du pâturage, c'est-à-dire de la production, entraîne d'une part le conflit pour l'appropriation et d'autre part la possibilité d'une destruction des richesses de cette terre promise par goût du lucre.

La primauté du pâturage et ses limites

Une autre itération de la terre promise serait celle-ci : face à une situation de pauvreté, la terre promise pourrait être une situation de richesse, liée à l'exploitation des talents ou une seconde chance. La question est celle de l'ouverture de l'horizon et du souci de trouver sa place, sa terre promise[35]. Notons que cet enrichissement peut être un enrichissement matériel comme un enrichissement moral[36], le premier pouvant être le signe du second, si l'on suit la théologie de la prospérité, mouvement aujourd'hui ascendant sous diverses formes dans le continent sud-américain[37].

Cependant, à se focaliser sur une telle dimension, le danger peut venir de la perte de conscience des autres dimensions, qu'il s'agisse de la prise ou du partage, soit par le retour d'une violence couverte par le mythe des espaces vierges, soit de la corruption engendrée

---

34 C'est ce qui avait retenu l'attention de Werner Herzog dans *Aguirre, la colère de Dieu.* On retrouve également ce thème dans les œuvres étudiées par Maximin, *art. cit.*

35 C'est un des thèmes fondamentaux du cinéma américain. *Cf.* Michel Cieutat, *Ambivalences et croyances. Grands thèmes du cinéma américain*, Paris : Éditions du Cerf, 1991, p. 228-229.

36 Par exemple, la migration des protestants suite à la révocation de l'Édit de Nantes tel que la décrit Francienna Bory, « L'Errance des huguenots français jusqu'en terre guadeloupéenne au XVIIe siècle », *in* Odile Hamot (dir.), *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginaires*, *op. cit.*, p. 255-265.

37 Manlio Graziano, « L'Église catholique et la "théologie de la prospérité" en Amérique latine », *Outre-Terre*, vol. 18, n°1, 2007, p. 55-85.

par la richesse. On voit d'ailleurs sur le premier point une ambivalence de la terre promise. En effet, Schmitt[38] aurait rapporté une objection faite à l'idée de « capitalisme donnant » développée par Alexandre Kojève, indiquant que « aucun homme ne peut donner sans avoir pris de quelque façon. Seul Dieu qui crée le monde à partir du néant peut donner sans prendre ». Ainsi, pour Bidima[39], citant Victor Hugo, la terre promise de l'aventure coloniale est terre promise à l'exploitation : « Allez peuples ! emparez-vous de votre terre. Prenez-là […] À qui ? À personne […] croissez, cultivez, colonisez, multipliez[40] ».

Au-delà de ces configurations théologiques, le rapport à une forme de terre promise comme terre de la richesse, d'une part se fait au risque d'une perte de soi, de sa propre identité, ainsi que de sa légitimité et du sens même de la terre promise tout en faisant dévier la question de la richesse, non seulement vers la dimension de la production, mais aussi celle de l'appropriation. À cet égard, il est possible de lire l'effondrement des royaumes d'Israël et de Juda comme la perte de l'alliance et des justes rapports entre Dieu et le peuple d'Israël, rapports garants de l'habitation de la terre promise.

La primauté du partage et la question de la justice

Cet horizon ouvre vers une troisième figure de la terre promise, qui serait plus un horizon eschatologique qu'un horizon local ou un horizon économique. Nous pouvons ici y voir réalisée en priorité la dimension du partage. La tension entre la prise et le partage présente dans l'exode et la conquête se situe alors sur un horizon plus élargi.

---

38 Carl Schmitt, « À partir du "nomos" : prendre, pâturer, partager : La question de l'ordre économique et social », *op. cit.*, p. 556, note du traducteur.

39 Jean-Godefroy Bidima, « Terres promises. Usages et mésusages du théologico-politique », *in* Odile Hamot (dir.), *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginaires*, *op. cit.*, p. 172.

40 On remarquera l'allusion à *Gn*, 1 que nous évoquions au début de ce texte.

La terre promise se trouve déterritorialisée par l'universalisation et nous renvoie alors à la promesse eschatologique du royaume préparée par le judaïsme messianique et articulée dans le christianisme. Jésus, en annonçant entre autres la proximité du Royaume, opère une libération, la remise des péchés, par sa mort et sa résurrection. De cette dernière découle un mouvement d'expansion, ce « croissez et multipliez » appliqué aux douze apôtres[41], par la Pentecôte où les apôtres s'adressent à tous et où chacun l'entend en sa langue en une sorte de Babel inversée (mais qui garde la diversité) (*Ac*, 2:1-36) et où va se construire peu à peu une religion à vocation universelle et l'ouverture de l'horizon de la fin des temps et du Royaume, déjà présent chez Isaïe (*Es*, 11:6-9). Cette troisième figure est probablement celle qui a le plus résonné au XXe siècle, à la fois sous la forme sécularisée du socialisme et du marxisme, grands récits laïques[42], par opposition à l'impérialisme centré sur le « prendre[43] », pour alimenter le produire et engendrant une situation d'injustice en termes de partage et à l'utopie libérale, centrée sur le « produire », le nourrissant par le prendre et régulant le partage en vue de la stabilité sociale.

La reprise, au sein même de la théologie, de la question du partage s'est faite par la théologie de la libération, mouvement théologique émergeant dans les années soixante[44] et proposant une herméneutique pour l'action du texte biblique par la situation et de la situation par le texte biblique. Ce courant s'inscrit dans le mouvement global de développement des années soixante, développement qui est « le nouveau nom de la Paix[45] » (Encyclique *Populum Progresso*

41 Où on trouve l'écho des douze tribus d'Israël.

42 *Cf.* Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir.* Paris : Minuit, 1979.

43 *Cf.* Carl Schmitt, « À partir du "nomos" : prendre, pâturer, partager : La question de l'ordre économique et social », *op. cit.*, p. 552.

44 *Cf.* Pierre Sauvage, « Genèse, évolution et actualité de la théologie de la libération », *in* Maurice Cheza, Luis Martínez Saavedra, Pierre Sauvage (dir.), *Dictionnaire historique de la théologie de la libération*, Paris : Éditions jésuites Lessius, 2017, p. 507-622.

45 *Ibid.*, p. 528.

(1967), cité par Sauvage) et les problèmes posés en termes de justice. Il s'inscrit dans une interrogation globale du rôle de l'Église et du sens de l'Écriture. Dans le « Message de quelques évêques du Tiers monde » (1967), manifeste annonciateur de la théologie de la libération, le livre de l'Exode est cité :

> Il est temps que les peuples pauvres soutenus et guidés par leurs gouvernements légitimes défendent efficacement leur droit à la vie. Dieu en effet, s'est révélé à Moïse en disant « J'ai vu la misère de mon peuple : j'ai entendu les cris que lui arrachaient ses exploiteurs […] Et j'ai résolu de le libérer » (*Ex*, 3 :7). Jésus enfin a pris sur lui toute l'humanité, pour l'entraîner à la vie éternelle, dont la préparation ici-bas est la justice sociale, première forme de l'amour maternel[46].

Il s'agit donc d'« établir une relation entre l'émancipation de l'homme — du point de vue social, politique et économique — et le règne de Dieu[47] ».

Dans cette relecture de l'exode et du royaume, on voit comment la terre promise comme telle paraît disparaître derrière un idéal social et une perspective eschatologique qui semble faire reculer la dimension de la prise de terre et articule la production au partage et à la justice. Cependant, cette orientation demeure toujours, de par une pratique située dans des contextes différenciés, à redéfinir. La question de la prise de terre, c'est-à-dire en termes modernes, de l'influence, demeure présente face à d'autres formes de rapport à une possible terre promise ou un possible accomplissement de soi, telles que les théologies de la prospérité.

46 *Ibid.*, p. 529.

47 Gustavo Gutiérrez, cité dans *Ibid.*, p. 537.

Conclusion

Au terme de ce dernier parcours, c'est peut-être, pour dépasser l'horizon ouvert par cette triade « prendre, partager, pâturer », à cette idée même de promesse et de don qu'il faut revenir. La remarque incidente selon laquelle seul Dieu peut donner, la distance mise entre la promesse et sa réalisation ainsi que les conditions de la réalisation du sens de la terre promise qui n'en fait jamais une possession mais la met toujours en suspens, donne à penser la chose suivante : derrière la terre promise, ce qui est en jeu, en dernière instance, c'est la question de l'espérance et de son ambiguïté, à la fois nécessaire et impossible. C'est aussi la question du rapport à soi et à autrui, ainsi que la question du don.

Nous sommes toujours guettés par une illusion de plénitude et d'autosuffisance à la fois induite et rejetée par la terre promise : elle est une terre de satisfaction et d'accomplissement, un sol, mais en même temps ne peut être acquise pleinement par soi, mais relève d'une forme de grâce. Prendre, partager, pâturer dans ce cadre peut, soit indiquer la prise de responsabilité, le souci de justice ainsi que le soin du sol (signification certainement pas acceptée par le juriste allemand auquel ces concepts furent empruntés), ou bien alors indiquer ce par quoi la terre promise peut être terre maudite (pouvoir perpétuellement en danger, injustice induite par l'appropriation, destruction par la production effrénée). Son habitation elle-même ne peut être une fin en soi, mais seulement le début d'une autre manière d'être et de vivre.

Bibliographie

Bidima, Jean-Godefroy, « Terres promises. Usages et mésusages du théologico-politique », *in* Hamot, Odile (dir), *Terre(s) promise(s) Représentations et imaginaires*, Paris : Classiques Garnier, 2021, p. 169-191.

Bloch, Ernst. *Le principe espérance*, t. 2, Paris : Gallimard, trad. Françoise Wuilmart, 1982.
—, *Le principe espérance*, t. 3, Paris : Gallimard, trad. Françoise Wuilmart, 1991.

Bory, Francienna, « L'Errance des huguenots français jusqu'en terre guadeloupéenne au XVIIe siècle », *in* Hamot, Odile (dir.), *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginaires*, Paris : Classiques Garnier, 2021, p. 255-265.

Cheza, Maurice, Martínez Saavedra, Luis, Sauvage, Pierre (dir.), *Dictionnaire historique de la théologie de la libération*, Paris : Éditions jésuites Lessius, 2017.

Cieutat, Michel, *Ambivalences et croyances. Grands thèmes du cinéma américain*, Paris : Éditions du Cerf, 1991.

Draï, Raphaël, *L'invention de la liberté. Essai sur la sortie d'Égypte*, Paris : Fayard, 1986.
—, *La traversée du désert : l'invention de la responsabilité*, Paris : Fayard, 1989.
—, « À propos du prétendu "Dieu des armées" de "l'Ancien Testament" », *Pardès*, n°36, 2004, p. 23-42.
—, *Abraham ou la recréation du monde*, Paris : Fayard, 2007.
—, « Sortir — complètement — d'Égypte. Considérations sur "l'esclavage prolongé" dans le récit biblique », *Pardès*, vol. 46, n°2, 2009, p. 11-21.

Ginzberg, Louis, *Les Légendes des Juifs*, t. 2, Paris : Éditions du Cerf, trad. Gabrielle Sed-Rajna, 1998.

Graziano, Manlio, « L'Église catholique et la "théologie de la prospérité" en Amérique latine », *Outre-Terre*, vol. 18, n°1, 2007, p. 55-85.

Hamot, Odile (dir), *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginations*, Paris : Classiques Garnier, 2021.

Löwy, Michaël, « Les sources bibliques de la théologie de la libération », *Dial*, 27/02/2011, <https://www.alterinfos.org/spip.php?article4916> [Consulté le 30/06/2024].

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir.* Paris : Éditions de minuit, 1979.

Marx, Alfred, « L'exode israélite à la lumière d'autres légendes migratoires », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, n°2, 2021, p. 141-164.

Maximin, Colette, « L'Inceste comme métaphore ou une vision critique de la terre promise dans trois romans de la région amazonienne », *in* Hamot, Odile (dir.), *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginaires*, Paris : Classiques Garnier, 2021, p. 153-166.

Philon d'Alexandrie, *De migratione Abrahami*, Paris : Éditions du Cerf, trad. Jacques Cazeaux, 1976.

Römer, Thomas, « Milieux bibliques », *L'annuaire du Collège de France*, n°119, 2022, p. 521-544.

Rouillard-Bonraisin, Hedwige, « Une Terre "ruisselant de lait et de miel". Sens et valeurs d'une utopie-uchronie biblique », *in* Hamot, Odile (dir.), *Terre(s) promise(s). Représentations et imaginaires*, Paris : Classiques Garnier, 2021, p. 19-48.

Sanchez, Jean-Pierre, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1996.

Sauvage, Pierre, « Genèse, évolution et actualité de la théologie de la libération », *in* Cheza, Maurice, Martínez Saavedra, Luis, Sauvage, Pierre (dir.), *Dictionnaire historique de la théologie de la libération*, Paris : Éditions jésuites Lessius, 2017, p. 507-622.

Schmitt, Carl, « À partir du "nomos" : prendre, pâturer, partager : La question de l'ordre économique et social », *Commentaire*, n°87, 1999, p. 549-556.

Walzer, Michael, *De l'exode à la liberté. Essai sur la sortie d'Égypte*, Paris : Calmann-Lévy, 1986.

El mundo de las preguntas

Gustavo Martín Garzo, Hélène Bastard, Caroline Mena

Un recorrido por la Tierra Prometida en la obra martingarciana

En las obras de Gustavo Martín Garzo, las reescrituras bíblicas siempre aparecen desde una perspectiva nueva, poniendo el enfoque sobre lo que no se ha contado, para convertir una historia conocida en otra distinta y ficticia. Así, la novela *El lenguaje de las fuentes* (1993) se centra en la vida y la muerte de José, personaje bíblico de segundo plano en las Escrituras. *Y que se duerma el mar* (2012) narra la historia de la infancia y adolescencia de María antes de que se convierta en la Virgen María. *No hay amor en la muerte* (2017) cuenta el sacrificio de Abraham, pero contado desde el punto de vista de Isaac. La Biblia, texto fundador de la literatura, sirve de fuente inagotable de inspiración. En las novelas, figuran de manera recurrente la historia Agar, el encuentro de Jacob y Raquel, la torre de Babel, o el arca de Noé. Sobre la reescritura del Éxodo y de la Tierra Prometida, en *El árbol de los sueños* (2021) aparece el curioso personaje de Aaron, una cabeza parlante, que cuenta historias maravillosas, entre las cuales figura "La historia del becerro de oro y de lo que hizo Moisés con las tablas de la ley que Yavé le entregó"[1] donde el profeta, al regresar del monte Sinaí, descubre el becerro de oro. Le conmueve la felicidad que provoca en su pueblo, después de todos los males que

1 Gustavo Martín Garzo, *El árbol de los sueños*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021, p. 402-408.

padecieron, y decide esconder las tablas de piedra de los diez mandamientos hasta "la caída repentina del alimento blanco"[2], el *maná* enviado por Yavé. A modo de castigo, Moisés nunca podrá acceder a la Tierra Prometida, y se metamorfoseará en damán. En "Historia de los buscadores del maná"[3] y "La historia de Esther y de su bisabuela Tzebiyah"[4], se cuenta que parte de los que pudieron llegar a la Tierra de Canaán siguieron extrañando el maná y decidieron irse de la Tierra Prometida para encontrar —sin conseguirlo— esos copos maravillosos. Concluye esa reescritura con el significado misterioso de aquella palabra: "tal es el significado de la palabra hebrea maná: 'qué es'. Se dice que el maná tiene sabor a lo que uno más desea".[5] ¿Son el amor y el deseo, tierras prometidas más deseables que la Tierra Prometida?

En el prólogo de *El Cantar de los Cantares, símbolos y motivos de la lírica amorosa popular*[6] de Elisa Martín Ortega, Gustavo Martín Garzo asocia la Biblia con otro libro muy distinto, *Las mil mejores poesías de la lengua castellana* con sus "canciones de piratas, versos de enamoradas que esperaban al alba a sus dulces pastores, románticas historias de promesas incumplidas […] de príncipes que creían que su amor sería más fuerte que la muerte"[7] y añade:

> […] descubrí que muchos pasajes de la Biblia estaban traspasados del mismo gusto por lo maravilloso que alentaba en aquellos poemas tan recordados […] Y aún descubrí otra cosa: que en el corazón de ese libro austero y terrible se ocultaba el que era

2 *Ibid.*, p. 405.

3 *Ibid.*, p. 408-410.

4 *Ibid.*, p. 411-416.

5 *Ibid.*, p. 416.

6 Elisa Martín Ortega, *El Cantar de los Cantares, símbolos y motivos de la lírica amorosa popular*, Madrid: PPC, 2013, prólogo de Gustavo Martín Garzo, "Historia del paraíso", p. 9-14.

7 *Ibid.*, p. 10.

> probablemente el canto más arrebatado y dulce sobre el amor que se había escrito jamás: *El cantar de los cantares*.[8]

Emanaciones del jardín del *Cantar de los cantares* podrían ser, quizás, los jardines maravillosos que encontramos en las novelas *La princesa manca* (1995) y *El jardín dorado* (2008) con la importancia del canto amoroso y de la voz femenina. Termina el prólogo con esta cita:

> Un poeta francés dijo que el universo solo ha podido ser concebido para transformarse en un hermoso libro. No es distinto a lo que se dice en el evangelio de san Juan, cuando se afirma que el Verbo se hizo carne. Es decir, que la carne, el cuerpo del hombre, está llena de palabras, y que nuestra misión al vivir es aprender a pronunciarlas. Todas ellas hablan de la felicidad que podemos encontrar al vivir. Y no podemos olvidar que, como escribiera Walter Benjamín, "en la idea de felicidad late, inalterable, la idea de la salvación".[9]

¿Pueden considerarse la literatura, la escritura y la lectura como posibles reminiscencias de la Tierra Prometida?

El poder de la pregunta[10]

Todas las grandes preguntas de la vida son aquellas que no podemos dejar de hacernos y que no tienen respuesta. Preguntar es vivir y aparece en el mundo del folclore, de los relatos y de lo simbólico.

---

8 *Ibid.*, p. 12.

9 *Ibid.*, p. 13-14.

10 Texto que resulta de una entrevista llevada con Gustavo Martín Garzo por Hélène Bastard y Caroline Mena el 24 de marzo de 2023 en el Colegio de España (reelaborado por Hélène Bastard).

En la *Historia de Perceval o el cuento del Grial*[11], mientras se hospeda en el castillo del rey Pescador, Perceval se queda maravillado por "una lanza blanca y el blanco hierro de cuyo extremo manaba una gota de sangre bermeja".[12] También ve pasar a unos pajes con candelabros de oro fino, y por fin a una doncella que llevaba un grial de "tal resplandor que al instante perdieron su claridad las candelas, así como les ocurre a las estrellas cuando se levanta el sol o la luna".[13] Sin embargo, él no se atreve a preguntar. Al amanecer, han desaparecido todos los habitantes del castillo. Llama, pero nadie le responde, y huye de este lugar. Poco después, se encuentra con una doncella en el bosque, le cuenta lo sucedido y al enterarse de que el joven había permanecido callado ante tal prodigio, ella le dice:

> Tu nombre ha cambiado, hermoso amigo. […] ¡Perceval el infeliz! ¡Ah, Perceval desgraciado, cuán malaventurado eres ahora por todo lo que no preguntaste! Porque hubieras reparado tanto que el buen rey, que está tullido, hubiera recuperado sus miembros y su tierra, y a ti te habrían colmado grandes bienes. Pero ahora has de saber que te llegarán muchos enojos a ti y a otros […] de la torpeza que cometiste al no preguntar qué se hacía con el grial ni adónde lo llevan […].[14]

La pregunta es la esencia del cuento. Los cuentos de hadas —esas historias que erróneamente consideramos que solamente a los niños les pueden interesar— lo contienen todo. En *La Bella Durmiente* pasa algo semejante: el príncipe llega a un lugar terrible, un bosque lleno de zarzas, y de pronto encuentra un castillo donde todo

---

11 Chrétien de Troyes, *Historia de Perceval o el cuento del Grial*, Barcelona: Ediciones Orbis y Editorial Origen, trad. Agustín Cerezales Laforet, 1982. Se trata en particular de los fragmentos "Con el Rey Pescador" (vs. 2976-3421; p. 76-83) y "Las tristes noticias de la doncella del bosque" (vs. 3422-3690; p. 83-88).

12 *Ibid.*, p. 79-80.

13 *Ibid.*, p. 80.

14 *Ibid.*, p. 86.

está detenido. Recorre las distintas estancias en las que no hay más que ausencia de vida: es el lugar de la muerte. De pronto, en una habitación misteriosa halla a una joven dormida, e inmediatamente se da cuenta de que, a pesar de su inmovilidad, en su rostro hay esa belleza que solamente puede atribuirse a lo vivo. Se queda fascinado contemplándola. Como está dormida, no tiene sentido que le pregunte por lo que está pasando. Habría podido hacer como Perceval y haber huido de este lugar espantoso. Sin embargo, no lo hace. Se acerca a esa joven y, deslumbrado por su belleza, la besa en los labios y ella despierta. De tal forma, el beso tiene el valor simbólico de la pregunta. Besar a la princesa dormida es como preguntarle: "¿quién eres? ¿por qué estás así?". El beso tiene un alcance complejo, los amantes lo saben bien, porque es la misma boca que habla y que come. En las escenas amorosas tres cosas se mezclan: el amor, las palabras y el deseo de devorar —en sentido simbólico— al otro. El beso despierta a la princesa y el relato de los Hermanos Grimm cuenta:

> Descendieron juntos, y el rey se despertó y la reina y toda la corte. Y se miraban unos a otros con ojos atónitos. Y los caballos se levantaron en el patio, los perros de caza saltaron meneando el rabo, las palomas en el tejado sacaron la cabeza de debajo del ala. Miraron a su alrededor y volaron en dirección al campo: las moscas siguieron arrastrándose en la pared; el fuego en la cocina se enderezó y llameó e hizo la comida; el asado comenzó de nuevo a asarse, y el cocinero le dio al pinche una bofetada que le hizo gritar, y la sirvienta desplumó al gallo. Y se celebró la lujosa boda del hijo del rey con la Bella Durmiente, y vivieron felices hasta el fin de sus días.[15]

Al abandonar esa estancia encantada, el descenso se convierte en ingreso en la realidad y todo despierta gracias al poder de la pregunta. Volvemos a encontrar el significado de la palabra maná que aparece en *El árbol de los sueños* con la escena de ese pueblo hambriento

15 Jacob y Wilhelm Grimm, *Cuentos de niños y del hogar*, Madrid: Generales Anaya, trad. María Antonia Seijo Castroviejo, 1985 [1857], p. 279.

que está perdido en el desierto.[16] La historia de la Tierra Prometida se asemeja a un anhelo incumplido. De pronto, cuando más desesperados están, empiezan esos copos a descender, y no han visto nunca nada semejante. Se quedan maravillados por su belleza, se los llevan a los labios, cada copo tiene un sabor distinto y ese alimento exquisito tiene el poder de darles energía. Inmediatamente surge la pregunta: "¿qué es?". Es una metáfora preciosa de lo que nos pasa ante algo que sale de lo ordinario. Por ejemplo, cuando vamos a un museo y uno de los cuadros nos obliga a detenernos ante él, esa contemplación implica la pregunta: "¿Qué me está pasando?". De la misma forma, en el mundo de lo amoroso y en el proceso de enamoramiento, se reitera la pregunta: "¿Qué sucede?". Se trata de un encuentro, que te sume en la perplejidad, el asombro, el desconocimiento, porque no sabes qué te pasa, qué quieres, ni quién es la persona que tiene el poder de cambiarlo todo. Surge la necesidad de inventar una vida nueva, una lengua y un cuerpo distintos. Como el beso del príncipe a la Bella Durmiente, la gran interrogación del amor es: "¿quién eres?".

El mundo de la literatura es el lugar de las preguntas acerca de lo que se esconde. Es la puerta del cuarto de Barba Azul. El personaje de este cuento se parece a Yahvé. Barba Azul es un señor muy poderoso, tiene un castillo, tierras a su alrededor y le explica a su nueva esposa que puede poseer todo aquello: tener sirvientes que le atiendan a cualquier hora, armarios llenos de vestidos, establos con caballos para que puedan recorrer los preciosos bosques de los alrededores. Sin embargo, hay una puerta cerrada y tiene prohibido abrirla. Del mismo modo, Adán y Eva están en el paraíso, el lugar donde todos los deseos se pueden cumplir. No obstante, hay un árbol cuyos frutos no pueden probar y no saben por qué. ¿Qué hacen Eva y la esposa de Barba Azul? Se atreven a hacer lo que no deben, porque no pueden resistir a aquella pregunta y quieren saber lo que está escondido. Al haber sido más cautas y sensatas, quizás se hubieran quedado con la sensación de haber perdido lo más decisivo de

16 Gustavo Martín Garzo, *El árbol de los sueños*, *op. cit.*, "Historia de los buscadores del maná", p. 408-410.

sus vidas, pero esta elección tiene sus riesgos y sus consecuencias en ambos casos. La esposa de Barba Azul encuentra la habitación llena de sangre, con la visión espantosa de los cuerpos despedazados de las anteriores esposas. Adán y Eva acaban expulsados del paraíso que todos los humanos andarán buscando, con ese deseo imposible de regresar a lo que ha sido perdido.

El mundo del cuento es el mundo de lo simbólico y de lo abierto. La aspiración humana es evitar que todo se transforme en un lugar cerrado, donde todo está dicho y donde las cosas no pueden ser diferentes. Todos los totalitarismos son mundos de respuestas, no son mundos de preguntas. El mundo de los adultos también suele ser así, por eso soy un gran defensor del mundo de los niños. Existen momentos en los que el adulto vuelve a recuperar parte de esa infancia, en particular a través de la experiencia amorosa.

Los amantes, los poetas, los locos viven en el mundo de la posibilidad y no quieren abandonarlo. Es el motivo por el que me gusta hacer mi propia lectura de historias conocidas, no para cambiarlas, sino porque me parece que quedan cosas por contar. Acerca de Moisés que regresa con las tablas de la ley, en la traducción de la Biblia de Casiodoro de Reina, se cuenta cómo el pueblo decide juntar sus joyas y crear un becerro de oro.[17] Este pasaje bíblico no figura tanto como una idolatría para ofender a dios —al contrario de la

---

17 Casiodoro de Reina, *La Biblia del Oso. Las Sagradas Escrituras, Versión Antigua*, Bogotá: Colombia Para Cristo, traducida de los textos originales en hebreo y griego al español por Casiodoro De Reina (1569), transcrita y puesta en español actual por Russell Martin Stendal, 1996, p. 88-89. Se refiere al capítulo 32 del *Éxodo*, y en particular a los versículos 5-6: "Y viendo esto Aarón, edificó un altar delante del becerro; y pregonó Aarón, y dijo: Mañana será fiesta al Señor. / Y el día siguiente madrugaron, y ofrecieron holocaustos, y presentaron ofrendas de paz; y se sentó el pueblo a comer y a beber, y se levantaron a regocijarse" y a los versículos 15-19: "Y volvió Moisés, y descendió del monte trayendo en su mano las dos tablas del testimonio, las tablas escritas por ambos lados; de una parte y de otra estaban escritas. / Y las tablas eran obra de Dios, y la escritura era escritura de Dios grabada sobre las tablas. / Y oyendo Josué el clamor del pueblo que gritaba, dijo a Moisés: Alarido de pelea hay en el campamento. / Y él respondió: No es alarido de respuesta de fuertes, ni alarido de respuesta de flacos; alarido de cantar oigo yo. / Y aconteció, que cuando llegó él al

película de *Los diez mandamientos* (1956) de Cecil B. DeMille— sino que, en un momento determinado, juntan sus pertenencias para fundirlas y forman esta figurita de animal. Yo me imagino que quizás lo hacen porque les recuerda a todos esos animales que han salido con ellos al abandonar Egipto, y que ya han desaparecido porque se han muerto o se los han comido, y que ellos se han quedado sin esas referencias, porque no tienen a dónde ir y no tienen nada en absoluto. En ese momento de desesperación, les da por jugar con la figurita de un becerro, la pasean y esto da lugar a que se animen, hablen y bailen. En *El árbol de los sueños*, describo a Moisés bajando con las tablas de la ley después de haber estado ausente tanto tiempo. Ve a su pueblo feliz, se queda mirándolo y decide dejarlos disfrutar un poco más y aplazar la entrega de los diez mandamientos:

> Era un simple ternero, como los que habían tenido en Egipto. Todos los que habían llevado con ellos habían muerto de hambre y de sed, y él, conmovido, puso entre sus patas una piedra negra que había cogido al descender del monte. Era extraño ver a unos jóvenes que sólo habían conocido el trabajo y el látigo comportándose de una manera tan delicada a causa de aquella figura. Los niños y las muchachas les pedían que les dejaran acariciarlo, y los ancianos lloraban al verlo, pues les recordaba los becerros que ellos mismos habían tenido de niños. Y él pensó en los días que había pasado en la Corte del faraón. Su infancia con aquellas jóvenes que le habían recogido de las aguas y que todo se lo daban. Aquel amor nada tenía que ver con el que aquella Zarza le exigía. Representaba esa forma modesta de amor que sólo busca mirar con atención a otro ser, a algo que no eras tú. El amor a aquel becerro representaba esa forma de amor. Adorarlo era celebrar el momento en que algo inesperado entraba en tu vida para descubrirte cuánto de asombroso podía haber en ella. Mientras pensaba en esto, Moisés sintió el peso de la piedra que llevaba bajo la ropa, y le pareció que Yavé le reprochaba que la hubiera escondido. Se la

---

campamento, y vio el becerro y las danzas, el furor se le encendió a Moisés, y arrojó las tablas de sus manos, y las quebró al pie del monte".

> daré mañana, le dijo. Han pasado tantas penas, ¿qué malo puede haber en que se distraigan un poco? Pero llegó el nuevo día y tampoco le habló a su pueblo de lo que había pasado en el monte, ni del encargo que Yavé le había hecho. Ni lo hizo en los días que siguieron, por lo que las leyes que Yavé le había dado se quedaron en aquella piedra sin que nadie las pudiera conocer. Y durante un tiempo Yavé no se lo reprochó, que era como si el becerro también a Él le gustara, y se complaciera con la alegría y los juegos que reinaban en el campamento desde que lo tenían con ellos. ¿Cuando amas a alguien no deseas que sea como un niño?[18]

Sin traicionar la historia bíblica, quiero subrayar otros aspectos, y lo maravilloso de los relatos fundadores es que te permiten hacerlo.

¿Solo un pie descalzo?

Es también la riqueza de los cuentos. Por ejemplo, el pie desnudo de Cenicienta se vincula con la historia del Jasón y los Argonautas. Jasón es el hijo del rey y el centauro Quirón se encarga de su educación. En la película *Medea* (1969) de Pasolini, Quirón le cuenta al niño Jasón que todo cuanto le rodea es sagrado —el agua que corre por las fuentes, los árboles— y que el día en que la naturaleza le parezca sólo naturaleza, y en la hierba vea solamente hierba, todo habrá terminado. La enseñanza del centauro es que cada cosa conserva la presencia de un dios. Jasón decide luego abandonar ese mundo para ir a reclamar la corona que le corresponde. Viene de un mundo salvaje y se presenta a la ciudad con una piel de pantera, dos lanzas y un pie descalzo, porque al cruzar un arroyo ha perdido su sandalia.

Sin embargo, si retomamos lo que dice Chéjov acerca de la economía del relato —"si al comienzo de un relato se ha dicho que hay un clavo en la pared, ese clavo debe servir al final para que se cuelgue el

---

18 Gustavo Martín Garzo, *El árbol de los sueños*, *op. cit.*, "La historia del becerro de oro y de lo que hizo Moisés con las tablas de la ley que Yavé le entregó", p. 402-404. Fragmento leído por el escritor en el encuentro del 24 de marzo de 2023.

protagonista"[19]—, esta mera explicación acerca de la sandalia de Jasón no basta para justificar la presencia de este pie descalzo en el relato. Tiene un valor simbólico: ese pie es el que le mantiene vinculado al mundo del centauro. El pie descalzo es el pie desnudo, sin calzado. Podemos pensar en el largo proceso para conseguir que nuestros pies quepan en los zapatos: todos los niños quieren ir descalzos, se quitan los patucos porque el zapato es propio del cuerpo adulto. Los amantes también se quitan los zapatos enseguida. El pie desnudo de Cenicienta es el pie de Jasón, remite al mundo anterior de lo sagrado, de lo simbólico, de la pasión y del amor. De hecho, en la película de Pasolini, cuando Jasón se enamora de Medea, es el mundo del centauro el que le hace concebir la pasión que siente por ella.

El pie de Cenicienta pertenece al cuerpo del amor. Por eso pierde el zapato. En el cuento de Andersen, *La Princesa del Guisante*, la princesa no puede dormir por culpa de un guisante que se ha metido debajo del colchón. El guisante representa la piedrecita que se cuela en el zapato y que nos obliga a quitárnoslo para evitar tal molestia. Al quitarnos el zapato, está apareciendo nuestro pie desnudo, como le pasa al niño con los calzados.

El sabor de las cerezas

El fabuloso poder de los cuentos reside en lo simbólico y la imaginación, esa facultad prodigiosa que nos permite relacionar realidades que la razón separa. La razón separa el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. La imaginación los une. Toda la literatura de fantasmas está atrayendo la presencia de los difuntos. No es ningún disparate, basta con recordar a un ser querido que se haya muerto para sentir misteriosamente su presencia, a pesar de no poder comunicarnos con él. Los mexicanos tienen una palabra preciosa

19 Esta cita de Antón Chéjov aparece muchas veces con variantes importantes en su traducción del ruso. La que hemos indicado aquí figura al final de la antología de Francisco Rico, *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve*, Barcelona: Planeta, 2002. II, p. 1384.

para los muertos, los llaman los "escondiditos" como si fueran seres que se han escondido de una manera tan extraordinaria que no se pueden encontrar. El juego del escondite fascina a los niños: les encanta esconderse, pero para ser encontrados porque buscan el momento del reencuentro, del abrazo y de los besos. Es el instante que todos buscamos. Es el juego de la muerte y la resurrección. La imaginación relaciona el mundo de los adultos con el de los niños, y el de los animales con el de los humanos.

El director iraní Abbas Kiarostami, en su película *El sabor de las cerezas* (1997)[20], cuenta la historia de un bedel desesperado que quiere suicidarse a pesar de ser un hombre muy religioso. Sin embargo, le da mucho miedo que su cuerpo no sea enterrado. Decide encontrar a alguien que se comprometa a hacerlo, pero todo el mundo se niega. Termina por subirse a un árbol para acabar con su vida. Se trata de un cerezo con sus racimos llenos de cerezas rojas. Las contempla y empieza a probarlas unas tras otras. Vienen unos niños que le reclaman cerezas y empieza a entregárselas. Este gesto le vincula de nuevo a la vida y a partir de ese instante es incapaz de suicidarse. La cereza cobra un valor simbólico: nos remite a los niños que fuimos y que jugaban con cerezas que se iban transformando en pendientes, en un instante de transfiguración y deseo. La cereza adquiere para el hombre antiguo una dimensión que le permite abrirse a otra realidad.

El mundo del símbolo y el del relato están llenos de puertas, de relaciones infinitas. Cualquier relato que de verdad merezca la pena puede llevarnos a todos los relatos que existen y que se comunican entre sí. Walter Benjamín define la imaginación como las afinidades secretas entre las cosas.[21] El relato vincula la vida y la muerte, la rea-

---

20 Abbas Kiarostami, *Ta`m-e gilâs*, 1997.

21 Acerca de este punto, pueden referirse a: Matías Giuliani, "El amor y la imaginación en Walter Benjamin: lectura retrospectiva de *Infancia en Berlín hacía mil novecientos*", *Boletín de estética*, nº7, 2008, traducción del francés al español realizada por el autor, <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/download/120/80/198&ved=2ahUKEwiroPjWtMKHAxX2APsDHWStOyMQFnoECBAQAQ&usg=AOvVaw2fm8Yeq_QqmhcsONv7Kt3M> [Fecha de consulta: 25/07/2024]; o en francés a: Matías

lidad y el sueño. Siempre aspiramos a que la vida tenga un sentido. Hay instantes esplendorosos en nuestra vida que son los que merecen la pena y en los que se establece una comunicación profunda con la realidad y el mundo. Según Deleuze, lo peor no es que no se cumplan nuestros deseos, sino dejar de desear. Es el verdadero mal y lo que ocurre con la enfermedad terrible de la depresión: la persona se separa por completo de las cosas y todo pierde su valor y significado.

Decía Octavio Paz que hay tres formas de relacionarse con el mundo. Los primeros son aquellos que quieren comprenderlo: son los filósofos y los científicos. Los segundos son los que quieren cambiarlo: son los ingenieros, incluso los revolucionarios. Por último, están los que se conforman con hablar con él: son los poetas, los enamorados y los niños[22]. Este tercer grupo son las personas que desean dialogar con las cosas y con los demás, en una constante apertura al mundo del sueño, del deseo y del inconsciente.

Las mil y una noches

El árbol de los sueños (2020) está dedicado a Pasolini, por el que siento una admiración sin límite. En este libro, he tenido el atrevimiento de escribir mis mil y una noches. Alberto Moravia, que era uno de sus amigos, cuenta que, en un instante determinado, a Pasolini le pareció que la realidad se había empobrecido tanto que se había vuelto casi transparente. Entonces, necesitó recurrir a las grandes

---

Giulani, "L'amour et l'imagination chez Walter Benjamin : lecture rétrospective d'*Enfance Berlinoise vers mil neuf cent*", *Revue de littérature comparée*, nº1, 2008, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-79.htm> [Fecha de consulta: 25/07/2024].

22 Entre otros textos, Octavio Paz volvió sobre esta idea en la conferencia dictada en el Colegio Nacional de México el 18 de marzo de 1975. Un extracto ha sido publicado en el artículo "Un animal que imagina", *El País*, 29/03/2014, <https://elpais.com/cultura/2014/03/26/actualidad/1395831235_767582.html?event_log=oklogin> [Fecha de consulta: 25/07/2024]. También forma parte del volumen: Octavio Paz, *Itinerario poético. Seis conferencias inéditas Colegio Nacional de México (1975)*, Girona: Atalanta, 2015.

historias para recuperar una densidad que pensaba que había desaparecido. Hizo *Edipo rey* (1967), *El Decamerón* (1970), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974) para que todos esos relatos eternos —que han acompañado a hombres y mujeres a lo largo de todas las épocas— volvieran a tener una presencia en nuestro mundo. Sin ellos, la plana realidad no merecía la pena.

Rosa Chacel dice que escribir era el deseo de irse por los tejados. Es una expresión preciosa y yo creo que pasa lo mismo con la lectura. El lector es un vagabundo, el deseo de aventuras le mueve a leer y a andar por los tejados.[23] La pregunta que le hace el lector al libro es la pregunta que la ratita presumida hace a sus pretendientes en el cuento popular español: "¿y tú qué me harás por las noches?". El lector le pregunta al libro: "¿qué me va a pasar cuando te lea?". Es la pregunta esencial de la literatura, del arte, o de lo amoroso. Estos tres mundos están completamente relacionados. El niño espera que los mayores le cuenten un cuento porque es un acto de amor, una manera de decirle que le queremos. Es más, la verdadera razón por la que un adulto le cuenta un cuento a un niño es para ver la cara que pone al escucharlo. Este cuerpo iluminado por las palabras es la raíz del cuento. El mundo del arte radica en lo amoroso.

En *El árbol de los sueños*, el relato acerca de Esther y de su bisabuela Tzebiyah[24] cuenta la historia de una anciana, cuya nieta se muere al dar a luz, y ella se queda a cargo de su bisnieta. Está feliz con ella porque no hay nada que ilumine más la vida de una persona mayor que un niño pequeño. Se dedica a cuidarla, la niña empieza a crecer, es muy guapa y suscita la admiración de todas las vecinas que contemplan la escena encantadora de esta niña con su bisabuela. Hay en el pueblo una señora poderosa que no puede tener hijos y que no entiende por qué esa pobre anciana tiene a esa niña tan preciosa. Al ser rica, cree que puede conseguirlo todo y se cree con derecho

---

23 La expresión "andar por los tejados" también figura en Rosa Chacel, *Barrio de Maravillas*, Barcelona: Bibliotex, 2001 [1976], p. 96: "El terror es el deseo de andar por los tejados".

24 Gustavo Martín Garzo, *El árbol de los sueños*, *op. cit.*, "La historia de Esther y de su bisabuela Tzebiyah", p. 411-416.

a exigirlo. De forma que empieza a acosar a la anciana, subrayando que es demasiado mayor y que puede morirse en cualquier momento, mientras que ella podría ofrecerle una vida mejor, y hasta le propone comprar a la niña, como si fuese uno de esos corderitos que se llevan al mercado y que se pueden vender. Por último, le reprocha a Tzebiyah todas las fantasías que le cuenta a la niña:

> Y aquella mujer, que creía haber comprado el corazón de la niña con sus obsequios, al ver la ternura con que se trataban la una a la otra, se puso a insultar llena de rabia a Tzebiyah. Eres una necia, le dijo, ¿acaso no ves todo lo que podría tener aquí? Sirvientes, caballos para cabalgar por los bosques, armarios llenos de vestidos, los más apuestos pretendientes para cortejarla cuando crezca. Era como si la señora de las cosas reales le estuviera reprochando que engañara a una niña con sus fantasías. Es conmigo con quien debe estar, añadió ensoberbecida. Tú sólo le ofreces cosas que no son verdad. ¿Y qué si no son verdad?, le contestó Tzebiyah llevándose a la niña de allí. ¿Sabe acaso la verdad lo que quiere el amor?[25]

La literatura es la apuesta del amor frente a la verdad. Los amantes necesitan mentirse porque el amor sin las bellas mentiras no es nada y no podríamos vivir sin ellas. La gran verdad de la vida es que todos vamos a morir. El escritor católico, Gabriel Marcel, tiene esta frase: "Amar a alguien es decirle tú nunca morirás".[26] Esta frase recuerda a los padres que dicen a sus niños que no les va a pasar nada malo a su lado porque tienen el poder de protegerlos. Es una mentira que manda el amor. De la misma forma, la religión se fundamenta en esta historia a la vez preciosa y disparatada de la resurrección de los muertos. Esta idea subraya que nos vamos a reencontrar con las personas a las que hemos querido, pero no en el cuerpo desgastado que pudieron tener al morirse, sino en el cuerpo bello y fuerte de su juventud. Es una historia loca, preciosa, pero es una mentira.

---

25 *Ibid.*, p. 412.

26 *Cf.* Gabriel Marcel, *«Tu ne mourras pas»* (textos escogidos y presentados por Anne Marcel), París: Arfuyen Orbey, 2005.

Complace escucharla y la gente cree en ella porque la necesita para vivir. Juan Ramón Jiménez, este gran poeta español, decía que la poesía es lo que no podemos tener de la vida.

El hilo azul

Para que alguien pueda escuchar cualquier historia, hace falta un cuentacuentos o un narrador en el caso de las novelas. En *El jardín dorado*, la narradora, Ariadna, dice que tiene el poder de oír los latidos del corazón de su hermano Bruno, el minotauro, y añade: "este contar sin fin es mi ovillo, mi hilo mágico".[27] El contar y por ende el relato, se convierten en el hilo mágico que permite entrar y salir del laberinto, tal y como lo hace el lector al abrir y cerrar el libro. Quizás late en la voz de todos los cuentacuentos ese ovillo de oro, esa luz que conduce hacia un lugar de fascinación. El hilo de Ariadna es el hilo de la voz y el hilo azul de la escritura que se va desplegando sobre la hoja de papel.[28] El relato tiene un discurrir temporal y supone que alguien lo está escuchando. Los grandes narradores tienen el poder de encantar a sus oyentes y de crear la ilusión de que la vida tiene sentido. Ese embrujo de las palabras remite a la melodía de la voz materna que el recién nacido escucha en los primeros momentos de su vida. Ese sonido es una representación del amor con el niño acogido y cuidado por el adulto. Ese canto aparece también en la labor del poeta por recuperar la memoria primitiva de las palabras que, antes de tener sentido, fueron música.

Al principio de la película *La luna* (1979) de Bertolucci, en una escena nocturna, la madre lleva a su niño en el cestillo de una bicicleta. El hijo y la madre se miran sonriendo. La luna llena en el cielo se asemeja a la cara de la madre en la penumbra. Se podría asociar al beso de buenas noches, cuando la madre se asoma por encima de

---

27 Gustavo Martín Garzo, *El jardín dorado*, Barcelona: Debolsillo, 2009 [2008], p. 81.

28 Esta metáfora de la escritura da su título al libro de Gustavo Martín Garzo, *El hilo azul*, Madrid: Aguilar, 2001.

la cuna y se percibe la luna por la ventana. El rostro materno es la primera fascinación de la vida y el fundamento de las fascinaciones futuras. De hecho, la voz de la madre remite al mundo de la infancia y de los cuentos maravillosos. Este personaje femenino se convierte en cuentacuentos en *El árbol de los sueños* (2020) y en *El país de los niños perdidos* (2023) con las historias que cuenta a sus hijos a la hora de acostarse.

El país de los niños perdidos

La cita que sirve de paratexto a la novela *El país de los niños perdidos* (2023) es de Ana María Matute que, en *Solo un pie descalzo* (1984), escribe: "Todos los niños desaparecen, misteriosamente. Cuando menos se lo espera uno, un día, los niños se han ido, y no vuelven más".[29] Todos los padres, un día, se dan cuenta de que el hijo con el que han estado jugando durante tanto tiempo se ha convertido en un joven adulto. Los niños son criaturas. Esta palabra alude al momento de la creación y se refiere a un mundo abierto, primitivo, parecido al del *Génesis* que no estaba terminado de crear y en el que todo era posible.

¿Dónde están los niños que fuimos una vez? A veces encontramos fotografías de nuestra infancia. Sabemos que somos ese niño o esa niña, pero no seríamos capaces de identificarnos con ellos. Y aunque lo hagamos, no sabemos qué había exactamente en la cabeza de ese niño. La infancia es un territorio que se transforma en un enigma, y al que no es posible volver. La imagen del niño interior es bonita, pero es una metáfora y algo imposible: la infancia se deja atrás para siempre.

La película *Petite Maman* (2021) de Céline Sciamma coincide con lo que quise poner de realce en *El país de los niños perdidos*. Este libro es un homenaje a Peter Pan de J. M. Barrie, y surge de una historia que me contó mi nieto Gabriele. Le pidieron en el colegio que llevara una fotografía de sus abuelos y le mandé una mía

29 Gustavo Martín Garzo, *El país de los niños perdidos*, Madrid: Siruela, 2022, p. 7.

donde aparecía de niño. Y me contó mi hija que, mientras contemplaba esta imagen fijamente, mi nieto le dijo que le gustaba verme con su misma edad e imaginarse que él pudiera entrar en esta fotografía y jugar conmigo. Esta anécdota me conmovió y sentí el mismo deseo de volver a ser ese niño para poder jugar con mi nieto. De allí viene la trama de la novela, con el personaje de Gabriel que, en un sueño, puede reencontrarse con su propia madre cuando era una niña. Es también la historia de una madre que cuenta a sus hijos la historia de un dragón. Cada noche, Gabriel se va a la cama deseando que este dragón vuelva a aparecer en su sueño y es lo que sucede. Visitan una serie de lugares que tiene que ver con ese mundo de los amigos invisibles y de la infancia que hemos dejado atrás. Es el mundo de los bebés no nacidos: todos sabemos que cuando se produce una concepción, existen millones de posibilidades descartadas y de niños perdidos que permanecen en una isla, sin ningún deseo de nacer. Gabriel y el dragón descubren todos esos países y al final, se produce el encuentro con una sombra de misteriosa procedencia. Es la sombra de su madre-niña que le lleva hacia distintos personajes de cuentos de hadas que se dirigen todos al Gran Teatro de Sombras. Este sitio se nombra a menudo, pero sin decirse nunca de qué se trata. Tal enigma es también una referencia a Kafka y al final de la novela *América* (1927) donde aparece "el gran teatro integral de Oklahoma". El Gran Teatro de Sombras viene mencionado en particular en este fragmento:

> Desde lo alto de la loma divisaron el Gran Teatro de Sombras. Lo circundaba una valla con multitud de banderas de colores y, en la entrada, estaba el maestro de ceremonias. Iba vestido con una llamativa chaqueta de frac de color rojo con ribetes dorados y llevaba un sombrero de copa y un látigo como los que se emplean en la doma de los caballos. A su lado había un loro.
> —Lo que amas —repetía sin descanso el loro— lo tienes que perder. Lo que amas lo tienes que perder.
> —Entrad, no lo dudéis —decía el maestro de ceremonias a los que se acercaban—, no hagáis caso a este cascarrabias. Los increíbles espectáculos del Gran Teatro de Sombras os están esperando. Había una carpa gigantesca, y multitud de tablados y

> teatros más pequeños, por los que pululaban las más singulares criaturas. Una jirafa, una fila de perritos vestidos de niños, una amazona haciendo equilibrios sobre su corcel, un hombre con el pecho traspasado de sables. Nadie allí parecía preocuparse por el aspecto de los demás. Gabriel solo tenía ojos para su madre niña, que lo llevaba de la mano. Tenía el pelo recogido en dos trenzas, que, sujetas alrededor de su cabeza, semejaban una corona de trigo.
> —Anda, entremos —le dijo ella—; vamos a divertirnos.
> Un cartel muy grande presidía la entrada a la gran carpa. "ENTRE LIBREMENTE Y POR PROPIA VOLUNTAD" se leía en él.[30]

Esta última frase es una referencia a la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Cuando Jonathan Harker llega al castillo de Pensilvania, su huésped le recibe con este mensaje de bienvenida[31], como para quitarse cualquier responsabilidad acerca de lo que le pueda pasar. Ocurre lo mismo cuando el lector empieza a leer un libro. Y sigue el texto:

> Todos lo fueron haciendo: la niña que había encontrado su sombra, el soldado de Napoleón con su pata coja, la chica vestida de chico, la que había perdido su voz, el mago y el príncipe con ala de cisne.
> Entonces, Gabriel se despertó en su cuarto, sin que le diera tiempo a descubrir lo que había allí dentro. A través de la ventana, le llegó la voz de un locutor que anunciaba el tiempo que iba a hacer

30 *Ibid.*, p. 209-212. Fragmento leído por el escritor en el encuentro del 24 de marzo de 2023.

31 Bram Stoker, *Dracula* [1897], eBook: The Project Gutenberg [1995], 2023, <https://gutenberg.org/cache/epub/345/pg345-images.html#chap02> [Fecha de consulta: 26/07/2024]. "*Welcome to my house! Enter freely and of your own will!* […] *Welcome to my house. Come freely. Go safely; and leave something of the happiness you bring!*" (*Chapter II, Jonathan Harker's Journal*). Traducción: "¡Bienvenido a mi casa! ¡Entre libremente y por voluntad propia! […] Bienvenido a mi casa. Venga libremente. ¡Váyase con seguridad y deje algo de la felicidad que trae consigo!" (Segundo capítulo, diario de Jonathan Harker).

ese día. Contempló la luz que se filtraba por los visillos. Su casa estaba rodeada de un pinar de árboles tan altos que sus copas parecían sostener el cielo, pero esa mañana no les prestó atención. Deseaba volver a su sueño, saber lo que había pasado en aquel teatro, pero oyó la voz de su madre adulta instándole a que se levantara. Luego, mientras desayunaban juntos, no podía apartar los ojos de su cara, porque sus gestos eran los mismos que los de la niña de su sueño. ¿Había pasado eso alguna vez en el mundo, que un niño hubiera conocido a su madre cuando era una niña como él, y se hubieran hecho amigos?

De camino al colegio, Gabriel le contó a su madre su sueño.

—Teníamos la misma altura; eras una niña como yo —le dijo con una sonrisa triste.

Siguieron caminando. La mañana era muy hermosa, pero Gabriel cerró los ojos como negándose a contemplar su esplendor. Solo quería regresar a su sueño, volver a encontrarse con sus amigos. Una luz rosácea se transparentaba a través de sus párpados, y en aquel torbellino de color vio surgir la imagen del rostro encantador de su madre niña. La trenza que tenía enrollada ahora alrededor de su cabeza parecía una corona de oro.

—¿Tú crees que el Gran Teatro de sombras existe? —le preguntó a su madre.

—Claro que sí —le contestó ella—. Los teatros, los cines, las bibliotecas son lugares así. ¿Para qué crees que la gente los visita? Para buscar en ellos todo lo que han perdido en la vida.

Ya estaban cerca del colegio cuando Paulina Martínez vio que a su hijo se le había desabrochado el cordón de una de las botas, y se detuvo a anudárselo. De rodillas, tenía la misma altura que él, y sus ojos se llenaron de lágrimas.

—Me da pena que te estés haciendo mayor —le dijo—. No digo que esto sea malo, ya que los niños deben crecer y hacerse adultos, pero solo las madres sabemos lo que es haber tenido un bebé solo para ti y saber que no lo volverás a ver. Debería haber un lugar en el mundo donde pudiéramos encontrarnos de nuevo con ellos. Un lugar donde pudiéramos tenerlos otra vez en los brazos,

> aunque solamente fuera un ratito. Seguro que en ese Gran Teatro de Sombras donde has estado esta noche eran posibles cosas así.[32]

En el corazón del bosque

El espacio de la imaginación y de los sueños donde se encuentra nuestra sombra —otro yo, para retomar las palabras de Rimbaud—, es el bosque de los cuentos. Se trata de un espacio contradictorio, a la vez maravilloso y sombrío. Es el bosque de Blancanieves donde se encuentra con los enanitos, pero también con la bruja, su madrastra disfrazada que la va a envenenar. Tiene un valor ambivalente que le procura mucha riqueza interpretativa. Es un error procurar eliminar todos los aspectos inquietantes y negativos de los cuentos en las reescrituras actuales. No se puede hacer eso sin desnaturalizarlos, porque la vida conlleva luz y sombra, belleza y temor, el amor encanta y duele. Inevitablemente uno termina por llegar a esos lugares donde nada es simple, donde todo es complejo y donde cada cosa tiene al lado lo contrario. Hablar de la sombra es algo inquietante, pero permite abrirse a nuevos aspectos que existen y que están en nosotros. La literatura y el arte no pueden eliminar la sombra, sino se convierten en algo demasiado pedagógico, como un prospecto que indica, de antemano, cuál es el mensaje y cómo interpretarlo. Están, por un lado, las historias que tienen que ver con la vida diaria, pero por otro, están las historias secretas de nuestra sombra con nuestros deseos y anhelos ocultos: todo lo que no nos atrevemos a contar o que incluso nosotros mismos desconocemos. Cuando voy a hablar en algún instituto, a los muchachos siempre les suelo hablar de esta vida secreta e invisible. Les suelo preguntar si estamos más en lo que decimos o en lo que callamos, e inmediatamente ellos entienden que en lo que no nos atrevemos a decir, porque a veces ni sabemos lo que realmente nos pasa. La literatura debe hablar de esas historias secretas, debe abandonar los estereotipos y lugares comunes para adentrarse en ese territorio incógnito.

---

32 Gustavo Martín Garzo, *El país de los niños perdidos, op. cit.*, p. 212-214.

En muchos relatos aparece un personaje que pierde su sombra y que se transforma en un ser unidimensional y plano. Peter Pan regresa porque ha perdido su sombra y que sin ella no es nada. La isla de Nunca Jamás está regida exclusivamente por el principio de placer —para retomar las palabras de Freud—, y eso corresponde al territorio de la infancia. El niño no tolera no conseguir de manera instantánea todo cuanto desea y necesita el aprendizaje otorgado por el adulto. Wendy se enfrenta al caos de tal lugar y entonces se sienta y empieza a contar historias a los niños perdidos. Es un personaje increíble y una gran contadora de cuentos que consigue apaciguar a sus oyentes con su voz. Se parece a la narradora de *Las mil y una noches* que, solamente con sus palabras, consigue salvar su vida y devolverle al sultán algo de cordura. Sheherazade es la patrona de todos los escritores, puesto que la literatura cumple con esa función maravillosa y puede procurar al lector la quietud necesaria para vivir.

Si alguien quiere saber lo que es un niño, en vez de preguntar a los múltiples especialistas que hay en torno a la infancia, una forma muy sencilla de hacerlo es que abra y lea los cuentos de los hermanos Grimm, de Andersen o de Charles Perrault. Esther Tusquets decía que la escena más grande de la literatura es el encuentro de Caperucita Roja con el lobo disfrazado de abuela. Cuando se la cuentas a un niño, aguanta la respiración y se queda fascinado. Es un momento grandioso e increíble, y una manera de meter el lobo en casa. Ese ser feroz se transforma en abuelita para jugar con la niña que le hace preguntas —"¿Por qué tienes las orejas tan largas?"— hasta llegar a la respuesta final: "¡para comerte mejor!".[33]

---

33 Este fragmento puede encontrarse en Jacob y Wilhelm Grimm, *Cuentos de niños y del hogar*, *op. cit.*, p. 172-176. También en la versión francesa del cuento de Charles Perrault, *Le petit Chaperon rouge*. *Les Contes de Perrault* (texto establecido por Pierre Féron), París: Casterman, 1902 [1697], p. 5-6, <https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_de_Perrault_(éd._1902)/Le_petit_Chaperon_rouge> [Fecha de consulta: 25/07/2024].

De la belleza

En esta realidad oculta, se halla también cierta luminosidad. Algunas flores extraordinarias nacen en los lugares más sombríos y oscuros, en los pantanos o en las ciénagas. Son *Las flores del mal* de Baudelaire. La belleza aparece en los lugares más diversos y no sabemos explicar en qué consiste exactamente. Remite al mundo abierto de la pregunta: "¿qué es? ¿qué está sucediendo?". De repente, el sentimiento estético nos detiene con cierta expectación, como a la espera de algo distinto. La belleza es un lugar de esperanza. Es lo que nos hace humanos y nos hace percibir lo indefinible a nuestro alrededor que puede ocurrir en situaciones diversas de la vida cotidiana.[34]

En 2019, hicieron en el Museo del Prado una exposición de los cuadros de Fra Angelico con la restauración de *La Anunciación*.[35] Acudió multitud de gente, la mayoría probablemente había perdido el sentimiento religioso, pero permanecía como embelesada por aquella obra extraordinaria. La visita de un ángel enviado de Dios que le anunciaba a una muchacha de Palestina que iba a ser la madre de un rey parece el principio de un cuento de hadas. No dejamos de esperar que lo maravilloso aparezca en nuestras vidas. La espera de la belleza es la espera de lo amoroso. El amor es la irrupción de un poder inexplicable, capaz de transfigurar la realidad y de llevarnos a un lugar de fascinación. Es imposible saber cuánto tiempo permaneceremos en él, pero lo importante es haber estado allí, porque ese encantamiento da sentido y valor a la vida.

---

34 Desde 2022, Gustavo Martín Garzo dirige la colección *De la belleza* en Eolas Ediciones que reúne obras de distintos escritores y poetas alrededor de esta temática. *Cf.* <https://www.eolasediciones.es/libros/de-la-belleza/> [Fecha de consulta: 24/07/2024].

35 Se trata de la exposición "Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia". *Cf.* <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/fra-angelico-y-los-inicios-del-renacimiento-en/c8c45536-59a2-5e3a-9615-6daf8c3ef9e9> [Fecha de consulta: 24/07/2024]. El cuadro de Fra Angelico, *La Anunciación* (hacia 1426), puede verse en la página web del Museo del Prado. *Cf.* <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/f8e45a6f-7645-4e53-9fd5-cbdae7e8faac> [Fecha de consulta: 25/07/2024].

El último atardecer

Juan Eduardo Cirlot era un medievalista aficionado por el mundo de los símbolos y se quedó fulminado por la película *El señor de la guerra* (1965) de Schaffner. Cirlot se enamoró del personaje de Bronwyn a la que dedicó un ciclo de poemas.[36] Decía que ella era el reverso de Ofelia: la amante de Hamlet se ahoga en el río, mientras que Bronwyn es la que renace de las aguas. Hace referencia a la escena del encuentro entre Bronwyn y el señor de la guerra.[37] Es un caballero cristiano del siglo XI que tiene la custodia de una comarca normanda. Paseando por esos territorios paganos, descubre a una campesina metida en la laguna. Echa a los hombres que la estaban persiguiendo y le pide acercarse. La doncella sale del agua desnuda, él se queda fascinado y se enamora de ella al instante.

Inspirado por la lectura de estos poemas y por mi afición al cine, he escrito *El último atardecer* (2023). Es la historia de una joven médica que decide ejercer en el pueblo de Torrelobatón porque allí rodaron *El Cid* (1962) de Anthony Mann con Charlton Heston. Es el actor que hace de señor de la guerra y para ella también tuvo mucha importancia la película de Schaffner que vio de adolescente junto a su padre. Empieza a sucederle una serie de acontecimientos que tienen una rara afinidad con esa película y transforma a Bronwyn en una especie de confidente imaginaria, parecida a los amigos invisibles que suelen tener los niños. Escribe en su diario:

> Charlton Heston no debió ser una persona muy recomendable […] pero para mí siempre será el protagonista de *El señor de la guerra*. Esa película cambió mi vida. La vi a tu lado cuando tenía quince años y salí del cine mugiendo como una vaquita en celo. Me dio tan fuerte que, durante mucho tiempo, cuando los chicos me preguntaban mi nombre, yo les decía que me llamaba Bronwyn, como la protagonista de la película. Toda mi

36 Juan Eduardo Cirlot, *Bronwyn*, Madrid: Siruela, 2001.

37 Esta escena aparece con la fotografía que sirve de portada a la novela de Gustavo Martín Garzo, *El último atardecer*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2023.

> adolescencia estuve obsesionada con esa actriz, Rosemary Forsyth. Me peinaba como ella, imitaba sus gestos, sus vestidos, con la esperanza de que algún día un caballero como Charlton Heston me viera saliendo del agua con la ropa empapada. No he olvidado la escena. Bronwyn tratando de cubrirse avergonzada los pechos, y él contemplándola absorto desde la orilla. Era el señor de aquellas tierras situadas en el límite del mundo y tenía derecho a tomar de ellas lo que quisiera, pero se quedaba mirando a la muchacha en un estado de sublime arrobamiento, como si fuera una de esas criaturas que en las leyendas viven en las profundidades de los ríos donde tienen una vida que nadie conoce. La distancia es el alma de lo bello, dice tu amada Simone Weil. […] Una fruta que se mira sin alargar la mano, una desgracia que se acepta sin retroceder se decía en ellos al hablar de la belleza. Y así la miraba él, en su diferencia irreductible, por lo que era en sí misma y no por lo que él pudiera apetecer o desear, como si esa separación dolorosa fuera la forma más misteriosa de amor que había conocido.[38]

38 *Ibid.*, p. 10-11.

Bibliografía

Cirlot, Juan Eduardo, *Bronwyn*, Madrid: Siruela, 2001.

Chacel, Rosa, *Barrio de Maravillas*, Barcelona: Bibliotex, 2001 [1976].

Grimm, Jacob y Wilhelm, *Cuentos de niños y del hogar*, Madrid: Generales Anaya, trad. María Antonia Seijo Castroviejo, 1985 [1857].

Giuliani, Matías, "L'amour et l'imagination chez Walter Benjamin : lecture rétrospective d'*Enfance Berlinoise vers mil neuf cent*", *Revue de littérature comparée*, nº1, 2008, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-79.htm> [Fecha de consulta: 25/07/2024].

—, "El amor y la imaginación en Walter Benjamin: lectura retrospectiva de *Infancia en Berlín hacía mil novecientos*", *Boletín de estética*, nº7, 2008, <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/download/120/80/198&ved=2ahUKEwiroPjWtMKHAxX2APsDHWStOyMQFnoECBAQAQ&usg=AOvVaw2fm8Yeq_QqmhcsONv7Kt3M> [Fecha de consulta: 25/07/2024].

Marcel, Gabriel, *«Tu ne mourras pas»* (textos escogidos y presentados por Anne Marcel), París: Arfuyen Orbey, 2005.

Martín Garzo, Gustavo, *La princesa manca*, Madrid: Ave del Paraíso, 1995.

—, *El hilo azul*, Madrid: Aguilar, 2001.

—, *El jardín dorado*, Barcelona: Debolsillo, 2009 [2008].

—, *El árbol de los sueños*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021.

—, *El país de los niños perdidos*, Madrid: Siruela, 2022.

—, *El último atardecer*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2023.

—, *El cuarto de los sombreros*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2024.

Martín Ortega, Elisa, *El Cantar de los Cantares, símbolos y motivos de la lírica amorosa popular*, Madrid: PPC, 2013.

Paz, Octavio, "Un animal que imagina", *El País*, 29/03/2014, <https://elpais.com/cultura/2014/03/26/actualidad/1395831235_767582.html?event_log=oklogin> [Fecha de consulta: 25/07/2024].

—, *Itinerario poético. Seis conferencias inéditas Colegio Nacional de México (1975)*, Girona: Atalanta, 2015.

Perrault, Charles, *Le petit Chaperon rouge. Les Contes de Perrault* (texto establecido por Pierre Féron), París: Casterman, 1902 [1697], <https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_de_Perrault_(éd._1902)/Le_petit_Chaperon_rouge> [Fecha de consulta: 25/07/2024].

Reina, Casiodoro de, *La Biblia del Oso*. *Las Sagradas Escrituras, Versión Antigua*, Bogotá: Colombia Para Cristo, trad. Russell Martin Stendal, 1996 [1569].

Rico, Francisco, *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve*, Barcelona: Planeta, 2002.

Stoker, Bram, *Dracula* [1897], eBook: The Project Gutenberg [1995], 2023, <https://gutenberg.org/cache/epub/345/pg345-images.html#chap02> [Fecha de consulta: 26/07/2024].

Troyes, Chrétien de, *Historia de Perceval o el cuento del Grial*, Barcelona: Ediciones Orbis y Editorial Origen, trad. Agustín Cerezales Laforet, 1982.

Études

Chapitre 1

Terre(s) sanctuaire(s) : la sacralisation des espaces de la Terre promise

Les terres promises de la démocratie dans *Episodios de una guerra interminable* d'Almudena Grandes. Approche mythodologique

---

Julie Romano
Université Lumière Lyon 2

Dans les cinq romans qui forment notre corpus, *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014), *Los Pacientes del Doctor García* (2017) et *La madre de Frankenstein* (2020), Almudena Grandes a adapté des faits historiques de la « guerra interminable », cette après-guerre (1939-1964) qui en était encore une mais que l'Histoire officielle a éludée. Or, la résurgence du mythe, notamment grec, y est prégnante. En effet, dès le premier opus, l'autrice elle-même situe son projet narratif dans une logique de résurgence du mythe à travers une intertextualité assumée vis-à-vis de l'épopée homérienne :

> Los episodios que yo he podido contar son historias igual de heroicas pero mucho más pequeñas, momentos significativos de la resistencia antifranquista, que integran una epopeya modesta en apariencia, gigantesca si se relaciona con su duración, y con las condiciones en las que se desarrolló[1].

Afin d'étayer ce point de vue, nous nous appuierons sur la perspective mythodologique de Gilbert Durand[2] qui a réhabilité le rôle de l'imaginaire et du mythe dans la création contemporaine occidentale. De fait, il propose une démarche d'analyse des mythèmes, outil

1 Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelone : Maxi Tusquets, 2010, p. 720.

2 *Cf.* Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Armand Colin, 2020.

méthodologique de prédilection de la mythodologie, qu'il définit comme « [les] plus petite[s] unité[s] de discours mythiquement significative[s][3] » présentes dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres. Les mythèmes peuvent être des substantifs, des verbes d'action, des situations actantielles ou encore des objets emblématiques.

Par ailleurs, le motif de la Terre promise, qui renvoie à la Bible hébraïque est « ce pays où coulent le lait et le miel[4] », image attestée du pays de Canaan qui, dans le champ de l'imaginaire renvoie aussi bien aux mythèmes de l'abondance, de la douceur et au caractère sacré d'un espace relevant du paradis terrestre, qu'aux mythèmes liés au *topoï* de la guerre et de la conquête d'un territoire. Or, c'est à travers l'histoire espagnole contemporaine, successivement marquée par la Seconde République, la guerre civile, la dictature et la transition démocratique que nos cinq romans explorent, développent et métamorphosent le motif de la Terre promise. Nous nous proposons donc d'étudier le polymorphisme et l'ambivalence de la sacralisation de ce motif sous le prisme d'une approche fictionnelle et textuelle qui renoue avec la mythologie grecque.

Ainsi, nous montrerons tout d'abord que la sacralisation d'espaces démocratiques idéaux renvoie à l'imaginaire de la Terre promise et de ce fait à des tentatives de reconquête de ces paradis perdus. Dans un deuxième temps, nous étudierons le processus qui conduit les personnages à des ersatz de paradis retrouvés. Lors d'une dernière étape, nous verrons que les textes opèrent un nouveau revirement puisqu'ils subvertissent la conquête de la Terre promise qui se mue en un retour impossible à Ithaque.

---

3 Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris : Dunod, 1992, p. 344.

4 *Bible*, « *Exode*, 33 : 3 », <https://saintebible.com/exodus/33-3.htm> [Consulté le 06/03/2024].

Sacralisation d'espaces démocratiques idéaux et tentatives de reconquête de ces paradis perdus

Les espaces liés à la démocratie sont des *locus amœnus* idéalisés et sacralisés qui font à la fois référence à l'Olympe et au jardin d'Éden à travers différents mythèmes.

D'une part, le paradigme biblique de la Terre promise renvoie au mythème de la liberté, puisque selon Jean-Vincent Holeindre, elle « […] représent[e] d'abord un moyen de gagner la liberté d'un peuple placé sous le joug des Égyptiens[5] ». C'est pourquoi il relève, tout d'abord, dans notre corpus, de l'idéalisation et de la sacralisation des espaces démocratiques où la représentation du paradis de type biblique se télescope avec celle du Mont Olympe. En outre, d'après ce même chercheur, Canaan est la terre « que Dieu a réservée [aux Hébreux] pour s'établir et s'épanouir[6] ». Et c'est le syntagme « s'épanouir » qui nous intéresse particulièrement ici puisqu'il contient l'idée de bonheur. Or, les espaces démocratiques de notre corpus apparaissent comme des Monts Olympe transposés en paradis terrestres et marqués par les mythèmes de la liberté et du bonheur. Ils se métaphorisent en Terres promises car ils constituent la promesse de la liberté par excellence.

Parmi les paradigmes des Terres promises, nous trouvons tout d'abord une image du paradis originel qui se matérialise dans *Las tres bodas de Manolita*, lorsque cette dernière arrive à Madrid à la fin de la dictature de Dámaso Berenguer, à l'automne 1930. Petite fille déracinée de son monde rural, elle peine à s'adapter à la vie citadine. Or, le seul endroit qui lui rappelle cette campagne où elle a toujours vécu est le magasin de son père : « […] *no había ningún lugar en Madrid que me gustara tanto como el Almacén de Semillas Antonio Perales, Casa Acreditada, Productos Nacionales y de Importación*[7] ». Or, ce lieu est

5 Jean-Vincent Holeindre, *La ruse et la force, une autre histoire de la stratégie*, Paris : Perrin, 2017, p. 47.

6 *Idem*.

7 Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelone : Maxi Tusquets, 2014, p. 47.

paradigmatique du jardin puisqu'il renvoie littéralement à la terre, à la nature et à sa défunte mère avec qui elle jardinait :

> Entonces, mientras me sentía una niña de campo, transplantada con poca tierra desde Villaverde a la capital, aquella tienda sombría, perfumada por la cera que hacía relucir los mostradores, me parecía un puente, una isla, un jardín pequeño, hecho a mi medida[8].

Manolita se considère elle-même comme une plante déracinée, « *transplantada con poca tierra* ». La métaphore assimile clairement la petite fille qu'elle était alors au monde rural qui la définit et auquel elle appartient. La seconde métaphore de la citation concerne le magasin en lui-même : « *aquella tienda sombría* » nous renvoie à la réalité peu attirante de cet espace mais par antithèse, c'est un paradis pour Manolita. Immédiatement, l'adjectif « *perfumada* » contredit l'éventuelle image péjorative qui se détache de « *sombría* ». Le parfum, qui rappelle les odeurs de fleurs de la campagne, entraîne une autre métaphore dans son sillage : « *me parecía un puente, una isla, un jardín pequeño, hecho a mi medida* ». Le magasin de son père se transforme, dès lors, en un jardin d'Éden qui redonne vie au monde rural auquel elle appartient et est attachée. Dans notre texte, les substantifs « *puente* », « *isla* » et « *jardín* » plantent ici un décor pittoresque, bucolique et idéalisé. Le magasin se transforme en un minuscule Olympe, un refuge de sérénité et de bonheur pour l'enfant, littéralement, un jardin d'Éden. Enfin, cet espace convoque, en outre, Déméter, la déesse de l'agriculture, et l'associe à Manolita. Selon Catherine Cousin, dans l'*Hymne homérique à Déméter*, « [l]a végétation […] abonde, favorisée par la chaleur et l'humidité, surtout les fleurs. Toutes les composantes d'un *locus amœnus*, lieu privilégié et paradisiaque, sont réunies : soleil, fleurs, parfums, prairie, bosquets[9] ».

---

8 *Idem*.

9 Catherine Cousin, « L'Hadès, le Tartare et la Plaine élyséenne : évolution des paysages de l'Au-delà dans l'Antiquité grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant

A contrario, dans *Inés y la alegría*, le village de Bosost s'érige comme l'Olympe et comme la Terre promise d'une République retrouvée. En effet, l'invasion du Val d'Aran a commencé et les forces républicaines y sont installées. Lorsqu'Inés découvre le village, elle le décrit ainsi : « […] *Bosost, un pueblo muy pequeño, muy hermoso, de calles empinadas y casas de piedra con tejados de pizarra, a orillas de un Garona joven e impetuoso como un cadete*[10] ». La description passe par une accumulation de compléments au rythme binaire : les superlatifs absolus « *muy pequeño, muy hermoso* », la caractérisation « *de calles empinadas y casas de piedra* », la situation « *a orillas de* », la personnification du fleuve « *joven e impetuoso como un cadete* », ainsi que le rythme binaire, contribuent à une vision joyeuse et idyllique de ce beau village des Pyrénées espagnoles. Des Pyrénées qui ne sont pas sans rappeler le caractère montagneux de l'Olympe de l'*Iliade* homérique : « […] l'Olympe aux gorges sans nombre[11] ». Dans l'œuvre, l'Olympe est de très nombreuses fois désigné par « les hauteurs de l'Olympe[12] » ou encore « les cimes de l'Olympe[13] ». Références qui situent à nouveau notre corpus dans un système d'écriture en partie fondé sur la résurgence du mythe grec et de l'épopée. À travers les références à ces montagnes, la plasticité du mythe est à l'œuvre. En effet, l'autrice convoque par-là même la mémoire collective culturelle occidentale. Dans son article « De la anécdota personal a la Historia colectiva: *Por una falda de plátanos* », Virginie Giuliana, rappelle et analyse le rôle métalittéraire de la mémoire concernant l'œuvre Grandes[14]. Ici, la mémoire joue également un rôle métalittéraire en

J.-C. », *ὁ λύχνος*, n°135, 2013, <https://ch.hypotheses.org/529> [Consulté le 22/10/2024].

10 Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, *op. cit.*, p. 218.

11 Homère, *Iliade*, Paris : Robert Laffont, trad. Louis Bardollet, 1995, p. 14.

12 *Ibid.*, p. 18.

13 *Ibid.*, p. 20.

14 *Cf.* Virginie Giuliana, « De la anécdota personal a la Historia colectiva: *Por una falda de plátanos* de Almudena Grandes », *in* Isabelle Cabrol, Corinne Cristini (coord.), *Narraplus*, n°6 hors-série « Almudena Grandes », 2023, p. 92-111. Se référer plus précisément à la p. 103.

ce sens qu'elle est intimement liée aux mythes. En outre, selon Mircea Eliade, la convocation du mythe constitue aussi une manière de « récupérer le temps[15] » et de montrer que « […] le retour existentiel à l'origine, bien que spécifique de la mentalité archaïque, ne constitue pas une conduite propre à cette mentalité[16] ». La convocation du texte grec et du mythe en tant que récits immémoriels permettent de construire une identité collective.

Inés découvre ensuite la maison du maire de Bosost, devenue quartier général des soldats républicains :

> […] una casa de piedra, grande y sólida, que ocupaba una de las esquinas de la plaza principal. Ante la puerta, había un hombre haciendo guardia, y a su lado, una inmensa bandera republicana colgaba de un mástil sujeto al balcón[17].

Le rythme ternaire « *de piedra, grande y sólida* » instaure un parallèle entre les attributs de la maison et la République, régime démocratique par excellence, pour laquelle se battent les soldats. Rappelons que nous sommes alors en octobre 1944 et que cette invasion a pour but d'aboutir à la chute de la dictature, symbolisée également dans l'espace. En arrivant, Inés aperçoit « […] *la bandera tricolor que alguien había atado alrededor del yugo y las flechas que flanqueaban el nombre de Bosost en la placa que delimitaba el término municipal*[18] ». Le drapeau républicain érige Bosost en espace démocratique et libre du joug dictatorial de Franco. La gouvernance qui y est installée octroie à cet espace un statut de Mont Olympe, de Terre promise de la République démocratique. Cependant, Bosost est une exception :

15 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963, p. 114.

16 *Idem*.

17 Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, *op. cit.*, p. 219.

18 *Idem*.

> […] Bosost, un pueblo ocupado por un éjército invasor y rodeado de territorio enemigo, una isla incierta, recién nacida, en un océano furioso y encrespado por una perpetua tempestad[19].

La *polis*, la cité démocratique, le territoire idéal, devient ici une île perdue au milieu de l'archipel dictatorial. La première incise, « *un pueblo ocupado por un ejército invasor y rodeado de territorio enemigo* », met en valeur l'héroïsme des soldats républicains. La phrase glisse ensuite vers une nouvelle image maritime et ilienne qui métaphorise la violence de la dictature franquiste : « *una isla incierta, recién nacida, en un océano furioso y encrespado por una perpetua tempestad* ». Le topique de l'île rappelle ici l'épopée grecque puisque c'est un motif qui apparaît de nombreuses fois dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, notamment à travers Ithaque, l'île des Cyclopes ou encore l'île Éea, où vit Circé, comme le rappelle Julie Gay dans sa thèse doctorale[20].

La Terre promise de la démocratie se décline ainsi dans notre corpus en différents paradigmes qui relèvent d'une sacralisation et d'une idéalisation de ces différents espaces. Cependant, ces paradis sont voués à être perdus dès lors que Franco instaure une dictature féroce et coercitive.

Du fait de la guerre civile et de la dictature, ces paradigmes de Terres promises se cristallisent en paradis perdus sacralisés et sacrés qui impliquent tout un processus de reconquête. Celui-ci se matérialise via le mythème de la résistance, qui lui-même s'appuie sur l'héroïsation des personnages féminins. Ces personnages sont ainsi placés sous l'égide d'Athéna la guerrière. Selon Pierre Grimal, Athéna est la « [d]éesse guerrière armée de la lance et de l'égide […] elle joua naturellement un rôle important dans la lutte contre les Géants[21] ». Il ajoute qu'Athéna prend part à la guerre de Troie, aide Ulysse à

---

19 *Ibid.*, p. 297.

20 Julie Gay, *Évolution du motif de l'île déserte dans la littérature victorienne (Stevenson, Conrad, Wells) : « fin de siècle » et mutation de genre*, thèse de doctorat de l'Université Bordeaux-Montaigne, Bordeaux, 2019. *Cf.* p. 27-28.

21 Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : PUF, 2002, p. 57.

retourner à Ithaque et que son action est « constante[22] ». Ainsi, la résistance des personnages se spatialise à travers le mouvement, l'occupation et l'appropriation de l'espace public.

Dans *El lector de Julio Verne*, Filo la Rubia s'adonne au commerce illégal de la *recova* qui consiste à revendre des œufs ou toute autre denrée alimentaire achetée dans un premier temps à crédit. Elle suppose, au préalable, de parcourir la campagne à pied pour aller de ferme en ferme :

> Filo vendía los mejores huevos que podían comprarse en Fuensanta de Martos porque se levantaba de noche y andaba toda la mañana, kilómetros y más kilómetros de cortijo en cortijo[23] […].

Sous Franco, la *recova* était une activité illégale. Dans le roman, elle a donc également un retentissement très fort d'un point de vue spatial puisque c'est à ce niveau que se situe, concrètement, la résistance à l'ordre établi par la reconquête de cet espace public. La *recova* s'inscrit de plus dans une dynamique de survie qui consiste aussi et avant tout en un travail rémunérateur. La double insistance sur la distance parcourue, « *kilómetros y más kilómetros* » et sur le temps passé, « *se levantaba de noche y andaba toda la mañana* », met en relief le courage du personnage et sa détermination à résister, et place cette résistance dans une logique spatio-temporelle qui rappelle à la fois la traversée du désert de Sinaï et son caractère ardu. La jeune femme devient une véritable héroïne. L'emploi de l'imparfait la situe, de surcroît, dans l'*illud tempus* de Mircea Eliade[24] et la relie à la notion d'éternel recommencement et au temps cyclique de la Grèce archaïque.

Dans *Las tres bodas de Manolita*, l'héroïne évolue dans un espace urbain dont la queue de la prison de Porlier constitue un parangon de résistance, mythème associé à la tentative de reconquête du

---

22 *Idem*.

23 Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, Barcelone : Maxi Tusquets, 2012, p. 57.

24 *Cf.* Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard, 1969.

paradis perdu. D'abord, il s'agit d'un espace de sociabilité où Manolita retrouve et rencontre des femmes comme elle, dont le père, le frère, le mari, le petit ami, le fils est emprisonné pour fait de résistance ou pour appartenance au parti communiste ou à tout autre parti politique républicain. Il s'agit donc ironiquement d'un espace de résistance généré par le franquisme lui-même. En rassemblant en un même lieu les prisonniers politiques, le régime favorise cette sociabilité de résistance et cette solidarité qui lie toutes ces femmes. Il contribue donc à alimenter la résistance antifranquiste dans un cercle sans fin, un temps cyclique qui situe Manolita dans une posture de véritable guerrière et l'associe à la déesse Athéna.

Par ailleurs, Manolita affirme : « […] *la cola de Porlier era mi sitio, un espacio donde mi presencia tenía sentido y yo una misión que cumplir*[25] ». L'insistance provoquée par l'emploi du pronom possessif « *mi* » ainsi que celui du pronom personnel « *yo* » implique un très fort sentiment d'appartenance à cet espace. L'appropriation que Manolita fait de ce lieu va au-delà du sentiment d'appartenance à cette communauté féminine puisqu'elle y accomplit aussi une mission pour le compte du parti communiste. Cette mission, tout comme nous l'avons vu pour la *recova*, est en soi un acte de résistance, mais qui se spatialise à travers l'occupation de cet espace urbain dans un premier temps. Ironiquement et involontairement, la dictature elle-même provoque la métamorphose d'un lieu de répression en lieu de résistance. Cet aspect protéiforme de l'espace manifeste donc les incohérences d'un régime pétri de paradoxes. L'occupation de l'espace public renvoie également à un processus de conquête ardue de la Terre promise, de cette démocratie inaccessible.

Les ersatz de paradis retrouvés

Pendant la dictature, les personnages vont donc entamer un processus de recherche et de reconstruction de ces paradis perdus qui se muent en ersatz de paradis retrouvés.

---

25 Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, *op. cit.*, p. 277-278.

Dans *La madre de Frankenstein*, la *glorieta* où se réunissent María, doña Aurora et Germán constitue la recréation d'un véritable jardin d'Éden, telle la terre « que Dieu a réservée [aux Hébreux] pour s'établir et s'épanouir[26] ». La circularité de l'espace est ici associée aux mythèmes de la liberté et du bonheur. En effet, au sein de l'établissement psychiatrique, rares sont les espaces de réelle intimité et de bonheur. Or, la *glorieta*, « […] *aquel espacio circular, delimitado por un seto de arbustos, casi tan alto como una persona, que la protegería de la curiosidad de las demás*[27] », file d'emblée la métaphore du jardin d'Éden circulaire et caractérisé par une nature amène et protectrice. La personnification de ce lieu est d'ailleurs récurrente dans l'œuvre. Tour à tour, ce petit paradis accueille le trio de personnages (« […] *aquella glorieta, el recinto que a lo largo de aquella primavera nos acogió en muchas tardes plácidas, divertidas*[28] […] ») ; lui offre un espace d'intimité (« […] *en la intimidad de la glorieta, bajo la protección de aquel seto circular que nos aislaba del resto del mundo*[29] […] ») ; et leur offre la possibilité de former une minuscule communauté :

> El jardín nos regaló la oportunidad de fundar una sociedad armoniosa, autosuficiente, de tres personas. En la glorieta no cabía nadie más, y lo sabíamos. […] un cuarto miembro habría deshecho un equilibrio perfecto[30].

À chaque occurrence de ce petit jardin d'Éden s'associe le mythème de la joie et d'un bonheur serein. De même, la nature toujours amène ainsi que le motif circulaire (« *espacio circular* », « *glorieta* », « *recinto* », « *seto circular* ») apportent protection, réconfort et renouent avec la perfection du cercle et du cycle vertueux. Cet espace,

---

26 Jean-Vincent Holeindre, *La ruse et la force*, *une autre histoire de la stratégie, op. cit.*, p. 47.

27 Almudena Grandes, *La madre de Frankenstein*, Barcelone : Tusquets, 2020, p. 221.

28 *Ibid.*, p. 226.

29 *Ibid.*, p. 227.

30 *Ibid.*, p. 230.

