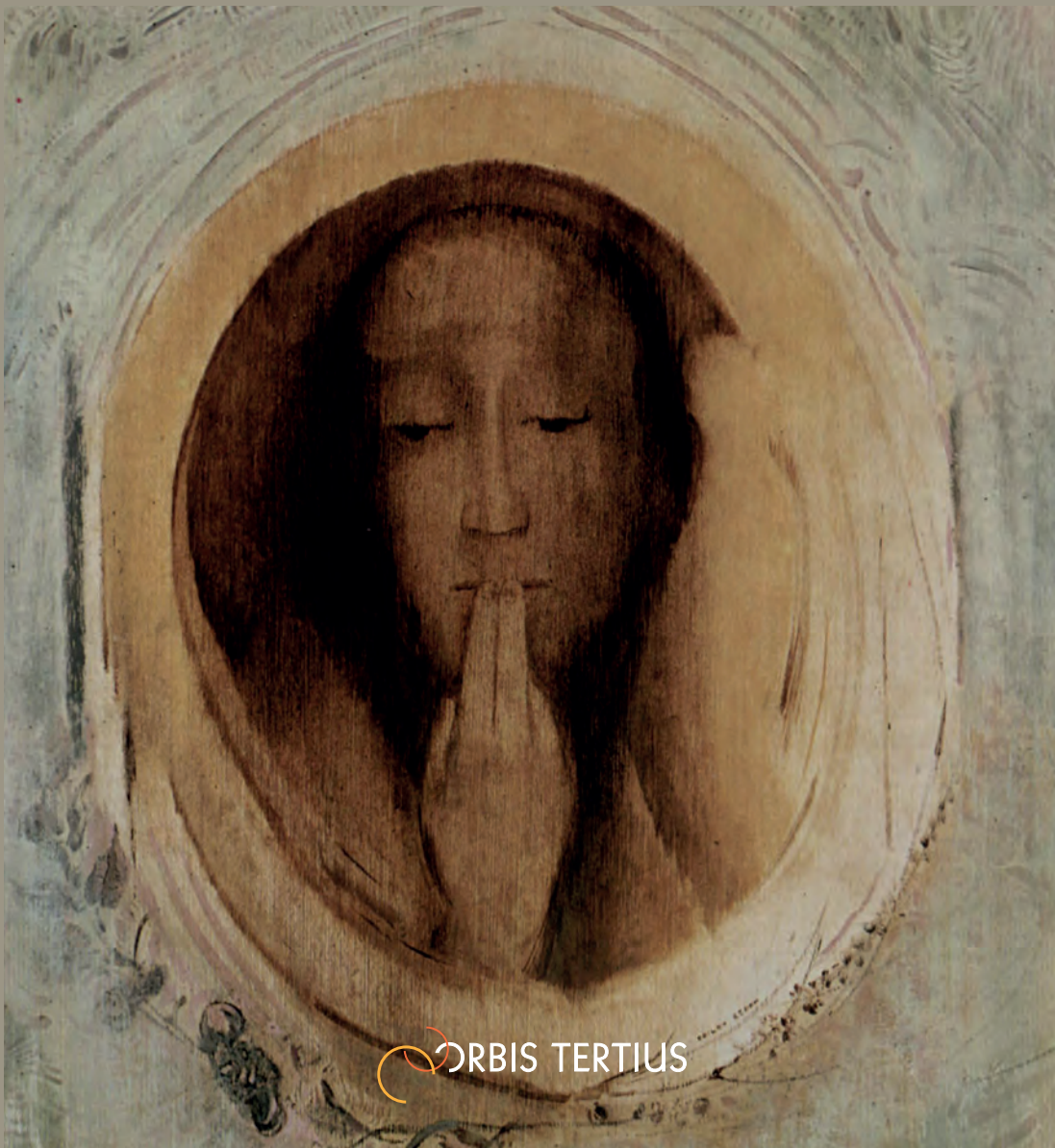
L'EXPRESSION DU SILENCE

DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

ÉDITION DE NATALIE NOYARET ET CATHERINE ORSINI-SAILLET



ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2018
© Les auteurs

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

e-ISBN : 978-2-36783-121-3

Édition originale : ISBN : 978-2-36783-115-2
ISSN : 2265-0776

Illustration de couverture : *Le Silence* (1911) d'Odilon Redon (détail).