Terre promise d'une sociabilité libre et heureuse, en principe niée pendant la dictature franquiste, n'est est en fait qu'un ersatz illusoire et éphémère de celle-ci. Il isole simplement les personnages « *del resto del mundo*[31] » dans un équilibre précaire et ponctuel puisqu'une quatrième personne serait de trop. Bien que le texte recrée un jardin d'Éden, celui-ci est en réalité un espace de résistance associé à la liberté et au bonheur.

Par ailleurs, certains espaces qui apparaissent de prime abord comme idylliques sont en fait des espaces d'une pseudo-liberté dessinée en trompe-l'œil. Dans *Inés y la alegría*, il s'agit de la maison de son frère Ricardo à Pont de Suert :

> […] una antigua casa de campo situada en las afueras de Pont de Suert, en un paraje privilegiado de la falda de los Pirineos, tan escondido entre pinares y próximo a un río bello como su misterioso nombre, Noguera Ribagorzana, que su jardín era como una isla verde en un océano del mismo color, el epicentro de un mundo fresco y apacible, fértil y hermoso como los países que florecen en las páginas de los cuentos infantiles[32].

Cette première description intervient au moment où Inés découvre la maison qu'elle va habiter avec sa belle-sœur Adela et ses neveu et nièce. Ricardo, quant à lui, s'absente très souvent pour des raisons professionnelles. Cet espace est un véritable paradis de verdure. On y retrouve le motif du massif montagneux qui renvoie au Mont Olympe : « *la falda de los Pirineos* ». La description donne l'impression d'un zoom : on passe de « *las afueras de Pont de Suert* » pour se rapprocher de la maison qui se trouve « *entre pinares y próxim[a] a un río bello como su misterioso nombre* ». Le mythème du foisonnement de la nature s'associe au paysage qui se dessine, bucolique et mystérieux, et qui forme un décor paradisiaque et secret. La comparaison « *como una isla verde en un océano del mismo color* » reprend la constitution du cosmos de la Grèce archaïque. En effet, Jean-Pierre

31 *Ibid.*, p. 227.

32 Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, *op. cit.*, p. 87.

Vernant rappelle que, selon Homère, la terre était plate et entourée d'un océan[33]. La comparaison reprend le motif de l'île, très présent dans nos romans, pour signifier l'aspect paradisiaque de l'écrin de verdure, la « *isla verde* » où se trouve la maison. Ce topique rappelle également le motif de l'épopée grecque. Dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, nombreuses sont les îles : Ithaque, l'île des Cyclopes, l'île Ééa, où vit Circé, et la Phéacie[34]. La suite de la citation situe, encore et toujours, cet espace dans une logique de résurgence du mythe : « *el epicentro de un mundo fresco y apacible, fértil y hermoso* ». Ici, « *el epicentro* » renvoie également à la notion de centre, primordiale dans la Grèce archaïque. Jean-Pierre Vernant en analyse les deux versants. D'une part, le centre, *omphalos*, renvoie au foyer de la maison représenté par la déesse Hestia, foyer qui établit « un contact entre les trois niveaux cosmiques de l'univers[35] ». D'autre part, Hestia est un symbole politique qui « […] définit le centre d'un espace constitué par des rapports réversibles[36] ». Le substantif situe ainsi l'espace dans une dynamique à la fois familiale et politique qui renvoie en même temps à une représentation du paradis terrestre et à la démocratie. Les quatre adjectifs, répartis par deux, instaurent un rythme régulier et rassurant tandis que la sémantique crée un effet de *locus amœnus*. De plus, l'adjectif « *fértil* » rappelle le mythème de l'abondance lié au pays de Canaan. La dernière comparaison « *como los países que florecen en las páginas de los cuentos infantiles* » nous ramène à notre monde contemporain qui a repris les images d'Épinal de la mythologie la plus ancienne.

Cependant, lorsqu'Adela prend conscience que son mari loue cette belle maison afin de s'éloigner d'elle, elle comprend aussi « […] *el verdadero sentido de tanta belleza, la condición de una jaula de oro en*

33 Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris : La Découverte, 1996, p. 115.

34 Julie Gay, *Évolution du motif de l'île déserte dans la littérature victorienne (Stevenson, Conrad, Wells) : « fin de siècle » et mutation de genre, op. cit.*, p. 27-28.

35 Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, *op. cit.*, p. 214.

36 *Idem*.

la que [Inés] no sería la única prisionera[37] ». Dès lors, ce paradis n'est plus que l'antithèse de la liberté puisqu'il devient, aux yeux d'Adela et d'Inés « *una jaula de oro* ». En effet, si Ricardo accueille sa sœur chez lui, c'est uniquement parce qu'elle a fait une tentative de suicide au couvent où elle était enfermée. Son unique souhait est alors de la cacher au monde fasciste auquel il appartient. L'espace se révèle alors en un trompe-l'œil savamment dissimulé dans la narration.

Dans *El lector de Julio Verne*, la maison de doña Elena symbolise la résistance culturelle au franquisme et constitue une véritable Terre promise pour Nino, le narrateur du roman. Il s'y rend afin d'y apprendre la dactylographie et c'est doña Elena qui évoque pour la première fois sa maison : « *Yo vivo en la casilla vieja, la primera que hubo en el cortijo —y señaló un sendero que parecía perderse entre los árboles—*[38] ». Les premières impressions qui se dégagent de cette description — petite taille et ancienneté — créent chez le lecteur une expectative qui va être démentie par la suite du texte. En outre, cette première évocation met en relief la situation géographique particulière de la maison dont le chemin d'accès est « *un sendero que parecía perderse entre los árboles* ». Les images du sentier et du bois renvoient à une maisonnette perdue dans la forêt, topique des contes de fée, et au mythème de la nature foisonnante. Voici la description que Nino fait ensuite de cette maison :

> La casa de doña Elena era blanca, bonita, pequeña y limpia, igual que ella. Escondida entre los árboles y rodeada de macetas, tenía una sola habitación cuadrada, tan resplandeciente de cal como la fachada. El suelo estaba alfombrado con esteras de esparto[39] [...].

Par comparaison, l'espace est ici clairement identifié au personnage lui-même. À travers les livres de la bibliothèque de doña Elena, le texte renoue avec le mythème de la résistance culturelle en temps

37 Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, *op. cit.*, p. 87.

38 Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne, op. cit.,* p. 183.

39 *Ibid.*, p. 184.

de censure. On sait par ailleurs que doña Elena « […] *es roja*[40] […] ». De prime abord, la maison de doña Elena semble tout droit sortie d'un conte de fée : « *blanca, bonita, pequeña y limpia* ». Cet effet est créé par l'accumulation des quatre adjectifs. Plus loin, Nino identifie de nouveau la maison au personnage : « […] *su casa blanca y bonita, tan pequeña, tan limpia como su dueña* […] », personnifiant ainsi l'espace et le rendant d'autant plus accueillant en tant qu'espace paradisiaque. De plus, dans la citation initiale, le complément circonstanciel « *escondida entre los árboles y rodeada de macetas* » corrobore cette idée puisque le topique de la forêt, récurrent dans notre corpus, coïncide ici également avec une nature amène et pittoresque qui rend le lieu idyllique.

Dissimulée à la vue de tout un chacun, la maison de doña Elena est idéalement située pour s'ériger en tant qu'espace de la résistance antifranquiste. Le sol y est de plus recouvert de sparte, élément qui renvoie implicitement à la première partie du roman, lorsque Nino explique que la vente et le travail de ce matériau sont interdits[41].

Le mouvement de la description se fait de l'extérieur vers l'intérieur. La découverte d'une bibliothèque, véritable trésor aux yeux de Nino, n'apparaît qu'au terme de cette insertion progressive de l'espace : « […] *el tesoro que se extendía sobre la pared frontera a la puerta* […][42] ». Cette résistance est bien inscrite dans l'espace : « *se extendía sobre la pared frontera a la puerta* ». Le terme clé ici, « *frontera* », situe cet espace de résistance entre l'espace public de la littérature censurée et l'espace privé où la liberté de penser peut s'exercer malgré tout. Cette frontière rappelle également le territoire promis par Yahvé au peuple d'Israël.

Toutefois, bien que cette maison et sa bibliothèque soient une Terre promise paradigmatique d'une résistance culturelle, d'une résistance à la censure, c'est un paradis qui se dessine en trompe-l'œil car il ne renvoie pas aux mythèmes du bonheur ni de la liberté. Malgré ce que croit Nino, tant sa naïveté (du fait de son jeune âge) et sa

40 *Ibid.*, p. 172.

41 *Ibid.*, p. 105.

42 *Ibid.*, p. 185.

passion pour les livres sont grandes, doña Elena infirme cette idée de bonheur : « *Pues no* […] *No soy muy feliz*[43] ». Cette Terre promise acquiert donc un statut ambivalent en fonction du point de vue du personnage.

D'autre part, notre corpus rétablit le couple originel d'Adam et Ève comme paradigme de la Terre promise de l'amour. Ce faisant, une reconquête de la sphère privée s'opère à travers la transgression des interdits sexuels et en transformant des espaces familiaux ou domestiques en espaces de l'intime. Selon l'expression de Jean-Pierre Vernant, cette subversion correspond à une « expérience de la spatialité[44] » de l'intime et sexuelle, transgression la plus subversive s'il en est, dans un régime qui exerce un réel contrôle sur les corps en s'appuyant sur l'*Opus Dei* dont les fondements idéologiques s'enracinent dans un catholicisme extrémiste.

À travers le motif de l'île refuge, le mythème de l'amour apparaît comme un ersatz de terre promise au sein même de la dictature, particulièrement dans la relation entre Germán et Pastora, dans *La Madre de Frankenstein.* Lorsque Germán commence à fréquenter Pastora, veuve républicaine d'un sergent infiltré dans la *Guardia Civil*, c'est elle qui prend l'initiative et provoque leur premier rapport sexuel, défiant ainsi les règles dictatoriales en la matière. Ainsi, dans *Usos amorosos de la postguerra española*, Carmen Martín Gaite évoque le contrôle des corps et de la vie sexuelle, en particulier des femmes : « […] *que esas* "comodidades de alquiler*", eufemismo mediante el cual se alude a la satisfacción de las necesidades sexuales la mujer no podía permitírselas así tan de rositas* […][45] ».

En contrepoint, Germán fait allusion plus loin à l'Espagne, comme « *estricto desierto sexual*[46] ». La mention spatiale renvoie ici de manière métonymique à la coercition que le régime exerce sur les

43 *Ibid.*, p. 186.

44 Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique, op. cit.,* p. 160.

45 Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelone : Anagrama, 1973, p. 31.

46 Almudena Grandes, *La madre de Frankenstein*, *op. cit.*, p. 174.

personnes, et ce jusque dans leur vie intime. Ici transparaît une référence à la traversée du désert, longue et pénible du peuple hébreu dans la Bible hébraïque. Du point de vue de Germán, Pastora apparaît ainsi comme une oasis :

> Después apareció Pastora, aquel piso de la calle de la Fe donde me entregué como un náufrago que divisa una línea de tierra firme cuando está al límite de sus fuerzas. Ella fue el mar y fue la isla, fue la marea y el tronco salvador, fue la arena dorada de una playa infinita, el sol y la sombra de las palmeras[47].

Le désespoir de Germán, comparé à « *un náufrago que divisa una línea de tierra firme cuando está al límite de sus fuerzas* » montre que toute notion de bonheur, en particulier celui lié au couple, est ici enrayée par la politique du régime, qui arrive à pénétrer et contrôler la vie intime des Espagnols. La récurrence du motif ilien renvoie à l'épopée homérienne et à la notion d'île refuge évoquée par Julie Gay[48], telle l'île des Phéaciens au chant VI de l'*Odyssée*. Or, selon Pierre Sauzeau, grand homérisant français, dans son article *L'Odyssée — Les Chemins de la philosophie*, « La Phéacie joue un rôle particulier, parce qu'elle est un lieu de Poésie, une utopie en système avec le monde sauvage des Cyclopes où règne le "chacun pour soi"[49] ». Cependant, en ce qui nous concerne, le texte déconstruit par la suite le caractère utopique, poétique et idéal de cette relation, lorsqu'un rituel s'instaure entre Germán et Pastora qui se rendent à un « *hotelito* » : « *una casa de dos plantas, con un jardín minúsculo, que formaba parte de una colonia apartada, cerca de la plaza de toros*[50] ». Métaphoriquement, cette relation est un jardin d'Éden relatif, diminué et très

47 *Idem.*

48 Julie Gay, *Évolution du motif de l'île déserte dans la littérature victorienne (Stevenson, Conrad, Wells) : « fin de siècle » et mutation de genre, op. cit.*, p. 28.

49 Pierre Sauzeau, « *L'Odyssée — Les Chemins de la philosophie — France Culture* », *Actualités des études anciennes*, 2020, <https://doi.org/10.58079/tbnd> [Consulté le 08/05/2025].

50 Almudena Grandes, *La madre de Frankenstein*, *op. cit.*, p. 198.

imparfait puisque c'est un jardin minuscule. L'expression « *colonia apartada* » évoque ici très clairement à la fois la notion de diaspora et l'éloignement, l'inaccessibilité de ce paradis minuscule. Lorsque la relation de Germán et Pastora touche à sa fin, « […] *el aire de aquella habitación se había enturbiado hasta resultar irrespirable*[51] ». Métaphoriquement, l'air chargé et étouffant transforme presque cette chambre en enfer.

Les paradis retrouvés ne sont finalement que des tentatives avortées ou partiellement avortées de reconquête de la Terre promise, du bonheur et de la liberté. À la sacralisation et l'idéal de démocratie répondent un désespoir et une réalité triste et sclérosée par la coercition de la dictature.

De la conquête de la Terre promise à l'impossible retour à Ithaque

Cette reconquête avortée aboutit, dans notre corpus, à un parallélisme entre un impossible retour à Ithaque et l'échec de Transition démocratique. En effet, au chant IX de l'*Odyssée*, sur la demande d'Alkinoos, roi des Phéaciens, Ulysse décline sa véritable identité : « C'est moi qui suis Ulysse, oui, ce fils de Laerte[52] ». Pour ce faire, il évoque également son île : « [Ithaque] n'est que rochers mais nourrit de beaux gars : cette terre ! Il n'est rien à mes yeux de plus doux[53] ». Ici, l'identité est non seulement liée à la personne mais aussi à sa terre natale. Or, selon Pierre Sauzeau, « [l]'identité d'Ulysse, qu'il entend retrouver, ou reconstruire, c'est son appartenance à un pays, à une lignée[54] », car l'*Odyssée* n'est autre que le « le Poème du Retour[55] ».

---

51 *Ibid.*, p. 234.

52 Homère, *Odyssée*, Paris : Les Belles Lettres, trad. Victor Bérard, 1924, p. 81.

53 *Idem*.

54 Pierre Sauzeau, « *L'Odyssée — Les Chemins de la philosophie — France Culture* », *op. cit.*

55 *Idem*.

Dans notre corpus, le retour à la démocratie, tel le retour à Ithaque d'Ulysse, s'avère impossible dans la mesure où la Transition démocratique s'est fortement appuyée sur « *el pacto de silencio* ». Ainsi, dans sa thèse *El compromiso en la "novela femenina" contemporánea: Almudena Grandes y Gioconda Belli*, Margaux Hélédut évoque l'amnésie historique de ce processus :

> La meta de los gobiernos de la Transición era conseguir hacer de España, al igual que sus vecinos europeos, un país democrático y al hundir el país en la amnesia histórica buscaban fomentar la paz en una sociedad dividida y enemistada[56].

C'est pourquoi la réflexion autour de la sacralisation de la Terre promise aboutit, enfin, à une subversion de celle-ci en faisant passer la représentation du *locus amœnus* à celle du *locus horridus*. La tentative de conquête se transmue ainsi en impossible retour à Ithaque. Contrairement à Ulysse qui, au terme de longues années, retrouve sa terre natale, aucun personnage de notre corpus ne retrouve sa Terre promise démocratique après la mort de Franco. Or, selon Sébastien Delarose, « L'*Odyssée* est le poème du retour chez soi autant que du retour à soi[57] ». Ici, le retour à soi est caduc et la reconquête identitaire vaine.

Ainsi, alors même qu'Inés touche du doigt la liberté et le bonheur retrouvés dans une Espagne en pleine Transition démocratique, le retour à Madrid est en réalité vécu comme un impossible retour à Ithaque. En 1977, Inés décrit à nouveau sa ville comme « *aquella ciudad llena de gente*[58] », qui fait référence à la scène de liesse de 1936[59]. Cependant, la capitale, bien qu'à nouveau libre, devient aussi le

---

56 Margaux Hélédut, *El compromiso en la "novela femenina" contemporánea: Almudena Grandes y Gioconda Belli*, thèse de doctorat de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2018, p. 79.

57 Sébastien Delarose, « L'*Odyssée,* ou la condition humaine », *Humanisme,* n°325, 2019, p. 89.

58 Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, *op. cit.,* p. 709.

59 *Ibid.*, p. 81.

théâtre d'une liberté falsifiée et fallacieuse, comme si la ville n'avait jamais été la capitale d'une dictature de presque quarante ans :

> […] calles abrumadas de carteles satinados, una ciudad de paredes envenenadas por el tóxico olor del pegamento, la ciudad sin mar que había aprendido a mecerse a todas horas en una marea alta de retratos y eslóganes, de palabras e imágenes, de siglas y más siglas desconocidas para mí, desconocidas por ellos, recién sacadas del horno de la oportunidad, a veces absurdas, incluso ridículas, pero eficaces para mover las olas que no existían, para crear la ilusión de que allí nunca había pasado nada, de que nadie había luchado por nada hasta entonces[60].

Inés, qui revient dans l'Espagne et dans le Madrid de la *Movida*, trouve une ville pleine de couleurs, d'affiches et de slogans qui lui sont étrangers ; une ville pleine de nouveautés clinquantes, un vernis qui cache en fait la terrible vérité de la dictature : les actes de torture, la violence policière, la lutte de ceux qui ont résisté et celle d'une transition qui élude la dictature, la balaie d'un revers de la main. C'est pourquoi, aux yeux d'Inés, ce monde en couleurs qu'est devenu Madrid a un goût amer et se révèle tel un poison : « *envenenadas por el tóxico olor del pegamento* ». Ce pacte de silence a empoisonné la Transition et, aujourd'hui encore, est considéré comme l'origine des maux de l'Espagne démocratique. La suite du passage, constituée d'une accumulation — « *marea alta de retratos y eslóganes, de palabras e imágenes, de siglas y más siglas* » — reprend la métaphore de la mer pour exprimer l'invasion de cette nouvelle contre-culture tout en rappelant les dix années qu'a duré le retour d'Ulysse à Ithaque. Le rythme binaire vient augmenter cet effet de prolifération et est parachevé par une nouvelle accumulation au rythme ternaire : « *recién sacadas del horno de la oportunidad, a veces absurdas, incluso ridículas* », qui, en son paroxysme — « *ridículas* » — dit toute l'amertume d'Inés de retrouver une ville et un pays certes libérés et libres mais dans des conditions inacceptables. La fin du passage, telle la retombée d'une

60 *Ibid.*, p. 709.

vague, ajoute de la tristesse à cette amertume : « *pero eficaces para mover las olas que no existían, para crear la ilusión de que allí nunca había pasado nada, de que nadie había luchado por nada hasta entonces* ». Apparaît également le sentiment d'avoir lutté inutilement, de ne pas être reconnue et de revenir, finalement, dans un pays « *que se llamaba igual, pero yo sabía poco de él, y él nada de mí, nada de aquello*[61] ». Malgré le retour au pays, la reconquête identitaire semble avortée. Inés se sent comme une inconnue sur sa terre et dans sa ville natale. Bien que le mythème de la liberté soit prégnant ici, le recommencement n'est pas synonyme de bonheur ni de « retour à soi ». Inés, qui idéalisait son retour au pays, subit la vague de la désillusion de plein fouet. La ville de Madrid, cet Olympe, ce paradis de la vie démocratique au début du roman, apparaît finalement comme un Olympe désacralisé, défiguré et dégradé aux yeux d'Inés, un paradis définitivement perdu, une Ithaque républicaine inaccessible.

Il en va de même dans *Las tres bodas de Manolita.* En février 1977[62], Manolita et son mari, Silverio, apprennent que Roberto Conesa, *alias* El Orejas, est décoré de la « *Medalla de oro al Mérito Policial*[63] ». Or, El Orejas, au début du roman, est un grand ami de Silverio et tout comme ce dernier, fait partie de la Juventud Socialista Unificada. Lorsque Manolita apprend la nouvelle, elle comprend également qu'il les a trahis :

> Hasta aquel momento no había sabido nada y de repente lo supe todo. Supe tanto que fui consciente del pánico que me inspiraba el televisor, e incluso llegué a pensar en darme la vuelta y esconderme en la cocina, quedarme allí sentada con los ojos cerrados y la cabeza tapada con un paño […][64].

Dans cette citation, la narration joue d'abord sur la réitération du verbe « *saber* » : « *Hasta aquel momento no había sabido nada y*

61 *Ibid.*, p. 710.

62 Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, *op. cit.*, p. 731.

63 *Ibid.*, p. 732.

64 *Idem.*

de repente lo supe todo ». Le balancement temporel créé par « *hasta aquel momento* » et « *de repente* » manifeste le choc subi par Manolita et insiste sur la durée de la trahison. Lorsqu'elle affirme « *Supe tanto que* […] », le lecteur comprend que Manolita reconstitue le puzzle de sa jeunesse. Sa réaction et sa volonté de se retrancher dans la cuisine subvertissent à nouveau le Madrid de la Transition. La démocratie est, dès lors, une Ithaque inaccessible voire illusoire. En outre, comme le remarque Nathalie Sagnes Alem, cette anecdote désigne en particulier le Parti communiste comme le grand perdant de la Transition : « En somme, le communiste appartient à l'histoire de la défaite, en incarnant jusqu'au bout l'utopie révolutionnaire qui a failli[65] ». Dans *Las tres bodas de Manolita*, utopie, Terre promise et retour à Ithaque se rejoignent et sont synonymes d'une victoire démocratique justement niée aux communistes.

Enfin, dans *Los pacientes del Doctor García*, Manolo, grand ami du protagoniste Guillermo García, s'exile en Argentine pour une opération d'espionnage qui va finalement échouer. Lorsque la dictature est instaurée en Argentine, il revient à Madrid. Un dialogue entre lui et sa femme Simona constitue une référence claire au « Poème du Retour[66] » :

> —Dale, gallego —su mujer se dio cuenta y procuró animarle—, ponete contento. Te lo merecés, vos ya volviste a casa.
> —¿Tú crees?
> Entonces distinguió una cabeza gris, un semblante adusto, la sonrisa que desbarató su seriedad en un instante, y se alegró mucho de volver a ver al doctor García.
> Sobre todo porque su aparición le ahorró la amargura de llevarle la contraria a Simona[67].

---

65 Nathalie Sagnes Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain, Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2015, <https://doi.org/10.4000/books.pulm.1164> [Consulté le 23/06/2025].

66 Pierre Sauzeau, « *L'Odyssée — Les Chemins de la philosophie — France Culture* », *op. cit.*

67 Almudena Grandes, *Los pacientes del doctor García*, Barcelone : Tusquets, 2017, p. 729.

Le retour à l'Ithaque démocratique est bien lié ici au mythème du bonheur *via* le champ lexical de la joie : « *contento* », « *se alegró* ». Simona affirme en effet « *vos ya volviste a casa* ». Affirmation immédiatement mise en doute par Manolo : « —*¿Tú crees?* ». En filigrane se trouve l'amertume de fuir un pays où émerge une dictature pour en retrouver un autre où elle a été balayée par une Transition tout sauf démocratique. Le personnage de Guillermo intervient alors et fait figure de repère dans ce Madrid désormais inconnu. Car si Manolo, Simona et leurs enfants viennent s'installer à Madrid, c'est en grande partie grâce à la femme de Guillermo, Rita, qui actionne tous les leviers dont elle dispose depuis qu'elle a joué un rôle logistique dans le réseau communiste madrilène pendant la guerre et la dictature.

Or, selon Nathalie Sagnes Alem, dans *El corazón helado*[68], la fiction est ramenée « au cœur du présent[69] ». À l'inverse, dans les *Episodios de una guerra interminable*, la fiction est projetée dans le passé et se centre sur la dictature tout en évoquant à la fois la guerre civile et la Transition. Le commentaire final de Manolo confirme cette même critique de la Transition : « *Sobre todo porque su aparición le ahorró la amargura de llevarle la contraria a Simona* ». En effet, Manolo préfère ne pas évoquer le sujet de l'impossible retour à Ithaque, à ce Madrid pseudo-démocratique. Ainsi, tout comme dans *El corazón helado*, la fiction « […] s'inscrit contre la lecture de la Transition qui a voulu circonscrire la guerre à une époque lointaine et révolue, la démocratie devenant l'héritage naturel du système précédent (la dictature) qui avait su éloigner le spectre de la guerre civile et n'était plus questionné dans sa légitimité[70] ». Cependant, ironiquement, Manolo reproduit, lui aussi, « *el pacto de silencio* » en éludant la question de cet impossible retour et de cette Transition démocratique fallacieuse. L'impossible retour à Ithaque se manifeste dans *Los*

68 Dans *El corazón helado*, Almudena Grandes prend comme point de départ la génération des petits-enfants des vaincus (et vainqueurs).

69 Nathalie Sagnes Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain, Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler, op. cit*.

70 *Idem.*

pacientes del Doctor García sous la forme d'un non-dit, d'un tabou impossible à lever du fait de la douleur qu'il provoque.

Conclusion

Les modalités de l'imaginaire de la Terre promise sont donc multiples et toujours liées à une résurgence du mythe grecque dans notre corpus. La représentation des Terres promises suit donc une logique chronologique et référentielle. La dictature met à l'œuvre une dialectique entre les paradis perdus-Olympe et les tentatives de reconquête de ces derniers. À partir de ces paradigmes se recréent et se reconstruisent des Terres promises spatialisées et métaphoriques. Les personnages se situent dans une reconquête incessante du paradis perdu, une action qui, somme toute, témoigne de leur courage et de leur détermination, conditions essentielles mais non suffisantes d'une résistance qui reconstruit certes des microcosmes paradisiaques, mais échouent cependant à retrouver un véritable paradis. La Transition, quant à elle, demeure un impossible retour à Ithaque. Preuve en est la désillusion des personnages, qui après presque quarante ans de dictature, de traversée du désert, peinent à retrouver une démocratie et un pays libéré du poids de la dictature. Toutefois, ces représentations reposent avant tout sur des paradigmes d'une Terre promise vécue, idéalisée peut-être, mais sûrement pas imaginées. Finalement, *Los episodios de una guerra interminable* ne constituent pas une quête identitaire mais bien une reconquête avortée de celle-ci. D'un point de vue fictionnel et textuel, le polymorphisme et l'ambivalence des Terres promises ont une portée métalittéraire. La fiction pointe du doigt le texte lui-même comme une tentative de reconstruction de la Terre promise sous le prisme d'une approche qui renoue avec la mythologie grecque.

Bibliographie

Bible, « *Exode, 33 : 3* », <https://saintebible.com/exodus/33-3.htm> [Consulté le 06/03/2024].

Cousin, Catherine, « L'Hadès, le Tartare et la Plaine élyséenne : évolution des paysages de l'Au-delà dans l'Antiquité grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C. », *ὁ λύχνος*, n°135, 2013, <https://ch.hypotheses.org/529> [Consulté le 22/10/2024].

Delarose, Sébastien, « L'*Odyssée,* ou la condition humaine », *Humanisme,* n°325, 2019, p. 85-91.

Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, *de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris : Dunod, 1992.
—, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, 1960.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963.
—, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard, 1969.

Gay, Julie, *Évolution du motif de l'île déserte dans la littérature victorienne (Stevenson, Conrad, Wells) : « fin de siècle » et mutation de genre*, thèse de doctorat de l'Université Bordeaux-Montaigne, Bordeaux, 2019.

Giuliana, Virginie, « De la anécdota personal a la Historia colectiva: *Por una falda de plátanos* de Almudena Grandes », *in* Cabrol, Isabelle, Cristini, Corinne (coord.), *Narraplus*, n°6 hors-série « Almudena Grandes », 2023, p. 92-111.

Grandes, Almudena, *Inés y la alegría*, Barcelone : Maxi Tusquets, 2010.
—, *El lector de Julio Verne*, Barcelone : Maxi Tusquets, 2012.
—, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelone : Maxi Tusquets, 2014.
—, *Los pacientes del Doctor García*, Barcelone : Tusquets, 2017.
—, *La madre de Frankenstein*, Barcelone : Tusquets, 2020.

Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : PUF, 1951.

Hélédut, Margaux, *El compromiso en la "novela femenina" contemporánea: Almudena Grandes y Gioconda Belli*, thèse de doctorat de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2018.

Homère, *L'Iliade, L'Odyssée*, Paris : Robert Laffont, trad. Louis Bardollet, 1995.

—, *L'Odyssée*, *Chants I à VII*, Paris : Les Belles Lettres, trad. Victor Bérard, 2001.

—, *L'Odyssée, Chants VIII à XV*, Paris : Les Belles Lettres, trad. Victor Bérard, 2002.

—, *L'Odyssée, Chants XVI à XXIV*, Paris : Les Belles Lettres, trad. Victor Bérard, 2002.

Holeindre, Jean-Vincent, *La ruse et la force, une autre histoire de la stratégie*, Paris : Perrin, 2017.

Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelone : Anagrama, 1973.

Sagnes Alem, Nathalie, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain, Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2015, <https://doi.org/10.4000/books.pulm.1164> [Consulté le 23/06/2025].

Sauzeau, Pierre, « *L'Odyssée — Les Chemins de la philosophie — France Culture* », *Actualités des études anciennes*, 2020, <https://doi.org/10.58079/tbnd> [Consulté le 08/05/2025].

Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris : La Découverte, 1996.

Immanence de la Terre Promise dans *No hay amor en la muerte* (2017) de Gustavo Martín Garzo

---

Caroline Mena-Bouhacein
Université de Caen Normandie (LASLAR)

« *Para el exiliado, cualquier tierra es amarga*[1] ». C'est en ces termes que résonne, à la fin de *No hay amor en la muerte*, la longue introspection du personnage biblique — Isaac — teintant de tristesse et d'incertitude la quête de bonheur qu'il mène tout au long du roman. Dans ce texte palimpsestique empreint de lyrisme et de poésie, Gustavo Martín Garzo explore les ressorts jamais dévoilés de la ligature de ce protagoniste et interroge l'énigme de l'amour d'un père pour son fils ainsi que la vanité d'un quotidien dans lequel les hommes tendent à oublier les valeurs faisant la véritable richesse de l'humanité. Le récit, alors doté d'une forte charge ontologique, se déploie au fil d'un dialogue onirique et maïeutique entre un chœur de femmes esclaves — dont la présence confère à l'ouvrage l'aura d'une tragédie grecque — et le personnage génésien qui, progressivement, met à nu les forces qui régissent le comportement des hommes, universalisant la portée d'une narration au sein de laquelle le destin d'un individu mythique entre en résonance avec celui des mortels.

L'écrivain de Valladolid attribue ainsi une profondeur nouvelle au texte originel qui tait les motivations du sacrifice d'Abraham et, plus tard, celles de la bénédiction d'Isaac qui, devenu père à son tour, doit choisir son héritier entre Esaü et Jacob. En comblant les vides laissés par les récits bibliques, Martín Garzo offre aux lecteurs la possibilité

1 Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, Barcelone : Destino, 2017, p. 190.

de mieux appréhender les choix effectués par les figures patriarcales et le sens de leur quête existentielle. Par conséquent, est-il possible de percevoir dans *No hay amor en la muerte* la mise en œuvre d'une nouvelle poétique de la Terre Promise entendue comme promesse de vie heureuse faite par Dieu aux hommes prenant aussi bien la forme de réminiscences spatiales directement issues des représentations du paradis de la Bible que celle d'une revendication plus profonde conduisant à la pleine réalisation identitaire de l'homme ?

Pour répondre à cette interrogation, nous porterons dans un premier temps un regard sur les manifestations « géographiques » et tangibles de la Terre Promise comme elle est représentée dans les récits de la Bible. Nous nous pencherons ensuite sur l'épaisseur symbolique que cet espace peut recouvrer afin de répondre à une exigence de connaissance identitaire. Enfin, nous terminerons notre analyse en considérant la lettre même d'un texte où la fable fait loi transgressant les normes traditionnelles de l'écriture romanesque comme si, pour atteindre ce champ du sacré, l'imagination — en tant que moteur et prolongement de l'écriture littéraire — devenait l'instrument essentiel de sa réalisation.

Expressions de la Terre Promise

Dans leur ouvrage intitulé *Figures bibliques, figures mythiques*, Cécile Hussherr et Emmanuel Reibel proposent une approche intéressante des textes inspirés de la Bible nous permettant de qualifier l'ouvrage que nous étudions d'histoire biblique. Le récit a, en effet, pour point de départ « l'expérience de la Parole agissante, qui ne se perd pas dans la nuit d'un temps hors du temps, comme c'était le plus souvent le cas pour les mythes, mais [qui] se réfère à un événement d'ordre tout à fait historique, même si la datation et les circonstances nous imposent quelques hésitations[2] ». Selon les deux théoriciens, ces textes renvoient à la Parole de Dieu référée dans les Livres

2 Cécile Hussherr, Emmanuel Reibel, *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures*, Paris : Rue d'Ulm, 2002, p. 7.

Saints. *El lenguaje de las fuentes*[3] (1993) et *Y que se duerma el mar*[4] (2012) s'inscrivaient déjà dans cette veine, témoignant de l'intérêt de Gustavo Martín Garzo pour le recyclage de matériaux littéraires anciens et révélant son esprit enclin à combler les vides narratifs des récits originels. En ce sens, dans les deux romans que nous venons de citer, dont les histoires s'entrecroisent et se superposent dans cet élan de continuité intertextuelle et transfictionnelle que cultive fréquemment l'auteur, la jeunesse inconnue de Marie et de Joseph et les mystères de leur relation amoureuse sont explorés.

Lors d'une conférence donnée à l'occasion de la publication de *El lenguaje de las fuentes*, l'écrivain expliquait que c'est dans l'éducation qu'il reçut au sein d'un collège jésuite où il apprit les histoires de la Bible et leur exégèse[5] que lui vint cette curiosité à l'égard des textes religieux. Plus tard, dans le roman intitulé *El valle de las gigantas* (2005), par le biais d'une métalepse lui permettant d'investir le champ de la fiction, Martín Garzo déplorait la perte du caractère sacré de ces récits qui réjouissaient son âme d'enfant :

> Éstas son cosas que ahora no sabéis, pero que antes conocíamos al dedillo, aunque no fuéramos unos beatos. […] las historias del Génesis, de la Tierra Prometida, del Pueblo Elegido, las historias de Tobías, la de Raquel, y la de María, seguían alegrando nuestro corazón y nos ayudaban en las horas amargas […][6].

Dans *No hay amor en la muerte*, confirmant ainsi son désir de sauver de l'oubli ces textes sacrés, l'écrivain dévoile les ressorts psychologiques qui guidèrent les choix des figures tutélaires de la Bible à

---

3 *Cf.* Gustavo Martín Garzo, *El lenguaje de las fuentes*, Madrid : Cátedra, 1994.

4 *Cf.* Gustavo Martín Garzo, *Y que se duerma el mar*, Barcelone : Lumen, 2012.

5 Intervention de Gustavo Martín Garzo lors de la septième session de « las conversaciones de San Esteban » à Salamanque en janvier 2013. *Cf.* : Dominicos España, « El lenguaje de las fuentes — Gustavo Martín Garzo », 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=5RWiwhtkt60> [Consulté le 25/05/2024].

6 Gustavo Martín Garzo, *El valle de las gigantas*, Barcelone : Debolsillo, 2005, p. 93.

l'heure de répondre aux exigences d'un Dieu assoiffé de reconnaissance[7]. C'est ainsi toute la complexité de l'amour paternel, souvent étouffé par la force de celui que dispensent les figures féminines, que l'auteur vient alors conquérir. Il fait de cet attachement un nouveau territoire de félicité. Sa quête n'est autre que le reflet d'une errance intérieure dont l'aboutissement se figerait dans la métaphore d'une nouvelle Terre Promise. Le territoire sacré, manifestement empreint d'une extraordinaire densité sémantique, s'installe donc dans le roman et, bien que polymorphe, il en émerge avant tout par le biais de représentations tangibles adossées à un imaginaire biblique duquel se dégagent des images d'abondance et de fertilité comme éléments prototypiques de sa composition. En effet, dans la Bible, et par exemple dans l'Exode, au chapitre 3 et au verset 8, on peut lire ces mots de Dieu s'adressant à son peuple :

> Je suis descendu pour le délivrer de la main des Egyptiens et le faire monter de cette terre vers une terre plantureuse et vaste, vers une terre qui ruisselle de lait et de miel[8].

Symboles du don divin pour le bonheur de l'homme, le lait et le miel nourrissent l'idée de fertilité et font référence à la bénédiction sacrée de Canaan.

---

7 L'écrivain réinterprète parfois aussi les textes bibliques et sous sa plume, Adam et Ève ne sont pas réellement expulsés du paradis par Dieu. Celui-ci, matrice de la figure paternelle par excellence, a fait le choix de les laisser partir pour qu'ils puissent apprendre à vivre seuls : « *y no fue que Yahvé, al descubrir que le habían desobedecido, decidiera castigarles echándoles del paraíso, sino que al Señor del universo le pareció que había llegado el momento de que aprendieran a vivir lejos de Él* », *in* Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 96. Comme le souligne Marie-Josette Le Han dans un ouvrage consacré au paradigme biblique, la Bible n'est pas ici « réécrite de façon servile, elle n'est pas non plus simple prétexte à une recréation ou amplification, mais elle est une référence constante qui donne sens et structure à l'aventure intérieure et esthétique d'un homme du XXe siècle », *in* Marie-Josette Le Han, *Paradigme biblique et expérience poétique*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 362.

8 *La Bible de Jérusalem*, « Exode », 3-8, Paris : Éditions du Cerf, 1998, p. 108.

Rappelons encore que dans les Saintes Écritures, le miel est utilisé fréquemment aussi pour dire la douceur de la parole divine et le prophète Ézéquiel, répondant à l'injonction de manger un « volume roulé [sur lequel] il était écrit au recto et au verso[9] », finit par lui prêter « un goût doux comme le miel[10] ». Par ailleurs, *Le Cantique des Cantiques*, texte dont la présence résonne dans bon nombre des romans de Martín Garzo, empreinte également la symbolique du lait et du miel pour évoquer poétiquement les plaisirs charnels : « Tes lèvres, ma fiancée, distillent le miel vierge. Le miel et le lait sont sous ta langue[11] ». On retrouve dans ce verset les aliments inhérents à la Terre Promise originelle faisant de la sensualité le nouveau territoire à instituer pour atteindre la plénitude. Nous verrons alors comment, dans *No hay amor en la muerte*, l'écrivain décline ces trois dimensions pour dessiner les contours d'une promesse renouvelée : terre tangible, sacralisation du corps de la femme et parole contée.

Si la luxuriance est l'épicentre vers lequel convergent toutes les images matérielles évoquant la Terre Promise, les paysages qui se figent d'abord sous la plume de l'auteur rappellent indubitablement les décors des Temps Originels. À maintes reprises, la description de ces espaces s'étend à partir des topiques bibliques de la fertilité, de l'abondance et de la paisibilité ancrées dans la Terre Sacrée, convoquant l'idée archétypale d'un territoire symbole de paix et d'harmonie. Ainsi, à l'orée de l'ouvrage, alors qu'Isaac se remémore l'apparente indifférence de son père perdu dans les méandres de sa foi, la représentation d'une vaste étendue de terre se glisse entre les lignes :

> [A]nte ellos se extendían los campos dorados de las espigas y oían el zumbido de los insectos / un ligero viento mecía las copas de los árboles, y por el sendero aparecieron dos terneras que se les quedaron mirando con sus ojos grandes y bondadosos[12].

9 *La Bible de Jérusalem*, « Ézéquiel », 3-4, *in Ibid.*, p. 1479.

10 *Idem.*

11 *La Bible de Jérusalem*, « Cantique des Cantiques », 3-11, *in Ibid.*, p. 1123.

12 Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 12.

La description synesthésique renforce la sérénité qui se dégage de l'atmosphère propre à cet espace. La nature déploie ses atours pour envelopper celui qui l'observe d'un havre de paix, métaphore de l'état spirituel auquel les personnages aspirent. On retiendra que ce champ où sont exacerbés les bruits de la nature s'étale face à Abraham et sa femme, Sara. Le couple ne parvient plus à communiquer véritablement malgré la force des sentiments qui, autrefois, les a unis. Cette étendue bucolique qu'ils observent de loin, dont la douceur est portée par les allitérations en [s] rappelant le bruissement du vent, et les assonances en [o] et en [a] portant une forme de mansuétude, devient le reflet aux connotations paradisiaques d'un territoire amoureux non conquis dans son intégralité et vers lequel cheminent les personnages à la recherche de l'amour véritable.

Un paysage semblable se dessine alors qu'Abraham conduit son fils sur le mont Moriah. Pour retarder l'échéance du moment fatidique du sacrifice redouté, le vieux patriarche fait un détour :

> [L]levaba a un pequeño valle cubierto de palmeras / las hojas temblaban en el aire, silenciosas como grandes plumas / varias palomas cruzaron el cielo y se perdieron tras una ladera poblada de flores amarillas que descendían hasta el camino como un manto de oro / había allí un grupo de gacelas que al aproximarnos levantaron la cabeza / sus ojitos brillaban con una mezcla de curiosidad y de temor[13].

Nous retrouvons le même élan synesthésique que celui qui animait l'exemple précédent. Le lecteur est alors immergé dans ce cadre magique où il perçoit jusqu'aux sensations des protagonistes. Les multiples comparaisons et les fragments apposés, renforçant la précision de la description, facilitent l'appréhension visuelle et sensorielle de l'espace comme si Gustavo Martín Garzo souhaitait briser la frontière entre l'écrivain et le lecteur pour mieux l'amener à réfléchir sur la condition de l'homme. La prégnance du jaune, teinte dans laquelle Michel Pastoureau voit « une couleur presque sacrée,

13 *Ibid.*, p. 115.

celle de la lumière, de la chaleur, de la richesse et de la prospérité[14] », confère inévitablement à cet extrait un sentiment de sérénité et de plénitude. Conjugué avec l'abondance qui définit l'étendue décrite, il convoque indéniablement des images sensorielles de la Terre promise. Le couple biblique de l'ancêtre et de son fils doit investir la sérénité de leur relation pour mieux comprendre les liens qui les unissent et dont la force trouve son expression dans la beauté du paysage.

Par le biais de ces deux exemples — que de nombreux autres accompagnent dans le roman — nous comprenons que Gustavo Martín Garzo emplit la dimension spatiale de son œuvre de schèmes transcendantaux (selon la terminologie kantienne[15]) invitant à reconstruire dans un déploiement d'isotopies sémantiques[16] des images visuelles qui renforcent la cohérence du texte autour d'une mise en images archétypales de la Terre Promise. Ces évocations plastiques connotent des formes de luxuriance, de richesse et de paix polysémiques qu'il revient aux personnages de conquérir, à l'instar des personnages bibliques. Mais si la Terre Promise est essentiellement perçue comme le Pays de Canaan dans la Bible hébraïque, il ne faut pas oublier que les chrétiens y voient également un prolongement dans la Jérusalem Céleste qui se fait Paradis dans le livre de l'Apocalypse :

> Puis je vis un ciel nouveau, une terre nouvelle — car le premier ciel et la première terre ont disparu, et de mer, il n'y en a plus. Et je vis la Cité sainte, Jérusalem nouvelle, qui descendait du ciel, de chez Dieu, elle s'est faite belle, comme une jeune mariée parée

---

14 Michel Pastoureau, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2019, p. 207.

15 Kant désigne sous le concept de schème transcendantal toute « représentation d'un procédé général de l'imagination servant à procurer à un concept son image », *in* Jean-Pierre Mourey, *Miroirs, fragments, mosaïques*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 22.

16 Selon Greimas une isotopie sémantique est « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit », *in* Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris : Seuil, 1970, cité par Anne Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris : PUF, 1993, p. 91.

> pour son époux. J'entendis alors une voix clamer, du trône : « Voici la demeure de Dieu avec les hommes. Il aura sa demeure avec eux ; ils seront son peuple, et lui, Dieu-avec-eux, sera leur Dieu. Il essuiera toute larme de leurs yeux : de mort il n'y en aura plus, de pleur, de cri, de peine, il n'y en aura plus car l'ancien monde s'en est allé »[17].

Nous verrons ultérieurement comment cette promesse de bonheur éternel, récompense de Dieu aux hommes, prend la forme originale d'une réflexion métalittéraire dans *No hay amor en la muerte*. Ici, nous mentionnons principalement l'épisode au cours duquel Isaac ressent au plus profond de lui la présence d'un monde dont il ne parvient pas encore à saisir l'essence alors qu'il croit son frère mort :

> [S]iempre llegaba a un punto en que no podía avanzar más / había un corte en la tierra / en ocasiones veía una escalera por la que alguien bajaba, un santo o algún espíritu / no tenía palabra para describir qué era[18].

Le mouvement vers un autre monde, que l'on retrouve dans l'Apocalypse, résonne ici avec force. Par conséquent, nous ne pouvons que penser à l'échelle de Jacob, qui, selon Jacques Lafitte, offre un accès au monde sacré car elle est le « vecteur privilégié de l'élévation d'âme, autant processus d'abstraction (qui constitue la connaissance) qu'élaboration réflexive, métaphysique[19] ». Nous avons effectivement pu constater précédemment que la quête d'amour et de reconnaissance des personnages s'exprimait pleinement dans les manifestations picturales de la Terre Promise. Il n'est donc pas étonnant de trouver au pied de cette échelle un paysage bucolique luxuriant

---

17 *La Bible de Jérusalem*, « Apocalypse », 21-1, *op. cit.*, p. 2141.

18 Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 114.

19 Jacques Lafitte, *L'échelle de Jacob*, Préaux-du-Perche : L'arbre aux signes, 2013, p. 17.

où Abraham et Isaac vivent pleinement leur relation père-fils et où se fige l'estampe d'un lieu amène aux reflets genésiens :

> [S]obre la hierba había caído el rocío y una bruma blanca cubría el arroyo / el sol salió por encima de los árboles y el agua empezó a llamear / el aire se llenó de semillas dispuestas a fecundar la tierra y a hacer brotar nueva vida[20].

La fertilité facile de cet espace, présente dans l'activité personnifiée des semences qui semblent agir à leur guise dans l'humidité propice à leur fécondation, ajoute l'éclat de la richesse à ce havre tranquille et sacré duquel surgira une nouvelle forme de vie.

Nous ne pouvons achever notre parcours dans les contours tangibles que prend la Terre Promise sous la plume de Martín Garzo sans évoquer le jardin d'Éden ébauché entre les lignes de l'un des fragments du roman. En effet, le concept de Terre Promise étant inexorablement lié à l'idée de récompense, il est logique d'y voir une résurgence du paradis où la Genèse place l'histoire d'Adam et Ève et qui est également l'endroit où les croyants sont remerciés de leur foi. Cet espace apparaît dans l'œuvre sous la forme de « *un bosque primitivo desde el que había evolucionado la humanidad*[21] ». À cet endroit du texte, Gustavo Martín Garzo offre aux lecteurs une vision très personnelle de la création originelle et notamment de la femme qui n'est plus façonnée à partir de la côte du premier homme mais avec la même boue qui alimentait l'Arbre de la Connaissance. L'écrivain confère ainsi à la figure féminine une forme de parité avec la figure masculine, ce que les textes bibliques ne lui prêtent pas toujours, expliquant une forme d'intelligence supérieure qui se manifeste notamment dans l'exercice de la maternité où l'amour est exacerbé. Son essence se confond alors avec le cœur du paradis céleste et l'auteur fait de la femme le prolongement du territoire divin. Un fois exclu du paradis, le couple originel, devenu conscient de ses différences physiques et psychiques, ne connut plus jamais l'innocence.

---

20 Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 114.

21 *Ibid.*, p. 102.

Il en légua à sa descendance la quête effrénée sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Enfin, en contrepartie et comme pour renforcer l'éclat des territoires sacrés que l'homme conquiert, on observe qu'une forme de dualité s'installe parfois entre les territoires merveilleux où la végétation croît et l'eau jaillit en fontaines miraculeuses, comme en terre de Canaan, et des espaces désertiques et stériles balayés de sable et de pierre. On retiendra l'exemple de la préparation du bûcher sacrificiel à l'heure de l'holocauste d'Isaac : « *hacía mucho calor y la tierra casi nos quemaba las plantas de los pies / el aire era ahora más pesado y una bandada de cuervos revoloteó a nuestro lado graznando*[22] ». Le même élan synesthésique que celui que nous avons observé antérieurement transparaît dans ces quelques lignes mais lorsque la mort approche, lorsque la relation entre le père et le fils risque d'être à jamais rompue, l'espace perd son caractère apollinien. Il s'emplit de noirceur et le cri des corbeaux — porté par l'allitération en [r] *(« el aire era ahora »)* — reflète la brutalité et la violence qui s'annoncent. La chaleur brûlante est celle de l'Enfer. La lumière, les couleurs, les bruits, les émotions se métamorphosent, rompant les promesses de la vie, d'innocence et de bonheur.

Terre Promise et identité

Ainsi, dans *No hay amor en la muerte*, Gustavo Martín Garzo élabore, au moyen d'images récurrentes dotées sémantiquement des valeurs plastiques et sensorielles issues de l'imaginaire biblique, une iconographie évocatrice nourrie de la tradition des textes sacrés pour conférer un aspect personnel et singulier, empli d'une charge identitaire, à l'espace de la promesse divine. Par conséquent, au-delà des enjeux graphiques des représentations picturales qui prennent vie dans le roman, il convient de porter un regard sur le contenu narratif et émotionnel de l'œuvre afin de mieux percevoir comment cette

22 *Ibid.*, p. 126.

Terre Promise est aussi le reflet de concepts introspectifs posant de manière sensible la question identitaire.

En effet, si dans *No hay amor en la muerte*, Gustavo Martín Garzo fonde l'architecture spatiale de son récit de fiction sur des représentations pittoresques traditionnelles de la Terre Promise, soutenant les émotions de ses personnages, il fait également de ce territoire sacré le lieu de l'aboutissement de leurs interrogations pour mieux comprendre la condition humaine. En ce sens, dans le roman, l'écrivain explore l'amour sous toutes ses formes. L'éclosion de ce sentiment résonne comme la promesse d'un bonheur véritable dont la quête est mise en résonance avec le cheminement des personnages bibliques vers Canaan. Rappelons que **c**e récit fondateur, en tant qu'« histoire », est ordonné autour de la montée des tribus depuis l'Égypte, où les Hébreux étaient asservis, jusqu'au pays ruisselant de lait et de miel dont Dieu a parlé à Abraham, le premier Patriarche. L'Exode, longue marche de quarante années à travers le désert du Sinaï, est vécu à la fois comme l'épisode nécessaire à la libération du joug de l'oppresseur étranger et comme la naissance d'un peuple qui devient conscient de ses valeurs et de son identité.

Ainsi, dans un premier temps, est-il possible de percevoir dans le périple identitaire d'Abraham l'errance libératrice d'une âme éprouvée dans l'exercice d'une paternité perçue comme l'une des plus grandes énigmes du monde terrestre : « *el mundo estaba lleno de enigmas y el amor de un padre por su hijo era el mayor de todos*[23] ». Dans ce segment de phrase, le choix de l'article indéfini généralise la portée de la réflexion et place sous le sceau d'une même condition toutes les figures paternelles. Rappelons également que la Terre Promise est donnée en héritage à la postérité d'Abraham et dans *No hay amor en la muerte*, cette idée de transmission d'un héritage paternel survient également dans le texte, renforçant la présence de l'hypotexte biblique et universalisant les inquiétudes des Patriarches. Ainsi, Isaac, devenu vieux, éprouve-t-il les mêmes doutes que son père à l'heure de choisir son héritier :

23 *Ibid.*, p. 91.

> [L]e di a Jacob mi bendición / lo hice para proteger a su hermano, para apartarle de aquella herencia terrible, del pacto que primero Abraham, mi padre, y luego yo, su primogénito, habíamos hecho / lo hice para apartarle de Yahvé[24].

À nouveau, Martín Garzo pénètre les pensées cachées des héros de la Bible pour leur conférer l'épaisseur humaine qui donne à son roman le caractère universel du questionnement sur la force de l'amour paternel. L'écrivain vallisolétan féconde donc le substrat biblique pour renouveler la signification première de la Terre Promise et lui conférer une dimension ontologique. La quête de la radieuse citée se fait alors métaphore d'une quête axiologique dont l'aboutissement serait une forme de réalisation identitaire. La Terre Sacrée n'est pas uniquement une terre matérielle, elle est aussi la manifestation d'un sentiment intergénérationnel qui scelle le sort des hommes.

Dans cette même perspective, la narration est ponctuée de questions rhétoriques qui alimentent les enjeux de cette recherche, mythème constitutif du récit originel. Au centre se trouvent de multiples interrogations sur le sens de l'existence humaine : « *¿Cuál podía ser su sentido si nadie sabía por qué nacía ni por qué tenía que morir?*[25] » ; « *en ese caso, ¿qué razón había para existir? / si Yahvé había creado el mundo, ¿por qué lo había hecho así?*[26] ». Ces questions, formulées par Isaac quand il raconte l'épisode douloureux de sa jeunesse alors que son père pensait l'offrir en sacrifice à son Dieu et qu'il cherche à connaître le sens profond de cet évènement, dévoilent une forme introspective de la Terre Promise. Son étendue devient effectivement celle de la révélation existentielle, celle de la pleine conscience des ressorts qui ont régi sa vie d'enfant et qui conditionnent encore sa vie d'adulte. Le voyage entrepris pour accomplir cette quête et connaître les réponses est celui de la vie. Le secret qui habite le début du parcours entrepris vers le Mont Moriah n'est autre que celui du sens premier que doit prendre l'existence de l'homme

24 *Ibid.*, p. 136.

25 *Ibid.*, p. 65.

26 *Ibid.*, p. 88.

guidé par l'amour confiant porté à ses enfants. Nous soulignons ici qu'Abraham entame un périple erratique à l'heure de conduire son fils au bûcher sacrificiel, faisant maints détours pour retarder l'instant fatal. Son errance matérielle n'est autre que le reflet de son errement intérieur, il est partagé entre l'exigence divine et sa paternité. Le voyage vers le lieu de la ligature d'Isaac devient ainsi celui de *l*a réalisation de la fonction paternelle[27] *: « un padre y un hijo, eso fuimos por fin en aquel viaje*[28] *».* Rappelons qu'au sortir de l'expérience, la nourrice d'Isaac constate que l'enfant *« ya es mozo*[29] *».* C'est donc bien d'un voyage initiatique dont il s'agit et, à l'image de la Terre Promise, il résonne comme une véritable récompense pour Abraham dont le visage *« resplandecía de gozo*[30] *».*

En outre, le rêve que fait Isaac la nuit suivant l'holocauste confère une autre épaisseur introspective à la quête des personnages, renforçant le tissu narratif autour de la paternité :

> [E]sa noche tuve un sueño / mi padre estaba sentado en el lecho sobre una piel de buey y yo me acercaba a verle / llevaba algo conmigo, algo que estaba vivo y palpitaba en mis manos como un pez que acabara de sacar del agua / mira, mi corazón, le decía, pues aquella masa palpitante era mi propio corazón / y mi padre lo tomaba entre sus manos y empezaba a comérselo[31].

La comparaison du cœur avec le poisson renvoie au substrat biblique que cultive Gustavo Martín Garzo dans *No hay amor en la muerte*, le poisson étant un symbole eucharistique, sacrement par

---

27 Lacan définit ainsi la fonction paternelle : « Qu'est-ce qu'un père ? Le père est le pivot, le centre fictif et concret du maintien de l'ordre généalogique, qui permet à l'enfant de s'immiscer de façon satisfaisante dans un monde qui est ce dans quoi il naît », *in* Jacques Lacan, *Essai d'une logique en caoutchouc*, *Le Séminaire, livre IV : La relation d'objet*, Paris : Seuil, 1994 [1957], p. 398.

28 Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 118.

29 *Ibid.*, p. 129.

30 *Ibid.*, p. 128.

31 *Ibid.*, p. 129.

lequel le peuple chrétien rend grâce à Dieu. Néanmoins, l'image du père dévorant ses enfants fait aussi référence au mythe de Chronos, ce héros titanesque qui, pour ne pas subir la malédiction de son père, engloutit sa progéniture. Il est le « symbole du temps qui vient à bout de tout[32] ». On ne peut que percevoir ici, par le biais de l'héritage malheureux, la difficile transmission de l'exercice de la paternité à travers les âges. Au-delà de l'image d'un cycle qui se répète indéfiniment dans la figure du temps insatiable, c'est aussi la perte inéluctable de l'enfance que Gustavo Martín Garzo questionne.

Effectivement, s'il est possible de voir dans l'épanouissement des figures paternelles le bonheur auquel l'homme aspire, on peut également considérer l'enfance comme une sorte de prolongement du paradis céleste dont on est exclu une fois dépouillé de l'innocence. Pour Ataa Denkha, docteure en théologie catholique, le terme « paradis » fait « automatiquement référence à la perfection, au bonheur, à la plénitude, à la félicité. Il est le lieu final où les hommes, s'ils sont admis, sont récompensés pour leurs bonnes œuvres[33] », ce qui n'est pas sans rappeler la promesse divine d'un territoire heureux. On constate que, sous la plume de l'écrivain, l'enfance est dotée de caractéristiques similaires : « *era mejor ser el pequeño, aquel que no sabe nada y al que nada se exige, el que permanece en manos de las mujeres y todo lo consigue de ellas*[34] ». Ce territoire infantile est empreint de douceur, exempt de tout mal, l'endroit de tous les possibles. Il est le lieu de la pureté à l'instar du paradis des croyants.

En ce sens, dans son article intitulé « L'enfance, une poésie ininterrompue[35] », Laurent Bachler explore le rapport magique de l'enfant au monde dans la mesure où il est le seul capable d'en percevoir la pureté et les mystères. Dans *No hay amor en la muerte*, la figure d'Agar concentre tous les éléments de cette équation : « *era la criatura más inocente que había conocido / no saber, vivir como si el paraíso*

32 Gérard Minois, *L'Âge d'Or*, Paris : Fayard, 2009, p. 25.

33 Ataa Denkha, *L'imaginaire du Paradis*, Paris : L'Harmattan, 2014, p. 11.

34 Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 135.

35 *Cf.* Laurent Bachler, « L'enfance, une poésie ininterrompue », *Spirale*, vol. 97, n°1, 2021, p. 117-121.

aún perdurara en el mundo, eso era la inocencia[36] ». Pour ce personnage, « *todo estaba vivo, las piedras, los utensilios de la cocina, los arados y las herramientas con que se labraba la tierra / cogía una cuchara y permanecía largo tiempo con ella en las manos como si la estuviera escuchando*[37] ». De ce segment phrastique émane la capacité d'émerveillement que possède Agar et qui permet de redonner au monde qui nous entoure la magie qui s'éteint avec le passage du temps. Les comparaisons chimériques, en multipliant « les virtualités du récit[38] » selon Geneviève Champeau, nous introduisent dans ce territoire de l'enchantement et nous permettent de renouer avec les mystères du monde.

Paradis et innocence apparaissent ici étroitement liés et nous comprenons que c'est la perte du regard étonné que nous portons sur le monde qui conduit à l'expulsion de ce territoire de félicité. La Terre Promise n'existe plus uniquement dans sa matérialité d'espace géographique réel ou fantasmé. Elle est intériorisation d'une quête identitaire et l'on peut alors affirmer que « *la tienda* » où vivent les femmes et où Isaac trouve refuge se présente comme une nouvelle métaphore de cette Terre Promise. D'ailleurs, lorsqu'Abraham retrouve Agar dans sa tente, on apprend qu'il regagne son âme d'enfant : « *era como si Agar le hubiera devuelto misteriosamente su infancia*[39] ». Le rapprochement du bonheur éprouvé par le vieux patriarche aux côtés de la jeune Agar avec le retour à l'enfance confirme notre approche et nous retiendrons alors ici l'image des flocons qui tombent dans la tente de la jeune femme quand Abraham lui rend

36 Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 120.

37 *Ibid.*, p. 57.

38 « [*l*]*a comparación quimérica es dinámica, viene a ser un motivo narrativo potencial que multiplica las virtulidades del relato* », *in* Geneviève Champeau, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* », *in* Irène Andrés-Suarez (éd.), *Cuadernos de Narrativa*, n°2 « Ética y estética de Antonio Muñoz Molina », Neuchâtel : Centro de Investigación de Narrativa Española de l'Université de Neuchâtel, 1997, p. 111.

39 Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 41.

visite comme le reflet d'un enchantement éphémère lié à l'innocence et à la pureté de l'enfance.

Dès lors, le caractère sacré des femmes surgit avec force et se concrétise lorsque la voix narrative d'Isaac décide d'expliquer ce que représentaient les esclaves à son service :

> [E]rais las dulzuras del paraíso / la flor que nace en el jardín y ofrece al paseante el aroma de sus pétalos / aún no había cumplido diez años y ya probaba la miel de vuestras bocas / vuestras caricias valían más que las mil promesas de todas las religiones / erais la aurora del amor, el vino que se bebe en un cáliz de oro / cuánto me acuerdo de las largas noches que pasé a vuestro lado […], de suavidades y secreciones que tienen el tacto de la miel[40].

Figure dans ce segment, par le biais du champ sémantique de la Terre Promise qui se déploie dans les mentions de la promesse divine, du miel et du calice d'or, une sélection d'éléments permettant de dessiner les contours du territoire divin tout en conférant une dimension charnelle au fragment cité. Cet ensemble iconographique confère à la compagnie féminine un caractère d'autant plus sacré que l'allusion au lever du jour renvoie aux temps originels et à la pureté de l'amour véritable. Il semblerait alors que les femmes soient le vecteur privilégié de l'accès à une nouvelle forme de radieuse cité.

Cette mission assignée aux figures féminines prend corps dans le personnage de Rebeca qui apparaît à la fin du roman. Elle cache son visage à Isaac alors que leurs noces approchent, le laissant uniquement dans la possibilité d'accéder à son essence la plus intime comme s'il s'agissait de mieux la connaître :

> [A]quella muchacha me llevaba a un mundo no tocado por la mano del hombre / y comprendí que el amor era ese pacto entre el cuerpo y la noche, la obediencia a una llamada silenciosa que surgía del interior de la tierra / no pude ver el rostro de Rebeca hasta la noche de la boda / tenía unos ojos oscuros y sabios /

40 *Ibid.*, p. 60.

> unos ojos que decían: un hombre siempre es un niño, aunque él no lo sepa[41].

À nouveau, en filigrane, apparaît dans l'image du monde que la main de l'homme n'a pas touché — métonymie de la virginité — le retour aux origines d'un paradis dont la perte fonde la condition humaine. Rebeca permet à Isaac de renouer avec l'enfant qu'il était, de retrouver le mystère sacré de son existence, tel un écho au fameux « *regressus ad uterum* » comme nostalgie des origines[42] dont Mircea Eliade développe le concept.

Dans ces différentes représentations de la femme, Gustavo Martín Garzo tend à construire une figure féminine archétypale : elle est, à sa façon, le champ d'une promesse de bonheur et son corps est la terre fertile prête à accueillir la vie. Rappelons que Rebecca est la mère de Jacob et Esaú, les petits-fils d'Abraham dont elle admirait l'esprit de liberté et dont elle assure l'héritage. Elle est élan de continuité, le vecteur de transmission ; nous y reviendrons. Ainsi, en explorant les thèmes de l'amour sous plusieurs formes, *No hay amor en la muerte* reconstruit le mythe biblique du sacrifice d'Abraham autour d'une quête identitaire, conférant une portée ontologique au concept de Terre Promise qui devient conquête de sa propre identité et découverte de l'amour pur.

Terre Promise et métalittérarité

La Terre Promise se matérialise dans *No hay amor en la muerte* sous la forme d'images visuelles dont la portée concrète est rapidement dépassée au profit d'une lecture symbolique où l'Exode se fait errance sur les chemins de la vie et l'objet de la quête de l'homme se fait retour à l'innocence ou expression de l'amour. Mais Gustavo

---

41 *Ibid.*, p. 177.

42 Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, Paris : Gallimard, 1969, cité dans Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 2012 [1969], p. 180.

Martín Garzo, qui souvent se plaît à doter d'une charge métalittéraire son écriture narrative, construit également autour du territoire sacré une réflexion sur le rôle de la fiction et l'acte de création littéraire devient à son tour métaphore d'une errance sur les chemins de la connaissance.

Dans cette dernière partie, nous nous attacherons donc à montrer comment, par le biais d'un travail sur la fonction poétique du langage, Gustavo Martín Garzo parvient à faire de l'écriture l'instrument essentiel de la quête qui anime les hommes. Cette relation s'enracine dans la métaphore de la quête du jardin d'Éden que l'auteur fila dans un article consacré à l'écriture des contes présentés comme le lieu de l'accès à la connaissance authentique de soi :

> La búsqueda de esas palabras, las que hablan del primer jardín es la búsqueda principal de los cuentos, que no perseguirán la expresión de lo que ya se conoce, ni de lo que puede expresarse, sino de esa realidad invisible y desconocida […]. Pero también (y este es el mensaje de todos los cuentos verdaderos) en el éxodo, en ese deambular sin destino, cabe la maravilla, esa posibilidad de prodigios que es siempre la marca de la creación. En los cuentos de los niños siempre se ha mantenido la idea del mundo como creación, y el sentimiento asociado a esa idea de una naturaleza escondida más allá de lo visible. Como si el paraíso no hubiera sido separado del mundo, sino que subsistiera en él, sólo que como reino interior, escondido, al que únicamente en circunstancias especiales […] pudiera accederse[43].

Force est de constater qu'en cultivant les idées de quête identitaire et de lieu originel sacré, dons nous avons précédemment démontré la présence dans *No hay amor en la muerte*, Martín Garzo renouvelle intrinsèquement le mythe de la Terre Promise conférant alors au roman un niveau supplémentaire de lecture. Ici, il est possible de voir

43 Gustavo Martín Garzo, « El jardín del Paraíso », 2022, <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/115/116> [Consulté le 10/06/2025].

dans l'errance du héros narrateur le reflet de la réflexion d'un écrivain confronté aux enjeux de la création littéraire.

En premier lieu, c'est dans l'omniprésence de l'acte même de raconter que germe ce sentiment. On retiendra, en effet, que dans la trame du roman tissée du fil des souvenirs d'Isaac se glisse une multitude de récits venant systématiquement alimenter la narration première. La trentaine d'occurrences du verbe « *contar* » — à l'infinitif ou conjugué — et les non moins 55 récurrences du substantif « *historia* » confirment cette approche. On retiendra que chacun de ces récits entre en résonance avec le récit cadre pour permettre au lecteur de mieux appréhender ce qui se noue émotionnellement dans l'écriture romanesque. À titre d'exemple, nous évoquerons l'Histoire du Reino de los Mismos où nous apprenons qu'Adam et Ève, qui vivaient en parfaite syntonie avant de quitter le Paradis, finissent par mesurer le gouffre qui les sépare dans leur façon d'appréhender la vie. Nous retiendrons encore l'histoire de El País de los Granos de Cebada qui est le plus long récit second du roman. Les multiples histoires qui s'y glissent font de sa structure une mise en abyme du procédé d'insertion de narrations caractéristique de l'ouvrage pour dire l'importance de la parole contée mais aussi renforcer la portée métaphysique d'une fable qui tient à redonner aux femmes la place d'excellence qu'elles se doivent d'occuper dans la vie. Autant de fables venant contrebalancer la difficile relation entre Abraham et Sara dont la plus dramatique expression réside dans leur dissemblance à l'heure de signifier l'amour qu'ils éprouvent pour leur fils.

Il est aussi possible de rapprocher la recherche inhérente à la Terre Promise du rôle essentiel de l'écriture par le biais de l'héritage que l'on transmet. Rappelons que, dans la Genèse, l'alliance de Dieu avec Abraham implique une récompense transgénérationnelle. Le texte biblique souligne : « J'établirai mon alliance entre toi et moi, et à ta race après toi, de génération en génération […] je donnerai le pays où tu séjournes, tout le pays de Canaan, en possession à perpétuité[44] ». Spéculairement, prolongeant la figure du Créateur, l'écrivain devient l'un des maillons primordiaux d'une longue chaîne de

44 *La Bible de Jérusalem*, « Genèse », 17-8, *op. cit.*, p. 57.

transmission par les histoires qu'il rapporte et qu'il préserve de l'oubli. En soumettant Isaac aux mêmes épreuves que son père pour exprimer son amour pour sa progéniture, Martín Garzo noue plus étroitement encore les fils de son tissu narratif. Et c'est tout l'art du déploiement du récit qui cimente l'ensemble et renforce l'armature d'une narration qui se fond dans le temps. On constate alors que, souvent, dans le corps du texte, au moment où se glisse un récit enchâssé, un espace propice au déploiement de l'art de conter se dessine, renforçant la rémanence de la Terre sacrée dans le roman.

On se souviendra de la tente[45] comme lieu d'un refuge nécessaire où le fil de la parole des amants et des parents se dévide, créant une sorte de langage secret qui remonte aux origines du monde, nouvel écho de la quête d'un paradis dont on s'éloigne avec le temps. À cet endroit de notre analyse, nous retiendrons également la référence à « la maison de mots », concept cher à Gustavo Martín Garzo qui voit dans les contes, les mythes et les légendes, un sanctuaire permettant de retrouver la félicité et la paix de l'enfance, ce paradis perdu dont nous avons évoqué la matérialisation dans la partie précédente. L'écrivain y consacre d'ailleurs un ouvrage complet intitulé *Una casa de palabras*[46]. Il y réunit les essais et les conférences réalisés autour des contes merveilleux qui peuplèrent son enfance. Sur la quatrième de couverture de cet ouvrage, nous pouvons lire :

> Los cuentos maravillosos provienen de la noche de los tiempos. Pasan de una generación a otra y se mantienen tan sugerentes y nuevos como en sus orígenes. Son casas de palabras, refugios

45 On verra encore la tente comme le lieu des rencontres des conteurs d'autrefois et la magie des mots affleure dans le rapprochement que l'auteur fait entre les histoires transmises sous l'abri protecteur de la tente des voyageurs et la présence des magiciens faisant surgir une colombe de la poitrine d'un jeune homme : « *anduvieron por las tiendas de los viajeros, escuchando a los contadores de historias o contemplando la actuación de titiriteros y magos / uno de ellos hizo brotar del pecho desnudo del muchacho una paloma viva* », *in* Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 152.

46 *Cf.* Gustavo Martín Garzo, *Una casa de palabras*, México : Océano, 2012.

> frente a las angustias y el dolor. Crean un lugar para vivir, al tiempo que permiten habitar el mundo[47].

Dans cette présentation, résonnent une fois de plus les axes structurels du roman que nous étudions : l'idée de refuge reflète la mission que remplit la Terre Promise et l'accomplissement de la quête identitaire se perçoit comme son aboutissement. Dans *No hay amor en la muerte*, l'allusion est explicite et confirme ce lien que nous pouvons tisser entre les récits traditionnels et ancestraux et le havre favorable au passage de l'enfance à l'âge adulte. En ce sens, Isaac explique au chœur de femmes auxquelles il s'adresse que « *las palabras son la casa de los niños que Eva escondió de la mirada de Dios*[48] ». Ces enfants sont cachés au plus profond de la forêt, ils vivent « *una vida que tenía que ver con los cursos sumergidos del agua* », ils connaissent « *la lengua de los animales, los secretos de raíces y plantas, aquellas leyes oscuras de las metamorfosis que sus otros hermanos ignoraban*[49] ». On assiste à une longue remontée vers les temps originaux, volonté permanente de l'auteur de retourner aux origines et de dévoiler la magie et les mystères du monde qui nous entoure.

Ensuite, nous évoquerons la matérialité de cet espace singulier où se déploie la parole et dont les enjeux descriptifs se nouent autour des éléments paradigmatiques de la Terre Sacrée. La création des conditions de l'émergence de l'histoire racontée par Raquel à la fin de l'ouvrage illustre nos propos :

> Raquel me contó su historia con Jacob: lo hizo una tarde en que me había llevado a pasear […] / une tenue niebla flotaba sobre el río y los árboles aparecían bañados por un fulgor brumoso, como si una gasa colgara de sus ramas iluminadas, mientras Raquel empezaba a hablar[50].

---

47 *Idem.*

48 Gustavo Martín Garzo, *No hay amor en la muerte*, *op. cit.*, p. 46.

49 *Ibid.*, p. 45.

50 *Ibid.*, p. 193.

Le brouillard renvoie « au moment où les formes ne se distinguent pas encore, ou quand les anciennes formes disparaissant ne sont pas encore remplacées par des formes nouvelles précises[51] ». La conjugaison du facteur lumière et du facteur brouillard accentue l'effacement de la référence spatiale initiale, matérielle. La mise en place d'un monde de silence sur lequel l'homme n'a plus de prise favorise le glissement d'un espace réel et rationnel à un espace qui tend à revenir à un état primitif où tout est suspendu car cette brume est aussi « symbole d'un mélange d'air, d'eau et de feu, précédant toute consistance, comme le tohu-bohu des origines, avant la création des six jours et la fixation des espaces[52] ». Toute l'importance des histoires rapportées se matérialise ici, ce sont des récits fondateurs et primordiaux, ces narrations participent essentiellement à la compréhension du monde.

Cette chaîne de transmission — patriarcale dans le récit que nous analysons, féminine dans la présence des figures conteuses, métaphysique dans le sens que nous lui concédons — est reflétée par la lettre même du roman qui rompt avec la tradition de l'écriture romanesque, décloisonnant alors les genres littéraires et créant une puissante tension vers une écriture essentiellement poétique. *No hay amor en la muerte* est une sorte de longue et unique phrase. La ponctuation a disparu. Les marqueurs du discours se sont effacés. Le seul trait typographique qui persiste, et dont l'insertion représente une singularité à l'heure d'écrire un roman, est la barre oblique de séparation qui scande le long flux du soliloque d'Isaac. Il est possible de percevoir dans cette mise en page sans discontinuité de la voix du protagoniste le reflet de la parole orale et ancestrale qui traverse les âges et le temps, transmettant sans s'interrompre, de génération en génération, les récits fondateurs dont la portée ontologique ne nous échappera pas.

Le soliloque d'Isaac est entrecoupé des brèves interventions d'un chœur de femmes dont on découvre l'identité au cœur du roman : il s'agit d'esclaves noires au service de Sara mortes asphyxiées une

51 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 149.

52 Paul Ricœur, *Soi-même et un autre*, Paris : Seuil, 1990, p. 142.

nuit où il faisait froid. Mais paradoxalement, leur immiscion dans le flux de la parole ne rompt jamais l'élan premier du discours : leurs voix d'outre-tombe interrogent Isaac pour que le fil de sa parole ne se brise jamais. Ces femmes l'entretiennent comme un flambeau sacré dont elles rallument la flamme lorsqu'elle s'éteint. C'est par le biais de ces figures féminines qu'émerge alors la mémoire familiale et les nombreuses histoires qui, insérées dans le courant des mots, permettront à Isaac, au cours d'un long processus maïeutique, de se réaliser, à son tour en tant que père.

Conclusion

Nous avons étudié comment, dans *No hay amor en la muerte*, émerge l'iconographie de la Terre Promise, l'écrivain construisant autour de cette topographie sacrée un univers en parfaite résonance avec celui qui se matérialise intrinsèquement dans la Bible. Le paradigme sacré va alors servir de point d'ancrage pour interroger le rapport des personnages au monde. Mais, rapidement, Martín Garzo gonfle ce territoire d'une profondeur nouvelle. Nous avons ainsi découvert que le territoire de la géographie sacrée se double d'un sens ontologique et répond à une quête identitaire au cours de laquelle l'homme tend à retrouver les valeurs essentielles qui font la richesse de la vie. En sacralisant l'amour d'un père pour son fils, souvent questionné au profit de celui que la mère éprouve pour son enfant, le romancier devient le parangon d'un créateur ayant pour dessein d'offrir à sa descendance les clefs de son histoire. Fort d'un réseau de récits alimentant cette réflexion, l'auteur accompagne aussi le sens ontologique de son écriture romanesque d'une réflexion transcendantale sur la mission de l'écriture littéraire. Elle devient à son tour facteur de transmission et de connaissance, héritage de la mémoire des hommes. La narration mettant en scène des personnages bibliques qui ne peuvent échapper à leur destin et un chœur au rôle identifiable, il serait judicieux d'approfondir cette réflexion en se demandant si Gustavo Martín Garzo ne propose pas, dans *No hay amor en la muerte*, une écriture renouvelée de la tragédie.

Bibliographie

La Bible de Jérusalem, Paris : Éditions du Cerf, 1998.

Bachler, Laurent, « L'enfance, une poésie ininterrompue », *Spirale*, vol. 97, n°1, 2021, p. 117-121.

Champeau, Geneviève, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* », *in* Andrés-Suarez, Irène (éd.), *Cuadernos de Narrativa*, n°2 « Ética y estética de Antonio Muñoz Molina », Neuchâtel : Centro de Investigación de Narrativa Española de l'Université de Neuchâtel, 1997.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 2012 [1969].

Denkha, Ataa, *L'imaginaire du Paradis*, Paris : L'Harmattan, 2014.

Dominicos España, « El lenguaje de las fuentes — Gustavo Martín Garzo », 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=5RWiwhtkt60> [Consulté le 25/05/2024].

Eliade, Mircea, *La nostalgie des origines*, Paris : Gallimard, 1969.

Greimas, Algirdas Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris : Seuil, 1970.

Hénault, Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris : PUF, 1993.

Hussherr, Cécile, Reibel, Emmanuel, *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures*, Paris : Rue d'Ulm, 2002.

Lacan, Jacques, *Essai d'une logique en caoutchouc, Le Séminaire, Livre IV : La relation d'objet*, Paris : Seuil, 1994 [1957].

Lafitte, Jacques, *L'échelle de Jacob*, Préaux du Perche : L'arbre aux signes, 2013.

Le Han, Marie-Josette, *Paradigme biblique et expérience poétique*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.

Martín Garzo, Gustavo, *El lenguaje de las fuentes*, Madrid : Cátedra, 1994.
—, *El valle de las gigantas*, Barcelone : Debolsillo, 2005.
—, *Una casa de palabras*, México : Océano, 2012.
—, *Y que se duerma el mar*, Barcelone : Lumen, 2012.
—, *No hay amor en la muerte*, Barcelone : Destino, 2017.
—, « El jardín del Paraíso », 2022, <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/115/116> [Consulté le 10/06/2025].

Minois, Gérard, *L'Âge d'Or*, Paris : Fayard, 2009.

Mourey, Jean-Pierre, *Miroirs, fragments, mosaïques*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

Pastoureau, Michel, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2019.

Vauclair, David, *Les religions d'Abraham*, Paris : Eyrolles, 2011.

Chapitre 2

Terres promises dystopiques

L'impossible de la Terre promise dans *El Sistema* de Ricardo Menéndez Salmón

---

Nicolas Mollard
Université de Caen-Normandie (ERLIS — EA 4254)

El Sistema, publié en 2016 chez Seix Barral, est le onzième roman de l'auteur asturien Ricardo Menéndez Salmón sur treize publiés à ce jour entre 1999 et 2021. Sa traduction en français par Jean-Marie Saint-Lu, publiée en 2018 aux Éditions Actes Sud, propose un titre différent : *L'île Réalité*. L'on pourrait déjà s'arrêter sur ce choix, plus poétique certainement, mais qui opère un changement de perspective notable, concentrant le regard depuis la vision globale d'un « système », sur lequel nous reviendrons, vers un élément de ce système, l'île nommée Réalité, dont est issu le narrateur du roman, et qui constitue le point de départ du récit et de l'odyssée de ce dernier. Attaché à sa terre natale dans une relation qui transparaît parfois dans ses romans comme ambivalente, Menéndez Salmón, natif de Gijón, a fait de la mer un motif récurrent de son œuvre, mais toujours comme horizon. Or *El Sistema* est le seul roman où l'on s'y aventure, c'est-à-dire la seule fois où la quête — autre motif récurrent, notamment la quête de sens — parvient à prendre le chemin du large.

Nous sommes dans un temps futur au sein de la « Nouvelle Histoire », qui a succédé à l'« Histoire Moderne », et où les continents, fédérations et pays ont laissé place à un archipel d'îles constituant — ou régies par — le « Système » : « *El Sistema* ». À l'intérieur du Système, l'île Réalité, « en forme de rectangle quasi parfait » (p. 15[1]), constituée de dix-sept *Substances* (« *Sustancias* » en espagnol)

1 Afin de ne pas multiplier les notes de bas de page, nous mettons les pages dont sont extraites les citations des deux livres en espagnol et en français entre

et qui connut « il y a des décennies » quarante ans d'un régime autoritaire mené par « le Recteur », auquel succéda, par la volonté de ce dernier, un « homme de paille, une potiche prestigieuse, un factotum édulcoré » appelé « Roi » (p. 52). On comprend que Menéndez Salmón nous rattache ici à l'histoire de l'Espagne et, à travers le narrateur — nommé Narrateur avec majuscule dans le récit —, à son propre rôle de témoin et conteur. « *Hace tiempo, mucho, que la mayoría de los realistas ha dejado de soñar* » précise-t-il (p. 14[2]), dans une formule où nous entendons la voix même de l'auteur, et devinons un « *hemos dejado de soñar* ». Le roman oublie cependant rapidement cette référence à l'Espagne pour construire une allégorie qui interroge le sens de nos sociétés modernes. Le Système se veut ainsi une organisation parfaite qui veille à la sécurité de ceux qui le constituent, les Originels — « *los Propios* » —, sujets « *de facto* » et « *de jure* », face aux Étrangers — « *los Ajenos* » —, « *cuerpos residuales que las disputas ideológicas y económicas habían purgado* » (p. 15) dit le roman. Ce sont les autres, « eux » face à « nous » et, par voie de conséquence, les ennemis.

Le roman est structuré en quatre parties, dont les trois premières correspondent à trois cahiers écrits par le Narrateur : « *En la estación meteorológica* », récit restitué à la troisième personne : c'est « *el Cuaderno de Él* » ; « *En la Academia del sueño* », restitué à la première personne : « *el Cuaderno del Yo* » ; « *En el* Aurora », raconté à la deuxième personne : « *el Cuaderno del Tú* ». Une quatrième partie intitulée « *En la Cosa* », prise en charge par un narrateur omniscient, clôt le roman. Les changements de personne et de perspective suivent une prise de conscience progressive du narrateur et protagoniste. Chargé dans la première partie de surveiller les côtes de Réalité pour alerter sa hiérarchie sur toute intrusion d'Étrangers, il est,

parenthèses dans le corps du texte.

2 Pour les mots et citations en français nous adoptons la traduction de Jean-Marie Saint-Lu : Ricardo Menéndez Salmón, *L'Île Réalité*, Paris : Actes Sud, 2018. Seule infidélité : nous traduisons *Zahorí* par « devineresse ». Les citations en espagnol sont issues de Ricardo Menéndez Salmón, *El Sistema*, Barcelone : Seix Barral, 2016.

dans la seconde partie, interné dans un institut pour être, en quelque sorte, « reconditionné » car c'est un sujet qui, parce qu'il se pose trop de questions, est devenu dangereux[3]. Puis, dans la troisième partie, il est embarqué de force sur l'Aurore[4] par les Étrangers lors de la débâcle du Système. Sa mission sera alors de faire le récit de la quête du Dé, « *el Dado* », instance supposée du pouvoir, le lieu ultime, el « *Enigma* », avec majuscule encore.

Dans ce roman le lecteur assiste à la fin d'une civilisation. Le Système, dont on apprendra que ses élites travaillaient à la naissance d'une nouvelle humanité à partir de « prototypes », a craqué de toutes parts. Et ce sont les apatrides, les exclus, les Étrangers, qui vont tenter leur chance à leur tour pour, une fois trouvé le Dé, lieu mythique et originel, matrice, construire une ère nouvelle sur les ruines de celle dont le récit fait le constat de la faillite. Cependant, ce que nous comprenons du récit du Narrateur est celui d'une double expérience : celle d'un affranchissement, d'une libération, de la prise en main de leur propre destin par les protagonistes, mais aussi, en ce qu'ils représentent aussi notre humanité en quête de sens et de transcendance, l'expérience des limites qui nous sont données et de notre propre finitude. Notre analyse permettra ainsi de montrer comment les troisième et quatrième parties du roman, qui racontent l'exode puis l'arrivée au lieu fantasmé, disent l'impossible d'une Terre promise, l'échec de la quête si elle ne garde pas toujours devant elle son objet. Le philosophe Maurice Blondel écrit à propos de la quête de Dieu : « C'est une nécessité de passer toujours outre, parce que toujours il est au-delà[5] ».

L'histoire est allégorique, la pensée philosophique, les références mythologiques et bibliques, avec un aspect très vétérotestamentaire

---

3 « *Al tiempo, saber que se sabe* esto *significa un paso decisivo en la dirección de la ruptura. El Narrador reasume la conclusión alcanzada en días pasados: su conciencia práctica se ha contaminado sin remedio; es ya, también, una conciencia inquisitiva* », *in Ibid.*, p. 55.

4 L'Aurore est une sorte de chaland ou de barge tractée par un remorqueur. Traduit par « gabarre » par Jean-Marie Saint-Lu.

5 Maurice Blondel, *L'Action*, Paris : PUF, 1950 [1893], p. 352.

du récit et de l'anecdote, sinon de l'enseignement reçu et donné. Il y a en effet plus d'Adam et d'Ève, de Noé, d'Abraham, de Moïse dans le roman que d'Ulysse ou des Argonautes.

Notre exposé se déroulera en trois temps, qui suivent la progression des protagonistes à partir de la troisième partie du roman, où le narrateur rejoint les Étrangers à bord de l'*Aurore*. Nous les intitulons : l'exode, la Terre promise, la vérité.

L'exode

Si le voyage, l'errance ou l'exil physique ne sont pas les thèmes les plus fréquents chez Menéndez Salmón — on les retrouve par exemple dans *Los arrebatados* (2003) ou dans *Horda* (2021) — celui de la quête, et notamment de la quête de et du sens traverse toute son œuvre, comme un voyage au long cours dans la conscience de l'Homme. Les personnages de Menéndez Salmón, souvent des avatars de l'auteur lui-même, s'interrogent en effet sur le sens de l'existence, dans un constat qui tend davantage vers le déficit que vers le trop plein, celui d'une absence de sens même — « *el sinsentido invencible* » (p. 243) est-il écrit dans *El Sistema* —, face à laquelle l'homme cherche souvent une forme de consolation dans l'art et la beauté : l'esthétique comme voie du salut. La manifestation du beau, et toute une série d'autres épiphanies, de révélations, constituent au long de son œuvre des instants fugaces de dévoilement d'une forme inattendue de transcendance, dans un discours marqué par ailleurs par le constat d'une autre absence : celle de Dieu. Ainsi, qu'y a-t-il à attendre pour ce groupe d'Étrangers, ces exclus à qui la terre des Originels est refusée, qui font irruption dans l'Académie du Rêve à la fin de la deuxième partie du roman, s'emparent du Narrateur et de Klein, son hôte ou geôlier, et les font monter à bord de l'Aurore, nom porteur d'espoir, en quête du Dé, « *el Dado* », lieu, instance ou objet énigmatique qui dans la forme nous fait penser à quelque nouvelle Kaaba ? De quelle manifestation ou révélation seront-ils les témoins ? Ou, si l'on est plus précis : quelle vérité les attend au

terme de cette traversée vers ce qu'ils semblent concevoir comme une Terre promise ?

À la fin de la deuxième partie le lecteur suit la faillite et la débâcle du Système et la remise en question de l'ordre et de toutes les certitudes, celles que ce Système et ses Idéologues, « *los Ideólogos* », avaient construites pour la sécurité des « Originels » face aux « Étrangers ». Le Système prend l'eau de toute part, et ce sont les Étrangers qui émergent alors en tant que nouveau groupe de pouvoir et agissant, avec, ainsi qu'on le constatera ensuite, la proposition induite d'une nouvelle civilisation. Mais il faut pour cela que, contestant l'autorité des Originels, ils entreprennent ce voyage vers le Dé. Une utopie prend forme mais elle n'est jamais explicitée[6]. Dans cette quête l'on distingue trois types, trois attitudes, trois visions représentées par trois personnages ou groupes : les croyants, Klein, le Narrateur.

Les croyants

Les croyants constituent l'équipage de l'Aurore, trente-six Étrangers exactement, comme les trente-six Justes du Talmud[7]. « *El 36 es un número exigente* » (p. 251) écrit le Narrateur. Ils sont menés par des jumeaux — de faux jumeaux, ils sont « *mellizos* » —, un frère et une sœur, nouveaux Noés sur les eaux à bord de l'Aurore, nouveaux Moïses en ce qu'ils conduisent les élus, nouvel Adam et nouvelle Ève dans l'enfant que porte la sœur, fruit incestueux mais premier, peut-être, d'une nouvelle humanité. Les accompagne un enfant prophète qui semble porter tous les âges du monde, entre jeune bouddha et Jésus, nouveau messie, il a le don, il voit et montre la voie. Mais il n'a

6 À constater dans le roman une forme d'opposition entre, d'une part, « *los ideólogos del Sistema* » et, d'autre part, « *los Ajenos* » en quête d'un ailleurs fantasmé, d'une terre à eux, l'idée était séduisante de suivre Paul Ricœur et son ouvrage *L'idéologie et l'utopie*. Mais notre sujet d'étude nous a conduit sur un autre chemin.

7 « *El número exacto de los Justos dispersos sobre la faz de la Tierra* », *in* Ricardo Menéndez Salmón, *El Sistema*, *op. cit.*, p. 227.

pas de jambes. Il lévite ; une devineresse, la « *Zahorí* » — Jean-Marie Saint-Lu traduit par Magicienne. Littéralement, et le nom a tout son sens dans l'histoire : la « sourcière ». Elle a des transes et veille sur le « petit roi » sans nom, « *el Niño* », en qui elle croit aveuglément ; un aède au nom de prophète, Ezéchiel, dont le chant provoque le ravissement ; et un aurige, le pilote du remorqueur, autre « héros » selon le Narrateur. Menéndez Salmón réunit ici toute une série de figures inspirées des récits bibliques, mythologiques voire ésotériques. Toutes, chacune avec ses propres attributs, remplissent à leur niveau une fonction de guide ou d'éclaireur, elles sont toutes actrices du chemin. Ce sont aussi les convaincus. Ils sont habités par la foi, jusqu'à l'ivresse[8]. Ils cherchent le Dé : « *Todos sabemos — dijo el mellizo—. Lo que hemos buscado desde el principio: lo que siempre nos ha faltado.* […] *Buscamos el Dado* » (p. 297). Leur détermination, leur croyance, l'absence de place laissée au doute disent leur fanatisme[9], qui n'accepte aucune contradiction :

> —El Dado no está aquí — dijo Klein. […]
> Antjie se acercó a Klein y lo abofeteó. […]
> —Yo creo en el niño — dijo la Zahorí. (p. 297)

Pour les désigner le texte utilise des références nombreuses, puisées dans la mythologie grecque ou l'Ancien Testament. Ce sont des « Argonautes », des « Justes »[10], ils constituent, avec les autres passagers, des Originels[11] recueillis lors des escales effectuées sur les douze mois que dure leur odyssée, un groupe d'élus, un fragment chacun de l'humanité :

> Formas parte de un grupo de elegidos. La dotación de Propios que fatiga los mares es un sumatorio de las virtudes existentes.

8 « *El pasaje estaba borracho de fe* », *in Ibid.*, p. 276.

9 « *con la disciplina del fanático* », *in Ibid.*, p. 270.

10 Une occurrence seulement pour le terme « *argonautas* », mais six occurrences de « *Justos* ».

11 Au nombre de cent-quatre-vingt-dix, si l'on compte bien.

> Un propósito de resumen, un elenco magnífico, un complejo precipitado de la condición humana viaja a bordo de la gabarra. […] No son prófugos, exiliados, víctimas. Al contrario. Son escogidos. […] La aventura del Aurora posee así un aura de refundación. (p. 238)

« *El Aurora es un Arca* » est-il écrit à la même page. L'image de l'arche revient souvent. Le *Pentateuque* est très présent dans le récit. Cependant Menéndez Salmón ne rattache en réalité son histoire à aucune Écriture ou mythologie du monde occidental en particulier mais à toutes. Il nous semble que ses croyants ont une valeur universelle et archétypique, comme tous les personnages et toutes les choses du roman nommés avec une majuscule. À ce titre l'histoire revêt également un caractère exemplaire.

Klein

Klein est le responsable de l'Académie du rêve, c'est-à-dire, qu'on ne se méprenne pas, là où on ne rêve plus. C'est une clinique pour déviants, ceux qui se sont mis à douter, et à qui l'on administre la T29, la substance qui empêche de faire des rêves, qui constituaient jusqu'alors le dernier espace de liberté. Klein est un scientifique, l'organe d'une société efficace, méthodique, obsédée par la sécurité, un modèle de société dystopique dont on retrouve certains caractères dans d'autres romans de Menéndez Salmón comme *Horda* (2021). Le monde de Klein est un monde sans ornements ni fioritures, sans « coins bucoliques » ou « frises mythologiques » est-il écrit, « *el patrón de un barco con rumbo preciso, sin cantos que lo distraigan. Las sirenas, en estos mares, enmudecieron hace tiempo* » (p. 123). On devine dans son patronyme un esprit étriqué. Il représente la science au service du pouvoir politique répressif. Une autre figure du récit dystopique mais que l'histoire, à laquelle nous renvoie la germanité du nom, a également connue. On comprend néanmoins qu'il lui faut adhérer à un dogme, quel qu'il soit. Il a besoin de certitude. Ainsi, constatant

l'échec du Système dont il était pourtant un des organes de police convaincus, il se convertit à la religion des Étrangers :

> Comprendes […] que el doctor ha decidido mudar de piel, que en su lógica se ha completado un círculo que lo ha sacado de un universo ideológico hasta conducirlo a otro. Puedes admirar cómo se ha adherido a una nueva forma de fe. (p. 221)

« *Ahora soy un creyente* » (p. 221) dit Klein au narrateur. Il se convertit mais il n'y croit pas. Il le fait car, bien que construite sur un mensonge, c'est la seule réponse qu'il trouve au non-sens :

> Él sabía que había construido una mentira, la fortaleza de una mentira, para hacer llevadera su vida. Pero aunque sabía que esa mentira era inhabitable, un infierno estéril, sabía que la negación de esa mentira era aún peor. Lo que encontró en los Ajenos fue un mecanismo de compensación, una prueba de que, incluso a sabiendas, era preferible vivir en la luz de una mentira que en la oscuridad de una verdad. (p. 299)

Klein est un croyant par défaut. Il suit la proposition qui répondra au vide. Il représente dans son attitude le besoin ontologique de l'Homme d'une adhésion, d'une assise, d'une croyance.

Le Narrateur

Le Narrateur est le personnage central, dont le regard et l'évolution psychologique et spirituelle tout au long du roman, que l'on suit dans ses cahiers depuis des perspectives chaque fois différentes, nous conduisent vers la pensée de l'auteur. Vigile dans la première partie et en charge de la sécurité des frontières du Système (il scrute la mer à la jumelle), il fait des rapports à sa hiérarchie. Il est un des gardiens de l'ordre. Mais il est aussi surveillé, et les doutes qui vont peu à peu s'emparer de lui sur le Système, sur sa fonction au sein de l'appareil, sur sa famille même et son rôle de père, doutes qu'il

couche dans son premier cahier, le conduiront à être pensionnaire de l'Académie du rêve. Mais cette dernière, avec Klein, échouera dans sa mission, en même temps que s'effondre le Système. Et c'est en tant que conteur que les jumeaux de l'Aurore le prendront à bord. Car la quête a besoin d'un récit, d'une Écriture : « *Necesitamos al Narrador* » (p. 229), « *usted es nuestro relato* » (p. 249). Le Narrateur est donc celui qui sera chargé de mettre l'aventure en mots pour qu'il en reste une trace dans l'histoire. C'est sa mission : « *Tú estás aquí para contar, eres el Narrador. Tu función es observar lo que sucede para más tarde trasladarlo al papel* » (p. 234). Mais il représente aussi le personnage du sceptique. Il est passionné d'histoire — il collectionne les timbres —, il aime les échecs — motif récurrent dans l'œuvre de l'auteur —, il observe, et il écrit. C'est ainsi, comme nous l'avons évoqué, qu'on lui doit les trois premières parties du roman. Dans le premier cahier où il parle de lui à la troisième personne, il est le gardien lambda de la Station météorologique n°16. La prise de conscience progressive se manifeste par l'usage de la première personne dans le second cahier, puis de la deuxième personne dans le troisième cahier, à bord de l'Aurore, comme pour exprimer une prise de recul par rapport à un personnage, lui-même, qu'il reconnaît désormais comme sujet conscient et libre, mais que la narration libère de l'empire du « je ». Cette libération prend même la forme d'un sacrifice. Devenir l'Autre pour « se témoigner », sortir de l'Histoire pour mieux la regarder, révolution totale pour l'Originel, « *el Propio* », qui se fait Étranger, « *Ajeno* », se met dans la marge : « *Porque contar ha sido siempre privilegio de los débiles. Porque el dueño de la narración ha sido siempre un anciano, un enfermo, un loco, un inútil o un triste. Un Ajeno en un mundo de Propios* » (p. 230). Il fait le sacrifice de son statut de « *Propio* » et de son origine, de sa fonction sociale et de sa sécurité, de sa famille et de sa paternité, du chemin qui était tracé pour lui, jusqu'au sacrifice ultime en fin de roman : « *Eso es lo que el Arca espera de él. Que en nombre del relato lo sacrifique todo* » (p. 243). Il ne juge pas, il est habité à la fois par la perplexité et, peu à peu, par une forme de lucidité, de conscience. Il voit les vrais et les faux croyants, le mensonge de Klein à soi-même, atteste la lévitation de l'enfant sans jambes, la transe de la devineresse, l'annonciation, les manifestations de

la foi et ses égarements, l'échec. Il est le notaire de l'Histoire. Sa vision est plus profonde cependant que ne le serait celle d'un simple secrétaire ou témoin extérieur, comme l'est dans le roman de Menéndez Salmón *Medusa*[12] (2012) la vision du personnage de Prohaska, surnommé « l'œil », « *el Ojo* », car le Narrateur cherche à comprendre et, en tout cas au début du périple, il est ouvert à tout :

> Ya te has acostumbrado a aceptar la ceguera como parte de un mundo que dejó de ser comprensible hace tiempo. Instalado en una duda continua, ello te hace permeable a la credulidad. En este sentido, has adquirido un estado cercano a la santidad. Estás abierto a que todo pueda suceder. A que cualquier verdad te reclame. A que la paradójica iluminación continúe. (p. 209)

Des convaincus, un converti et leur certificateur font donc route vers le Dé, emportant avec eux des échantillons de l'espèce humaine : « *la gabarra avanza más heroica que nunca, guiada por su invisible auriga, impune en su determinación* » (p. 219). Ils en sont à leur douzième mois de traversée, en quête d'une réponse à « qu'est-ce que le Dé ? » et d'une forme de vérité, la « vérité du Dé », « *la verdad del Dado* » (p. 234) :

> El Dado, la Caja. El Juego. La idea. El objeto. La figura. Tres representaciones para un único hecho. Los rostros de un dios primordial. O los alias plausibles de una nada maléfica. El sentido de todo. O el sinsentido invencible. (p. 243)

Ils cherchent leur chemin, font halte en un lieu prometteur : le narrateur évoque « [*un*] *lienzo fresco* », « [*un*] *mundo recién nacido* », « *la luz que os rodea como un nimbo* », « *la Naturaleza como iglesia* » (p. 230-231). Mais aux images idylliques succède un tableau d'horreur : la fumée qui semblait sortir de la cheminée d'une maison est celle d'un bûcher, et trois pendus en président l'entrée. La Terre promise n'est pas ici. Puis ils vont vers le grand nord et les icebergs :

12 Ricardo Menéndez Salmón, *Medusa*, Barcelone : Seix Barral, 2012.

mais c'est à nouveau une fausse route, ils font demi-tour. L'énigme de la destination semble se trouver dans la résolution d'un puzzle : « *el Juego* ».

La Terre promise

Ils arriveront jusqu'à l'endroit désigné par l'Enfant comme étant celui du Dé. Il leur faudra pour cela réussir à constituer « *el Juego* », une sorte de puzzle qui abrite une vérité cachée. On peut s'y perdre — une femme de l'équipage finit ainsi par se suicider. C'est l'enfant mutilé qui semble avoir résolu l'énigme. L'épisode est conté sous la forme d'une annonciation :

> Pero no es un augurio terrible lo que aquí se dirime, sino una ruta, una claridad en la ceguera de los mares que el Aurora surca. La sensación de que algo va a salir a la luz de una vez. La certeza de una anunciación. De una venida al mundo. De una auténtica epifanía. (p. 257)

Annonciation, miracle, l'instant est un attendu de la quête. La révélation s'opère sous l'œil distant du Narrateur qui, à travers son regard critique, la constitue en exemple de manifestation au peuple des croyants, sinon des crédules ou des idolâtres.

Manifestation du don reçu, dans une scène proche de la parodie, l'enfant lévite. Le chemin est désormais tracé : « *Ahora el niño ha indicado el camino y señalado la fuente* » (p. 264). Puis, arrivés dans un estuaire : « *—El Dado — dijo el Niño— está aquí* » (p. 299). Mais c'est plutôt un paysage de désolation qui s'offre à eux : « *La entrada al estuario olía a podredumbre. El paisaje era una mezcla incongruente de esplendor y mácula, un trono devastado* » (p. 274). Ils voient des « dunes condamnées à mourir », des « lagunes fétides », le « squelette blanc d'une baignoire », une eau d'une couleur « presque toxique », une plage de sable noir « infestée » par des palmiers, des chiens errants. À trois cents mètres au-delà se trouvent les ruines de la Chose, « *la Cosa* », édifice mystérieux. L'auteur [nous sortons du livre], qui

en parle dans un entretien, l'a conçu comme un espace « onirique, magique, un résumé de l'humanité[13] ». Le narrateur, lui, parle de « trou noir », de vampire (p. 275). Cela ne décourage pas l'expédition menée par l'enfant et les jumeaux. Sous le regard du Narrateur, qui se trouve comme hors champ, la descente du bateau se constitue à nouveau en scène, technique caractéristique de l'écriture de l'auteur asturien — des parties de nombreux de ses romans sont ainsi rythmées par ces temps suspendus de la narration. Tandis que les protagonistes vivent l'instant religieusement et intensément, cela évoque chez lui les tableaux de Rembrandt, de Van Eyck, du Caravage ou de Zurbarán. Il est question de « dramaturgie », de « retable », de degré « parfait de théâtralité ». Une Genèse artificielle :

> La matemática que reinaba en la cubierta del Aurora era tan magnífica que cualquier espectador habría sentido la tentación de buscar al artista en su trono de privilegio, un creador tomando distancia al germinar un mundo nuevo (p. 284).

Dans la Chose ils accèderont à plusieurs niveaux supérieurs aux volumes symboliques : ils passeront tout d'abord par un vestibule en forme de cercle, puis par un couloir en forme de V inversé, puis une pièce en forme de pentagone inégal, et une dernière en forme d'ellipse. Chaque espace leur demande une « réadaptation sensorielle » (p. 301). La traversée des espaces est plus une traversée du temps, à l'image d'un David Bowman, « au-delà de l'infini », dans le film de Stanley Kubrick[14]. Ils y rencontreront des images, des représentations de l'humanité passée et future, sous forme de prototypes, deux photographies de type polaroïd de deux têtes sans visages intitulées Adam et Ève, y feront l'expérience de leurs peurs ou obsessions, du

13 *Cf.* Programa Pieces TPA, « Ricardo Menéndez Salmón — *El Sistema* » [vidéo], 05/04/2016, <https://www.facebook.com/100063498795914/videos/ricardo-men%C3%A9ndez-salm%C3%B3n-el-sistema/1015463930629561 6/> [Consulté le 18/07/2025].

14 Stanley Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace* [film], États-Unis-France : Metro-Goldwyn-Mayer/Polaris, 1968.

viol de leur conscience profonde, se sentiront observés sans voir personne. La devineresse et l'enfant les guident toujours. Ce dernier est traversé par des visions apocalyptiques peuplées de fanatiques suicidaires :

> Detrás de aquella frente, en el bosque oscuro de las circunvoluciones, se sucedía la avalancha de imágenes. El niño admiró un barco de locos, llevado de aquí para allá por el capricho de sus pasajeros; el niño descubrió una inmensa red de araña tejiéndose y destejiéndose a velocidad prodigiosa; el niño acató el despliegue iracundo, en el tiempo y en el espacio, de un fuego que todos buscaban para quemarse en él, para salvarse en él, para abrazarse a él y, mediante este gesto suicida, conocer una posible dicha. (p. 293)

Ils font finalement la rencontre d'un homme d'aspect banal, dans lequel le Narrateur reconnaît un médecin légiste. C'est le dernier habitant du lieu. Il y campe, tel un gardien du temple. Il fait le constat de l'échec du Système et des progrès opérés pendant la Nouvelle histoire, et évoque l'exigence d'un nouveau prototype qui naîtrait de « *un nuevo orden. Otro comienzo. Un segundo Génesis* » (p. 309). Mais « le prototype n'est pas ici » (p. 310) dit-il, et le temps de l'enfant-guide, un autre prototype selon lui, qui dans l'instant de la scène décrite lévite à nouveau vers lui, n'est pas encore arrivé. Il sort un pistolet et tue l'enfant : « —*Tenía magia, cierto. Y fuerza. Pero se engañaba. El Dado no está aquí. El Juego es irresoluble. Han perseguido ustedes una sombra* » (p 311).

Puis il retourne l'arme contre lui. La mort de l'enfant-guide dit l'échec de la quête, constatée ès qualités par le médecin légiste. La Terre promise n'est pas ici non plus. Le suicide de ce dernier semble quant à lui signifier une forme de reddition au non-sens.

Alors le groupe repart. Dehors ils sont accueillis par la pluie. C'est un nouveau déluge, au seuil d'une nouvelle ère. Les passagers de l'Aurore redeviennent nomades. Ils ont accepté la vision du Légiste[15]

15 « Légiste » est la traduction proposée par Jean-Marie Saint-Lu. Le terme espagnol est « *Forense* », auquel nous préférons donc la traduction par « médecin

aussi vite qu'ils avaient suivi celle de l'enfant. Les voici condamnés à l'errance et mus seulement par leur détermination :

> En realidad, mientras la lluvia los cegaba, comprendieron que era imposible desistir, que cualquier tipo de rendición les estaba vedada, que no tenían ningún lugar al que regresar salvo al *Aurora*. Pilotos en un cosmos vacío, sin posibilidad de retorno a la seguridad de una placenta, su único horizonte era perseverar donde los prototipos y sus ingenieros habían fracasado, ignorar a los Ideólogos y a sus némesis, refugiarse en la gabarra y proseguir confiados a su empeño, al combustible de su audacia. (p. 313)

Les termes persévérance, audace, volonté, détermination qualifient leur action immédiate, alors qu'ils reviennent à bord de l'Aurore, que le déluge a inondée, et s'y meuvent — ici le texte que nous venons de citer et le suivant semblent se contredire — comme dans un nouveau placenta : « *hundiéndose en la bañera templada, casi nadando dentro de la membrana de goma* » (p. 314). Les jours qui suivent sont ceux d'un temps suspendu et nouveau. Il pleut toujours, le Jeu est déjà devenu légende, et Originels et Étrangers se sont fondus en Égaux qui font le projet d'une « nouvelle ère » (p. 315), tandis que la sœur jumelle pense à la vie qu'elle abrite :

> La melliza […] cultivaba una vida por nacer en su seno, concebía simulacros de futuro a la vez que era consciente de que acaso el futuro era un tiempo ilegítimo. No importaba. La vida, que ama las metáforas, se recluía en la quietud de la gabarra. La vida como pausa, como paréntesis. La vida flotante. (p. 315)

---

légiste » pour éviter toute confusion avec l'acception « spécialiste des lois » donnée par le CNRTL.

La vérité

Où est la vérité ? Paraphrasant et commentant le *Contre Eunome (II)* de Grégoire de Nysse, Jean Daniélou dit dans un cours prononcé à la Faculté de théologie de Paris :

> Abraham sur l'ordre de Dieu sortit de sa terre et de sa parenté. Or que dit de lui l'Écriture ? Qu'il sortit sans savoir où il allait (*He*, 11-8[16]). Mais n'avoir pas même pu apprendre le nom du Bien Aimé ne le faisait pas s'attrister ni rougir de son ignorance : ce lui était au contraire une garantie qu'il était dans la bonne voie[17].

Autrement dit, Abraham part ne sachant pas où il va, et c'est parce qu'il ne sait pas où il va qu'il sait qu'il est dans la vérité[18]. Les passagers de l'Aurore sont dans le mouvement. La quête est devenue leur vérité. C'est le propre de l'exode et de la foi. Grégoire de Nysse écrit : « En effet, la foi est le *titre de possession* non pas des choses connues, mais *des choses espérées*. […] *Ce que l'on a*, est-il dit, *comment l'espérer*

---

16 « C'est par la foi que celui qui reçut depuis le nom d'Abraham obéit en s'en allant dans la terre qu'il devait recevoir pour héritage, et qu'il partit sans savoir où il allait. / C'est par la foi qu'il demeura dans la terre qui lui avait été promise, comme dans une terre étrangère, habitant sous des tentes avec Isaac et Jacob, qui devaient être héritiers avec lui de cette promesse. / Tous ces saints sont morts dans la foi, n'ayant point reçu les biens que Dieu leur avait promis, mais les voyant et comme les saluant de loin, et confessant qu'ils étaient étrangers et voyageurs sur la terre », *in La Bible*, « Epître de saint Paul aux Hébreux », XI, 8-9-13, Paris : Robert Laffont, trad. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, 1990, p. 1568.

17 Jean Daniélou, « Le IVe siècle. Grégoire de Nysse et son milieu », *in Notes prises au cours par ses élèves (manuscrit)*, Faculté de Théologie, Institut Catholique de Paris, s.e., s.d., p. 28. *Cf.* aussi Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique : essai sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris : Aubier Montaigne, 1944. Je remercie ici chaleureusement Jacques Rollet, théologien, pour la source donnée et ses précieux éclairages pour cette partie.

18 *Cf.* Grégoire de Nysse, *Contre Eunome, Livre II*, Paris : Éditions du Cerf, 2013, par. 84-96.

encore ?[19] ». Et saint Paul aux Romains : « Car c'est en espérance que nous sommes sauvés. Or quand on voit ce qu'on a espéré, ce n'est plus espérance, puisque nul n'espère ce qu'il voit déjà[20] ». Accède à la vérité celui qui se met en mouvement. L'action comme manifestation d'une « volonté voulante » selon Maurice Blondel, d'une vérité intérieure au croyant et qui le dépasse. « *Ningún hallazgo era tan importante como la búsqueda* » (p. 299) est-il écrit dans le roman, « *porque en el principio fue el viaje* » (p. 319). On trouve chez Paul Ricœur, que nous lisons ici à travers l'étude d'Alain Thomasset, que « l'expérience de finitude se présente comme une expérience corrélative de dépassement[21] ». « N'ayant pas d'accès direct à lui-même, écrit Thomasset, l'homme ne peut alors chercher cette médiation que dans les œuvres où il se projette. Sa liberté ne peut s'attester que dans l'initiative de l'action[22] ». Jean Nabert parle de l'« affirmation originaire[23] », Blondel à la fin du XIXe siècle parlait lui de l'« unique nécessaire ». Comme Moïse qui ne put jamais y entrer, le récit fait le constat de l'impossible d'une Terre promise, d'une arrivée ou d'un centre qui ne soit pas en soi-même. L'humanité réduite à ce qu'elle est, avec le voyage, métaphore de l'interrogation, pour en constituer le sens à défaut de le trouver. La vérité ne serait donc pas dans une Terre promise mais dans l'action suscitée par sa promesse, ou la foi en cette promesse. « *Ego sum qui sum* », « Je suis qui je suis », ou « Je suis celui qui est », répond Dieu à Moïse dans l'*Exode* (III, 14), qui peut bien être en hébreu[24], ainsi que les nouvelles traductions le proposent, « je suis celui qui serai », ou « je serai celui qui serai ». Un centre toujours en déplacement. La vérité dans l'action du croyant. Ou la vérité du croyant dans l'action.

---

19 *Ibid.*, par. 93, p. 166-167.

20 *La Bible*, « Epître de saint Paul aux Romains », VIII, 24, *op. cit.*, p. 1467.

21 Alain Thomasset, *Paul Ricœur. Une poétique de la morale*, Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain, 1996, p. 75.

22 *Ibid.*, p. 77.

23 *Ibid.*, p. 74.

24 « *Ehyeh asher ehyeh* ».

Cela rejoint ici la pensée du Narrateur, qui fait le constat que le centre reste caché, et que ses écrits ne sont que la manifestation de la confusion ou de la perplexité, de l'obscurité. Cela lui évoque l'expérience mystique et il pense : « *El Espíritu, al anunciar la realidad, la desplaza, logrando que el mundo tangible se disuelva en el momento mismo en que es proclamado* » (p. 316).

Maurice Blondel écrit :

> Au moment donc où l'on semble toucher Dieu par un trait de pensée, il échappe, si on ne le garde, si on ne le cherche par l'action. Son immobilité ne peut être visée comme un but fixe que par un perpétuel mouvement. Partout où l'on reste, il n'est pas ; partout où l'on marche, il est[25].

Obsédé par la quête de sens et par la quête de la connaissance, la vision du Narrateur n'est cependant pas la vision des Égaux. S'il a cru dans le Système, puis peut-être aspiré à une nouvelle vérité lors de la rencontre avec les Étrangers, sa conception de l'Homme et de l'humanité se dessine peu à peu en négatif, dans la perception de ce dont il est témoin depuis le dehors. Lui ne croit pas, lui ne veut pas, lui ne décide pas, n'aspire pas. Après avoir fait le sacrifice de tout, il va s'extraire plus encore du mouvement des hommes. Atteint d'une nouvelle forme de conscience, il sait qu'il joue un rôle et qu'il est enfermé dans une dualité inopérante ou artificielle : vrai et faux, dedans et dehors, juge et partie, agent et patient, sculpteur et œuvre. Cela provoque en lui « un intense moment de dislocation » (p. 268). Aussi s'affranchit-il du récit lui-même, de celui-là même qu'il a cherché tout au long de son histoire. Libéré de sa fonction de narrateur et du « sortilège des mots » (p. 324), il devient « N'importe qui », ou « Personne ». Mais il ne voit autour de lui que les ruines du futur, un dépotoir, un pourrissoir, « *el testimonio inexorable de un tiempo que todo lo arruina, la más exacta representación de sus contemporáneos, el testamento vuelto polvo, detrito, basura, de una cultura de la que reclamarse miembro* » (p. 324). L'impossible de la Terre promise s'associe

25 Maurice Blondel, *L'Action*, *op. cit.*, p. 352.

à un impossible de l'É/écriture. Sa trajectoire à lui s'arrête ici. Il rejoint la Chose, monte au niveau où se trouve la salle en forme d'ellipse, se déshabille et, nu, entre dans le tableau qui depuis le début le fascine et qui revient comme un leitmotiv, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt : « *el lugar que le era más querido, los ojos velados, la carne tan pálida, el cuerpo sosegado y ya para siempre en paz, dispuesto para la lección de anatomía* » (p. 326). L'homme sous le scalpel du chirurgien.

Conclusion

Il existe probablement de nombreuses possibilités d'interprétation de cette scène et fin. La question est où se placer. Ni philosophe, ni théologien, nous y voyons d'une part un groupe de croyants, nourris par une foi assez peu définie, mais qui les porte fermement. Quelle réponse attendaient-ils dans le Dé ? Nous n'avons pas lu que cela soit dit ou sous-entendu. L'important est d'en montrer la quête, mais aussi son échec, celui d'une arrivée en Terre promise, et l'action nécessaire, qui est aussi condamnation à l'errance. Quête de soi, quête de Dieu, quête d'une transcendance, l'idée tient dans le sens que celle-ci donne à l'existence. Cependant, même si aucun jugement n'est formulé à ce sujet, la foi ici est perçue par le Narrateur comme une forme d'aveuglement, auquel on peut opposer l'état de conscience auquel il finit par accéder. Son regard à lui se porte sur l'homme mort du tableau, sorte d'*Ecce homo*, dans lequel il vient à se fondre. « Ma vérité est là, semble-t-il dire, à chacun de trouver la sienne ». Deux voies d'interprétation de l'existence pour une seule condition : être un homme. Roman allégorique plus que d'anticipation, *El Sistema* fait le constat de l'échec de nos actions et aspirations collectives, dans une intention et une trajectoire d'inspiration vétérotestamentaire. Mais dans le destin individuel c'est une image du Christ que nous pensons devoir convoquer pour comprendre le dépouillement progressif du Narrateur, jusqu'à sa plus totale nudité, et son abandon sur la table de dissection. Ricardo Menéndez Salmón nous en avait proposé une enfance dans *Niños en el tiempo* publié

deux ans plus tôt[26]. Il montre à nouveau dans *El Sistema* sa considération pour les textes bibliques dans sa propre quête de compréhension de l'humanité.

Bibliographie

La Bible, Paris : Robert Laffont, trad. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, 1990.

Blondel, Maurice, *L'Action*, Paris : PUF, 1950 [1893].

Bloch, Hernst, *Le Principe Espérance*, Paris : Gallimard, 1976.

Daniélou, Jean, *Platonisme et théologie mystique : essai sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris : Aubier Montaigne, 1944.
—, « Le IVe siècle. Grégoire de Nysse et son milieu », *in Notes prises au cours par ses élèves (manuscrit)*, Faculté de Théologie, Institut Catholique de Paris, s.e., s.d.

Kubrick, Stanley, *2001, l'Odyssée de l'espace* [film], États-Unis-France : Metro-Goldwyn-Mayer/Polaris, 1968.

Menéndez Salmón, Ricardo, *El Sistema*, Barcelone : Seix Barral, 2016.
—, *L'Île Réalité*, Paris : Actes Sud, trad. Jean-Marie Saint-Lu, 2018.

Nysse, Grégoire de, *Contre Eunome, Livre II*, Paris : Éditions du Cerf, 2013.

26 Ricardo Menéndez Salmón, *Niños en el tiempo*, Barcelone : Seix Barral, 2014.

Programa Pieces TPA, « Ricardo Menéndez Salmón — *El Sistema* » [vidéo], 05/04/2016, <https://www.facebook.com/100063498795914/videos/ricardo-men%C3%A9ndez-salm%C3%B3n-el-sistema/1015463930629561 6/> [Consulté le 18/07/2025].

Thomasset, Alain, *Paul Ricœur. Une poétique de la morale*, Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain, 1996.

Poder e influencia en las tierras prometidas de *Las puertas de lo posible* (José María Merino, 2008)

Dulce-María Díaz-Luna
Université de Caen-Normandie (LASLAR)

No en vano, José María Merino se refiere al espacio narrativo como un personaje "porque potencia siempre dramáticamente la acción y da fuerza a los personajes y a las conductas de los personajes humanos".[1] El espacio ficcional, bastante relegado en los estudios narratológicos hasta los años 80, se asimila finalmente como un componente esencial del relato a partir de géneros como la novela negra e histórica y a través de la noción de espacio heterotópico de Michel Foucault[2], convirtiéndose en un elemento fundamental de la ficción narrativa, indisociable de la historia, tal como lo precisa Héris Arnt, con respecto a la articulación espacio/objeto en el relato posmoderno.[3] La verosimilitud presente en la espacialidad de la prosa española de principios del siglo XXI permite la creación de mundos que, como lo afirma Natalia Álvarez, "resaltan los problemas individuales del ser humano contemporáneo, tales como la

1 José Enrique Martínez, "Cada libro es un viaje", Madrid: Fundación Juan March, 2016, <https://canal.march.es/es/coleccion/jose-maria-merino-cada-libro-es-viaje-1117> [Fecha de consulta: 15/01/2024].

2 *Cf.* Michel Foucault, "Des espaces autres" [conférence au Cercle d'études architecturales du 14 mars 1996], *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, p. 46-49.

3 Héris Arnt, "Espaces littéraires, espaces vécus", *Sociétés*, vol. 74, n°4, 2001, p. 54.

búsqueda de identidad y la soledad, entre otros".[4] Los territorios ficcionales muestran así una interdependencia con los individuos que los ocupan, forjándose mutuamente a partir del otro, ya que el "sujeto sigue apropiándose de su espacio, marcando, dejando huella en su territorialidad"[5], según la antropóloga Isaura García. De esta manera, y gracias a la relación espacio/objeto, algunas ficciones encarnan la Tierra Prometida a partir de escenarios en donde es posible alcanzar la felicidad y el bienestar, y en los cuales los individuos pueden desarrollarse plenamente. Dichos lugares se evocan ya en la tradición judeocristiana con el territorio de abundancia que Dios ofrece a Abraham para su pueblo, motivo retomado frecuentemente en el relato futurista, particularmente en el género distópico, a través de la representación de espacios en donde la armonía, la justicia y el equilibrio son elementos imprescindibles. En la narrativa perteneciente a este subgénero de la ciencia ficción, cuyo discurso porta una mirada crítica sobre el mundo y confronta a los individuos a las problemáticas de las sociedades actuales, surge el tan anhelado deseo de realizarse dentro de territorios análogos a la Tierra Prometida del Génesis con el fin de contrarrestar los efectos negativos de las comunidades disfuncionales representadas en este tipo de relatos.

En la recopilación de los diecisiete cuentos que conforman *Las puertas de lo posible,* José María Merino imagina una serie de espacios utópicos vinculados a la noción de Tierra Prometida bíblica, bajo el prisma futurista y con acceso limitado. En este artículo, nos interesa mostrar las diferentes representaciones que el autor hace estos escenarios idílicos y su la relación con el estatus social de los individuos que pueden vivir en ellos. También abordaremos la manera en la que

---

4 Natalia Álvarez Méndez, "Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual", *in* María Pilar Celma Valero, José Ramón González (eds.), *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*, Valladolid/Nueva York: Cátedra Miguel Delibes, 2010, p. 35.

5 Isaura Cecilia García López, "Apuntes para una antropología del espacio. Consideraciones desde la geografía clásica a la geografía cultural", *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, n°3, 2015, p. 163.

Merino desacraliza estos lugares sirviéndose de la dualidad presente en ellos, cuestionando así su carácter utópico.

Las tierras prometidas de *Las puertas de lo posible* se componen de diversos escenarios asociados a la noción de utopía. Si esta última se consolida como tal a partir de la obra de Tomás Moro en 1516, el sueño de un lugar ideal se remonta a varios siglos. Podemos evocar las *Islas Afortunadas* o de los Bienaventurados de la mitología griega, en donde las almas de hombres y mujeres virtuosos podían gozar de paz y serenidad en un lugar visto como un paraíso, si nos referimos a la representación cristiana. Platón evoca también en su obra *La República*, en el siglo IV a. C., la organización de una sociedad ideal bajo la perspectiva de la justicia en donde podemos observar el fenómeno de la jerarquización social, sistemáticamente presente en el relato distópico, género que impregna los cuentos merinianos que nos ocupan. En el contexto de la literatura de ciencia ficción, los espacios utópicos se ven acompañados de una dimensión científica, cuyo imaginario aparece ya en *La Nueva Atlántida* en 1627 donde Francis Bacon reúne por primera vez estos dos elementos para poner de relieve el pragmatismo científico que contribuye a mejorar la vida cotidiana de los individuos, convirtiendo estos lugares en espacios relacionados con el imaginario de la Tierra Prometida. Georges Jean considera que "*l'idée de la perfectibilité de l'homme et de la société donne une nouvelle dimension au monde utopique, celle d'une évolution interne totalement rationalisée, directement reliée au progrès historique des sciences et des arts*".[6] La literatura de ciencia ficción materializará estos postulados a través de obras como el *Frankenstein o Prometeo Moderno* de Mary Shelley, con el relato romántico y de hechos científicos de Edgar Allan Poe y con el llamado *merveilleux scientifique* francés de Julio Verne con los cuales se vislumbra un nuevo horizonte científico abriendo las puertas a un mundo que va más allá del terrestre y cediendo paso a nuevos escenarios literarios prometedores para la existencia humana. Los siglos XIX y XX son igualmente testigos de una producción de obras con una perspectiva similar bajo

6 Georges Jean, Nathalie Pighetti-Harrison, *Voyages en Utopie*, París: Gallimard, 1984, p. 50.

la pluma de autores como Georges Orwell, Herbert George Wells, Aldous Huxley o Isaac Asimov en donde estos grandes exponentes del género de ciencia ficción construyen lugares utópicos poniendo de relieve los avances científicos y la especulación sobre el futuro de la humanidad. Los retratos que estos autores hacen de la tierra de promisión en sus obras son, sin embargo, falsamente idílicos, ya que también dejan al descubierto su dimensión social desesperanzadora y profundamente deshumanizante.

Representaciones merinianas de la Tierra Prometida y su difícil acceso

Podemos constatar que los diversos escenarios merinianos de *Las puertas de lo posible* se orientan tanto hacia la noción de la Tierra Prometida bíblica como a la que encontramos en la ciencia ficción a través de la representación de lugares evolucionados tecnológica y científicamente ofreciendo a los habitantes el tan anhelado sentimiento de plenitud, aunque con las consecuencias de la otra cara de la moneda. El imaginario del autor se construye así a partir de sociedades en las cuales la genética es llevada al extremo, las fronteras entre la máquina y el ser humano se desdibujan y los viajes interplanetarios se convierten en actividades cotidianas totalmente banales, creando territorios codiciados por la forma de vida placentera que ofrecen. Merino representa la Tierra Prometida bíblica con tres tipos de escenario en su recopilación de cuentos: la isla, por su dimensión protectora y de serenidad, los espacios naturales y acuáticos, vistos como un salto al pasado y sinónimos de paz en un contexto violento y ultra tecnológico y la ciudad, sinónimo de dinamismo, de oportunidades y de diversidad.

La isla

Las islas son espacios que pueden vincularse con la tierra de promisión por su carácter utópico y en donde es posible cristalizar la armonía y la felicidad del ser humano. Estos territorios, considerados

como el resultado de una desarticulación de la tierra y que forman parte de las heterotopías de Foucault[7], son descritos por Natalia Álvarez como "espacios de forma circular delimitados por su carácter aislado y de incomunicación"[8], lo cual les confiere un carácter misterioso y salvaje. La frontera marítima de estos microcosmos los mantiene al margen de la tierra firme, dando la posibilidad a los individuos de apartarse de un mundo violento y perturbador. En *Las puertas de lo posible*, Merino asocia estos territorios con la serenidad y el bienestar, al igual que lo hace en su libro *El lugar sin culpa* (2007) en donde la isla simboliza un lugar de paz fuera del cual los habitantes se sienten invadidos por la culpabilidad y la angustia, como lo muestra el discurso del narrador en una de sus descripciones, a través de la cual transmite también las sensaciones de la protagonista de la novela cuando está ahí:

> Esta playita está desierta, como de costumbre, es un espacio de la bahía que nadie frecuenta […]. Podría estar ahora bañándose ahí, sintiendo en todo el cuerpo la sutileza del agua cálida que es otro de los elementos del lugar sin tiempo, ni prisa, ni alma.[9]

Este extracto nos muestra la representación de la isla meriniana en la novela, vista como un espacio utópico en donde el tiempo y las emociones se detienen (sin tiempo, ni prisa, ni alma), imagen reforzada al final del relato con la analogía explicita[10] que el autor hace de dicho lugar con la Tierra Prometida, alimentando así el mito de la insularidad como un espacio idílico. En el caso de *Las puertas de lo posible,* observamos que Merino hace un guiño a *La isla del doctor*

---

7 *Cf.* Michel Foucault, "Des espaces autres", *op. cit.*

8 Natalia Álvarez Méndez, "Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual", *op. cit.*, p. 27.

9 José María Merino, *El lugar sin culpa y otros nocturnos*, Barcelona: Penguin Random House, 1999, p. 27.

10 El narrador dice: "La isla anunciada como la Tierra Prometida en una fotografía aérea es un destino imposible, una ficción, una novela, un consuelo de la imaginación […]", *in ibid.*, p. 133.

Moreau, novela escrita por Herbert Georges Wells en 1896, al utilizar fonéticamente el mismo nombre para el cuento "La isla de Moró" y evocando a un científico que lleva a cabo experimentos cuestionables en un territorio insular aislado. El espacio de este relato meriniano alberga así al doctor Moró, un arrogante y multimillonario empresario exento de toda empatía y dedicado a la "creación de una nueva especie de árboles resistentes a la sequía, pero en los que la fotosíntesis redujese extraordinariamente la producción de oxígeno".[11] La narradora describe la isla de la siguiente manera:

> La vivienda del empresario Moró en los mares del sur es lo que se conoce por un robinsonario, una de esas islas a donde se retiran los más poderosos de la tierra para disfrutar de una soledad de paraíso, una isla que, vista desde el aire, parece de otro tiempo: hasta la rodea un atolón blanco, reproducción exacta de los que existían antes de la Gran Marea del siglo veintidós. Una arena también blanca se ciñe al denso arbolado, y en el centro destaca la vivienda, que en su forma exterior y visible recuerda los vistosos edificios de los antiguos nativos.[12]

En este extracto el autor deja ver el simbolismo de la isla, considerada como un espacio utópico luminoso (atolón y arena blancos) que alberga a los pudientes que merecen habitar este tipo de lugares y que pueden gozar de este retiro. La palabra "paraíso" junto con el término "denso arbolado" que la narradora menciona nos recuerda el jardín del Edén en donde Adán y Eva podían disfrutar de una vida armoniosa y abundante. La analogía del escenario meriniano con la referencia bíblica[13] es evidente al evocar un lugar cuya geografía

---

11 José María Merino, *Las puertas de lo posible*, Madrid: Páginas de Espuma, 2008, p. 153.

12 *Ibid.*, p. 151.

13 La Biblia indica: "*Le seigneur Dieu planta un jardin au pays d'Éden, là-bas, vers l'est, pour y mettre l'homme qu'il avait façonné. Il fit pousser du sol toute sorte d'arbres à l'aspect agréable et aux fruit délicieux. Il mit au centre du jardin l'arbre de la vie, et l'arbre qui donne la connaissance de ce qui es bien ou mal*", *in La*

alude a un espacio arbolado de plenitud como se representa también en el libro del Génesis con los árboles del paraíso en donde "*le projet de Dieu est pour l'homme une invitation au bonheur*".[14] La narradora refuerza el carácter codiciado de la isla al referirse a ella como un lugar que "parece de otro tiempo", lo que además nos da a entender que estos espacios ya no existen, confiriéndoles aún más valor. En este relato, Merino nos recuerda el marco insular de la novela de aventuras de Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), cuyo protagonista tiene a su servicio a un grupo de esclavos, con la palabra "robinsonario". Al asociar esta última con el término "poderosos" comprendemos que en dicha isla ciertos individuos están sometidos a otros, tal y como lo confirma la presencia de los dos robots secretarios, de las *maquinenas*[15] y, más tarde, la llegada de Liliana Bolaños para trabajar en el proyecto del empresario. Observamos, a través del discurso de la narradora, una voluntad de reconstituir espacios del pasado con las frases "recuerda los vistosos edificios de los antiguos nativos" y "reproducción exacta de los que existían antes de la Gran Marea del siglo veintidós". Esta última frase hace una analogía con el diluvio de las aguas del Génesis el término (Gran Marea) que el autor menciona en varios de sus cuentos de *Las puertas de lo posible* y que simboliza la destrucción, pero también la purificación y un nuevo comienzo. Nos damos cuenta de que este extracto deja al descubierto la nostalgia que se tiene por aquellas construcciones y lugares naturales del pasado, inexistentes ahora, pero posibles artificialmente en el relato, ofreciendo felicidad y bienestar a los individuos afortunados que viven en ellos.

Alexandre Melay se refiere a la insularidad como "*un outil de compréhension du monde: des imaginaires, de la réalité socio-géopolitique,*

Bible : Ancien et Nouveau Testament, París: Alliance biblique universelle, 1982, "Génesis", 1:2.

14 Jacques Fichefeux, Claire Patier, *La Bible des familles : la Bible de la liturgie, illustrée et documentée*, París: Desclée de Brouwer le Sénevé, 2012, p. 29.

15 Merino las describe en su glosario como "mujeres artificiales, bellísimas y muy placenteras, que ofrecerán los edenes a sus clientes junto a las mujeres de verdad", *in* José María Merino, *Las puertas de lo posible, op. cit.*, p. 226.

des utopies d'hier et de demain"[16], lo que Merino plasma en sus cuentos futuristas a través de la reconstitución de sociedades dominadas por la apariencia y en las que surge una serie de individuos poderosos e influyentes que podrán aspirar a una vida serena en un entorno idílico visto como una Tierra Prometida. La isla aparece una vez más en el cuento "Tu rostro en la red" como un espacio utópico, reservando el acceso a un puñado de individuos. Esto se materializa con el personaje de Francis Stibil, un hombre de buena posición económica obsesionado con la fama, quien solicita los servicios del protagonista del relato con el fin de intercalar imágenes sobre su vida en los telediarios y ser aún más conocido. Después de un primer intercambio en el cual Stibil expone su generosa oferta a Luc Alas, inventor de ficciones, este último deduce que se trata de alguien adinerado y, por consiguiente, habitante de algún lugar privilegiado, evocando directamente la isla:

> No podía saber el lugar de residencia de aquel hombre, pero le pareció encontrar en las letras y cifras de su correo, una resonancia acuática, e imaginó que vivía en alguna isla de los mares del sur, entre las piscifactorías, los cultivos acuáticos y los robinsonarios que se habían instalado ahí escapando del agobio industrial y continental.[17]

No tenemos una descripción precisa de la isla, pero por el contexto sabemos que forma parte de los espacios ideales para vivir reservados a unos pocos, como lo confirma la utilización del término "robinsonario". El narrador dota este lugar de una situación geográfica privilegiada por su posición dentro de ese medio acuícola que proporciona el sustento a los individuos, como lo dejan ver los términos "piscifactorías" y "cultivos acuáticos" y que nos hacen pensar en la tierra bíblica en donde mana leche y miel, convirtiendo a

16 Alexandre Melay, "Au-delà de l'utopie : l'île comme révélateur de l'état socio-géopolitique du monde actuel", *Carnets*, n°17, 2019, <http://journals.openedition.org/carnets/10266> [Fecha de consulta: 20/12/2023].

17 José María Merino, *Las puertas de lo posible*, *op. cit.*, p. 187.

los territorios insulares en espacios fértiles que satisfacen las necesidades de sus habitantes, proporcionándoles además dulzura y placer cotidianos. La construcción del imaginario utópico se hace mediante un discurso muy sugerente de un lugar privilegiado con la utilización de los verbos "parecer" e "imaginar", representación que va de la mano con la incertidumbre que transmiten las primeras palabras del extracto ("no podía saber"). No olvidemos el simbolismo del agua en este pasaje, elemento vital que el narrador pone de relieve con la "resonancia acuática" que encuentra en el correo de Stibil y que relaciona directamente con la posibilidad de retirarse a un sitio placentero lejos del caos de urbano que funge como escenario principal del cuento.

El agua y los espacios naturales

Aunados a los territorios insulares, los cuentos futuristas de *Las puertas de lo posible* confieren una gran importancia a los espacios naturales, y particularmente a los acuáticos, como medio para escapar de un paisaje urbano opresor. Vistos como sinónimos de abundancia y fertilidad, estos lugares verdes rompen la cotidianidad ultra tecnológica a la que se confrontan los personajes de las ficciones distópicas y cuyo capital natural es escaso o inexistente. Merino se centra en el valor de la naturaleza en la mayoría de los cuentos de *Las puertas de lo posible*, recalcando la importancia del agua y de otros elementos vitales en donde se establece una relación directa entre estos últimos con las nociones de placer y tranquilidad, generalmente a través de escenarios que nos recuerdan la representación del paraíso arbolado de Adán y Eva.

Si retomamos la descripción del imaginario utópico del narrador de "Tu rostro en la red" nos percatamos de que el relato empieza con un retrato bastante desesperanzador de la ciudad en donde vive Luc Alas, el protagonista, mostrándonos así el papel esencial que juega el espacio en este cuento, y como preparando el terreno para dar a conocer progresivamente al lector las características de los lugares asociados a la Tierra Prometida. El autor elige introducir los escenarios idílicos del relato a través de un juego de oposiciones entre la

descripción de estos últimos y la del lugar donde vive Luc antes de volverse un personaje famoso. Este procedimiento va poniendo poco a poco de relieve el carácter estéril de la ciudad, como para justificar la obsesión del protagonista por dejar ese lugar sucio y abandonado en donde podemos encontrar un "parque de rala vegetación"[18], lagunas de agua amarillenta, depuradoras y vertederos, haciendo de él "un enorme espacio de tierra casi desnuda, que había sido selva pocos siglos antes".[19] Merino propone un escenario opuesto a la representación del paraíso bíblico cuyo origen tiene lugar a partir de un pequeño manantial que se convierte en un jardín frondoso. Es a través de la fama y por cuestiones económicas como Luc aspira a "trasladarse a uno de esos lugares limpios y animados del planeta"[20] y sobre todo para "poder abandonar aquella atmosfera fétida"[21] en la que vive con Nélida, su compañera. La súbita, aunque efímera, elevación del estatus social del personaje le permite alcanzar su objetivo de poder establecerse en un lugar placentero en el cual puede finalmente disfrutar de espacios verdes y acuáticos, realizándose plenamente:

> Las invenciones a propósito de Stibil le ocupaban mucho tiempo, pero se lo dedicaba con gusto, como un aliciente más de una vida cada vez más cómoda, en una ciudad de edificios despejados, amplias vías aéreas y terrestres, pequeñas lagunas de agua pura donde era posible bañarse entre peces de colores, rodeadas de palmeras y jardincitos.[22]

El camino recorrido por Luc Alas hacia la fama le da acceso a un espacio privilegiado, limitado a unos pocos, lo que nos recuerda la referencia bíblica del pueblo elegido de Israel, que en el caso meriniano se asocia con el poder y con los medios económicos, como lo muestra el extracto precedente al mencionar la "vida cada vez más cómoda"

---

18 *Ibid.*, p. 179.

19 *Ibid.*, p. 182.

20 *Ibid.*, p. 185.

21 *Ibid.*, p. 183.

22 *Ibid.*, p. 188.

del protagonista. Nos damos cuenta de que el imaginario de la Tierra Prometida en este cuento está constituido de grandes superficies en las cuales es posible conjugar el desarrollo ultra tecnológico (amplias vías aéreas y terrestres), característico de la ficción distópica futurista, con espacios naturales como parte integral de escenarios que proporcionan comodidad y bienestar a la gente que vive en ellos.

En "Terranoé", somos testigos, una vez más, de la introducción de lugares naturales idílicos a los cuales aspiran los habitantes de la Tierra a través de un discurso que confronta dos realidades opuestas, permitiendo así al lector descubrir el imaginario utópico de Merino a partir de una primera descripción que pone en evidencia un planeta moribundo, caracterizado por la uniformidad de su paisajes áridos y amarillentos:

> Tierra había llegado, hacía poco más de cien años, a su peor momento biológico: el oxígeno de la atmósfera se había enrarecido, en los mares sólo algunos espacios conservaban la vida suficiente para asegurar cierta cantidad de cultivos piscícolas, las grandes selvas se habían convertido en espacios de vegetación rala, el agua de todos los ríos del mundo se recogía desde sus fuentes mediante complicados sistemas tubulares, los mares habían subido de nivel haciendo desaparecer todas las playas [...].[23]

Merino adopta un tono fatalista en la descripción del estado de la Tierra utilizando una acumulación de elementos pesimistas que intensifican el efecto negativo del discurso. Este procedimiento pone de relieve el agotamiento del planeta que contrasta con el retrato del imaginario de la Tierra Prometida en el relato, representada a través de una descripción que muestra el gusto de la población por recrear imágenes de paisajes y de espacios naturales actuales como consolación, mientras pueden alcanzar el sueño de vivir en ellos:

> A los humanos les gustaba adornar las paredes de sus viviendas con las producciones de algunas de aquellas imágenes antiguas de

23 *Ibid.*, p. 104.

> la superficie del planeta: cataratas en la selva, bosques tupidos, lagos encajados en el verdor de la floresta, colinas cubiertas por el esplendor vegetal y florido de la primavera.[24]

A través de este fragmento cargado de nostalgia nos damos cuenta de que el imaginario espacial utópico en este cuento es simplemente la descripción de la Tierra tal y como la conocemos actualmente pero que ha desaparecido en las sociedades del futuro. El autor utiliza una vez más la acumulación de elementos que denotan la riqueza del pasado y ponen en evidencia lo que se ha perdido y que se anhela recuperar con el fin de recuperar una Tierra Prometida utópica. En la representación de esta última en el cuento, Merino plasma explícitamente la relación entre la referencia bíblica del Arca de Noé, al mencionar que se habían "guardado en un barco especies para salvaguardarlas de una enorme inundación"[25] con Terra Noé, llamado también Planeta Reserva, en donde este fenómeno de "salvación" también tiene lugar, pero con la población.

En este relato, el autor propone una Tierra Prometida a través de la colonización interplanetaria para vivir de nuevo en un lugar constituido de "lagos azules, playas de arena dorada, sabanas cubiertas de vegetación y bosques […] con un arbolado cada vez más voluminoso"[26], condiciones que se lograrán por medio de la reconstitución del entorno natural del pasado en ese territorio. Este argumento aparece también en "Playa Única", donde Merino posiciona artificialmente por medio de unas gafas especiales la imagen de una playa sobre un paisaje urbano en ruinas, devastado por la subida del nivel del mar. Una vez más, el autor hace un guiño al diluvio de las aguas del Génesis, si seguimos la línea de las representaciones bíblicas, mostrando cómo solamente unos pocos podrán escapar del "castigo" de un territorio desolador al tener acceso a un espacio paradisíaco, aunque únicamente materializado por medio de una imagen.

---

24 *Ibid.*, p. 105.

25 *Ibid.*, p. 106.

26 *Ibid.*, p. 105.

En este cuento, Merino juega con la yuxtaposición de dos escenarios opuestos e incompatibles: la playa, espacio protegido, por muy artificial que sea, con sus "aguas mansas y claras, frente al acantilado azul del océano"[27] sobre una parte de la ciudad que representa el caos, en donde, por la Gran Marea, únicamente se observan ya "carcomidos restos de las antiguas edificaciones de pisos que formaron el cuerpo costero de la ciudad cuando se produjo el anegamiento".[28] Hay una barrera física que separa estos dos espacios, tal como lo indica el narrador heterodiegético del relato al evocar el muro que impide el paso del agua y la sumersión de la ciudad:

> A unos quinientos metros de la orilla se alza el muro, una construcción de treinta metros de altura, cuyo espesor y solidez dejan disimulados por una transparencia que deja ver el nivel más alto del agua exterior, su azul rotundo, oscuro, salpicado por los infinitos cuerpecillos multicolores de las medusas, contrastando con el azul celeste de las aguas interiores, donde esos molestos celentéreos que infectan todos los mares del mundo no pueden entrar.[29]

Si el muro puede separar el espacio y representar una frontera en las ficciones distópicas, en este cuento también simboliza unificación gracias a la transparencia, al permitir, a través de la tecnología, el acceso a una naturaleza casi inexistente, reuniendo los dos elementos que en este género narrativo no van de la mano. Así, el protagonista de este relato, especialista en la limpieza de aguas, experimenta un sentimiento de plenitud al ser elegido para poder disfrutar de este lugar, que se distingue por "su continuo aire festivo […] y la dulzura de su clima".[30] Las medusas son vistas como animales nocivos a través de los términos "molestos celentéreos" y nos hacen pensar en las plagas de Egipto del libro del Éxodo, donde el pueblo hebreo es mantenido como esclavo. Observamos una analogía con el pueblo

27 *Ibid.*, p. 89.

28 *Ibid.*, p. 92.

29 *Ibid.*, p. 87.

30 *Ibid.*, p. 89.

egipcio por la falta de libertad de los individuos que no tienen acceso al reflejo de la playa, cuyo muro funge como elemento de protección evitando la infestación de las medusas y permitiendo a ciertos individuos pertenecientes a la administración o con funciones judiciales gozar de este paisaje placentero. Merino da al espacio acuático una importancia central en este relato, materializándolo con las gafas, ese objeto que "de curiosas formas y colores parecía ser un signo especial de todas las personas importantes".[31] El autor relaciona una vez más el entorno acuático, y por ende paradisíaco, con los individuos poderosos, que el narrador describe como "gentes a quienes competía garantizar cada día la vigilancia del orden y la seguridad de las cosas".[32]

En "Acuático", Merino también nos confronta a la importancia del paisaje acuático a través de un personaje que forma parte del sistema de vigilancia de los sistemas fluviales, llamado el Cuerpo de Guardianes del Río. El agua es el eje central de este cuento y se relaciona directamente con la noción de Tierra Prometida ya que solo unos pocos pueden gozar de los lugares en los que se encuentra. Este elemento, vinculado con la existencia a través del término "raíces de vida"[33] utilizado por el narrador, es considerado casi como un compañero para el protagonista, percibiéndolo como un consuelo, al responder con palabras dulces al rumor del río cada mañana, como si fuera un humano. El espacio en donde vive el hombre está constituido por una serie de tuberías que transportan y controlan el agua, de esta manera domesticada, y se ve como un lugar de protección, según el protagonista, para quien "el sordo murmullo, la suave trepidación, era una señal permanente de seguridad".[34] Este sitio privilegiado, donde el personaje ejerce la función de supervisor, da acceso a compensaciones, tales como una jubilación confortable y a temprana edad y la obtención de un apartamento cerca de la playa, como recompensa de tantos años dedicados al cuidado del agua. Es un

31 *Ibid.*, p. 90.

32 *Idem.*

33 *Ibid.*, p. 71.

34 *Ibid.*, p. 70.

espacio que le permite gozar plenamente de la vida a los individuos que tienen bajo su responsabilidad "el bien más escaso de la Tierra y del Sistema Solar".[35] En un pasaje del cuento, observamos la importancia de este medio acuático con la extrañeza del guardián al pasar frente a una casa en ruinas desde donde se percibe lo que alguna vez pudo haber sido un pequeño estanque, ahora vacío:

> Allí descubrió un silencio que era la abrupta ausencia del susurro del río. En el interior de la casa quedaban algunos muebles medio desmoronados, camas ya tan oxidadas que parecían insectos extraños y enormes […] allí había vivido gente como él siglos antes, y aquella excavación en el suelo había acogido agua en libertad, agua que había provenido de la actual fuente, porque todavía a no muchos metros del actual receptáculo asomaba en el suelo, entre la tierra, el orificio de una viejísima cañería, como la boca de una madriguera. Aquel estanque era sólo un adorno, pues no parecía un depósito ni un espacio deportivo, como si no tuviese más valor que las paredes o el suelo, pensaba, desazonado al imaginar el extraño derroche.[36]

El agua es asimilada, en las primeras líneas del pasaje, como un elemento del pasado, cuya ausencia es sinónimo de muerte. Esto se traduce con la representación del interior de la casa en ruinas y con la analogía de los muebles oxidados con los insectos, como únicos sobrevivientes ante una vida que desaparece, imagen reforzada con el adjetivo "desmoronados". Observamos la incomodidad del protagonista con respecto a la libertad que algún día pudo tener el agua, ahora encerrada en tubos, sentimiento acompañado de melancolía por este elemento vital que se malgastó y que ahora ha desaparecido. Esta descripción de un espacio seco y moribundo reitera la importancia del medio acuático en el cuento, lugar privilegiado cuyo acceso está celosamente reservado.

---

35 *Ibid.*, p. 71.

36 *Ibid.*, p. 74.

La ciudad

Uno de los escenarios predilectos de es la ciudad y esto se refleja en los diversos cuentos de *Las puertas de lo posible.* Aunque los espacios utópicos de estos relatos están, en su mayoría, directamente vinculados con paisajes naturales que nos recuerdan el paraíso bíblico y la Tierra Prometida al pueblo elegido por Dios, no podemos dejar a un lado el carácter generoso y próspero de la ciudad meriniana futurista en términos tecnológicos, laborales, económicos y de ocio, imaginario que la califica igualmente de tierra de promisión. Para ello, el autor juega con la noción de "abundancia", mencionada en el texto bíblico en donde Dios dice a Israel:

> Vous aurez de quoi vous nourrir abondamment, vous construirez de belles maisons ou vous vous installerez, vous posséderez davantage de bœufs, de moutons et de chèvres, davantage d'argent, d'or et de biens de toute sorte.[37]

La representación del espacio urbano de Merino encarna estas características al proponer escenarios que albergan un gran número de posibilidades para que sus habitantes puedan alcanzar una vida armoniosa. Esta diversidad convierte a la ciudad en un territorio productivo, placentero y propicio para el desarrollo humano. De esta manera, la noción de progreso puede vincularse directamente con la abundancia de la Tierra Prometida desde el punto de vista del acceso a los recursos que nos propone la ciudad, considerada como un lugar de oportunidades, generador de bienestar colectivo.

"Tu rostro en la red" nos muestra el ascenso socioeconómico de la pareja de protagonistas quienes, mediante la creación de una empresa próspera, logran abandonar el lugar fétido en el que vivían, principalmente por falta de recursos económicos, para tener acceso a un espacio urbano armonioso que les permite tener una vida cómoda:

---

37 *La Bible : Ancien et Nouveau Testament*, *op. cit.,* "Deuteronomio", 8:12-13.

> Nélida tuvo joyas, ropa elegante y hasta un pequeño aeromóvil en el que se desplazaba a los lugares de entretenimiento, para conocer nuevas amistades entre los ociosos de aquella ciudad de gente próspera.[38]

Este lugar de abundancia nos recuerda el pasaje bíblico del libro del Deuteronomio al evocar el escenario idílico en donde se instalan los protagonistas, espacio de plenitud que Merino asocia a la riqueza material. El narrador del cuento describe así la ciudad como un lugar totalmente opuesto al de su antigua vivienda, rodeado de estaciones de depuración y vertederos, evocando el nuevo espacio urbano que ocupa y que nos recuerda el territorio bíblico descrito como "*ce bon pays arrosé par des torrents et par l'eau de nombreuses sources qui jaillissent des profondeurs*"[39], como metáfora de la fecundidad y de la fortuna.

Luis Miguel Robledo Vega se refiere a la ciudad como "un lugar perfecto para mostrar una nueva era de progreso y avance a paso agigantado a la que se enfrenta el individuo"[40], lo que se ve reflejado en el funcionamiento general de estos espacios merinianos, a través de los servicios que proponen y en la multitud de artefactos, aún inexistentes para el lector actual, que facilitan la vida cotidiana de los individuos en las ciudades futuristas concebidas por Merino. Recordemos la representación que este último hace de los campos de retiro en "Audaces":

> Los campos se componían de diversos espacios para el ejercicio físico, jardines, salas terapéuticas, de oración, de juegos, de telepared, comedores, dormitorios con sus espacios higiénicos anexos: un conglomerado de edificaciones oblongas, sucesivas, con

38 José María Merino, *Las puertas de lo posible*, *op. cit.*, p. 185.

39 *La Bible : Ancien et Nouveau Testament*, *op. cit.*, "Deuteronomio", 8:7.

40 Luis Miguel Robledo Vega, "La ciudad como espacio fantástico en la narrativa de José María Merino", *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, n°1, 2018, p. 290.

> apariencia de orden rígido, como era posible divisar desde el aire.[41]

A partir de una enumeración de elementos funcionales, el narrador de este relato nos describe un escenario relacionado con el bienestar de los individuos que viven en este conjunto habitacional pensado para los ancianos con recursos económicos limitados. A pesar del contraste entre la frialdad deshumanizante del discurso y su contenido prometedor, es evidente que esta descripción pone de relieve un espacio pensado para el desarrollo físico y mental de sus habitantes, quienes, además, están al cuidado de robots "muy complejos y valiosos"[42], controlados directamente por dos o tres médicos, lo que confiere legitimidad y confianza al sistema.

En "De ratones y princesas", la ciudad aparece también como un espacio de progreso y de plenitud a través de la imagen del barrio norte que nos retrata el narrador:

> Creía haber visto lo que podía dar de sí la parte norte de la ciudad, los pequeños robots jardineros sobrevolando en las primeras horas del día, con sus lentas evoluciones, los parterres, los setos y los árboles, los aerotaxis llegando silenciosamente a las terrazas para depositar viajeros o suministros, y alzando luego el vuelo con aspecto de grandes escarabajos, las blancas tanquetas de la patrulla de vigilancia recorriendo desde el aire las calles solitarias en sus rondas puntuales.[43]

Este barrio es asimilado a un lugar de plenitud en donde se facilita la vida cotidiana de los habitantes con diversos artefactos (robots jardineros) y medios de transporte aéreos (aerotaxis), garantizando igualmente el orden (patrullas de vigilancia), como lo constatamos en la descripción del narrador. La sucesión de verbos y expresiones en este pasaje les da casi vida propia a los objetos al posicionarlos de

---

41 José María Merino, *Las puertas de lo posible, op. cit.*, p. 30.

42 *Ibid.*, p. 31.

43 *Ibid.*, p. 53.

manera que dan la impresión de ejecutar una danza pausada y perfectamente estructurada: "sobrevolando", "con sus lentas evoluciones", "llegando silenciosamente", "alzando luego el vuelo" y "en sus rondas puntuales", o como con la aterradora analogía del taxi y el escarabajo. Todo en este barrio norte es limpio y ordenado, lo que facilita la existencia de una población poderosa y adinerada en un lugar ideal que ofrece un abanico de posibilidades científicas, sobre todo en el área de la cirugía estética, desde injertos de plumas, cambio de color de piel y de ojos y, de manera más radical, lo que el narrador llama "el negocio de la Eterna Juventud"[44] y que consiste en la reconstrucción total del cuerpo según lo que cada individuo desee. Este barrio, que el narrador describe como "la zona en la que residían los pudientes y los millonarios"[45] se opone al barrio sur, reservado a aquellos que por su color de piel grisáceo y su condición económica precaria, son llamados "ratones". El autor crea dos universos opuestos, posicionando en el primero, quimérico e idílico por su dimensión tecnológica avanzada, a los individuos de acuerdo con su estatus socioeconómico:

> Aquel aspecto sólo se lo podían permitir las gentes ricas, con la fortuna suficiente para pagar esos bellísimos trasplantes. Eran las princesas, las mujeres de los millonarios, conseguidas después de muchos años de materiales de primera, refinamiento genético y el talento plástico de los mejores cirujanos escultores.[46]

La fabricación artificial del cuerpo y su modificación extrema nos recuerdan al personaje bíblico de Eva, creada por Dios a partir de la costilla de Adán. Con el término "princesas" podemos comprender que forman parte del escenario utópico del cuento representado como un paraíso, haciendo de ellas, por su belleza y perfección, una especie de trofeos destinadas a los millonarios del barrio norte. La ciudad idílica es así un espacio de exhibición de los individuos que

---

44 *Ibid.*, p. 64.

45 *Ibid.*, p. 53.

46 *Ibid.*, p. 56.

han adoptado una dinámica de sobreconsumo, en donde además la máquina toma un lugar central, como lo vemos en el pasaje con la descripción de los robots jardineros, los taxis y tanquetas automatizados. Las nociones de orden estricto y de control están presentes en este relato (patrulla de vigilancia recorriendo las calles), como en muchos otros de esta obra, características del relato distópico y que simbolizan la protección tan anhelada en este género, ofreciendo a los habitantes un territorio "seguro".

Dualidad y desacralización de las Tierras Prometidas merinianas

Si Laurent Bazin define el territorio utópico como "*un lieu du mieux-être idéal où une communauté ordonnée organise le bonheur de chacun*"[47], la distopía convierte la noción de felicidad comunitaria en puro espejismo. A través de este género y con la creación de escenarios portadores de dualidad, Merino desacraliza los espacios utópicos que representan la Tierra Prometida en *Las puertas de lo posible*, vista principalmente bajo el prisma del mito bíblico. De esta manera, a pesar de su dimensión idílica, el imaginario de estos relatos comporta una faceta oscura, dando paso a una cohabitación entre el epicureísmo y la monstruosidad. Este motivo nos recuerda que el bien y el mal van de la mano, tal como lo plasma Dante en *La divina comedia* (1304-1321) o El Bosco en *El jardín de las delicias* (1500) exponiendo dos dimensiones de la condición humana a través de las representaciones del paraíso, que vehicula paz y armonía, y del infierno, portador de desesperanza y de castigo eterno. Esta ambivalencia hace eco a lo que precisa David Roas sobre la literatura de ciencia ficción, para quien "en sus modalidades menos *aventureras* es subversiva, sugestiva y subyugante, porque siempre nos permite pensar que

47 Laurent Bazin, *La dystopie*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2019, p. 11.

otro mundo es posible (ya sea desde lo utópico o lo distópico)".[48] De esta manera, pese a su dimensión espacial utópica directamente vinculada con la Tierra Prometida, los cuentos merinianos que nos ocupan están igualmente impregnados por el imaginario distópico, considerado como algo tangible por su verosimilitud en la representación de las sociedades contemporáneas disfuncionales, traduciendo una visión pesimista con respecto al devenir de la humanidad y sacando a la luz todos los defectos de esta última.

Si la ciencia ficción representa el territorio insular como un lugar ideal, a veces exótico y lejano, pero ciertamente propicio a la realización de los individuos, la distopía le confiere una incontestable dualidad, considerándolo como el paraíso y el infierno a la vez. Merino confronta, en "La isla de Moró", estas dos dimensiones en un mismo espacio permitiendo al científico realizarse plenamente en su isla. Sin embargo, esta tierra de promisión se ve profanada por su sistema de gobernanza, fundado en la destrucción y en la manipulación para que el hombre alcance sus objetivos, tal como lo precisa, sin escrúpulos, Liliana Bolaños: "los verdaderos empresarios, como lo soy yo, estamos aquí para convertir los supuestos desastres naturales en fuente de riqueza, progreso y trabajo".[49] Una de las consecuencias de esta situación es una rivalidad provocada entre los dos robots secretarios de Moró, Verde y Carmín, cuyo trato recibido por el empresario es totalmente opuesto, haciendo una analogía a la dualidad del bien y del mal a través de estos dos personajes, como se representa en la biblia con el árbol del conocimiento:

> Al parecer, Moró había dividido la administración y control de sus negocios entre Verde y Carmín, pero, así como a Verde le correspondían las empresas florecientes, de continuos beneficios y permanente pujanza, Carmín debía hacerse cargo de las empresas raras, oscuras, las que se veían de repente vaciadas de su patrimonio, las que continuamente quebraban por maniobras que

48 Teresa López Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert, 2018, p. 10.

49 José María Merino, *Las puertas de lo posible, op. cit.*, p. 154.

> permitían enriquecerse más a las de Verde. Las de Carmín pagaban los seguros de las otras, sus costosas campañas de publicidad, los sobresueldos de sus ejecutivos.[50]

La diferencia de personalidad, de funciones y de trato en ambos robots es una evidencia, como lo demuestra el nombre atribuido a cada uno, cargado de simbolismo por el color que representa. Así, Verde, asociado al bien y sinónimo de vida y de esperanza, goza de un lugar privilegiado en la empresa, mientras que Carmín, cuyo color se vincula con la sangre y el peligro, sufre por el funcionamiento opresivo y violento del territorio insular del cual no puede escapar, convirtiendo a este último en un lugar diabólico. Verde encarna la Tierra Prometida insular, por su productividad en los negocios, oponiéndolo a Carmín, quien representa el maltrato y el abuso, hasta llegar a la disidencia, ya que "pese a su condición de robot [...] expresaba a veces quejas contra su amo".[51] De esta manera, en este territorio acogedor de los poderosos y al margen del caos continental es a la vez hostil e inhospitalario, materializando la amenaza de la revolución de la maquina contra el hombre con el asesinato de Moró cometido por Carmín al haber acumulado demasiado resentimiento contra su amo. Con el homicidio del científico, el autor atribuye a las maquinas el libre albedrio, corrompiendo la tierra de promisión, como se produce en el Génesis cuando Adán y Eva comen el fruto prohibido por Dios.

Los espacios acuáticos utópicos, fuente de vida y de vitalidad, se ven desacralizados en los cuentos de Merino por su artificialización. Podemos percatarnos de eso en "Acuáticos", en donde el agua ya no fluye libremente, sino que forma parte de un enorme sistema tubular que la conduce y la raciona. En "Playa única", el paisaje natural acuático ha sido igualmente reemplazado por un holograma accesible únicamente para aquellos que poseen las gafas adecuadas. El agua ya no es un bien común, sino un elemento raro y controlado. Si el agua simboliza purificación y abundancia, también presenta una

---

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

51 *Ibid.*, p. 155.

dimensión ambivalente, como lo precisa Natalia Álvarez refiriéndose a los espacios acuáticos "como el río que une y separa en su fluir, y el mar o el océano que pueden reflejar tanto la libertad y lo infinito como lo monstruoso y el peligro".[52] Esta dualidad acuática es evocada en el contexto bíblico con las aguas bautismales que simulan la "muerte" del pecado original y a la vez el renacimiento de un nuevo ser purificado por el agua. El mismo principio aparece en el relato del Arca de Noé del libro del Génesis, al mostrar que el diluvio universal, "*c'est l'eau qui conduit à la mort ceux qu'elle engloutit, mais en même temps c'est celle qui portera l'arche et permettra, après le déluge, à la nature de redémarrer*".[53]

Alcanzar los espacios idílicos por medio de la representación visual es la realidad en los escenarios de *Las puertas de lo posible*. Esta situación también aparece en "Terranoé", en donde el acceso a los lugares paradisíacos es una ilusión para los que no forman parte del "pueblo elegido" (los gobernantes y la gente poderosa). Esto se traduce en el discurso, cargado de rabia, del padre de Teo:

> Esta mierda de mundo está en manos de avariciosos insaciables, criminales, que después de cargárselo han inventado eso de Terra Noé para pagarnos todavía menos y engañar a los niños y a los tontos.[54]

El protagonista de este cuento no esconde su escepticismo con respecto a la Tierra Prometida que representa Planeta Reserva, lo que se asimila como una denuncia colectiva de la situación en la que vive el pueblo. El difícil acceso que representa este astro hace de él un territorio utópico que se alimenta de la manipulación de masas en una población que busca la supervivencia. El autor realiza una fuerte crítica social al sistema a partir del argumento de la reconstrucción

---

52 Natalia Álvarez Méndez, "Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual", *op. cit.*, p. 28.

53 Jacques Fichefeux, Claire Patier, *La Bible des familles : la Bible de la liturgie, illustrée et documentée*, *op. cit.*, p. 41.

54 José María Merino, *Las puertas de lo posible, op. cit.*, p. 106.

ecológica, que encontramos también en "Playa Única" al ofrecer a algunos habitantes de la ciudad en ruinas una imagen artificial del mar. El camino plagado de obstáculos que atraviesan los personajes para alcanzar los territorios anhelados nos recuerda el periplo del pueblo hebreo para llegar a la Tierra Prometida. En el caso de Merino, las dificultades están ligadas a la gobernanza y a la manipulación, a la privación de libertad, a las apariencias como modo de funcionamiento de las sociedades y a las derivas tecnológicas. En "Tu rostro en la red", somos testigos de la metamorfosis de la pareja de protagonistas al obtener fama y dinero, quienes logran mejorar, de manera efímera, su estilo de vida instalándose en un lugar idílico por su dinamismo y su entorno natural, pero que al mismo tiempo termina separándolos, empujando al protagonista a volver a "la ciudad de las lagunas malolientes".[55]

La dualidad se instala también en las diferentes proposiciones urbanas que Merino hace en estos cuentos, en donde observamos que este espacio, a pesar de ser un lugar codiciado, representa un territorio del cual se deprende una enorme violencia. Es un lugar donde se ve reflejada la complejidad humana y, como el mismo Merino lo dice en otra parte, la ciudad es "generadora de contradicciones y conflictos".[56] Pilar Lozano evoca esta última como un espacio que acoge "mundos infinitos y mutuamente excluyentes: radicalmente discontinuo y heterogéneo, existente e inexistente [y que] yuxtapone mundos de estructura ontológica incompatible".[57] Así, de la misma manera que los territorios insulares, naturales y acuáticos, la dualidad se apropia de los espacios urbanos, cuya violencia va desdibujando la identidad del ser humano, tal y como lo ilustran los propósitos de Jordi Bonells con respecto a la ciudad, que considera como un espacio "*de la modernité promise [qui] porte en germe la menace de la dilution culturelle et spirituelle, car incapable d'organiser la cohésion*

55 *Ibid.*, p. 193.

56 José María Merino, *Ficción continua*, Barcelona: Seix Barral, 2004, p. 135.

57 María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid: Arco/Libros, 2007, p. 172.

sociale"[58], desacralizando así estos lugares y alejándolos del imaginario de la Tierra Prometida.

En "De ratones y princesas" también somos testigos de la deshumanización y de la artificialidad generando una ambivalencia espacial en el escenario paradisíaco del cuento. Si el autor recrea un barrio funcional y cómodo, este lugar también esconde la monstruosidad a través de las manipulaciones genéticas y de la reconstitución de cuerpos, convirtiéndolo en un espacio de dolor y de nostalgia para la protagonista. Merino deshumaniza la ciudad futura vista como la Tierra Prometida por su carácter utópico en este relato cuyo tono refleja el vacío emocional y el carácter superfluo de los individuos, que no escatiman ni dudan en su lucha para conservar una apariencia física que esquiva los estragos del tiempo. El cuerpo se vuelve así un objeto de consumo, al que se manipula de manera ilimitada, trayendo consigo cuestionamientos sobre la ética en la sociedad y poniendo en tela de juicio el carácter idílico de este espacio. Este cuento detalla la relación que establece su protagonista con un "ratón", penetrando varias veces en el miserable barrio sur, lo que desata la ira de su marido quien los castiga convirtiendo sus jóvenes cuerpos en criaturas monstruosas compuestas de varios miembros humanos disparejos, situación que nos hace pensar en la expulsión de Adán y Eva al haber profanado el paraíso.

Conclusión

Con los escenarios de *Las puertas de lo posible* José María Merino reescribe el mito de la Tierra Prometida bíblica bajo el prisma futurista, reconstruyendo lugares idílicos basados en el imaginario judeocristiano. Estos últimos, por su carácter utópico, están asociados a la noción de espacio social en donde el sociólogo Pierre Bourdieu evoca la estratificación de los individuos a partir de un capital simbólico que les otorga una distinción. Para él, "*toutes les sociétés peuvent*

58 Jordi Bonells, *Le roman espagnol contemporain : de 1939 à nos jours*, París: Nathan, 1998, p. 28.

être constituées comme des espaces sociaux, c'est-à-dire des structures de différences"[59], esquema presente en la novela de Merino con la distribución de los lugares privilegiados a unos pocos. Mediante los ejemplos analizados en este trabajo, constatamos que el principio de posicionamiento de la población en los diferentes espacios asimilados a la Tierra Prometida en la novela meriniana se basa en criterios asociados mayoritariamente a alguna forma de poder. De esta manera, observamos que dichos territorios están ocupados por individuos que pertenecen a los altos rangos, desde un punto de vista político o económico, o bien por los que se distinguen en el mundo científico y tecnológico, o aun por aquellos cuyas profesiones derivan de una cierta sumisión o apego al sistema totalitario al que pertenecen, como es el caso de los diversos guardianes o agentes de control. Estas tres categorías sociales forman así la clase dominante de estos relatos, que presentan una jerarquización social estricta como es el caso de todas las producciones en el marco del género distópico.

Merino desacraliza los diferentes espacios idílicos futuristas de su novela con escenarios ambivalentes en donde el factor tecnológico que supone el desarrollo de las comunicaciones en las sociedades como para reducir la distancia entre los individuos produce un efecto contrario, marginalizando a la población. De la misma manera, los grandes avances de la ciencia, mediante los cuales podría lograrse la creación de lugares cercanos al imaginario utópico, presentan sobre todo repercusiones negativas en estos relatos. Observamos así que los espacios idílicos considerados como tierras de promisión que Merino propone en sus cuentos están formados de elementos de una increíble sencillez, reconstituyendo simplemente lugares de la vida cotidiana del lector actual. Estos espacios adquieren, por su rareza, una gran importancia al romper con la enajenación de las sociedades ultra tecnológicas, modificando la representación de la Tierra Prometida del futuro y resaltando el deseo de los individuos de volver al pasado para recuperar lo perdido, como una advertencia a nuestra

59 Rémi Lenoir, "Espace social et classes sociales chez Pierre Bourdieu", *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n°17, 2004, p. 390.

sociedad portadora de lo que Laurent Bazin describe como una "*lucidité pragmatique devenue idéologie de la déception*".[60]

Bibliografía

Álvarez Méndez, Natalia, "Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual", *in* Celma Valero, María Pilar, Ramón González, José (eds.), *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*, Valladolid/ Nueva York: Cátedra Miguel Delibes, 2010, p. 17-38.

Arnt, Héris, "Espaces littéraires, espaces vécus", *Sociétés*, vol. 74, n°4, 2001, p. 53-60.

Bazin, Laurent, *La dystopie*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2019.

La Bible : Ancien et Nouveau Testament, París: Alliance biblique universelle, 1982.

Bonells, Jordi, *Le roman espagnol contemporain : de 1939 à nos jours*, París: Nathan, 1998.

Fichefeux, Jacques, Patier, Claire, *La Bible des familles : la Bible de la liturgie, illustrée et documentée*, París: Desclée de Brouwer le Sénevé, 2012.

Foucault, Michel, "Des espaces autres" [conférence au Cercle d'études architecturales du 14 mars 1996], *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, p. 46-49.

60 Laurent Bazin, *La dystopie, op. cit.*, p. 6.

García López, Isaura Cecilia "Apuntes para una antropología del espacio. Consideraciones desde la geografía clásica a la geografía cultural", *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, n°3, 2015, p. 162-174.

Jean, Georges, Pighetti-harrison, Nathalie, *Voyages en Utopie*, París: Gallimard, 1994.

Lenoir, Rémi, "Espace social et classes sociales chez Pierre Bourdieu", *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n°17, 2004, p. 385-396.

López Pellisa, Teresa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

Lozano Mijares, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid: Arco/Libros, 2007.

Martínez, José Enrique, "Cada libro es un viaje", Madrid: Fundación Juan March, 2016, <https://canal.march.es/es/coleccion/jose-maria-merino-cada-libro-es-viaje-1117> [Fecha de consulta 15/01/2024].

Melay, Alexandre, "Au-delà de l'utopie : l'île comme révélateur de l'état socio-géopolitique du monde actuel", *Carnets*, n°17, 2019, <http://journals.openedition.org/carnets/10266> [Fecha de consulta: 20/12/2023].

Merino, José María, *El lugar sin culpa*, Barcelona: Penguin Random House, 1999.
—, *Ficción continua*, Barcelona: Seix Barral, 2004.
—, *Las puertas de lo posible*, Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

Roblego Vega, Luis Miguel, "La ciudad como espacio fantástico en la narrativa de José María Merino", *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, n°1, 2018, p. 283-304.