L'EXPRESSION DU SILENCE

DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

Ouvrage publié avec le soutien du LASLAR – EA 4256 (Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes) de l'Université de Caen-Normandie, du Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, TIL – EA 4182 de l'Université de Bourgogne et de NEC+ (Narrativa Española Contemporánea+)

L'EXPRESSION DU SILENCE

DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

Édition de Natalie Noyaret et Catherine Orsini-Saillet

Éditions Orbis Tertius

Préface

Sachant combien le silence peut être éloquent et parfois « aussi effrayant que le cri » (Van den Heuvel), considérant également cette « densité nouvelle » (Ergal) qu'il semble avoir acquise à travers les écritures contemporaines, les chercheurs de la NEC+ avaient convenu, à l'issue de leur premier cycle d'investigation[1], de consacrer le prochain à *l'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*. Ainsi, selon un fonctionnement établi au sein de la NEC+ depuis sa création, cette nouvelle recherche collective se déroula-t-elle sur deux années, qui constituèrent autant d'étapes distinctes dans sa réalisation. La première eut pour temps fort la venue en mars 2017 au Colegio de España (Paris) de la prestigieuse romancière espagnole Soledad Puértolas, qui accepta généreusement de venir parler, sous la forme d'un dialogue fécond avec ces deux spécialistes de son œuvre que sont Christine Di Benedetto et Eugénie Romon, de son rapport au silence dans sa pratique de l'exercice créatif. Fort de la réflexion qui s'ensuivit et des perspectives apportées, le colloque international qui eut lieu les 22 et 23 mars 2018, au Colegio de España également, constitua la deuxième étape et l'aboutissement de cette aventure scientifique, dont on livre maintenant les actes à travers cet ouvrage.

Celui-ci s'ouvrira, bien logiquement, sur la « charla » inaugurale de Soledad Puértolas, dont l'organisation en trois temps donne à voir une réflexion tout aussi construite que profonde, non seulement sur les modalités d'écriture du silence et ses possibles formes d'expression, mais aussi sur le concept même de silence. Il est intéressant de constater, en l'occurrence, que l'écrivaine conçoit le silence comme cet espace à partir duquel l'œuvre peut naître et se construire, à partir duquel la parole peut émerger et s'élever.

1. Voir : Natalie Noyaret, Anne Paoli (Éd.), *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*. Binges : Éditions Orbis Tertius, 2017, 452 p.

Viendront ensuite les textes correspondant à une vingtaine de communications prononcées lors du colloque de mars 2018, leurs auteurs s'employant, plus particulièrement pour les uns, à déceler les raisons susceptibles d'expliquer ou de justifier l'apparition du silence dans le texte de fiction qui les occupe, pour les autres à en dégager les fonctions au regard de la narration et/ou de la diégèse, tandis que d'autres encore s'attachent plutôt à en envisager les effets sur le lecteur. Mais toujours, on cherche à percer les significations du silence évoqué ou ménagé dans le récit, en prêtant la plus grande attention aux métaphores ainsi qu'aux procédés lexicaux, syntaxiques ou typographiques mobilisés à cet effet.

Certains contributeurs, l'œuvre s'y prêtant, mettront l'accent sur les vides textuels résultant de l'acte de la non-parole, les blancs, ces marques qui font partie intégrante de la composition et qui signifient autant ou plus que la parole actualisée ; on sait bien, en effet, que le silence « parle » au point de pouvoir « tout dire » (Van den Heuvel) et que c'est justement à l'endroit de ces vides sciemment introduits comme stratagèmes discursifs que l'implicite peut exercer sa stratégie. D'autres, en revanche, s'intéresseront non point tant aux silences volontaires ou intentionnels qu'aux silences involontaires, exprimant non plus ce que l'écrivain ne *veut* pas dire mais bien plutôt ce qu'il ne *peut* pas dire, dans une forme de « parole empêchée » (Butor). Le silence se présente alors comme cette figure spéculative servant à communiquer l'incommunicable, permettant de toucher le véritable sens du texte, cette « vérité secrète » de l'indicible et de l'innommable dont parle Blanchot. En ce sens, on ne saurait s'étonner si, dans certaines études, le silence s'avère partie prenante d'une réécriture de l'Histoire, notamment celle du passé récent de l'Espagne.

Ailleurs, le silence pourra être le signe ou la trace d'une aphasie, la traduction de l'insuffisance ou de la défaillance du langage, ou encore l'expression d'un désir primitiviste de revenir à un « degré zéro » de la parole, à l'état vierge et pur de la pré-parole, à un temps de non-parlance, dans une forme de nostalgie des origines – ou de la nuit. Peut-être verra-t-on aussi le silence investir peu à peu le corps des mots pour se faire « ensalmo creador », « música inaudible » (Champeau), devenir cette « ritournelle » (Brunel) par laquelle un écrivain peut signifier sa conception de la littérature, ou bien renvoyer une image de soi, représenter la vie et plus encore peut-être la mort, face à laquelle le silence est sans doute « la seule écriture décente », comme le suggère Alfons Cervera dans *Esas vidas.*

De fait, la teneur des articles a permis de les distribuer en quatre rubriques, qui constituent donc les différents chapitres du volume.