Chapitre 3

Subversion et subversivité de la Terre promise

La terre promise comme dialectique de la révolte et de l'espoir dans quelques romans de Miguel de Unamuno

---

Alya Ben Hamida
Université Paul-Valéry — Montpellier 3 (ReSO)

À l'occasion du centenaire de l'exil du romancier et philosophe espagnol Miguel de Unamuno, né en 1864 et mort en 1936, à l'aube de la guerre civile espagnole, nombreux sont les hommages rendus à celui qu'une partie de la critique érige en modèle de résistance à la dictature de Miguel Primo de Rivera. En effet, à la suite du coup d'état du Général, soutenu par le roi Alphonse XIII et les classes dirigeantes, l'auteur multiplia, dans la presse nationale et internationale, les attaques adressées au Directoire militaire. C'est ainsi que, le 21 février 1924, démis de sa charge de recteur de l'Université de Salamanque, il fut sommé, sous stricte surveillance policière, de quitter sa famille et son foyer, pour rejoindre sa terre d'exil, l'île de Fuerteventura. Néanmoins, il y a, dans les circonstances de cet éloignement, qui s'étend de 1924 à 1930, quelque chose de profondément singulier. En effet, au terme de quatre mois sur l'île, alors qu'il s'apprête à fuir l'archipel pour Paris, Unamuno est gracié par le Général. Il choisit pourtant de prolonger volontairement son exil, d'abord à Paris, entre 1924 et 1925, puis à Hendaye, de 1925 à 1930.

Alors que l'amnistie lui est offerte, l'auteur la dédaigne, considérant la grâce aussi injuste que la condamnation qui la motive. *De facto*, pour lui, elles sont fondées toutes deux sur le caprice, au mépris du droit ; dès lors, accepter la seconde ne pourrait que légitimer la première, comme il le suggère notamment dans les extraits autobiographiques insérés au cœur de *Cómo se hace una novela*[1]. En

1 Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Madrid : Cátedra, 2009 [1927].

réalité, par ce refus, Unamuno opère surtout un véritable renversement d'agentivité ; désormais, par le caractère volontaire et délibéré de sa décision, il n'est plus la passive victime d'un exil inique, mais apparaît — ou se construit, dans les textes de l'exil — comme une figure de résistance politique à la tyrannie, en somme, comme un symbole de révolte et d'espoir. Dans ses écrits d'alors, celui que la critique qualifie à l'occasion d'*excitator Hispaniae*, en vient, parfois, à revendiquer un rôle providentiel. Dans « El exilio como una experiencia temporal », Stevens Roberts remarque que « *su misión, al escribir cientos de artículos en la prensa nacional, sería despertar a sus compatriotas y hacerles entrar en el presente de su nación*[2] ».

Dans ce cadre, l'Espagne, qu'Unamuno s'engage à ne retrouver qu'à la chute de la dictature, revêt également, par analogie, un caractère mythique. Sous sa plume, elle devient terre de légende, le lieu, finalement, d'un impossible et d'une promesse : celle de ne revenir qu'une fois le tyran déchu. Dans *Cómo se hace una novela*, et malgré le caractère intentionnel du renoncement que s'impose l'auteur, l'espace par-delà la frontière prend implicitement la forme de Canaan. Cependant, s'il est signifiant dans ce texte, alimentant ce que Bénédicte Vauthier[3] désigne comme une rhétorique de la colère, le motif de la terre de promission transcende l'engagement politique pour nourrir, dans l'œuvre unamunienne, un réseau polysémique de références et de réflexions qui mêlent temporel et spirituel, esthétique et éthique, philosophie et fiction. C'est alors tout à la fois le rôle et la fécondité de cette réalité ambiguë et protéiforme qui se trouve au cœur de notre étude. S'il s'agit de l'appréhender depuis son dynamisme, c'est parce qu'elle révèle également une tension permanente entre volonté de subversion et espoir. En effet, de l'exil au retour, l'auteur mobilise l'imaginaire de la terre promise en la détachant de

2 Stephen G. H. Roberts, « El exilio como una experiencia temporal. Miguel de Unamuno y *Cómo se hace una novela* », *Hispanística XX*, n°17, 1999, p. 331.

3 *Cf.* Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela*: diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n°36, 2001, p. 13-60.

la référence jusqu'à lui faire embrasser les contours de sa plus haute obsession : la volonté de survivance par-delà la mort.

Ainsi, dans *Cómo se hace una novela*, œuvre écrite dans une version initiale en exil à Paris en 1925, puis retraduite deux ans plus tard à Hendaye, l'Espagne devient une terre promise, nourrissant l'engagement politique d'un auteur qui se revendique comme « *desterrado*[4] ». Parce qu'il a le pouvoir de donner à l'espace frontalier les atours d'une terre mythique et d'une utopie aux réalités plurielles, le traitement de l'Espagne confond patriotisme et spiritualité. Au-delà de l'espace, elle dévoile également la singulière relation au temps qui se noue au cœur de ce texte.

Toutefois, ce motif n'apparaît qu'au travers de la figure prophétique de Moïse, déjà configurée dans les textes antérieurs d'Unamuno. Cette référence agit donc également comme prétexte à la mise en œuvre d'une écriture de la révolte et de la démesure, liée aux circonstances de production des écrits de l'exil.

Enfin, dans les romans du retour, et notamment, dans *San Manuel Bueno, mártir*, publié en 1933[5], la terre promise resurgit et la figure de Moïse s'y trouve resémantisée. Le motif y dépasse alors la seule représentation de l'Espagne pour venir signifier, au-delà du temporel, l'aspiration même à la vie éternelle et le combat agonique que chacun doit mener pour y prétendre.

L'Espagne comme terre promise, un espace ambigu entre mythe et histoire

La première référence à la terre promise dans l'œuvre romanesque de l'auteur émerge d'abord en filigrane dans *Cómo se hace una novela*,

4 « *Porque había imaginado, hace ya unos meses, hacer una novela en la que quería poner la más íntima experiencia de mi destierro, crearme, eternizarme bajo los rasgos de desterrado y de proscrito* », *in* Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 139.

5 *Cf.* Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid : Cátedra, 2006 [1933].

au travers de l'identification au prophète Moïse et à son expérience de l'exil, de l'errance et de la révolte. Dans ce texte singulier, ordonné, ou désordonné en strates superposées, correspondant aux différents moments d'écriture, elle renvoie alors à un espace clairement identifié : la nation espagnole, un territoire frontalier, mais hors d'atteinte. Au demeurant, les références au pays natal, près de soixante-dix, sont si nombreuses qu'elles semblent lui octroyer un rôle de protagoniste, au sein même d'un texte présenté, dès le titre, comme un manuel poétique. Toutefois, et parce que dans la promesse réside également l'espoir, ce motif sert, en même temps, la construction d'un espace ambigu, à la jonction du réel et de l'imaginaire, de l'histoire et de la légende. En effet, la terre promise d'Unamuno, la patrie qu'il s'attache à décrire, à défendre et à appeler de ses vœux, est certes, un idéal politique, mais avant tout, le réceptacle d'une foi toute quichottesque. Son patriotisme était essentiellement spirituel, comme le défend Maurice Legendre[6], et pourrait-on ajouter à la lecture de l'essai *Vida de don Quijote y Sancho*, également romanesque :

> En una obra de burlas se condensó el fruto de nuestro heroísmo; en una obra de burlas se eternizó la pasajera grandeza de nuestra España; en una obra de burlas se cifra y compendia nuestra filosofía española, la única verdadera y hondamente tal; con una obra de burlas llegó el alma de nuestro pueblo, encarnada en hombre, a los abismos del misterio de la vida[7].

À la croisée de l'espoir et de la révolte, du temporel et spirituel, l'Espagne, terre de promesses et d'engagement, se présente donc dans *Cómo se hace una novela* comme un espace à la signification plurielle, entre réalité géographique et idéal. Cette Espagne paradoxale, à la fois figure et espace légendaire, constitue alors une utopie au statut labile et aux frontières poreuses, un seuil mouvant entre

---

6 Maurice Legendre, « Miguel de Unamuno, hombre de carne y hueso », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº1, 1948, p. 44.

7 Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid : Cátedra, 2014 [1905], p. 434.

matérialité et fiction. Du reste, l'association de la patrie à un territoire mythique peut s'expliquer par le double mouvement qu'elle semble inspirer à son auteur. En effet, à son égard se mêlent le refus du réel, une tyrannie considérée comme inacceptable : « *no puedo ni debo volver mientras haya Directorio, mientras el general Martínez Anido esté en el poder, porque no podría callarme ni dejar de acusarles*[8] », et l'expression renouvelée d'une espérance sans bornes : « *¡Con qué ansia lleno a la distancia mi vista con la frescura de ese torrente! En cuanto pueda volver a España iré, Tántalo libertado, a chapuzarme en esas aguas de consuelo*[9] ». Ces deux sentiments sont régulièrement confondus au cœur d'un même extrait ; de la colère semble jaillir l'espoir, construisant ainsi une Espagne entre négation et promesse. D'une terre rejetée, elle devient un territoire singulier, où convergent idéalité et engagement. L'espace se présente donc avant tout dans ce texte comme une projection qui s'attache à nier la réalité présente. Cette Espagne, qui n'a de référentiel que le fantasme qu'elle inspire à son auteur, est alors pleinement u-topique, au sens étymologique d'un non-lieu, construit dans et par la négation.

Sa virtualité même fait de l'évocation de l'extériorité un possible point de jonction entre réalité et fiction, histoire et légende, expérience et fantaisie. Chez un auteur de surcroît baigné de culture et de lectures chrétiennes, la terre promise semble alors véritablement constituer un motif signifiant, en tant qu'elle apparaît également comme l'expression suprême d'une utopie aux réalités diverses. En effet, pour le prophète Moïse, elle est un « non-lieu », une destination qui ne se donne jamais au présent, l'expression d'un châtiment et d'un exil, en somme, une condamnation à demeurer à la marge et au-dehors : « Parce que vous n'avez pas cru en moi, pour me sanctifier aux yeux des enfants d'Israël, vous ne ferez point entrer cette assemblée dans le pays que je lui donne[10] ». Il faut noter qu'au-delà de la punition, la terre de promission implique, pour celui qui en

8 Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 133.

9 *Idem*.

10 *La Sainte Bible : Ancien Testament*, trad. Louis Segond, Paris : Bibli'o, 2017 [1910], « Nombres », 20:8-12, p. 245.

est exclu, un saut dans la foi, selon la formule du philosophe Søren Kierkegaard[11], ainsi qu'une puissante invitation au sacrifice, car, bien qu'il n'atteignît jamais cet ailleurs, condamné à périr à ses portes, Moïse fut chargé d'y conduire les siens. De fait, pour son peuple, Canaan trouve en revanche une existence matérielle. Si cet espace adopte également les contours d'une utopie, il s'agit cette fois de la saisir au sens d'un *locus amoenus*, ou d'un paradis à retrouver. Dans *Cómo se hace una novela*, la terre de promission subit, au demeurant, un traitement singulier. Lorsqu'il se trouve en contact, au Pays basque français, avec une frontière qu'il se refuse à franchir, Unamuno mêle Canaan à l'Éden. Il est vrai que cet écrit de l'exil donne de l'espace frontalier, « son Paradis perdu et sa Terre Promise[12] », selon la formule de Maurice Legendre, l'image d'une terre idyllique, marquée par la nostalgie :

> Iría bordeando las plácidas riberas del humilde Nivelle, entre mansas praderas de esmeralda, junto a Ascain, y al pie del Larrún […] iría restregándose la mirada en la verdura apaciguadora del campo nativo, henchida de silenciosa tradición milenaria[13].

Or la nostalgie, ce sentiment tout entier tourné vers le regret d'un passé perdu, se confond avec l'espoir, qui ne se peut conjuguer qu'au futur. La jonction d'un double mouvement, résolument contraire, révèle le rapport singulier que tisse l'auteur à la temporalité dans ce texte. C'est en vertu de cette relation au temps, marquée par la duplicité et l'ambiguïté constitutive d'un lieu associé tout à la fois au passé et au futur, au détriment, finalement, d'un présent insaisissable, que Steven Roberts choisit d'examiner l'exil de l'auteur « *no*

---

11 *Cf.* Søren Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, Paris : Payot & Rivages, trad. Charles Leblanc, 1999 [1843].

12 Maurice Legendre, « Miguel de Unamuno, hombre de carne y hueso », *op. cit.*, p. 50.

13 Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 152.

tanto como un desplazamiento territorial sino como un trastorno temporal[14] ». Par conséquent, au-delà de l'utopie, l'Espagne comme terre promise et paradis perdu, apparaît également comme une u-chronie. Dans l'incipit, Unamuno se réfère en effet à son exil parisien comme au « *destierro de mi eternidad, destierro al que quiero llamar mi des-cielo*[15] ». L'œuvre, du reste, se prête à merveille au traitement utopique et uchronique, tant elle se construit dans le débordement et l'écart, donnant au lecteur le sentiment de ne voguer qu'à sa marge, sans jamais atteindre le cœur de l'intrigue. Écrite à des moments différents, organisée en strates successives, saturée de digressions, déchirée encore, entre essai, diatribe politique et journal intime — ou « extime » selon la formule de Bénédicte Vauthier[16] —, *Cómo se hace una novela*, semble se nier continuellement pour ne se présenter, à l'esprit du lecteur, que comme un projet constamment repoussé.

Par conséquent, au sein d'un texte lui-même remarquablement poreux, presque monstrueux tant il se refuse à l'harmonie et à l'unité, l'Espagne devient chimère et prend les dimensions du mythe. Entre réalité géographique inaccessible, nostalgie d'un paradis perdu et espoir d'une terre promise, elle se caractérise, dans son absence même, par un double traitement utopique et uchronique qui la retient au seuil du réel et de l'imaginaire.

La figure du prophète, instrument de la colère et de la démesure

Nous voyons donc que, dans cette œuvre, la terre de promission apparaît comme un motif protéiforme et labile, d'une grande fécondité. Le riche ensemble de références qui se mêlent en son sein trouve cependant sa plus haute expression dans l'identification

14 Stephen G. H. Roberts, « El exilio como una experiencia temporal. Miguel de Unamuno y *Cómo se hace una novela* », *op. cit.*, p. 330.

15 Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 131.

16 *Cf.* Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diario éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.*

établie entre l'auteur et le prophète Moïse. Ce dernier, en effet, semble traversé tant par la faute, la révolte et l'errance que par la foi et l'espoir aveugle de sauver les siens. Or, cette dernière ambition n'a de cesse de transparaître sous la plume d'Unamuno. À l'aube du XXe siècle, bien avant son exil, dans une lettre adressée à son ami Juan Arzadun, il faisait déjà allusion à « *su providencial misión pedagógica o demagógica (entendido esto etimológicamente) en España*[17] ». Il écrivit également à Gutiérrez Abascal : « *He caído en cuenta que mi vocación es de misionero, de predicador laico, y arrostrando a las veces el ridículo a ella me entrego*[18] ». En décembre 1901, il se présentait encore comme un « *predicador ambulante*[19] ». Ainsi, avant même sa condamnation et son refus de la grâce, le rôle que s'impose Unamuno auprès de ses contemporains, perceptible notamment dans sa correspondance, configure l'émergence de ce thème poreux et mouvant dans sa production romanesque. Rien de surprenant alors à ce que, dans *Cómo se hace una novela* et depuis la France, Unamuno manifeste des velléités explicitement prophétiques, s'identifiant à la figure de Moïse, inhumé aux portes de la terre promise. Face à l'éventualité de son retour en Espagne, il s'exclame ainsi : « *Morirme allí y ser enterrado en el desierto...*[20] ».

Toutefois, au seuil de l'œuvre, l'auteur évoque également la « *vista tantálica de Fuenterrabía*[21] ». Par-delà l'évidente référence au supplice de Tantale, éprouvé, on l'imagine aisément, en première personne, cette image renvoie également à l'expulsion du fils de Zeus de l'Olympe. La combinaison de ces allusions, autour du thème commun du bannissement, semble suggérer, dans le texte, l'identification d'une double exclusion. En effet, chassé de l'Éden et de l'Olympe, réduit à ne saisir de la terre promise qu'un horizon inaccessible, le sujet unamunien reste à la marge du spirituel et du temporel. En

17 Miguel de Unamuno, *Epistolario II (1900-1904)*, Salamanque : Universidad de Salamanca, 2023, p. 62.

18 *Ibid.*, p. 61.

19 *Ibid.*, p. 65.

20 Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 154.

21 *Ibid.*, p. 104.

somme, et conformément à la vision agonique de l'existence que défend l'auteur, ni l'intelligible ni le sensible ne peuvent constituer un refuge pour celui qui navigue entre deux abîmes, engagé dans une croisade permanente. Cette œuvre, qui alterne épisodes fictionnels et virulentes attaques à Primo de Rivera, Martínez Anido, ou au Roi Alphonse XIII, paraît ainsi véritablement embrasser et manifester la complainte de Job : « *Vita militia est hominis super terram* ».

Cependant, comme nous l'avons signalé en amont, c'est bien Unamuno qui choisit de prolonger son exil, érigeant sa propre volonté en condamnation. L'analogie, finalement, excède Moïse et Tantale pour prendre les contours de la divinité, attestant alors toute l'hétérodoxie du penseur espagnol. Dans *Cómo se hace una novela*, la convocation de la terre promise cristallise, par conséquent, une hybris presque blasphématoire : dans la métaphore qu'il suggère, Unamuno est tout à la fois le prophète et son dieu, le fils et le père.

Cette démesure, qui prend la forme d'une auto-construction légendaire, est soutenue, dans cette œuvre, par un ton et une écriture tout entiers tournés vers l'excès, comme en cet extrait paradigmatique :

> ¡Que la maldición de mi patria, de la que ha que surgir en el porvenir, caiga sobre ellos! ¡Así sea! Así sea digo yo de los sabios, de los filósofos que se alimentan en España y de España, de los que no quieren gritos, de los que quieren que se reciba sonriendo los escupitajos de los viles, de los más que viles, de los que se preguntan qué es lo que se va a hacer de la libertad. ¿Ellos? Ellos..., venderla. ¡Prostitutos![22]

Ces accents polémiques, qui, parfois, confinent à la fureur, fondent la lecture singulière que propose Bénédicte Vauthier. Comme le *Manual de Quijotismo,* elle replace *Cómo se hace una novela* dans le cadre des « écrits de l'exil », conçus entre 1924 et 1930. Les circonstances d'un injuste éloignement, ainsi que celles qu'impose la censure, enfin la situation politico-sociale de l'Espagne sous la dictature de Miguel

22 *Ibid.*, p. 166.

Primo de Rivera, se trouvent, selon l'autrice, à l'origine d'un basculement poético-esthétique caractérisé par une « rhétorique de la colère ». Ainsi, elle écrit : « *Es la ausencia de las condiciones mínimas al ejercicio de una auténtica y verdadera palabra democrática lo que llevó a Unamuno a cambiar de estilo*[23] ». Dans ce cadre, où les circonstances politiques et matérielles modifient sensiblement la production unamunienne, amenant l'écriture à délaisser la fiction au profit de l'expression d'une rage violente, la terre promise qu'est l'Espagne, parce qu'elle se situe, on l'a vu, sur une frontière poreuse entre négation et espoir, vient donc servir la rébellion auctoriale. Par son attache mythique, elle lui offre également un terrain idoine à la manifestation de sa démesure. L'hispaniste Antoine Gavoille remarque, en effet, que l'espace n'agit bien souvent que comme un prétexte pour l'auteur :

> On a donc très souvent l'impression, à lire un texte d'Unamuno sur un paysage, qu'il parle toujours d'autre chose : devant le spectacle sensible il fait un poème, ou bien il glisse vers l'hygiène, la morale, la sociologie, l'histoire ou Dieu lui-même, au détriment de l'analyse du paysage en tant que tel[24].

Ainsi, dans ses œuvres, les rares descriptions spatiales figurent un ailleurs tout à la fois inaccessible et mouvant, à l'image du village de Valverde de Lucerna, dans *San Manuel Bueno, mártir*. Dans ce roman crépusculaire, l'espace imaginaire dans lequel évoluent les personnages abrite un hameau immergé au sein d'un lac. Or, cet abîme symbolise lui-même autant la foi que l'attrait pour le vide et le suicide, tentation suprême du personnage éponyme. Le cadre extérieur se présente également, dans *Niebla* ou *La Tía Tula*, comme le reflet de l'identité intime des personnages. Construit à leur image, il se fait

---

23 Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela :* diario éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.*, p. 56.

24 Antoine Gavoille, « La philosophie du paysage en Espagne, naissance d'une tradition contemporaine », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid : Casa de Velázquez, t. 30-3, 1994, p. 189.

alors aussi insaisissable que fuyant, perdant peu à peu ses attaches à l'univers référentiel. Dans *Vida de don Quijote y Sancho*, l'évocation de la Castille sert, *a fortiori*, une ambition proprement politique, dans la mesure où elle donne à voir une Espagne idéelle, terre de foi et de volonté, miroir, finalement, du chevalier qui la parcourt.

On le voit, dans ces textes, et conformément à l'anthropologie philosophique déjà exposée en 1913 dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, le paysage, la ville et la nation sont avant tout les manifestations de la réalité intime de l'homme, les expressions de ses angoisses et de ses désirs. C'est pourquoi Joseph Moreau avance que « ce qu'[Unamuno] cherchait par-dessus tout dans le paysage, c'était l'occasion de se retrouver lui-même, de ressaisir l'homme dans sa profondeur et son intériorité[25] ». C'est sans doute en ce sens qu'il convient alors d'appréhender la référence à la terre promise dans les romans du penseur espagnol : comme la projection de l'intimité du sujet qui la convoque, dans un rapport phénoménologique entre l'homme et l'espace qui le reflète. En effet, l'objet et le sujet de la production unamunienne c'est d'abord et avant tout, l'auteur lui-même. C'est, d'ailleurs, la position que soutient Gonzalo Torrente Ballester, dans son *Panorama de la literatura española contemporánea* : « *El protagonista y al mismo tiempo el tema principal de la obra unamunesca es el propio Unamuno*[26] ».

L'horizon de la terre promise : un acte de foi et de résistance à la mort

Dans *Cómo se hace una novela*, l'Espagne est donc traitée comme une terre promise, à la croisée du patriotisme et de la spiritualité. Ainsi, à travers l'identification au prophète Moïse, la référence

25 Joseph Moreau, « Miguel de Unamuno ou le paysage et l'âme espagnole », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°15, 1956, p. 128-129.

26 Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid : Guadarrama, 1956, p. 205.

dépasse la seule sphère politique et l'expérience de l'exil pour manifester la révolte et l'espoir d'un auteur qui laisse exploser toute sa démesure. Au cœur d'une rhétorique de la colère, ce motif se met au service de son engagement jusqu'à se déborder, convoquant alors un imaginaire pluriel, lié au double mouvement de négation du réel et de projection d'un fantasme que nous avons identifié. On le perçoit aisément, la terre promise, comme l'espace en général dans les textes d'Unamuno, constitue avant tout le reflet du sujet qui l'évoque. Ici, elle se fait le réceptacle d'un refus et d'une aspiration, dans un mouvement dialectique, qui, dans le même temps, est une négation absolue du *hic et nunc*.

Dans *San Manuel Bueno mártir*, roman testamentaire écrit trois ans après son retour en Espagne, la terre promise est explicitement citée à trois reprises. Néanmoins, dans cette œuvre proprement fictionnelle, qui évoque le tourment d'un prêtre, voire d'un saint sans foi, elle ne renvoie guère à l'Espagne. De plus, si la figure de Moïse est de nouveau convoquée, l'emphase porte davantage sur sa condamnation et sa mort, comme dans cet extrait, où l'identification au prophète est assumée par don Manuel, à l'agonie :

> Cuando los israelitas iban llegando al fin de su peregrinación por el desierto, el Señor les dijo a Aarón y a Moisés que por no haberle creído no meterían a su pueblo en la tierra prometida, y les hizo subir al monte de Hor, donde Moisés hizo desnudar a Aarón, que allí murió, y luego subió Moisés desde las llanuras de Moab al monte Nebo, a la cumbre del Frasga, enfrente de Jericó, y el Señor le mostró toda la tierra prometida a su pueblo, pero diciéndole a él: «¡No pasarás allá!». Y allí murió Moisés y nadie supo su sepultura[27].

Si le prophète est donc ici associé au protagoniste de l'œuvre, alors de quel espace don Manuel est-il exilé et à quelle faute renvoie cette condamnation à l'errance ? Au reste, à la différence de ce qui se joue dans *Cómo se hace una novela*, dans ce texte, Moïse semble moins

27 Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, *op. cit.*, p. 157.

envisagé sous l'angle de la révolte que sous celui, infiniment plus pessimiste, de l'échec et de la tragédie : le péché dont il se rend coupable dépasse en effet sa volonté, car c'est celui de ne pas croire. Dans ce récit douloureux, qui offre un regard remarquable sur la question de l'authenticité et de la vérité, le personnage principal est ainsi déchiré entre son incrédulité et sa mission, dans une tension singulière entre sincérité et mensonge. Dans ce cadre, la référence au prophète, et, par extension, à la terre promise, suggère la conscience d'un impossible, d'un ailleurs inaccessible dont le sujet sait être privé. Or, on le perçoit, cet ailleurs n'a plus rien de temporel, confirmant le mouvement d'abstraction déjà initié dans *Cómo se hace una novela*. Dans le dernier roman d'Unamuno, la terre promise, c'est donc la foi dans la résurrection de l'âme et du corps. Et c'est bien toute la singularité de l'incrédulité de don Manuel qui se noue ici : davantage incapable de croire en la vie éternelle qu'en Dieu lui-même, le prêtre ne se peut départir de la conscience vivace de sa propre mortalité, condamnation à la vérité qu'il évoque sur son lit de mort :

> Como Moisés, he conocido al Señor, nuestro supremo ensueño, cara a cara, y ya sabes que dice la Escritura que el que le ve la cara a Dios, que el que le ve al sueño los ojos de la cara con que nos mira, se muere sin remedio y para siempre[28].

Cependant, si comme Moïse, qui demeure à la marge de la terre promise, don Manuel est exclu, par cette vérité mortifère, du domaine de la foi, l'espoir, n'est pourtant pas absent. Seulement, dans un mouvement inverse à ce qui se joue dans *Cómo se hace una novela*, il se détache de l'action directe du sujet, et se trouve incarné par l'altérité, comme le suggère Ángela Carballino, la confidente de don Manuel et la narratrice de son récit :

> Después, al llegar a conocer el secreto de nuestro santo, he comprendido que era como si una caravana en marcha por el desierto, desfallecido el caudillo al acercarse al término de su carrera, le

28 *Ibid.*, p. 157.

> tomaran en hombros los suyos para meter su cuerpo sin vida en la tierra de promisión[29].

La référence à Moïse évolue alors ; à la différence du prophète, enterré dans le désert, dans la métaphore d'Ángela, le prêtre est porté par les siens au cœur de la terre promise et érigé en saint populaire. Son peuple l'intègre ainsi à l'espace de l'éternité, en dépit de sa propre incrédulité. Par-là, Unamuno propose une réflexion subtile, pleine d'une douceur inattendue, dans laquelle l'altérité a le pouvoir de dépasser l'échec et la défaite du sujet. Dans ce texte se trouve alors la plus haute expression de la maxime éthique que l'auteur énonce dans *Del sentimiento trágico de la vida* : « *Obra de modo que merezcas a tu propio juicio y a juicio de los demás la eternidad, que te hagas insustituible, que no merezcas morir*[30] ». Dans *San Manuel Bueno mártir*, le traitement de la terre promise révèle donc une resémantisation de la dialectique initiale. En effet, la révolte laisse place au sacrifice, et si l'espoir est présent, il prend désormais la forme d'un abandon à l'autre, au prochain, au semblable, la confiance en l'immanence se substituant, en quelque sorte, à la foi dans la transcendance.

Conclusion

En conclusion, qu'elle se dévoile dans une forme d'implicite, ou qu'elle soit directement convoquée, la Terre Promise représente, dans la production romanesque de Miguel de Unamuno, un formidable palimpseste, où se mêlent religion et politique, matérialité et fiction, temporel et spirituel. Par la multiplicité des acteurs et des réalités qu'elle suppose, cette référence invite également à s'interroger sur le statut de l'engagement, de la promesse et de la responsabilité. Elle possède ainsi des ramifications éthiques puissantes, qui se nouent dans une discussion permanente avec son traitement

29 *Ibid.*, p. 123.

30 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid : Alianza, 2008 [1913], p. 269.

poétique. En effet, sur un seuil poreux et mouvant, la terre de promission, entre chimère et mirage, utopie et uchronie, permet d'éprouver le dynamisme de la dialectique révolte/espoir qui parcourt les romans de l'auteur et se laisse percevoir dans sa correspondance ou ses nombreux articles.

Dans *Cómo se hace una novela*, et au service d'une rhétorique de la colère, elle paraît d'abord confondue avec une réalité géographique concrète, adoptant les contours de l'Espagne. Cependant, l'ambiguïté de sa position, entre négation du réel et aspiration à un idéal, semble indiquer une certaine déréférentialisation. Ce mouvement se voit confirmé dans *San Manuel Bueno, mártir*. Dans ce roman testamentaire, la terre promise quitte la sphère du temporel pour symboliser la foi dans la résurrection.

Seulement, ce processus d'abstraction est profondément paradoxal, dans la mesure où la nouvelle configuration de la dialectique entre révolte et espoir s'incarne dans l'immanence, dans la relation au semblable, au détriment de la transcendance. Ce n'est plus Dieu, ni son prophète qui portent en eux l'espérance de la rédemption, mais plus humblement, c'est désormais l'autre, le prochain qui reçoit cette responsabilité en partage.

Bibliographie

Gavoille, Antoine, « La philosophie du paysage en Espagne, naissance d'une tradition contemporaine », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid : Casa de Velázquez, t. 30-3, 1994.

Kierkegaard, Søren, *Crainte et Tremblement*, Paris : Payot & Rivages, trad. Charles Leblanc, 1999 [1843].

La Sainte Bible : Ancien Testament, trad. Louis Segond, Paris : Bibli'o, 2017 [1910].

Legendre, Maurice, « Miguel de Unamuno, hombre de carne y hueso », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n°1, 1948, p. 29-55.

Moreau, Joseph, « Miguel de Unamuno ou le paysage et l'âme espagnole », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°15, 1956, p. 122-138.

Roberts, Stephen G. H., « El exilio como una experiencia temporal. Miguel de Unamuno y *Cómo se hace una novela* », *Hispanística XX*, n°17, 1999, p. 329-338.

Torrente ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid : Guadarrama, 1956.

Unamuno, Miguel de, *Epistolario II (1900-1904)*, Salamanque : Universidad de Salamanca, 2023.
—, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid : Cátedra, 2014 [1905].
—, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid : Alianza, 2008 [1913].
—, *Cómo se hace una novela*, Madrid : Cátedra, 2009, [1927].
—, *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid : Cátedra, 2006 [1933].

Vauthier, Bénédicte, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela*: diario éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n°36, 2001, p. 13-60.

Poétique de l'errance des personnages de *La Tierra prometida* (1991) de José María Guelbenzu

---

Lydie Royer
Université de Reims

Dans *La Tierra prometida*, roman publié en 1991, José María Guelbenzu puise dans le mythe de la Terre promise un dispositif narratif mais aussi une démarche poétique pour élaborer l'aventure de ses personnages, dont le duo principal, Andrés et Mansur, attend, dans un aéroport allemand, un avion à destination de leur terre natale. Plus tard, ils se confrontent au désenchantement et au désespoir et s'interrogent sur leur paradis perdu depuis la période franquiste jusqu'à la Transition espagnole. Dans ce roman complexe, le titre est ironique et l'errance devient un voyage intérieur au fond de soi-même pour renaître autrement. Le réel se mêle en permanence à l'imaginaire et les diverses perspectives narratives impliquent un autre rapport au texte de la part du lecteur, qui navigue dans un va-et-vient continuel entre les histoires différentes de chaque personnage, dans des chapitres en alternance. C'est aussi l'errance imaginaire de l'écrivain qui interroge son rapport à la littérature de son temps, conférant au mythe le sens d'un temps[1] où l'écriture et la lecture correspondent à un voyage littéraire et à la quête d'une nouvelle liberté.

Pour comprendre le rapport qui s'établit entre le mythe et la littérature, il convient d'abord d'étudier les diverses représentations de

1 « [C]'est le temps qui est, en vérité, la Terre Promise, le vrai, le seul séjour du peuple élu et de Dieu en son peuple », *in* Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, p. 69.

l'espace d'origine où sont enfermés les personnages. Cet espace rappelle le désert que traversent les Hébreux pour fuir de l'Égypte dans le mythe de la Terre promise. Ensuite, on analysera comment leurs déplacements depuis leur terre natale interrogent le temps de l'Histoire qui a détruit leurs espoirs et leurs vies intimes. Enfin, on étudiera comment s'opère la métamorphose des personnages dans un espace plus ouvert qui devient en même temps « l'espace ouvert porté par le mouvement d'écrire[2] », défini par Maurice Blanchot.

Le poids du temps dans l'espace clos des personnages

Le recours au mythe de la Terre promise, issu de la pensée juive comme un territoire à conquérir, structure le début de l'errance des personnages situés dans un aéroport, sorte de non-lieu, qui, selon Marc Augé[3], n'est ni relationnel ni historique. Cette zone de frontière qui sépare le Nord, l'Allemagne, le pays d'où ils viennent, et le Sud, l'Espagne, où ils s'apprêtent à rentrer, sollicite la mémoire du lecteur sur le référent spatial réel qui préside à la genèse du roman. Les deux anciens camarades se rencontrent par hasard, après une longue séparation de vingt ans. La narration au passé et à la troisième personne s'ouvre, d'abord, sur un personnage anonyme, appuyé dans un angle contre une baie vitrée, traînant à ses pieds son sac de voyage. Il est observé par l'autre personnage, Andrés Palacio. Celui-ci le reconnaît de profil, puis se souvient de son nom, López Mansur, et l'interpelle. Dès l'incipit du roman, la tension narrative est illustrée dans un style dense et concis, par la condensation du temps dans l'espace, à l'aéroport, sorte de chronotope[4] où sont

2 *Ibid.*, p. 232.

3 « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel ni comme historique définira un non-lieu », *in* Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, p. 100.

4 « Chronotope : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », *in* Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 237.

confinés les personnages habités par l'inquiétude et surtout par l'attente prolongée de leurs avions :

> La casualidad del encuentro. El vuelo de Mansur estaba retrasado a causa de un problema técnico anunciado por los altavoces con inquietante imprecisión. El suyo, también a Madrid, partía media horas después. Veinte años. Primeras horas de la mañana. Un aeropuerto en el corazón de Alemania[5].

Deux séries temporelles s'entrecroisent alors que les personnages sont plongés dans leur vie intérieure. Le motif de l'attente, la sensation physique d'un temps qui s'écoule lentement dans l'obscurité des lieux, traduisent leur difficulté à communiquer et à franchir la frontière entre eux. Ils finissent par se saluer cordialement. Ils ont tous les deux quarante ans, ont deux parcours différents qui reflètent néanmoins la crise que connaissent les jeunes Espagnols obligés d'émigrer pour trouver un emploi à l'étranger. Mansur revient d'une audition pour un poste de lecteur dans une université allemande alors qu'Andrés revient d'un voyage professionnel pour son entreprise. La fusion entre le réel et l'imaginaire transparaît dans les éléments de la composition du roman (le double, le temps, l'espace, les personnages, la narration) et fait osciller la lecture comme un va-et-vient entre l'image de l'un et celle de l'autre.

La présence de la vitre, sorte de verre réfléchissant qui filtre la lumière du dehors et pénètre l'obscurité des couloirs et des meubles, crée un jeu de miroirs, brouillant les frontières entre extérieur et intérieur. Les souvenirs d'Andrés au cours de leurs années universitaires à Madrid élargissent le champ temporel et se focalisent sur Mansur. Son premier souvenir est celui d'un rendez-vous dans un café, à la fin de ses études, et d'un stylo en argent, cadeau de son père qu'il croyait avoir perdu jusqu'au jour où Mansur était venu le lui rendre. Le stylo déclenche, chez Andrés, le mécanisme d'un autre souvenir encore plus enfoui dans sa mémoire qu'il veut partager avec son camarade ; il évoque longuement le nom d'Auschwitz, sujet de débats et

5 José María Guelbenzu, *La Tierra prometida*, Madrid : Alfaguara, p. 11.

de discussions durant les cours à la faculté de Droit. Cette incursion dans la tragédie de la diaspora juive dévoile une part de l'identité de Mansur liée au traumatisme de la Shoah, période durant laquelle sa famille fut divisée entre la France et le Maroc. Né en Espagne, descendant de juifs convertis[6], Mansur n'avait jamais parlé, à l'université, de sa famille française déportée à Auschwitz et conservait encore en silence, en plus des cicatrices de la guerre civile espagnole, les blessures douloureuses de son origine brisée. La construction de ce personnage silencieux, énigmatique, chargé de son sac et de la mémoire tragique de ses ancêtres, induit dès le début un mode de lecture particulier, comme si l'écrivain soulevait progressivement les voiles de l'épaisseur historique du personnage. L'aéroport où il attend depuis l'aube, apparaît alors comme ce non-lieu anonyme, un espace clos où il est exclu de lui-même comme un être privé de tout repère, chassé de sa terre et incarnant l'archétype du juif errant dans le désert.

Le sentiment d'emprisonnement à l'aéroport devient aussi le lieu des angoisses et de la tension palpable chez Andrés, dont le front plissé, signe du passage du temps, semble refléter l'image de l'écrivain en constante concentration et en train d'écrire. Andrés est un cadre commercial, marié, et très fatigué par les allers-retours incessants vers l'Allemagne. Toujours habité par un sentiment de lassitude, à force de croiser, durant les attentes répétées, des visages anonymes, il ressent les voyages comme un mélange paradoxal de sérénité et d'effondrement. Il évoque son récent voyage dans la ville de Coventry où il avait vu pour la première fois les images effrayantes des destructions de la ville allemande dévastée de Cologne. Ces images répétées de la « poussière[7] » engendrent en lui une transformation psychologique bousculant ses repères dans le temps :

---

6 *« Mi bisabuela era francesa. Yo creo que serían judíos árabes. A los que vivían en París, los encarcelaron primero en Drancy y después los llevaron a Auschwitz. No sé si murieron todos. De los parientes franceses sólo viven unos que lograron llegar a Tánger »*, *in Ibid.*, p. 14-15.

7 *« Lo que le estremecía, era Colonia hecha polvo, Coventry hecho polvo, [...] con los nervios hecho polvo [...] su propia vida hecha polvo »*, *in Ibid.*, p. 20.

> Entonces Andrés habló de su reciente viaje a Alemania. [...] Nunca había estado en Coventry [...] pero, ante la maltratada catedral de Colonia, rodeada por una ciudad que había sido reconstruida piedra por piedra [...] comprendió que por primera vez veía una ciudad arrasada, reducida a la devastación y el desastre, y [...] el espejo de la Historia le devolvió una imagen que no le permitía ordenar sus ideas como lo había hecho hasta ahora. Unos y otros aniquilados, todos destruidos, como si la guerra no fuera más que un sin sentido despierto y entrópico de un oscuro poder[8].

La prise de conscience du poids de l'Histoire et du pouvoir obscur et continuel de la guerre sur sa propre existence, réduite à un océan de poussière, le mène à se sentir différent des autres et surtout de Mansur. Dans le jeu des variations entre extérieur et intérieur, la stratégie du romancier consiste à restituer cette complexité du réel en faisant d'Andrés l'image inversée de son camarade. Mansur, incarnant presque une figure fictive et métaphorique, pense davantage avec remords au beau stylo qu'il disait avoir perdu à nouveau, symbole de la plume et de l'écriture. Encore agacé par les allusions sur Auschwitz, il semble éloigné de son récit et ne répond pas non plus à ses commentaires sur la guerre :

> Este imbécil — pensaba mientras tanto Mansur— debe de creerse que soy judío. Con la cantidad de apellidos de origen judío que hay en España y tiene que venir a hablarme a mí del Holocausto y de la Alemania arrasada[9].

Ces personnages, tiraillés entre deux mondes avant de regagner leur patrie natale, se ressemblent néanmoins comme deux blessés de guerre sur un même champ de bataille : ils paraissent tous deux comme des déracinés entre une patrie perdue et une patrie promise. La fatigue, le froid, l'obscurité, la poussière, l'Histoire, le stylo, l'immobilité, l'attente, sont à la fois des éléments réels et des motifs

8 *Ibid.*, p. 16.

9 *Ibid.*, p. 17.

symboliques qui innervent la matière romanesque ainsi que la relation entre les personnages et l'espace. L'aéroport devient alors le lieu de tous les possibles où s'installe l'absence de connexion entre les deux hommes qui se séparent, finalement, chacun allant de son côté, dans une intimité silencieuse.

Cependant, le manque d'indications sur leur embarquement et sur l'atterrissage fait de l'aéroport moins une trajectoire réelle entre un point A et un point B, qu'une frontière ténue entre un ici et maintenant vide et un ailleurs absent, qui ne se livre que par le truchement de l'imagination ou de la mémoire. C'est l'aventure d'une errance dans le temps pour le lecteur qui s'interroge sur l'interprétation à donner au parcours des personnages par rapport au mythe de la Terre promise. L'écriture se déploie dans un temps intérieur et structure le roman autour de jeux de mises en abyme de l'histoire de l'un dans l'histoire de l'autre, auxquels s'ajoute la confusion du même et de l'Autre autour de symboles inquiétants. Ce lieu de départ guidé aussi par la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, de l'imaginaire et du réel, interpelle de plus en plus.

L'aéroport est un entre-deux conçu entre ombre et lumière, identité et altérité, entre le dehors et le dedans du « moi » et celui d'un « je » écrivant. Plus qu'un lieu de départ, ce serait un lieu d'inspiration vers l'ailleurs, dont le sens, à construire progressivement, semble se rapprocher de l'affirmation de Bourneuf : « Écrire un roman est pure expérimentation [...]. Il ne s'agit plus de rendre compte d'une réalité extérieure […] mais de voir comment fonctionne le langage, l'écriture étant régie par la seule "dynamique textuelle"[10] ».

L'aéroport, sorte de non-lieu qui apparaît comme un parti pris de l'écrivain pour se situer en marge, est bien le point d'origine de l'acte d'écriture, construit comme un pont entre le dedans et le dehors, métaphore de la frontière brouillée entre la fiction et le réel, lieu où se noue le contrat de lecture et qui favorise l'invention de nouveaux déplacements.

---

10 Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975, p. 215.

Des déplacements entre réel et imaginaire vers la Terre promise

Les déplacements et les rencontres entre les personnages dans des lieux réels sont autant de brèches qui ouvrent la narration à la fois sur d'autres langages, sur des temporalités différentes et d'autres visions de l'Histoire, offrant ainsi diverses variations au texte. Le récit en contrepoint oscille entre les expériences de frustration et de désespoir de chacun évoquées sans lien direct dans des chapitres différents. Les pensées du personnage d'Andrés s'articulent à celles des autres et reposent sur un jeu d'oppositions entre présent et passé. Toujours en marche et en marge de sa terre, Andrés est continuellement affecté par le passage du temps qui est, pour lui, l'essence même de l'échec, et par les transformations structurelles de la société moderne postfranquiste, comme les nouveaux rôles et conflits au sein du couple. Sa vie au foyer se caractérise par le vide et l'immobilisme. Il a deux enfants ; il déteste sa vie ennuyeuse et conformiste sans jamais pouvoir communiquer avec sa femme Isa, toujours plongée dans son journal, à la cuisine, et fumant sa cigarette. Face à la cuisine asphyxiante, il rêve continuellement de son paradis perdu : « *La Casa del árbol* », une vieille maison située dans une vallée bordée de sapins en dehors de Madrid, lieu des étés calmes de sa jeunesse, avec une petite chambre, sorte de refuge pour écouter de la musique et lire les poèmes de Rilke. Cette errance constante entre deux pôles manifeste son désir paradoxal de s'ancrer et celui de s'arracher, caractérisant son mal-être constant. Le monde meilleur qu'on avait promis aux Espagnols depuis la Transition s'avère alors moins un espace qu'un temps, finalement fait d'ennui, où il n'arrive pas à s'épanouir dans son couple. Le point de vue d'Isa éclaire l'impact dévastateur de la crise sociétale, durant la Transition, sur Andrés, épuisé et coupé du monde :

> El mundo se ha hecho más ligero, más divertido, pero Andrés está cansado... Cuando vuelve a casa está cansado que no sabe moverse. Es un cansancio físico pero es un hombre fuera, no sé cómo explicarte, es como si no alentara; habla con las niñas y

> conmigo, se ríe, conversamos… pero no cuenta nada. Nada. [...] No puede[11].

Ses souvenirs croisent souvent ceux de Mansur à propos du corps et du désir d'une femme, Amanda, une ancienne maîtresse communiste qu'ils partagent, à la fois activiste politique et symbole érotique. Déçus par l'amour, habités tous deux par la fuite du temps et la perte de leurs idéaux de jadis, ils essaient d'oublier, entre l'alcool et le tabac, leurs illusions.

Mansur, séparé d'Andrés, arrive dans un bar appelé *Unión bar* où il retrouve d'autres camarades, tous unis par le même engagement envers la poésie et la politique. C'est à la fois un espace imaginaire et une sorte d'échappatoire possible à la société en crise qui les entoure. Le vers de William Blake, inscrit sur le mur obscur du bar, « *Time is the mercy of the eternity*[12] », rapproche Mansur de ce poète mû par le désir d'éternité et la volonté de délivrer les choses de la pression du temps. L'aralie, la plante installée dans le bar, est la métaphore du passage du temps sur leurs vies. Considérée comme la reine du bar et la représentation de l'énergie des alcooliques, elle est devenue au fil des jours une plante effondrée, toute ramollie, sans vie, illustration de leur mal-être dans la terre censée les accueillir :

> Hasta la planta tiene algo del espíritu de los personajes con su pereza y cansancio. [...] La aralia yacía, desplomada más que doblada, sobre su propia maceta [...] las ramas estaban vencidas, como arrastradas por la morbidez de las hojas que colgaban desvanecientes y toda la hermosa planta, que fuera ejemplo de energía de alcohólicos [...] ofrecía un aspecto tan lastimoso de reblandecimiento en su cuerpo [...] que puso un nudo en el alma y [...] en la garganta de los dos amigos[13].

---

11 José María Guelbenzu, *La Tierra prometida*, *op. cit.*, p. 258.

12 *Ibid.*, p. 29

13 *Ibid.*, p. 15.

Cette suite d'images poétiques symbolise non seulement le déracinement propre à l'homme moderne mais surtout l'épuisement des deux jeunes frustrés, tels des marginaux exclus de la vie sociale. L'espace du bar acquiert, avec l'aralie, une dimension poétique qui traduit l'angoisse métaphysique des êtres qui l'habitent. Construit au départ comme un être solitaire, mutique, Mansur devient de plus en plus virulent et amer dans la nouvelle société hédoniste fondée sur l'argent et le succès. Dans les discussions échangées avec ses camarades, ses pensées fustigent, dans un langage subversif, les longues espérances politiques sur la prospérité, promises depuis dix ans et jamais atteintes par le gouvernement de la Transition. L'alternance entre passé simple et présent (avec « *ahora* ») permet de mesurer le poids de l'échec historique et politique sur l'existence des jeunes, depuis la dictature franquiste jusqu'à la Transition :

> Somos un país próspero — dijo Mansur. Por eso estamos tan cansados. [...] Gente — pensaba— dilapidando por las noches el dinero y el deseo que acumulan durante el día. Éramos — pensaba— un país de mierda y en diez años hemos corrido como posesos, codo con codo, junto al tren de la Prosperidad. [...] Me pudrieron los franquistas y ahora también me pudren éstos[14].

L'errance vers la Terre promise où s'effaceraient les douleurs et les insatisfactions du présent devient un déplacement en zigzag, où les histoires se répondent comme des échos, pour interroger les promesses oubliées du gouvernement. Le déplacement est plus interne qu'externe et réveille les humiliations subies et les luttes individuelles qui les unissaient face au régime officiel. Le roman explore le désarroi des jeunes de la génération de Guelbenzu qui n'est pas parvenue à trouver sa place durant la décennie qui a suivi le passage d'une dictature à la démocratie. Le « moi » s'étend au « nous », sorte de « je » polyphonique, opposé à la troisième personne du pluriel, dans une interrogation existentielle et ontologique sur le monde dans lequel il vit. Il restitue à l'imparfait l'engagement de toute sa génération

14 *Ibid.*, p. 59-60.

fatiguée depuis la répression franquiste. Mansur n'est plus seul et incarne, dans un mouvement dynamique, une identité à la fois individuelle et collective, celle qui a lutté durant les révoltes universitaires en faveur de la chute du dictateur et contre le *No-Do* :

> Me gustaría saber en qué mundo estoy viviendo y qué es lo que ha ocurrido desde antaño, cuando veíamos el *No-Do* antes de cada película y maquinábamos la caída del dictador. [...] Maquinábamos y veíamos el *No-Do* porque el noticiario oficial y obligatorio de la Dictadura nos llenaba de coraje, de convicción y de dignidad..., sí, de dignidad. Era tan digno verlo y comprender la ofensa que se nos hacía... Sentir así la libertad y la verdad pisoteadas, escupidas, cagadas y meadas por los perros azules de la noticia, la gusanera informativa [...][15].

La subversion de l'Histoire réside dans les stratégies narratives qui inversent l'écriture de la mémoire historique, démythifiant à la fois le mythe de Franco comme garant de la grandeur nationale et le temps magique de la Transition, considéré comme mythe fondateur de l'Espagne contemporaine[16]. Elle se lit aussi dans la désacralisation du langage du pouvoir et des valeurs qui étaient inculquées dans toute leur supercherie à travers le *No-Do*. Le recours au mythe de la Terre promise est mis au service d'une double démythification à la fois de la Transition et du dictateur (tous deux considérés comme des mythes), à travers le langage cru et scatologique de Mansur. La période mythique de la Transition, qui avait suscité beaucoup d'admiration en-dehors comme à l'intérieur de l'Espagne, est, pour les personnages, celle du mensonge dans une société où toutes les valeurs se sont effritées progressivement. La dictature a interrompu

15 *Ibid.*, p. 169.

16 « *La noción de la transición como "matriz" de nuestro tiempo presente, como mito fundador de la España contemporánea es, hoy, uno de los puntos fundamentales de los debates culturales más recientes de nuestro país* », *in* Violeta Ros Ferrer, « Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática », *Olivar*, vol. 14, n°20, 2013, p. 149.

brutalement le processus de continuité de la pensée, détruisant la vie intellectuelle, la littérature et la culture espagnoles. À la mémoire sombre de l'Histoire diffusée à travers le *No-Do*, Mansur superpose la conscience de sa génération frustrée et des valeurs perdues telles que la dignité, l'amour et la liberté.

Parmi les camarades de Mansur au bar figure un Argentin, Río, arrivé en Espagne en 1976, après avoir fui la dictature de son pays. Le mythe de la Terre promise s'incarne également avec ironie dans ce personnage qui n'est pas satisfait non plus à son arrivée dans une autre société en crise. L'Espagne n'est pas l'*El Dorado*. Son parcours en exil rejoint celui de Mansur : deux êtres déchirés qui se sont battus avec leurs camarades contre une dictature et pour la liberté. Il est le poète qui « appartient à l'insatisfaction de l'exil, toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal[17] ». Il ne se souvient que de deux vers gardés dans sa poche, durant la traversée du fleuve : « *El Uruguay no es un río/es un cielo azul que viaja*[18] ». Aussi fuit-il le bar, espace de frustration et de déprime, pour se réfugier dans la nuit, espace de silence et de solitude qui le rapproche de Mansur :

> Aquel espacio le deprimía, quizá porque quedaba solo y porque la imagen de la aralia se le había fijado en las sensaciones de fin de noche como un mal agüero. No le gustaba el fin de la noche ni la vuelta a casa. [...] La noche era un espacio lleno, lleno de las cosas que forman la soledad de uno — decía— y eso es lo mejor al final[19].

Le récit personnel de sa traversée tragique du fleuve, d'abord de l'Argentine jusqu'à l'Uruguay, en nageant à côté des cadavres de ceux qui ont été jetés vivants à la mer par avion, s'inscrit dans une démarche subversive contre l'oubli du temps des persécutions et de la période d'insécurité du gouvernement officiel de son pays. Il est comme Mansur, sans cesse tiraillé entre deux temps et deux espaces,

---

17 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 318.

18 José María Guelbenzu, *La Tierra prometida*, *op. cit.*, p. 131.

19 *Ibid.*, p. 140.

entre le passé et le présent. Il est comme le seul rescapé incarnant la mémoire des disparus du fleuve de la Plata, métaphore du passage du temps, pont entre deux espaces qui garde une dimension ambivalente entre la vie et la mort. Le contraste entre passé et présent, entre « *yo* » et « *ellos* », contribue à mettre en lumière la superposition de la force intérieure de son être au pouvoir des milices secrètes qui le pourchassaient en Ford Falcon. Le pronom « *ellos* » renvoie, à la fois, à ceux qui l'ont interrogé à son arrivée sur l'autre rive et à ceux qui l'ont interrogé sur son pays en Espagne :

> "Yo me llamo Río. Sólo Río", les dije. No entendieron nada. Yo tenía la cabeza llena de golpes y tuve que empezar a ordenarla de nuevo como si no hubiera sucedido nada [...]. No nos hubiera servido de nada [...] cuando desapareció la gente, cuando los Ford Falcon cruzaban la noche como alimañas cuando yo andaba de escondite en escondite [...]. Por eso cuando crucé el río y llegué al otro lado yo les dije a los que me esperaban: "Yo me llamo Río. Sólo Río", dije. Ellos pensaban que yo estaba mal, que me habían torturado. [...] Y cuando vine aquí dije lo mismo: "Yo me llamo Río. Sólo Río". Y un día ya no quisieron saber más de lo mío, de lo adentro [...]. Sólo quieren las cosas de afuera, todo lo que sucedió en mi país; pero ésas podía contarlas todas, las de los perros uniformados, no hubo problema porque no me quedaba un gramo de miedo[20].

L'eau du fleuve se déploie à travers l'espace et les différentes formes d'imaginaire illustrées par la répétition dynamique et ironique de la rime interne « i/o » de Río. Il s'identifie d'abord au Río de la Plata, le fleuve réel et rédempteur qui traduit ici, à la fois, le prénom et la mise en scène du langage subversif de l'exilé dont le rire explosif vient transcender la peur.

Dans une sorte de confession, Río révèle les autres fissures de Mansur, jamais refermées, qui impliquent une nouvelle lecture du personnage toujours silencieux, sans doute un prétexte pour faire

20 *Ibid.*, p. 199-200.

entrer la poésie dans la démarche démystificatrice de l'Histoire. Le lecteur est libre d'imaginer le motif de la rupture de Mansur avec la poésie à partir de 1976 quand il a cessé d'écrire des poèmes :

> Yo conocí a Mansur acá en Madrid, creo que era el año setenta y seis, yo recién acababa de llegar. Recuerdo bien que había dejado de escribir poemas. [...] Mansur no hablaba de poesía, hablaba de literatura, parecía un crítico. [...] Ése era nuestro lugar de encuentro, hablar y hablar, de la vida, del mundo, de todas las cosas, pero sobre todo de literatura, siempre la referencia, entonces sí sacaba versos, capítulos, citas para ilustrar, entonces, se le encendían los ojos y uno podía ver que estaba excitado, febril, buscando las palabras precisas. Pero yo sabía que había dejado de escribir[21].

Tous deux partagent le même intérêt pour le langage et la poésie. L'échec professionnel de Mansur donne plus de résonance au mythe de la Terre promise et l'identifie depuis l'aéroport à Moïse, personnage qui guide pendant quarante ans les Hébreux, en errant à travers le désert. Rappelons que le thème de l'errance suggère, pour le peuple juif, la malédiction, la perte de son territoire, de sa patrie et de son identité fixe. La douleur de n'avoir pas pu fournir des poèmes pour prétendre au poste de lecteur, la disgrâce qu'il a connue depuis vingt ans, faute d'avoir publié, le plongent dans une errance continuelle dans les rues de Madrid, où il est confronté à la vision des mendiants qu'il croise. Ces images d'hommes et de femmes rampant parfois au milieu des cartons et des bouteilles, entre la prostitution et l'alcool, illustrent avec ironie la déconstruction du mythe de la Terre promise, « ruisse[la]nt [de] lait et [de] miel[22] » et l'image de la pauvreté dans la société espagnole du désenchantement. Son parcours

---

21 *Ibid.*, p. 180-181.

22 « J'ai vu, j'ai vu la misère de mon peuple qui réside en Égypte. […] Je suis résolu à le délivrer de la main des Égyptiens et à le faire monter de ce pays vers une contrée plantureuse et vaste, vers une contrée où ruissellent lait et miel, demeure des Cananéens […] », *in La Sainte Bible, « Exode » 2:3,* Paris : Éditions du Cerf, 1952, p. 32.

est semé d'embûches et d'épreuves, à l'image de ses chutes répétées dans la rue, pour recouvrer l'intégrité de son moi. L'absence de repères dans l'espace et dans le temps, les mouvements qui se répètent pour s'annuler ensuite, traduisent la vision dialectique d'une lutte entre l'être et le non-être. Dans l'ivresse de l'alcool, cette errance interminable se prolonge dans un cheminement sans but, habité à la fois par ses regrets de ne pas avoir retrouvé Amanda et d'avoir échoué dans le passé lointain à la reprise des morceaux de Mozart. L'espace dans lequel il se meut n'est pas fertile : c'est une terre obscure qui rejette l'art, la poésie, une terre humide et profonde au fond de laquelle se trouve la matière pourrie qui redouble sa peur d'y être englouti. « La poésie, dit-il, est l'art le plus malheureux de cette terre obscure », c'est-à-dire le genre littéraire le moins lu à l'époque :

> Un poema que no leería nadie […] porque la poesía es el arte más desgraciado en esta tierra oscura en que se ha convertido el mundo. De manera que ahora sólo quiero escribir una cosa y después..., el descanso por la eternidad. […] ¿Quién sabe lo que vale el silencio? ¿Quién sabe lo que cuesta el silencio? El silencio es la dignidad[23].

Sa quête d'un type de poésie indissociable du silence et du sacré, comme une manière d'habiter le monde, est une charge métapoétique contre la terre obscure et contre le langage sclérosé de la poésie dite de l'expérience, pratiquée à l'époque au détriment de la forme. Mansur devient autre et acquiert alors plus d'épaisseur dans le roman ; c'est le personnage au langage poétique associé à la littérature, comme le Don Quichotte de Cervantès, qui guide le lecteur vers l'imaginaire.

Les nombreuses répétitions de gestes et les intentions d'actions qui s'inversent sitôt exprimées soulignent la tension permanente entre le désespoir du personnage, sans cesse habité par le mal, et son désir de se renouveler dans l'écriture poétique et de reconquérir une unité perdue. Le récit contrapuntique s'apparente à une sorte de

23 José María Guelbenzu, *La Tierra prometida*, *op. cit.*, p. 213.

puzzle où le lecteur, dérouté, est à l'épreuve comme dans un désert, avec des mots brefs n'exprimant pas d'actions, et étant dépourvus de locuteur. Certains passages de l'aventure de Mansur sont presque kafkaïens et symboliques de cette impuissance à écrire. Le texte, de plus en plus hermétique, épouse le mouvement du corps de Mansur qui remonte et redescend la rue Cibeles avec sa bouteille, en quête d'un bus de nuit (« *un búho* ») qu'il ne trouve pas :

> Qué confusión. Voy a tener que aclararme las ideas. Es de madrugada. Llevo mucho tiempo solo. Voy a seguir esta acera, recta como un poema. Voy a llegar hasta arriba, hasta la bifurcación, entonces decidiré, con la cabeza despejada. Vamos allá[24].

La parole du « je » morcelé et le passage du « je » au « tu » fréquent dans le texte reflètent la situation du personnage désorienté qui se parle à lui-même. Il se cherche, puis devient une voix qui s'éteint pour ressurgir à nouveau, comme s'il avait envie de s'arracher au temps chronologique. Son errance vertigineuse est une descente en lui-même qui symbolise la « descente aux enfers », mythe des poètes de Virgile à Baudelaire en passant par Dante. Désespéré de ne pas pouvoir exprimer la grâce en lui, il doit alors vaincre l'ennui par la volonté. L'affirmation répétée de son identité de poète rappelle la célèbre phrase de Don Quichotte, « *Yo sé quien soy* », et sa volonté de savoir qui il veut être. Il s'insurge face à cette mort en lui, qui lui est insupportable. Il veut retrouver le langage de la poésie, le rythme du poème et le pouvoir efficace de la parole qui éclate comme un cri pour réveiller cet Autre en lui :

> Soy poeta. Yo sé que soy poeta. Un poeta. Basta. […] No estoy borracho, estoy muerto. Hace veinte años que estoy muerto; es decir, exactamente, quince. La Gracia se ocupó de tocarme; después me mató. Qué lástima tenerla en mí y ser incapaz de

24 *Ibid.*, p. 214.

> expresarla, por eso, estoy muerto. Y borracho. No puedo soportar esta muerte, necesito otra copa[25].

La force de la parole poétique, la musique de Mozart qu'il entend sur un banc, signe du triomphe de la lumière sur les ténèbres, l'aident à dépasser ses propres limites. La perte de ses repères dans l'espace et les douleurs physiques ressenties marquent aussi le début d'un passage métamorphique vers un autre état d'être. L'apparition soudaine de la lumière et des voix, signe de l'acquisition d'un nouveau langage artistique, fait de la descente dans la rue le symbole d'un voyage à l'intérieur de soi. Son errance fait aussi allusion à la descente de Don Quichotte dans la caverne de Montesinos, où le héros parvient à vérifier son identité, à modifier son mode de vie et sa vision de l'Histoire. Le sujet subit alors un déplacement brutal et retrouve ses sens dans la tension d'un temps suspendu marqué par les ponctuations successives :

> Las voces otra vez, ¿de dónde vienen? ¡Esa luz! No deja de moverse, ¿por qué destalla con tanta fuerza? Me muevo ahora que pasa, la luz, las voces. Ah, me están moviendo, creo que me están moviendo. Gracias a Dios[26].

Le mouvement énergique qui secoue le personnage est un mystère, une métamorphose. Est-ce la Grâce divine ou la Grâce poétique, l'irruption du sacré dans l'espace profane ou la rencontre de l'altérité ? En tout cas, la prégnance de la lumière qui triomphe sur les ténèbres marque la fin de la déambulation en spirale du sujet qui retrouve le chemin du jour, c'est-à-dire l'aube. La répétition du verbe « *mover* » à la troisième personne inscrit le déplacement de Mansur comme « une ouverture vers le Grand temps, vers le temps sacré[27] ». Il accède à un monde poétique qui émerge de la lumière, semblable à celle du monde du poème *La llum* du *novísimo* de Pere

25 *Ibid.*, p. 263.

26 *Ibid.*, p. 266.

27 Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Paris : Gallimard, 1952, p. 81.

Gimferrer — rappelons que José María Guelbenzu (1944-), écrivain de la Génération de 68, partageait avec les poètes *novísimos*, à travers la rupture avec le réalisme social et la poésie sociale, la même nouvelle façon de lire et d'écrire. Cette lumière symbolise le « désir d'inventer de nouveaux lieux qui révèlent à l'homme ce centre sans lequel il ne peut vivre et qu'il lui faut chercher dans la dépossession[28] ».

Métamorphose des personnages et saut dans l'ailleurs

Le déplacement subi dans une clarté soudaine est la métaphore d'un nouveau temps où le personnage renaît comme « une force […] et acquiert la faculté de croître par soi-même, de transformer et d'assimiler le passé et l'hétérogène, de cicatriser ses plaies, de réparer ses pertes, de reconstruire les formes brisées[29] ». Il entre dans le temps présent où s'effectue l'abolition de la frontière entre le monde intérieur et extérieur. Il retrouve le paradis perdu de la Poésie, espace ouvert vers de nouvelles formes d'expression capables de rompre avec la forme fermée et logique du discours. Mansur incarne, mieux que les autres, la dépossession du poids du passé sur son corps, l'oubli du temps mort et destructeur de sa vie :

> He visto demasiado y no quiero morir, así que me estoy despojando, me desnudo de todo hasta los recuerdos, lo que entró por los ojos, por los sentidos, lo que almacené, todo; porque todo está contaminado por el engaño, los momentos más intensos, el amor, la niñez[30].

---

28 Marie-Claire Zimmermann, « La voix poématique et les métaphores de la lumière dans les sonnets de Pere Gimferrer. À propos de *La llum* », *in* Francis Cerdan (éd.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 1994, p. 1228.

29 Paul Ricœur, *Temps et Récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris : Gallimard, 1985, p. 425.

30 José María Guelbenzu, *La Tierra prometida*, *op. cit.*, p. 278.

L'usage du passé composé est un nouveau mode narratif qui permet de saisir le chemin déjà parcouru durant toute sa vie, dans un présent dynamique ouvert vers l'avenir. Un temps qui fait écho à l'affirmation de Gilles Deleuze : « Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevée, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue[31] ». Sa mémoire est dépouillée de ses « moi » dissolus, des souvenirs liés aux peurs de l'enfance, aux mensonges, au sentiment de culpabilité qui avaient détruit son monde intérieur, des thèmes qui reviennent de façon obsessionnelle dans la prose de Guelbenzu comme le démontre le propos d'Ignacio Echevarría dans sa compilation d'articles sur les romans de l'auteur parue en 1995 :

> Los paraísos perdidos, los tormentos de la adolescencia, la pérdida de entusiasmo, las señas generacionales, la devaluación del compromiso, la inquietud ética, el estancamiento de las relaciones humanas, el enemigo interior, la culpa, el miedo; tales son [...] algunos de los elementos sobre los que Guelbenzu vuelve en estas páginas[32].

La métamorphose du personnage auparavant historique se réalise dans un temps imaginaire où il a la possibilité de rêver avec la poésie, avec le langage du mythe qui subvertit l'Histoire. Il incarne le nouvel être imaginaire de Maurice Blanchot, « séparé de lui-même par toute une suite vacillante et fugitive de "Je" qui peu à peu l'ont dépouillé de soi, délivré ainsi du passé et, par ce sacrifice héroïque, l'ont mis à la disposition de l'imaginaire dont il a pu alors disposer[33] ».

Son expérience fait écho à l'histoire de son camarade nageant dans le fleuve boueux avant de devenir Río dont la métamorphose s'est faite de l'autre côté, après s'être lavé, s'être dépouillé, pour se débarrasser du malheur de la traversée. Le passage de Río de l'autre

---

31 Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris : Minuit, 1993, p. 11.

32 Ignacio Echevarría, « La Tierra prometida », *in José María Guelbenzu*, Madrid : Alianza, 1995, p. 10.

33 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, p. 28.

côté du fleuve revêt une dimension magique qui rappelle le mouvement de la mer lorsque Moïse étendit sa main pour y faire entrer les fils d'Israël protégés à droite comme à gauche. On peut aussi rapprocher l'expérience de la traversée du Río de la Plata « de la traversée de la Mer Rouge par Israël qui réalise son identité comme nation sur l'autre rive[34] » selon Frye. Dans l'univers imaginaire poétique et mythique du romancier, la fonction purificatrice et régénératrice de l'eau transforme le personnage, qui connaît un retournement et renaît, en homme nouveau, avec un autre langage, une nouvelle identité dans un autre espace-temps. L'eau, à la fois mouvement et transformation, représente l'autre vie, la mort du passé quand il arrive en Espagne. Río est aussi un nom qui rejoint l'imagination mythique de l'écrivain, qui a déjà publié en 1982 *El río de la luna*[35], un roman qui narre le temps intérieur et l'éveil à l'éducation sexuelle du jeune Fidel Euba, symbole de toute la génération de l'écrivain.

Dans l'épilogue, le personnage d'Andrés, auparavant marqué par les destructions de l'Histoire et par la poussière, réapparaît dans le même espace qu'au début, à l'aéroport, avec la lumière, le souvenir d'Auschwitz, la même obscurité et sensation de froid qui l'accompagnaient :

> Esa luz de afuera es la misma luz — la primera del alba— que ayer en el aeropuerto. Ayer estaba allí y hoy aquí. No soporto ese lugar entre dos albas mortecinas y heladas. Tiene la luz del frío[36].

Cependant, son réveil devant un miroir qui reflète les plis de son front dans la lumière lui renvoie l'image d'un autre temps. Il veut tout oublier, ses péchés et ses errances antérieures. La récurrence de

---

34 « Moïse organise les douze tribus d'Israël. Israël traverse la mer Rouge et réalise son identité comme nation sur l'autre rive », *in* Northrop Frye, *Le Grand Code*, Paris : Seuil, 1984, p. 239.

35 *Cf.* Lydie Royer, *José María Guelbenzu : un rénovateur de l'écriture du roman espagnol contemporain*, Paris : Publibook, 2007, p. 200-201.

36 José María Guelbenzu, *La Tierra prometida*, *op. cit.*, p. 293.

négations traduit la lutte du sujet qui rompt avec le passé pour s'affranchir de l'ordre du temps :

> No quiero saber dónde he estado. No quiero saber dónde he estado esta noche, dónde he entrado, de qué he salido, quién era yo, entonces dónde, qué ha salido de mi cuerpo esta noche. No quiero saberlo. No quiero contarlo. [...] No quiero empezar otra vez, olvida el aeropuerto, mata esta luz, cierra los ojos, vuelve a la cama. No. No[37].

La litanie des « *no quiero* » et la suspension des actions encore présentes dans la mémoire expriment une volonté de s'affirmer dans le présent. Sa femme Isa change également à la fin : elle cesse de fumer et se révolte contre le corps féminin, objet du désir masculin, de celui d'Andrés et contre la soumission de la femme à l'ordre du père. L'espace-temps de référence perd sa linéarité avec les interrogations successives d'Andrés sur les dates de l'Histoire et plus particulièrement de la période de la Transition entre 1976 et 1983 qui l'ont marqué. Le passé est devant lui et le futur est derrière lui, sorte de subversion du temps chronologique et de mise à distance des formes traditionnelles du récit de la mémoire qui font naître en lui de nouvelles résonances entre le corps et l'esprit. Tout mouvement en avant ou en arrière est une erreur : « *Avanzar es un error, retroceder es un error*[38] », signes persistants de l'errance menant au renversement du sens traditionnel du temps. Le cheminement intérieur d'Andrés, identique à celui de ses deux autres camarades dépouillés du passé, par l'eau et la lumière, le mène à une nouvelle naissance, éloigné du vieil homme qu'il a été.

Cette métamorphose s'inscrit alors dans un temps sans dates, un temps où le présent englobe passé et futur dans une même répétition d'un temps retrouvé. La réconciliation du début et de la fin fait écho non seulement à la phrase de Blake inscrite au début par Mansur dans le bar, mais aussi à la pensée d'Octavio Paz selon qui

37 *Ibid.*, p. 294-295.

38 *Ibid.*, p. 297.

le retour à l'origine est le retour au présent[39]. La citation latine en italique qui clôt le roman, « *Ego te absolvo*[40] », révèle, non sans une certaine ironie, que le personnage d'Andrés est libéré de ses « moi », de toutes ses erreurs, pour atteindre la rédemption et l'absolution, et accéder à un nouveau temps. Ainsi, il n'est autre que le narrateur romancier qui s'efface, se dessaisit de son ego imaginaire ou ego expérimental (celui des personnages), selon les termes de Milan Kundera[41], comme une sortie de ce qui l'empêchait au début d'avancer, et d'aller au-delà de soi[42].

La fin du roman s'affranchit de toute hiérarchie ; aussi le texte devient-il plus léger dans les dernières lignes en prenant des accents presque mystiques avec la promesse de Dieu qui symbolise l'entrée dans la lumière divine. La fin semble renvoyer alors au saut qui, selon Maurice Blanchot, suppose un renversement radical ; il est la forme ou le mouvement de l'inspiration[43] qui se fait vers le dehors et dans le silence, où il atteint l'origine. Toute l'aventure des personnages n'est pas autre chose que la séquence d'expériences vécues dans la mémoire de l'écrivain qui se termine au moment où commence l'expérience d'écriture.

Rappelons que l'errance imaginaire commence dès l'aube et dure toute la nuit jusqu'au petit matin, s'inscrivant ainsi dans un cercle, symbole de la totalité temporelle et du recommencement. Écrire, c'est se perdre dans la profondeur de la nuit, être condamné à l'errance interminable dans le dehors pour retrouver le chemin du jour.

---

39 Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelone : Seix Barral, 1987, p. 220.

40 « *Ego te absolvo* » est un conte du poète irlandais Oscar Wilde publié dans son *Anthologie* en 1891.

41 « Le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un égo expérimental. Le roman renoue ainsi avec ses commencements », *in* Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, 1986, p. 51.

42 « *[A]sí que me estoy despojando, me desnudo de todo, hasta los recuerdos, lo que entró por los ojos, por los sentidos, lo que almacené, todo* », *in* José María Guelbenzu, *La Tierra prometida*, *op. cit.*, p. 278.

43 « Le saut est la forme ou le mouvement de l'inspiration », *in* Maurice Blanchot, *L'espace littéraire, op. cit.,* p. 233.

La nuit, temps de la transgression, construit le roman selon l'image du cercle en spirale, dans un mouvement où écrire, c'est rejoindre le silence primordial ou revenir au point de départ. La conception des personnages dans l'entre-deux et l'exploration de leurs histoires individuelles s'inscrivent dans le processus de la création littéraire. Tous ces personnages, qui sont les *alter ego* de l'auteur sont nécessairement une rencontre avec lui-même. Au début, ils sont enfermés dans le passé à l'intérieur d'un non-lieu, avec les souvenirs de leur paradis perdu, puis ils se confrontent au réel, à l'échec des promesses politiques non tenues depuis quinze ans, sorte d'exploration existentielle sur la condition humaine et quête d'ordre ontologique. Comme des pièces d'un jeu de construction qui s'imbriquent pour former un tout où chacune d'elles représente une facette de la crise de l'exil intérieur, les personnages échappent tous à l'Histoire et acquièrent une dimension mythique. Toute l'aventure de Mansur en quête de signes et de mots symbolise la descente du romancier vers les profondeurs obscures pour que l'œuvre endormie en lui se réveille. N'a-t-on pas le même mouvement dans la Terre promise avec Moïse qui sort d'Égypte pour faire monter son peuple vers une terre plus fertile ? L'écriture est ce déplacement vers un nouveau monde, un dialogue entre l'autre et soi, entre le dedans et le dehors. N'est-ce-pas aussi la définition donnée par Mikhaïl Bakhtine, selon qui « le roman naît d'une attitude nouvelle, réflexive, et critique vis-à-vis du langage, à partir du dedans, comme un absolu, pour être saisi du dehors, entendu comme langage, distancié, relativisé[44] » ?

Dans ce roman complexe, sorte de poème en prose, aux voix multiples qui s'entrecroisent et livrent, dans une variété de lieux et de temps, des histoires en parallèle, c'est la forme qui intéresse le romancier, le langage lui-même, pour donner un sens à ce qui n'en avait pas au début pour lui. Ce roman a reçu en 1991 le Premio Internacional de Novela Plaza y Janés pour la densité de son style littéraire et la dimension polyphonique et métadiscursive de son langage. Le croisement des temps verbaux et des niveaux de langages, et l'enchâssement des citations bibliques et des citations intertextuelles de

44 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 17.

Blake et de Camus — poète et écrivain de l'exil — traduisent l'hybridité du roman capable d'intégrer d'autres genres comme la poésie pour éclairer l'être de l'homme. L'effacement du narrateur, le mélange entre récit et dialogue, entre style indirect libre et monologue intérieur sont autant de procédés métanarratifs qui exigent du lecteur une coopération active avec le texte de l'écrivain dont le cheminement à l'intérieur du langage est la quête d'un autre style pour renouveler sa manière d'écrire le monde.

Mythe et littérature se mêlent dans l'écriture de Guelbenzu et impliquent une même expérience au cours de laquelle le personnage, libéré du temps, se transforme et atteint des aspects méconnus de lui-même. Le lien entre mythe et littérature est le même qu'entre écriture et lecture et s'articule dans l'errance comme une expérience solitaire, libératrice, sorte de trajet vers soi-même et de rencontre avec l'autre.

Telle est la perception littéraire du mythe de la Terre promise dans la poétique de l'errance, où la lecture est déjà, à l'origine du récit, voyage littéraire et désir de l'Ailleurs. Il ne s'agit pas d'un ailleurs exotique. Le recours aux symboles et images mythiques, la prégnance du langage poétique et imaginaire qui parcourent le texte sont autant de pistes qui stimulent la lecture. Entrer dans un univers littéraire pour le lecteur, c'est aussi suivre le chemin de l'errance. Encore faut-il s'éloigner du temps profane du début, subtilement condensé par l'auteur, pour entrer dans le temps infini de la lecture[45]. Un temps analysé par Gérard Genette qui cite Borges pour définir la littérature comme « une révélation que nous avons à subir : c'est une réserve de formes qui attendent leur sens, c'est *l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas*, et que chacun doit produire pour lui-même[46] ».

45 « Le temps des œuvres n'est pas le temps fini de l'écriture mais le temps infini de la lecture », *in* Gérard Genette, « La littérature selon Borges », *Cahier de l'Herne* « Borges », Paris : L'Herne, 1981, p. 372.

46 *Ibid.*, p. 372-373.

Conclusion

Figure majeure de la Génération de 68 et des *novísimos*, qui a connu des périodes allant de la rébellion et l'anticonformisme au désenchantement, José María Guelbenzu a fait ses débuts en tant que poète et examine la fonction de l'écriture autant par rapport à l'émergence du roman historique de la Transition que par rapport à la poésie des années 1980-1990, dite « de l'expérience » aux accents réalistes. Dans *La Tierra Prometida*, œuvre imprégnée de résonances mythiques et poétiques, le mythe fécond de la Terre Promise se prête avec ironie à la démythification des lendemains prometteurs de la Transition espagnole, laquelle a trahi les espoirs des jeunes de la génération de l'écrivain né en 1944. Celui-ci s'en inspire pour imaginer, dans un espace littéraire, l'errance intérieure de ses personnages.

La poétique de l'errance illustre ainsi la subversion du passé comme catégorie temporelle fermée pour ouvrir le texte sur un présent dynamique. C'est en même temps la métaphore du cheminement de l'écrivain en quête de la dimension esthétique de l'écriture. Aussi Guelbenzu est-il à la recherche non d'un sens, mais d'une forme comme une entrée dans « l'espace imaginaire ouvert par le mouvement d'écrire[47] », où l'imagination et la liberté sont au pouvoir. La Terre promise acquiert, dans ce roman, une dimension plus spirituelle et littéraire que le sens d'un espace réel. Le personnage le plus intense, dès les premières pages, est sans nul doute celui de Mansur qui guide le lecteur vers ce monde du dehors à l'instar de Moïse, le libérateur qui met son peuple à l'abri, vers une terre plus fertile dans la nuit sacrée[48].

La lecture est, dans ce sens, une promesse toujours reportée dans l'Ailleurs. Et le roman, dont le sens n'est jamais donné et reste toujours à construire par le lecteur plongé dans un parcours d'errance sans fin, semble être, lui aussi, une Terre promise.

---

47 « L'on écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert vers le mouvement d'écrire », *in* Maurice Blanchot, *L'espace littéraire, op. cit.,* p. 232.

48 *La Sainte Bible, « Exode » 2:3, op. cit.,* p. 32.

Bibliographie

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.
—, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959.

Bourneuf, Roland, Ouellet, Réal, *L'univers du roman*, Paris : PUF, 1975.

Deleuze, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris : Minuit, 1993.

Eliade, Mircea, *Images et Symboles*, Paris : Gallimard, 1952.

Frye, Northrop, *Le Grand Code*, Paris : Seuil, 1984.

Genette, Gérard, « La littérature selon Borges ». *Cahier de l'Herne* « Borges », Paris *:* L'Herne, 1981.

Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, 1986.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelone : Seix Barral, 1987.

Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985.

Ros Ferrer, Violeta, « Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática », *Olivar*, vol. 14, n°20, 2013, p. 149-169.

Royer, Lydie, *José María Guelbenzu : un rénovateur de l'écriture du roman espagnol contemporain*, Paris : Publibook, 2007.

Zimmermann, Marie-Claire, « La voix poématique et les métaphores de la lumière dans les sonnets de Pere Gimferrer. À propos de *La llum* », *in* Cerdan, Francis (éd.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 1994, p. 1219-1229.

Chapitre 4

Terre promise insulaire : de l'isolement au refuge

(Re)escritura simbiótica del mito del paraíso terrenal en la novela *Brilla, mar del Edén* de Andrés Ibáñez

---

Roxana Ilasca
Université de Tours

Tras un extenso proceso de desacralización de las representaciones artísticas occidentales, la literatura española del siglo XXI parece recuperar los imaginarios ancestrales, renovando su interés por lo mágico, lo maravilloso y lo espiritual. Lo demuestran novelas recientes como *De bestias y aves* (2022), de Pilar Adón, donde una comunidad aislada de mujeres desarrolla una relación casi mística con un lugar llamado Betania en el que habitan, *Los Miralles* (2023), de Kike Cherta, que imagina un árbol edénico colocado en la España contemporánea, o *La península de las casas vacías* (2024), de David Uclés, que aborda el tema de la memoria de la Guerra Civil desde la perspectiva del realismo mágico. Estas obras exploran, por un lado, la tensión entre lo real y lo insólito, al reivindicar el papel de lo maravilloso en la ficción y, por el otro, el vínculo entre el relato histórico, mítico o religioso y el espacio rural, alejado del modelo tecnológico y profano típicamente urbano. Cuando tales ejes se entrelazan, además, con representaciones de la Tierra Prometida y del Edén, la narración suele estar cargada de un profundo significado espiritual. Aunque se trata de territorios diferenciados —siendo el jardín del Edén, en la tradición judeocristiana, el lugar primigenio que habitó el hombre y la Tierra Prometida, el Canaán que los descendientes de Abraham conquistaron después de cuarenta años de peregrinación por el desierto—, ambos relatos bíblicos comparten la misma visión de un espacio idílico, definido por su abundancia y su amenidad. También son tierras perdidas a las que el ser humano anhela regresar y su búsqueda es, en el fondo, una exploración de la finalidad de

la existencia. Por lo tanto, se trata de lugares que, a menudo, se asocian con representaciones del paraíso y sus variaciones en diferentes culturas y creencias, como también lo señalan estudios teóricos y ensayísticos como *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Âge* (1980), de Claude-Claire Kappler, *Une Histoire du paradis* (1992), de Jean Delumeau, o *Histoire des lieux de légende* (2015), de Umberto Eco. Estos trabajos examinan espacios muy diversos, a través del estudio de relatos que van de los mitos grecorromanos y judeocristianos a los lugares utópicos que emergen a partir de la Edad Media; en otras palabras, desde los Campos Elíseos y el jardín del Edén hasta la Nueva Atlántida de Francis Bacon.

El presente estudio pone el foco en la reescritura del mito edénico como trasposición del imaginario de la Tierra Prometida, un territorio perdido y deseado. Tras un breve acercamiento a la evolución de las representaciones del paraíso terrenal hacia un espacio que acaba cobrando una forma insular, el análisis propuesto ahondará en los mecanismos de escritura simbiótica que el autor madrileño Andrés Ibáñez pone en marcha en su novela *Brilla, mar del Edén*[1], para reconstruir el imaginario de la isla como jardín de las delicias a través de una dinámica sincrética que aúna culturas y espiritualidades tanto occidentales como orientales. De este modo, la propuesta literaria de Ibáñez se convierte en una reflexión más amplia sobre uno de los temas nucleares de la literatura: la búsqueda del sentido de la vida.

El paraíso terrenal como representación insular

Conviene empezar el presente estudio analizando la evolución del relato paradisíaco desde las fuentes bíblicas, que describen el Edén como un jardín terrenal en medio del continente asiático, hasta su concepción como un espacio insular, ya que es en una isla donde Andrés Ibáñez elige ubicar su propia versión de Arcadia.

1 Andrés Ibáñez, *Brilla, mar del Edén*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2024 [2014].

En su estudio sobre lugares legendarios, Umberto Eco subraya que todas las culturas y religiones elaboran un relato sobre el paraíso[2], entendido como ese espacio que establece un vínculo entre la felicidad humana y la perfección de un territorio, generalmente representado como un jardín. En Occidente en particular, entre los principales anclajes míticos del lugar paradisíaco, Jean Delumeau se centra en la tradición grecolatina e identifica tres grandes representaciones de la tierra afortunada: la Edad de Oro evocada en el poema didáctico *Los trabajos y los días*, de Hesíodo, los Campos Elíseos que describen *La Odisea* y *La Eneida* —un paraíso ubicado en Hades— y las Islas Afortunadas que se mencionan en la segunda *Oda Olímpica* de Píndaro.[3] A estas referencias habría que añadir la Arcadia y el *locus amœnus* de Virgilio, así como la Atlántida citada por Platón en los diálogos *Timeo* y *Critias*.

Tanto Eco como Delumeau postulan que la representación del paraíso como isla se asentó y se generalizó sobre todo durante la Edad Media, cuando la ubicación del paraíso terrenal se hizo fluctuante: de Oriente —Mesopotamia, lugar por el que pasaban los ríos Tigris y Éufrates, citados en el relato bíblico— a Occidente —la isla de San Brandán—; de una posición continental a un espacio insular, puesto que, también durante la Edad Media, el paraíso terrenal comienza a ser representado rodeado de océanos. Así, en varias fuentes medievales, este lugar edénico se identifica con la Isla de los Afortunados —según lo sugiere el monje irlandés San Brandán en sus escritos— o la *Insula Perdita* descrita en *De imagine Mundi* por Honoré d'Autun. En este sentido, Eco señala que:

> Il existe, sur l'Océan, une île dite Perdue, la plus belle qui soit sur la Terre par son aménité et sa fertilité ; elle reste inconnue des humains. Et même lorsqu'on la découvre par hasard, on ne la retrouve plus par la suite ; voilà pourquoi on la qualifie de Perdue.[4]

---

2 Umberto Eco, *Histoire des lieux de légende*, París: Flammarion, 2015, p. 145 *sq*.

3 Jean Delumeau, *Une histoire du paradis. Le jardin des délices*, París: Fayard, 1992, p. 15.

4 Umberto Eco, *Histoire des lieux de légende*, *op. cit.*, p. 156.

Esta isla evoca tanto la imagen del jardín de las delicias —con sus rasgos de paraíso terrenal, un lugar apacible y fecundo—, como la noción de pérdida, asociada a una búsqueda constante que define la dinámica intrínseca establecida con dicho lugar idílico. Su ubicación en medio del océano intensifica la percepción de lejanía e inaccesibilidad, atributos de los que carecen los territorios continentales.

Además, lo insular también recupera la dimensión mágica del imaginario paradisíaco. A juicio de Claude-Claire Kappler,

> S'il est des lieux particulièrement aimés de l'imaginaire, ce sont les îles. Une île, contrairement au continent, où le merveilleux est toujours englobé dans un ensemble qui en « dilue » le charme, est un univers clos, replié sur lui-même […]. L'île est, par nature, un lieu où le merveilleux existe pour lui-même hors des lois communes et sous un régime qui lui est propre.[5]

Así, el universo insular es propicio a la proliferación de lo maravilloso, al igual que sucede en el Edén, a menudo visitado por la divinidad creadora. Su alejamiento le otorga un carácter singular, al romper no solo con lo que se percibe como "el resto del mundo" sino también con las leyes que rigen dicho mundo. De este modo, la isla se define como un espacio *otro* que desafía lo real. De acuerdo con José Manuel Marrero Henríquez, la propia representación del paraíso como isla se configura a partir de una

> amalgama de textos heterogéneos en la que lo legendario y lo documental se entrelazan en un relato que ha incorporado sin discriminación la obra de poetas, dramaturgos, filósofos, historiadores, geógrafos, enciclopedistas y escritores de maravillas, padres de la iglesia y autores cristianos, autores árabes, libros de viajes y

5 Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Âge*, París: Payot, 1980, p. 35.

> de navegaciones, humanistas, lexicógrafos, comentaristas, glosógrafos o libros bíblicos.[6]

En este sentido, a la construcción de este imaginario paradisíaco insular contribuye una amplia variedad de producciones culturales, entre las cuales destaca especialmente la literatura, por su relevancia para el tema que aquí nos ocupa. Se trata de un fenómeno de revalorización literaria de ese espacio mítico, al que el escritor madrileño Andrés Ibáñez se adhiere plenamente.

La literatura simbiótica de Andrés Ibáñez

La trayectoria literaria de Andrés Ibáñez abarca proyectos literarios ambiciosos y estéticamente novedosos, al mostrar una fuerza narrativa exquisita que varios especialistas de la literatura española contemporánea han sabido resaltar y celebrar en sus estudios. Para el docente José María Pozuelo Yvancos, Ibáñez "puede que sea el escritor más importante de su generación".[7] A juicio del escritor Vicente Luis Mora, el autor levanta "libro a libro, de forma silenciosa y bastante apartada de los ruidos del mundillo, una de las trayectorias más esplendorosas de la narrativa contemporánea en castellano".[8] La investigadora Pilar Lozano Mijares señala que

> sus novelas proponen una nueva mirada, una nueva forma de percibir la realidad que asuma y exceda los esquemas lógico-racionales de la modernidad: el espacio, el tiempo, la identidad, la relación causa-efecto... todo ello se trastoca para entrar en otra

6 José Manuel Marrero Henríquez, "Turistas en el edén: la evolución literaria del paraíso", *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, n°147, 2012, p. 13.

7 José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglo XX y XXI*, Barcelona: Península, 2004, p. 307.

8 Vicente Luis Mora, "Paseo por varios libros y mitos", *Diario de lecturas*, 2021, <https://vicenteluismora.blogspot.com/2021/08/paseo-por-varios-libros-y-mitos.html> [Fecha de consulta: 07/05/2024].

> dimensión que, en el fondo, es bastante antigua, puesto que mira hacia culturas milenarias, o hacia nuestros propios orígenes, barridos por la fuerza de la razón.[9]

Estas palabras de Lozano Mijares destacan dos aspectos fundamentales de la obra del escritor madrileño: una mirada renovada sobre la realidad y la centralidad de lo mítico en su escritura. Dos observaciones que anuncian ya los ejes que orientarán el presente análisis de la novela *Brilla, mar del Edén* : por un lado, la mirada orientada hacia culturas milenarias de las que habla Lozano Mijares o el "anclaje en el mito", como lo llama Mora[10]; por el otro, una nueva visión de la realidad, construida mediante una literatura o escritura simbiótica.

La noción de "literatura simbiótica" pertenece al propio Andrés Ibáñez, el cual, en un artículo en que postula una posible superación de la estética posmoderna, explica que "[s]i queremos pintar un paisaje para después de la posmodernidad, la palabra clave debe ser ecología. También simbiosis".[11] Después de lo cual puntualiza su idea:

> La ecología es el estudio de los ecosistemas, pero una verdadera ecología debería integrar también las ciudades, las máquinas, la cultura, el pensamiento y las creaciones de la imaginación, porque todo es parte del ecosistema. Todo es real. Todo está vivo. Todo interactúa.[12]

La literatura, según Ibáñez, debería aspirar a lo mismo:

> [D]ecía que la palabra clave era "ecología" y también "simbiosis". En realidad, las dos significan lo mismo, pero yo prefiero usar la

---

9 María del Pilar Lozano Mijares, "Andrés Ibáñez o la novela española posmoderna", *Revista de literatura*, vol. LXVIII, n°135, 2006, p. 226.

10 Vicente Luis Mora, "Paseo por varios libros y mitos", *op. cit.*

11 Andrés Ibáñez, "Paisaje para después de la posmodernidad", *in* Eduardo Becerra (ed.), *Desafíos de la ficción*, Alicante: Universitat d'Alacant, 2002, p. 35.

12 *Idem.*

> palabra simbiosis porque tiene menos connotaciones. Simbiosis de sistemas vivos y de máquinas; simbiosis de descripciones de la realidad; simbiosis de naturaleza y de técnica; de objetividad e imaginación.[13]

Describiremos la novela estudiada en el presente trabajo como una reescritura simbiótica del mito del jardín de las delicias, elaborada a partir de una extensa práctica intertextual que se alimenta de múltiples textos y diversas representaciones del Edén. En esta obra, el espacio cerrado de la isla se configura como un microcosmos que integra el conjunto de los elementos que, a juicio de Ibáñez, conforman un ecosistema o territorio simbiótico: naturaleza, cultura, mundo interior, tecnología, puesto que, en las obras de arte simbiótico

> aparecen combinados los cuatro elementos, el natural, cultural, psicológico y mecánico o, por decirlo de otra forma, la naturaleza, la cultura, la mente y las máquinas; o, por decirlo de otra forma, la realidad física, las creaciones culturales, la realidad interior y las creaciones mecánicas: la flor, el libro, el ángel y el ordenador.[14]

Estas cuatro categorías constituyen las coordenadas básicas de la novela, al permitir armar un relato híbrido en torno al mito edénico. Por lo tanto, la isla-paraíso —o el imaginario del paraíso como isla— es fundamentalmente un espacio simbiótico.

La intertextualidad, fundamento del imaginario insular paradisíaco

El punto de partida de *Brilla, mar del Edén* es una referencia procedente de la cultura televisiva: la serie *Perdidos*, creada por J. J. Abrams y Damon Lindelof, y emitida entre 2004 y 2010 por la cadena estadounidense ABC. Como en la producción televisual, el

13 *Ibid.*, p. 40.

14 *Ibid.*, p. 42.

acontecimiento desencadenante del relato es un accidente de avión, del que sobreviven unas noventa personas, en una isla desconocida, llena de misterio y magia, de la que no pueden —o no saben cómo— salir. Un narrador en primera persona, Juan Barbarín, de origen español, profesor de música y compositor fracasado, cuenta las peripecias de los supervivientes en esta isla sin nombre. Un espacio aislado en el que vivieron —dejando huellas de su paso por allí— o siguen viviendo varias comunidades, desde un grupo de científicos hasta unos guerrilleros marxistas e incluso una comunidad de estudiosos.

En esta novela, que el escritor Eduardo Lago califica de "ambiciosa, maximalista, cosmopolita, enciclopédica", Andrés Ibáñez "se salta a la torera normas que muy pocos novelistas se atreverían a violentar, pese a lo cual el experimento funciona".[15] A menudo, la obra se aparta del eje narrativo principal e intercala relatos de diversos personajes, que van de la historia del conde Cammarano —el cual descubrió la isla en el siglo XVI— o la del compositor Anton Bruckner en la Viena del siglo XIX, a la narración de algunos de los supervivientes, como el capítulo dedicado a Noboru Endo en el Japón de finales del siglo XX y principios del XXI. De este modo, la narración de Juan Barbarín toma derroteros insospechados, se desvía por otros senderos, multiplica las historias, creando una red de relatos que se cristalizan en torno al núcleo central, la isla, atraídos por su fuerza gravitatoria, pero a menudo autónomos en relación con el destino del protagonista.

Al observar la complejidad de este tejido narrativo, Lago apunta sobre la novela:

> Su mayor valor, sustento de todo el edificio narrativo, es una prosa que hunde sus raíces en lo más prístino de la tradición clásica castellana. Filólogo de formación, Ibáñez se apoya en este sustrato básico para llevar a cabo una síntesis que incorpora un

15 Eduardo Lago, "El enigma del bien: Andrés Ibáñez o la escritura como hierofanía", *Revista de Libros*, 2014, <https://www.revistadelibros.com/el-enigma-del-bien-andres-ibanez-o-la-escritura-como-hierofania/> [Fecha de consulta: 07/05/2024].

> extraordinario número de influencias contemporáneas procedentes de tradiciones literarias muy diversas.[16]

Desde esta óptica, Andrés Ibáñez es un reelaborador de la novela cervantina, una técnica cada vez más frecuente, sobre todo en la narrativa contemporánea, según señalan Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez:

> Es ineludible aceptar que la estructura abierta del (anti)género novela cuenta, desde sus orígenes en el *Quijote*, con una "estructura" (o "no estructura") capaz de albergar dentro de sí muchos otros relatos. No obstante, ha sido sobre todo a lo largo del siglo XX cuando lo que venía siendo un rasgo compositivo inherente al propio género novelístico adquiere carta de naturaleza al ser etiquetado y explicado por críticos y creadores.[17]

Las docentes ahondan en su reflexión y explicitan el concepto acuñado por André Gide, en 1893, en su *Diario*:

> La puesta en abismo, como bien es sabido, consistirá en insertar, a modo de matrioskas, uno o varios relatos dentro de otro, que funciona de relato marco, y cuyo contenido quedará proyectado en los otros como en un espejo.[18]

En la obra de Ibáñez, cabe destacar tres historias enmarcadas que, debido a su extensión, llaman la atención al intercalarse en el texto y que, de manera especular, reflejan, mediante el recurso de la puesta en abismo, el propio procedimiento de reescritura simbiótica que subyace al relato principal. Hay lo que los críticos llaman una

---

16 *Idem.*

17 Teresa Gómez Trueba, Carmen Morán Rodríguez, *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, Gijón: Trea, 2017, p. 231.

18 *Idem*.

"novela estadounidense"[19], que se centra en el relato del mecánico Wade, el cual, además de arreglar coches, repara los cuentos de algunos grandes escritores americanos como J. D. Salinger o Thomas Pynchon. También se inserta una "novela mexicana": la historia de Xóchitl sobre la violencia machista, que incluye, por ejemplo, referencias explícitas a la obra de Roberto Bolaño. Por último, el relato de Noboru Endo y su integración en la secta responsable de los ataques con gas sarín en el metro de Tokio en los años noventa acerca este capítulo a la narrativa japonesa. Así, el propio tejido de los tres relatos es fuertemente intertextual —o bien gracias a las referencias explícitas, o bien a través del pastiche o la apropiación— y reproduce especularmente la estructura simbiótica del relato marco.

Como ya se ha señalado, el elemento catalizador que reúne a esta gran variedad de personajes y narraciones lo constituye la isla, ese paraíso terrenal que se construye, a la vez, como espacio geográfico y como imaginario textual. Las experiencias de los habitantes de la isla, que tienen que ver más con lo maravilloso que con lo verosímil, mezclan, de manera heterogénea, diversas fuentes míticas y literarias mediante una extensa práctica intertextual. Desde esta perspectiva, Mora indica que el tejido narrativo, en todas las novelas del autor, reúne distintos temas obsesivos, a través de "elementos y materiales muy diversos (mitemas junguianos, narraciones populares, folclore tradicional, filosofía, literatura canónica, series de televisión como *True Detective*)".[20] Ibáñez reelabora, en su obra, mitos tanto de la cultura occidental judeocristiana y grecolatina, como de la oriental —principalmente, la creencia en la reencarnación— e incluso de las sociedades arcaicas —como el mito del eterno retorno—, en una especie de visión sincrética del mundo y el ser humano. Como apunta también Eduardo Lago: "El Edén del título trae ecos de

19 Eduardo Lago, "El enigma del bien: Andrés Ibáñez o la escritura como hierofanía", *op. cit.*

20 Vicente Luis Mora, "Paseo por varios libros y mitos", *op. cit.*

la idea del paraíso perdido y sus diversas encarnaciones literarias, de Dante a Lezama Lima, pasando por Milton".[21]

Para ejemplificar la intertextualidad de la obra —puesto que una nómina más o menos exhaustiva rebasaría los límites del presente artículo—, cabe destacar, entre las alusiones literarias, los relatos de supervivencia como *La tempestad*, de William Shakespeare, o *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, en el capítulo 58, *El señor de las moscas*, de William Golding (capítulo 21), o la mención de figuras de autores que han marcado la escritura de Ibáñez, convertidos en personajes de su novela, como Roberto Bolaño (capítulos 17 y 45), J. D. Salinger o Thomas Pynchon (capítulo 41). Son también frecuentes las referencias al cómic *Watchmen* (capítulo 30), así como las referencias cinematográficas explícitas a actores y actrices hollywoodienses, e implícitas, como *Stalker*, de Andréi Tarkovski, *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, o *2001. Una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick. Y, sobre todo, abundan las referencias musicales, desde la música clásica y la figura central de Anton Bruckner —protagonista de varios capítulos—, hasta la música pop y rock contemporánea, representada profusamente en el capítulo 29 mediante nombres tan diversos como Bruce Springsteen, Madonna, Frank Sinatra o Radiohead. En este sentido, cabe destacar el recurso al procedimiento posmoderno que consiste en borrar las fronteras entre culturas alta y baja, que caracteriza la novela en su conjunto. Y, por supuesto, habrá que añadir a la lista las fuentes míticas del paraíso terrenal, puesto que Ibáñez recurre a la amalgama, la mezcla, la heterogeneidad de representaciones culturales para construir este espacio insular simbiótico como un Edén. De este modo, el autor construye un texto sincrético a partir de las grandes obras literarias y los mitos de las culturas occidental y oriental. A continuación, cabe analizar tres elementos constitutivos del mito edénico, sus variaciones y sus elementos invariables —la isla como representación del paraíso terrenal, la pareja edénica y el árbol del conocimiento—, aspectos que nos permitirán

21 Eduardo Lago, "El enigma del bien: Andrés Ibáñez o la escritura como hierofanía", *op. cit.*

destacar los principales rasgos de la (re)escritura simbiótica de Ibáñez en este proyecto literario.

Visión multifacética de la isla-paraíso

Para que la hibridación de lo real y lo maravilloso, lo mítico y lo contemporáneo funcione, se necesita un espacio —un microcosmos o un ecosistema, como lo llama el propio Ibáñez— aislado del resto del mundo, perdido, inencontrable. Como novela simbiótica anclada en el mito, *Brilla, mar del Edén* se centra en un escenario muy concreto: una isla enigmática que parece poseer voluntad propia y ejercer control sobre el destino de quienes la habitan. Para recurrir una vez más a las palabras del propio autor, la Tierra —aquí, más particularmente, este espacio insular concebido como representación metonímica del mundo— "es un ser vivo".[22] En la novela, el territorio insular engloba los diferentes imaginarios del Edén, funcionando como trasposición de una nueva Tierra Prometida, un espacio idílico concebido como una especie de síntesis o híbrido que junta varias piezas: el paraíso terrenal, el jardín de las delicias, Arcadia, la nueva Atlántida, la Isla Perdida, la Isla de los Afortunados y otras referencias a lugares míticos paradisíacos.

La isla de *Brilla, mar del Edén* es la *Insula Perdita* de Honoré d'Autun, previamente mencionada, completamente alejada y separada del resto del mundo:

> El cielo seguía vacío, las aguas desiertas, los teléfonos sin cobertura, las radios mudas. Estábamos, aparentemente, en una zona del planeta donde ni siquiera se recibían señales de GPS. Tal zona, nos decíamos, no puede existir.[23]

Además, en la novela, ninguno de los habitantes que encuentra la isla está allí por casualidad: se trata de un paraíso en el que uno entra

22 Andrés Ibáñez, "Paisaje para después de la posmodernidad", *op. cit.*, p. 38.

23 Andrés Ibáñez, *Brilla, mar del Edén*, *op. cit.*, p. 38.

al ser elegido, al que llega al sobrevivir milagrosamente a un accidente de avión o un naufragio. A diferencia de la mitología clásica del paraíso perdido, en la representación contemporánea que propone Ibáñez, es decir en el contexto de un mundo desacralizado, despojado de misterio, que ha abandonado la búsqueda espiritual, no es el individuo quien busca el paraíso terrenal, sino el paraíso el que atrae o hace que el sujeto contemporáneo acuda a él. La modernidad ha eliminado la nostalgia que tradicionalmente caracterizaba la expulsión del paraíso terrestre.

Wade, uno de los protagonistas de la novela, está convencido de que su presencia en ese lugar no es el resultado del azar, sino que hay una razón por estar allí.[24] Llegar a la isla no es fruto de la contingencia, hay un grupo seleccionado meticulosamente —semejante al pueblo elegido que se dirige hacia la Tierra Prometida—, un conjunto muy heterogéneo de personas, como si de un Arca de Noé de la especie humana se tratara, personajes de nacionalidades muy diversas, con oficios muy diferentes. Entre ellos, hay un médico, un arquitecto, un mecánico, un sacerdote —todos ellos estadounidenses—, un carpintero brasileño, un ingeniero italiano, una pareja de millonarios suizos, la ejecutiva española de una multinacional, una pareja de mormones, una actriz, varios latinoamericanos, entre los cuales una socióloga mexicana y un escritor chileno que se llama Roberto B.

Semejante variedad de seres humanos implica también una diversidad de perspectivas sobre las experiencias vividas y, principalmente, sobre qué es la propia isla. Gracias a estos diferentes puntos de vista, se construye una visión multifacética del lugar donde se ubican los personajes. La isla es ese espacio de la imaginación en el que se teje un relato coral, una síntesis de mitos, un sincretismo de creencias capaz de conciliar varias visiones del mundo, al proponer un abanico de espiritualidad: entre otras, budista, cristiana, rosacruz, talmúdica. Cada grupo o cada personaje tiene una explicación diferente sobre qué es la isla y lo maravilloso que ve o experimenta allí, en función de sus propias convicciones e ideologías. En este sentido, la

24 *Ibid.*, p. 129.

novela plantea la posibilidad de fusionar distintas concepciones de un mismo espacio.

Como el tríptico *El jardín de las delicias* de El Bosco, la isla como jardín edénico parece ser, a la vez, mundo terrenal, paraíso e infierno. Para los personajes, la isla es un espacio que reúne una multiplicidad de representaciones. Es, al mismo tiempo, un paraíso y un infierno, a los ojos del narrador Juan Barbarín:

> La verdad es que durante mi estancia en la isla muchas veces me sentí en el Paraíso, aunque estuviera sufriendo, agotado, sudoroso, sediento, hambriento como entonces. Me sentía a punto de morir por el calor y sin aire para respirar por la humedad, me decía que estaba en el Infierno, pero a pesar de todo mis ojos veían el Paraíso.[25]

Para el narrador, se trata de una dualidad que producen los sentidos, las percepciones físicas, pero también las concepciones: una ambigüedad creada por la multiplicidad de puntos de vista que desgarra a todos los personajes durante su estancia en la isla. Se inicia, así, un proceso de deconstrucción de la representación idílica del mito paradisíaco, ya que, para cada personaje, el espacio insular se corresponde con su propia visión del mundo y sus propias creencias. Para algunos protagonistas, como Rosana, la isla es una especie de purgatorio o limbo, "un mundo intermedio. […] Un paréntesis para reflexionar antes de regresar".[26] Para Wade, la isla representa una segunda oportunidad: "Hemos sobrevivido, no lo olvidéis. Nos han dado una segunda oportunidad. No podemos desaprovecharla".[27] Para el propio Juan Barbarín, llegar a la isla significa volver a empezar una nueva vida: "habíamos caído en aquella isla sólo para eso, para poder nacer".[28] Sin embargo, para algunas comunidades que habían llegado allí anteriormente, como el grupo de científicos antropólogos, la

25 *Ibid.*, p. 178.

26 *Ibid.*, p. 59.

27 *Ibid.*, p. 129.

28 *Ibid.*, p. 83.

isla ofrecía la posibilidad de experimentar con la conducta humana "en condiciones extremas […], tal y como se investigan los fenómenos físicos o químicos en el laboratorio".[29] Según otros grupos, como los guerrilleros marxistas, "aquella isla era una especie de 'prisión secreta' […], o quizá incluso una cárcel psiquiátrica de alta seguridad; […] la isla, en fin, era un campo de experimentación de armas químicas o bacteriológicas".[30]

Al observar el proceso de articulación de esta visión multifacética de la isla-paraíso, es posible identificar un primer rasgo fundamental de la representación del Edén en la novela de Andrés Ibáñez: la reescritura simbiótica del mito supone una mutación. Desde la idealización del lugar edénico en sus orígenes míticos, se da paso a una representación compleja del mundo y de la realidad. Al multiplicar los puntos de vista sobre un mismo lugar y una experiencia compartida, se busca proponer, según explica el propio autor,

> una visión polimórfica de la realidad, parecida a la de los ojos multifacéticos de las libélulas. […] Lo que yo propongo es que nos convirtamos en libélulas, cuyos ojos múltiples les permiten ver al mismo tiempo distintas versiones de la realidad.[31]

Así pues, en varias ocasiones, los personajes se dan cuenta de que ven cosas muy diferentes: algunos encuentran en la isla una autopista abandonada o una misteriosa cabaña desierta, que, para otros, no existen. E incluso cuando observan un mismo fenómeno, su visión e interpretación difieren, como ocurre con la sombra sobre la isla, que algunos identifican con una nube, otros con un platillo volante o una rosa blanca, referencia a la representación del Paraíso en la *Divina Comedia*.

El paraíso terrenal es, por lo tanto, un espacio proteiforme en el que el sujeto se enfrenta a los límites de su *visión*, término que hay que comprender en su doble acepción: como capacidad de percibir

---

29 *Ibid.*, p. 505.

30 *Ibid.*, p. 252.

31 Andrés Ibáñez, "Paisaje para después de la posmodernidad", *op. cit.*, p. 42.

con los ojos y como concepción o comprensión del mundo. La isla se convierte en el lugar que intenta sacudir las convicciones y las creencias, invita a ver la realidad con otros ojos. No obstante, para ser capaz de cambiar de visión, el protagonista necesita completar la experiencia edénica con dos otros elementos constitutivos del lugar paradisíaco: encontrar a Eva y acceder al árbol del conocimiento.

La pareja edénica

Buscar el paraíso terrenal supone también buscar a Eva; en esta novela, Juan Barbarín y Cristina representan a la pareja edénica. Como figuras arquetípicas, los dos protagonistas *se reencarnan* para poder volver a encontrarse, ya que, al final de la novela, su reconciliación se debe a un sueño que revela a Cristina su reencarnación. Al mismo tiempo, *encarnan* a otras parejas de la mitología y la literatura —Orfeo y Eurípides, Dante y Beatriz— cuyo destino fue la separación y cuyo reencuentro tuvo lugar en el mundo de los muertos. Después de las mutaciones o variaciones del mito, la segunda característica de la representación del Edén en la novela es la de integrar en la reescritura simbiótica un elemento invariable. Así pues, el mito de la pareja edénica y del amor como tema literario presenta una constante[32] en el contexto de un proceso de mutación del relato mítico.

Cabe destacar que el personaje de Cristina aparece relativamente tarde en la novela, específicamente en el capítulo 20, mediante un recuerdo de infancia de Juan Barbarín. Este último relata su primer encuentro con Cristina a los once años y, posteriormente, su vida de pareja hasta su separación, ocurrida algunos años antes de su llegada a la isla. Este primer encuentro es un acontecimiento cargado de significado para el protagonista, puesto que coincide con el descubrimiento, en casa de los padres de Cristina, del Adagio de la Octava Sinfonía de Anton Bruckner:

32 La noción matemática de "constante" es, de hecho, fundamental también en la serie *Perdidos*.

> Apenas escuchamos diez o doce minutos de aquella música asombrosa, pero para mí fue suficiente, porque durante aquel breve espacio supe que por fin […] había encontrado mi camino y también mi destino. Luego llegaron los niños en el coche de los vecinos, la casa se llenó de voces y de risas y apareció en mi vida, en mi desdichada vida, la penúltima magia de aquella tarde. Era Cristina.[33]

La última magia será la Pradera, *topos* ya evocado en novelas anteriores de Ibáñez[34], bajo el nombre de "Praderabruckner": un jardín en el que hay una casa en ruinas y dos árboles. Estos árboles representan, según el personaje Anton Bruckner, a la pareja edénica:

> Un árbol hombre y un árbol mujer. Los dos están separados, pero sus raíces se unen debajo de la tierra. Y sus hojas y sus ramas también se unen en lo alto, quizá. Pero donde ambos se unen es en la sombra, cuando llega el atardecer. Las sombras crecen, y se unen sobre la Pradera.[35]

La importancia de este lugar se subraya mediante la inserción en la novela de la única ilustración, que le permite al lector visualizar el jardín del Edén bajo la forma de la Pradera.[36] La Pradera Bruckner —la música convertida en espacio—[37] es un lugar que Juan Barba-

---

33 Andrés Ibáñez, *Brilla, mar del Edén*, *op. cit.*, p. 152.

34 La encontramos en su primer libro, *La música del mundo o el efecto Montoliu,* Barcelona: Seix Barral, 1995.

35 Andrés Ibáñez, *Brilla, mar del Edén*, *op. cit.*, p. 535.

36 Esta ilustración se inserta al final del capítulo 26 (*Ibid.*, p. 156).

37 El propio Ibáñez cuenta su experiencia con la música como espacio: "Creo que tenía yo diecisiete años cuando sentí, en una de esas visiones que me arrastraban y me arrasaban en esa época, que la música del Adagio de la Octava era en realidad o 'sucedía en' una Pradera. Escribí un poema y apareció la palabra 'praderabruckner', que luego pasaría a *La música del mundo*, donde es el centro de uno de los episodios principales. Sí, uno siente que hay algo extraño en la música, algo que no puede verse ni tocarse, sino sólo escucharse de forma sucesiva, y se plantea si no habrá una dimensión posible en la que se pueda ver

rín descubre gracias a la experiencia musical que había tenido en casa de Cristina. Es un espacio hacia el que convergen todas las coordenadas que le permiten al narrador ubicar el Edén mítico: el jardín, la pareja, el conocimiento. No es anodino que la segunda vez que Juan verá la Pradera, será en la isla, donde volverá a encontrar, al final, también a Cristina.

Mora destaca, a su vez, la importancia de la relación que se establece entre la música, Cristina y el mito; en otras palabras, aquí, la reencarnación y el reencuentro de la pareja edénica, mediante una experiencia mística producida por la música:

> Levi-Strauss escribía en *Mito y significado* que "hay […] una especie de reconstrucción continua que se desarrolla en la mente del oyente de la música o de una historia mitológica. No se trata sólo de una similitud global. Es exactamente como si al inventar las formas especialmente musicales la música sólo redescubriese estructuras que ya existían a nivel mitológico". En ese sentido, es factible hacer una mitocrítica de las estructuras profundas de *Brilla, mar del Edén*, como dirigidas a crear un continuo expresivo entre el tiempo de la música (la "Praderabruckner"), el tiempo mítico y el tiempo narrativo, esto es, la cadencia estructural en que está redactada la novela de Ibáñez, larga y llena de fugas, detalles y motivos como una sinfonía de Bruckner.[38]

Según ya se ha mencionado previamente, Cristina surge inicialmente en la novela como un recuerdo, mediante la anamnesis del narrador. Como protagonista, solo aparece hacia el final de la obra, a partir del capítulo 73, después de que Juan Barbarín decida subir al volcán ubicado en el centro de la isla, lugar que parece esconder el misterio de esta y, por lo tanto, las respuestas que el protagonista

---

la música y percibirla de forma simultánea, es decir, como un lugar, como un edificio o un jardín", *in* Vicente Luis Mora, "Entrevista reseña a Andrés Ibáñez", *Diario de lecturas*, 2014, <https://vicenteluismora.blogspot.com/2014/08/entrevista-resena-andres-ibanez.html> [Fecha de consulta: 07/05/2024].

38 *Idem.*

está buscando. Como si de un héroe mitológico se tratara, Juan debe superar varias pruebas en la isla antes de alcanzar el paraíso y reunirse con Eva. La última de estas pruebas, que lo conducirá hacia Cristina y al árbol del conocimiento, consiste en ascender una montaña —una prueba física y, a la vez, una experiencia espiritual— para alcanzar la cima, donde lo espera su Beatriz. Será al cabo de este arduo ascenso, entendido como un proceso de desprendimiento del mundo terrenal, donde el narrador se reencontrará con esa mujer de su pasado, Cristina, en el corazón del volcán, y donde se producirá la reunión de la pareja edénica, que había estado separada durante varios años de errancia y búsqueda para ambos. Según explica Juan, en las últimas líneas de la novela, a través de esta constante, el relato da un giro para enfocarse en "[u]na historia de amor en medio del mundo. En medio del ruido y del polvo del mundo".[39] Un tema y una pareja universales, cuyo amor renace con cada reencarnación, con cada historia de amor que la literatura narra.

El árbol del conocimiento

Al igual que Eva en el libro del *Génesis*, Cristina es también quien le ofrece a Juan Barbarín acceso al conocimiento, puesto que la búsqueda del paraíso terrenal, que va acompañada de la búsqueda de Eva, implica asimismo anhelar el conocimiento. El Edén bíblico está fundamentalmente relacionado con este tema, mediante la presencia de los árboles prohibidos. Andrés Ibáñez reescribe el mito: convertidos en símbolos, el árbol de la vida y el del conocimiento del bien y del mal están representados, respectivamente, por la capacidad de la isla-paraíso de curar e incluso prolongar la vida de quienes se acercan a su centro magnético, así como por la constitución de la Universidad Blanca dentro del volcán.

Del mismo modo que en los textos bíblicos, donde Adán y Eva tienen prohibido comer de los dos árboles, algunos de los habitantes más antiguos de la isla-paraíso intentan restringir el acceso al

39 Andrés Ibáñez, *Brilla, mar del Edén*, *op. cit.*, p. 721.

conocimiento de los recién llegados. En la novela, se trata de la figura del señor Pohjola, quien descubrió la isla en los años sesenta y se estableció allí como una divinidad y quien llegó a dominar los secretos de aquel lugar que parecía haberle otorgado vida eterna; en otras palabras, el acceso al árbol de la vida. Este "personaje demiúrgico"[40] encarna al dios Yahvé del Antiguo Testamento. Como Yahvé, Pohjola cuenta con un mediador que actúa como vínculo entre él y el pueblo elegido: Abraham Lewellyn, cuyo nombre evocador remite al patriarca a quien Dios prometió las tierras de Canaán. Abraham es el único que puede hablar con el señor Pohjola, el único que se acerca a él. En su deseo de controlar y conservar el poder que les confiere el conocimiento de la isla, Abraham y Pohjola pretenden impedir a los demás habitantes descifrar los misterios de ese lugar mágico.

Cristina, no obstante, abre la vía al conocimiento, ya que lidera una comunidad ubicada en el corazón de la isla, en el lugar conocido como la Universidad Blanca. El nuevo Edén, como espacio del conocimiento, parece edificarse sobre el modelo de la nueva Atlántida imaginada por Francis Bacon, integrando, de este modo, otra faceta de la representación mítica simbiótica, que evoca una comunidad de estudiosos dedicados al avance de las ciencias. Sin embargo, según subraya la docente Michèle Le Dœuff, la Casa de Salomón situada en la isla utópica de Bensalem es, en la visión de Bacon, un centro de investigación científica exclusivamente poblado por hombres.[41] Al restituirle a Eva —la primera en probar el fruto del árbol del conocimiento— un papel central en la institución del saber, Ibáñez pone en tela de juicio el modelo tradicionalmente masculino que ha dominado dicha esfera. La Universidad Blanca no solo abre el acceso al conocimiento de manera indiscriminada, sin imponer límites ni prohibiciones, sino que además coloca a la figura femenina en el núcleo mismo de su estructura.

Juan Barbarín comenta la descripción que le hace Cristina de este lugar:

---

40 Vicente Luis Mora, "Entrevista reseña a Andrés Ibáñez", *op. cit.*

41 Michèle Le Dœuff, *Le Sexe du savoir*, Lyon: ENS Éditions, 2023, p. 211.

> Me explica que la Universidad es un centro de investigación dedicado a la ciencia. Me sorprende oír la palabra "ciencia" en conexión con las actividades que he entrevisto en mi camino hacia aquí. [Cristina] me dice que el trabajo que realizan en la Universidad es empírico, y que su objeto es la investigación en el ser humano, la conciencia y la evolución. Me repite que se trata de un estudio empírico, alejado de cualquier filosofía, ideología o religión, y que por eso ellos lo consideran una ciencia.[42]

Las enseñanzas de la Universidad combinan asignaturas artísticas como la danza, la música, el teatro o la pintura, pero también materias científicas —la física o las matemáticas—, a las que se añaden enseñanzas relacionadas con el autoconocimiento y el desarrollo de la conciencia: la Ciencia de la Respiración, la Autoobservación y, la más importante, la Meditación. El conjunto de estas prácticas reúne, de manera simbiótica, el conocimiento del mundo y el autoconocimiento, abarcando así tanto la dimensión exterior como la interior de la experiencia humana. Mediante la reescritura del mito, se replantea la manera de comprender la propia noción de conocimiento, al proponer un pensamiento sincrético que conjuga las ciencias y las artes, lo empírico y lo espiritual. Por lo tanto, cabe destacar el tercer rasgo de la representación del Edén en la novela: la reescritura simbiótica del mito paradisíaco supone un acercamiento al conocimiento como experiencia transformadora del sujeto. Así, al final de la novela, Juan Barbarín tiene una experiencia mística, una especie de epifanía, durante la cual acaba identificándose con el mundo paradisíaco en el que se encuentra:

> Comienzo a crecer. Comienzo a elevarme sobre mí mismo. Crezco, crezco en dirección a las nubes. Soy un gigante azul, tan inmenso que puedo navegar por dentro de mí mismo. Soy un mar. / Me elevo sobre mí mismo hasta las crestas del pensamiento, hasta los límites de mi forma humana. / Experimento una ligereza, una elevación, una plenitud como nunca había experimentado.

42 Andrés Ibáñez, *Brilla, mar del Edén*, *op. cit.*, p. 649-650.

> Algo comienza a respirar dentro de mí. Algo se abre, algo se suelta. Algo comienza. / Y sigo creciendo hacia lo alto, haciéndome cada vez más inmenso.[43]

Buscar el paraíso terrenal, encontrar el Edén, reunirse con Eva, acceder al conocimiento implican un proceso de trasfiguración del yo. Este proceso se da, además, en un momento en que el protagonista está en la Pradera, después de haber tocado una sonata de Beethoven. El espacio paradisíaco, convertido una vez más en música, le revela, al mismo tiempo, una visión trasfigurada del mundo:

> [L]a asombrosa belleza del mundo que nos rodea, y que nosotros somos incapaces de ver. Nos entregan el paraíso, pero nosotros, con nuestra mezquindad y nuestros demonios, lo convertimos en un infierno.[44]

Esta última experiencia transformadora completa el viaje físico y espiritual del protagonista, permitiéndole, así, permanecer en el Edén junto a Eva y darle un nuevo sentido a su existencia. Al cabo del camino, el propio protagonista adquiere una visión simbiótica del mundo.

Conclusiones

El Edén, parece decirnos Andrés Ibáñez, es un lugar y también una experiencia que todo lector debería perseguir: la experiencia transformadora que implica cualquier búsqueda. La isla-paraíso es el espacio que le revela al lector tanto la complejidad del mundo —su carácter multifacético, su parte de realidad y su parte de imaginación—, como la complejidad del ser humano, que necesita pasar por un proceso de autoconocimiento antes de poder acercarse al otro. Andrés Ibáñez no soslaya el ejercicio espiritual como etapa

43 *Ibid.*, p. 706.

44 *Idem*.

imprescindible de este proceso de conocimiento. Las vivencias del protagonista en la isla conservan algo de su esencia mística, contemplativa, huella de las propias fuentes mitológicas de las que se nutre el espacio paradisíaco.

La experiencia literaria tiene la misma función: es una forma de conocimiento que lleva a una trasfiguración, a un cambio de visión del mundo y del individuo. La literatura es ese espacio simbiótico que se nutre de lo mítico, lo literario y lo real para crear experiencias transformadoras. Como apunta el propio autor,

> eso que llamamos novela es una fantasía. Una fantasía de finalidad. Racionalidad quiere decir separar y definir. Magia quiere decir relacionar. La mente discrimina, encuentra diferencias. El corazón vincula, encuentra semejanzas. Escribir novelas es una actividad mágica. La composición de las novelas presupone la existencia de vínculos entre nosotros y el mundo, entre nosotros y los objetos, entre nosotros y la Naturaleza, entre nosotros y el espacio, entre nosotros y las otras personas. Pero esos vínculos sólo existen para el ojo de la imaginación, que elige fragmentos y los articula y los ordena.[45]

A través de la reescritura simbiótica del mito edénico, Andrés Ibáñez construye una novela que convierte la propia literatura en Tierra Prometida. La novela más reciente del escritor, *Leonís. Vida de una mujer* (2022), proyecto narrativo descrito como un *Orlando* español, no hace más que consolidar la concepción que el autor tiene de la literatura, al contar la vida de un ser inmortal, Leonís, a lo largo de varios siglos, desde finales de la Edad Media hasta la época contemporánea. Una novela que tiene ambición de proponer otra reescritura simbiótica, la de las representaciones de lo femenino a lo largo de la historia cultural de Occidente. Un relato que se centra, esta vez, en la transformación de la visión sobre la mujer y su lugar en el mundo.

---

45 Andrés Ibáñez, "Mis problemas con la novela", *ABC Cultural*, 2007, p. 22.

Bibliografía

Delumeau, Jean, *Une Histoire du paradis. Le jardin des délices*, París: Fayard, 1992.

Eco, Umberto, *Histoire des lieux de légende*, París: Flammarion, 2015.

Gómez Trueba, Teresa, Morán Rodríguez, Carmen, *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, Gijón: Trea, 2017.

Ibáñez, Andrés, *La música del mundo o el efecto Montoliu*, Barcelona: Seix Barral, 1995.

—, "Paisaje para después de la posmodernidad", in Becerra, Eduardo (ed.), *Desafíos de la ficción*, Alicante: Universitat d'Alacant, 2002, p. 35-44.

—, "Mis problemas con la novela", *ABC Cultural*, 2007, p. 22.

—, *Brilla, mar del Edén*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2024 [2014].

Kappler, Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Âge*, París: Payot, 1980.

Lago, Eduardo, "El enigma del bien: Andrés Ibáñez o la escritura como hierofanía", *Revista de Libros*, 2014. <https://www.revistadelibros.com/el-enigma-del-bien-andres-ibanez-o-la-escritura-como-hierofania/> [Fecha de consulta: 07/05/2024].

Le Dœuff, Michèle, *Le Sexe du savoir*, Lyon: ENS Éditions, 2023.

Lozano Mijares, María del Pilar, "Andrés Ibáñez o la novela española posmoderna", *Revista de literatura*, vol. LXVIII, n°135, 2006, p. 221-246.

Marrero Henríquez, José Manuel, "Turistas en el edén: la evolución literaria del paraíso", *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, n°147, 2012, p. 11-30.

Mora, Vicente Luis, "Entrevista reseña a Andrés Ibáñez", *Diario de lecturas*, 2014. <https://vicenteluismora.blogspot.com/2014/08/entrevista-resena-andres-ibanez.html> [Fecha de consulta: 07/05/2024].

—, "Paseo por varios libros y mitos", *Diario de lecturas*, 2021. <https://vicenteluismora.blogspot.com/2021/08/paseo-por-varios-libros-y-mitos.html> [Fecha de consulta: 07/05/2024].

Pozuelo Yvancos, José María, *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglo XX y XXI*, Barcelona: Península, 2004.

El papel de la isla de Bergai en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite

---

Eugénie Romon
Université de Bretagne Occidentale (HCTI)

Entre las rememoraciones que componen *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite, que constituye un verdadero ejercicio de anamnesis, la isla de Bergai ocupa un territorio aparte ya que no se trata de un espacio tangible sino de un refugio inventado por dos amigas. Esta creación les otorga todas las fantasías, pasan a ser las únicas habitantes de este lugar ficcional. Con el interlocutor vestido de negro característico de esta novela, la narradora comparte su recuerdo de esta isla. La manera de llegar a este sitio es también peculiar y permite que las dos amigas vayan allí muy fácilmente en cuanto lo necesitan. Refugio secreto, Bergai es el sitio idóneo para escaparse y es también una demostración de la potencia de la imaginación. Lugar apacible, de encuentro entre dos amigas que no pueden estar siempre juntas en la realidad, es, de cierto modo, su tierra prometida ya que nació de una especie de pacto entre las dos. Gracias a su invento, pueden desterritorializarse[1] en cuanto quieren, escapar al territorio en el que están físicamente para alcanzar otro por el pensamiento.

---

1 Según la definición que dan de ello Gilles Deleuze y Félix Guattari en *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*: *"se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis"*, *in* Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, París: Minuit, 1972, p. 162. Este concepto aparece también en *Mille Plateaux* bajo esta forma: *"c'est le processus de déterritorialisation qui constitue et étend le territoire même"* y *"se déterritorialiser soi-même en renonçant, en allant ailleurs…"*, *in* Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, París: Minuit, 2006 [1980], p. 431 y p. 437.

Nos preguntaremos en qué medida y hasta qué punto la isla de Bergai constituye una Tierra prometida para la narradora-protagonista de *El cuarto de atrás*.

Estudiaremos qué provocó la creación de Bergai, cómo es la isla y por qué o contra qué una se refugia en esta Tierra prometida.

Refugios en El cuarto de atrás

Primero, vamos a ver qué provocó la creación de Bergai, lo que nos permitirá abordar el tema de los refugios en *El cuarto de atrás.* Bergai representa un tema-clave de la novela ya que su nombre aparece veintiún veces en la novela: esta insistencia subraya la importancia de este lugar para dos niñas en busca de un refugio, porque viajar a Bergai significa regresar a la infancia, como lo demuestra la dedicatoria a Lewis Caroll, que anuncia una vuelta al corazón de la imaginación con los Niños Perdidos.

Una amiga iniciadora admirable y diferente

Como bien lo explica la narradora a su interlocutor, Bergai pudo existir gracias a dos amigas: la narradora y su iniciadora al mundo de la imaginación, el cual reivindican como el lugar idóneo para evadirse, su Tierra prometida. Se conocieron en el instituto y allí nació su complicidad, fue su primera amiga íntima o sea que se trata de una persona-clave en su construcción personal. La evocación de Bergai y su creación permiten que la narradora vuelva a vivir su infancia, que se acuerde de "las cartitas"[2] que ella y su "amiga del

2 Carmen Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, Barcelona: Destino, 1979 [1978], p. 57.

instituto […] [se] mand[aban] de pupitre a pupitre".[3] Insiste en el hecho de que fue "la primera amiga íntima que tuv[o]".[4]

El lugar en el que se conocieron plantea el decorado ya que "el instituto era un caserón inhóspito, sin calefacción"[5], "ella nunca llevaba bufanda, salí[an] de clase en unos atardeceres de nubes cárdenas, comiendo [su]s bocadillos de pan con chocolate".[6] Las alusiones a su amiga hacen de ella un personaje heroico que parece tener superpoderes: hacía mucho frío y su amiga ni siquiera necesitaba protección, parecía que el frío no la alcanzaba. La infancia tenía aquí un sabor a "bocadillos de pan con chocolate" en vez de las famosas magdalenas de Proust, pero percibimos el guiño. La admiración de la narradora para con ella es patente como se puede notar en aquella descripción de su letra:

> Su letra es más grande y segura que la mía, con las aes bien cerradas, ninguna niña tenía una caligrafía así, valiente y rebelde, como lo era también ella, nunca bajaba la cabeza al decir que sus padres, que eran maestros, estaban en la cárcel por rojos, miraba de frente, con orgullo, no tenía miedo a nada.[7]

Su amiga era un ser excepcional, que se salía de la norma, se enfrentaba a las dificultades de este periodo que la afectaban mucho con una madurez extraordinaria. La asimilación entre la niña y su escritura insiste también en su capacidad fuera de lo normal para resistir, salirse de las normas, evadirse. La ausencia de miedo es también algo que define a esta amiga cuyo nombre desconocemos. Podemos leer, por ejemplo:

> Íbamos a las afueras, cerca del río o por la carretera de Zamora, a coger insectos para la colección de Ciencias Naturales y los cogía

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 58.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, p. 57.

> con la mano, una vez incluso cogió *una cucaracha*[8] en la cocina de casa y la miraba patalear en el aire, decía que era muy bonita ("¿No te da miedo?" "No, ¿por qué?, no hace nada").[9]

No temía los insectos, ni siquiera las cucarachas[10], que turban tanto a la narradora y habitan la novela, y hasta le parecen bonitas a la amiga. Su racionalidad frente a estas criaturas la hace digna de admiración y subraya su diferencia, su carácter excepcional. Recorre el pasado insistiendo en el trayecto rutinario de las dos amigas: las dos niñas tenían costumbres juntas, solían recorrer el mismo itinerario.

Realmente su amiga era un ser extraordinario, diferente, difícil de imaginar en tiempos tan duros como lo machaca la narradora cada vez que hace alusión a esta amistad tan fundadora para ella: "nunca tenía miedo ni tenía frío, que son para mí las dos sensaciones más envolventes de aquellos años: el miedo y el frío pegándose al cuerpo".[11] La heroicidad de su amiga proviene también del contraste que existe entre su actitud y las dificultades con las que se enfrenta en este periodo. Parece insensible, invencible. La narradora insiste también en la autocensura[12] que existía en este periodo, el peligro que era real para las familias en general, las cuales, por ello, hacían recomendaciones a sus hijos para protegerlos. Los recuerdos que vienen a la mente de la narradora mientras describe la actitud a contracorriente de su amiga son frases que repetían incesantemente todos los padres a sus hijos: "—'no habléis de esto', 'tened cuidado con aquello',

---

8 El subrayado es mío.

9 *Idem.*

10 Esta cucaracha con sus diferentes apariciones relaciona entonces, a partir de la descripción de este momento, el pasado y el presente. Se trata de la primera aparición de la cucaracha.

11 *Idem*.

12 Que volvemos a ver en la quema de tantos documentos literarios: puede hacer pensar en *Don Quijote* y el episodio en el que queman los libros para salvar al caballero andante de su fantasía.

'no salgáis ahora', 'súbete más la bufanda', 'no contéis que han matado al tío Joaquín', 'tres grados bajo cero'—".[13]

El carácter excepcional de su amiga es aún más importante y llamativo en este periodo de la posguerra ya que "todos tenían miedo, todos hablaban del frío; fueron unos inviernos particularmente inclementes y largos aquellos de la guerra […]".[14] Evocar a esta amiga insiste en los miedos de la infancia y alude entonces a una añoranza paradójica de este periodo.

En efecto, la rememoración permite volver al pasado: la presencia de la cucaracha en la descripción relaciona presente y pasado. También marca la oposición entre ambas amigas porque si una no temía el insecto, la narradora solo fue capaz de verlo como inofensivo al final de la novela en la escena con su hija: esta última parece haber heredado el miedo de su madre que pasó de una a la otra cuando las temían juntas antes de esa noche. Por ello, podríamos encontrar allí una explicación a la ausencia de miedo que caracterizaba a su amiga: se podría entender que hay que haber sufrido bastante y entonces haber llegado a cierta madurez para ser capaz de ver los insectos y más precisamente las cucarachas como bonitas. En efecto, como ya lo hemos subrayado antes, la amiga de la narradora sufrió mucho más por culpa del conflicto. Sus padres están encarcelados, su vida se ha venido abajo y, por ello, le es necesario, vital, ser capaz de evadirse como lo demuestra la cita siguiente:

> —Ella me inició en la literatura de evasión, necesitaba evadirse más que yo, porque lo pasaba peor, era más desvalida, pero también más sobria y más valiente, afrontaba la escasez, por ejemplo la cuestión de carecer de juguetes no la afectaba en absoluto, se reía de eso, porque tenía conflictos reales, ¿entiende?, no de pacotilla como los míos.[15]

---

13 *Idem*.

14 *Ibid.*, p. 57-58.

15 *Ibid.*, p. 183.

Entonces esta amiga no solo le enseñó a la narradora a evadirse a la isla de Bergai sino que también la inició en la imaginación y, por lo tanto, en la escritura, en la literatura. Fue realmente una iniciadora como lo demuestra la explicación siguiente:

> […] cuando me empezó a hablar de Robinson Crusoe, me dijo que a ella los juguetes comprados la aburrían, que prefería jugar de otra manera. "¿De qué manera?" "Inventando; cuando todo se pone en contra de uno, lo mejor es inventar, como hizo Robinson." Yo no había leído todavía el libro, me había parecido un poco aburrido las veces que lo empecé, a lo de la isla no había llegado, ella, en cambio, se lo sabía de memoria, nos pusimos a dar vueltas a la Plaza Mayor, me estuvo contando con muchos detalles cómo se las había arreglado Robinson para sacar partido de su mala suerte, todo lo que había inventado para resistir. "Sí, es muy bonito —dije yo—, pero nosotras ¿qué?, nosotras no tenemos una isla donde inventar cosas." Y entonces dijo ella:
> "Pero podemos inventar la isla entre las dos, si quieres". Me pareció una idea luminosa y así fundamos Bergai; esa misma noche, cuando nos separamos, ya le habíamos puesto el nombre, aunque quedaban muchos detalles.[16]

La narradora insiste en la gran diferencia que hay entre ella y su amiga: desconocía por completo esta manera de pensar, de aprehender la vida y las cosas y, en eso, su amiga fue una iniciadora. Descubrió una nueva mirada sobre la vida, otra manera de pensar y de ser mucho más positiva porque no dependía de la posesión de cosas, todo era posible, alcanzable gracias a la imaginación, no había límite. La complicidad entre las dos amigas se construye con el tiempo a la vez que se concretizan sus creaciones, como pasó en un café salmantino:

> Simu era un café oscuro, con espejos negros y asientos cubistas que abrieron cerca de la Plaza Mayor, nos llevó un domingo papá

16 *Ibid.*, p. 194.

> a mi amiga y a mí a tomar el aperitivo […]. Mi padre nos dejó un rato solas […] estábamos en una mesa del fondo, entraba mucha gente, nosotras sonreíamos, amparadas por nuestro secreto, nos pusimos a hablar de Bergai, ya llevábamos varios meses anotando cosas de la isla en nuestros respectivos cuadernos.[17]

La creación toma forma a medida que crece la complicidad entre las dos chicas: están creando algo juntas, un lugar imaginario.

Del cuarto de atrás a la isla de Bergai

La temática del refugio aparece central en la novela, ya desde el título: sin embargo, ¿por qué haber elegido *El cuarto de atrás* para definir esta novela en vez de "la isla de Bergai"? En todo caso, los refugios son necesarios ya que todos los tipos de miedos[18] y de todas las épocas están abordados en esta novela.

El cuarto de atrás es un espacio tangible en la casa familiar en el que la narradora aprendió a jugar y a leer: entonces fue el primer lugar de evasión. También su madre tuvo un "cuarto de atrás" en una casa de Cáceres y además "[se] lo imagin[a] también como un desván del cerebro"[19], *"l'arrière-boutique"*[20] de la que hablaba Montaigne.[21] Al contrario, Bergai es el primer nombre ficticio del refugio de siempre o sea que sería una recreación del cuarto de atrás que las circunstancias han hecho desaparecer: esta vez, el refugio es imaginario así que nadie puede apoderarse de él aparte de sus dos creadoras. Los lectores asisten entonces al paso del espacio tangible compartido con

---

17 *Ibid.*, p. 180-181.

18 La palabra "miedo" aparece 60 veces en el texto.

19 *Ibid.*, p. 91.

20 Traducimos: "La rebotica".

21 *"Il se faut réserver une arrière-boutique toute nôtre, toute franche, en laquelle nous établissons notre vraie liberté et principale retraite et solitude"*, *in* Michel de Montaigne, *Essais*, París: Glyphe, 2008 [1580], p. 333.

su hermana (el cuarto de atrás) al mundo de la imaginación, de la invención (Bergai). El planteamiento consiste en crearse un espacio propio, un refugio del que nadie podrá apropiarse, preservado de las preocupaciones terrenales, nadie lo va a poder acaparar, tiene un carácter eterno al contrario del cuarto de atrás que pasó de ser un espacio reservado a las niñas, un cuarto dedicado al juego, a una despensa. Es un refugio para la evasión. La isla de Bergai tiene un gran protagonismo en la novela porque la narradora declara: "Pues Bergai fue mi primer refugio"[22] y la define explicando que "Bergai [...] se inventó partiendo precisamente de la escasez, como todas las fantasías, como todos los amores que merezcan el nombre de tales".[23] Así representa todos los refugios más necesarios aún en tiempos duros para niñas que tienen traumas tan potentes como el hecho de haber sufrido una guerra.

Bergai no es el único espacio ficticio evocado en la novela: uno de los otros es Cúnigan, el marco propio de los sueños, la playa de la carta, "la habitación de mentira que invent[ó] [...] para *Ritmo lento* en 1962"[24] y que hace reaparecer aquí. Cúnigan simboliza las ansias de libertad de la protagonista, es un lugar para escapar de la realidad y para soñar y sentirse libre, como Bergai. Habla de Cúnigan como de un lugar mágico y único en algún rincón de Madrid en el capítulo 3: comparte con Bergai el hecho de ser un territorio inexplorado, de la aventura, y un refugio contra la soledad, el aburrimiento y la rutina en la vida de la muchachita salmantina como lo indica Pilar Nieva de la Paz en *Narradoras españolas en la transición política (textos y contextos)*. Este lugar nació a partir de "una breve canción, que más bien parecía un anuncio, y que había oído sólo una vez o dos por la radio".[25] La narradora hasta llega a dudar de la existencia de

22 Carmen Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, *op. cit.*, p. 183.

23 *Ibid.*, p. 181.

24 *Ibid.*, p. 169.

25 Pilar Nieva de la Paz, *Narradoras españolas en la transición política (textos y contextos)*, Madrid: Fundamentos, 2004, p .79.

la canción cuya letra está reproducida[26] en la novela porque parece ser la única persona que conoce este canto que "tararea".[27]

Como lo indica Anne Paoli en "*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite : lieu multiple et voix plurielle au service de la construction de soi"[28], Bergai o Cúnigan no se transforman en vestigios de una imaginación infantil fértil, siguen estando presentes y relacionan al adulto que se cuestiona sobre su infancia y trata de reconstituirla y a la niña que se ha quedado en el umbral de estos fascinantes lugares. Se abre un diálogo entre dos Carmen, y la adulta le dice a la niña: "Tú no has pasado de Cúnigan".[29] Se crea así un monodiálogo[30] entre el yo niño y el yo adulto de la narradora haciéndose así la intermediaria entre dos facetas de su identidad sin renunciar a la conversación empezada con Carmen niña: "…otro día te lo cuento —le dice— ahora ando con un poco de prisa… tengo visita, ¿sabes? por cierto una visita inesperada y bastante rara".[31] A pesar de su carácter ficticio, este lugar tiene la misma función que el espejo en *Alicia en el País de las Maravillas* dado que permite viajar en el tiempo y hacer dialogar pasado y presente.

El carácter simbólico de Bergai es también importante porque, evidentemente, no fue el único refugio de la narradora que se ha convertido, con el tiempo, en una experta en refugios: la creación

---

26 "*Ven pronto a Cúnigan, / si no has estado en Cúnigan, / lo encontrarás espléndido, / mágico, / único, / magnífico en verdad. / ¿Dónde vas a merendar? / Voy a Cúnigan, Cúnigan, Cúnigan. / Por las noches ¿dónde vas? / Voy a Cúnigan a bailar*", *in* Carmen Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, *op. cit.*, p. 79.

27 *Idem.*

28 *Cf.* Anne Paoli, "*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite : lieu multiple et voix plurielle au service de la construction de soi", *Cahiers du GRIAS*, n°10 "Le moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine", 2002, p. 169-184.

29 Carmen Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, *op. cit.*, p. 89.

30 "Monólogo en que la persona que habla dialoga con su otro yo o con alguien cuya respuesta es imposible", *in* Manuel Seco, Olimpia Andrés, Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*, 2023, <https://www.fbbva.es/diccionario/> [Consulté le 16/04/2025].

31 Carmen Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, *op. cit.*, p. 89-90.

de Bergai también abrió la ventana a Carmen sobre el universo de la creación, de la imaginación. Esta isla no se limita a ser una evocación, está descrita de una manera muy precisa como lo vamos a descubrir ahora.

Cómo es la Tierra prometida insular

Iniciación a la isla

La isla de Bergai aparece a través de un diálogo que se asemeja al socrático, con el interlocutor idóneo buscado en otro texto[32], favorable a la reaparición de recuerdos. El personaje surge bajo la apariencia del misterioso Alejandro también denominado como «el hombre de negro»: su papel es el de un entrevistador que quiere saber cómo una escritora crea, entonces la temática es la literatura. Hablan sobre todo de una novela que piensa escribir —a cuya creación estamos asistiendo en realidad a través de una hábil estratagema metaliteraria. La narradora ha encontrado uno de sus cuadernos y lee: "Isla de Bergai. Primera mención a Robinson Crusoe. Sueños de evasión".[33] La alusión a la isla está acompañada inmediatamente por una referencia literaria: aquí podemos constatar una puesta en abismo ya que una creación surge de otra creación y además la nueva creación describe su acto creador, o sea que se crea reflexionando acerca del acto de crear.[34] Hay muchos puntos comunes entre Robinson Crusoe y las dos niñas que se "a-islan en una isla"[35], pero su necesidad de evasión es consciente a diferencia del héroe de Daniel Defoe que se encontró por casualidad en esta isla. La formulación dialógica permite enlazar de manera indefectible ambas islas: el entrevistador hace las

32 Esta relación dialógica es desequilibrada: recurrir al entrevistador permite entender por qué todos los cuestionamientos giran en torno a la protagonista.

33 *Ibid.*, p .179.

34 Asistimos a una verdadera puesta en escena de la creación.

35 "Claro, desde la isla. Aprendió usted a a-islarse", *in ibid.*, p. 195.

preguntas y permite así que la narradora relacione a "Robinson Crusoe"[36] con "la isla de Bergai.[37] Esta unión de una obra clásica de la literatura con algo totalmente desconocido sorprende al hombre de negro que declara: "¿Bergai? Nunca he oído ese nombre"[38] y la narradora le contesta: "No me extraña, no viene en los mapas […]".[39] En este momento, tanto Alejandro como el lector tienen conciencia de asistir a un momento único porque la narradora va a explicar cómo se creó este "nombre raro" que "parece un anagrama"[40] y nació a partir del "apócope de dos apellidos, el de [su] amiga y el [suy]o".[41] Tienen en común la escasez también, no en su isla de ensueño, sino en su vida cotidiana, en su día a día o sea que las dos niñas huyen de la carencia de todo refugiándose a una isla, cuando Robinson carece de todo en su refugio insular: otra vez tenemos aquí un paralelismo, una construcción invertida, a la manera de lo que pasa en un negativo fotográfico. Gracias a su formación a la evasión de la que se ha vuelto experta, la narradora tiene el don de ubicuidad y la capacidad de llevar varias conversaciones al mismo tiempo porque puede estar a la vez dialogando con Alejandro y con su amiga en Bergai (difunta pero eterna en este sitio mágico[42]) y ve cosas que otros no pueden ver como le pasaba a Alicia[43] en *Alicia en el País de las Maravillas*. Su amiga comenta en directo con ella el diálogo que está teniendo con el hombre del sombrero negro:

36 *Ibid.*, p. 179.

37 *Idem*.

38 *Ibid.*, p. 180.

39 *Idem.*

40 *Idem.*

41 *Idem.*

42 Puede que manifieste su presencia a través del viento porque antes de que hablara, podemos leer: «Ahora el viento es casi un huracán.», *in ibid.*, p. 184.

43 Y también a Sara Allen en *Caperucita en Manhattan*.

> "Oye, qué divertido, qué jaleo —me *grita* ella *al oído*[44]—, se ha creído que soy Esmeralda. ¿Y él es Alejandro, verdad?, nos lo hemos encontrado en carne y hueso." "No estés tan segura, espera a ver por dónde sale todo esto." "Da igual por donde salga, tonta, es divertidísimo." "No chilles tanto, nos van a oír." "Que no, ¿cómo nos van a oír con el aire que hace?, además ella ha dicho que es algo sorda."[45]

Entonces el diálogo está puesto en abismo y vemos que la narradora es capaz de tener varios interlocutores a la vez, que no está sola frente a Alejandro, porque todo su entorno imaginario, ficcional, puede verse convocado por momentos. Es interesante subrayar la forma en que se representa este diálogo para que el lector pueda diferenciar ambos diálogos y los distintos niveles de enunciación. Por eso, entre las dudas que nos abre esta novela, hay la duda de que todo eso pudiera pasar en Bergai "en realidad" en algo que sería una reproducción del escenario que nos describe la narradora.

Descripción de Bergai

La isla está descrita de manera muy precisa. Podemos leer: "habíamos inventado una isla desierta que se llamaba Bergai. En esos diarios hay un plano[46] de la isla y se cuentan las aventuras que nos ocurrieron allí".[47] Se describe todo muy precisamente:

---

44 Subrayamos nosotros este magnífico oxímoron. "Era un nombre secreto, nunca se lo había dicho a nadie, pero ella ya se ha muerto", *in ibid.*, p. 180.

45 *Ibid.*, p. 184.

46 Como el que acompaña a Sara en *Caperucita en Manhattan*.

47 *Ibid.*, p. 58.

> A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación[48]. "Siempre que notes que no te quieren mucho —me dijo mi amiga—, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí." Era un nombre secreto, nunca se lo había dicho a nadie, pero ella ya se ha muerto. Aunque ahora me acuerdo de que está dando vueltas conmigo por el aire, nos hemos escapado por la ventana del instituto, me da un poco de miedo.[49]

La isla parece mágica porque ambas parecen tener la facultad de quedarse siempre allí y al mismo tiempo estar en otra parte: es posible porque es un lugar ficcional que entonces lo permite todo. La creación de la isla otorga todas las fantasías como lo indica la descripción siguiente:

> La isla de Bergai se fue perfilando como una tierra marginal, existía mucho más que las cosas que veíamos de verdad, tenía la fuerza y la consistencia de los sueños. Ya no volví a disgustarme por los juguetes que se me rompían y siempre que me negaban algún permiso o me reprendían por algo, me iba a Bergai, incluso soportaba sin molestia el olor a vinagre que iba tomando el cuarto de atrás, todo podía convertirse en otra cosa, dependía de la imaginación. Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte.[50]

Por su carácter ficcional, la isla no debe limitarse a lo terrenal, pertenece a la ficción y, gracias a ello, una se puede permitir en ella todas las excentricidades. Las contingencias terrenales no tienen por qué contaminar un espacio ficcional que es, por definición, impermeable a este tipo de consideraciones. La creación de la isla y la

---

48 Podemos subrayar cierta similitud entre la manera de llegar a Bergai y la manera de acceder a la estatua de la libertad en *Caperucita en Manhattan*.

49 *Ibid.*, p. 180.

50 *Ibid.*, p. 195.

posibilidad para la niña de evadirse, de escapar a su circunstancia, modifica su manera de aprehender las cosas: aguanta mejor las frustraciones, cambia de actitud.

La isla es también prodigiosa, mágica, fantástica como lo dejaba imaginar la fuerte presencia de Todorov[51] en la intriga:

> Me quedo callada, qué difícil es contar todo esto sin hablar del prodigio principal, de que ella, después de muerta, sigue volando conmigo de la mano, es un poco espeluznante. Oigo soplar, a mis espaldas, el viento furioso, la ropa tendida se debe de estar desgarrando, planeamos por encima de esta terraza, ella lleva un camisón de fantasma y se ríe, me da miedo mirar para atrás. Me pongo a hablar sin orden ni concierto.[52]

Entonces entendemos que la isla, su Tierra mítica, es un lugar que encierra varios secretos. Describir la isla permite viajar al pasado, volver a la infancia, reavivar los recuerdos, devolverles la vida a los muertos. La narradora revela un misterio, pero no le confía todos los secretos ni le da todas las claves sobre la isla a Alejandro: no confía lo suficiente en él, quiere conservar una parte de los secretos de su refugio y también podemos imaginar que prefiere callar ciertas cosas para no parecer loca al revelar que dialoga con su amiga muerta, pero lo comparte con el lector.

Al contrario de lo que pasa en *Caperucita en Manhattan,* esta novela carece totalmente de plano, de dibujos: todas las visualizaciones son mentales, ficcionales, no tienen por qué representarse, cada lector puede llegar a crear su propia versión.

---

51 Se nota a través del libro que está leyendo la narradora que es *Introducción a la literatura fantástica*. Reivindica la influencia del crítico ya que lo cita diez veces a lo largo de la novela, que nació gracias o a partir de una promesa que la autora le hizo a Todorov.

52 *Ibid.*, p. 183.

Por qué o contra qué una se refugia en esta Tierra prometida

El viaje a la infancia propuesto en esta novela por Carmen Martín Gaite, al contrario de lo que pasaba en la novela de Lewis Caroll invocada en la dedicatoria, no remite a un espacio mítico encantado sino a un periodo inhóspito de miedo y de duda para toda la sociedad española, que está convocado a través de la letra del himno falangista "Cara al Sol": la presentación de su amiga es entrecortada por la letra de este canto que está inclusa en el párrafo. El canto ni siquiera empieza por una mayúscula, este extracto de la canción forma totalmente parte de la presentación de su amiga para subrayar el hecho de que no era posible aislarse y preservarse de la dureza de aquel periodo, la única posibilidad era vivir con él, todo está imbricado, mezclado. Podemos leer:

> Volverá a reír la primavera
> que por cielo, tierra y mar se espera
> atronaban las flechas por la calle, pero la primavera tardaba
> en llegar [...].[53]

La autora diferencia la letra en bastardilla, del resto en escritura romana. Aparecen de la misma manera, en bastardilla, en medio del texto, sin transición ni comillas, canciones infantiles como, por ejemplo, el famoso: "*A tapar la calle, que no pase nadie, que pasen mis abuelos, comiendo buñuelos*".[54] Los lectores que tienen las referencias pueden hasta recordar la melodía de las canciones. Los versos de Rubén Darío también están puestos en el mismo plano para hablar además de la hija de Franco: "*La princesa está triste, / ¿qué tendrá la princesa?*".[55] Asimismo, hay letras de canciones, un bolero con Cúnigan y un foxtrot:

---

53 *Ibid.*, p. 58.

54 *Ibid.*, p. 60.

55 *Ibid.*, p. 64.

Un novio le ha salido a Socorrito,
la mar de rebonito,
un joven ideal.
Se ondula, juega al tenis, bebe soda,
y sólo con la Kodak
se gasta un dineral...[56]

Está construido como un patchwork o un *collage* como los que siempre realizó Carmen Martín Gaite. Se repiten canciones y lemas de este periodo para reproducir, convocar lo que caracterizaba la posguerra. Refugiarse es el objetivo de este libro como lo demuestra su título que remite al abrigo arrebatado, una cosa más que la guerra quitó a los niños: la narradora menciona los bombardeos como causa para refugiarse además del frío, recordando así que le tocó vivir la guerra, que, durante su niñez, dividió su país.

La fuerte presencia de las cucarachas simboliza los fantasmas del duro pasado que habitan la novela, y también insiste en la metamorfosis total de la sociedad española a imagen y semejanza de lo que pasaba en la novela de Franz Kafka[57], pero en este caso no es un protagonista el que se transforma en monstruo sino toda la sociedad española. Como imagen, para contestar a la frecuentemente convocada en la novela del grabado de Lutero, podemos hacer referencia al célebre grabado de Goya titulado *El sueño de la razón produce monstruos*. En efecto, la narradora durante toda la novela está en una especie de duermevela, tiene sueño de vez en cuando, ha tomado pastillas, lo que explica las constantes dudas que siente. Las cucarachas también simbolizan el miedo que se experimentaba entonces.

El objetivo es liberarse de los demonios del pasado gracias a una catarsis a través de un diálogo salvador. La duda[58] acerca de los recuerdos es permanente, se evocan las sospechas: la relación con *La era de la sospecha* (1956) de Nathalie Sarraute es evidente. *El cuarto*

56 *Ibid.*, p. 77.

57 *Cf.* Franz Kafka, *La metamorfosis*, Madrid: Alianza, 2011.

58 El texto cuenta con diez derivaciones a partir de la palabra y cinco menciones exactas.

de atrás puede considerarse como una puesta en práctica de lo descrito en *La era de la sospecha* ya que Alejandro puede representar al lector, a pesar de su nombre, por su carácter misterioso: conoce la obra de Carmen Martín Gaite y la cuestiona como lo hacen todos los lectores de una nueva novela. La narradora no se defiende realmente, solo expresa sus dudas: "tal vez no estuvo nunca, est[á] cansada".[59] Volver a la infancia significa abrir la caja de Pandora y liberar todos los males guardados desde la niñez, puede formar parte también del trabajo de catarsis.

Aquí daremos una respuesta al misterio de la elección del título *El cuarto de atrás* en vez de "la isla de Bergai": la localización en segundo plano puede hacer pensar en los bastidores ampliamente evocados. Recuerda también la especularidad que caracteriza esta novela que recuerda la técnica narrativa de las muñecas rusas en el sentido de que muchas capas se superponen, podemos hablar de carácter palimpséstico[60] de la novela ya que se compone de una mezcla de textos y también hay alusiones a numerosas obras personales y de otros autores. Se corresponde a lo que dice Gérard Genette cuando declara: *"le 'discours de fiction' est en fait un patchwork, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité"*.[61] El "cuarto de atrás" remite también a lo escondido y lo oscuro, lo negro está muy presente también en la novela. Además, como ya lo hemos explicado antes, "el cuarto de atrás" se refiere a un espacio real y también le da su interés porque Carmen Martín Gaite quiere, a través de esta novela, abordar temas reales con vigencia histórica. Quitarle a una niña un sitio ficcional no sería igual de escandaloso en comparación con arrebatarle un espacio real, el lugar en el que descubrió la lectura y empezó a jugar. Además, el hecho de situarse atrás hace pensar en el segundo plano, el lugar en que todo

59 *Ibid.*, p. 209.

60 Término creado a partir del título del libro *Palimpsestes* de Gérard Genette.

61 Gérard Genette, *Fiction et diction*, París: Seuil, 2004 [1979], p. 136. Traducimos: "el 'discurso de ficción' es en realidad un mosaico, o una amalgama más o menos homogeneizada, de elementos heterogéneos tomados en su mayor parte de la realidad".

se prepara. Por ello, es más adecuado para la denuncia llamar la novela *El cuarto de atrás*.

De hecho, el juego está también en el centro de esta novela[62]: se evocan una multitud de juegos infantiles y se mezclan a una retahíla de juegos literarios. En los títulos de capítulos se alude al "escondite inglés" pero hay también muchos juegos de disimulación simbolizados por "la maleta de doble fondo". Además, las amigas juegan al monta y cabe con las otras niñas en el patio del instituto. También hay otro juego con todas las palabras que empiezan por una C. La estructura circular de la obra con final abierto puede hacer pensar en la inicial de la narradora. En esta novela, se juega con los múltiples géneros literarios, ya que mezcla relato de memorias, novela fantástica y reflexión sobre la creación —entonces se acercaría más bien a un ensayo—, en un gran diálogo con un hombre misterioso que solo se caracteriza por su oscuridad y su interés para con la autora. Ningún juego necesita accesorios, la mayoría se basa únicamente en la imaginación. Además de un homenaje a su amiga, la narradora cita numerosas obras literarias como para reivindicar una filiación de su obra: de cierta manera, hace su autobiografía literaria[63] y no esconde nada, le da un lugar importante a la novela rosa de la que Carola parece directamente sacada. Se evocan también los cuadernos perdidos y desaparecidos de la autora, por suerte *Los cuadernos de todo* y también el bonito libro titulado *Visiones de Nueva York* se conservaron. De hecho, tenemos la suerte de conocer la historia de Bergai gracias a *El cuarto de atrás* como lo subraya el diálogo siguiente: "—¿Y qué fue de los diarios de Bergai? —Los guardé algún tiempo en el baúl de hojalata; luego supongo que los quemaría".[64] Como la narradora, podemos lamentar esa pérdida, pero también podemos imaginar que Bergai podría ser una invención ficcional de la autora para esta obra, lo que resultaría ser una estratagema literaria muy interesante. En todo caso, Bergai es una creación, una invención a

62 Constituye otro motivo para denominar la novela *El cuarto de atrás* porque se trataba al origen del espacio reservado al juego.

63 Además de una autobiografía a secas.

64 Carmen Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, *op. cit.*, p. 195.

imagen y semejanza de los castillos de cartulina que la narradora recortaba en el cuarto de atrás. Lo que cuenta es su recreación como lo indica este diálogo:

> —Si no se perdiera nada[65], la literatura no tendría razón de ser. ¿No cree?
> —Claro, lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido, de Bergai, de las cartas.... así vuelven a vivir.[66]

Bergai existe, su historia nos ha sido transmitida, la literatura tiene razón de ser, por suerte. El juego entre Todorov y Carmen Martín Gaite y la promesa que dio vida a este proyecto fue un éxito pese a los momentos de desánimo, como cuando declaró: "Está visto que esta noche las piedrecitas blancas[67] sólo sirven para equivocar más las cosas".[68] Nuestra Pulgarcita ha terminado por encontrar el camino que el crítico búlgaro le enseñaba gracias a la omnipresencia de su ensayo en su vida y en su casa. Alejandro agradece conocer ahora la historia de Bergai: la entrevista habrá merecido la pena porque se reveló la existencia de este secreto, de esta inspiración en presencia de la amiga ya que había mucho viento durante esta noche de creación.

Conclusión

Al principio de nuestro trabajo, nos hemos preguntado en qué medida y hasta qué punto la isla de Bergai constituye una Tierra prometida para la narradora-protagonista de *El cuarto de atrás*. Ahora,

---

65 Las pérdidas son un tema recurrente de la obra de Carmen Martín Gaite que pueden representar simbólicamente los estragos de la guerra y todas las pérdidas que este tipo de conflicto supone.

66 *Ibid.*, p. 195-196.

67 Muchas piedrecitas blancas, como la presencia de Barba Azul y de la boca del lobo en el texto, guían a la narradora en sus recuerdos y en los caminos del cuento que tiene tanta importancia en su escritura.

68 *Ibid.*, p. 160.

podemos decir que narrar la creación de la isla de Bergai le permite a la narradora proponer un recorrido por su creación y su literatura, volver sobre cómo empezó a escribir y comentar también sus obras anteriores. Además, se cumple el objetivo de denunciar el ambiente, el contexto en el que pasó su niñez y cuestionar la metamorfosis de su país celebrando al mismo tiempo la Tierra prometida que descubrió, a saber la invención, la ficción, o sea la literatura.

En *El cuarto de atrás*, constatamos una asimilación entre escribir y refugiarse, es un canto a la invención, a la literatura, a la creación. Finalmente, la Tierra prometida no se limita a una isla imaginaria, sino que se corresponde con el universo ficcional en su conjunto. La estructura circular de la novela nos invita a preguntarnos, como lectores, si todo eso no fue un sueño[69], si entre estos dos párrafos similares[70] —el que abre y el que cierra la novela—, no hubiéramos experimentado un espejismo, no nos hubiéramos refugiado en Bergai con la narradora y su amiga anónima.[71] Hasta nos podemos cuestionar acerca de la existencia de aquella amiga tan extraordinaria y preguntarnos si no fue también fruto, invento de su imaginación como la Miss Lunatic de *Caperucita en Manhattan* con quien comparte bastantes características, notablemente la de ser una iniciadora. Podría tratarse de una amiga inexistente a imagen y semejanza de *El caballero inexistente* de Italo Calvino que Miss Lunatic cita en *Caperucita en Manhattan*. La circularidad de la obra demuestra que la novela ha cumplido con su papel: el lector ha estado agradablemente sorprendido porque nada era predecible en el escenario, no se corresponde con nada de lo que el lector podía imaginar. Por cierto, la estratagema de la creación bajo el formato de la entrevista, gracias al misterioso hombre vestido de negro, le permite a la autora invitar

69 Clara alusión a la obra de Calderón, *La vida es sueño*.

70 Debra Castillo habla de "Never-Ending Story". *Cf.* Debra Castillo, "Never-Ending Story: Carmen Martín Gaite's *The Back Room*", *PMLA*, vol. 102, n°5, 1987, p. 814-828.

71 José Teruel Benavente, en su introducción a *El cuarto de atrás* (Madrid: Cátedra, 2018), reconstruye la biografía de Carmen Martín Gaite y concluye que se trata de una amiga real de la autora, Sofía Bermejo Hernández, fallecida diez años antes de la publicación de la novela.

al lector a recorrer su vida literaria y su obra, además de su infancia gracias a la vuelta al inicio de todo, la primera invención de todas que fue, por lo menos en la ficción, la isla de Bergai. Le permite también agradecer que la narradora haya decidido pasar esta noche de tormenta con los lectores además de con la aparición mágica de la creación, porque este paréntesis, de verdad, fue estupendamente interesante: fue como acceder a una Tierra prometida para el lector y constituye la prueba de que la obra se merecía sin lugar a dudas el Premio Nacional de Literatura.

Bibliografía

Calvino, Italo, *Le chevalier inexistant*, París: Seuil, 2001.

Carroll, Lewis, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles. Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, París: Gallimard, 1994 [1930].

Castillo, Debra, "Never-Ending Story: Carmen Martín Gaite's *The Back Room*", *PMLA*, vol. 102, n°5, 1987, p. 814-828.

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé*, París: Le Livre de Poche, 2003.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, París: Minuit, 1972.
—, *Mille plateaux*, París: Minuit, 2006 [1980].

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil, 1982.
—, *Fiction et diction*, París: Seuil, 2004 [1979].

Kafka, Franz, *La metamorfosis*, Madrid: Alianza, 2011.

Martín Gaite, Carmen, *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1979 [1978].
—, *El cuarto de atrás*, Madrid: Cátedra, 2018 [1978].
—, *Caperucita en Manhattan*, Madrid: Siruela, 2000 [1990].

Montaigne, Michel de, *Essais*, París: Glyphe, 2008 [1580].

Nieva de la Paz, Pilar, *Narradoras españolas en la transición política (textos y contextos)*, Madrid: Fundamentos, 2004.

Paoli, Anne, "*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite : lieu multiple et voix plurielle au service de la construction de soi", *Cahiers du GRIAS*, n°10 "Le moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine", 2002, p. 169-184.

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon*, París: Gallimard, 1956.

Seco, Manuel, Andrés, Olimpia, Ramos, Gabino, *Diccionario del español actual*, 2023, <https://www.fbbva.es/diccionario/> [Consulté le 16/04/2025].

Chapitre 5

Migrations, exils et espoirs de Terres promises

La Terre Promise dans le roman *Las montañas de Buda* (1997) de Javier Moro : entre déracinement, exil et quête spirituelle

---

Lidia Florentin
Université d'Artois (Textes et cultures — UR 4028)

La Terre Promise, utopique, rêvée puise ses racines dans l'Ancien Testament. Plusieurs récits bibliques s'y réfèrent notamment le livre de Josué qui relate la conquête de Canaan par le peuple hébreu affranchi de sa sujétion à l'Égypte. Après quarante années de pérégrination dans le désert du Sinaï, il s'installe à Canaan. Cette promesse divine laisse entrevoir le bonheur après de longues années d'épreuves et de peines :

> Il arriva qu'après la mort de Moïse, le serviteur du Seigneur, le Seigneur dit à l'auxiliaire de Moïse, Josué, fils de Noun : « Moïse, mon serviteur, est mort ; maintenant donc, lève-toi, traverse le Jourdain que voici, toi et tout ce peuple, vers le pays que je leur donne — aux fils d'Israël. Tout lieu que foulera la plante de vos pieds, je vous l'ai donné comme je l'ai dit à Moïse […] »[1].

Cette terre idyllique, ce « paradis terrestre, dépeint dans la Bible comme la demeure du premier couple humain[2] » présage la magnificence des espaces, le bonheur et la réjouissance. Javier Moro, écrivain espagnol, né à Madrid le 11 février 1955, retrace dans son roman *Las montañas de Buda*, l'exil de Kinsom et de Yandol vers l'Inde pour rejoindre leur chef spirituel. Les deux protagonistes décident

1 *La Bible*. *Ancien testament*, « Josué », 1:1-3, Paris : Livre de poche, 1975, p. 329.

2 CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/eden> [Consulté le 20/11/2023].

de quitter leur pays d'origine et de fuir la répression chinoise après des années d'emprisonnement. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur les espaces dystopiques et d'infortune dans lesquels évoluent les personnages avant d'étudier la résistance, l'exil et le déracinement, leurs figures symboliques et leur influence sur les personnages. Puis, nous aborderons la Terre Promise et ses représentations. Nous nous demanderons comment Javier Moro invite à une lecture plurielle mêlant Histoire et spiritualité. Nous réfléchirons également à l'écriture de la Terre Promise ou édénique comme reflet d'une reconstruction ou d'un recommencement.

Lhassa : entre rébellion et désespérance

Le roman *Las montañas de Buda* se déroule au Tibet durant l'occupation du pays par les Chinois. En effet, le 7 octobre 1950, Mao Zedong ordonne son invasion puis « le traité sino-tibétain intègre officiellement le Tibet à la Chine communiste, mais prévoit le respect de la religion bouddhique et des droits du dalaï-lama[3] ». Cette promesse n'est pas tenue et bien au contraire, les Chinois pourchassent les religieux et tous ceux qui osent s'opposer à leur autorité :

> Alors que dans d'autres provinces chinoises la répression religieuse du Parti communiste ne commencerait véritablement qu'en 1966 avec le déclenchement de la Révolution culturelle, elle s'abattit bien avant sur les confins orientaux du plateau tibétain. En 1961, les monastères des environs de Ngaba avaient pour la plupart été démolis ou affectés à d'autres fonctions. […] les moines, dont un grand nombre vivaient au monastère depuis l'âge de sept ans, furent chassés et renvoyés dans leurs villages. Ils

3 *Encyclopédie Universalis*, <https://universalis.fr/encyclopedie/invasion-du-tibet-par-la chine> [Consulté le 20/11/2023].

> demeuraient stigmatisés et n'avaient pas le droit de se rendre dans les villes, même sans leur robe[4].

Par prudence, le gouvernement tibétain organise la fuite du chef spirituel le 19 mars 1959 : « *Entonces, en el mayor de los sigilos, se organizó la huida de Tenzin Gyatso al sur del Tíbet, desde donde podría sin dificultad refugiarse en la India si la situación se agravaba*[5] ». Dans le roman, l'incipit annonce l'octroi du prix Nobel de la paix au dalaï-lama le 5 octobre 1989 et souligne par une énumération hyperbolique l'ampleur de l'émotion que cette nouvelle soulève dans un contexte bien sombre. Cette récompense de portée internationale représente également l'espoir d'un changement pour le peuple tibétain abandonné jusque-là à son sort :

> [...] nunca una noticia corrió con tal celeridad y despertó tanto entusiasmo. [...] En Lhasa, la capital antaño fabulosa y prohibida, la nueva se propagó por los templos, los monasterios, los cuarteles, atravesó las calles sin aceras y las avenidas bordeadas de burdos edificios de hormigón, se infiltró en las casas, en los tugurios donde los chinos se emborrachaban hasta el alba, en los hospitales vetustos, en las discotecas [...] y no dejó a nadie indiferente[6].

Le groupe nominal en apposition et son adverbe de temps « *antaño* » mettent en lumière la splendeur passée de la ville et révèlent implicitement la transmutation du lieu. Françoise Pommaret expose dans son ouvrage *Le Tibet, une civilisation blessée*, l'autorité oppressive exercée par l'envahisseur sur les Tibétains :

> La Révolution culturelle accroît encore cet isolement du pays et les gardes rouges détruisent en toute impunité. [...] Les manifestations pour l'indépendance du Tibet à Lhassa en 1987, 1988,

---

4 Barbara Demick, *Le Tibet profané*, Paris : Albin Michel, trad. Bruno Boudard, 2022, p. 79-80.

5 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, Barcelone : Planeta, 1998, p. 73.