Ainsi trouvera-t-on réunies, en premier lieu, cinq études particulièrement centrées sur les modalités d'expression du silence et les formes qu'il revêt au sein de la fiction. À commencer par celle d'Eugénie Romon qui, dans une forme de complément au regard porté préalablement par Soledad Puértolas sur l'importance et le rôle du silence dans son activité créatrice, s'attache à discerner dans l'œuvre entière de la romancière « différents modes d'expression silencieuse », tout en donnant ô combien raison à José María Merino lorsqu'il voit dans l'écriture de Soledad Puértolas une « rhétorique du silence ». Une expression à laquelle, à son tour, Cécile François ne manque pas de recourir, la déclinant aussi en termes de « rhétorique de la réticence », dans son exploration des moyens déployés par Jardiel Poncela au fil de sa trilogie humoristique, où il cherche visiblement à établir une communication non verbale avec le lecteur, donnant à voir le silence comme « une autre forme de langage ». C'est un travail similaire sur l'écriture auquel s'adonne Murielle Borel dans sa recherche des manifestations du silence dans la production brève de Javier Marías qui, en particulier, lui donne largement matière à montrer les liens que les espaces de non-dits tissent avec l'esthétique fantastique. Les deux articles suivants – derniers de ce premier chapitre – ont ceci de commun de chercher tant et si bien à discerner les différentes formes et visages du silence à travers les textes qu'ils explorent – l'œuvre entière d'Alejandro López Andrada pour ce qui est d'Anne-Sophie Gullo, le roman *Nemo* de Gonzalo Hidalgo Bayal en ce qui concerne Xavier Escudero – qu'on pourra y voir les premiers jalons d'une typologie. Deux articles qui montrent notamment que le silence peut trouver son incarnation dans quelque personnage, en l'occurrence le protagoniste du roman. Deux articles d'où il ressort, là encore, que le silence est « un autre langage », « más sutil, más secreto », pour reprendre les mots de Xavier Escudero, citant lui-même Ana María Matute.

Le second chapitre présente, quant à lui, cinq autres études ayant pour point commun essentiel d'interroger toutes, à leur manière et à différents niveaux d'instances du récit – personnage, narrateur, auteur, lecteur –, le rapport entre silence et construction de soi. Ainsi, Jean-Christophe Martin, dans le premier de la série, centre-t-il l'analyse sur le personnage principal de *El hombre bicolor* de Javier Tomeo pour montrer comment, au fil du roman, il se produit « un retournement du rôle du silence, d'abord créateur de détresse pour finalement favoriser l'épanouissement de l'être », dans un dépassement des traumatismes et des failles intérieures. Dans le même ordre d'idées, c'est de la métamorphose de la protagoniste de *La soledad era esto* par des voies/voix silencieuses dont rend compte Elide Pittarello dans l'article qu'elle consacre à ce roman de Juan José Millás, non sans observer

par ailleurs combien le silence affecte aussi le discours du narrateur omniscient de cette histoire, si « pleine de vides énonciatifs ». En revanche, c'est bien plutôt du silence en tant que signe ou vecteur de la déconstruction de soi, de la perte de l'identité du sujet, dont il est question dans l'étude suivante, portant sur *La vida perra de Juanita Narboni*, roman d'Ángel Vázquez ancré dans le Tanger post-colonial. Un contexte dans lequel, à en juger par l'évolution de la narratrice telle que Nathalie Sagnes-Alem la retrace et la commente, le silence, loin de pouvoir constituer une protection imaginaire, finit par affecter profondément l'unité de l'être, la reconnaissance de Soi par un Autre s'avérant désormais impossible. Mais le silence peut aussi être le fait de l'auteur, comme le révèle ensuite Christine Di Benedetto, en retraçant la gestation de *El impostor* de Javier Cercas, selon ce que lui-même en dit dans ce livre par la voix de ce narrateur-enquêteur avec lequel il se confond pour mieux élucider une biographie faite de silences et de mensonges, pour mieux dévoiler l'imposture, faire émerger l'invisible derrière le visible, tout en injectant une profonde réflexion sur la place du silence dans la restitution du réel par la fiction littéraire. Enfin, dans l'article de Patricia Mauclair traitant du silence dans les albums de jeunesse espagnols d'aujourd'hui, l'attention est plus particulièrement portée sur le lecteur, sur la façon dont l'enfant, en l'occurrence, à l'instar des jeunes personnages qui animent ces livres d'images, se trouve invité à « goûter au silence » afin d'« être avec soi-même » et mieux vivre ensuite la rencontre avec l'Autre.