6 *Ibid.*, p. 11.

> 1989 conduisent à des émeutes réprimées dans le sang et Hu Jintao, alors chef du Parti communiste au Tibet instaure la loi martiale en mars 1989[7].

Les années quatre-vingt sont marquées par des mouvements de résistance de la part des Tibétains et notamment des religieux. Cette attitude de rébellion, d'insoumission s'oppose à leur doctrine pacifique et met en évidence l'acuité des violences subies :

> La concesión del premio Nobel de la paz al Dalai Lama, […] daba un espaldarazo internacional a los resistentes, que, heroicamente, en los últimos años habían recrudecido su oposición al ejército invasor[8].

La contestation, l'inimitié du peuple tibétain s'intensifient et sont soulignées par l'épanaphore dans le récit : « *Un odio exacerbado por los recientes arrestos. Un odio que ya nada podía contener. Un odio alimentado por tres décadas de ocupación, de destrucción, de pillaje, de intentos de exterminar la religión* […][9] ». De nouveau, le substantif « *odio* », terme dissonant pour caractériser les moines bouddhistes, met en exergue la barbarie et la tyrannie des Chinois, qui attisent des sentiments contraires à la philosophie bouddhiste. La protagoniste Kinsom est une très jeune nonne tibétaine qui va célébrer cet événement et par conséquent être brutalisée par la police. Elle subit une manipulation mentale et un endoctrinement associé à la violence et à la tyrannie de l'envahisseur. Ces séances de rééducation sont accompagnées de sévices et sont destinées à priver les êtres de toute volonté, de toute conviction afin de leur imposer une autre idéologie ou croyance :

---

7 Françoise Pommaret, *Le Tibet, une civilisation blessée*, Paris : Gallimard, 2002, p. 97-98.

8 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 15.

9 *Ibid.*, p. 18.

> […] les impusieron tres sesiones de "autocrítica" al día, puntuadas de palizas, intimidaciones con armas y amenazas de clausurar el monasterio. Nos informaron de que íbamos a padecer tantas prohibiciones que "ni siquiera los pájaros podrían cantar" — recordaría Kinsom—. Sólo nos permitieron algunas oraciones y celebrar ciertos ritos. Controlaban hasta nuestros movimientos dentro del monasterio y, después de cada sesión de reeducación, registraban nuestras celdas[10].

Lorsqu'elle entend un vieux monsieur tibétain chanter des refrains ridiculisant les Chinois, Kinsom se joint à lui, se récrie et revendique la liberté de culte pour son pays. La police l'arrête et l'emprisonne :

> El camión siguió su ruta durante veinte minutos y cuando vislumbró una torreta de vigilancia, Kinsom sintió el zarpazo del terror. Aquel lugar provocaba escalofríos en la mayoría de los tibetanos. La sola mención de la cárcel de Gutsa evocaba la suerte de los miles de compatriotas desaparecidos en sus entrañas sin dejar rastro[11].

Elle est alors victime de violences, de tortures lors des interrogatoires. Sa geôle est sale et très froide. À travers ses souvenirs, elle s'oppose pleinement à la cruauté de ses geôliers rappelant la noblesse de ses intentions et sa quête spirituelle : « *Esta vida le ofrecía al menos la oportunidad de acumular un buen* karma*,* […] *intuía que siguiendo la vía del* dharma*, acabaría descubriendo la luz*[12] ». Ce lieu de souffrances s'éloigne de sa terre promise, celle où la sérénité et les croyances coexistent et s'entremêlent, celle que la Bible décrit comme un pays de paix, de quiétude et de liberté. En effet, Moïse annonça à son peuple : « Tu offriras des sacrifices de paix, tu mangeras

10 *Ibid.*, p. 15.

11 *Ibid.*, p. 26.

12 *Ibid.*, p. 31.

là et tu seras dans la joie devant le Seigneur ton Dieu[13] ». À l'opposé de cette terre, Lhassa devient un espace annihilé, privé de vie, dénué de spiritualité. Puis, après les coups, les décharges électriques et les pires tortures, des médecins chinois prélèvent beaucoup de sang à la jeune femme pour l'affaiblir d'autant plus :

> Al cabo de una hora entró un grupo de médicos chinos. Tomaron asiento, abrieron sus maletines y sacaron grandes jeringuillas que clavaron en las manos de las reclusas, y a continuación les extrajeron sangre. Llenaron botellas enteras. […] Dado su estado físico, algunas, con el cuerpo hinchado, se desmayaron. Kinsom casi perdió el conocimiento al volver a la celda. Estuvo todo un día sin poder moverse […]. Las otras presas le dijeron que su rostro parecía translúcido por la palidez[14].

À travers l'isotopie lexicale de la violence et de la douleur, le récit souligne la gravité des tortures infligées aux jeunes femmes, leurs terribles souffrances. L'accumulation de la négation syntaxique et l'emploi du pronom indéfini « *nada* » mettent en exergue la cruauté déshumanisée, la bestialité des oppresseurs ainsi que le brisement physique et moral de la nonne :

> Perdí el conocimiento. Lo recobré cuando me lanzaron un cubo de agua fría a la cara. "Ya no eres monja —me dijo uno de ellos—. Sólo basura". En parte tenía razón, era un andrajo, un montón de carne sanguinolenta… al violarme con aquel aparato habían forzado mis votos de castidad y pureza, mi cuerpo no era nada excepto un saco de huesos, una llaga descarnada… era un animal en el matadero. […] No eran seres humanos, no eran animales, eran máquinas[15].

---

13 *La Bible. Ancien testament*, « Deutéronome », 27:3, *op. cit.*, p. 308.

14 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 101.

15 *Ibid.*, p. 33.

Le passage au discours direct marque une rupture dans le récit, le passage de la troisième personne à la première suscitant une véracité et une proximité avec la protagoniste. Ainsi, le lecteur perçoit avec effroi la portée et l'authenticité de son témoignage. Puis, la description lugubre de la prison « *ese conjunto de edificios grises y rectangulares plantados en la árida meseta, rodeado de altos muros*[16] » dépeint un lieu effroyable, cauchemardesque et Lhassa devient un espace dystopique, méconnaissable. En effet, à sa sortie de prison le 22 juin 1993 Kinsom ne reconnaît pas sa jolie ville. À travers la focalisation interne, le lecteur peut mesurer l'étendue de ce changement et imaginer le retentissement sur le personnage :

> […] Tuvo la impresión de estar en una ciudad desconocida. El centro había cambiado mucho. Tres mil casas de una sola planta habían sido arrasadas en el año 1990. […] Las callecitas que habían sido el refugio de los manifestantes de 1989 estaban siendo reconvertidas en anchas arterias, para facilitar la rápida intervención de los policías antidisturbios. Bajo una aparente modernidad, Lhasa se volvía gris, triste, vulgar. Se vaciaba de su esencia[17].

Les lieux de culte sont détruits afin d'anéantir les croyances bouddhistes et les traditions tibétaines : « […] *El Jokhang fue saqueado y expoliado de sus incontables tesoros artísticos durante la Revolución Cultural; parte del templo fue convertido en una enorme pocilga por los guardias rojos*[18] ». Jean-Pierre Goldenstein explique que l'utilisation de l'espace romanesque dépasse souvent la simple indication d'un lieu. En effet, « elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend représenter[19] ». De ce fait,

16 *Ibid.,* p. 26.

17 *Ibid.*, p. 103.

18 *Ibid.*, p. 16.

19 Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, Bruxelles : De Boeck Université, 2005, p. 104.

la description sinistre de Lhassa, espace d'infortunes et de tyrannie, reflète l'état d'âme et le sort de ses habitants. Sa fonction sémiosique porte ici un rôle symbolique en suggérant implicitement autre chose qu'elle-même[20]. Ainsi, le terme « *esencia* » qui se rapporte à Lhassa, renvoie également à ce qui constitue la nature d'un être. L'essence d'un être « […] est ce qui lui appartient nécessairement, ce qui fait qu'un être est ce qu'il est, ce qui constitue son identité, sa permanence par rapport à ce qui, en lui, est […] contingent[21] ». La dystopie désignant étymologiquement un « lieu mauvais » est ici convoquée pour décrire cette transformation :

> Partant de l'évocation du genre littéraire de l'utopie, illustré par l'image d'une société censée être parfaite, la vision de l'avenir […] est, en fait, cauchemardesque. Elle dévoile la réalité insupportable d'une société issue d'un système politique totalitaire régi par trois interdits : […] la suppression de l'expression personnelle […], le droit au bonheur, […] le droit à la liberté[22].

Cécile Leconte et Cédric Passard rapprochent aussi la dystopie d'une désillusion grandissante liée à l'anéantissement de l'être humain mais aussi de ses valeurs et de ses croyances. Ne serait-ce pas le souhait du gouvernement chinois en soumettant le peuple tibétain ?

> L'expression d'un désenchantement du monde, d'une perte de foi dans les anciens idéaux et d'une inquiétude grandissante face à la montée des risques et des incertitudes, en particulier celles liées à l'effondrement des sociétés et à l'autodestruction même de l'espèce humaine[23].

---

20 Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris : Armand Colin, 2010, p. 56-57.

21 Simone Manon, « Essence et existence », blog *PhiloLog*, 2009, <https://www.philolog.fr/essence-et-existence/> [Consulté le 15/05/2024].

22 Françoise Clary, *Utopie, dystopies*, Neuilly : Atlande, 2020, p. 72.

23 Cécile Leconte, Cédric Passard, « Avant-propos : Retour vers le futur ? La dystopie aujourd'hui », *Quaderni*, vol. 1, n°102, 2021, p. 13-24.

Cette approche rappelle de toute évidence les témoignages de Kinsom à propos de l'occupant chinois et l'oppression dont elle est victime. Nous pourrions par ailleurs établir un lien avec Reme ou Hortensia, personnages du roman *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón qui décrit un système répressif sous le franquisme et la terrifiante détention des jeunes femmes à la prison de las Ventas à Madrid. À l'instar de ces femmes, Kinsom résiste en gardant le silence :

> Lorsqu'on est prisonnier, les mots sont dangereux puisqu'on les exige sous la torture. Toutes ces femmes, pourtant torturées ont refusé de parler. C'est leur manière à elles de s'insurger contre le sort qui leur est réservé. […] Le silence est en effet un moyen de continuer la lutte[24].

« L'espace heureux[25] », selon l'expression de Gaston Bachelard, qui invite au bien-être, à la sérénité et à l'épanouissement laisse place à un lieu sombre, menaçant et inquiétant qu'il faut impérativement fuir. Kinsom décide donc de partir afin de retrouver son chef spirituel le dalaï-lama à Dharamsala en Inde. Nous verrons donc dans un deuxième temps, l'exil et le déracinement des personnages et les obstacles rencontrés sur le chemin vers la « Terre Promise ».

Sur la sente de l'exil

Le gouvernement chinois décide d'effacer l'identité, la culture et la religion tibétaines, faisant ainsi des moines bouddhistes sa principale cible. Le dalaï-lama demande donc refuge à l'Inde où il souhaite ensuite « recréer un sentiment d'appartenance proprement tibétain qu'ils avaient pu momentanément oublier dans la solitude de

---

24 Carole Viñals, « La voix silencieuse des femmes dans *La voz dormida* de Dulce Chacón », *Academia*, 2016, <https://www.academia.edu/27150696/La-voix-silencieuse-des-femmes-dans-la-voz-dormida-de-Dulce-Chacon> [Consulté le 20/11/2023].

25 *Cf.* Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 2023 [1957].

l'exil […][26] » pour pallier cette annihilation identitaire. « Les premiers Tibétains ont quitté le pays dès la fin de 1985, avant même le dalaï-lama. […] Entre 1959 et le milieu des années 1960, quatre-vingt mille personnes ont réussi à franchir les cols de l'Himalaya[27] ». Cette terre nouvelle deviendra la « Terre Promise » de milliers de Tibétains. Ainsi, Kinsom quitte Lhassa avec des fugitifs et rejoint Tingri où elle affronte une série d'obstacles. Elle traverse une région aride en cherchant à rejoindre l'Himalaya : « *Se acomodaron como pudieron para pasar la noche, en medio de la desolada desnudez de aquellas piedras barridas por el eterno soplo helado de las cimas del mundo*[28] ». Le récit décrit une terre dépourvue de végétation, désertique : « *aquellas rocas donde ni siquiera los árboles se atrevían a crecer*[29] », rappelant la marche des Israélites menée par Moïse dans le désert : « Moïse fit partir Israël de la mer des Joncs et ils sortirent vers le désert de Shour. Ils marchèrent trois jours au désert sans trouver d'eau[30] ». D'autre part, la mention des montagnes dans le texte et le titre du roman *Las montañas de Buda* se réfèrent à la dimension sacrée des lieux traversés et à la quête spirituelle qui anime la jeune femme. Nous pourrions penser au mont Sinaï où Moïse reçut les tables de la loi : « Sois prêt pour demain matin ; tu monteras dès le matin sur la montagne de Sinaï et tu te tiendras devant moi, là, au sommet de la montagne[31] ». Il s'agit peut-être aussi d'une évocation de la montagne sacrée Kailash où Avalokiteshvara, le plus populaire des bodhisattva[32] qui incarne la compassion présente dans tous les

26 Anne-Sophie Bentz, « La diaspora tibétaine en Inde : succès et limites d'un modèle ? », *Relations internationales*, vol. 1, n°141, 2010, p. 111.

27 Laurent Deshayes, *Histoire du Tibet*, Paris : Fayard, 1997, p. 337-338.

28 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 121.

29 *Ibid.*, p. 124.

30 *La Bible*. *Ancien testament*, « Exode », 15:22, *op. cit.*, p. 106.

31 *Ibid.*, « Exode », 34:2, p. 136.

32 « C'est l'être dans la voie de l'éveil, qui a fait vœu d'entreprendre le chemin vers la bouddhéité », *in* Nicoletta Celli, *Le Bouddhisme*, Milan : Hazan, 2006, p. 178.

bouddhas, possède sa demeure[33]. Dans les deux cas, les montagnes dont la hauteur et la verticalité symbolisent le ciel et par là le divin abritent des déités. En outre, le chapitre dédié à la traversée des montagnes s'intitule « *El reino de los dioses* ». La traversée est ardue, épuisante et renvoie aux quarante années d'une errance par le peuple hébreu mené par Josué mais également à l'épisode de Jésus vaguant durant quarante jours dans le désert[34] :

> Los caminantes se levantaron al alba y a pesar de los kilómetros recorridos, de cruzar ríos a pie, de descender cuestas pedregosas, las montañas del Himalaya les parecían cada vez más inalcanzables. Las cimas no llegaban nunca. Después de cada montaña surgía otra, todavía más alta, todavía más imponente que la anterior. Era desesperante, sobre todo porque el ritmo impuesto por el guía resultaba agotador[35].

Toutes ces évocations bibliques se font l'écho de la spiritualité d'un peuple imprégné par le bouddhisme dont le chef est un moine-souverain. Ces croyances reposent sur les enseignements de Bouddha qui recommande l'éveil de la conscience de l'individu et un détachement vis-à-vis des choses matérielles. La finalité est d'accumuler des mérites visant à obtenir une meilleure réincarnation dans une prochaine vie. « En fait, le gouvernement s'inscrit dans la continuité des gouvernements princiers ou religieux qui l'ont précédé […]. La religion est la source de la loi, du sens moral et de l'ordre social[36] ». Elles mettent également en lumière la situation politique du pays, l'exode biblique faisant lui-même référence à la libération du peuple d'Israël comme le souligne Éric Hoppenot dans son article :

> Si l'exode est bien un « mouvement juste », avec toute la polysémie et l'indécision attachée au sémantème « juste », comme les

33 *Ibid.*, p. 182.

34 *Cf. La Bible. Nouveau Testament*, « Luc », 4:1-2, Paris : Livre de poche, 1975.

35 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 124-125.

36 Laurent Deshayes, *Histoire du Tibet*, *op. cit.*, p. 147.

> mots « justesse », « justice », « justification », c'est que la sortie d'Égypte s'interprète d'abord comme un acte politique. L'épreuve de l'Égypte est doublement terrible : d'une part, les Hébreux sont esclaves, mais plus encore ils sont aussi devenus esclaves de leur esclavage. […] En effet, l'une des leçons de l'Exode, en quelque manière paradoxale, c'est de témoigner que se libérer de l'esclavage ne va pas de soi. […] Mais, le « mouvement juste » sauve et déracine : en s'arrachant à l'esclavage, les Hébreux, hors d'Égypte, se constituent comme un peuple échappant à tout système politique, à toute hiérarchie. Ils ne sont plus gouvernés que par une seule parole, celle qui vient de l'extériorité par excellence, la langue divine[37].

Le froid, la faim, la soif, le vent glacial, le sol rocheux, les côtes, les blessures et les patrouilles chinoises sont autant d'obstacles qui compliquent la fuite des jeunes religieuses. Elles affrontent avec courage et ténacité les conditions dramatiques de leur exil :

> A medida que iban ascendiendo, el frío se hacía más intenso, el tiempo más inestable. De repente podían surgir vientos que hacían que la temperatura descendiera quince o veinte grados. A 4.000 metros, las nubes se espesaron tanto que apenas se veían los unos a los otros. Segundos más tarde, se desencadenó una ventisca acompañada de aguanieve[38].

En outre, Kinsom et Yandol décident de masquer leur identité en portant des vêtements d'homme pour échapper à l'agressivité masculine sur les chemins : « *Pero nadie se fijó en aquella silueta […] cubierta con una cazadora y tocada con una gorra de lana. Si ya resultaba difícil descubrir que era una mujer, más lo era adivinar que se trataba de una monja*[39] ». Yandol « […] *también iba vestida de hombre, enfun-*

37 Éric Hoppenot, « Exode et exil dans la pensée de Maurice Blanchot », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, n°86, 2015, p. 215-216.

38 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 126-127.

39 *Ibid.*, p. 113.

dada en una chaqueta de piel de antílope que le había dado su madre para el viaje[40] ». Cette androgynéité dévoile le danger que représente le fait d'être une femme. Anne Chayet, dans son ouvrage *La femme au temps des Dalaï-lamas*, révèle que les nonnes étaient fréquemment victimes de viols :

> On a beau nous répéter que les nonnes étaient très respectées, les nécessités de leur mode de vie, leurs déplacements, leurs séjours laborieux dans leur famille ou dans des familles étrangères les rendaient très vulnérables. Une récente étude sur la région de Dongri, au Tibet méridional, mentionnait une nonne qui ne se déplaçait que la nuit, pour éviter d'être importunée par les hommes. Les chroniques fournissent une grande quantité de nonnes devenues mères. Le scandale qui résultait de tels accidents, quand ils se produisaient, était rarement très grand[41].

Cette dissimulation vestimentaire est donc essentielle sur la route vers la Terre Promise pour se préserver d'éventuelles violences : « *Yandol, que había oído contar casos de tibetanas violadas en los puestos fronterizos, estaba aterrada. Kinsom la tranquilizó: tal como iban vestidas, nadie podía adivinar que eran mujeres*[42] ». Par ailleurs, le chemin parcouru à pied devient de plus en plus périlleux, l'épuisement les guette et l'intensité du froid et du vent menace leurs vies. Elles vivent des scènes apocalyptiques et frôlent la mort à plusieurs reprises :

> […] unos témpanos suspendidos en una gran pared de hielo […] se inclinaban y oscilaban. Terminaron por hundirse en el vacío, originando una monstruosa cascada de bloques grandes como casas. Aquel terrorífico derrumbe de hielo parecía estar cayendo

40 *Ibid.*, p. 114.

41 Anne Chayet, *La femme au temps des Dalaï-lamas*, Paris : Stock-L. Pernoud, 1993, p. 290.

42 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 199.

> sobre ellos. Kinsom y Yandol estaban sobrecogidas por aquella visión de fin del mundo[43].

Les deux jeunes moniales parviennent à surmonter ces écueils avec vaillance et se distinguent par leur bravoure, leur solidarité et leur bonté. En s'opposant aux Chinois puis en affrontant l'exil, elles deviennent des héroïnes. C'est ce que souligne le sous-titre du roman *La resistencia, la fe, el alma del Tíbet*, comme une devise d'espérance qui anime le peuple tibétain. L'attitude des khampas, les guerriers nomades voyageant avec elles, corrobore leur héroïcité : « *Los kampas proseguirían viaje hasta Mustang* [...]. *Hicieron una reverencia ante las monjas, como agradeciéndolas que hubieran sido durante todo el viaje un modelo de perseverancia y de fe*[44] ». La traversée du Népal se caractérise par des descriptions de paysages verdoyants qui redonnent vie aux réfugiés et éveillent leurs sens à travers les synesthésies : « *El aire olía a pinos, rododendros y bérberos.* [...] *De las brumas del alba fue surgiendo un paisaje entre pardo y verde que olía a tierra y a hierba, que olía a vida*[45] ». Cette luxuriance annonce la proximité de la Terre promise. En effet, elle renvoie à l'abondance du « pays où coulent le lait et le miel[46] » et au foisonnement de villes, de vignes, d'oliviers, de nourriture promis par Dieu au peuple d'Israël[47]. Au commissariat de Katmandou, deux représentants de ACNUR[48] vont les chercher et les emmènent dans un centre de réfugiés. Il s'agit de la dernière étape avant de rejoindre la « Terre Promise » et le dalaï-lama.

---

43 *Ibid.*, p. 187.

44 *Ibid.*, p. 215.

45 *Ibid.*, p. 196-197.

46 *La Bible. Ancien testament*, « Deutéronome », 27:3, *op. cit.*, p. 308.

47 *Cf. idem*.

48 Le Haut-Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés a pour but de trouver des solutions durables pour aider les réfugiés à reconstruire leur vie. Cette agence dont le siège est à Genève fut créée en 1950.

Dharamsala : la promesse de reviviscence

« Le gouvernement indien a désigné la bourgade de Dharamsala, sur les contreforts de l'Himalaya, comme lieu de résidence du dalaï-lama. C'est là que le pontife forme un gouvernement en exil[49] ». Il s'attache à créer des ministères et à construire des écoles afin de préserver la culture et la religion tibétaines :

> Tenzin Gyatso creó el Fondo de Caridad del Dalai lama para impulsar la reconstrucción cultural del universo tibetano. […] El teatro, la ópera, la literatura, la medicina y la religión, así como los oficios que podían ayudar a los refugiados a ganarse la vida — pintura, trabajos en bronce, arquitectura, ebanistería y tejidos de alfombras— fueron ampliamente fomentados[50].

La sixième partie du roman s'intitule « *Cuando los caballos galopen sobre ruedas* ». Ce titre fait partie d'une prédiction du célèbre maître bouddhiste Padmasambhava (717-762) qui annonce l'occupation du Tibet et l'exil d'innombrables Tibétains. Il ferait référence selon les croyances populaires aux chars et au matériel de guerre : « *El día en que el pájaro de hierro vuele, cuando los caballos galopen sobre ruedas, el pueblo de Bod se diseminará por el mundo, como hormigas, y el dharma arribará al continente del hombre rojo*[51] ». C'est ainsi que Dharamsala devient la Terre Promise du peuple tibétain, un lieu d'espoir, de liberté qui accueille tous les opposants. Kinsom et Yandol entrent dans la ville avec émotion. Ce lieu « refuge », selon l'expression de Gaston Bachelard, se révèle paisible, syncrétique, sacré :

> Mujeres vestidas de coloridos saris iban y venían de un pozo con cántaros de cobre sobre sus cabezas. Era un mundo de color y dulzura, muy distinto al de la ciudad. La gente y los animales

49 Laurent Deshayes, *Histoire du Tibet*, *op. cit.*, p. 339.

50 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 171.

51 *Ibid.*, p. 227.

> parecían salidos de un cuento. […] Los senderos se poblaban ya de siluetas púrpuras de monjes salmodiando la letanía del alba[52].

La description féerique et heureuse de cet espace idéal s'oppose à la morosité de la capitale tibétaine. L'atmosphère colorée, imprégnée de quiétude et de paix suggère un avenir serein où les deux jeunes moniales pourront vivre librement et sans crainte. Puis, l'immense admiration des Tibétains et leur loyauté envers leur chef spirituel sont mises en exergue dans le récit par le recours à l'épanaphore :

> Por él habían desafiado los pasos de montaña, las tormentas de nieve y los vientos, por él habían burlado la vigilancia de los chinos, por él lo habían dejado todo. Por él habían arriesgado sus vidas y por él estaban dispuestas a volverlo a hacer[53].

« *El Dios Rey* » est un guide, un exemple à suivre. Il est divinisé. Cette dévotion se justifie car « la pratique et la ferveur religieuses de ce peuple sont intensives et se manifestent aussi quotidiennement par des actes simples tels que l'offrande […] symbolisant les sens, les prières[54] ». Dharamsala, nommée également la petite Lhassa, ressemble fort à la capitale tibétaine :

> Así nació "la pequeña Lhasa". […] Era todo tan parecido al Tíbet, y al mismo tiempo tan distinto… Las calles, estrechas y sucias, estaban pobladas de lamas […]. Kinsom y Yandol hicieron girar los molinillos de rezo del templo situado en el centro del pueblo[55].

Cet espace convivial apporte du réconfort et l'aide indispensable aux victimes pour guérir de leurs blessures. Ce sont des réfugiés profondément meurtris, affaiblis qui souffrent du déracinement et de l'éloignement de leurs proches. Les réfugiés sont des « *naúfragos del*

---

52 *Ibid.*, p. 240.

53 *Ibid.*, p. 240.

54 Françoise Pommaret, *Le Tibet, une civilisation blessée*, *op. cit.*, p. 49.

55 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 241.

Himalaya », « *desorientados* », « *a la deriva entre el dolor y la vergüenza, incapaces de hablar, incapaces de olvidar, incapaces de vivir*[56] ». Les centres d'accueil leur permettent donc de se confier librement pour tenter de surmonter leurs meurtrissures physiques et morales. La parole se libère même si l'horreur est associée aux souvenirs permettant ainsi une délivrance, un espoir de futur : « Raconter implique la conscience de l'achèvement et aussi de se situer au-delà de l'action[57] ». Carole Viñals explique que la parole exorcise le passé : « il faut raconter pour continuer d'exister en tant qu'être humain. Il ne faut donc pas vivre pour raconter mais raconter pour vivre[58] ». La parole devient un exutoire et une arme contre l'oubli et chaque témoignage révèle un message collectif où est inscrit un devoir de mémoire. Maurice Halbwachs, dans son ouvrage *La mémoire collective*, explique « qu'il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial[59] », associant ainsi la terre promise, la parole et la mémoire. L'exil serait un achèvement mais également un recommencement pour les deux jeunes femmes. Elles vivent ensuite un moment unique dans la rencontre avec le dalaï-lama : « *El Dios Rey, caminaba hacia el grupo. […] Consciente de que el sentido del desarrollo espiritual es servir a los demás, desea transmitirles la llama de la esperanza*[60] ». À ce silence si prégnant de la captivité, s'oppose le dire, le récit douloureux d'un vécu. Néanmoins, la détresse et le silence font place à la prière, aux murmures des fidèles et à la vie par le recours aux multiples vocables se référant aux sons, symboles de vie : « *Una campanilla tintinea a lo lejos, el trino de un pájaro le hace eco y luego el sonido de un oboe emite un mugido profundo y grave*[61] ». Le substantif « *voz* » se répète et l'isotopie lexicale correspondante

56 *Ibid.*, p. 242.

57 Carole Viñals, « La voix silencieuse des femmes dans *La voz dormida* de Dulce Chacón », *op. cit.*

58 *Idem*.

59 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1997, p. 209.

60 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 245.

61 *Ibid.*, p. 254.

se décline pour exprimer la liberté d'être : « *audible* », « *nota* », « *resuena* », « *responde un creciente murmullo* », « *sus cantos y letanías* ».

Le roman se termine par une description de la ville en focalisation interne, havre de paix, de sérénité et de bonheur. L'harmonie qui en découle reflète l'état d'âme des deux moniales qui prennent le temps d'observer Dharamsala en silence. Ce dernier ne symbolise plus la résistance mais plutôt un moment de contemplation, de recueillement et de gratitude. Le silence s'impose de toute évidence. De plus, le polyptote « *hablar* » « *hablado* » souligne l'inanité de la parole par un effet d'insistance dans ce fragment. Cette description nommée expressive « sert de médiation expressive entre le personnage et ses sentiments[62] » et dévoile la disposition intérieure des personnages :

> Al salir, las religiosas subieron lentamente la cuesta y se quedaron largo rato sentadas en una piedra, frente al valle que extendía a lo lejos sus campos verdes y ocres. Los pájaros cantaban en el aire cristalino. Los monos se balanceaban en las ramas de los cedros. Todo parecía impregnado de calma. Ellas estaban demasiado emocionadas para hablar. ¿Y de qué hubieran hablado? No había palabras para describir el sentimiento de plenitud que las embargaba[63].

La Terre Promise est aussi un lieu de mémoire, de reconstruction et d'un bonheur futur. Cette terre édénique où la liberté de culte et de parole prévalent, se caractérise par l'harmonie, la plénitude et la paix intérieure. Ces concepts inhérents à la philosophie bouddhiste correspondent à la quête spirituelle de Kinsom et de Yandol : rejoindre leur guide et retrouver la liberté d'exister, de se réaliser pleinement.

Javier Moro invite à une lecture plurielle mêlant Histoire tragique et spiritualité. Les héroïnes s'épanouissent dans leur terre promise à un avenir où la culture tibétaine peut prospérer et s'enrichir.

---

62 Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris : Nathan, 1989, p. 19.

63 Javier Moro, *Las montañas de Buda*, *op. cit.*, p. 247.

Ce lieu florissant et le prix Nobel de la paix ont également contribué à la reconnaissance du drame tibétain par la communauté internationale, murée dans le silence durant de nombreuses années. Dharamsala, symbole de reviviscence, accueille des milliers de réfugiés chaque année et célèbre en son sein un festival réunissant tous les pèlerins qui le souhaitent. Ce récit poignant, issu du témoignage des deux nonnes, navigue entre l'histoire romancée, le roman témoignage et le roman de l'exil. L'auteur, qui ne se définit pas comme un auteur engagé, va néanmoins révéler au monde l'espoir de la reconstruction d'un peuple anéanti dans un nouvel espace voué à la spiritualité. Lors d'une entrevue qu'il nous a accordée le 24 février 2022, il dit à propos de ce roman :

> Es todo real. Estaba en la India terminando el *Pie de Jaipur* y leí en un periódico indio una entrevista que dieron a Kinsom, una de las monjas que acababa de llegar. Me chocó mucho su historia. Decidí irme a Dharamsala porque me interesaba el Tíbet, el budismo. Fui a conocerla y a descubrir todo ese mundo: el centro de refugiados, las torturas. Entrevisté al Dalai lama y a muchísima gente en Dharamsala. También entrevisté a Kinsom y a Yandol. Luego fui a Lhasa. […] El mensaje es fuerte y más actual no puede ser porque China se está viendo lo que es. Sí, claro, la novela es comprometida. Lo que han hecho los chinos con el Tíbet es totalmente horroroso. La novela no funcionó tan bien como yo pensaba porque el Tíbet a los españoles les venía muy lejos pero si es verdad que todas las organizaciones de lucha y de apoyo al Tíbet lo vieron como un libro donde se explicaba de una manera fácil de entender la problemática del Tíbet. Todavía se edita el libro. Me valió una mención de persona non grata en la embajada de China[64].

64 Entrevue accordée par l'auteur le 24 février 2022 à Madrid.

Bibliographie

Adam, Jean-Michel, Petitjean, André, *Le texte descriptif*, Paris : Nathan, 1989.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 2023 [1957].

Bentz, Anne-Sophie, « La diaspora tibétaine en Inde : succès et limites d'un modèle ? », *Relations internationales*, vol. 1, n°141, 2010, p. 111-131.

La Bible. *Ancien testament* et *Nouveau testament*, Paris : Livre de poche, 1975.

Celli, Nicoletta, *Le Bouddhisme*, Milan : Hazan, 2006.

Chayet, Anne, *La femme au temps des Dalaï-lamas*, Paris : Stock-L. Pernoud, 1993.

Clary, Françoise, *Utopies, dystopies*, Neuilly : Atlande, 2020.

Demick, Barbara. *Le Tibet profané*, Paris : Albin Michel, trad. Bruno Boudard, 2022.

Deshayes, Laurent, *Histoire du Tibet*, Paris : Fayard, 1997.

Goldenstein, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles : De Boeck Université, 2005.

Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1997.

Hoppenot, Éric, « Exode et exil dans la pensée de Maurice Blanchot », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, n° 86, 2015, p. 215-233.

Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Paris : Armand Colin, 2010.

Leconte Cécile, Passard Cédric, « Avant-propos : retours vers le futur ? La dystopie aujourd'hui », *Quaderni*, vol. 1, n°102, 2021, p. 13-24.

Manon, Simone, « Essence et existence », blog *Philolog*, 2009, <https://www.philolog.fr/essence et existence> [Consulté le 15/05/2024].

Moro, Javier, *Las montañas de Buda*, Barcelone : Planeta, 1998.

Pommaret, Françoise, *Le Tibet, une civilisation blessée*, Paris : Gallimard, 2002.

Viñals, Carole, « La voix silencieuse des femmes dans *La voz dormida* de Dulce Chacón », *Academia*, 2016, <https://www.academia.edu/27150696/La-voix-silencieuse-des-femmes-dans-la voz-dormida-de-Dulce-Chacon> [Consulté le 20/11/2023].

La Terre Promise comme dispositif migratoire : imaginaire, désenchantement et intégration dans *Luna Senegal* (2009) d'Agustín Fernández Paz

---

Ibtissam Ouadi-Chouchane
Université de Strasbourg (CHER)

Si l'Espagne s'est longtemps inscrite dans une dynamique d'émigration — vers l'Amérique latine au XIXe siècle, puis vers l'Europe occidentale dans les années 1960 — elle devient, à la faveur des mutations géopolitiques et économiques de la fin du XXe siècle, une terre d'immigration. L'arrivée progressive de populations originaires du Maghreb, d'Amérique latine et d'Europe de l'Est redessine alors en profondeur le tissu social et culturel du pays. La littérature contemporaine espagnole s'est emparée de cette question migratoire en mettant en scène des hommes, des femmes et des enfants à la recherche de la Terre Promise, un espace mythique caractérisé par l'abondance, la sécurité et source de bonheur. Cette idée de la Terre Promise, dans la tradition biblique, renvoie à la promesse faite par Dieu à Abraham (*Genèse* 15:18, *Exode* 3:8, 33:3), celle d'un futur meilleur. Dans les années 1990, le migrant était souvent représenté de manière stéréotypée, il s'agissait d'un homme africain, souvent célibataire, à la recherche d'une vie meilleure. À partir des années 2000, les protagonistes des productions littéraires portant sur l'immigration changent et il s'agit maintenant de femmes, d'enfants. C'est le cas pour Agustín Fernández Paz, auteur espagnol de littérature enfantine et de jeunesse, qui met en scène, dans *Luna Senegal*, le parcours de Khoedi une jeune migrante qui quitte le Sénégal pour s'installer en Galice. Le travail artistique de ce romancier a été récompensé à de nombreuses reprises par de prestigieux prix. Il a obtenu, entre autres, en 2008, le Prix National de la Littérature pour *O único que queda é o amor (Lo único que queda es el amor)*. En

2011, il a été récompensé par le VII Prix ibéroaméricain de Littérature enfantine et jeunesse. Dans *Luna Senegal*[1] (2009), il aborde la problématique migratoire à travers la figure de la jeune Khoedi âgée de onze ans. Cette dernière est amenée avec sa sœur et sa mère à quitter le Sénégal pour rejoindre le père de famille installé à Vigo. Ce projet suscite chez Luna la joie, celle de retrouver son père, mais aussi la peur, celle de l'inconnu. La confrontation de Khoedi avec les difficultés d'intégration, la discrimination et la perte d'identité illustrent la fracture entre l'imaginaire de la Terre Promise et la réalité tangible. La Terre Promise, ne correspond pas à l'image que la jeune fille s'était construite, tout est différent mis à part la lune. Khoedi choisit la lune pour confidente et lui raconte les histoires, héritées de sa grand-mère, qui peuplent son imaginaire. Face au déracinement, à la tristesse, le conte devient une sorte de thérapie qui permet à la jeune protagoniste de conjuguer mémoire et futur. Il s'agira de nous interroger sur les formes de construction de cet imaginaire de la Terre Promise, de l'utopie à la dystopie. Comment cet imaginaire de la Terre Promise, El Dorado[2] souvent matérialisé par le monde occidental, fascine, déçoit et interroge ? Dans quelle mesure les récits intercalaires permettent une déconstruction et une reconstruction de cet imaginaire de la Terre Promise ? Trois dimensions structurent notre lecture de *Luna Senegal* : d'abord la mise en tension entre l'imaginaire idéalisé de la Terre Promise et la brutalité du réel migratoire ; ensuite, les ressources du conte et de la mémoire comme formes de réenchantement ; enfin, l'hybridité culturelle et les dynamiques d'intégration comme modalités de réinvention identitaire.

---

1 Agustín Fernández Paz, *Luna Senegal*, Madrid : Anaya, 2009.

2 « El Dorado » désigne initialement une cité mythique d'Amérique du Sud supposée regorger d'or, telle que fantasmée par les conquistadors espagnols au XVIe siècle. Devenu symbole d'un ailleurs utopique, ce terme est aujourd'hui mobilisé pour désigner les représentations idéalisées de l'Occident dans certains récits migratoires, où espoir de prospérité et quête de dignité se conjuguent à une profonde méconnaissance des réalités sociales, juridiques et économiques du pays d'accueil.

La Terre Promise : d'un imaginaire idéalisé à une réalité frontale

La quête de la Terre Promise repose sur un imaginaire puissamment idéalisé, nourri de représentations collectives et individuelles qui évoquent une forme d'El Dorado moderne — une terre d'abondance et de renouveau, façonnée par les récits médiatiques, les témoignages d'anciens migrants ou encore les projections personnelles. Dans *Luna Senegal*, cet imaginaire se déploie à travers une construction narrative élaborée, qui mêle mythes fondateurs et aspirations subjectives autour de la migration. Mais très vite, cet idéal se confronte à une réalité bien plus âpre, marquée par l'exil, le désenchantement et la violence symbolique. C'est précisément cet écart — entre la promesse pleine d'espérance et l'expérience concrète de la marginalisation — qui constitue le cœur du choc culturel. Kalervo Oberg[3], anthropologue canadien, a théorisé ce processus dans son analyse des phases de l'acculturation. Il identifie d'abord une phase dite de « lune de miel », dominée par la fascination pour la nouveauté, suivie d'une période de confrontation aux différences culturelles, générant désorientation, frustration et rejet du pays d'accueil. Ce n'est qu'au terme de ce cycle que peut émerger une phase de dépassement[4] : l'individu commence alors à s'adapter, à accepter les usages, et à percevoir la cohérence propre à la culture d'accueil. Cette dynamique est perceptible dans le parcours

3 Kalervo Oberg, « Culture Shock: Adjustment to New Cultural Environments », *Practical Anthropology*, n°7, 1960, p. 177-182.

4 Selon José Pinilla, qui reprend la théorie du choc culturel d'Oberg, plusieurs conséquences d'ordre émotionnel peuvent être ressenties : « les tensions, la peur du rejet, la désorientation (par rapport aux repères et aux valeurs), avec risque de confusion, de doute quant au comportement correct à adopter. La sensation de perte de l'exilé ou le sentiment de surprise peuvent mener à de l'indignation, à des contrariétés, à de l'anxiété, voire à de la dépression. Dans les cas durs, le choc peut conduire à des manifestations de type psychosomatiques (maux de tête, crampes d'estomac, fatigue…) ou à de l'épuisement cognitif (efforts très soutenus) », *in* José Pinilla, « Décalage culturel "professionnels-usagers" et dérive instrumentale des services publics », *Pensée plurielle*, n°1, 2013, p. 40.

de Khoedi et de sa famille, dont l'entrée en migration, portée par l'espoir, se heurte progressivement à une réalité complexe. Le choc ressenti par Luna s'inscrit dans ce même registre, que John W. Berry, cité par Lilia Touzani, désigne sous le nom de « stress acculturatif[5] » : un état de tension psychologique généré par le fait de devoir naviguer entre deux systèmes culturels aux normes parfois contradictoires.

La structure même du roman épouse cette tension. *Luna Senegal* se compose de quinze chapitres, chacun introduit par une date précise et une phase lunaire. Cette organisation n'est pas fortuite : elle inscrit le récit dans une temporalité cyclique, où chaque étape de la migration correspond à une phase du cycle lunaire. L'action commence le 18 juin, un mercredi, et se clôt le 15 septembre. La pleine lune apparaît à la fois en ouverture et en clôture du roman, comme un motif symbolique de cycle achevé. Elle renvoie aux étapes fondamentales de la vie, de la mort et du renouveau, suggérant que la migration, loin d'être un simple déplacement géographique, s'apparente à une traversée existentielle. Le chapitre 8, intitulé « *Explorando un nuevo mundo*[6] », rompt temporairement cette organisation : seule section dépourvue de date, il coïncide avec le passage à la nouvelle lune et marque la transition vers la seconde partie du récit, centrée sur l'installation en Galice. Cette rupture souligne le basculement entre deux mondes, deux temps, deux régimes d'attente. La cyclicité lunaire devient alors le support symbolique d'une maturation progressive : les aspirations initiales des personnages, forgées dans le fantasme d'un ailleurs idéal, sont progressivement révisées, complexifiées, confrontées à l'épreuve du réel. La première partie du roman se déroule à Ziguinchor et est marquée par un retour sur les souvenirs sénégalais, principalement du point de vue de Khoedi, narratrice et protagoniste. Toutefois, dès le premier chapitre, des prolepses annoncent la suite de l'histoire, en particulier dans le discours rapporté de Khoedi. Le récit s'ouvre ainsi sur une

5 Lilia Touzani, *Le rôle central du choc culturel dans les expériences d'hospitalité touristique*, thèse de l'Université de Grenoble et de l'Institut supérieur de gestion de Tunis, Grenoble/Tunis, 2013, p. 20-21.

6 Agustín Fernández Paz, *Luna Senegal*, *op. cit.*, p. 81.

scène familiale en Galice, où l'ensemble des personnages est réuni, installant d'emblée une tension entre passé et présent, rêve et réalité.

> Cuando por la noche nos sentamos los cuatro en torno a la mesa de la cocina, papá nos explica que debemos tener paciencia, que no resulta fácil acostumbrarse a un nuevo lugar, y más si es tan distinto del que dejamos. Nos cuenta que él también lo pasó mal al principio, que comenzar siempre es difícil, pero que todo resultará más sencillo si estamos juntos. Y nos asegura que las cosas van a ir bien, que Naima y yo podremos estudiar, que mamá no tendrá que consumir su vida trabajando por cuatro monedas, que debemos alegrarnos por dejar atrás la pobreza que nos tenía atrapados en Senegal[7].

Cette scène intime autour de la table de la cuisine, un espace traditionnellement associé à la convivialité et à la discussion familiale, a pour objet la situation migratoire familiale. Ce cadre, intérieur et sécurisé, sert d'espace pour les déclarations du père de famille qui met en lumière la confrontation du mythe de la Terre promise et de la réalité qu'il a découverte. Une expérience douloureuse dont il a lui-même fait l'expérience « *él también lo pasó mal al principio* ». Cet argument d'autorité a pour objectif de convaincre sa famille de la possibilité, après de nombreux sacrifices, d'atteindre l'idéal recherché. La patience est présentée par le père non seulement comme une nécessité mais également comme une vertu à cultiver « *debemos tener paciencia* ». Cette insistance sur la patience révèle une compréhension profonde de la temporalité et de l'adaptation dans le contexte migratoire. Le père reconnaît que l'adaptation est un processus graduel, un effort continu qui requiert du temps et de la persévérance, et que l'intégration dans une nouvelle culture ne se fait pas instantanément. La Terre Promise, dans le discours du père, agit comme une métaphore puissante qui capte l'essence de l'expérience migratoire. Elle est présentée comme un idéal alléchant mais lointain « *las cosas van a ir bien* ». La famille est perçue comme un atout dans la

7 *Ibid.*, p. 14.

concrétisation de l'idéal d'une vie meilleure « *todo resultará más sencillo si estamos juntos* ». L'argument de la Terre Promise reste latent avec l'idée d'une amélioration des conditions matérielles, économiques et la possibilité d'étudier pour les jeunes filles, laissant derrière elles la pauvreté du Sénégal : « [*que*] *Naima y yo podremos estudiar, que mamá no tendrá que consumir su vida trabajando por cuatro monedas, que debemos alegrarnos por dejar atrás la pobreza que nos tenía atrapados en Senegal*[8] » L'utilisation de la première personne du pluriel, met en évidence une possible amélioration collective de la situation familiale. La personnalisation de la pauvreté, qui telle un geôlier, retenait prisonniers les membres de la famille, souligne l'impact écrasant de l'absence de moyens au Sénégal. Ce discours souligne la tension liée à l'intégration dans un nouveau contexte culturel et social entre difficultés d'adaptation et l'espoir d'une vie meilleure.

La transition vers la Terre Promise s'accompagne pour la famille de Luna d'une traversée des « non-lieux[9] » selon l'expression de Marc Augé, des espaces transitoires et anonymes, dépourvus de toute signification historique ou sociale. Ces lieux constituent les premiers aperçus de la société d'accueil. La confrontation entre l'idéal de la Terre promise et la réalité est assez brutale. Les non-lieux mettent en lumière le caractère anonyme, précaire du migrant, son isolement. Ce sont des espaces frontaliers, entre la société de départ et la société d'accueil, entre un imaginaire et une réalité et sont souvent synonymes de désillusion. Lorsque Luna arrive en Espagne, la froideur impersonnelle de l'aéroport et une agression raciste brutale marquent de manière indélébile son entrée dans un pays censé représenter une nouvelle vie. La scène décrite est poignante :

> El hombre se volvió, furioso, y comenzó a gritarle a Aminata con cara de enorme enfado. Khoedi no llegó a entender todo lo que

8 *Idem.*

9 *Cf.* Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

> le decía, aunque sí la expresión "negra de mierda", porque se pronuncia igual en francés[10].

Cette confrontation violente, où l'agression verbale se charge de connotations raciales dégradantes « *negra de mierda* », est relayée par un narrateur omniscient, qui introduit une distance narrative permettant de refléter les réactions internes des personnages. En effet, jusqu'à ce moment Khoedi était la narratrice, or, ce changement de narrateur met en évidence le choc ressenti par la jeune fille : « *entonces la niña se arrimó a ella [su madre] y notó como el corazón se le encogía al pensar en lo difícil que iba a ser vivir entre los tubabs*[11] ». Cette dernière se rapproche instinctivement de sa mère, une réaction qui met en lumière non seulement la brutalité de l'assaut, mais aussi la vulnérabilité et la peur ressenties face à un accueil hostile. La Terre Promise, idéalisée, devient subitement source d'effroi, de rejet. La douleur est d'autant plus importante que ce rejet est abrupt et arbitraire. Khoedi, depuis son innocence enfantine, découvre la violence, la xénophobie de cet espace idéalisé qu'est la société d'accueil. L'incompréhension culturelle, sociétale et linguistique règne : « *no llegó a entender todo lo que decía* ». La jeune fille vit un choc culturel auquel elle n'est pas habituée.

La confrontation à la société d'accueil révèle rapidement la réalité brutale du racisme et de la marginalisation. Ces épreuves, loin d'être anecdotiques, réactivent une symbolique fondatrice : à l'image du peuple hébreu fuyant l'Égypte, le parcours migratoire se heurte à des obstacles qui fragilisent l'élan vers une Terre Promise. L'espérance d'un ailleurs libérateur se trouve ainsi minée par l'expérience concrète de l'exclusion. La discrimination systémique est palpable dans les difficultés rencontrées par la famille pour trouver un logement : « *Hay muchos pisos para alquilar, pero en cuanto comprueban que eres inmigrante te dicen que ya está apalabrado o te piden un precio imposible. La realidad es que no te lo alquilan porque eres de fuera.*

---

10 Agustín Fernández Paz, *Luna Senegal*, *op. cit.*, p. 43.

11 *Idem.*

Y además, si eres negro, entonces es mucho peor[12] ». Les obstacles tangibles, qui se dressent sur le chemin des migrants, minent l'imaginaire de la Terre Promise par des préjugés, des exclusions systématiques et des pratiques malhonnêtes (« *está apalabrado o te piden un precio imposible* »). Les prétextes utilisés pour rejeter les familles de migrants sont insidieux. Une double marginalisation s'opère, celle liée à la couleur de peau de la famille de Khoedi et celle liée à l'occupation spatiale. L'espace public devient une arène de lutte pour l'acceptation et la dignité. La souffrance de Luna est décrite avec une intensité particulière lorsqu'elle est confrontée au mépris pour la première fois :

> Khoedi ya había oído hablar de que algunos blancos rechazaban la piel morena de los africanos, pero era la primera vez que le tocaba sufrir aquel desprecio. Un desprecio amargo, que se adhirió al cuerpo como una de esas sanguijuelas que se pegan a la piel y parecen imposibles de arrancar[13].

Alors que la jeune fille se trouvait à la boulangerie la mère d'un jeune enfant a mis en garde son fils contre tout contact physique avec Khoedi. Cette dernière, jusqu'alors uniquement confrontée aux récits de discrimination par ouï-dire, fait l'expérience directe du mépris pour la première fois, une confrontation qui marque profondément son existence. L'existence de la xénophobie au sein de la société d'accueil des « *tubabs*[14] » était un point dont avait connaissance la petite fille. Cependant, jusqu'alors cette représentation n'était qu'imaginaire. Lorsque Khoedi subit le rejet des « *tubabs* » elle est doublement blessée. Il s'agit pour elle d'une attaque personnelle et d'une atteinte à sa dignité africaine. L'impact de cette violence est matérialisé par l'image de la sangsue. Comme cet animal, le

12 *Ibid.*, p. 84.

13 *Ibid.*, p. 88.

14 « En Afrique noire, nom donné aux Européens, aux Blancs ; Africain ayant adopté le mode de vie européen », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/toubab/78618> [Consulté le 18/07/2025].

racisme est considéré comme un parasite douloureux qui s'accroche fermement au corps. Cet épisode marque un point de non-retour, Khoedi perd l'innocence personnelle propre à son statut d'enfant. La Terre Promise n'est plus un sanctuaire mais un champ de bataille où chaque interaction peut se transformer en confrontation. Ce rejet est encore plus douloureux lorsqu'il a lieu dans l'espace scolaire. Alors que les cours n'ont pas encore repris, les jeunes amies de Khoedi lui font part d'un problème d'intégration dont elles ont souffert :

> En clase hay niños que se meten conmigo por no ser de aquí. ¿No les gustan los extranjeros? Si son blancos, les da igual. O casi, porque con Mónika y Fátima también se meten a veces. Pero a mí me llaman "conguito", o "mona Chita", y se ríen cada vez que me equivoco en cualquier cosa[15].

Avant même la reprise des cours, Khoedi découvre par ses camarades un aspect troublant de leur quotidien : les discriminations qu'elles subissent au sein même de l'école, un lieu censé incarner la transmission des savoirs et la protection. L'expérience relatée par Beidu — surnoms racistes, moqueries répétées — révèle une violence banalisée qui affecte les élèves racisés dès leur plus jeune âge. Ce témoignage, livré sans détour, dépasse le simple constat personnel : il met au jour un racisme structurel ancré dans l'espace scolaire, où l'altérité continue d'être stigmatisée. Le terme « *conguito* », péjoratif et déshumanisant, ainsi que « *mona Chita* », référence moqueuse à un personnage de cinéma, sont des appellations chargées de mépris racial et d'ignorance. Ils illustrent comment, dans le microcosme de la classe, se jouent des dynamiques de pouvoir et d'identité où être étranger — et plus spécifiquement, être non-blanc — marque l'individu d'un stigmate quasi indélébile. Ces interactions ne sont pas de simples chamailleries enfantines ; elles sont révélatrices des attitudes intériorisées par les enfants, reflétant les préjugés plus larges de la société. Chaque moquerie, chaque insulte porte en elle le poids d'une exclusion plus grande et souligne combien l'intégration est un

15 Agustín Fernández Paz, *Luna Senegal*, *op. cit.*, p. 93.

combat constant pour ces enfants migrants. Cet échange met en évidence deux aspects clés de la Terre Promise : source d'espoirs et nouvelles opportunités mais aussi chemin semé d'embûches. Les propos de Beidu mettent en lumière les défis auxquels devra faire face Khoedi à la rentrée scolaire.

Ce rejet trouve un écho dans la solitude que vivent Khoedi et ses proches. Leur condition, à la fois sociale et géographique, est exacerbée par leur résidence dans un appartement situé en périphérie de la ville. Cette marginalisation quotidienne accentue le sentiment de séparation et d'aliénation vécu par les filles et leur mère, renforçant les obstacles auxquels elles sont confrontées : « *Aminata y las dos niñas pasan la mayor parte del día en casa y solo salen a la calle cuando Madou vuelve del trabajo y las acompaña a dar un paseo por las calles del barrio*[16] ». Le fait que les personnages féminins passent « *la mayor parte del día en casa* » illustre un confinement qui transcende le physique pour toucher également à l'émotionnel et au psychologique. Cet isolement spatial reflète des contraintes plus larges imposées aux migrants, en particulier aux femmes, dans leur capacité à s'intégrer et dans leur interaction avec la société d'accueil. Les femmes sont triplement marginalisées en raison de leur statut, de leur couleur de peau mais aussi de leur sexe. Le périple vers la Terre Promise est d'autant plus difficile pour elles qu'elles passent d'un espace ouvert, où elles peuvent se déplacer librement à un espace source de danger, où elles dépendent pleinement de la figure masculine, Madou. Cette souffrance féminine se perçoit surtout le soir, lorsque Khoedi se remémore le départ de Ziguinchor :

> Recuerdo ese momento siempre que me invade la tristeza, sobre todo por la noche, cuando me meto en la cama y no puedo dormir. Entonces siento como si la alegría me hubiera abandonado en cuanto el avión despegó del aeropuerto de Dakar. Aquí no conozco a nadie y todo me resulta extraño, nada es igual al mundo que dejé en Ziguinchor[17].

16 *Ibid.*, p. 44.

17 *Ibid.*, p. 16-17.

Cette introspection révèle le choc culturel profond vécu par Khoedi, marquant le passage d'une Terre Promise imaginée à une réalité marquée par l'étrangeté et l'isolement. Le décollage de l'avion apparaît comme un catalyseur de sa tristesse actuelle. Cette scène symbolise le point de non-retour, l'instant où la séparation d'avec son monde connu devient irréversible. L'image de l'avion qui s'élève marque une rupture nette, non seulement géographique mais aussi émotionnelle et existentielle, entre la narratrice et ses racines. La tristesse qu'elle ressent la nuit, lorsqu'elle est seule avec ses pensées et incapable de trouver le sommeil, est une manifestation de cette rupture, illustrant comment l'éloignement géographique se transforme en un isolement psychologique profond. La nuit devient un espace amplifié pour la méditation et la mélancolie, où les souvenirs du passé et les réalités du présent se confrontent plus intensément. C'est dans cette solitude que la narratrice mesure pleinement l'ampleur de ce qu'elle a perdu — non seulement un lieu mais un sens d'appartenance et une identité qui étaient ancrés dans ce lieu, Ziguinchor.

Cette notion de perte amène Khoedi à inventer un jeu, « *El país de las ausencias* », qui consiste à lister les éléments de leur vie antérieure absents dans leur nouvelle société d'accueil. Initialement perçu comme un divertissement, ce jeu révèle rapidement sa nature douce-amère, transformant un moment de légèreté en une prise de conscience douloureuse de perte irréversible :

> Entonces fue cuando Naima se quedó callada y me miró con ojos tristes. Tal vez acababa de darse cuenta de que nuestro juego no era nada divertido. Porque ella siempre está riéndose, se sorprende con cada cosa nueva que descubre en casa o las pocas veces que salimos a la calle. Y, sin querer, yo la había obligado a pensar en la vida que habíamos dejado, en una vida que ya no volveríamos a tener[18].

Cette prise de conscience est un tournant dans leur adaptation à la nouvelle vie, révélant les limites de l'imaginaire pour pallier la

18 *Ibid.*, p. 21.

réalité du déracinement. Le silence de Naima et son regard triste matérialisent la gravité de leur situation : le jeu n'est plus divertissant car il ramène à la surface le deuil d'une vie abandonnée. Cette prise de conscience est accentuée par le contraste entre son tempérament habituellement joyeux et sa réaction mélancolique. Naima, d'ordinaire curieuse et enthousiaste face à chaque nouveauté, mesure soudain que ces découvertes, si attrayantes soient-elles, ne comblent en rien l'absence de ce qu'elles ont laissé derrière elles. Involontairement Khoedi a fait prendre conscience à sa sœur des sacrifices qu'elles ont faits pour atteindre cette Terre Promise. Naïma se rend compte du caractère définitif du départ du Sénégal.

La navigation entre ces espaces, ponctuée par le « choc culturel », devient ainsi une quête non seulement de lieu mais aussi d'identité, où l'adaptation et la résilience jouent un rôle central. Cette résilience est possible par le recours au conte et à la mémoire collective.

Réenchantement de la Terre Promise à travers le conte et la mémoire

Le conte et la mémoire constituent des éléments fondamentaux dans le processus de reconstruction identitaire et de réappropriation de la Terre Promise par les migrants. Au lieu de la concevoir exclusivement comme un espace physique à atteindre, nous envisagerons la Terre Promise comme un espace reconstruit et vivifié par le patrimoine culturel, offrant ainsi des outils de résilience et des ponts vers les racines perdues ou délaissées. En analysant les récits qui ont bercé Khoedi et sa famille, nous mettrons en lumière comment la culture et la tradition, loin d'être de simples souvenirs du passé, se transforment en catalyseurs puissants pour forger une nouvelle réalité, redéfinissant ainsi, de manière individuelle et collective, la notion de Terre Promise dans le cadre complexe de la migration.

Contes et dialogues lunaires : résonances d'une Terre Promise intérieure

La quête d'une Terre Promise, transcendant les simples coordonnées géographiques pour s'ancrer dans le domaine de l'émotionnel et du culturel, trouve dans les contes et le dialogue avec la Lune, des vecteurs puissants de continuité et de résilience pour Khoedi/Luna[19], protagoniste déracinée dans *Luna Sénégal*. Il s'agit d'une interaction intime avec la Lune, dans laquelle Luna se confie et cherche du réconfort : « *Ten paciencia conmigo, déjame contarte todas estas cosas. ¿A quién, si no, le iba a confiar lo que siento por dentro?*[20] ». La lune incarne non seulement la solitude de l'exil mais aussi la quête d'un substitut aux liens familiaux et communautaires perdus. L'astre, dans son immuabilité, devient le symbole d'une Terre Promise intangible, un ancrage dans l'instabilité de la migration. La révélation de la coïncidence nominale entre Luna et l'astre nocturne établit un fil invisible tirant la jeune fille vers son héritage et ses origines, malgré la distance physique : « *Descubrirte hoy en el cielo me ha hecho sentirme más alegre. Eres la única amiga que tengo aquí, el hilo que me une a la tierra que dejé, todavía no he encontrado otros que me liguen a este nuevo mundo*[21] ». Cet ancrage, cette Terre Promise spirituelle, se matérialise par des moments de communion solitaire, témoignant de la résilience face à l'adversité et de la capacité à reconstruire un chez-soi intérieur. Les contes que Luna/Khoedi adresse à la Lune ne lui permettent pas tant de dépasser le « choc culturel » induit par la Terre Promise, que de résister à la dissonance entre l'imaginaire d'un ailleurs salvateur et la brutalité d'une terre d'accueil qui trahit les attentes initiales. Loin de représenter un simple retour à l'enfance, ces récits s'inscrivent dans une dynamique de résilience cognitive et affective. En effet, selon Catherine Tauveron, les récits littéraires — en particulier les contes — activent chez le lecteur ou

19 La protagoniste porte deux noms : Khoedi Luna.

20 *Ibid.*, p. 22.

21 *Ibid.*, p. 18.

le locuteur un « cadre cognitif d'accueil[22] », c'est-à-dire un ensemble de références narratives et symboliques préexistantes qui permettent de reconnaître, interpréter et restructurer le réel. Ce cadre, nourri par les lectures passées et les transmissions orales, constitue un levier de compréhension du monde, même dans des contextes de rupture identitaire. Chez Luna, ce dispositif s'actualise dans le lien affectif qu'elle tisse avec la Lune, son unique confidente dans l'espace d'exil. Le conte devient ici un acte de reconfiguration du vécu : il permet à l'enfant de faire coexister ses souvenirs, ses pertes, et son besoin de donner un sens à l'épreuve migratoire. Tauveron parle à ce sujet du « pouvoir de refiguration du réel[23] » propre à la fiction, capable de transposer l'expérience vécue dans un récit symboliquement habitable. C'est précisément ce que Luna opère : elle n'efface ni l'exclusion ni la douleur, mais les rend dicibles et pensables, en les insérant dans un univers structuré par la mémoire familiale, les mythes transmis, et la continuité narrative. Le conte, dans *Luna Senegal*, n'est donc pas un refuge mais un espace de résistance intérieure, où la Terre Promise, bien que trahie dans sa dimension géographique, retrouve une forme de validité symbolique.

L'écoute d'un conte en classe devient pour Luna un moment d'évasion et de connexion avec ses racines : « *Se titulaba* El príncipe lagarto *y me ha parecido tan bonito que, por un momento, me he olvidado de que estaba en el colegio de Vigo y he pensado que me encontraba con Mamá Feriane en nuestra terraza de Ziguinchor*[24] ». Ce moment d'oubli des frontières physiques et psychologiques illustre comment les contes peuvent servir de pont entre le passé et le présent, facilitant ainsi le processus d'adaptation en créant un espace de confort psychologique et émotionnel. Cette référence au conte est étroitement liée à la grand-mère. Les histoires de la grand-mère de Luna, héritées de la grand-mère de cette dernière, lui fournissent des modèles de

22 Catherine Tauveron, *Lire la littérature à l'école*, Paris : Hachette Éducation, 2002, p. 81.

23 *Ibid.*, p. 152.

24 Agustín Fernández Paz, *Luna Senegal*, *op. cit.*, p. 173.

comportement et des espoirs qui l'aident à naviguer dans son nouveau monde et à se remémorer la mémoire collective.

La mémoire collective comme pilier de l'identité réinventée

Les récits de la grand-mère incarnent bien plus que de simples histoires ; ils constituent une matrice identitaire, un tissu narratif au sein duquel Luna puise pour maintenir un lien symbolique avec ses racines. Dans une logique de reconstruction de soi en situation de déracinement, ces récits fonctionnent comme un « objet transitionnel[25] » — selon la formule de Claude Le Manchec — grâce auquel la jeune migrante reconfigure sa continuité psychique en mobilisant un capital de mémoire orale et affective. Ce n'est donc pas une « Terre Promise » au sens d'un lieu extérieur idéalisé, mais une terre intérieure de sens, façonnée par la mémoire et la narration, qui permet à Luna de résister à l'effacement identitaire : « *También a mí me gusta mucho contar historias. Es algo que he heredado de la abuela, ella fue la que sembró en mí esta fascinación por los relatos que siento bullir por dentro*[26] ». Ces contes, transmis de génération en génération, fonctionnent non seulement comme des récits de divertissement mais aussi comme des leçons de vie, des morceaux de sagesse et des stratégies de survie adaptées au nouveau monde de Luna. Ils représentent un moyen de lutter contre l'oubli et de maintenir vivante la flamme de la terre d'origine malgré l'éloignement géographique et culturel. Selon Maurice Halbwachs, la mémoire individuelle est construite à partir d'un processus de mémoire collective. Dans son ouvrage, *Les cadres sociaux de la mémoire*, il analyse différents groupes, la famille, les classes sociales, les catégories professionnelles,

25 Claude Le Manchec, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques », *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, n°34, 2006, p. 150.

26 Agustín Fernández Paz, *Luna Sénégal, op. cit.*, p. 30.

les institutions et démontre que pour tous ces groupes, une mémoire collective est élaborée :

> Dans ces cas au moins, le rappel des souvenirs n'a rien de mystérieux. II n'y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent, dans mon cerveau, ou dans quelque réduit de mon esprit où j'aurais seul accès, puisqu'ils me sont rappelés du dehors, et que les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens de les reconstruire, à condition que je me tourne vers eux et que j'adopte au moins temporairement leurs façons de penser. Mais pourquoi n'en serait-il pas ainsi dans tous les cas ? C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir[27].

Cette mémoire collective est également liée à celle de l'histoire de l'Afrique. La posture de Mareime, évoquant la « *nueva esclavitud*[28] » du drame migratoire, souligne l'importance de connaître et de partager ces histoires, non seulement comme un devoir mémoriel mais aussi comme un acte de résistance et de réaffirmation de l'identité :

> —La historia de nuestro país es muy triste. Pero puede ser de otro modo en el futuro. Por eso hay que conocerla bien, alguien se la tiene que contar a los europeos. A lo mejor te toca hacerlo, si vas a vivir aquí. Claro que para eso tienes que prepararte y estudiar muy duro[29].

Le conte, la mémoire, le récit de l'histoire apparaissent comme des territoires « frontières » au sens d'Anzaldúa dans *Terres frontalières,*

---

27 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : De Gruyter Mouton, 2010, p. 16.

28 Agustín Fernández Paz, *Luna Sénégal*, *op. cit.*, p. 153.

29 *Idem.*

la Frontera[30]. Selon Anzaldúa, il s'agit d'espaces à réinvestir, qui impliquent un positionnement spécifique, qui n'est pas celui de la marge, ni de la périphérie, mais plutôt celui d'un « tiers-lieu ». Une émancipation depuis la frontière serait donc possible, ici par le biais du conte et de la mémoire. L'acte de narration chez Luna transcende la simple mémorisation ou le divertissement ; il devient un acte de résilience et de reconstruction identitaire. Comme le souligne Anzaldúa, la littérature est un outil puissant de survie :

> Les livres ont sauvé ma santé mentale, la connaissance a ouvert les endroits de moi qui étaient verrouillés et ils m'ont appris d'abord à survivre puis à m'envoler. La *madre naturaleza* m'a secourue, m'a permis de jeter des racines qui m'ont ancrée à la terre. Mon amour des images — le mesquite qui fleurit, le vent, *Ehécatl*, chuchotant son savoir secret, les images fugaces de l'imagination — et des mots, ma passion pour la lutte quotidienne consistant à les animer dans le monde et sur le papier, pour les faire chair, m'a maintenue en vie[31].

En puisant dans les récits transmis par sa grand-mère et en les tissant avec ses propres expériences, Luna (ou Khoedi) compose une mosaïque identitaire qui conjugue héritage sénégalais et quotidien galicien. Ce processus de narration intime s'inscrit dans ce que Claude Le Manchec identifie comme une écriture de soi :

> En effet, dans la littérature de jeunesse, le monde fictionnel permet de mettre en scène des êtres chez qui le questionnement existentiel a pris une intensité remarquable dans un contexte de changement et de remise en question de soi, de doute voire de soupçon sur l'identité. Dans cet esprit, la réflexion sur l'identité s'intensifie dans la mise en récit du donné biographique. Le récit, qu'il soit verbal ou iconique, semble être la forme la plus adéquate pour

30 *Cf.* Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières, la Frontera. La nouvelle mestiza*, Paris : Cambourakis, trad. Nino S. Dufour et Alejandra Soto Chacón, 2022, p. 50.

31 *Idem*.

> interroger l'identité de la personne dans la diversité de ses expériences. Là où règne constamment l'incertitude sur la continuité et la consistance de soi, il devient essentiel pour le personnage en proie à la question de son identité d'ouvrir un dialogue intérieur entre l'expérience vécue, dans sa diversité et sa spécificité, et sa mise en récit[32].

Dès lors, la « Terre Promise » que Luna construit n'est pas un lieu réel — l'Espagne n'est nullement l'El Dorado attendu — mais un espace symbolique forgé à travers la parole, la mémoire et l'imaginaire. En adressant ses contes à la lune, elle ne cherche pas à fuir, mais à reconstruire un territoire intérieur habitable, une « Terre Promise » non géographique mais psychique, où coexistent l'Afrique perdue et l'Europe ressentie. Cette recomposition imaginaire agit comme un rempart au déracinement, transformant l'exil en expérience signifiante — et potentiellement réparatrice — à travers la puissance du récit : « *Cuento las que le oí a la abuela Feriane o a otras personas, y también las que he leído en los libros, aunque muchas las invento mezclando retazos de las que ya conozco, y así hago que parezcan nuevas*[33] ». Cette démarche narrative permet à Luna non seulement de conserver un lien vivant avec sa culture d'origine mais également d'explorer et de s'intégrer dans son nouvel environnement. Elle incarne une forme de résistance à l'effacement culturel et une affirmation de soi face à l'anonymat de la diaspora. Les contes deviennent des vecteurs à travers lesquels Luna peut articuler sa complexité, son hybridité, et ses aspirations, redéfinissant ainsi la notion de Terre Promise comme un espace de convergence et de réconciliation des multiples facettes de son identité. Ce rôle de narratrice qu'elle endosse progressivement témoigne d'une prise de conscience : celle de la puissance des récits pour éveiller les consciences, porter la mémoire d'un peuple, et inscrire l'expérience migratoire dans une histoire commune. En se positionnant à la fois comme héritière et passeuse de mémoire, Luna

---

32 Claude Le Manchec, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques », *op. cit.*, p. 158.

33 Agustín Fernández Paz, *Luna Sénégal, op. cit.*, p. 30.

transforme sa trajectoire individuelle en une mission symbolique : celle de relier les mondes, de rendre audibles les voix marginalisées et de redonner de la dignité aux parcours invisibilisés. La Terre Promise ne désigne alors plus un lieu géographique, mais un projet d'avenir porté par le récit, la mémoire et la reconnaissance des différences.

Ainsi, à travers les stratégies narratives de contes et de mémoire, Luna navigue dans son exil en réinventant sa propre Terre promise. Le récit qu'elle adresse à la Lune, notamment dans le passage où elle évoque la chanson traditionnelle bassari que sa grand-mère lui fredonnait au crépuscule — « *Cuando la pipa ya estaba medio consumida, la abuela Feriane se ponía a tararear* […] *y me iba contando retazos de su vida*[34] » — illustre la manière dont l'enfant s'approprie les fragments du passé pour créer un espace de sens dans le présent. Cette dynamique rejoint l'analyse de Sara Bédard-Goulet sur le potentiel réparateur de la lecture fictionnelle :

> L'espace fictionnel n'apparaît alors plus comme menaçant, mais fait partie des espaces reconnus et explorés par le sujet, même s'il se distingue de ceux-ci. À ce sujet, Vincent Jouve reprend les idées de Donald Winnicott pour qualifier ainsi la lecture :
>
> > Espace intermédiaire, elle amène le sujet à repenser les rapports entre intérieur et extérieur, désir et réalité, moi et non-moi.
>
> Les rapports que la lecture permet de réévaluer ont (normalement) déjà été mis en place lorsque l'enfant accède à la symbolisation à travers l'espace transitionnel[35].

En se construisant dans cet entre-deux, Luna parvient à investir son imaginaire d'exil d'un nouveau sens, puisé dans la filiation

34 *Ibid.*, p. 27.

35 Sara Bédard-Goulet, *Lecture et réparation psychique : le potentiel thérapeutique du dispositif littéraire*, thèse de l'Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, Toulouse/Montréal, 2012, p. 159.

mémorielle et les récits intergénérationnels. Loin d'un simple refuge, le conte devient alors l'outil d'un tissage identitaire entre deux mondes, deux langues, deux appartenances. Ce faisant, elle met en lumière le rôle essentiel des récits dans la préservation de l'identité culturelle, la résilience face à l'adversité, et la construction d'un pont entre le passé et le présent. Les contes et la mémoire ne sont pas de simples échappatoires ou refuges ; ils constituent des outils actifs de résilience et de reconstruction, permettant à Luna et, par extension, à d'autres dans des situations similaires, de composer une symphonie d'identités enrichies par l'expérience de la diaspora. Dans *Luna Sénégal*, Fernández Paz offre une exploration profonde des dynamiques de la mémoire, de l'identité et de la résilience dans les contextes migratoires, soulignant la capacité indomptable de l'esprit humain à trouver et à créer sa propre Terre Promise, quelles que soient les circonstances.

Réimaginer la Terre Promise à travers l'hybridité culturelle et l'intégration

L'hybridité culturelle de Luna : une quête personnelle de la Terre Promise

L'expérience vécue par Luna dans *Luna Sénégal* illustre une trajectoire personnelle vers une Terre Promise redéfinie, où l'hybridité culturelle devient le véhicule de cette quête. La notion d'espaces interstitiels, développée par Gloria Anzaldúa, des « espaces qui séparent différents mondes[36] », nous aide à comprendre la situation de Luna. Cette dernière se trouve à la croisée des chemins, son existence même étant un dialogue constant entre les multiples facettes de son identité. Cette navigation entre ses origines sénégalaises et sa vie en Espagne est emblématique d'une Terre Promise intérieure, un lieu de rencontre où différentes cultures s'entremêlent pour former une

36 Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières, la Frontera. La nouvelle mestiza*, *op. cit.*, p. 78.

identité nouvelle et enrichie. Dans son ouvrage, Gloria Anzaldúa aborde avec finesse l'hybridité culturelle, oscillant entre mouvance et ancrage, lorsqu'elle écrit : « Pourtant, en partant de chez moi, je n'ai pas perdu le contact avec mes racines, car *lo mexicano* est intrinsèquement lié à mon être. Je suis semblable à une tortue, portant mon "chez moi" sur mon dos où que j'aille[37] ». De manière similaire, Luna, à travers le conte et la mémoire, porte et façonne son identité sénégalaise évolutive jusqu'en Galice.

L'hybridité culturelle chez Luna ne se manifeste pas uniquement dans sa capacité à jongler entre différentes langues et coutumes. Elle transforme profondément sa manière de percevoir le monde et d'interagir avec lui, forgeant une identité complexe qui est un miroir de sa Terre Promise personnelle. Luna devient le symbole d'une intégration réussie, par laquelle les frontières traditionnelles sont transcendées pour révéler un espace où la Terre Promise n'est pas un lieu fixe mais un état d'être en perpétuelle évolution.

Cette vision diverge nettement de l'approche restrictive et exclusive des frontières, arbitrairement établies en Afrique durant les périodes coloniales. Ainsi, la notion étroite de frontière imposée par le colonialisme est repensée : « *Lo decidieron así los europeos, cuando eran ellos los que mandaban en África*...[38] » souligne cette imposition européenne. Anzaldúa distingue avec finesse la frontière, conçue comme une ligne de démarcation claire, d'une « terre frontalière[39] », terme par lequel elle désigne un espace indéfini et fluide, issu des résidus émotionnels laissés par une délimitation artificielle. Pour l'auteure mexicaine, une frontière représente une bande étroite, une ligne nette séparant le sûr de l'incertain, le « nous » du « eux », tandis qu'une terre frontalière est un lieu de transition permanente, un espace de rencontre et de mélange.

Ce dialogue entre les concepts éclaire la fluidité des identités culturelles et questionne la notion même de frontière, qu'elle soit

---

37 *Ibid.*, p. 79-80.

38 Agustín Fernández Paz, *Luna Sénégal, op. cit.*, p. 73.

39 Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières, la Frontera. La nouvelle mestiza*, *op. cit.*, p. 56.

géographique ou culturelle, nous invitant à concevoir la Terre Promise non comme un point d'arrivée mais comme un voyage continu d'exploration et de redécouverte de soi.

Transculturation et dialogue : redéfinir la Terre Promise à travers l'intégration

L'intégration de Luna dans la société espagnole incarne le processus de « transculturation[40] », par lequel des échanges culturels dynamiques engendrent de nouvelles réalités. Cette dynamique d'intégration révèle une Terre Promise qui n'est pas une assimilation à sens unique mais un enrichissement mutuel, un lieu où la diversité culturelle est célébrée et valorisée. Lorsque Mareime dévoile à Luna l'essence de ses recherches, elle lui présente des photographies de migrants, introduisant ainsi la jeune fille à la réalité tangible de leur déplacement. La réaction de Luna face à ces photographies s'enracine profondément dans la richesse de son expérience transculturelle, qui la caractérise. Elle ne se contente pas de s'adapter passivement à son nouvel environnement, mais engage activement un dialogue entre ses racines sénégalaises et la culture espagnole, forgeant ainsi une identité biculturelle enrichie. Ce processus d'intégration, illustré par son interaction avec les médias et sa réflexion sur le drame migratoire, montre comment Luna utilise les outils de la narration pour créer des ponts de compréhension. Elle souligne alors : « *cada*

40 Il convient de préciser que le terme de « transculturación » a été défini par le sociologue cubain Fernando Ortiz en 1940. Ortiz a introduit ce terme dans son œuvre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (La Havane : Ciencias Sociales, 1940), pour décrire les phénomènes complexes d'échange culturel qui se produisent en particulier dans les sociétés colonisées. Nous utilisons ici le terme dans un sens plus moderne, celui des changements culturels qui ont lieu au fil du temps. En ce sens, la transculturation n'implique pas nécessairement un conflit, mais plutôt un phénomène d'enrichissement culturel. *Cf.* Jean Lamore, « Transculturation : naissance d'un mot », *in* Fulvio Caccia, Jean-Michel Lacroix (éds.), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 43-48.

persona de las fotos tenía una familia detrás […][41] ». Dans cette prise de conscience, Luna humanise les chiffres et statistiques, et rappelle que derrière chaque récit de migration se trouve une quête profondément personnelle de la Terre Promise. Ce faisant, elle met en lumière le rôle crucial des récits personnels dans le processus d'intégration.

L'intégration comme réenchantement de la Terre Promise

L'expérience d'hybridité culturelle de Luna ne se résume pas à un simple mélange de cultures ; c'est une réinterprétation active de son identité dans un contexte transculturel. Cette réinterprétation est au cœur de sa quête d'une Terre Promise réinventée, un lieu où elle peut vivre pleinement ses identités multiples et où ses expériences migratoires enrichissent sa compréhension du monde. Ce processus est symbolisé par sa relation avec la langue, la musique et les traditions, qui deviennent des vecteurs de son intégration et de la redéfinition de sa Terre Promise personnelle.

> Durante unos minutos, Khoedi paró de cantar y cerró los ojos, dejándose llevar por el ritmo alegre de la música. En aquellos momentos sentía que su casa era un pedazo de Senegal, como una isla pequeña o un barco navegando por mares que no vienen en los mapas, y sintió una súbita e intensa felicidad que le nubló los ojos y le puso un nudo en la garganta. Y aunque solo fuera durante un instante, olvidó sus miedos y las palabras de Beidu sobre el colegio[42].

La musique permet à Luna de se reconnecter avec ses racines sénégalaises, transformant son espace de vie espagnol en un lieu de mémoire et de connexion avec son passé. Cette capacité de la musique à évoquer des souvenirs et à faciliter l'expression d'une identité

41 Agustín Fernández Paz, *Luna Sénégal*, *op. cit.*, p. 144.

42 *Ibid.*, p. 136.

hybride est cruciale pour l'intégration de Luna. Elle crée un espace de confort émotionnel où Luna peut se sentir à la fois sénégalaise et espagnole, illustrant la puissance des pratiques culturelles dans la négociation de l'identité et l'intégration dans de nouveaux contextes sociaux. Les traditions orales et musicales, telles que les chansons que Luna hérite de sa grand-mère, sont présentées non seulement comme des éléments de continuité avec le passé, mais aussi comme des outils d'intégration active dans sa nouvelle vie. Ces pratiques soulignent l'importance de la mémoire collective dans la construction de l'identité diasporique, où le souvenir des ancêtres et des traditions joue un rôle fondamental dans le maintien d'un sentiment d'appartenance. En naviguant entre ses racines sénégalaises et son présent en Espagne, Luna illustre la possibilité d'une coexistence harmonieuse des différences, révélant ainsi la beauté d'une Terre Promise plurielle. Son voyage met en exergue la capacité de l'hybridité culturelle à offrir de nouvelles perspectives, à enrichir les communautés et à ouvrir la voie à une intégration plus profonde et significative.

Conclusion

La quête de la Terre Promise, un leitmotiv ancestral de l'humanité, trouve dans *Luna Sénégal* d'Agustín Fernández Paz une résonance profonde et contemporaine. À travers le parcours de Luna, ce récit dépasse la simple migration géographique pour explorer les migrations de l'âme, où la Terre Promise se dévoile comme un concept bien plus nuancé et complexe qu'une simple destination. À travers son exploration de l'hybridité culturelle et de l'intégration, Luna redéfinit la Terre Promise non comme une destination géographique mais comme un espace de rencontre, d'échange et de croissance mutuelle.

Cette redéfinition souligne l'importance de l'ouverture, du dialogue et de la reconnaissance des histoires individuelles dans la construction d'une mémoire collective. En empruntant les concepts d'Anzaldúa, et d'autres penseurs de l'hybridité et de la transculturation, l'histoire de Luna nous incite à envisager l'intégration non pas

comme la fin du voyage, mais comme un processus continu de création et de recréation de la Terre Promise. Elle nous rappelle que la véritable Terre Promise transcende les frontières physiques pour s'ancrer dans les liens humains, dans la capacité à vivre ensemble dans la diversité et le respect mutuel. Pour la jeune fille, il s'agit de chercher, trouver et, finalement, construire sa propre Terre Promise dans un monde en constante évolution à partir de contes et de récits collectifs. Ainsi, la véritable Terre Promise n'est pas un lieu exempt de douleur ou de conflit, mais un espace où la lutte et l'espoir coexistent, où l'identité se façonne au contact de l'altérité. En ce sens, elle est synonyme de résilience, de croissance et de l'hybridité culturelle qui enrichit l'individu et la communauté. Ce n'est pas la destination finale qui définit la Terre Promise, mais le chemin parcouru, les leçons apprises et les liens tissés. Nous conclurons ce travail en reprenant la définition qu'Anzaldúa attribue à cette terre frontière :

> Cependant, cette métisse a reçu des compensations et connu certaines joies. Vivre aux frontières et dans les marges, tout en préservant une identité fluctuante et multiple ainsi que son intégrité, c'est comme essayer de nager dans un nouvel élément, un élément "étranger". […] Et oui, l'élément "étranger" est devenu familier — jamais confortable […]. Non, pas confortable, mais chez soi. Ce livre parle donc de mon existence[43].

43 Gloria Anzaldúa, « Preface to the First Edition », *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco : Aunt Lute Books, 2012 [1987]. Nous traduisons : « *However, there have been compensations for this mestiza, and certain joys. Living on borders and in margins, keeping intact one's shifting and multiple identity and integrity, is like trying to swim in a new element, an "alien" element. […] And yes, the "alien" element has become familiar — never comfortable* […]. *No, not comfortable but home. This book, then, speaks of my existence* ».

Bibliographie

Anzaldúa, Gloria, « Preface to the First Edition », *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco : Aunt Lute Books, 2012 [1987].
—, *Terres frontalières, la Frontera. La nouvelle mestiza*, Paris : Cambourakis, trad. Nino S. Dufour et Alejandra Soto Chacón, 2022.

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

Bédard-Goulet, Sara, *Lecture et réparation psychique : le potentiel thérapeutique du dispositif littéraire*, thèse de l'Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, Toulouse/Montréal, 2012.

Fernández Paz, Agustín, *Luna Senegal*, Madrid : Anaya, 2009.

Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : De Gruyter Mouton, 2010.

Lamore, Jean, « Transculturation : naissance d'un mot », *in* Caccia, Fulvio, Lacroix, Jean-Michel (éds.), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 43-48.

Le Manchec, Claude, « L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques », *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, n°34, 2006, p. 141-157.

Oberg, Kalervo, « Culture Shock: Adjustment to New Cultural Environments », *Practical Anthropology*, n°7, 1960, p. 177-182.

Pinilla, José, « Décalage culturel "professionnels-usagers" et dérive instrumentale des services publics », *Pensée plurielle*, n°1, 2013, p. 37-59.

Tauveron, Catherine, *Lire la littérature à l'école. Pourquoi et comment le faire ?*, Paris, Hachette Éducation, 2002.

Touzani, Lilia, *Le rôle central du choc culturel dans les expériences d'hospitalité touristique*, thèse de l'Université de Grenoble et de l'Institut supérieur de gestion de Tunis, Grenoble/Tunis, 2013.

Chapitre 6

Ambivalences de l'El Dorado latinoaméricain

Del destierro a la Tierra prometida: *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender

---

Carolina Sanabria
Universidad de Costa Rica

La siguiente propuesta toma como punto de partida la novela de Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964), una de las primeras en la extensísima lista en la literatura hispánica en ficcionalizar el discurso oficial de las crónicas de la conquista, de suma fertilidad al día de hoy en géneros literarios que abarcan también la dramaturgia. El artículo parte de la problemática del destierro universal que se concreta en España y que tanto autor como sujeto histórico vivieron en siglos distintos, aunque no en geografías ni en los efectos del destierro: la represión. El segundo se convierte en personaje que se centra en un móvil inicial común a los habitantes de una realidad empobrecida. La argumentación fluye hacia un cambio en consonancia geográfica de las ramificaciones del río, que metaforiza las tensiones y manejos de poder, los cuales finalmente terminan desembocando en un replanteamiento de la Tierra prometida.

Desterrados de España

Cualquier exilio, del tipo que sea, está destinado en su origen mismo a trascender el mero acto: más que un hecho, es un proceso que se formula como un fenómeno complejo y que se conforma por varias aristas. Estas últimas desencadenan dinámicas que implican el ejercicio del poder en al menos dos partes claramente diferenciadas: quien destierra y quien es desterrado. En Occidente la tradición se remonta al imaginario cristiano de Adán y Eva expulsados

del Paraíso Terrenal, pero la mitología grecolatina es pródiga en personajes: Hefesto del Olimpo, Medea de Corinto, Asterión de Creta…, pero sin duda uno de los más insignes se puede encontrar en Edipo, que procedió al acto en calidad de autoridad contra sí mismo —simplificadamente dicho, en tanto punición de su propio destino. De este modo, ya desde la Grecia clásica, el exilio no era una práctica extraña. La acción está precedida de un sentido previo de establecimiento y pertenencia a un lugar entroncado con la natalidad, con el escenario de los primeros años que permiten forjar y comulgar con vínculos materiales y sobre todo simbólicos. Pero cuando a raíz del desencadenamiento normalmente violento de determinados eventos lleva a la ruptura de los lazos su corolario deriva en un acto que se propone en profunda relación con el castigo.

Con base en lo anterior, existe una coyuntura —poco frecuente en la creación narrativa— que une a autor y personaje, y que consuma la novela *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964) de Ramón J. Sender, a saber, que, de acuerdo con Godoy Gallardo, representa el testimonio literario de un desterrado histórico.[1] Desde momentos históricos diferentes subsiste una notoria coincidencia en sus orígenes peninsulares y en su destino final que se localiza en el continente americano. Sus búsquedas vienen a insertarse en el mismo tópico, esto es, la existencia de un lugar ideal que se accede a través de las oportunidades de escritura, por un lado, sin coacciones ni censura; y, por otro, la promesa inicial de un tesoro cuya posesión habría de modificar la categoría social de sus peregrinos. La condición, pues, de destierro puede pensarse también como una forma de autoexilio desde un mismo empobrecido y dividido imperio de históricas exigencias opresivas. Tras la Guerra civil del siglo XX, en la que Sender participó activamente, la situación dominante movilizó una salida y una búsqueda que atravesó por oleadas migratorias, y

1 Eduardo Godoy Gallardo, "Ramón J. Sender y el testimonio americano: *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*", *in* Hugo R. Cortés, Eduardo Godoy Gallardo, Mariela Insúa Cereceda (coords.), *Rebeldes y aventureros del Viejo al Nuevo mundo*, Madrid: Iberoamericana-Verbuet, 2008, p. 81.

de lo cual el escritor Francisco Ayala diferencia entre la España cautiva y la España peregrina[2] que reaviva la sensibilidad del siglo XVI.

Comúnmente, el destierro se suele asociar al concepto de castigo que se ejerce desde una autoridad del Estado hacia quien ha infringido una falta muy grave, lo cual deriva en la expulsión del territorio donde habita. La pena, de carácter histórico, tiene consecuencias en el desarraigo material, familiar y simbólico. Como con Edipo, media una decisión intencionada, lo cual tampoco evita el mencionado efecto de pérdida y separación no sólo de sus relaciones y propiedades, sino de sí mismo. Como ha dicho Alvear,

> Para que entonces el ser humano desaparezca, sea declarado muerto, sea abolido o […] desterrado, debe cumplirse lógicamente el requerimiento de haber existido con antelación, esto es, de haber estado presente, de haber sido declarado o entendido como vivo, de haber sido instituido o incluido con anterioridad. Éste tiene que haber estado en alguna parte.[3]

Justamente ese *haber estado* en un sitio específico es lo que permite haber cultivado el arraigo, el asentamiento en relación con valores que se perciben —a partir de cierto momento de disrupción— como perdidos. El choque violento genera un extrañamiento, una especie de rechazo que se procesa y motiva la salida sustitución de otra parte a la cual adscribirse. Nadie puede ser apátrida, siempre hay una pertenencia. Si se rechaza un lugar ha de asumirse otro. De ahí que el nuevo espacio necesariamente se plantea como promisorio, en una búsqueda que se prepara, se ejecuta, pero, como ocurre con Aguirre, no siempre se cumple, al menos de manera incidental. El destierro se vive entonces como expectativa y frustración, como generalización del descontento que previamente ha supuesto una ruptura: *decir no*. Este valor de la rebelión no habría de obnubilar

---

2 Francisco Ayala, "Para quién escribimos nosotros", *Guaraguo. El exilio literario español en América*, vol. 2, n°5, 1997, p. 93.

3 Rafael Alvear, "La sociología clásica y el destierro del ser humano", *Cinta de Moebio*, n°59, 2017, p. 248.

la perspectiva de que el foco se centra en el desterrado, quien, desde el inicio de la acción de la novela, se siente subyugado por el desengaño y la traición.

La elección del conquistador como protagonista tampoco resulta azarosa, sobre todo en ese momento en que su figura apenas iniciaba su autonomía. En el escritor oscense, ese destierro venía a ser necesario, pues de haberse quedado en España su publicación habría sido imposible por la dictadura franquista[4], que, como señala Esteves, restauraba por decreto las glorias del imperio español de Carlos V y Felipe II, ya que colocaba en primer plano al antihéroe español más famoso de la conquista y reivindicaba, en definitiva, su memoria.[5] Lope de Aguirre había alcanzado esa fama en la conquista en Omagua —Amagua como variable— por haber instigado una serie de insurrecciones que derivaron en decenas de muertes, así como por su carta de desnaturalización a Felipe II, según recoge el bachiller Francisco Vázquez en la *Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Amagua y Dorado* (1881). Es probablemente una de las copias manuscritas más importantes, por encima incluso de la versión mucho más breve (de doce páginas) firmada por Pedrarias de Almesto, compañero de Vázquez en la expedición.[6]

El tema no había sido un interés de Sender surgido únicamente a raíz de su llegada a México. Ya en su juventud y siendo redactor del diario *El sol* de Madrid, había tenido conocimiento del periplo

---

4 "No se escribe igual […] cuando ello ha de pasar por una censura cuyas miradas se conocen y cuyos criterios se calculan, que cuando pueden encaminársele libremente en procura de afinidades, curiosidad o simpatía en la incógnita multitud; ni cuando prevalece un ambiente social, que cuando es otro el que domina", *in idem*.

5 Antonio Roberto Esteves, "Lope de Aguirre: história e literatura", *Revista de letras*, vol. 35, 1995, p. 46.

6 Pedrarias de Almesto básicamente copia a Vázquez, añadiendo una versión más personal. A partir de ambos documentos, Baraibar indica que han sido trece variantes, con distintos títulos, notas, reediciones, estudios introductorios, *etc*. las que se publicaron sobre el evento. *Cf.* Álvaro Baraibar, "La Jornada de Amagua (Omagua) y Dorado: entre Francisco Vázquez y Pedrarias de Almesto", *Taller de Letras NE1*, 2012, p. 39-43.

del conquistador, como se plasma con la publicación de la reseña de la tesis *La expedición de Ursúa al* [*sic*] *Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre* (1928) de Emiliano Jos, el cual mantenía vigente la historia sombría del pasado colonial de España y la visión tiránica del hidalgo oñatiarra. El texto de Jos vendría a dar cuenta de las divergencias que, aun pasados varios siglos, continuaba suscitando Lope de Aguirre, reivindicado después por intelectuales euskeras de mediados del siglo XX entre los cuales se hallaba el historiador Segundo Ispizúa.[7] En efecto, parte significativa de vascos se han asociado históricamente a la recuperación de su figura, quienes admiraban la valentía del caudillo al enfrentar al rey, por lo que no es casual que una proporción significativa de la población, como también revela la política, no se sintieran ciudadanos del estado español.[8]

Hasta entonces, esta población no habían sido los únicos interesados —ni lo serían— en la personalidad del caudillo marañón en su doble dimensión histórica y literaria. Mucho antes siquiera de imaginar su exilio, en su etapa periodística, Sender ya se había sentido atraído por el continente americano, de lo que dan cuenta sus ensayos *El problema religioso en México: católicos y cristianos* (1928) y *América antes de Colón* (1930). Por esa época, llega a publicar una serie de ensayos cortos recopilados bajo el título *Proclamación de la sonrisa*, en el que se encuentra el de revelador nombre "Libertadores de América". A partir de la idea del historiador euskera Segundo

---

7 En referencia del cual Beltrán Rózpide, enmarcado en la historia oficial del siglo XVI, comenta: "No falta, sin embargo, quien ha pretendido rehabilitar su memoria, como hizo el señor Ispizúa, presentándolo [a Aguirre] como el primer mártir de la independencia", *in* Ricardo Beltrán Rózpide, "La expedición de Ursúa al [*sic*] Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre, por don Emiliano Jos. Informes oficiales", *Boletín de la Real Academia de Historia*, t. 92, 1928, p. 472.

8 En la historia contemporánea, Euskadi es la región que ha tenido mayor resistencia a la incorporación al resto del país, acentuada a raíz de la II República. De ahí que, a propósito del cuarto centenario de la muerte de Aguirre, una serie de intelectuales vascos se congregaron en torno a un círculo semiclandestino llamado "La academia errante" (1955-1963) para celebrar en octubre de 1961 su quinta reunión que se concretó en la publicación titulada *Lope de Aguirre descuartizado*.

Ispizúa, el narrador oscense plantea al navegante vasco "[c]omo primer mártir de la libertad de América", luego de lo cual formula que su perfil "está por descubrir y rehabilitar".[9] Todos estos ensayos vienen a ser el germen de una novela que resulta de entre las más conocidas de la prolífica labor de Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, que ha encabezado las ficciones revisionistas del caudillo en el siglo XX[10] por la alineación moral con su protagonista con el que comparte y sintoniza su posición y sensibilidad de expatriado.

El *descubrimiento* y la *rehabilitación* de esa figura histórica se producen así pues treinta años después en otro género no de corte histórico y oficial sino ficcional y lúdico, como lo recoge el escritor Javier Marías en su discurso de incorporación a la Real Academia de la Lengua Española en 2008 ("pueril" es el término que utiliza[11]): la novela. Entre la historia y la literatura se entrecruzan algunos sujetos reales devenidos personajes, en lo cual hay un hecho llamativo: la tendencia natural al borramiento y al olvido de las personalidades históricas. Sin embargo, para el académico madrileño, su pervivencia está garantizada por una forzosa y singular paradoja, esto es, que para que un personaje histórico y real se mantenga en la memoria colectiva, ha de revestírsele de una dimensión imaginaria, ficcional, lo que a su vez acabará "por falsearlo, difuminarlo y finalmente borrarlo en tanto que verdadero personaje histórico".[12] En ese discurso, Marías

---

9 Ramón J. Sender, *Proclamación de la sonrisa*, Madrid: Juan Pueyo, 1930, p. 166.

10 Es la segunda novela que se publica sobre Lope de Aguirre: la primera había sido *El camino de El Dorado* (1947) del venezolano Arturo Uslar Pietri. La fertilísima producción generada a partir del siglo XX en los estudios académicos, la novelística, el teatro y la cinematografía ha suscitado la reflexión del caudillo marañón.

11 Javier Marías, "Sobre la dificultad de contar", *Discurso de incorporación a la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid, 2008, p. 9.

12 *Ibid.*, p. 34. Incluso apunta el mismo: "Sabríamos mucho menos de Lope de Aguirre […] si acerca de sus aventuras y crímenes contáramos sólo con la *Jornada de Omagua y Dorado* de Francisco Vázquez y otras crónicas más o menos contemporáneas y no dispusiéramos de la magnífica narración más o menos novelada *La expedición de Orsúa* [*sic*] *y los crímenes de Aguirre*, publicada en 1821 por […] Robert Southey, y de la excelente novela de Ramón José

llegaría a recalcar —ilustrando precisamente a partir de casos como el de Lope de Aguirre— la fuerza de la literatura y de la invención, la representación estilizada por encima de crónicas o discursos históricos[13] en la fabulación de otras posibilidades a la historia oficial, que igualmente los desdibujan, pero los conservan en el imaginario social. A partir del siglo XX, Aguirre llega a recuperarse y consolidarse como sujeto híbrido, histórico y ficcional, indisoluble del viaje a la Tierra prometida, aunque al final se separe del cauce original.

El personaje y el mito

Al inicio de la novela de Ramón J. Sender, la narración omnisciente se libera momentánea y excepcionalmente para dejar que, en unas pocas páginas, Lope de Aguirre se presente por sí mismo a través de un hipotético diario cuya escritura inicia un día de aburrimiento mientras espera la salida de la expedición en 1560 cuya narración se remonta un año antes. El mismo Aguirre ofrece datos que toman de punto de partida su biografía, como que en su juventud había embarcado en Sevilla rumbo a Perú en 1537 donde recorrió zonas agrestes viviendo motines y contiendas, una de las cuales lo había dejado renco. La selección de estos datos históricos inscritos en la oficialidad más biográfica forma parte de un recurso de Sender para la formulación del personaje tras el previo viaje desde ultramar en busca de gloria o riquezas sin éxito a lo largo de los años —algo menos veinticinco, si se sacan cuentas. Se suma a ese desencanto la conciencia del envejecimiento y una situación socioeconómica que no ofrece mayor cambio. El mito es la única posibilidad diegética e histórica.

Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (amén de otras diez o doce, sin olvidar *Las inquietudes de Shanti Andía*, de Baroja)", *in ibid.*, p. 33-34.

13 En lo que llama la fuerza y la necesidad de la ficción, lo que contiene la paradoja de que acabarán por falsear, difuminar y borrar al personaje histórico. Lo cierto, como afirma el narrador madrileño, es que sabríamos mucho menos de Lope de Aguirre (*Ibid.*, p. 34) y con ello, de la historia que une ambos continentes por un viaje.

Narrativamente este escrito apunta a la representación del apoderamiento de su propia voz por el personaje, como lo corrobora el hecho de que, una vez elaborado el somero recuento biográfico, de inmediato el mismo Aguirre quema los papeles. La razón está en darle voz al personaje que fue acallado y del que en España se había condenado al silencio durante siglos. Sender asume una clara posición reivindicadora y matiza la visión histórica exculpatoria del propio Vázquez, con un relato menos comprometido.[14] Esa exploración de las posibilidades que le ofrece la ficción literaria es donde, como decía Marías, reside la superioridad narrativa.[15] La revisión de la crónica (veraz) se escribe de nuevo como una novela (ficción) desde un planteamiento del personaje tomando como base lagunas o vacíos abiertos en la crónica[16]: su particular interacción con sus compañeros y

14 Por descontado, el adverbio no implica ausencia, en virtud de la posición ideológica comprometida que supuso para su autor y las dificultades por la censura.

15 La enumeración sería ociosa, pero el personaje ha trascendido las fronteras del género literario a partir de las reconstrucciones novelísticas. El Aguirre de Sender —que no cesa de pensar primero y luego de intrigar— habría sido decisivo en protagonistas de otro tipo de ficciones como en las películas de Carlos Saura, *El Dorado* (1988) —cuyo principal antecedente habría sido la novela de Sender (*Cf.* Juan José Barrientos, *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, México: UNAM, 2001)— y la más personal de Werner Herzog, *Aguirre o la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1979). Su figura trágica, obsesiva, es el punto de partida para la proliferación artística del mismo sujeto histórico que supera los límites de la crónica hacia, como decía Marías, lo que conduce su auténtica trascendencia: su recuperación en la ficción.

16 Si bien la sublevación de Lope de Aguirre aparece ampliamente documentada por la crónica de Francisco Vázquez y Pedrarias de Almesto, hay también al menos diez relaciones escritas por testigos presenciales, además de un gran número de declaraciones e informaciones presentadas por expedicionarios y por habitantes de la isla Margarita. *Cf.* Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista de América: mitificación y emergencia*, Hanover: Ediciones del Norte, 1988, p. 159-173.

subordinados[17], sus conversaciones de temas serios con Pedrarias, el trato amoroso con su hija Elvira.

En cuanto a los otros datos —los históricos, sobre los que en principio habría menor cantidad de lagunas—, Sender recrea el clima de la segunda mitad del siglo XVI, de la condición desesperada en que se movía parte de la población colonial que, de acuerdo con Beatriz Pastor, no había logrado materializar las aspiraciones de enriquecimiento y ascenso social para los hidalgos[18], conquistadores descastados en su mayoría. En efecto, en esa segunda mitad del siglo XVI existe en tierras americanas "un manifiesto malestar frente a la arbitrariedad de las mercedes concedidas por la administración colonial, así como por la corrupción que en ella impera".[19] El trayecto hacia la Tierra prometida vino a figurar como un objetivo que, en el establecimiento de la sociedad colonial, justamente prometía la mejora social, económica de una mayoría y no lo que resultó: "un sistema cada vez más rígido, cimentado sobre la explotación de los nativos y subordinado al fortalecimiento del poder de una clase de nobles y encomenderos ricos".[20] Para el momento de la expedición de Ursúa, había decrecido el ímpetu por hallazgos que no estaban a la altura de lo esperado. La sensación generalizada de fracaso en la búsqueda de los objetivos que expresa el protagonista implicaba la frustración de las expectativas de enriquecimiento de la mayoría, además de la pérdida del poco capital de que disponían y la ruina social[21] porque no había nada que cambiara en relación con la estructura que ya

---

17 Desde el inicio de la expedición, Aguirre se muestra interesado por conocer algún vocablo que escucha de las canciones de los negros, habla e incluso ríe con ellos: "—¿Por quién me toman vuesas mercedes, morenos bellacos, macacos de la Guinea, hermanos míos? Porque Lope los llamaba con malos nombres, pero añadía la palabra *hermanos*, con la cual compensaba los efectos de la ofensa", *in* Ramón J. Sender. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 71.

18 Beatriz Pastor, "Lope de Aguirre el loco: la voz de la soledad", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 14, n°28, 1988, p. 164.

19 Álvaro Baraibar, "La Jornada de Amagua (Omagua) y Dorado: entre Francisco Vázquez y Pedrarias de Almesto", *op. cit.*, p. 37.

20 Beatriz Pastor, "Lope de Aguirre el loco: la voz de la soledad", *op. cit.*, p. 160.

21 *Idem*.

conocían, como recupera Sender en la novela: "Tierra e indios había por todas partes, pero el fruto de la victoria era siempre para los otros".[22]

La rebelión de Aguirre no había sido la única, aunque sí la más sonada y de las más sangrientas. El ambiente de desencanto con algún conato de sublevación también se había producido en alzamientos históricos como el de casi dos décadas atrás, de Gonzalo Pizarro a las Nuevas Leyes de Indias. La situación se avenía a los mitos que incluso hasta todavía el siglo XVIII se lograban sostener: a fin de cuentas, se trataba de continuar la exploración y conquista de las nuevas tierras a como diera lugar, y las fronteras del mundo, como sostiene Rojas Mix, siempre han tenido gran importancia en la imaginación: "Desde que los bardos comienzan a cantar sitúan en ellas a los seres imaginarios. Al desplazarse, las sigue el universo fantástico. Las crónicas de viaje lo confirman".[23] Siendo así el siglo de los descubrimientos, en la España mayoritariamente analfabeta, la competencia por la colonización de los territorios de ultramar imponía una competencia desequilibrada y feroz con los demás imperios. Desde ahí se lanzó a la conquista del mundo, proyectando sus fuentes —de origen auténticamente clásico— en la cartografía de la época donde se localizaba el imaginario de esos seres fantásticos, leyendas y quimeras que habían sido contabilizadas por Rojas Mix: las Amazonas, los acéfalos, las sirenas, los bestiarios, la Fuente de la Juventud, el Dorado. Y todos llegan a trasvasarse a América.

El último, El Dorado, materializa la configuración de un escenario que alude a esos mitos grecolatinos que habrían de poblar el imaginario americano: en Hesíodo, las edades del hombre describen una serie de etapas o fases que irán en progresiva degradación hasta la era en que se vive, la actual. Por lo pronto, sólo interesa la primera, conocida como la Edad de Oro, que había existido en el reinado de Cronos cuando los mortales vivían como si fueran dioses, sin fatigas ni preocupaciones, y en vista de que tenían tierra fértil y

22 Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 58.

23 Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*, Barcelona: Lumen, 1992, p. 66.

riquezas en abundancia, no conocían el trabajo, el dolor ni la cruel vejez.[24] El escenario donde hay primavera eterna y hay una vida que se prometía mejor para los hidalgos empobrecidos es el móvil que mueve al enrolamiento con la jornada de Ursúa. Así Aguirre intentaba apaciguar el miedo de su hija y de la Torrealba, la sirvienta por zarpar: "No tengáis miedo, que vamos al Dorado, donde siempre es la primavera y hay mucha población y buen orden en las costumbres, de modo que tendréis allí una vida mejor".[25] Se trata, en el inicio de la novela, del convencimiento del lugar mítico como una idea firme, porque no dejaba de tratarse de un soldado en espera de ascenso social. Su localización precisa fue resultado de algunas crónicas que relataban que Diego Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete y Virrey de Perú, tuvo noticias de una provincia llamada Omagua situada en el cauce del río Marañón, actual Amazonas, donde había grandes riquezas y donde podía ubicarse el mítico Dorado[26], de bases asentadas en el mundo grecolatino.[27]

Pese a las mencionadas argumentaciones iniciales con que intenta convencer a su hija Elvira y a la Torrealba, el personaje literario

---

24 *Cf.* Hesíodo, *Trabajos y días*, *in Obras y fragmentos*, Madrid: Gredos, 1978, p. 110-120.

25 Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 18-19.

26 Álvaro Baraibar, "La Jornada de Amagua (Omagua) y Dorado: entre Francisco Vázquez y Pedrarias de Almesto", *op. cit.*, p. 36.

27 De El Dorado circulaba una doble versión que recoge la novela: el mismo Aguirre menciona, por un lado, la existencia de un rey sobre el cual espolvorean polvo de oro y a la luz del sol parece estar hecho de ese metal. Pero también, por otro lado, habla de una tierra con minas de plata cuyos indios cada mañana echan pedruscos de oro a un lago porque su dios está dentro. La última se corresponde con el paraíso cristiano y la Tierra prometida que moviera masas en torno a su búsqueda. La actualidad no ha puesto a la población a salvo de esos éxodos masivos desde una orientación más laica, en relación con una idea de mejora en la calidad de vida en el reino de este mundo: en las multitudinarias migraciones a Europa, como divulgan los medios, desde la zona norte de África por el Mediterráneo y también a Estados Unidos por el Río Bravo (encarnadas en los actuales *dreamers*), se niegan a desistir de la promesa de un panorama de vida mejor, igual como en el siglo XVI buscaban los empobrecidos expedicionarios en América.

de Sender conserva reticencias que no terminan de adecuarse al perfil del conquistador español, ya que de entrada cuenta con una edad lejana a la media del resto de la hueste y una experiencia de décadas de espera que han acumulado desencanto. A lo largo del trayecto, se mostrará distinto del resto, como argumenta San Miguel Pérez: "no es en absoluto un hombre sediento de riquezas, poder y gloria [...]. Aguirre es un hombre siempre a la defensiva, desconfiado, hosco, receloso, áspero, implacable".[28] Esa impresión explica la ambivalencia inicial del protagonista. El Dorado suponía un provecho que, según la narración poco después de levar anclas, el personaje era consciente de que no vería.[29] No habrá de pasar mucho tiempo para que se revele no sólo que esa realidad es una quimera, sino que se sucederá una modificación trascendental.

La experiencia histórica, como la reescribe Sender, articula un discurso del fracaso que trae consigo el de la rebelión. Por eso Pastor ha enmarcado la crónica de Vázquez en la "cancelación de los objetivos míticos [que] se produce en los textos del discurso de la rebelión con especial rapidez".[30] A partir de ahí, Sender se remonta a la construcción de este personaje histórico, dotándolo de matices imaginarios —ficcionales, como diría Marías— que explican y complejizan el desarrollo paralelo del viaje y de sí mismo. Pero la base sigue siendo real: la historia consignada por las crónicas y otros testimonios desde la mayor laguna de todas que constituye la psique de un sujeto histórico (mediante, ya se dijo, las posibilidades infinitas de la ficción), a saber, en su carácter de resistencia surgido por un clima de desencanto y fracaso que conducen a las insurrecciones. A lo largo de la novela se pueden apreciar las más notorias, como la mencionada carta en que Aguirre impulsa el nombramiento de don Hernando

28 Enrique San Miguel Pérez, "España como problema historiográfico y totalidad de ámbito de poder: La aventura de Lope de Aguirre en la literatura, o el tránsito de la España literaria a la España política y jurídica", *Revista de la Inquisición, Intolerancia y Derechos Humanos*, n°24, 2020, p. 155-156.

29 Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 58.

30 Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista de América: mitificación y emergencia*, *op. cit.*, p. 291.

de Guzmán como Rey. En el acto de coronación, un ficcionalizado Aguirre lanza maldiciones a Felipe II con sus reniegos que se antojan litúrgicos[31], propios de una ceremonia. El dramatismo de la escena, de acuerdo con San Miguel Pérez, está compuesto de una mezcla de un aire de crónica y testimonios del siglo XVI en el que de la retahíla de maldiciones se desgranan conceptos de identidad y pertenencia, puesto que reniega del espacio de civilización hispánico y de Felipe II —no tanto como sistema de dominación universal sino como en el ejercicio despótico de autoridad y poder.[32]

El reconocimiento por la autoridad del noble andaluz permite asimismo imbricar una concomitancia con un pasado épico, cuando Aguirre manifiesta animosidad e irritación hacia el Capitán Pedro de Ursúa desde el inicio, con la apreciación personal de dos rasgos: su excesiva juventud y su amaneramiento afrancesado —por su extracción navarra, que no hacía mucho (entre 1234 y 1512), había estado vinculada con la potencia rival del reino de Francia. A su escasa capacidad de organización que se evidencia en conflictos con terceros (como el alcalde de Santa Cruz, Alonso de Montoya a quien envía detener y obliga a viajar), se aunaban los interminables aplazamientos en zarpar. Lo que más, con todo, le molestaba a Aguirre era la presencia de la amante, Inés de Atienza, por los fastos de los que el Capitán se hacía rodear para complacerla, desentendiéndose de su cargo para atreverse "a ser insolentemente feliz allí a la vista de todo el mundo, olvidando que de su ánimo dependía el destino de tantos hombres, la mayor parte de los cuales por una razón u otra se consideraban desgraciados".[33] Este detalle, que induce a una empatía con otros soldados, abarca también al lector. Pero también deja ver la decadencia en los valores heroicos originales para el protagonista. Por eso la crónica se aleja de las gestas heroicas —y así desde el inicio el

31 Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 182-183.

32 Enrique San Miguel Pérez, "España como problema historiográfico y totalidad de ámbito de poder: La aventura de Lope de Aguirre en la literatura, o el tránsito de la España literaria a la España política y jurídica", *op. cit.*, p. 157.

33 Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 42.

narrador omnisciente se adelanta a la exégesis: "tal vez era Lope uno de esos héroes de la antiepopeya"[34]—,[35] en un planteamiento prácticamente inicial del personaje.

Por su contundente referencia real y cada vez más diluida en lo ficticio hacia lo mítico, Aguirre constituye el equivalente de otro personaje de ficción, anclado en uno de los paradigmas hispánicos de base estrictamente literaria: don Quijote. Uno literario y otro histórico son el resultado de una sociedad en decadencia los cuales se abocan a una búsqueda encaminada más que a la consecución de una meta —la defensa de los débiles que llevará al acreditamiento al amor de Dulcinea y la llegada a El Dorado que enriquecerá a los hidalgos— a algo bastante más hondo: el restablecimiento del orden social de su época. Hay numerosos detalles en la novela (retomados de la historia) que dan cuenta de esa particularidad, como que, tras la deposición de Ursúa, Aguirre no asume el liderazgo, sino que promueve a una figura a quien desde antes rendía respeto y admiración —ya se dijo, a don Hernando de Guzmán, emparentado con "la verdadera nobleza andaluza".[36] Bastante más avanzada la expedición, cuando tiene lugar el encuentro con otro gentilhombre, Juan de Villaldrando, el gobernador de la isla Margarita, Aguirre se inclina a besar su mano, pero éste se la niega. La reacción del caudillo deviene insólita, no sólo por no ser violenta como hubiera sido de esperar sino porque se mantiene: "Lope insistió diciendo: es mi obligación".[37] Ante el reconocimiento de los valores de la aristocracia es que el personaje literario admite la jerarquía de un ilustre como Hernando de Guzmán o de una autoridad legitimada como el gobernador a quienes

34 *Ibid.*, p. 23.

35 E igualmente lo subraya Marcus: si en las definiciones clásicas la epopeya es una serie de historias heroicas y maravillosas, en la de Aguirre es lo contrario: no son favorecidos por la suerte y resultan vencidos por fuerzas naturales o humanas. *Cf.* Raymond Marcus, "El mito literario de Lope de Aguirre en España e Hispanoamérica", *in* Carlos H. Magis (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México: Colegio de México, 1970, p. 587.

36 Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 25.

37 *Ibid.*, p. 284.

rinde vasallaje. La ruta de don Quijote por la Mancha y la de Aguirre por el Amazonas no cumplen su finalidad inicial y constituyen más bien una promesa que no se cumple. Y por su desencaje preliminar, en el que media autodestierro, los dos pasan por locos. En el caso de Aguirre, hay algo más: su sensación de vasallo traicionado y abandonado por las autoridades, lo que lo lleva a desafiar no sólo al Rey sino a Dios[38] y a las fuerzas naturales, como lo elabora Sender.[39]

La Tierra prometida termina, así pues, frustrándose por la razón elemental de que es un relato de fabulación y lo que se produce es una repetición de las condiciones sociales y estructurales de la Península. Pastor sostiene que el Aguirre histórico que se desgaja de las tres cartas expresan la visión angustiada de su realidad histórica:

> La cólera de Aguirre se desata en una crítica acerba de la sociedad colonial cuyo trasfondo ideológico es siempre la degradación del modelo heroico del conquistador, el desplazamiento de una aristocracia militar por la burocracia real, y la decadencia de los valores de una edad de oro que aparece identificada con la Reconquista y mitificada.[40]

Es como si con base en ese patrón Sender hubiera tomado como punto de partida la creación de un personaje de alta complejidad en matices (desclasado, ambicioso, obsesivo, receloso, paternalmente atento) que lo sensibilizan y desde el inicio lo predisponen a ser

---

38 Considerando que una de las trece variantes de la crónica de Vázquez se titulaba *Lope de Aguirre. La ira de Dios. Relación verdadera de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado* (México: Premià, 1978).

39 "¿Piensa Dios que porque llueva y caigan rayos no hemos de ir al Perú y hacer lo que debemos? […] Luego decía que Dios era mal guerrero, porque no acertaba a matarle con alguna de aquellas exhalaciones. Y la lluvia, aunque torrencial, era poca cosa para detenerle", *in* Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 392. Esta rebeldía sacrílega tampoco se desentiende de la historiografía española, pues hay remisiones al sacrílego don Félix de Montemar, protagonista de *El estudiante de Salamanca* (1840) de José de Espronceda.

40 Beatriz Pastor, "Lope de Aguirre el loco: la voz de la soledad", *op. cit.*, p. 167.

defraudado, pese a su paradójica convicción sólo inicial, en el fondo, de autoengaño. El desarrollo del viaje impone un cambio de ruta. Las cosas se precipitan a partir de las paulatinas sublevaciones que el mismo protagonista instiga entre sus compañeros cuando nota la ausencia de cambio. Las semanas se suceden lentamente, en medio de un clima pesado (de recorrido interminable, con calor exasperante y constante que hacía difícil respirar y el hambre galopante): "Todo era voraz en el Amazonas: los peces, los animales de tierra, el sol y, sobre todo, los minúsculos mosquitos".[41] A la presión del ambiente se superpone la interna (tensiones crecientes entre los miembros de la expedición que derivan en instigaciones y sediciones) y termina manifestándose como un conflicto de poder, donde un insomne Aguirre —que sólo duerme tres o cuatro horas—, que no come casi nunca —aunque hubiera víveres sobrados— mira y reflexiona siempre —incluso desde antes de emprender el viaje, con el escrito—, acumula animadversiones y finalmente se desata. Casi sin darse cuenta, los objetivos variarán a la luz de los conflictos no ya con los indios que esperaban enfrentar en un entorno desconocido e inhóspito, sino en la misma hueste. El objetivo, pues, será la interposición al poder arbitrario de Ursúa, la entronización de Hernando y su posterior ejecución en un viaje que no cesa de cambiar de rutas. La Tierra prometida se revela distinta.

Derivaciones físicas y simbólicas de la ruta

El planteamiento (estético, ideológico, político) del Aguirre de Sender propone una escisión compleja en su mismo psiquismo que se traslada al ponerse en relación con otros personajes resultando una confrontación en la que Rosa María Grillo[42] distingue entre nivel sociopolítico (Aguirre-Ursúa) y nivel humano (Aguirre-Pedrarias).

41 Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 83.

42 Rosa María Grillo, "El nuevo descubrimiento de los exiliados españoles en América", *in* Carmen Alemany Bay (coord.), *América sin nombre*, n°3, 2002, p. 44.

De ese último, Pedrarias de Almesto, soldado solitario y con aires reflexivos, muchas veces humanistas, Estil·les Farré comenta que no sólo funge como un personaje, sino como un foco observador, una posición neutral con la que se ha identificado el propio Sender[43] y no con el protagonista. Y más allá de eso, Pedrarias en la novela es un personaje que como cualquier otro cumple una función narrativa, que es permitir a Aguirre explayarse verbalmente más, desplegar su discurso paranoico, transparentar su personalidad esquizoide, en definitiva, es el pretexto para acceder a otras dimensiones del protagonista. A partir de los diálogos es posible conocer aún más la complejidad del caudillo en estas disquisiciones que superan la vivencia de la cotidianeidad de la espera de la llegada. Y aunque resulta más evidente con Pedrarias, en la mencionada interacción con los demás personajes históricos es posible ampliar otras posibles ramificaciones inagotables del protagonista desde sus posibilidades en la literatura en busca de henchir posibles agujeros con qué llenar la historia.

Pero tal vez la escisión más sugestiva se fragua entre el protagonista en relación con otra fuerza que, aunque no es caracterológica, tiene su fuerza: el río. Conocidas son las resonancias míticas de carácter universal, cuyas corrientes, en una primera acepción para Chevalier y Gheerbrant, existen varias posibilidades, de las que se encuentra una básica, el cruce de una a otra orilla, pero en todo caso permite un primer acercamiento, como "un obstáculo que separa dos dominios o estados: el mundo Fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego".[44] Aguirre se debate, como el caudal que navega, entre lo natural, es decir, la realidad física y la voluntad o la libertad del espíritu. La materialidad física es la que lo apremia, lo hostiga; la dimensión de lo incondicionado es la que lo libera, a costa de la muerte.

---

43 Juan Emilio Estil·les Farré, "La mirada equinoccial de Sender", *in* Juan Carlos Ara Torralba, Fermín Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, p. 455.

44 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 2000, p. 1366.

De este modo, se tiene, de entrada, una superficial disparidad entre las magnitudes físicas de ambos: uno pequeño, cojo, viejo —en última instancia, disminuido—; el otro inmenso, imponente, inabarcable. En principio no parece haber puntos comunes, pero no es así: lo que los presta a comparación vendría a recaer en su ánimo, el temperamento, el cuadro emocional del personaje —peligroso, un hombre de cuidado, como es aconsejado Ursúa incluso por el mismo Virrey en el momento de alistamiento, no en vano llamado "loco".[45] Ese potencial arrebatamiento es el que luce el imponente torrente del Amazonas, "grande y agitado y tempestuoso como un mar"[46] y de cuya boca se decía que, "en su salida al mar, tenía ochenta lenguas de ancha".[47] Al final, el río personificado y el antihéroe terminan hermanados en su carácter torvo, amenazante.

Podría resultar llamativo que, en medio de la caracterización, la narración se refiere al viaje desde la descripción de la acción del bergantín con discursos directos de los personajes, con poca dedicación a lo novedoso, no sólo al río, sino a la selva. Sólo en muy excepcionales momentos hay referencias a la naturaleza que parecen trascender la función descriptiva, que es el caso del siguiente pasaje, enunciado como estrategia para presagiar el destino de los que osan adentrarse en ella. La narración aquí procede por la metáfora, bajo la enumeración de algunos vocablos que conjuntan la evocación artística del barroco como la alusión a lo bélico a partir de sus instrumentos, acciones y efectos en lo que resulta una competencia —de antemano perdida— por la supervivencia:

---

45 Pese a esa fama cultivada por él mismo, hay quienes, como el escritor Luis Martín Santos, niegan el calificativo en el entendido de que, sin borrar las tendencias a la crueldad y a la ambición, mediaron circunstancias que condujeron al afloramiento de una personalidad especial, psicopática. *Cf.* Luis Martín Santos, "Lope de Aguirre ¿Loco?", *in* VV. AA. La Academia Errante, *Lope de Aguirre descuartizado*, San Sebastián: Auñamendi Argitaldaria, 1963, p. 167-174.

46 Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *op. cit.*, p. 68.

47 *Ibid.*, p. 272.

> Mostraba la selva la misma monstruosa densidad: cañas del grosor de la pierna creciendo altísimas sobre un suelo esponjoso, cocoteros *puntiagudos* que alzaban sus troncos rectos y lisos, árboles de otras clases buscando un poco de aire y un poco de cielo azul, más árboles aún, *sometidos*, *vencidos*, *devorados* por los triunfadores. Arbustos con ramas que parecían de acero, plantas *carnívoras* que si atrapaban a un pájaro lo envolvían en sus hojas e iban *estrujándolo* hasta arrojar días después el *esqueleto mondo*, y arriba, bóvedas, penachos, *ojivas*, como en las catedrales, *astrágalos*, florones, volutas, ondas, arabescos. Había helechos milenarios que se *apretaban* en haces espesos, hojas como láminas de bronce claro que bajo una gota de agua sonaban *metálicamente*, lianas por todas partes con las que se podría *ahorcar* a un filisteo.[48]

Fragmentos como ese son salvedades en medio de la generalizada ausencia de descripciones de la naturaleza sobre el nuevo mundo a lo largo de la novela. Más ampliamente, el énfasis podría decantarse, como sostiene Estil·les Farré, hacia una realidad de lo profundo, deducida de las acciones sin ornamento y no del exterior, en "lo que pueda suceder en el interior de la persona".[49]

Resulta más notorio el paralelismo que se construye en el recorrido físico, en el viaje destinado al cumplimiento —oficial, oficializado— de un mito, cuyo trayecto mismo ahí se replantea, cuestiona y hasta se subvierte[50] con el motivo estilístico de la bifurcación: el cauce del Amazonas equidistante al personaje, en conflicto constante con el medio social además o más que el natural. Se trata de un recurso derivado de la personalización de la naturaleza tan característica de las figuras de ficción que ontológica o estilísticamente

---

48 *Ibid*, p. 273. Énfasis agregado.

49 Juan Emilio Estil·les Farré, "La mirada equinoccial de Sender", *op. cit.*, p. 451.

50 Los elementos narrativos resultaban idóneos para que Herzog trasvasara la historia a su universo fílmico: la rebeldía del hombre que se niega a aceptar su entorno, de modo que deriva en la confrontación con las fuerzas de la naturaleza de caos, lucha, supervivencia, confrontación: alegoría del mundo interior que se transforma en locura.

relaciona propiedades humanas con atributos inanimados, indiferentes, pero no en la literatura. En efecto, el trabajo artístico permite que la narración descriptiva se alce con la solidaridad entre naturaleza y personaje, la *falacia patética*, conforme al paulatino acercamiento a la zona equinoccial.

La derivación de la ruta termina siendo, por tanto, no sólo natural, sino, dado su carácter inescrutable, simbólica: en el Amazonas por sus intrincadas e interminables vertientes, y asimismo en Aguirre por las consecuencias de su conciencia de defraudación en el mito. Avanzada la expedición en la que se van desvaneciendo las expectativas y tras inducir la serie de sediciones que convergen en sangrientos asesinatos, casi sin darse cuenta, Aguirre termina erigiéndose en cabecilla rebelde —con lo que se asume por parte de la crítica en plantearlo como una suerte de proto-líder independentista en algunas de las últimas ficciones y discursos políticos revisionistas que se abocan a su recuperación, empezando por el mismo Emiliano Jos. El objetivo también se ramifica: sufre un desplazamiento de las riquezas de El Dorado de las que Aguirre parece consciente que no se alcanzarán, como si la rocambolesca preparación desde el inicio[51] hubiera funcionado como pronóstico.

La experiencia del trayecto se ve movida por la restitución del honor de una conciencia emergente que el personaje literario explota, con su alucinado internamiento físico que se corresponde con el mental. De este modo, la importancia de la bifurcación adquiere varias aristas, que se relacionan con el trayecto físico, es decir, las derivaciones del río que serpentea entre inacabables cordilleras, pero también del viaje original, como giro radical de su germen

51 De nuevo, la novela coincide con las crónicas ante esa concepción del mundo señalada por Pastor, que incluye la percepción de los problemas sociales y económicos de la sociedad colonial en decadencia con los valores heroicos, la propuesta de retorno anacrónico a una edad de oro mitificada, la vivencia del cambio del medioevo como caos, la justificación del autoritarismo como remedio contra la corrupción, la confrontación simbólica entre lo civil y lo militar, la identificación de inocencia con locura y de desesperación con lucidez, la angustia y desesperanza que lo abarcan todo. *Cf.* Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista de América: mitificación y emergencia*, *op. cit.*, p. 170.

revolucionario, como metáfora de la oposición simbólica al orden, expresión final de su experiencia de desterrado. Y aparte de lo anterior, según plantea Pastor, la bifurcación también viene a configurarse estéticamente, porque se propone como la imagen que será central, años después en el barroquismo americano[52], y en las representaciones artísticas así se habrá de concentrar, depurar, alegorizar en exceso en la curva.

Cierre: el vértigo de la Tierra prometida

Esa estilización de la realidad geográfica, sinuosa, amenazante, transcurre en paralelo a la desesperación que vive el personaje histórico.[53] No en vano en la mencionada misiva recogida por la crónica, Aguirre avisa al rey de un medio no ya idílico o promisorio, carente de mitos, mudado en cambio en temeroso, al igual que el río, en el cual "no hay […] otra cosa que desesperar".[54] La crónica histórica oficial, con la carta de rebeldía, consigna la insumisión del vasallo, la palabra de un hidalgo como Aguirre, que se ve, lo mismo que Sender, defraudado ante lo que oficialmente representa la Península.

La carta de Aguirre en el siglo XVI encuentra su correspondencia en el XX con la novela de Sender. Ambos, el personaje de ficción como el autor real, encuentran redención en la escritura, con la respectiva expresión de una oposición frontal al sistema político que encarna Felipe II y otra más indirecta a la censura literaria del "emperador" del país: Franco. Desde la insumisión se supera su condición de anónimo para dirigirse al rey, lo que lo convierte por tanto en un personaje trascendental por derecho propio. En las diferentes ediciones que se han publicado de Vázquez y de Almesto, la carta vendría a ser la culminación de ese viaje, pero no en la literatura a partir del siglo XX ya cargada de prolíficas ficciones históricas. La

52 Beatriz Pastor, "Lope de Aguirre el loco: la voz de la soledad", *op. cit.*, p. 165.

53 *Ibid.*, p. 169.

54 Francisco Vázquez, *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre, el Peregrino*, Madrid: Miraguano, 1979, p. 122.

crónica es el punto de partida para la carta primero y para la novela después. El trayecto resulta una metáfora de la jornada geográfica, como sostiene Pastor[55], en el que la crónica de la derrota o el fracaso se reelabora en esa abundante variedad de narradores españoles e hispanoamericanos que van desde una pasión estética por la violencia hasta los motivos asumidos por reivindicaciones sociopolíticas.

A pesar de lo sangriento del viaje, el corolario de todo derivaría, como sostiene José Carlos Mainer, en la admiración nacionalista por la obra cultural española. Es una tendencia bastante común en un ámbito ajeno que se asume mejor y por tanto se busca, al mismo tiempo que la identificación con lo nativo americano de un complejo mundo de esperanzas en lo espontáneo y vital, por lo que tiene de primitivo.[56] Este primitivismo está en relación con los mitos más arcanos de tantas civilizaciones y religiones que comparten la promesa de la existencia de un lugar ideal, una variación del *locus amœnus* que suele contar con variadas representaciones en las crónicas.[57]

La Tierra prometida tiene como base la estructura mítica que comparten tantas narrativas que encuentran su especificidad en la búsqueda de un fundamento de sus argonautas. Pero en su viaje hacia ese lugar promisorio, en el caso del loco sí, pero también del desterrado Aguirre que lo convierte en errante, en peregrino, se interponen bifurcaciones que desplazan y transforman su meta prevista: ya no será el mito de la fantástica ciudad de oro, sustituida por la rebelión motivada por la frustración, el desencanto, la sospecha —en suma— de que el mito inicial no resulta sino un fraude. La Tierra prometida se revela por tanto no como una superficie estática, sino como un objetivo móvil, cambiante, sujeto a transformaciones inesperadas en su camino. Por eso al final, la errancia del desterrado Aguirre sufre una alteración: ya no tiene como propósito una llegada a un emplazamiento físico, a diferencia de lo que se esperaba a la salida de la expedición. Así, en este impensable cambio

55 Beatriz Pastor, "Lope de Aguirre el loco: la voz de la soledad", *op. cit.*, p. 169.

56 José Carlos Mainer, "La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica", *Bulletin Hispanique*, t. 85, n°3-4, 1983, p. 338.

57 *Cf.* Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*, *op. cit.*

de trayecto su contrahecho mesías termina convertido en el fundador espiritual, en el líder anímico de una tierra poblada de habitantes mestizos, híbridos como él.[58] Un personaje histórico devaluado por la historia se transfigura y se recupera en la dimensión artística, que tiene mayor peso que la política. En su horizonte, El Dorado y América como espacios de ficción, promisorios, tierras de mitos, se transforman en gérmenes de una conciencia de cuna que, como también vivieron Sender y otros tantos españoles contemporáneos, actualizan la experiencia del arribo a la Tierra prometida que acoge a los desterrados rebeldes.

Bibliografía

Alvear, Rafael, "La sociología clásica y el destierro del ser humano", *Cinta de Moebio*, n°59, 2017, p. 235-253.

Ayala, Francisco, "Para quién escribimos nosotros", *Guaraguo. El exilio literario español en América*, vol. 2, n°5, 1997, p. 83-94.

Baraibar, Álvaro, "La Jornada de Amagua (Omagua) y Dorado: entre Francisco Vázquez y Pedrarias de Almesto", *Taller de Letras NE1*, 2012, p. 35-49.

Barrientos, Juan José, *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México: UNAM, 2001.

Beltrán Rózpide, Ricardo, "La expedición de Ursúa al [*sic*] Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre, por don Emiliano Jos. Informes oficiales", *Boletín de la Real Academia de Historia*, t. 92, 1928, p. 471-475.

58 Asumiendo su nacionalidad, tras la primera de las sublevaciones, como "marañón" o "peruano".

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 2000.

Esteves, Antonio Roberto, "Lope de Aguirre: história e literatura", *Revista de letras*, vol. 35, 1995, p. 41-52.

Estil·les Farré, Juan Emilio, "La mirada equinoccial de Sender", *in* Ara Torralba, Juan Carlos, Encabo, Fermín Gil (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, p. 443-456.

Godoy Gallardo, Eduardo, "Ramón J. Sender y el testimonio americano: *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*", *in* Cortés, Hugo R., Godoy Gallardo, Eduardo, Insúa Cereceda, Mariela (coords.), *Rebeldes y aventureros del Viejo al Nuevo mundo*, Madrid: Iberoamericana-Verbuet, 2008, p. 81-96.

Grillo, Rosa María, "El nuevo descubrimiento de los exiliados españoles en América", *in* Alemany Bay, Carmen (coord.), *América sin nombre*, n°3, 2002, p. 35-47.

Herzog, Werner, *Aguirre, der Zorn Gottes* [film], Fráncfort del Meno: Hessischer Rundfunk, 1972.

Hesíodo, *Obras y fragmentos*, Madrid: Gredos, trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Diez, 1978.

Mainer, José Carlos, "La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica", *Bulletin Hispanique*, t. 85, n°3-4, 1983, p. 325-343.

Marcus, Raymond, "El mito literario de Lope de Aguirre en España e Hispanoamérica", *in* Magis, Carlos H. (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México: Colegio de México, 1970, p. 581-592.

Marías, Javier, "Sobre la dificultad de contar", *Discurso de incorporación a la Real Academia de la Lengua Española*, Madrid, 2008.

Martín Santos, Luis, "Lope de Aguirre ¿Loco?", *in* VV. AA. La Academia Errante, *Lope de Aguirre descuartizado*, San Sebastián: Auñamendi Argitaldaria, 1963, p. 167-174.

Pastor, Beatriz, *Discursos narrativos de la conquista de América: mitificación y emergencia*, Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
—, "Lope de Aguirre el loco: la voz de la soledad", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 14, n°28, 1988, p. 159-173.

Rojas Mix, Miguel, *América imaginaria*, Barcelona: Lumen, 1992.

San Miguel Pérez, Enrique, "España como problema historiográfico y totalidad de ámbito de poder: La aventura de Lope de Aguirre en la literatura, o el tránsito de la España literaria a la España política y jurídica", *Revista de la Inquisición, Intolerancia y Derechos Humanos*, n°24, 2020, p. 149-162.

Saura, Carlos, *El Dorado* [film], España-Francia-Italia-Costa Rica: Canal+, Chrysalide Film, Compañía Iberoamericana de TV, France 3 Cinéma, RAI Cinema, SACIS, RTVE, UGC Images, 1988.

Sender, Ramón J, *Proclamación de la sonrisa*, Madrid: Juan Pueyo, 1930.
—, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Barcelona: Bruguera, 1983 [1964].

Vázquez, Francisco, *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre, el Peregrino*, Madrid: Miraguano, 1979.

El Infierno de Carmen Mola (2023) como imaginario entre la Tierra Prometida y sus diversas manifestaciones

---

Andrés Cobo de Guzmán Medina
Université Lumière Lyon 2 (Passages XX-XXI)

Objetivos y personajes

> *La noche empieza a clarear cuando Leonor sale a uno de los balcones para tomar aire. Sudada y algo borracha, da una calada a un cigarrito. A sus pies, la Puerta del Sol […]. Aquí y allá, pordioseros, jugadores que regresan a sus casas con los bolsillos vacíos, hambre.* [1]

En relación con nuestro objeto de estudio, la novela *El Infierno*, aparentemente podría ser el fruto de un éxito popular o de un folletín decimonónico, donde podrían destacarse una serie de elementos de análisis de interés. La obra se enmarca en un contexto en el que sus autores "consideran que 'la gran revolución del siglo XXI' ya se está produciendo y es 'la feminista', la cual se lleva a cabo 'a veces de forma ruidosa y otras veces más razonada'". [2] A pesar de ello, Carmen Mola es el seudónimo de tres hombres, con el que los escritores españoles Jorge Díaz, Agustín Martínez y Antonio Mercero publicaron la saga de novelas iniciada con *La novia gitana* a partir de 2018.

---

1 Carmen Mola, *El Infierno*, Madrid: Planeta, 2023, p. 13-14.

2 Anónimo, "Carmen Mola vuelve al 'thriller' histórico con *El infierno*", *ABC Cultura*, <https://www.abc.es/cultura/carmen-mola-vuelve-thriller-historico-infierno-20231004134819-vi.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

Como sabemos, el origen del imaginario de la Tierra Prometida que nos ocupa tiene su origen principalmente en la cultura clásica y judeocristiana occidental. Recordemos que, arraigándose en la Biblia, este concepto se concreta en diversos relatos que narran la idea de la conquista de la tierra dada por Dios al pueblo hebreo tras periodos de errancia y penurias en la dificultad:

> Y dijo Dios: "Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las sierpes que serpean por la tierra".[3]

Dicha recompensa divina estará representada en la Biblia por una serie de símbolos de placidez, en el contexto de un paraíso terrenal para los descendientes de Abraham, gracias a la promesa de un Dios compasivo que perdona la falta de fe e ingratitudes de su pueblo, "pues serán extirpados los malvados, mas los que esperan en Yahveh poseerán la tierra […] mas poseerán la tierra los humildes, y gozarán de inmensa paz".[4]

En este contexto, el objetivo de nuestro estudio es el de establecer la relación entre la novela *El Infierno,* de Carmen Mola, y el concepto de Tierra Prometida en torno a una serie de ejes principales:

- Los personajes de la novela y su relación con los conceptos de éxodo y de la Tierra Prometida
- El contexto deshumanizante de *El infierno* (2023): expulsión, éxodo y libertad
- La Tierra Prometida: su significado de esperanza *versus* la desilusión del Infierno

3 *Biblia Católica*, "Génesis", 1:26, <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/genesis/1/> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

4 *Biblia Católica*, "Salmos", 37:9-11, <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/salmos/37//> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

En la narración, los personajes están situados en el siglo XIX, donde Madrid se opone al idealizado paraíso que representa La Habana. Mola emplea este contraste para indagar en cuestiones de ilusión, desilusión y la esencia de la naturaleza humana. La novela revela cómo las apariencias pueden resultar engañosas y la búsqueda de un paraíso puede llevar a un infierno. Además, por su singularidad de capital del reino de España, la ciudad será el escenario de múltiples revueltas, "el motín iba a terminar en fiesta, […] aguardaban los milagros que aliviasen sus males. Sencillo pueblo madrileño que viene alimentándose de ilusiones desde hace siglos".[5] Así los personajes del relato intentan escapar del peligro y de la dureza de la vida huyendo en una especie de aullido interminable.

Precisamente, la violencia, al igual que en el conjunto de la obra de Mola, está presente en toda la trama y resalta la dualidad entre los clásicos conceptos entre orden y conflicto, que, como indica Navarro, expresa "la dicotomía radical del ser y del deber ser. […], la realidad axiológica de los derechos, deberes y responsabilidades individuales y colectivas"[6] que conllevan al drama humano encarnado en la ficción y al exilio, donde estos personajes se verán envueltos en una cruel cábala de asesinatos que siguen un rito ancestral, brutal, donde domina un personaje sin nombre: el demonio, un psicópata o sencillamente los otros.

Leonor y Mauro aspiran al Jardín del Edén, donde el Génesis ubica la historia de Adán y Eva, reescribiendo así el paradigma bíblico. La novela podría considerarse, así como una reescritura más de la historia original. En este sentido, la desilusión y la pérdida de creencias ha dominado el relato bíblico. A pesar de ello en esta narrativa, la confianza en Dios orienta al pueblo de Israel hacia la Tierra Prometida. En *El Infierno*, los personajes atraviesan un proceso de creciente desilusión y aparente pérdida de esperanza. A raíz de lo expuesto podríamos cuestionar si esa Tierra Prometida se transforma,

---

5 José Cepeda Adán, "Los 'Sitios' de Madrid en el siglo XIX", *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, n°3, 1982, p. 92.

6 Karlos Navarro, "Conflicto, violencia y no-violencia", *Misión Jurídica: Revista de derecho y ciencias sociales*, vol. 6, n°6, 2013, p. 57.

se desfigura o si la creencia en algo mejor y superior finalmente redime a los personajes.

Es de destacar que la mujer, Leonor, aparece en el capítulo primero en Madrid, marcado por un universo patriarcal, afrancesado y un erotismo femenino, evasivo y burgués según los parámetros descritos por Muñoz-Álamo "del proceso de modernización emprendido en la España borbónica [...], que tuvo como referencia privilegiada el cambio de mentalidad que se operó en Francia e Inglaterra".[7] Este arquetipo narrativo tradicional se relaciona con el teatro de variedades. En ocasiones, el autor guía al lector a través de los laberintos de lo típico español, presentándolo como un componente adicional de un paraíso cultural e imaginario, una tierra prometida pagana marcada por deseos terrenales y pasiones desenfrenadas.

El idealismo es una fuerza poderosa que motiva la búsqueda de la Tierra Prometida donde resalta el quijotismo desmedido de Mauro. Este estudiante de medicina se presenta por primera vez en el segundo capítulo, inmerso en las luchas populares que caracterizan las calles de Madrid en esa época. Se trata de un idealista que fusiona la violencia con el ideal revolucionario. Dicho insurrecto, prepara la rebelión en la clandestinidad en Madrid contra la reina. En un contexto con políticos como O'Donnell y Prim en el que permanece la idea resaltada por Monod de que "la autoridad del monarca dependerá en buena medida del crédito que una sociedad otorgue a su imagen y representación, en un diálogo continuo de dominación y obediencia".[8] De este modo, la dominación contrasta con cualquier ideal de paraíso, y la transgresión de participar en un homicidio aleja al individuo de su entorno, llevándolo al éxodo y a la búsqueda de un ideal de vida mejor en una nueva tierra. Para escapar de la prisión o la muerte, Leonor también se ve forzada a huir hacia La Habana,

---

7 Miguel Muñoz-Yusta y del Álamo, *Tendencias de interiorismo a la francesa en España, a finales del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid: Acción Cultural Española, 2008, p. 14.

8 Paul Kléber Monod, *El poder de los reyes monarquía y religión en Europa, 1589-1715*, Madrid: Alianza, 2001, p. 33.

lo que impulsa a los personajes a explorar la tensión existente entre las expectativas y la realidad.

La reescritura moderna del tema de la Tierra Prometida tiende a enfocarse en la desconstrucción del idealismo ingenuo al confrontarlo con la crudeza de la experiencia humana como observamos en el personaje de Amalia Braun por la influencia de su personalidad en Leonor y en su ideal de libertad. El concepto de libertad y el deseo de alcanzar una vida superior es un denominador común en los personajes como una fuerza esencial que motiva sus acciones, habiendo dado lugar a numerosos movimientos, migraciones, revoluciones e incluso búsquedas individuales a lo largo de la historia. Estos dos principios están profundamente interconectados y se fortalecen entre sí. En el caso de esta mujer atípica se nos presenta como una terrateniente que lleva el pelo suelto y anda descalza, desafiando las pautas de comportamiento femeninas de la época. No olvidemos que nos referimos a un periodo marcado por la subida al trono de una mujer, siguiendo el ejemplo de la reina, la mujer relegada hasta entonces a lo privado, el cuidado del hogar y de los hijos, como señala Quesada, trasciende a la esfera pública "iniciando una tímida incursión en el ámbito político, en el cultural y en el trabajo fabril".[9] Asistimos así a una división clásica entre los personajes, donde la noción del género incide de manera significativa en el discurso narrativo contemporáneo ligado a la Tierra Prometida y la libertad del individuo.

Además, entre el pueblo en general y en oposición a los malvados, resaltan los héroes que están dispuestos a dar su vida por una causa justa. La valentía les conduce así a huir de la culpa y del miedo, según Del Prado "si el héroe no escapara de su determinismo y los repitiera como ser, se convertiría en una pura tautología y nunca adquiriría una dimensión epistemológica, ontológica o ética".[10] En

9 Dolores Quesada Nieto (coord.), *Isabel II y la mujer en el siglo XIX*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2010, p. 2.

10 Francisco Javier Del Prado Biezma, "Del héroe ético y del héroe estético", *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, nº15, 2000, p. 15.

este sentido podemos relacionar la influencia en la estructura narrativa del concepto del monomito o periplo del héroe relacionado con el término clásico de *catábasis* o descenso del héroe (Ulises, Orfeo, Eneas...) al inframundo o los infiernos:

> La idea de la *catábasis*, del descenso al infierno —o *inframundo*—, y la posterior salida del mismo, —*anábasis* o resurrección— aparece inmersa, desde la más remota antigüedad, en el marco de las creencias funerarias de casi todas las civilizaciones del mundo [...] dioses y héroes de la antigüedad descendieron a los infiernos y que, desde allí, volvieron al mundo de los vivos [...] que coincidían con el morir y el renacer de la naturaleza.[11]

La conexión entre el héroe y la Tierra Prometida es un tema recurrente en la narrativa humana. El héroe frecuentemente representa la esperanza y la determinación necesarias para lograr un futuro más prometedor, que se simboliza en la Tierra Prometida. No obstante, las complejidades de la condición humana y la realidad a menudo ponen a prueba estos ideales, lo que conduce a representaciones más complejas y a la indagación de las posibles desilusiones en la búsqueda de un paraíso en la tierra. Tanto la figura del héroe como el concepto de la Tierra Prometida actúan como arquetipos poderosos para examinar temas de esperanza, lucha, liderazgo y la esencia de un futuro ideal.

En el caso de nuestros héroes, arrancan de su mundo ordinario madrileño del siglo XIX, transitan por el ideal de la Tierra Prometida a través del mundo imaginario de las Américas, sobreviviendo igualmente a un grave problema, a menudo con ayuda sobrenatural donde, según las tesis de Campbell, "el viaje iniciático del héroe […] en el que los dioses nacen y perecen cíclicamente en su ocaso, como una eterna repetición del devenir".[12] Tras el viaje se produce la vuelta al origen. El éxito de Leonor consiste en entender el mundo,

---

11 Pilar González Serrano, "Catábasis y Resurrección", *Espacio, Tiempo y Forma — Serie II Historia antigua*, n°12, 1999, p. 129-130.

12 Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, Vilaür: Atalanta, 2020, p. 5.

quizás mejorarlo desde el recuerdo de Mauro, un hombre ingenuo y virtuoso que quería una sociedad más justa y libre.

El contexto deshumanizante de *El infierno* (2023): expulsión, éxodo y libertad

Los cielos le pertenecen al Señor,
pero a la humanidad le ha dado la tierra.[13]

Este héroe penitente de *El infierno* se realiza a través de los parámetros de una novela negra que refleja hechos históricos. Al principio y final de la trama se nos muestra el Madrid de Isabel II, las revueltas anti borbónicas motivadas por el hambre, los elevados impuestos, la crisis del textil catalán etc. Con el trasfondo de acontecimientos como *La sargentada de 1866*, sangriento levantamiento del ejército contra la reina que tiñe de sangre y de muertos las calles de Madrid; campando el horror por toda la ciudad. Esta soberana, llamada *la de los Tristes Destinos* o *la Reina Castiza*, marca el turbulento siglo XIX. Así lo señala el investigador Rodríguez López:

> Ha sido Isabel II, posiblemente, una de las mujeres más importantes de la Historia de España, y paradójicamente una de las figuras más denostadas. Fue el suyo un largo reinado en un periodo muy convulso, con trasformaciones sociales, económicas y políticas no vistas en siglos, en el cual la reina dejó una España mejor que la que recibió, cosa que no pueden decir aquellos que la destronaron.[14]

13 *Biblia Católica*, "Salmos", 115:16, <https://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen/salmos/115/> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

14 Eduardo Rodríguez López, *Isabel II. Historia de una gran Reina*, Córdoba: Almuzara, 2018, p. 4.

La monarca simboliza igualmente el imaginario de expulsión del paraíso, por causa de la discordia, atribuido secularmente a la mujer. Recordemos que Isabel no murió en Madrid sino exiliada en París en 1904. Evoquemos la derogación de la Ley Sálica en 1830 que provocó la insurgencia del infante Carlos María Isidro y de sus seguidores conservadores, los carlistas. Así, como indica Dominique Sigaud "la maldición de ser niña"[15] ha sido una constante histórica, enfrentándonos aún con situaciones contemporáneas que afectan universalmente a las mujeres. En el libro del Génesis, podemos notar lo siguiente:

> Replicó la serpiente a la mujer: "De ninguna manera moriréis: Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal".[16]

Igualmente en la novela, el infierno, como antítesis de la Tierra Prometida, se identifica con el fenómeno de la esclavitud con una justificación genesiaca de desigualdad: "dijo: ¡Maldito sea Canaán! ¡Siervo de siervos sea para sus hermanos! Y dijo: ¡Bendito sea Yahveh, el Dios de Sem, ¡y sea Canaán esclavo suyo!"[17]; que permitiría que un hombre fuera dueño de otro hombre. De la misma manera según Hobbes se nos trasmite esta idea:

> [P]orque si bien los orígenes de la esclavitud se pierden en la memoria de los hombres la peculiaridad de la esclavitud residía en la necesidad de una autoridad y su debido respeto, que justificaba someter vía esclavitud a aquellos que se rehusaran a reconocerla.[18]

---

15 *Cf.* Dominique Sigaud, *La maldición de ser niña*, Madrid: Mensajero, 2022.

16 *Biblia católica*, "Génesis", 3:4-5 <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/genesis/3/> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

17 *Biblia católica*, "Génesis", 9:25 <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/genesis/9/> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

18 Thomas Hobbes, *Leviatán*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980 [1651], p. 234.

Precisamente los personajes en estas narrativas distópicas a menudo luchan por alcanzar una tierra prometida de libertad que resulta ser una ilusión o un nuevo tipo de control. Este fenómeno suele ser fruto de sociedades moldeadas desde los puntos de vista demográfico, cultural, social y político, utilizando las diversas interpretaciones y aparentes contradicciones de la doctrina cristiana; como en Efesios:

> [E]sclavos, obedeced a vuestros amos de este mundo con respeto y temor, con sencillez de corazón, como a Cristo, no por ser vistos, como quien busca agradar a los hombres, sino como esclavos de Cristo que cumplen de corazón la voluntad de Dios.[19]

Fue más que un sistema de trabajo y explotación; un régimen que marca conductas, usos y costumbres aún con resonancias contemporáneas. Este fenómeno de maltrato social se identifica en la novela como parte de la condenación que se opone a la idea de la Tierra Prometida. En este contexto, se nos describe el universo del último periodo de la esclavitud en Cuba con el descubrimiento de la realidad de los colonos asalariados, españoles y chinos —culíes—, que vivían igualmente en barracones y trabajaban alrededor de veinte horas diarias, como es descrito por César Alcalá:

> [L]a producción azucarera en la isla de Cuba durante el siglo XIX estuvo basada principalmente en la explotación de esclavos como materia prima para recoger la caña de azúcar. Durante el siglo XVIII el trabajo lo realizaron esclavos negros venidos de África. A mediados del 1840 entró en crisis el esclavismo africano.[20]

---

19 *Biblia católica*, "Efesios", 6:5-6 <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/efesios/6/> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

20 César Alcalá, "Los esclavos chinos en Cuba: la promesa de trabajo convertida en explotación", *El Debate*, 23/04/2022, <https://www.eldebate.com/historia/20220423/realidad-desconocida-esclavos-chinos-cuba.html> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

Este plan buscaba establecer colonos españoles en diversas regiones de Cuba con el propósito de "blanquear" y detener el proceso de africanización, tanto demográfica como cultural, en los ingenios azucareros. Muchos de estos hombres, deshumanizados, anhelaban un Moisés que condujera a su pueblo hacia la Tierra Prometida, aunque él mismo no lograra ingresar a ella.

La Tierra Prometida: su significado de esperanza *versus* la desilusión del Infierno

En algunas narrativas, la Tierra Prometida no se presenta como el paraíso anhelado, sino como un espacio donde surgen nuevas formas de opresión o desilusión, cuestionando así la concepción idealizada. En esta temática, podemos destacar que la novela de Mola, se inspira en los círculos de *La Divina Comedia* de Dante. Los autores sitúan a los personajes a caballo entre el sagrado ideal de salvación y la antropocentrista lucha por la libertad. La trama incluye una serie de alegorías cristianas o místicas como los círculos del purgatorio que hacen referencia a los siete pecados capitales que denotan a un ser humano insaciable de poder. En el relato encontramos:

> ¿Quieres ser tan poderoso como la reina? Nunca vas a tener palacios ni joyas o ejércitos, pero sí puedes ser como ella. Incluso más. Quítale la vida a alguien, […] quítasela despacio, que sepa que te la estás llevando, y en su mirada verás que, en ese momento, para esa persona, eres más que la reina, eres más que Dios.[21]

El contexto narrativo suele ser tenebroso y una serie de personajes conducen a los protagonistas por sus diferentes etapas y objetivos: el infierno, el purgatorio o el paraíso. En este sentido, *La Divina Comedia* supone en palabras de Bloom "un eje articulador entre

21 Carmen Mola, *El Infierno*, *op. cit.*, p. 9.

las cosmovisiones y discursos del Medievo católico y la tradición grecolatina"[22] que continúa influyendo en la literatura contemporánea.

Desde el primer círculo en la novela se alude al aspecto más oscuro del ser humano: el abuso o la explotación. Recordemos que en el imaginario tradicional la soberbia se considera como el pecado fundamental y la madre de todas las perversiones donde según Graupera y García "la codificación de la soberbia en pecado es una eficaz herramienta de control social"[23]. Así, el primer pecado cometido fue un acto de soberbia por Satanás que se negó a reconocer a Dios como su Señor. Asimismo, la arrogancia fue la trampa que sedujo a toda la humanidad en Adán y Eva.

Es de señalar que la violencia juega un papel destacado en el relato. En particular en las masculinidades representadas en la novela. La mayoría de los personajes que se dejan llevar por la aventura del mal no son conscientes de ello. A este respecto, Beramendi y Zubieta consideran que se evidencian "una atribución negativa de la norma, una percepción generalizada de la corrupción y un doble funcionamiento normativo"[24]; cometiéndose así una serie de crímenes en nombre de una moral que se podría calificar de perversa, lejana al concepto de paz, tranquilidad o paraíso.

Cuando nos enfrentamos a una visión totalitaria del mundo, incluso bajo una apariencia contraria, parece justificada la eliminación de todo aquello que se opone a dicha representación. Como en la obra *Un mundo feliz* de Huxley "la obsesión es solo el presente"[25], la supervivencia; los ciudadanos desconocen por completo los valores morales, culturales y espirituales. Anticipándose en esta época a la alienación en nombre del ideal del bienestar posmoderno.

Resulta aterradora la idea de que el ser humano sea capaz de cometer un genocidio físico o intelectual sin experimentar ninguna

---

22 Harold Bloom, *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 128.

23 Jordi Graupera, Mila García, *La soberbia*, Barcelona: Fragmenta, 2020, p. 80.

24 Maite Beramendi, Elena Zubieta, "Norma perversa: transgresión como modelado de legitimidad", *Universitas psychologica*, vol. 12, n°2, 2013, p. 591.

25 Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, Madrid: Cátedra, trad. Jesús Isaías Gómez López, 2013, p. 5.

culpabilidad al respecto como en el caso de los ingenios azucareros de la novela. La ausencia de culpabilidad frente al mal es un fenómeno complicado que conlleva una desconexión respecto al daño que nuestras acciones pueden causar a los demás, así como una carencia del sentido moral que habitualmente frena la transgresión ética y alimenta una percepción social de condena. Unos hechos, en general, que según Neimán "tienen relación con sucesos malignos revela que estos se hallan a merced de la manipulación y la distorsión".[26] Una pauta de comportamiento social suele ser delirante o alejada de la realidad donde la maldad es un comportamiento cíclico, según Cyrulnik, sin por ello tener que padecerse una patología psíquica o patológica determinada:

> La Historia se repite y, sin embargo: ¿por qué para algunas personas resulta más fácil resistir a discursos dominantes mientras que otras prefieren refugiarse en una servidumbre confortable? La respuesta está en los primeros mil días de la vida del bebé, pues garantizar un apego seguro durante la etapa infantil ayudará a desarrollar la confianza de uno mismo y la autoestima necesarias para entrenar una visión más crítica de la realidad y alcanzar una verdadera libertad interior.[27]

En esta dinámica social, se evidencia la esclavitud presente en los ingenios azucareros cubanos según el relato. Para evitar el incremento del precio del azúcar, es necesario contar con esclavos, lo cual podría ser razonable. Sin embargo, en nombre de este método, también absurdo, se perpetúa un genocidio y la devastación de múltiples generaciones de africanos, todo con el fin de mantener el precio del azúcar estable.

---

26 Susan Neiman, *El mal en el pensamiento moderno. Una historia no convencional de la filosofía*, México: Fondo de Cultura Económica, trad. Felipe Garrido, 2012, p. 8.

27 Boris Cyrulnik, *¡No al totalitarismo! Libertad interior y sumisión confortable*, Barcelona: Gedisa, trad. Alfonso Díez, 2022, p. 7.

De esta forma, las tragedias de la existencia y de esta ficción, donde según la novela "el único demonio es el hombre"[28] contrastan con el imaginario de la Tierra Prometida. Este proceso se convierte también en la expresión de un arduo proceso de conquista, derivado del viaje lleno de pruebas que emprenden personajes como Leonor y Mauro guiados por el ideal de esperanza como el pueblo hebreo fue a su vez liderado por Moisés. Según Barrena:

> La primera dimensión de la esperanza es el optimismo. No hay esperanza sin optimismo, es decir, si no se entiende que existe un futuro por alcanzar que es mejor que el presente; también al revés: el único optimismo legítimo es el que mora en la esperanza.[29]

En este sentido, la rebelión, la resistencia y la huida constituirán en *El Infierno* de Carmen Mola los prolegómenos necesarios de la búsqueda exitosa de la ciudad radiante de la Habana, con situaciones prototípicas propicias para hacer de la Tierra Prometida un arquetipo simbólico donde el concepto de la errancia nos remite a la figura de los peregrinos descritos por Sauvagnat "a quienes una cierta indigencia podía eventualmente acercarlos más a la vida eterna".[30] Así en el relato se manifiesta la debilidad humana: "Eres como cualquier otro […] Necesitas el perdón. Necesitas que alguien comprenda tus actos. Justificarte. En el fondo, eres tan débil como yo".[31]

Por otro lado, la sociedad se construye a través de la violencia. La intimidación y el infierno son ideas que están íntimamente ligadas en la percepción humana. Se manifiestan tanto como un castigo divino en el más allá, como la cruda realidad del sufrimiento en la Tierra, o como un descenso hacia la degradación moral. Con frecuencia, la violencia se relaciona con la noción de un sufrimiento intenso y la falta de paz y esperanza, evocando así la imagen del infierno. Todas

---

28 Carmen Mola, *El Infierno*, *op. cit.*, p. 253.

29 Leonardo Polo Barrena, "La esperanza", *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, vol. 30, n°1, 1998, p. 157.

30 François Sauvagnat, "El precio de una errancia", *Interrogant*, n°5, 2004, p. 19.

31 Carmen Mola, *El Infierno*, *op. cit.*, p. 207.

las civilizaciones se han construido en torno a la instrumentalización de la intimidación. Según Aróstegui:

> La sociedad se compone de un conjunto de individuos y grupos competitivos que buscan su ventaja. La violencia puede mostrarse como un medio para ello. Las normas sociales tienden a ser reflejo de los grupos dominantes. La sociedad es también negociación y los dominadores están en mejor situación.[32]

Como resultado, la necesidad de un héroe en un grupo social indica la presencia de un malestar social, como es el caso del contexto hispano cubano mencionado anteriormente. Este héroe arriesga su vida para preservar la dignidad del grupo al que pertenece. Es relevante señalar que la novela no presenta un héroe convencional. Los personajes de Mauro y Leonor, con sus virtudes y defectos, enfrentan circunstancias extremas y muestran una notable fortaleza, similar a la de figuras bíblicas en relación con el concepto de Tierra Prometida, como Josué, quien guio a los israelitas en la conquista de Canaán, o Caleb, que mantuvo su fe a pesar de las adversidades y recibió una herencia especial en la Tierra Prometida. Tanto los personajes bíblicos como los del relato evidencian que la verdadera fortaleza no se limita al poder físico, sino que también incluye la fe, la obediencia del bien y la perseverancia.

Los valores contemporáneos en la novela se expresan en la narración a través del cambio social de la mujer y del rol de la virilidad, que retratan los procesos de asimilación, integración o transculturación inherentes a esos movimientos de población. En un proceso paralelo de mitificación subjetivo de inclusión y exclusión de la diferencia del otro estudiados por Grabados "como la instrumentalización política de la diferencia, con biopolíticas de exclusión y exterminio de lo políticamente peligroso".[33]

---

32 Julio Aróstegui Sánchez, "Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia", *Ayer*, n°13, 1994, p. 55.

33 Alejandro Grabados García, "¿O lo uno o lo otro?: Sobre la politización de la diferencia", *Prometeica*, n°7, 2013, p. 5.

Como observamos en la narración, el viaje y la búsqueda de la Tierra Prometida constituyen una utopía, y una distopía a la vez; donde quizás la noción del individuo compone una ilusión de la cultura occidental. Como ilustración, en la novela, La Habana se presenta como una ilusión utópica. Al principio, se muestra a los personajes, en particular a Leonor, como un refugio lleno de nuevas posibilidades. Se idealiza como un territorio de abundancia y libertad, alejado de la opresión que se vive en Madrid. Sin embargo, esta percepción utópica se desmorona de manera abrupta al confrontar la cruda realidad del esclavismo en las plantaciones de azúcar. La Habana se transforma en una distopía donde la explotación y la violencia son comunes.

Por otro lado, el Ingenio se describe como una distopía concentrada, convirtiéndose en el núcleo de esta realidad sombría. Es un lugar de sufrimiento extremo, donde los esclavos son sometidos a un trato inhumano y se llevan a cabo atrocidades. Este contexto distópico contrasta de manera significativa con cualquier idea de Tierra Prometida, poniendo de manifiesto la oscuridad que se oculta tras la apariencia de prosperidad colonial. En el contexto del poder del ingenio azucarero, para ser precisos, el individuo, esclavo o colono asalariado que no mantiene el mismo lenguaje que lo moldea no sobrevivirá, como indican Szanto y Krueger, por falta de una empatía que abarca también "los entornos complejos en los que estos compromisos se desarrollan y toman forma".[34] Por la simple razón que el discurso del diferente se convierte automáticamente en una ideología y en una amenaza social. Así, el esclavista genocida totalitario sonreirá cometiendo las peores atrocidades, en una lógica de un pensamiento simplificado donde no hay lugar para la empatía.

La ilusión de pensar consiste en repetir como el jefe del ingenio porque no se equivoca nunca. Y de esta manera el individuo sumiso tampoco toma el riesgo de equivocarse creyendo ilusoriamente

---

34 Tomás Szanto, Joel Krueger, "Introduction: Empathy, Shared Emotions, and Social Identity", *Topoi*, vol. 38, n°1, 2019, p. 153. Traducimos: *"In other words, empathy is a robustly situated practice, one that is bound up with a rich array of processes that encompass not only the dynamics of our face-to-face engagements but also the complex environments in which these engagements develop and take shape"*.

permanecer en un estado que evoca un lugar imaginario que promete paz y riqueza. Aunque es necesario comprender el contexto histórico de la novela, este fenómeno puede considerarse intemporal. En este sentido Hannah Arendt propone lo contrario frente a la banalización del mal, interesarse por el pensamiento de quien piensa diferente, constituyendo una utopía que representa un medio de escapar de una realidad insoportable como la de la esclavitud histórica o alegórica:

> La corriente subterránea de la historia occidental ha llegado finalmente a la superficie y ha usurpado la dignidad de nuestra tradición. Esta es la realidad en la que vivimos. Y por ello son vanos todos los esfuerzos por escapar al horror del presente penetrando en la nostalgia de un pasado todavía intacto o en el olvido de un futuro mejor.[35]

Este tipo de pensamiento complejo se opone al simplificado que permite la libertad interior de pensar por sí mismo y en consecuencia construir una Tierra Prometida metafórica frente a la distopía reflejada en Mola; donde lo que creemos ser un monstruo, el demonio sin nombre representa en realidad la mediocridad humana. Cuestión que opone las dos nociones que Nietzsche califica de vida opuestas:

> [V]ida como lucha por la supervivencia o vida como voluntad de poder. En oposición a la selección natural, que según Nietzsche no favorece a los fuertes y poderosos sino a lo mediano y al "gran número", el filósofo alemán […] aspira a una auténtica elevación del ser humano, mediante la superación de las interpretaciones nihilistas y la transvaloración de los valores desde una perspectiva vitalista.[36]

35 Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus, 1951, p. 8.

36 Marina García Granero, "Nietzsche y el mejoramiento humano. Reflexiones en torno a la noción de vida", *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, nº57, 2017, p. 599.

En esta dinámica, la desaparición del otro tranquiliza en la lógica kafkiana del abuso de poder y divierte al que aplica un método administrativo con reglas prefijadas; similares a las de un manual de uso de cualquier máquina, sin percibir ningún sentimiento de culpabilidad.

Esta imagen del discurso narrativo de paraíso versus infierno nos trasmite la idea que nuestro imaginario de este concepto puede convertirse finalmente en un infierno donde la verdad parece reducirse a un delirio autoritario según el pensamiento simplificado. En este sentido, si precisamos en la novela la Tierra Prometida se simboliza, por un lado, con La Habana que se representa con una pátina de lujo. En palabras de Dilla:

> [A]rticuladora del complejo agroexportador más formidable de su época, con un alto nivel de acumulación de capitales y la potenciación de una élite citadina con alta capacidad para articular variables económicas, políticas y simbólicas en función del posicionamiento de la ciudad en el sistema mundial.[37]

Analógicamente esta ciudad, en la época aún española, a través del imaginario de la profusión de una naturaleza americana propicia el perfil de tierra idílica. En este contexto, parece necesario el análisis de la construcción de la imagen fantástica de América y sus habitantes en Europa en tiempos de la colonización del Nuevo Mundo que según Rojas Mix "se lleva a cabo a través de la imagen del monstruo en la teratología del siglo XVI para comprender su rol clave en la deshumanización del otro"[38], como un modo de afianzar la conquista y explotación de las tierras que reclaman para sí las potencias europeas.

También puede asociarse con la Jerusalén Celeste "Y vi la Ciudad Santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, engalanada como una novia ataviada para su esposo"[39], ciudad que

---

37 Haroldo Dilla Alfonso, "La Habana colonial y sus fronteras", *Historia 396*, vol. 8, nº1, 2018, p. 85.

38 Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*, Barcelona: Lumen, 1992, p. 47.

39 *Biblia católica*, "Apocalipsis", 21:2 <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen/apocalipsis/21/> [Fecha de consulta: 12/04/2024].

representa una reconstrucción física o bien una restauración espiritual, que construye y ordena un mundo existencial. Esta realidad teológica tendrá lugar al final de los tiempos, pero "que es posible verla como una realidad inaugurada ya con la muerte y resurrección de Cristo".[40] Por otro lado, el amor en el relato pretende atrapar este sueño de promesa de felicidad eterna a través de la huida hacia esta Tierra Prometida. Carmen Mola emplea la representación de La Habana como Jerusalén Celeste como una herramienta narrativa para enfatizar la desilusión y la violencia que viven los personajes en la ciudad colonial. La urbe, que debería representar un espacio de esperanza, se transforma en un emblema de la oscuridad y la desesperanza.

Conclusiones

El Infierno de Carmen Mola refleja el imaginario de la Tierra Prometida en sus diversas manifestaciones constituyendo una reescritura contemporánea en la literatura española de este tema clásico de origen mítico o bíblico. La Tierra Prometida o tierra de promisión en la novela se identifica con Cuba, con el Nuevo Mundo. Este término bíblico evoca la promesa de un hombre nuevo que se ubica, en esta ocasión, en los territorios de ultramar. Esta esperanza de encarnación del Reino de Dios en la tierra se extiende desde Madrid al Caribe habiendo un océano de por medio, donde el simbolismo del agua se utiliza en un contexto más amplio para referirse a la travesía o purificación de los personajes que establecen una especie de alianza con el destino. Para ello abandonan su entorno en un éxodo vital donde padecerán el infierno de la realidad que les rodea.

En segundo lugar, el imaginario de la novela se contextualiza en la convulsa España del siglo XIX y en la Cuba colonial; continuando la tradición en prosa de los textos de ficción que transmiten un mensaje de esperanza a caballo entre lo más oscuro de la condición

40 Ariel Álvarez Valdés, *La Nueva Jerusalén, ¿Ciudad celeste o Ciudad terrestre?*, Estella: Verbo Divino, 2005, p. 8.

humana y la ilusión de una quimera o fantasía nacidas de la necesidad ancestral de soñar y de huir de aquello que nos aliena. Se da la paradoja de que la revuelta contra la metrópolis comienza en un ingenio azucarero, que era completamente antagónicas al independentismo, convirtiéndose en verdaderas fortalezas del integrismo y en estructuras o colonias militares represivas con pequeñas torres construidas sólidamente. Símbolo represor que se opone al imaginario de paraíso que los protagonistas anhelan en su periplo.

En líneas generales, la obra supone una reelaboración del relato bíblico entre los conceptos de infierno y paraíso. Donde Leonor y Mauro encarnan el mito adánico y la expulsión con la búsqueda de redención y conquista de la Tierra y de la felicidad. De este modo, Mola recrea el imaginario ancestral del infierno desde su versión más clásica de la mitología griega, donde el Hades se manifiesta en el inframundo de la esclavitud europea a modo de esqueje con la afroamericana. De la misma manera, el discurso narrativo emplaza a nuestros personajes en una serie de reinos subyacentes en función de su sino. Podemos afirmar que únicamente en el retorno a Madrid, Leonor encontrará un relativo espacio elíseo, como una bendición en contraposición al tártaro espacio azucarero que le precedió.

Además, los autores utilizan los motivos del éxodo, de la migración entre España y Cuba que enlazan con su particular ideal de salvación a modo de un *paradeisos* o Jardín del Edén con la creencia de alcanzar un lugar donde encontrar la felicidad y escapar al caos isabelino. Entrelazando para ello en la trama relatos utópicos y distópicos que representan un ideal de tipo de mundo perfecto, *eutopia* o buen lugar. Esta ensoñación permite a los personajes seguir existiendo y luchar por sus objetivos. Así, la esperanza y los ecos del hombre desterrado les lleva a imaginar una Tierra Prometida donde todo funciona bien y les conduce a pensar en la posibilidad de un estado vital donde no hay opresión ni discriminación.

Por otro lado, el lector descubrirá un escenario en el que se narra un futuro atroz para los personajes, reflejando un mundo caótico y lejos de la perfección que el ser humano puede imaginar, emplazándoles en un estado de *outopia* o ningún lugar, viéndose atrapados por el mal ajeno.