Le poids du silence, son rôle et ses conséquences dans l'histoire familiale : tel est ce qui fédère les articles regroupés dans le troisième chapitre. Dans le premier d'entre eux, l'analyse est centrée sur la figure paternelle et l'effacement dont elle fait l'objet sous la plume de certains écrivains espagnols contemporains. Prenant appui sur trois romans récents (*La gloria de los niños* de Luis Mateo Díez, *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute et *Intemperie* de Jesús Carrasco), Fanny Lelièvre ne manque pas d'interpréter le phénomène auquel elle s'intéresse au regard de l'époque à laquelle renvoient ces textes. De même, dans son exploration de tous les niveaux auxquels s'exerce le pouvoir signifiant du silence dans *Demonios familiares* d'Ana María Matute, Natalie Noyaret en vient à voir « la métaphore d'une époque » dans l'univers familial, fait de secrets et de silences, qui se dévoile dans ce roman. À son tour, c'est au cœur d'une « histoire familiale troublante » que nous conduit l'étude suivante, consacrée à *Los aires difíciles* d'Almudena Grandes. Se penchant plus précisément sur le silence qui accompagne l'un des personnages, Angélique Pestaña montre comment il prend tout son sens à travers les indices égrenés par le narrateur au fil du récit ; ainsi se découvre un acte indicible, dont l'impunité

dans le roman se prête à être interprêtée à la lumière de la culture consensuelle de la Transition. Interpelée pour sa part par l'importance accordée au silence et aux secrets de famille dans le roman espagnol des années 90, Geneviève Fabry s'attache précisément à analyser, à travers *Corazón tan blanco* de Javier Marías, *El jinete polaco* d'Antonio Muñoz Molina et *Donde las mujeres* d'Álvaro Pombo, le processus selon lequel le secret s'installe et se transmet sur plusieurs générations, ce qui la conduit notamment à discerner un profil particulier de narrateur parmi les dispositifs narratologiques qu'elle explore. Le chapitre s'achève sur une exploration de *Donde no estás* de Gustavo Martín Garzo, roman dans lequel Caroline Bouhacein observe non seulement que le silence imprègne « tous les degrés de la narration » et constitue « le rouage essentiel de la diégèse », mais aussi que les histoires de la famille dont il est question en viennent à « se confondre avec l'Histoire de la nation ».

De quoi aborder le quatrième et dernier chapitre, qui propose un ensemble d'études ouvertement axées sur les fonctions et significations du silence dans les (ré)écritures de l'Histoire et de la vie sociale et, dans ce cadre, sur la relation du silence aux différentes formes de pouvoir. Preuve en est, tout d'abord, la lecture de *Campos de Níjar* à laquelle procède Blanca Riestra afin de rendre compte de la façon dont Juan Goytisolo recourt, dans ce récit de voyage, aux multiples ressorts du « silence narratif » pour déjouer la censure tout en donnant la possibilité au lecteur de décrypter, à travers ce qui lui est montré, une dénonciation de « l'ineffable ». David Becerra Mayor prend ensuite le relais pour revisiter le concept d'« animisme » et mieux commenter ainsi la valeur esthétique et la portée idéologique des regards qui s'échangent entre personnages dans *Soldados de Salamina* et *La lengua de las mariposas*, un rapprochement dont il signale les limites non sans avoir montré combien « la communion des âmes » par le langage des yeux peut être une réponse à celui du pouvoir. Le silence engendré par le terrorisme est tant et si bien au cœur de *Patria* de Fernando Aramburu que ce roman motive deux études. Une première de Marie Delannoy, qui lui ajoute la trilogie de Ramiro Pinilla pour montrer que ces écrivains basques, au-delà du fait que l'un (Pinilla) réfère au franquisme et l'autre (Aramburu) au terrorisme de l'ETA, s'emploient tous deux, par l'écriture, à sortir les victimes du silence et de l'oubli, à briser un « silence contraint ». À la suite, Gregoria Palomar se donne, quant à elle, pour priorité de dégager les moyens mobilisés par l'auteur de *Patria* pour laisser percevoir la « spirale du silence » instaurée dans la population par la violence terroriste, et ses conséquences sur un plan à la fois individuel et collectif. Le tout dernier article de cette section – et du volume – porte sur *Cuatro por cuatro* de Sara

Mesa et plus particulièrement sur l'internat imaginaire qui sert de cadre au roman : un microcosme dont Beatriz Calvo Martín pénètre la vie souterraine et secrète, *l'inquiétante étrangeté* (Freud), pour y voir une allégorie de notre société capitaliste et de son « système de relations de pouvoir ».

Grâce à la complémentarité de ces études, il apparaît que le silence, qu'il soit de l'ordre du *tacere* ou du *silere*, est indissociable de l'acte d'écriture et de celui de lecture ; il ponctue la diégèse, le récit, entre dans la construction des personnages ; il se dit dans le trop-plein de la logorrhée ou dans les béances et l'absence ; il est constitutif de l'individu comme de l'histoire nationale… Le silence est sans nul doute un élément inhérent à cet art du dire qu'est la prose narrative.

Avant de laisser place aux textes, nous tenons à remercier chaleureusement Soledad Puértolas pour sa disponibilité et sa participation aux travaux de la NEC+, ainsi que tous les contributeurs qui ont alimenté la réflexion collective et permis à ce volume de voir le jour.

Natalie Noyaret et Catherine Orsini-Saillet

CONFERENCIA-CHARLA INAUGURAL

Soledad PUÉRTOLAS

LA ESCRITORA SOLEDAD PUÉRTOLAS Y EL SILENCIO

Conferencia-charla inaugural
(con Christine Di Benedetto
y Eugénie Romon)

Lecturas preliminares

Por Eugénie Romon, un fragmento de *Queda la noche*[1]:

> Un chico, asomado a una ventana del cuarto piso, me estaba mirando con curiosidad, invitándome, tal vez, a iniciar un difícil diálogo por encima del hueco de la calle. Y era posible que, por señas, acabara por proponerme una cita en uno de los numerosos bares de nuestra calle. Podía bastar con un gesto. El chico debía de estar cansado de permanecer encerrado en su cuarto. Debía de ser un estudiante harto de tratar de aplicar su inteligencia y su memoria a asuntos que no saciaban su interés. Me sonrió tímidamente, con los labios cerrados, y le devolví la sonrisa, trayéndome el recuerdo de todos mis encuentros con un hombre. Mis historias de amor habían sucedido, todas, hacía mucho tiempo. Siglos. Pero volvieron cuando el chico me sonrió.
>
> Los inicios: eso era lo que yo buscaba una y otra vez. Repetir el comienzo hasta el infinito. Asomada a mi terraza, fui perfectamente consciente de que las historias que más me gustaba recordar eran las que menos habían durado: una sola noche, unas horas; historias efímeras, sin pretensiones, sin proyección, sin consecuencias. En la continuidad, mi vida entera, mi posición en el mundo, se tergiversaba, y los afanes de dominio, provenientes de una u otra parte, perturbaban y acababan destruyendo mi felicidad. La plenitud de ese momento anterior se grababa, autosuficiente y único, en mi

1. Soledad Puértolas, *Queda la noche*. Barcelona: Planeta, 1989, p. 226-227.

> interior, tan acabado como el discurrir de las vidas ajenas en mi imaginación.
>
> Sentí la sensación de contarle mi vida al chico de la casa de enfrente en el mostrador de cualquier bar. Contarle, más que nada, todas las desdichas de mi vida, los malos resultados y los decepcionantes finales. La tentación de expresarme, de desahogarme, de que alguien me diera la razón en todo y acabara por concluir que yo me merecía mucho más y que tenía todo el derecho de esperarlo mientras iba cayendo la tarde; todavía quedaba la noche.
>
> Desde alguna casa vecina, llegó hasta mi terraza el timbre de un teléfono que nadie contestó. Recordé la histeria que se apoderó de mí en Jávea al no poder hablar por teléfono con mis padres. Había sentido, allí, sin poderlo dominar, el pánico del vacío, la premonición de la muerte. Insiste, le recomendé a la persona desconocida que llamaba, no abandones.

Por Christine Di Benedetto, fragmentos del texto «El adiós de una persona silenciosa[2]», en homenaje a Valentín Zapatero, fundador de la editorial Trieste, fallecido a los treinta y dos años:

> Ha sido la persona más silenciosa que he conocido. Editó hermosos libros que regalaba a sus amigos y conocía todo lo hermoso que se había escrito en este mundo. Juzgaba las cosas desde dentro, porque vivía la literatura desde dentro, y no podía ser sectario. Era sabio y delicado. Ahora que ha muerto, recuerdo algunas de las cosas que me dijo y siento sobre mis hombros el peso de su silencio. ¿Será siempre así? ¿Son las personas que tal vez tienen más cosas que decirnos, las que han llegado a conocer algunos secretos impagables, quienes más dificultades tienen para comunicárnoslo? ¿Por qué la vida se comporta con estas personas delicadas con tanta injusticia y fatalidad? ¿Qué extraña ley de equilibrios y compensaciones impone? ¿No duele demasiado la ausencia de un ser compasivo que atienda y remedie nuestras debilidades? El precio que Valentín pagó por su admirable silencio fue excesivamente alto, pero consiguió, con su infinita modestia, rodearse de un halo de belleza.

2. Soledad Puértolas, «El adiós de una persona silenciosa», en *Recuerdos de otra persona*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 147-150.

Una charla en tres tiempos[3]

1. El silencio como concepto

P. *–Como académica, ¿qué conceptos te parecen esenciales a la hora de definir el término «silencio»?*

R. –Me van a permitir que primero les dé las gracias a mis presentadoras, y a la asociación NEC+ que me ha invitado a estar aquí hoy, con todos ustedes. Tanto Christine Di Benedetto como Eugénie Romon son dos infatigables estudiosas. Asombrosamente, de mi obra. Yo, una humilde novelista, una humilde narradora, una costurera también, ¡y ahora parece que soy la gran hacedora! Eso impresiona. Muchísimas gracias.
Antes de entrar en el tema que me proponen, y que es interesantísimo –he venido reflexionando sobre el silencio en el avión, que es un buen sitio para reflexionar sobre el silencio–, quisiera decir que resulta curioso escuchar la lectura de textos propios. *Queda la noche* es una novela escrita hace veinticinco años. ¿Quién la escribió? ¿Qué narrador hay allí? Lo fascinante para un escritor es el narrador. ¿Qué narrador tienes en las manos? ¿Quién está contando la historia? Eres tú, y nunca eres tú del todo. El narrador de *Queda la noche* es una narradora y no es la persona que soy yo ahora. Ese es el ejercicio más interesante: saber quién escribe, quién es la persona que escribe, no conocer todos los detalles de su vida sino saber quién es, quién te está hablando, con qué sinceridad, con qué características, qué puedes comprender de esa persona. Mientras escuchaba el texto que Eugénie Romon acaba de leer, he visto a esa narradora asomada a la ventana, y he visto a otra persona, no me he visto a mí, he visto a la narradora de *Queda la noche*. Para eso se escribe, en buena parte, para no ser la misma persona siempre.