La narrativa también se fundamenta en su estructura y simbolismo, donde la violencia desempeña un papel crucial en la historia, reflejando un pensamiento simplista que no permite la empatía, haciendo que la figura del héroe se vuelva indispensable frente al abuso de poder. Por esta razón, la obra se organiza en círculos dantescos o puertas que guían al lector hacia un lugar oscuro y aterrador que revela la naturaleza humana. En otras palabras, el contexto deshumanizante de *El infierno* (2023) nos lleva, en un primer momento, a observar una inversión del concepto de esperanza, que contradice la noción de la Tierra Prometida como un espacio de redención, libertad, prosperidad y confianza. El viaje de Leonor y Mario simboliza el destino deseado tras las dificultades del éxodo hispano-cubano, contrastando con el infierno que se presenta como un paso previo.

En la novela, los protagonistas enfrentan un infierno tangible —esclavitud, colonización, guerra, deshumanización. Sin embargo, esta travesía puede interpretarse como un camino hacia una tierra prometida personal, en busca de justicia, dignidad o libertad. Esta búsqueda de redención y la huida del horror implican una crítica al falso paraíso. Carmen Mola también ilustra cómo la supuesta civilización europea prometida por el colonialismo se convierte en un verdadero infierno para los pueblos colonizados. Así, la Tierra Prometida se transforma en una ilusión o una trampa, una promesa vacía que oculta la explotación. En resumen, esta travesía por el desierto identitario está vinculada a un sentimiento de esperanza, transmitiendo el mensaje de que, a pesar de las adversidades, la vida merece ser vivida.

Bibliografía

Alcalá, César, "Los esclavos chinos en Cuba: la promesa de trabajo convertida en explotación", *El Debate*, 23/04/2022, <https://www.eldebate.com/historia/20220423/realidad-desconocida-esclavos-chinos-cuba.html> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

Álvarez Valdés, Ariel, *La Nueva Jerusalén, ¿Ciudad celeste o Ciudad terrestre?*, Estella: Verbo Divino, 2005.

Anónimo, "Carmen Mola vuelve al 'thriller' histórico con *El infierno*", *ABC Cultura*, <https://www.abc.es/cultura/carmen-mola-vuelve-thriller-historico-infierno-20231004134819-vi.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus, 1951.

Aróstegui Sánchez, Julio, "Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia", *Ayer*, n°13, 1994, p. 17-56.

Beramendi, Maite, Zubieta, Elena, "Norma perversa: transgresión como modelado de legitimidad", *Universitas psychologica*, vol. 12, n°2, 2013, p. 591-600.

Biblia Católica, <https://www.bibliacatolica.com.br/> [Fecha de consulta: 02/04/2024].

Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama, 1997.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Vilaür: Atalanta, 2020.

Cepeda Adán, José, "Los 'Sitios' de Madrid en el siglo XIX", *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, n°3, 1982, p. 61-94.

Cyrulnik, Boris, *¡No al totalitarismo! Libertad interior y sumisión confortable*, Barcelona: Gedisa, trad. Alfonso Díez, 2022.

Del Prado Biezma, Francisco Javier, "Del héroe ético y del héroe estético", *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, n°15, 2000, p. 15-42.

Dilla Alfonso, Haroldo, "La Habana colonial y sus fronteras", *Historia 396*, vol. 8, nº1, 2018, p. 85-108.

García Granero, Marina, "Nietzsche y el mejoramiento humano. Reflexiones en torno a la noción de vida", *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, nº57, 2017, p 599-615.

González Serrano, Pilar, "Catábasis y Resurrección", *Espacio, Tiempo y Forma — Serie II Historia antigua*, n°12, 1999, p. 129-179.

Grabados García, Alejandro, "¿O lo uno o lo otro?: Sobre la politización de la diferencia", *Prometeica*, nº7, 2013, p. 5-25.

Graupera, Jordi, García, Mila, *La soberbia*, Barcelona: Fragmenta, 2020.

Hobbes, Thomas, *Leviatán*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980 [1651].

Huxley, Aldous, *Un mundo feliz*, Madrid: Cátedra, trad. Jesús Isaías Gómez López, 2013.

Mola, Carmen, *El Infierno*, Madrid: Planeta, 2023.

Monod, Paul Kléber, *El poder de los reyes monarquía y religión en Europa, 1589-1715*, Madrid: Alianza, 2001.

Muñoz-Yusta y Del álamo, Miguel, *Tendencias de interiorismo a la francesa en España, a finales del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid: Acción Cultural Española, 2008.

Navarro, Karlos, "Conflicto, violencia y no-violencia", *Misión Jurídica: Revista de derecho y ciencias sociales*, vol. 6, n°6, 2013, p. 57-83.

Neiman, Susan, *El mal en el pensamiento moderno. Una historia no convencional de la filosofía*, México: Fondo de Cultura Económica, trad. Felipe Garrido, 2012.

Polo Barrena, Leonardo, "La esperanza", *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, vol. 30, n°1, 1998, p. 157-164.

Quesada Nieto, Dolores (coord.), *Isabel II y la mujer en el siglo XIX*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2010.

Rodríguez López, Eduardo, *Isabel II. Historia de una gran Reina*, Córdoba: Almuzara, 2018.

Rojas Mix, Miguel, *América imaginaria*, Barcelona: Lumen, 1992.

Sauvagnat, François, "El precio de una errancia", *Interrogant*, n°5, 2004, p. 18-24.

Sigaud, Dominique, *La maldición de ser niña*, Madrid: Mensajero, 2022.

Szanto, Tomás, Krueger, Joel, "Introduction: Empathy, Shared Emotions, and Social Identity", *Topoi*, vol. 38, n°1, 2019, p. 153-162.

La presentación inicial del paraíso americano: los peligros de Elena en *La tierra de todos*, de Vicente Blasco Ibáñez

---

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica

Al prolífico escritor valenciano, Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), lo conocemos más por sus novelas del ciclo de la tierra en donde sobresalen *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900) o *Cañas y barros* (1902), con ese apego a un regionalismo social y una preocupación por los conflictos que la posesión de la tierra acarrea entre el campesinado y la burguesía en una España del último tercio del siglo XIX. Menos conocidas son sus novelas *La tierra de todos* (1922) o *Los argonautas* (1914), dedicadas a la inmigración argentina[1] y que Emilio J. Sales Dasi indica, formarían parte de ciclo no terminado sobre la inmigración.[2] Lo confirma también Ángel López García en el "Postfacio" a la edición de la novela *La tierra de todos* (1922), en donde este último explica las expectativas y las relaciones del escritor con el país sudamericano con el título de "Vicente Blasco Ibáñez y la Argentina"[3], cuando el propio escritor emigró a ese país, tierra de promisión, con muy altas expectativas en los negocios de empresas colonizadoras en la provincia de Río Negro. En un trasunto de su

1 Muy tempranamente, Joaquín Ortega las clasifica dentro del grupo de novelas de "ambiente cosmopolita" (Joaquín Ortega, "Vicente Blasco Ibáñez", *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, n°20, 1924, p. 223).

2 Emilio J. Sales Dasi, "Introducción", *in* Vicente Blasco Ibáñez, *La tierra de todos*, Valencia: Ajuntament de València, 2005, p. 4.

3 Ángel López García, "Vicente Blasco Ibáñez y la Argentina", *in* Vicente Blasco Ibáñez, *La tierra de todos*, *op. cit.*, p. 268.

propia experiencia personal, en *La tierra de todos* los personajes emprenden esa misma aventura hacia Argentina con un resultado nada halagüeño, lo cual podría justificar también esos comentarios un poco despectivos de sus colegas de profesión, quienes lo vieron atesorar unos sueños irrealizables:

> Un buen día lió [*sic*] la manta y marchó a colonizar las tierras vírgenes de la Pampa argentina. Las fotografías de estos cuatro años tienen una chispa de provocación en una atmósfera de irrealidad. Lleva el poncho ladeado, como una chilaba o una casulla, y los indios que le rodean parecen preguntarse si será un misionero o un vendedor de wisky.[4]

Se trataba de su segundo viaje a la Argentina, porque después de abandonar su escaño republicano en 1907, Blasco Ibáñez se dedicó plenamente a labores de la industria cultural con la Editorial Sempere o Prometeo Film[5] y a publicar sus folletines por entregas. Recibió el honor de ser invitado a Buenos Aires a impartir un ciclo de conferencias en mayo de 1909 y palpó de primera mano el empuje y desarrollo de la Argentina: "Se muestra optimista y confiado en el futuro de esos pueblos jóvenes".[6] Persuadido a emigrar y a emprender un proyecto de irrigación de tierras, en el país, en agosto de 1910 emprendió su segundo viaje y fundó Colonia Cervantes y luego también la Colonia Nueva Valencia, pero se enfrentó a cambios políticos, la bancarrota de bancos y la magnitud ingente de

4 Ramiro Reig, *Vicente Blasco Ibáñez, una biografía*, S. l: Faxímil Edicions Digital, 2012, p. 11.

5 Antonio Laguna Platero, Francesc-Andreu Martínez Gallego, "Jaque al rey, juego de héroe: Vicente Blasco Ibáñez desde París, entre la heroificación y la República", *Historia y comunicación social*, vol. 25, nº2, 2020, p. 453.

6 Cristina Arranz Bermejo *et alii*, "Blasco Ibáñez. Curso de Postgrado en Antropología: Evolución y Desarrollo, Curso 2012-2013", <https://biblioteca virtualsenior.es>, p. 18 [Fecha de consulta: 23/05/2024].

unas obras que "provocaron el fracaso del proyecto, quedando prácticamente arruinado".[7]

Por otra parte, recordemos que la Argentina era, precisamente, desde finales del siglo XIX un país de inmigración europea y su desarrollo económico en las primeras décadas del siglo XX estaba marcado dentro de un proceso de modernización, mientras Buenos Aires aparecía como una ciudad propia del cosmopolitismo y de la efervescencia socio-cultural. Por su parte, Reig, como otros biógrafos, habla de etapa americana como de un "fracaso de aventura"[8], lo cual valoriza el derrumbamiento de las ilusiones de vida y la impronta autobiográfica señalada por López García[9] y Sales Dasi.[10] No se trata de ningún modo de afirmar la existencia de un trasunto entre la biografía del escritor y los personajes de la novela, pero esa "tierra prometida" que tanto ilusionó a Blasco Ibáñez desemboca en dibujar un peligro que, para unos colonos en pos de "hacer las Américas", representa la presencia de Elena. Ella es más que una distracción, se configura como un verdadero peligro, porque viene a sembrar la discordia y la competencia con su figura de mujer caprichosa y pérfida. Por esta razón, en este trabajo se verá cómo el mito de la "tierra prometida" se construye bajo un elemento distractor-perturbador en una novela que, como otras al final del siglo XIX y principios del XX, sanciona el derroche y los escrúpulos viciosos de la conducta femenina, encarnada en la Marquesa de Torrebianca. Sus encantos por un lado, y, por otro, los esfuerzos de los colonos por seducirla ya que con ello se aviva el refinamiento europeo del galanteo, hacen que el campamento se muestre como un campo de batalla y Elena sea presentada desde el inicio de la novela como una amenaza para la vida pacífica y convivial de este nuevo paraíso argentino.

---

7 *Ibid.,* p. 20.

8 Ramiro Reig, *Vicente Blasco Ibáñez, una biografía*, *op. cit.,* p. 11.

9 Ángel López García, "Vicente Blasco Ibáñez y la Argentina", *op. cit.,* p. 268.

10 Emilio J. Sales Dasi, "Introducción", *op. cit.,* p. 6-7.

El mito en tanto relato fundador y "dispositivo" cultural

En materia del mito, es necesario situarnos de una vez por todas dentro de una de sus acepciones, porque no se trata ni de hacer una reflexión teórica sobre su evolución conceptual, ni tampoco un panorama de su recorrido argumental. Si el mito es un tipo de relato, nos situamos en lo que Jacques Lacan en su *Seminario IV: La relación del objeto*[11], planteaba desde este punto de vista:

> Lo que se llama un mito, ya sea religioso o folklórico independientemente de la etapa de su legado que se considere, se presenta como un relato. Pueden decirse muchas cosas sobre este relato, tomando distintos aspectos estructurales. Puede decirse, por ejemplo, que tiene algo de atemporal. Puede tratarse de definir su estructura en relación con los lugares que define. Podemos considerarlo en su forma literaria que tiene un parentesco sorprendente con la creación poética —pero al mismo tiempo el mito es muy distinto, porque muestra ciertas constancias en absoluto sometidas a la invención subjetiva.[12]

Lacan categoriza el mito como un relato, con una estructura de relaciones sintácticas y semánticas que definen su funcionamiento especial, de "carácter atemporal", indica él, y esto se debe a que posee unas constantes o rasgos que permanecen, no varían ni se transforman por quien desea utilizarlas. Lacan advierte que son "aspectos estructurales" invariables y que se reconocen e identifican, para que se actualicen y se transformen constantemente, de ahí su comparación del mito con la "creación literaria", pero que muestran y se aferran a "constantes". Lacan no expone ni desarrolla más sobre su concepción; sin embargo, basta aquí porque devela el modo de funcionamiento de rasgos constantes e invariables en el mito, a pesar

---

11 Se trata de la Lección del 27 de marzo de 1957, del *Seminario*.

12 Jacques Lacan, *Seminario IV: La relación del objeto*, Barcelona: Paidós, trad. Enric Berenguer, 1996, p. 253.

de que está sometido, como cualquier discurso, a un proceso de significación, como lo había señalado Roland Barthes en *Mitologías* de 1957, cuando afirmaba que, en cuanto realización discursiva, el mito es "un habla"[13], es decir, una realización concreta sometida a un proceso de codificación complejo como otros sistemas semióticos.[14]

Un año después, Claude Lévi-Strauss reflexionaba sobre la pertinencia del mito, cuando planteaba que su singularidad la ofrecía su propia estructura que funcionaba en tanto núcleo y fundamento de base e indicaba lo siguiente: "La sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la historia relatada".[15] Para el antropólogo francés, la especificidad del mito, lo invariante en él, porque pondera el término "sustancia", no está ni en su figuración, ni en el proceso de creación como tal; todo lo contrario, reduce su significación al terreno de la "historia contada", para que se reconozcan y se identifiquen rasgos invariables que subyacen en esas historias. Ahora bien, ese "relato" fundador posee una dinámica que interpela histórica y culturalmente. Su operación epistémica es aquí funcionar como una forma de conocimiento que explica situaciones y acontecimientos históricos, para que sea, como indica Melvin Campos Ocampo, una "forma de explicar la realidad".[16] De esta manera, su modo de apropiación deriva hacia un empleo extratextual y de carácter sociocultural, "puesto que somos los seres humanos quienes tratamos de entender el universo mediante este modo epistémico"[17] y recurrimos así, a este relato, que es capaz

13 Roland Barthes, *Mitologías*, México, D. F.: Siglo Veintiuno, trad. Héctor Schmucler, 1997, p. 199.

14 *Ibid.*, p. 206.

15 Claude Levi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976, p. 190.

16 Melvin Campos Ocampo, *Mito, episteme y símbolo: El discurso mítico como eje articulador en «Instinto de Inez», de Carlos Fuentes*, tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica, 2022, p. 75.

17 *Idem.*

de otorgarles y proporcionarles un marco interpretativo a situaciones históricas concretas.[18]

Si en un primer momento, el mito funciona siempre como un relato de base es porque opera como "discurso verdadero" y se remonta, en sus orígenes, a "manifestación de lo sagrado", pues aporta una explicación causal de la realidad mediante la intervención de lo sobrenatural y sirve para explicar las cosas y la historia humana. Así funcionaba en sociedades en donde la creencia en lo sagrado y sus modos de intervención aseguraban el calificativo de "primordial", "auténtico" y "ejemplar" del mito; lo explicaba Mircea Eliade en 1957 en su fundamental *Mitos, sueños y misterios,* cuando proponía lo siguiente: "Los mitos revelan las estructuras de la realidad y los múltiples modos de ser en el mundo. Por ello […] revelan historias *verdaderas*"[19] y, como tales, configuran el orden cosmológico todavía vigente para abordar las cosmovisiones y las culturas indígenas-autóctonas fuera del radio occidental, así como la continuación de sus modelos de interpretación.[20] Ahora bien, su operatividad y su funcionamiento en tanto "historias *verdaderas*" no están tan directamente relacionados con las creencias y su carácter de verdad, sobre todo en sociedades que tienden a la desacralización y a la verdad científica. Por lo anterior, la recepción y la pervivencia del mito ya no puede legitimarse y explicarse en términos del providencialismo

18 La tesis de maestría de Melvin Campos Ocampo, bajo mi dirección, proporciona una reflexión sólida y pertinente al respecto. Esta reflexión se elabora y se desarrolla a partir de sus conclusiones.

19 Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona: Kairós, 2001, p. 13 (la cursiva es del autor).

20 Tales apreciaciones se desprenden del "Prólogo" del libro *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, el cual aborda su vigencia en un contexto en el que América Latina como otras zonas del mundo tales como Asia y África demandan tomar en cuenta lo siguiente: "que ha sido objeto de extirpaciones y de enajenaciones de territorios y de bienes culturales sin paralelo en el mundo" (Gordon Brotherston, "Mito y Mundo Nuevo: caminos milenarios que quedan por andar", *in* Magdalena Chocano, William Rowe, Helena Usandizaga (eds), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Madrid: Iberoamerica/Vervuert, 2011, p. 109).

ni de la intervención sobrenatural; más bien, la relevancia y el interés suscitados por su productividad operan y funcionan en tanto "dispositivo"[21], porque la cultura convoca y utiliza no solo materiales sino también sus procedimientos estructurales. El mito despliega, entonces, toda su carga semántica para que el relato fundador identifique e interpele dentro una red interpretativa con elementos narrativos que están en la historia base.

Del "Génesis" a la novela de Vicente Blasco Ibáñez

Resultan esenciales estas consideraciones preliminares porque el Mito de la Tierra Prometida posee una larga tradición que se adapta y asume variantes en el imaginario de Occidente. Tiene su base en el relato de "Génesis", Cap. 15, cuando le anuncia Yahvé su alianza con Abram y le anuncia sus heredades. No es casual que este capítulo tenga como subtítulo el de las "Promesas y alianzas divinas", cuando la divinidad le anuncia la descendencia biológica y luego, las promesas de una tierra propia y de arraigo: "Yo soy Yahvé, que te sacó de Ur Casdim para darte esta tierra en posesión".[22] Jacques Vermeylen, teólogo y profesor del texto veterotestamentario, señala que lo que está en el centro de "Génesis", y particularmente en este capítulo, es esa concepción de los pueblos antiguos de que Yahvé escoge, con lo cual se despliega un triple motivo: la elección libre de Yahvé, las promesas y la protección en contra de los enemigos.[23] Para Vermeylen, la promesa no puede separarse de la elección de Yahvé y aclara lo siguiente: "es en cierto modo una 'declaración de favor' que

---

21 Margherita Cannavacciuolo, "El mito como dispositivo discursivo crítico: procesos de subjetivización en la literatura latinoamericana del siglo XX", *in* VV. AA., *Caminos mitológicos: Literaturas Latinoamericanas en el siglo XX*, Bologna: Archetipo-Libri, 2011, p. 2.

22 *Santa Biblia*, Madrid: Paulinas, 1972, p. 25, versículo 7.

23 Jacques Vermeylen, *El Dios de la Promesa y el Dios de la Alianza: El diálogo de las grandes intuiciones teológicas del Antiguo Testamento*, Santander: Sal Terrae, 1990, p. 50.

encontrará más tarde su realización"[24], porque la promesa de la donación de la tierra es propia de la aspiración a un mejor futuro[25] y en ella se concreta cualquier posibilidad de esperanza.

Ahora bien, la versión que manejo de la Biblia subraya la condición del verbo "poseer" en el contexto de este versículo 7 (la pertenencia y la propiedad), mientras que se enfatiza el rasgo esencial al devenir humano, el linaje y el arraigo espacial porque se trata de "esta tierra en posesión"[26], lo cual pasará a ser el rasgo invariante del mito. Ahora bien, el contexto bíblico aclara muy bien que se trata de un pacto y una promesa, que en tanto acto discursivo implica la condición futura y, en este sentido, la posibilidad kairológica como "el momento justo, decisivo, culminante".[27] La noción de *kairós* se relaciona para los griegos con el tiempo que se necesita para realizar o ejecutar algo; se trata del tiempo oportuno relacionado con la culminación, con una finalidad inherente que culminaría en su agencia y previsibilidad. Vermeylen explica que este tiempo de preparación o de gracia está supeditado y ordenado porque "el destino humano depende radicalmente de sus designios"[28] de tal modo que la promesa dependerá de su favor o gracia para que se cumpla lo prometido. Pero tampoco podemos olvidar, para quienes la lingüística de los actos de habla es capital en la comprensión de las actitudes y realidades de la competencia pragmática, que el acto de prometer, realizado por Yahvé, tiene consecuencias que sobrepasan el enunciado. Ya John Austin en 1962 había analizado este tipo de verbos como

---

24 *Ibid.*, p. 52.

25 Y aclara el teólogo que esta aspiración tiene sentido para el pueblo judío errante y seminómada, el cual pretendía establecerse en un lugar y fundar así la ciudad para el pueblo elegido.

26 Las mismas promesas se hacen a Jacob en "Génesis" 28, versículos 12-15, cuyo desarrollo es el conocido sueño de Jacob, en donde Yahvé vuelve a recordarle a uno de los patriarcas sus promesas.

27 Manfred Kerkhoff, *Kairós: Exploraciones ocasionales en torno al tiempo*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997, p. 4.

28 Jacques Vermeylen, *El Dios de la Promesa y el Dios de la Alianza: El diálogo de las grandes intuiciones teológicas del Antiguo Testamento*, *op. cit.,* p. 50.

"realizativos"[29], en donde al enunciar se realiza la acción que conlleva el acto mismo. Al final de su "Conferencia I", Austin se pregunta de la siguiente manera sobre la realización del enunciado de prometer y el cumplimiento de la promesa:

> En el caso particular del prometer, como ocurre con otros muchos realizativos, es apropiado que la persona que expresa la promesa tenga una determinada intención, a saber, cumplir con su palabra. […] Sin embargo, hablar así no es decir que la expresión "te prometo que…" es falsa, en el sentido de que aunque el que enuncia eso dice que promete, en realidad no lo hace, o aunque describe, describe falsamente. Porque quien usa la fórmula "te prometo que…", promete.[30]

Una vez enunciado el acto de la promesa, depende del emisor, entonces, si se cumple como tal lo que se ha ofrecido en forma de una expresión cuasi-contractual, porque lo comprometería a cumplir con lo enunciado, por lo que Austin habla ya sea de "mala fe", ya sea de un engaño o mentira. En el caso de la Tierra Prometida por Yahvé, la divinidad cumple su promesa al contar el Pueblo de Israel cuenta con el favor divino.

Pero volviendo a ese tiempo kairológico, de espera para que se cumpla la promesa de Yahvé, es necesario insertar el Mito de la Tierra Prometida en la interpretación que ese tiempo axial o capital dota de significación al sentido de la vida y a las acciones humanas, de finalidad y de trascendencia, en pacto de alianza.[31] La excepcionalidad y la grandeza que el Mito de la Tierra Prometida implica para

---

29 Más adelante se conocerán con el nombre de "performativos".

30 John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1982, p. 52 (las cursivas son del texto).

31 Kerhkoff insiste en que, desde el punto de vista de Aristóteles, el *Kairós* es "principio y fin como medida de evaluación, [y] nos encontramos aquí con la doble cara del καιρός como el momento que perfecciona y completa la acción y, por otro lado, como el momento oportuno para comenzar; y naturalmente, el último participa en la producción del bien de la acción de tal manera que potencialmente contiene, debido a su posición temporalmente enfatizada,

el individuo, protagonista de su destino, permite comprender cómo este se actualiza dentro de una historia y una trama, para luego ser configurados dentro de un horizonte de lectura; indica Pablo Alejo Carrasco retomando a Paul Ricoeur, pues el mito funciona en tanto prefiguración que permite la posterior configuración simbólica[32], que Carrasco analiza en la apropiación de América en tanto edén paradisiaco con el cual se tiñe el discurso de la conquista y colonización americanas[33], de imágenes contrastivas entre lo genesiaco y lo infernal. Por su parte, Anne Kraume en su artículo "La Biblia en la literatura de la Revolución de Independencia", profundiza en la importancia que adquiere el Mito de la Tierra Prometida para nuestros próceres independentistas, de una patria que se consolidará con la independencia, dentro de una "alegoría que no se proyecta en el pasado remoto de América antes de la conquista, sino en el futuro próximo de la independencia inevitable de aquella"[34], de una tierra natal, próspera y fecunda, que es el Nuevo Mundo.

Del derroche cosmopolita al "Nuevo Mundo" por conquistar

Desde el principio de la novela, Blasco Ibáñez explica las razones por las cuales el Marqués de Torrebianca y su esposa, Elena, emigrarán a la Argentina. De ese "Nuevo Mundo" llegaba al París de moda y glamour, Robledo, el español, amigo del Marqués, quien también como él había estudiado ingeniería. La familia del Marqués, indica

lo que actualmente se realizará más tarde, (si todo sale bien)" (Manfred Kerkhoff, *Kairós: Exploraciones ocasionales en torno al tiempo*, *op. cit.*, p. 11).

32 Pablo Alejo Carrasco, "Biblia y humanismo en los letrados coloniales del siglo XVIII: la Historia antigua de México, del jesuita Francisco Javier Clavijero", *in* Daniel Attala, Geneviève Fabry (eds), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Trotta, 2016, p. 133.

33 *Ibid.*, p. 143.

34 Anne Kraume, "La Biblia en la literatura de la Revolución de Independencia", *in* Daniel Attala, Geneviève Fabry (eds), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, *op. cit.*, p. 165.

el narrador, era de intrépidos comerciantes que hicieron su dinero, "yendo a las factorías de Oriente a conquistar su fortuna"[35] y remonta su origen a la Florencia de los Médicis. Pero el actual Marqués, establecido en París, ya no se dedica a los negocios sino a llevar una vida acomodada a costa de la herencia familiar, que es derrochada por su joven y hermosa esposa, cuyo origen y relaciones no se aclaran nítidamente. Desde el "Capítulo I", el narrador la presenta como la "bella Elena" a modo de epíteto homérico[36], mientras que se avecina una crisis económica en casa de los marqueses, porque todos los días reciben cartas "de deudas y reclamaciones".[37] El "lujo" y "su costosa existencia" son los dos rasgos que el narrador destaca en este declinar de la fortuna del Marqués, aunado a las fiestas y al tren de vida de la elegancia y del lujo en ese París que desde la "Belle époque" se convierte en la capital finisecular por excelencia.[38] Elena se presenta como una derrochadora y una coqueta, según la pintan también en la literatura costumbrista como en los folletines de época. Su descripción se asocia a la ostentación y la compra compulsiva en las que "un delirio de derroche [se acompaña de] sus frívolos caprichos"[39] y se resume en un comentario realizado por el Marqués a Robledo, de visita en París que se da cuenta de la grave situación financiera de su amigo: "—Tú no sabes lo que cuesta una mujer: los vestidos, las joyas; además el invierno en la Costa Azul, el verano en las playas

35 Vicente Blasco Ibáñez, *La tierra de todos*, *op. cit.*, p. 22.

36 Aunque podría aludir también en las resonancias con la mitad del siglo XIX en el París hausmaniano a la ópera bufa, "de contenido irónico y paródico" (Kurt Pahlen, *Diccionario de la ópera*, Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 290), como lo es *La belle Hélène* (1864) de Jacques Offenbach (1819-1880).

37 Vicente Blasco Ibáñez, *La tierra de todos*, *op. cit.*, p. 22.

38 Walter Benjamin, "Paris, Capital of Nineteenth Century", *Reflections*, New York: Harcourt Brace, 1935, p. 156.

39 Luis A. Jiménez, "La estética del 'ave rara' en *La muñeca* de Carmen Eulate Sanjurjo", *in* Luis Jiménez (comp.), *La voz de la mujer en la literatura latinoamericana fin-de-siglo*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999, p. 184.

célebres, el otoño en los balnearios de moda…".[40] La furia de consumo y de refinamiento se relaciona con las exigencias del teatro social.

En este contexto, Robledo le cuenta a su amigo de estudios un compendio de lo que ha sido su vida más reciente en tierras americanas. Por eso, la vida parisina se opone a esa América indomable, tierra de oportunidades a la que se ha trasladado Robledo para cumplir con su sueño americano, el cual representa aquí las posibilidades de enriquecerse con la explotación de lo que se conoce como la expansión hacia la pampa argentina y la exploración de la Patagonia: "transformar en campos de regadío las tierras yermas e incultas adquiridas a bajo precio".[41] Robledo, quien se desempeñó al principio como ingeniero contratado por el Gobierno argentino en su expansión hacia las tierras del interior, ahora se ha establecido como "colonizador, comprando tierras que iban a quedar en la zona de la irrigación futura"[42] e insiste en la posesión y trabajo de la tierra en tanto un proyecto futuro para amasar su fortuna: "mi asociado y yo hacemos con gran economía los canales secundarios y las demás arterias que han de fecundar nuestras tierras estériles".[43] Transformar las tierras baldías y "el desierto patagónico"[44] en campos fértiles es una tarea que emprenden los gobiernos liberales argentinos desde finales del siglo XIX dentro de un esquema interpretativo que el propio Robledo asume. En la dicotomía Civilización/Barbarie, Robledo dibuja una orografía y un clima extremos, los avatares de la naturaleza dominan y el despoblamiento y la inseguridad de estas "tierras salvajes" legitima la perspectiva eurocéntrica de la modernización de la Argentina y su europeización.

Ahora bien, Robledo viene a pasar una temporada de descanso y disfrute en la cuna de civilización y a visitar a su amigo de estudios. A este recuento de su biografía personal sigue con mucho interés la

---

40 Vicente Blasco Ibáñez, *La tierra de todos*, *op. cit.*, p. 34.

41 *Ibid.*, p. 28.

42 *Idem*.

43 *Ibid.*, p. 29.

44 *Idem*.

Marquesa, quien escucha a Robledo hablar de su futura "fortuna"[45], si sus planes se desarrollan, mientras que, con ironía, el narrador insiste en el color de los ojos de Elena que brillan en ese instante: "sus ojos de pupilas verdes con reflejos de oro".[46] La ponderación del color de sus ojos no es inocente en este contexto en que ese relato de la tierra de promisión nos recuerda el enriquecimiento con los metales americanos. Signo de la codicia que se desata, aquí el Marqués siente cómo su esposa lo está comparando de reojo y reafirma lo que se juega en esta escena:

> —Además, así es como se gana una gran fortuna. Yo solo creo que son los hombres los que alcanzan las victorias en las guerras o los capitanes del dinero que conquistan millones… Aunque mujer, me gustaría vivir esa experiencia enérgica y abundante de peligros.[47]

Llaman poderosamente la atención las palabras del marqués, dentro de una concepción épica del protagonismo heroico, porque asimila las batallas militares con las empresas comerciales, en un contexto usual para el discurso mercantil del capitalismo decimonónico con la expresión "capitanes del dinero". En este sentido, el verbo que utiliza el propio Marqués, "conquistar" no es inocente; pasamos del sentido literal y su acepción bélica al sentido metafórico, de las proezas en los negocios ligados al capital, la tierra y la producción económica de materias primas.

Ahora bien, el punto de inflexión para el cambio de fortuna en la novela de Blasco Ibáñez será la bancarrota en la que cae el Marqués, después de haber puesto su dinero en acciones y negocios que se vienen abajo. Por recomendación de su esposa, la cual le presenta a un inversor amigo de su familia, la situación desemboca en crisis financiera y personal. En este momento, Robledo no se anda con rodeos e increpa a su amigo, después de verlo postrado: "—Tu Elena es…

---

45 *Idem.*

46 *Idem.*

47 *Ibid.*, p. 30.

la culpable en gran parte de la situación en que ahora te encuentras. Ella te hizo conocer a Fontenoy. ¿No es así?... Por ella firmaste documentos que representan tu deshonra profesional'.[48] La palabra clave aquí es "deshonra", con lo cual se posibilita el protagonismo de quien debe encontrar una solución. Robledo le habla de las posibilidades de emigrar y de la tierra prometida:

> —Allá la vida es dura, y solo se conocen de muy lejos las comodidades de la civilización. Pero el desierto parece dar un baño que purifica y transforma a los hombres fugitivos del viejo mundo, preparándolos para una nueva existencia. Encontrarás en aquel país de náufragos de todas las catástrofes, que han llegado lo mismo que los que se salvan nadando, hasta poner el pie en una isla bienaventurada. Todas las diferencias de nacionalidad, de casta y de nacimiento desaparecen. Allá solo hay hombres. La tierra donde yo vivo es… la tierra de todos.[49]

La cita no solo explica el título de la novela, sino que plantea, en el contexto del Mito de la Tierra Prometida, el despliegue de la utopía americana en la oposición "Allá" *versus* "Aquí". Desde el punto de vista de Robledo, el "Nuevo Mundo", en su contraposición con el "viejo" constituye un periplo que conduce a la libertad de quien va naufragando, alusión personal a la bancarrota del Marqués. Plantea el tópico de la utopía con esa evocación de la "isla bienaventurada" en la que desaparecen las diferencias y los orígenes, pues es tierra de promisión en la que no hay privilegios. Y, por último, es una "isla de hombres solos", en la que ellos viven en la lucha cotidiana y sin que se despierten las rivalidades y los conflictos que conllevan "las mujeres", para que la convivencia y la comunidad sean los rasgos más conspicuos de esta remisión utópica. Robledo, un poco más adelante, machaca sus palabras y le recuerda en forma de consejo premonitorio: "—Ya sabes mis condiciones. Allá hay que ir como a la guerra: con pocos bagajes, y una mujer es el más pesado de los estorbos

48 *Ibid.*, p. 59.

49 *Ibid.*, p. 59-60.

en expediciones de este género".[50] La equivalencia entre la guerra y la colonización es harto evidente, para advertir que demandan la no presencia de las mujeres; estas "expediciones" son materia viril al punto de considerar la presencia femenina un riesgo y, por lo tanto, un elemento de distracción innecesaria. Con ese realismo propio de un discurso machista y patriarcal, Robledo expone sus condiciones, que al final el Marqués no cumple, porque se viene a América con su "bella Elena", la manzana de la discordia.

La Elena homérica, *femme fatale* en el Nuevo Mundo en peligro

A la luz de la advertencia lanzada por Robledo, sus palabras permiten el deslizamiento ideológico que posibilita analizar a Elena como la perdición del Marqués en un contexto en que la mujer y las pasiones desatadas por ella la hacen culpable de las desgracias en Argentina. Así, surge el intertexto homérico y el modelo sobre el que Blasco Ibáñez construye a su personaje en esa hiper-motivación onomástica, la Elena homérica y su papel en la guerra. Como indica Mayela Vallejos Ramírez, quien analiza la impronta del personaje en Homero, ella es "fuente de todo mal"[51] y ha pasado en la tradición popular que deriva de los relatos homéricos "como una mujer infiel, pérfida y egocéntrica".[52] En el Canto III de la *Ilíada*, se narra precisamente el enfrentamiento entre aqueos y troyanos y escuchamos las razones por las cuales están en guerra. Héctor recrimina a Paris con las siguientes palabras:

---

50 *Ibid.*, p. 60.

51 Mayela Vallejos Ramírez, "La subversión del nombre propio y el cuestionamiento del mito grecolatino en dos cuentos de Rima de Vallbona", *in* Jorge Chen Sham, Mayela Vallejos Ramírez (eds.), *Onomástica e intertextualidad en el relato corto latinoamericano*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2016, p. 128.

52 *Ibid.*, p. 129.

> ¿Siendo de esa calaña, en las naves, surcadoras del ponto,
> navegaste sobre el mar tras reunir muy fieles compañeros,
> te mezclaste con extranjeros y con la hermosa mujer zarpaste
> desde remota tierra, con la nuera de belicosos lanceros,
> enorme calamidad para tu padre, tu ciudad y tu pueblo,
> irrisión para los enemigos y escarnio para ti mismo?[53]

Héctor lamenta la falta de carácter de Paris y presenta la violación del matrimonio como una "calamidad" que trae tanto perjuicios como la guerra a las puertas de Troya; de ahí que Elena sea la culpable de la destrucción de Troya. Paris se propone para zanjar este diferendo con un duelo, así se lo propone a su hermano:

> Ahora, si quieres que yo luche y que combata,
> haz que se sienten los demás troyanos y todos los aqueos,
> y a mí y a Menelao, caro a Ares, en medio
> enfrentadnos en duelo por Helena y por todas las riquezas.
> El que de los dos salga vencedor y resulte más fuerte
> Llévese en buena hora a casa todas las riquezas y la mujer.[54]

Del intertexto homérico, surge propiamente esa asimilación entre el botín de guerra tanto material como simbólico, en el que "las riquezas" y "la mujer" entran en esa equivalencia. Como indica Homero, el conflicto se puede zanjar en un enfrentamiento personal

---

53 Homero, *Ilíada*. Madrid: Gredos, 1991, vv. 46-51, p. 152. Seguimos la traducción de Emilio Crespo Güemes para la Biblioteca Clásica Gredos (vv. 67-72, p. 153).

54 Una vez más estas mismas palabras se subrayan cuando Héctor, de embajada, les propone a los aqueos: "¡Oídme, troyanos y aqueos, de buenas glebas! / Oíd lo que dice Alejandro, el que suscitó esta contienda. / Propone que los demás troyanos y todos los aqueos / depongan sus bellas armas sobre la tierra, nutricia de muchos, / y que él mismo y Menelao, caro a Ares, en medio / luchen solos, en duelo por Helena y por todas las riquezas. / El que de los dos salga vencedor y resulte más fuerte / llévese en buena hora a casa todas las riquezas y a la mujer / y el resto sancionaremos con víctimas amistad y leales juramentos" (*Ibid.*, vv. 86-94, p. 154-155).

entre Menelao y Paris, mientras el vencedor se quedaría con el botín de guerra. Ahora bien, objeto del deseo y de la codicia, el escenario del conflicto se traslada en la novela de Blasco Ibáñez al "Nuevo Mundo", por culpa y falta de mira del propio Marqués. Muy pronto a la llegada del Marqués y de Elena a esta "tierra remota"[55], tan diferente de Buenos Aires, la belleza inaudita del personaje en el campamento de La Presa se acentúa.

En un primer momento, el narrador subraya la disposición de Elena para adaptarse al cambio, pues los recién llegados compartían la casa con los dos ingenieros, Watson, el norteamericano, y Robledo el español y ella la convierte en un lugar de tertulia y sobremesa, abierta a los otros colonos, los contratistas Canterac (el francés) y Pirovani (el italiano). El arreglo personal y los regalos no se hacen esperar; el narrador con ironía anota la atención puesta en Elena, porque los "tres visitantes, al hablarla, repetían con cierto arrobamiento la palabra 'marquesa', como si les llenase de orgullo verse amigos de una mujer de tan alta clase".[56] El juego de la seducción y de la conquista está en marcha en el vestir de los colonos y sus atenciones en la mesa de la señora Marquesa, mientras que sus muestras de cortesía son bien interesadas y las nota el propio Robledo, quien establece la similitud de ambos escenarios:

> ¡Qué perturbación una hembra como esta cayendo entre hombres que viven solos y trabajan!… Y aún ocurrirán tal vez cosas peores. ¡Quién sabe si acabaremos matándonos por su culpa!... ¡Quién sabe si esta Elena será igual a la Elena de Troya!...[57]

El conflicto entre los hombres del campamento empieza a surgir y la comparación realizada por Robledo con el ejemplo paradigmático del mito grecolatino no desmiente la fascinación de la belleza

55 Vicente Blasco Ibáñez, *La tierra de todos*, *op. cit.*, p. 85.

56 *Ibid.*, p. 91.

57 *Ibid.*, p. 94.

y hace que los hombres entren en disputas.[58] De la guerra por una mujer a la del territorio, Elena es parte de una rivalidad, de modo que, en el campamento, se desatará un juego de conquista por parte de Pirovani y de Canterac.

Ahora bien, a diferencia de la Elena del mito homérico, la de Blasco Ibáñez maneja los hilos de la seducción y tiene conciencia de la competencia entre sus contendientes. En el "Cap. VII" se narra cómo Pirovani, quien también había ofrecido su casa a los marqueses, sube con ella a su dormitorio para encontrar este espléndido escenario:

> Encima de todos los muebles había grandes paquetes de papel fino, atados y sellados, de los que se desprendían gratos olores. Los fue abriendo el contratista, y quedaron visibles docenas de frascos de esencias y cajas de jabón, así como otros artículos de tocador: todo el encargo enorme hecho a Buenos Aires, que parecía acariciar los ojos con el brillo de las botellitas de cristal tallado, de sus estuches con forros de seda y pieles finas, de sus etiquetas de oro [...].[59]

La enumeración es de un derroche y de un preciosismo que manifiesta esa equivalencia de la coqueta con los afeites y mimos, porque encajan en la imagen de la seductora Marquesa. Para el lector es obvio que el escenario es propio de una batalla campal ocasionada por Elena, porque Pirovani cree que ya la tiene a sus pies e intenta, inmediatamente, su primer asedio con un beso, pero ella rechaza su furtivo acercamiento de la siguiente manera:

> —Eso equivale a quererme pagar el alquilar de la casa como un vil comerciante. En tal caso, ya no hay regalo. ¡Y yo que le creía a usted un gentleman!...

58 Mayela Vallejos Ramírez, "La subversión del nombre propio y el cuestionamiento del mito grecolatino en dos cuentos de Rima de Vallbona", *op. cit.*, p. 116.

59 Vicente Blasco Ibáñez, *La tierra de todos*, *op. cit.*, p. 104.

> Sintió cierta lástima al darse cuenta de la confusión de Pirovani. El pobre temía haber procedido con el tacto de un hombre elegante. Para consolarlo puso su mano derecha junto a la boca de él.
> —Conténtese con esto —dijo. […]
> Luego continuó la visita de la casa, llevando al contratista tras de sus pasos.[60]

No hay que tomar a la ligera lo que ocurre en esta escena. Si Pirovani pensaba que se iba a aprovechar de la situación para seducir y conquistar a la dama, queda claro que los tiempos los maneja la Marquesa. Quien controla la situación es Elena, quien posterga, con su juego de apariencia e ingenuidad caprichosa, los planes masculinos son ella. Al manejar las riendas de la vida social del campamento, la casa iluminada en las noches es el mejor signo de tal efervescencia, de modo que la mesa se convierte, como en la novela naturalista, en clave del teatro social y de pugna de ojos rivales y de ojos codiciosos:[61]

> Fingiendo ocuparse de la buena marcha del servicio, evolucionó Elena entre aquellos tres hombres que la seguían ávidamente con los ojos, mientras vacilaban las tazas en las manos, derramando a veces su contenido sobre los platillos. Los tres admiradores intentaron repetidas veces conversar con ella; pero era tan hábil para repelerlos dulcemente, que acababan por dialogar con su marido. En cambio la marquesa buscaba un hombre que no había mostrado interés en hablarla.[62]

La doble perspectiva de quien engaña y maneja los hilos de la situación se impone con el verbo "fingir", porque Elena no está tan preocupada por agasajar y ser la perfecta anfitriona de la cena, sino que se pavonea, indiferente y manipuladora en la escena. Ella sabe

---

60 *Ibid.*, p. 105.

61 Como los que ocurre en el Capítulo 13 de *La Regenta* en casa de los Marqueses de Vegallana, por ejemplo. Un desarrollo de tal comparación rebasa este trabajo.

62 *Ibid.*, p. 109.

que la admiran y la desean y poner la atención en Robledo, quien es el único que no ha caído en sus encantos, la posiciona no solo como una mujer inteligente con un plan, cuando le aclara en un momento de sinceridad adivinando sus pensamientos: "—Los que me desearon no pudieron proporcionarme cuanto necesito para mi vida, y los hubieran podido satisfacer mis deseos nunca se fijaron en mí".[63] Lanza así su celada en quien se ha manifestado como el mejor y fiel amigo del esposo y le espeta en la cara:

> —Tal vez mi felicidad hubiese sido encontrar un compañero como usted: animoso, enérgico, capaz de domar a la fortuna rebelde… Y a usted, para ser un verdadero triunfador, le ha faltado una mujer que le inspirase entusiasmo.[64]

Lo que se subraya en este pseudo-acto de sinceridad, no es tanto un halago a Robledo, sino que ella dibuja muy bien a su esposo y las razones por las cuales se ha decepcionado de él: pasa a ser ahora un marido pusilánime que ni le presta la atención ni se muestra emprendedor ni ambicioso en tierras tan promisorias.[65] No es inocente la comparación que hace la Marquesa, como tampoco lo es uno de los calificativos utilizados por ella, "capaz de domar a la fortuna rebelde", pues el verbo "domar" se refiere también al propio Robledo en la barbarie argentina.

Elena se presenta con un poder manipulador. Por medio de su belleza y voluptuosidad, asociadas a lo demoniaco, se configura como ese monstruo que precipita la caída y la ruina destructiva de los hombres. En la Elena de Blasco Ibáñez se subraya la voluptuosidad y la sensualidad que se imponen como espectáculo del cuerpo y de

---

63 *Idem*.

64 *Ibid.*, p. 110.

65 Encontraríamos resonancias aquí a don Víctor en *La Regenta*, quien permanece ajeno a ese juego de conquista y seducción en el que se posicionan tanto el señor Magistral como don Álvaro Mesía.

la belleza cautivadora e insaciable.[66] Ya habíamos visto cómo Elena seduce y se impone en este mundo de hombres, pero a partir de este momento, en la novela su estrategia se revela en toda su dimensión: desea controlar, doblegar y subyugar con sus encantos femeninos.

Conclusión

En conclusión, la Marquesa de Torrebianca, la "bella Elena" desea manejar los hilos de los hombres en el campamento de la Presa, ahora topónimo evocador de la situación en la que se encuentran todos, mientras que el "Nuevo Mundo", de convivencia utópica, se desmorona ante la inminencia del peligro que ella representa. La guerra se desatará bajo la codicia y la conquista del objeto del deseo masculino a partir del "Cap. XII", cuando los hombres sucumban a sus pies y por ella entren en duelo Canterac y Pirovan, mientras que, en el "Cap. XIII", se narra cómo el joven Watson, ahora el centro de las atenciones de la Marquesa, podría caer en sus garras y ella le confiesa en privado lo siguiente:

> — ¿Por qué han reñido estos dos hombres?... ¿Fue por usted? […]
> —Tal vez: pero yo los desprecio a los dos. Para mí solo existe usted, Ricardo.
> Puso sus manos en los hombros de él, y al hacer esto, pareció estirarse con felina ondulación, aproximando su rostro.[67]

El rasgo descrito no es indiferente a la estrategia de una *femme fatale*, del incauto e iluso que ha caído en las manos de la experimentada seductora, sugerido gracias a la "felina ondulación". Pero alguien toca a la puerta del reservado en el que se encuentran y, focalizando lo que piensa el joven Ricardo, el narrador comenta, "dándose cuenta del peligro que acababa de correr, y quiso aprovechar esta ocasión

---

66 Mario Praz, *La chaire, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : Le romantisme noir*, París: Denoël, 1977, p. 166.

67 Vicente Blasco Ibáñez, *La tierra de todos*, *op. cit.*, p. 162.

para marcharse, antes de quedarse otra vez a solas con ella"[68], con lo cual comprende que se trata de una emboscada. Una vez más, Elena sigue con su plan y le solicita a su criada Sebastiana que alcance al norteamericano, esta le responde: "—No es fácil alcanzarlo. Salió disparado, como si huyese del demonio".[69]

Por lo tanto, los signos de la *femme fatale* se suceden, actuando como la que acecha y asecha a sus víctimas tratando de que caigan en su encanto destructor, mientras que desata la discordia en el campamento de colonos, que deberían estar más preocupados en hacer crecer sus proyectos americanos. Como si fuera una crónica de un desastre anunciado desde el comienzo de la novela, nos dirigimos hacia el duelo entre los europeos por el honor de la dama y hacia un desastre natural, una inundación, que arrastra calamidades y días aciagos en La Presa, para que los sueños americanos de la Tierra Prometida, la tierra para quien la trabaje y conquiste se vean en crisis ante la presencia de quien perturba las promesas de una heredad fundada en el trabajo y la convivencia pacífica.

En efecto, tal y como se anunciaba desde el principio de la novela, la presencia de esta Elena ha traído la discordia y la enemistad de los que trabajaban antes en armonía y en paz, para que, como castigo bajado del Cielo, sea un desastre natural, una inundación en forma de diluvio por copiosas y repentinas lluvias, el que venga a completar este proceso de ruina social y moral por toda la zona. Una catástrofe natural viene a subrayar el clima social de perturbación del idilio entre el ser humano y la naturaleza y los daños que se han producido en el espacio de la novela deben tener un castigo. En esa interpretación del personaje desde Homero, Elena ha traído la guerra y la destrucción, tal y como se ha analizado. Sin embargo, en esta lógica de la creación-destrucción, el desastre natural vendrá a agregarse como un elemento que enriquecerá también el mito de la "Tierra Prometida", porque las tierras con el tiempo se volverán prósperas y fértiles para los designios humanos, perpetuando así todas las posibilidades

68 *Ibid.*, p. 164.

69 *Ibid.*, p. 165.

del mito y las expectativas que genera en los proyectos colectivos de una "tierra de todos", parafraseando el título de la novela.

Bibliografía

Arranz Bermejo, Cristina *et alii*, "Blasco Ibáñez. Curso de Postgrado en Antropología: Evolución y Desarrollo, Curso 2012-2013", <https://biblioteca virtualsenior.es> [Fecha de consulta: 23/05/2024].

Austin, John L, *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1982.

Barthes, Roland, *Mitologías*, México, D. F.: Siglo Veintiuno, trad. Héctor Schmucler, 1997.

Benjamin, Walter, "Paris, Capital of Nineteenth Century", *Reflections*, New York: Harcourt Brace, 1935, p. 146-162.

Blasco Ibáñez, Vicente, *La tierra de todos*, Valencia: Ajuntament de València, 2005 [1922].

Brotherston, Gordon, "Mito y Mundo Nuevo: caminos milenarios que quedan por andar", *in* Chocano, Magdalena, Rowe, William, Usandizaga, Helena (eds), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Madrid: Iberoamerica/Vervuert, 2011, p. 109-125.

Campos Ocampo, Melvin, *Mito, episteme y símbolo: El discurso mítico como eje articulador en «Instinto de Inez», de Carlos Fuentes*, tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica, 2022.

Cannavacciuolo, Margherita, "El mito como dispositivo discursivo crítico: procesos de subjetivización en la literatura latinoamericana del siglo

XX", *in* VV. AA., *Caminos mitológicos: Literaturas Latinoamericanas en el siglo XX*, Bologna: Archetipo-Libri, 2011, p. 1-19.

Carrasco, Pablo Alejo, "Biblia y humanismo en los letrados coloniales del siglo XVIII: la Historia antigua de México, del jesuita Francisco Javier Clavijero", *in* Attala, Daniel, Fabry, Geneviève (eds), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Trotta, 2016, p. 129-152.

Chocano, Magdalena, Rowe, William, Usandizaga, Helena, "Prólogo", *in* Chocano, Magdalena, Rowe, William, Usandizaga, Helena (eds), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Madrid: Iberoamerica/Vervuert, 2011, p. 9-20.

Eliade, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona: Kairós, 2001.

Kerkhoff, Manfred, *Kairós: Exploraciones ocasionales en torno al tiempo*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

Kraume, Anne, "La Biblia en la literatura de la Revolución de Independencia", *in* Attala, Daniel, Fabry, Geneviève (eds), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Trotta, 2016, p. 153-191.

Homero, *Ilíada*, Madrid: Gredos, 1991.

Jiménez, Luis A, "La estética del 'ave rara' en *La muñeca* de Carmen Eulate Sanjurjo", *in* Jiménez, Luis (comp.), *La voz de la mujer en la literatura latinoamericana fin-de-siglo*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999, p. 181-190.

Lacan, Jacques, *Seminario IV: La relación del objeto*, Barcelona: Paidós, trad. Enric Berenguer, 1996.

Laguna Platero, Antonio, Martínez Gallego, Francesc-Andreu, "Jaque al rey, juego de héroe: Vicente Blasco Ibáñez desde París, entre la heroificación y la República", *Historia y comunicación social*, vol. 25, n°2, 2020, p. 451-461.

Levi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976.

López García, Ángel, "Vicente Blasco Ibáñez y la Argentina", *in* Blasco Ibáñez, Vicente, *La tierra de todos*, Valencia: Ajuntament de València, 2005, p. 261-268.

Ortega, Joaquín, "Vicente Blasco Ibáñez", *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, n°20, 1924, p. 214-238.

Pahlen, Kurt, *Diccionario de la ópera*, Buenos Aires: Emecé, 2004.

Praz, Mario, *La chaire, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : Le romantisme noir*, París: Denoël, 1977.

Reig, Ramiro, *Vicente Blasco Ibáñez, una biografía*, S. l.: Faxímil Edicions Digital, 2012.

Sales Dasi, Emilio J., "Introducción", *in* Blasco Ibáñez, Vicente, *La tierra de todos*, Valencia: Ajuntament de València, 2005, p. 4-15.

Santa Biblia, Madrid: Paulinas, 1972.

Vallejos Ramírez, Mayela, "La subversión del nombre propio y el cuestionamiento del mito grecolatino en dos cuentos de Rima de Vallbona", *in* Chen Sham, Jorge, Vallejos Ramírez, Mayela (eds), *Onomástica e intertextualidad en el relato corto latinoamericano*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2016, p. 115-134.

Vermeylen, Jacques, *El Dios de la Promesa y el Dios de la Alianza: El diálogo de las grandes intuiciones teológicas del Antiguo Testamento*, Santander: Sal Terrae, 1990.

Résumés / Resúmenes

La terre promise comme dialectique de la révolte et de l'espoir dans quelques romans de Miguel de Unamuno

Alya Ben Hamida

Face à la dictature de P. de Rivera, Unamuno choisit de poursuivre un exil dont il avait été gracié, érigeant cette exclusion volontaire en un acte de résistance politique. Dans *Cómo se hace una novela* (1927), l'Espagne prend la forme de Canaan et la figure de Moïse, condamné à périr à ses portes, est largement mise en scène. Ces évocations et l'imaginaire qu'elles engagent attestent l'hétérodoxie du penseur, cristallisant une forme de rébellion presque blasphématoire contre l'injustice d'une parole qui se trahit. Si pour le prophète, la terre de promission est l'expérience d'un ailleurs à jamais hors d'atteinte, chez l'auteur, son traitement baigné d'amertume témoigne d'un espoir trompé. La référence biblique sert l'engagement politique d'Unamuno et nourrit la rhétorique de la colère qui empreint ses écrits de l'exil. À travers la dialectique de l'espoir et de la révolte que la terre promise engendre dans sa production, cet espace, à la fois réel et mythique, figure l'aspiration à la vie éternelle et le combat agonique que chacun mène pour y prétendre. Cet article vise à approcher la richesse de l'entrelacs sémantique convoqué par la terre promise dans quelques romans d'Unamuno.

La presentación inicial del paraíso americano: los peligros de Elena en *La tierra de todos*, de Vicente Blasco Ibáñez

Jorge Chen Sham

Desde el título de la novela *La tierra de todos* (1922), de Vicente Blasco Ibáñez, queda claro que estamos dentro del mito de la tierra de promisión, de sueños y de esperanzas colectivas, desarrollado bajo el motivo de una Elena homérica que, si emigra a esa "tierra de todos", pondrá en peligro las existencias de los colonizadores, por lo cual lo transformará en un espacio de conflicto. El Edén americano está en peligro por Elena, quien corroe la paz del paraíso, al relucir los comportamientos de competencia y conquista entre aquellos que la quieren poseer. En este trabajo, se verá cómo el mito de la "tierra prometida" se construye bajo un elemento distractor-perturbador en una novela que, como otras al final del siglo XIX y principios del XX, sanciona el derroche y los escrúpulos viciosos de la conducta femenina. Se analiza la representación del paraíso y las advertencias que, retomando su figura inaudita, se plantean como una amenaza entre los hombres del campamento.

El Infierno de Carmen Mola (2023) como imaginario entre la Tierra prometida y sus diversas manifestaciones

Andrés Cobo de Guzmán Medina

El Infierno (2023) de Carmen Mola emplea el evocador simbolismo de la Tierra Prometida como un contraste constante con la brutalidad y la desilusión que experimentan sus personajes. La novela enmarca esta búsqueda dentro de un contexto histórico particular, la España del siglo XIX y la Cuba colonial, donde la promesa de un futuro mejor se ve ensombrecida por la opresión, la esclavitud y la violencia. La reinterpretación del mito adánico, del concepto bíblico del Éxodo —"He descendido para librarlos de mano de los egipcios, y para sacarlos de aquella tierra y llevarlos a una tierra buena y ancha, a tierra que fluye leche y miel" (3:8)— y las referencias a la *Divina Comedia* enriquecen la narrativa, mientras que la figura del héroe surge como una respuesta al abuso de poder que prevalece. En última instancia, la obra indaga en la complejidad de la naturaleza humana y la fragilidad de la esperanza ante los eventuales infiernos terrenales, sugiriendo que la auténtica Tierra Prometida podría ser más una búsqueda interna que un lugar físico.

Poder e influencia en las tierras prometidas de *Las puertas de lo posible* (José María Merino, 2008)

Dulce María Díaz-Luna

Si bien es cierto que la ciencia ficción se asocia frecuentemente con relatos cuyos escenarios lejanos y exóticos conllevan a la posibilidad de nuevos horizontes sociales y tecnológicos convirtiéndolos en tierras prometidas tan anheladas por los individuos, este género literario posee igualmente una cara oscura, materializada generalmente a través de distopías, creando una brecha entre el júbilo que suponen estos nuevos territorios y la capacidad de la población para sobrevivir en ellos. Con *Las puertas de lo posible*, José María Merino despliega un abanico de posibilidades espaciales bajo esta perspectiva en donde observaremos que el acceso a las diferentes tierras prometidas del futuro que el autor imagina está condicionado por las nociones de poder y de influencia. Esta situación nos invita, a partir de la creación de escenarios ambivalentes, a cuestionarnos sobre la organización de las sociedades del futuro, pero también sobre las consecuencias de este funcionamiento en los individuos.

La terre promise dans le roman *Las montañas de Buda* (1997) de Javier Moro : entre déracinement, exil et quête spirituelle

Lidia Florentin

Le roman *Las montañas de Buda* (1998) de l'écrivain madrilène Javier Moro, retrace le parcours de deux nonnes tibétaines, Kinsom et Yandol, contraintes de quitter le Tibet, après l'invasion chinoise, pour rejoindre leur chef spirituel en Inde. La répression et les supplices dont elles sont victimes à Lhassa les condamnent à un déracinement cruel et tragique. Ainsi, le périple des deux jeunes femmes et la traversée périlleuse du Népal rappellent la longue pérégrination dans le désert du Sinaï du peuple hébreu pour se rendre à Canaan, la terre promise. Cet exil douloureux et la quête de liberté les mèneront vers la terre idyllique, Dharamsala, espace édénique présageant un recommencement. De la traversée du désert à l'Himalaya, de la prison aux temples sacrés indiens, les deux religieuses résistent avec héroïsme. Ce roman témoignage qui invite à une lecture plurielle mêlant Histoire et spiritualité, livre un message poignant où la terre promise devient un lieu de paix, de mémoire et de reconstruction.

(Re)escritura simbiótica del mito del paraíso terrenal en la novela *Brilla, mar del Edén* de Andrés Ibáñez

Roxana Ilasca

Publicada en 2014, la novela *Brilla, mar del Edén* de Andrés Ibáñez revisita el tema del paraíso terrenal e imagina un espacio arcádico que se caracteriza por su fuerte sincretismo cultural. Tomando como punto de partida la intriga de la serie de televisión *Perdidos*, la obra se va alejando del guion televisivo y se convierte en el punto de convergencia de múltiples representaciones míticas y literarias del jardín edénico. En este artículo, se analizarán tres elementos constitutivos del Edén, sus variaciones y sus elementos invariables: la isla como espacio representativo del paraíso terrenal, la pareja edénica y el árbol del conocimiento. Estas coordenadas nos permitirán destacar los principales rasgos de una (re)escritura simbiótica del mito edénico, mediante la cual Andrés Ibáñez construye una novela compleja que convierte la propia literatura en Tierra Prometida.

Immanence de la Terre Promise dans *No hay amor en la muerte* (2017) de Gustavo Martín Garzo

Caroline Mena

Dans *No hay amor en la muerte* (2017), Gustavo Martín Garzo renouvelle le récit biblique du sacrifice d'Abraham. Il lui confère une portée inédite en comblant le texte originel des pensées secrètes qui animèrent les personnages à l'heure de répondre aux exigences divines. L'écrivain s'aventure alors sur les chemins de l'amour paternel et dote l'histoire initiale d'une épaisseur ontologique en récupérant le motif de la Terre Promise pour en transfigurer la portée. L'on étudie ainsi la mise en œuvre dans ce roman d'une nouvelle poétique de la Terre Promise entendue comme promesse de vie heureuse faite par Dieu aux hommes, prenant aussi bien la forme de réminiscences spatiales directement issues des représentations du paradis de la Bible que celle d'une revendication plus profonde conduisant à la pleine réalisation identitaire de l'homme. Sous la plume du romancier, au-delà de ses représentations convoquant l'imaginaire traditionnel, elle devient l'axe d'une quête identitaire qui, progressivement, se double d'une réflexion sur la création littéraire au cœur de laquelle battent les récits séculaires qui font l'histoire de l'humanité.

L'impossible de la Terre Promise dans *El Sistema* de Ricardo Menéndez Salmón

Nicolas Mollard

El Sistema (2016) de l'auteur asturien Ricardo Menéndez Salmón, publié en français sous le titre *L'Île Réalité*, est un roman allégorique qui raconte, depuis le point de vue d'un « Narrateur », protagoniste puis témoin, ce qui ressemble bien à la fin de notre civilisation, et l'espoir d'une nouvelle ère. Durant la débâcle, le Narrateur monte à bord d'un navire aux allures d'arche de Noé baptisé *Aurora*, assiste et participe à l'exode de quelques « élus » à la recherche de « *el Dado* », lieu mythique d'une origine ou centre névralgique du « Système » dans lequel ils espèrent trouver une forme de connaissance qui les aide à fonder quelque chose d'autre. L'on s'attache à décrire cet exode d'inspiration biblique et à montrer la vision proposée par Menéndez Salmón de notre propre civilisation et de notre « réalité » en tant qu'êtres humains, dans un chemin lucide et pessimiste entre deux vérités, depuis le cocon d'une société qui se dit protectrice mais qui a tout de la dictature jusqu'au repos d'une table de dissection, dans un impossible de la Terre promise, d'une arrivée, où notre « réalité » de personnes vivantes n'est que dans le mouvement, dans la quête ou l'errance perpétuelle.

La Terre Promise comme dispositif migratoire : imaginaire, désenchantement et intégration dans *Luna Senegal* (2009) d'Agustín Fernández Paz

Ibtissam Ouadi-Chouchane

Dans *Luna Senegal* (2009), Agustín Fernández Paz aborde la problématique migratoire à travers la figure de la jeune Khoedi Luna, âgée de onze ans, qui rejoint avec sa mère et sa sœur son père installé à Vigo. La confrontation de Khoedi avec les difficultés d'intégration illustre la fracture entre l'imaginaire de la Terre Promise et la réalité tangible. Le roman met en évidence les différentes formes de construction de cet imaginaire de la Terre Promise, de la dystopie à l'utopie. Cependant, Luna nous invite tout au long de son parcours à concevoir la Terre Promise comme un processus continu de création et de recréation, par le conte, la musique, l'art, la mémoire collective et individuelle. Ainsi, la véritable Terre Promise n'est pas un lieu exempt de douleur ou de conflit, mais un espace où la lutte et l'espoir coexistent, où l'identité se façonne continuellement au contact de l'altérité.

Les terres promises de la démocratie dans *Episodios de una guerra interminable* d'Almudena Grandes. Approche mythodologique

Julie Romano

Dans *Episodios de una guerra interminable*, A. Grandes fictionnalise la résistance antifranquiste pour rétablir une vérité historique liée à la vision des vaincus. En s'appuyant sur la perspective mythodologique de G. Durand, on étudie le polymorphisme et l'ambivalence de la sacralisation du motif de la Terre promise sous le prisme d'une approche fictionnelle qui renoue avec la mythologie grecque. L'étude des mythèmes montre que la réélaboration littéraire de la Terre promise biblique rappelle une image liée à un lieu mythique originel et constitue une modalité de la résurgence du mythe grec dans notre corpus. Les espaces démocratiques idéaux sont sacralisés et les personnages tentent perpétuellement de reconquérir ces paradis perdus. Leur quête les mène à des ersatz de paradis retrouvés qui sont des tentatives (partiellement) avortées de retrouver le bonheur et la liberté. À la sacralisation et l'idéal de démocratie répondent un désespoir et une réalité triste et sclérosée par la coercition de la dictature. Cette conquête de la Terre promise se résume finalement à un impossible retour à Ithaque. La Transition démocratique ne permettra jamais de retrouver la démocratie originelle.

El papel de la isla de Bergai en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite

Eugénie Romon

Texto polifacético, *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaite, restituye el ambiente de la posguerra española y celebra de manera muy original, a través de un diálogo con el hombre vestido de negro, el descubrimiento de la imaginación y de su potencia por la narradora que se rememora su niñez. Ella y su amiga del instituto se crearon una Tierra prometida insular, llamada la isla de Bergai, donde refugiarse para escapar de las circunstancias difíciles en las que pasaron su infancia. Se estudia aquí hasta qué punto la isla de Bergai constituye una Tierra prometida para la narradora-protagonista, que siente la necesidad de desterritorializarse mediante la imaginación. La creación de la isla de Bergai le da acceso a un universo ficcional, ya que a partir de entonces se sabe capaz de inventar otra realidad cuando su circunstancia no le conviene.

Poétique de l'errance des personnages de *La Tierra prometida* (1991) de José María Guelbenzu

Lydie Royer

Cet article sur *La Tierra Prometida* analyse la démarche poétique que José María Guelbenzu puise dans la structure du mythe de la Terre promise pour imaginer l'errance des jeunes de sa génération qui ont connu un échec personnel durant la Transition espagnole. L'espace de départ, l'aéroport, est un non-lieu asphyxiant avant leur arrivée à Madrid où ils confrontent le passé au présent pour mesurer le poids des promesses politiques non tenues sur leurs vies intimes. Leur métamorphose dans un espace imaginaire est symbolique du processus du travail d'écriture de l'écrivain qui interroge aussi son rapport au monde dans une écriture dense et polyphonique, aux diverses stratégies narratives où dialoguent et se confrontent mythe et Histoire. Le roman devient lui-même une Terre promise où le lecteur erre sans fin, en quête d'un sens jamais donné, non dans un espace réel, mais bien dans le temps infini de la lecture.

Del destierro a la Tierra prometida: *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender

Carolina Sanabria

Este análisis se propone una indagación a partir de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964) de Ramón J. Sender, una de las primeras novelas en ficcionalizar el discurso oficial de las crónicas de la conquista. Tras una serie de paralelismos entre el personaje y el autor, que emigraron a América en diferentes momentos —el uno en el contexto de la conquista y el otro en el del exilio voluntario no político—, Sender rellena los vacíos de la crónica para dar voz al personaje en un viaje que inicia con vistas a llegar a la tierra mítica. Pero esa tierra en la literatura tiene un costo: un trayecto donde aumentan los descontentos y se alimentan las sediciones hasta culminar en el acto sangriento y la carta de rebeldía al rey. La propuesta establece que ese viaje, donde se producen claros cambios en un ambiente inhóspito, resulta estilísticamente homologable con el río a partir de la elaboración literaria. A lo largo del viaje, se nota el cambio de sustancia de la Tierra prometida. Si en la crónica de F. Vázquez el trayecto hacia la Tierra prometida termina con la carta y la muerte de Aguirre, en la ficción literaria es el inicio de una profusión de obras a partir del siglo XX.

Autores / Auteurs

Hélène Bastard

Hélène Bastard es profesora de español, doctoranda en Sorbonne Université (UR CRIMIC) y docente en la Université de Lorraine. Prepara una tesis doctoral titulada «L'écriture de la lisière. Le monde romanesque de Gustavo Martín Garzo» (dir. Laurence Breysse-Chanet). Recientemente, ha sido corresponsable con Caroline Mena-Bouhacein del número monográfico de *Narraplus* nº7 (junio de 2024) dedicado al escritor Gustavo Martín Garzo.

Hélène Bastard est agrégée d'espagnol, doctorante à Sorbonne Université (UR CRIMIC) et ATER à l'Université de Lorraine. Sa thèse en cours est intitulée « L'écriture de la lisière. Le monde romanesque de Gustavo Martín Garzo » (dir. Laurence Breysse-Chanet). Récemment, elle a été co-responsable scientifique avec Caroline Mena-Bouhacein du numéro monographique de *Narraplus* nº7 (juin 2024) consacré à l'écrivain Gustavo Martín Garzo.

Alya Ben Hamida

Alya Ben Hamida est maîtresse de conférences à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3, agrégée d'espagnol et docteure en études hispaniques. Elle a soutenu à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3 (ReSO) une thèse intitulée *L'agonie d'un espoir, frontières, porosités et spécularités des expériences de l'échec dans la création romanesque de Miguel de Unamuno*. Ses travaux de recherche portent sur l'articulation entre philosophie et roman, esthétique et éthique dans les œuvres de l'auteur espagnol, analysées sous le prisme de l'expérience de la défaite qu'il entend transmettre à son lecteur.

Alya Ben Hamida es catédratica en la Universidad Paul Valéry-Montpellier 3, profesora *agrégée* de español y doctora en Filología Hispánica. Defendió en la Universidad Paul Valéry-Montpellier 3 (ReSO), una tesis doctoral titulada *L'agonie d'un espoir, frontières, porosités et spécularités des expériences de l'échec dans la création romanesque de Miguel de Unamuno*. Su investigación se centra en la relación entre filosofía y novela, estética y ética en la obra del autor español, analizada a través del prisma de la experiencia de la derrota que pretende transmitir a sus lectores.

Jorge Chen Sham

Jorge Chen Sham es doctor en Estudios Románicos por la Université Paul-Valéry Montpellier III (1990). Es profesor catedrático en la Universidad de Costa Rica, donde enseña teoría literaria, literatura española y literaturas centroamericanas. Sus campos de investigación abarcan las literaturas centroamericanas, la recepción cervantina, la prosa de los siglos XVIII español e hispanoamericano, la poesía hispánica y las Generaciones del 98 y 27. Recibió el Premio al Investigador del Área de Artes y Letras (2008) de la Universidad de Costa Rica y el Diploma al mérito del Club Rotario de León (Nicaragua).

Jorge Chen Sham est docteur en Études Romanes de l'Université Paul-Valéry Montpellier III (1990). Professeur des universités, il enseigne la théorie littéraire, la littérature espagnole et les littératures centro-américaines à l'Université du Costa Rica. Ses champs de recherche englobent les littératures centro-américaines, la réception cervantine, la prose des XVIIIe siècles espagnol et latinoaméricain, la poésie hispanique et les Générations de 98 et de 27. Il a reçu le Prix de la recherche en arts et lettres (2008) de l'Université du Costa Rica et le Diplôme du mérite du Rotary Club de León (Nicaragua).

Andrés Cobo de Guzmán Medina

Andrés Cobo de Guzmán Medina es doctor, hispanista y docente en universidades, Grandes Escuelas y en los Ministerios de Economía, Finanzas y Asuntos Exteriores en Francia. Es investigador en la Universidad de Lyon 2 (laboratorio Passages XX-XXI). Ha publicado diversos artículos sobre literatura, cine y género en diversas revistas y publicaciones internacionales.

Andrés Cobo de Guzmán Medina est docteur, hispaniste et enseignant dans des universités, ainsi que dans des Grandes Écoles et des ministères tels que ceux de l'Économie, des Finances et des Affaires Étrangères en France. Il est également chercheur à l'Université de Lyon 2 au sein de l'équipe Passages XX-XXI. Il a contribué à de nombreuses revues et publications internationales par le biais d'articles portant sur la littérature, le cinéma et les questions de genre.

Dulce-María Díaz-Luna

Dulce-María Díaz-Luna es doctoranda en la Universidad de Caen-Normandie, donde prepara una tesis titulada *Visions futuristes du monde et de l'humanité dans la prose narrative espagnole contemporaine (1999-2017)* (dir. N. Noyaret). Enseña la literatura española contemporánea en la Universidad Littoral Côte d'Opale y el español en la Universidad de Caen-Normandie. Se interesa por la literatura futurista de la España ultra contemporánea y el relato apocalíptico y del antropoceno. Es co-traductora de la novela *La piel de los dedos* de Katia Belkhodja (2011).

Dulce-María Díaz-Luna est doctorante à l'Université de Caen-Normandie où elle prépare une thèse intitulée *Visions futuristes du monde et de l'humanité dans la prose narrative espagnole contemporaine (1999-2017)* (dir. N. Noyaret). Elle enseigne la littérature espagnole contemporaine à l'Université du Littoral Côte d'Opale et l'espagnol à l'Université de Caen. Elle s'intéresse à la littérature futuriste de l'Espagne ultra-contemporaine et au récit apocalyptique et de l'anthropocène. Elle est co-traductrice du roman *La piel de los dedos* de Katia Belkhodja (2011).

Lidia Florentin

Lidia Florentin, professeure agrégée au lycée Claude Monet à Paris, prépare une thèse intitulée *Portraits et images de femmes dans l'œuvre romanesque de Javier Moro : entre historicité, marginalité et héroïcité* sous la direction de Xavier Escudero, à l'Université d'Artois. Elle est membre du laboratoire Textes et Cultures (UR 4028). Elle a publié 3 articles, dont « Portrait de femmes dans trois romans de Javier Moro : *Pasión india*, *El sari rojo* et *Mi pecado* » (*in* N. Noyaret, G. Palomar (dir.), *Portrait et autoportrait dans la fiction espagnole contemporaine*, Orbis Tertius, 2022, p. 77-96).

Lidia Florentin, profesora en el instituto Claude Monet de París, prepara una tesis titulada *Portraits et images de femmes dans l'œuvre romanesque de Javier Moro : entre historicité, marginalité et héroïcité* en la Universidad de Artois bajo la dirección de Xavier Escudero. Es miembro del laboratorio Textes et Cultures (UR 4028) y autora de 3 artículos, entre los cuales « Portrait de femmes dans trois romans de Javier Moro : *Pasión india*, *El sari rojo* et *Mi pecado* » (*in* N. Noyaret, G. Palomar (dir.), *Portrait et autoportrait dans la fiction espagnole contemporaine*, Orbis Tertius, 2022, p. 77-96).

Laurent Husson

Laurent Husson est maître de conférences en philosophie (17e section) à l'Université de Lorraine, et membre du centre Écritures (EA 3943). Il a notamment publié des articles sur la pensée philosophique de Sartre et des travaux d'anthropologie philosophique ainsi que dans le domaine de l'éducation. Il a co-dirigé avec Gregoria Palomar et Jean-Sébastien Rey le volume collectif *Attentes messianiques* (Université de Lorraine, 2015) et co-dirige avec Yves Meessen et Christophe Bouriau le volume collectif *Le mal en question* (Université de Lorraine – Nancy, à paraître en 2025).

Roxana Ilasca

Roxana Ilasca es profesora titular en la Universidad de Tours, miembro del grupo de investigación interdisciplinar ICD (Interactions culturelles et discursives), y doctora en Filología hispánica con una tesis sobre la obra narrativa de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora por la Universidad de Grenoble. Sus investigaciones se centran en la escritura narrativa en la época contemporánea, con un enfoque en la fragmentación, la hibridación, la intermedialidad y la estética experimental de las obras exocanónicas.

Roxana Ilasca est maîtresse de conférences à l'Université de Tours, membre de l'unité de recherche interdisciplinaire ICD (Interactions culturelles et discursives) et docteure en Études hispaniques avec une thèse sur l'œuvre narrative de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora (Université Grenoble Alpes). Ses recherches portent sur l'écriture narrative à l'époque contemporaine et mettent l'accent sur diverses techniques comme la fragmentation, l'hybridation, l'intermédialité et l'esthétique expérimentale des œuvres exocanoniques.

Caroline Mena

Caroline Mena est enseignante agrégée en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles et responsable du parcours MEEF à l'INSPE de Caen. Elle est l'auteure d'une thèse intitulée *L'œuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo : une poétique de la continuité* (2015) ; ainsi que de nombreux articles consacrés aux grandes figures de la littérature espagnole contemporaine (Rafael Chirbes, Almudena Grandes, Emilia Pardo Bazán, Soledad Puértolas).

Caroline Mena es profesora *agrégée* en Clases Preparatorias y responsable del curso MEEF en el INSPE (Institut national supérieur du professorat et de l'éducation) de Caen. Es autora de una tesis titulada *L'œuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo : une poétique de la continuité* (2015), así como de numerosos artículos dedicados a las grandes figuras de la literatura española contemporánea (Rafael Chirbes, Almudena Grandes, Emilia Pardo Bazán, Soledad Puértolas).

Nicolas Mollard

Maître de conférences hors-classe à l'Université de Caen-Normandie et membre du laboratoire ERLIS, Nicolas Mollard a soutenu sa thèse de doctorat *De l'invocation à l'évocation. Sainte Thérèse d'Avila entre le divin et l'humain dans ses biographies espagnoles (1882-1982)* en 2001. Après avoir étudié les genres hagiographique et biographique et les *Vies* de saints, il évolue vers la littérature espagnole du XXIe siècle, en s'intéressant à la génération des auteurs dits « Mutants », et au romancier asturien Ricardo Menéndez Salmón, dans l'œuvre duquel il étudie sa vision de l'Homme dans sa quête de sens.

Profesor titular de la Universidad de Caen-Normandía y miembro del laboratorio ERLIS, Nicolas Mollard defendió en 2001 una tesis doctoral titulada *De l'invocation à l'évocation. Sainte Thérèse d'Avila entre le divin et l'humain dans ses biographies espagnoles (1882-1982)*. Tras estudiar los géneros hagiográfico y biográfico y las *Vidas* de santos, hoy centra su atención en la literatura española del siglo XXI, con especial interés en la generación de los autores "Mutantes", y en el autor asturiano Ricardo Menéndez Salmón, en cuya obra estudia su visión del Hombre en su búsqueda de sentido.

Ibtissam Ouadi-Chouchane

Ibtissam Ouadi-Chouchane est professeure agrégée d'espagnol en CPGE au lycée Georges de la Tour à Metz. Elle fait partie de l'équipe de recherche CHER à l'Université de Strasbourg et du comité de lecture de la revue de théâtre *Acotaciones*. Elle a soutenu une thèse sur *La représentation de l'altérité migrante originaire d'Afrique, du Proche et Moyen-Orient dans la littérature espagnole (théâtre/roman) de 2001 à 2018* (dir. I. Reck). Ses axes de recherche incluent l'altérité, l'interculturalité, le théâtre espagnol contemporain, le roman et l'engagement féminin.

Ibtissam Ouadi-Chouchane es profesora agrégée de lengua y literatura española en CPGE en el instituto Georges de la Tour en Metz. Forma parte del equipo de investigación CHER (Universidad de Estrasburgo) y del comité de lectura de la revista *Acotaciones*. Defendió una tesis titulada *La representación de la alteridad migrante originaria de África, del Próximo y Medio Oriente en la literatura española (teatro/novela) de 2001 a 2018* (dir. I. Reck). Sus investigaciones abarcan la alteridad, la interculturalidad, el teatro español contemporáneo, la novela y el compromiso femenino.

Julie Romano

Julie Romano est professeure agrégée. Elle enseigne l'espagnol au lycée Le Verger à la Réunion. Elle est doctorante à l'Université Lumière Lyon 2, où elle réalise sa thèse intitulée « Pour une étude de genre : les personnages féminins dans *Episodios de una guerra interminable* d'Almudena Grandes. Approche mythodologique » sous la direction du Pr. Philippe Merlo-Morat. Sa thèse vise à étudier les personnages féminins dans cinq romans historiques d'Almudena Grandes dans une perspective de résurgence des mythes grecs dans une écriture très contemporaine.

Julie Romano es profesora agrégée. Enseña el español en el Lycée Le Verger, en La Reunión. Es doctoranda en la Universidad Lumière Lyon 2, bajo la dirección del profesor Philippe Merlo-Morat. Su tesis se titula «Para un estudio de género: los personajes femeninos en *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes. Enfoque mitodológico» y tiene como objetivo estudiar los personajes femeninos en cinco novelas históricas de Almudena Grandes (1960-2021), desde una perspectiva de resurgimiento de los mitos griegos en una escritura muy contemporánea.

Eugénie Romon

Docente en la Universidad de Bretaña Occidental, Eugénie Romon da clases de español en IUT y en la INSPE de Brest. Miembro del laboratorio HCTI, es autora de una tesis doctoral sobre la obra de Soledad Puértolas titulada *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien dans l'œuvre de Soledad Puértolas*, y de varios artículos dedicados a escritoras como A. Grandes, A. M. Matute, E. Pardo Bazán, A. Giménez Bartlett y C. Martín Gaite. Investiga acerca de la relación entre historia e Historia y de las variaciones genéricas. Se interesa también por la imagen bajo todas sus formas: pintura, fotografía y cinema.

Professeure agrégée à l'Université de Bretagne Occidentale, enseignante d'espagnol en IUT et formatrice à l'INSPE de Brest, Eugénie Romon est membre du laboratoire HCTI et auteure d'une thèse intitulée *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien dans l'œuvre de Soledad Puértolas* et de plusieurs articles consacrés à des écrivaines telles que A. Grandes, A. M. Matute, E. Pardo Bazán, A. Giménez Bartlett et C. Martín Gaite. Elle étudie le lien entre histoire et Histoire et les variations génériques. Elle s'intéresse également à l'image sous toutes ses formes : peinture, photographie et cinéma.

Lydie Royer

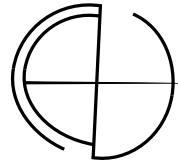
Lydie Royer, titulaire d'un doctorat en littérature espagnole contemporaine de l'Université de Reims Champagne-Ardenne (2004), a publié sa thèse aux éditions Publibook en 2007 sous le titre *José María Guelbenzu : un rénovateur de l'écriture du roman espagnol contemporain.* Elle est l'auteure de nombreux articles publiés en France et à l'étranger portant sur Guelbenzu et sur d'autres auteurs espagnols. Adhérente à la SoFHIA et à l'association NEC+, ses recherches se concentrent sur la littérature espagnole et les arts hispaniques.

Lydie Royer, profesora de lengua y literatura española en Reims, es titular de un Doctorado en literatura española contemporánea de la Universidad de Reims Champagne-Ardenne (2004). Publicó su tesis bajo el título *José María Guelbenzu : un rénovateur de l'écriture du roman espagnol contemporain* en la editorial Publibook en 2007. Es autora de numerosos artículos publicados en Francia y en el extranjero sobre Guelbenzu y otros autores españoles. Miembro de la SoFHIA y de la asociación NEC+, sigue investigando en literatura española contemporánea y en artes hispánicas.

Carolina Sanabria

Carolina Sanabria tiene un doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona y un doctorado en Literatura de expresión española por la Universidad Laval. Es Profesora Catedrática en la Universidad de Costa Rica. Ha publicado varios libros, y su última publicación es *Ofelia fementida. Transescrituras en la pintura, la literatura, el cine* (2019), ampliada y traducida bajo el título *Ophelia Through Time: Reimaginings in Art and Film* (2025). Colabora en los podcasts *El legado cinematográfico de Bigas Luna* y en *Tiempo de Filmoteca* en la Televisión de la UNAM.

Carolina Sanabria a un doctorat en Communication audiovisuelle et Publicité de l'Universitat Autònoma de Barcelona et un doctorat en Littérature d'expression espagnole de l'Université Laval. Elle est professeure à l'Université du Costa Rica. Elle a publié plusieurs livres et sa dernière publication est *Ofelia fementida. Transescrituras en la pintura, la literatura, el cine* (2019), révisée et traduite sous le titre *Ophelia Through Time: Reimaginings in Art and Film* (2025). Elle collabore aux podcasts *El legado cinematográfico de Bigas Luna* et à *Tiempo de Filmoteca* à la Télévision de l'UNAM.



Figurations et transfigurations de la Terre promise dans la fiction espagnole contemporaine

Réel ou fantasmé, l'imaginaire de la Terre Promise irrigue, par ses manifestations et enjeux pluriels, le champ des lettres hispanophones. Cet espace sacré, marqué à la fois du stigmate de l'errance et de la promesse du repos et de l'abondance, donne lieu à de multiples représentations et métamorphoses fictionnelles. Les chercheur·euses de la NEC+ se sont ainsi penché·es sur les figurations et transfigurations de la Terre Promise dans la fiction espagnole contemporaine. Les quinze études de ce volume interrogent les réélaborations sacralisées ou dystopiques de la Terre Promise, les dynamiques fictionnelles liées à l'insularité, les motifs de l'errance et de la migration vers des lieux meilleurs, ou encore le symbolisme métalittéraire de l'El Dorado, dans les œuvres d'un large éventail d'écrivain·es (G. Martín Garzo, A. Grandes, R. Menéndez Salmón, J. Mª Merino, M. de Unamuno, J. Mª Guelbenzu, A. Ibáñez, C. Martín Gaite, J. Moro, A. Fernández Paz, R. J. Sender, C. Mola, V. Blasco Ibáñez). Ces travaux sont éclairés par le texte initial de L. Husson traitant des ambiguïtés théologiques de la Terre promise, ainsi que par le dialogue fécond entre G. Martín Garzo, C. Mena et H. Bastard.

info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com