El segundo texto, que ha leído Christine, se refiere a un personaje muy silencioso, Valentín Zapatero, mi primer editor –o el segundo–. No era una de esas personas silenciosas que no tienen nada que decir. Esas no son silenciosas, son aburridas. Es verdad que las personas aburridas son, además, silenciosas, y menos mal. Hay habladores aburridos ¡eso es lo peor! El silencioso interesante es raro, pero existe. Valentín Zapatero

3. Bajo forma de preguntas (P.) formuladas por Eugénie Romon o Christine Di Benedetto y respuestas (R.) de la escritora.

era misterioso, huidizo, era un auténtico silencioso. Había encontrado en el silencio una forma de refugio y de expresión. Ese es el silencio que interesa, el silencio que en sí mismo contiene algo. ¿Por qué era tan silencioso Valentín? Quizá el silencio era su sitio, su lugar. Era editor de libros, y gran lector, y, sin embargo, no hablaba. ¿Por qué? Creo que estaba en su mundo, había encontrado su posición. Parecía una persona muy encerrada en sí misma, quién sabe.

En cuanto a mis reflexiones en el avión… El avión estaba lleno de familias españolas que venían a Disneylandia a pasar el fin de semana. Había realmente un ruido importante en el avión, muy alegre, muy amable, pero a la vez irritante. A ese ruido se sumaba, constante, el del motor, por debajo del grito general de los niños. Todo ese ruido te hace pensar. Te preguntas: ¿En qué consiste el silencio, el silencio que busca el creador, el silencio que busco yo? Si pudiera ponerme a escribir en ese momento… No lo podía hacer, porque me habían despojado de todos mis bienes. No me podía poner a escribir, pero me creía capaz de crear el silencio en medio de todo aquel ruido. Necesito ese silencio, aislarme del exterior, sabiendo que el mundo está allí, porque es muy importante saber que está allí. El silencio se crea a partir de la necesidad de crear un espacio propio. Si entre los ruidos de los niños y del motor del avión hubiera podido escribir, habría creado un espacio, mi silencio, *mi* manera de estar allí, *mi* lugar allí. Es en esa creación del silencio, de tu propio silencio, de donde surge la palabra, y donde empieza la contrahistoria, la historia que tú estás contando. A lo mejor, hablas de los niños y niñas que están alrededor, pero ya son tus niños y tus niñas, la historia es tuya. Para eso has tenido que crear esa antesala de silencio.

¿Qué significado tiene para mí el silencio y qué palabra expresaría lo contrario del silencio? Desde luego, lo contrario sería el ruido. El ruido indeterminado, el ruido alborotado, el ruido que producen las voces. Aún peor es el ruido de los motores, porque es el ruido que no controlo, no es humano. La palabra propia, la palabra que busco, es la que crece a partir del silencio.

Hay un estado maravilloso, que no es ruido ni palabra: la música. La música es un lenguaje. Sin embargo, participa de una sonoridad que no es estrictamente la palabra. Tiene un estatus distinto, la armonía. La música se ha formado a partir de ese silencio que el músico ha creado y del que parte su propio lenguaje. Esa es la fascinación que los escritores sentimos hacia aquellas zonas de las artes en las que no

interviene la palabra. Porque la palabra es de todos. La palabra está demasiado expuesta, y cada escritor tiene que transformarla para volver a darle sentido. Quizá sea muy costoso conseguir ese silencio. Evadirse de todos los ruidos, conseguir que tus palabras también se conviertan en tu música, que cobren su ritmo, y su entidad, ése es el gran reto de la literatura.

2. La escritura del silencio

P. –*Tu profesor de literatura en Santa Bárbara, Arturo Serrano Plaja, tenía la costumbre de concluir sus comentarios con la frase: «Importa lo que se dice, pero, sobre todo, lo que no se dice*[4]*». ¿En qué medida influencia esta idea tu manera de escribir?*

R. –Sí, desde luego. Yo tuve la suerte de «caer» en la Universidad de California cuando el poeta Arturo Serrano Plaja era profesor en la universidad allí. Era un profesor impresionante, un ser magnífico –como profesor–. Dio un curso sobre *El Quijote*, que hasta el momento se me había resistido. Durante mis años escolares, en los manuales, se reproducían algunos fragmentos del *Quijote* como muestra. El de los famosos molinos me parecía terrorífico. Al pobre don Quijote le molían siempre a palos. Eso me deprimía y me entristecía. Me desanimaban muchísimo aquellos fragmentos del *Quijote*. Mis gustos se inclinaban más por la poesía. Me gustaba mucho Bécquer. Aquellas realidades tan duras no me gustaban nada. No podía sentir ninguna empatía con el pobre don Quijote. Pero Arturo Serrano Plaja me hizo ver lo que había allí. Él lo disfrutaba en cada párrafo, en cada palabra. *El Quijote*, como el mismo Cervantes lo dice en más de una ocasión, va más allá de lo que está escrito: «Que se me juzgue no por lo que he escrito, sino por lo que he dejado de escribir». Ésta es una de las grandes frases de Cervantes. No es grandilocuente, sino profundo. Inigualable. La lección de Serrano Plaja fue esencial. Providencial. Entendí la literatura de otro modo. El escritor escoge y decide qué es lo que le interesa y lo que no. En definitiva, hay que conseguir la formación de ese silencio que antes

4. Ver «Después de que se le quemase la casa a Arturo Serrano Plaja», Soledad Puértolas, *Recuerdos de otra persona*, *op. cit.*, p. 151-167, la cita p. 155.

comentábamos. Lo que no se dice es, precisamente, lo que está detrás en la narración, lo que dejas atrás. En un escrito, en un relato, en una novela, hay muchos telones de fondo, muchísimos, como sucede en esos cuentos infantiles en los que aparecen unas paredes, una ruina, luego un árbol, luego una reja en cada página… Hay muchas cosas que no dices. En eso consiste la literatura. Arturo Serrano Plaja ha sido de esas personas que realmente me han marcado. No teníamos una relación muy estrecha, pero lo que me dijo, se me quedó en la memoria. «Déjese de lingüística –me dijo–, lo que usted tiene que hacer es escribir. ¡Qué manía tiene de estudiar! ¿Para qué? Lo suyo es la creación». Le hice caso internamente, pero en aquel momento seguí con mi carrera.

P. *–Has comparado el silencio con las sombras en pintura: «Quizás los colores salgan, siempre, de las sombras, así como las palabras salen del silencio*[5]*». ¿En qué medida lo que silencias en tus textos enriquece lo que evocas?*

R. –Lo que me interesa de la pintura son los colores, es la luz. El ver pintar a un artista me fascina. ¿Por qué el artista traza una línea aquí y otra allá? Se crea un mundo de colores y de luces. Es fascinante verlo. El silencio es equivalente a ese espacio, a la ausencia, a la falta de luz, a la penumbra, a todo. Me quedo callada, entonces ¡zas! El mundo exterior desaparece. Creo que utilizo mucho la palabra «penumbra» en mis novelas. ¿Por qué será? Es el comienzo de la vida, el comienzo de la luz. Empiezan las cosas a dibujarse, ves las sombras avanzando. Tienes que poner mucho de tu parte para ver lo que hay en la penumbra. La luz te ciega, casi lo aniquila todo. En la tiniebla, no ves nada. En la penumbra, está la esperanza, la posibilidad de la luz y una remota amenaza.

P. *–En una entrevista en 2009, insistías en la «musicalidad del lenguaje»… Bien se sabe que la música abarca al silencio, tanto como a las notas. ¿Cómo se materializa entonces esta relación aplicada a tu escritura? ¿Qué provoca su aparición?*

R. –Es que el lenguaje es música también. Toda lengua tiene una música, un ritmo. El escritor busca que el lenguaje, de alguna manera, fluya. Si es forzado, y si no avanza, y si es torpe –porque se entorpece a sí mismo–, no puedes hacer nada. Solo es ruido. Si consigues ese espacio

5. Soledad Puértolas, «La luz y una remota amenaza», *El cuadro del mes*. Madrid: Museo Thyssen, 1998, p. 82.

de silencio perfecto, más probabilidades tienes de que el lenguaje fluya luego como música. Si tienes la capacidad de abstraerte, de crear un halo a tu alrededor, un halo que es aislante y filtro a la vez, puedes tener casi la seguridad de que va a surgir el lenguaje musical, porque es que va a querer surgir. Este es el momento de placer para el escritor. Yo, la verdad, a veces lo tengo –no todos los días quizá, pero de vez en cuando–, ese momento en que el lenguaje fluye. Eso no tiene precio. Parece que en ese espacio que has creado va a construirse la historia de forma natural. A veces pasa. La historia es ruido también, porque los personajes hablan, pero es un ruido musical. Todo encaja, es como una especie de sinfonía, o de música de cámara, depende de la partitura. Ese es el momento de felicidad para el escritor. En parte, escribo para tener esos instantes de felicidad.

P. *–¿Cómo se integra en la escritura la zona intermedia, que son los recuerdos, las intuiciones, la búsqueda…?*

R. –En la zona intermedia, que es la penumbra, está todo. Tienes una visión a través de tus recuerdos. En la habitación en penumbra, lo primero que vas a ver del pasado, a lo mejor, es la cómoda de tu abuela. No porque haya estado allí en realidad, sino porque tus recuerdos la sitúan allí. Somos inventores, proyectamos nuestras vivencias, adaptamos la realidad a lo que somos. Cada persona mira y ve en la habitación una cosa distinta, porque se fija en unas cosas distintas. Todos somos únicos. Eso es impresionante, parece una obviedad, pero es asombroso ver lo distintos que somos unos de otros. La diversidad es lo que nos hace tan singulares, y capaces, por tanto, de crear mundos, de ser inventores, de ser creadores.

P. *–El silencio también es la manifestación de la ausencia. Esta aparece especialmente en* Con mi madre *o* Historia de un abrigo*, pero también en* Cielo nocturno *y más obras. El duelo, la relación con la madre, las desapariciones, son temas transversales que recorren toda tu obra, ¿verdad?*

R. –El duelo es uno de los momentos más difíciles por los que tiene que pasar el ser humano. Hay que asimilar la desaparición del otro. Una cosa son los finales de una relación o una separación, y otra cosa es la desaparición de una persona con la que has estado ligada de una manera tan natural que no te cabe en la cabeza que la unión se haya roto. No estaba previsto. Los seres humanos no podemos conciliar la racionalidad

con la parte animal, irracional, que se supone que no piensa, o que lo hace de una manera completamente distinta y con características que no podemos sospechar, que parecen naturales y más adecuadas al curso natural de la vida. El ser humano, con el empeño –por otra parte noble, aunque no siempre– por dominar la naturaleza, se vuelve arrogante, se cree superhéroe. La muerte es incontestable. No sabemos cómo afrontar eso. La desaparición. La muerte. Produce una gran perplejidad, ¿qué hacer con la muerte? No con la muerte propia, que es un asunto distinto y que la van a sufrir otros (lo cual no es un chiste, y no me gustaría que otros sufran por mí, eso me parece terrible, saber que vas a proporcionarles un terrible disgusto a las personas a las que quieres). La muerte de una madre siempre tiene, digamos, una lógica cronológica mayor que la muerte de una hija. Sin embargo, la muerte de una madre te coge muchas veces por sorpresa, incluso cuando estaba prevista o anunciada. ¿Qué respuesta damos a la desaparición? Nuestro único consuelo, desde el punto de vista laico, es el arte. La respuesta es que tienes que crear. Es como la continuidad que existe entre padres e hijos. El gran consuelo de la vida frente a la muerte es la creación. La literatura te da esa posibilidad. No es una respuesta, pero es una posibilidad. Sin duda, seguiré escribiendo sobre la muerte, es uno de los temas propios de la literatura.

3. La expresión del silencio

P. *–La importancia de lo secundario, la negación de la jerarquía entre los personajes, o incluso la jerarquía inversa, otorga a la temática del silencio un valor importante. ¿Puede ser el silencio una estrategia literaria para desplazar la focalización? Aparece como una obsesión por dejar la palabra a los que no ocupan el centro de las preocupaciones, los personajes denominados como secundarios. ¿Se trata de romper cualquier forma de jerarquía?*

R. –¿Qué me lleva a fijar mi atención en los personajes secundarios? ¿Por qué necesito fijarme en ellos? Sí, eso debe tener que ver con la jerarquización. Creo que lo que digo a mis personajes es algo parecido a esto: «Verás, esta persona es importante, pero también esa otra persona hubiera podido ser importante, es porque no la estoy mirando, pero si la mirara, también encontraría interés en ella.» No quiero desasistir a los que no ocupan el primer plano. Si los otros no estuvieran por

ahí, el personaje central estaría solo. No tendría ningún sentido contar la historia de una sola persona. Esa persona me interesa porque detrás de ella o en la puerta de al lado, en el pasillo, en penumbra siempre, está otra. Hay que contar con todas ellas porque son importantísimas. Sostienen la narración. Pero no parto de esa idea preconcebida. Escribir con excesiva conciencia es imposible. Tampoco es posible hacer escritura automática. En una novela, estoy encadenada a la lógica de la narración. Hay un presente, un pasado y un futuro, y la sintaxis manda. Pero no se puede planificar todo. El creador se tiene que abandonar un poco. Por lo menos, ese es mi caso. Es lo que me gusta hacer.

P. –*El silencio, si se entiende como lo no-verbal, puede expresarse bajo diferentes formas. Ya hemos evocado la pintura y la música. ¿También entran las múltiples ocurrencias de fotos, ruidos del agua en la piscina…?*

R. –Claro. Es que volvemos a este concepto que antes comentábamos del silencio como espacio del que se parte para hacer la obra. Por ejemplo, hay muchas fotografías, hay momentos en que efectivamente el tiempo se paraliza, estos son los momentos de silencio. Estos momentos en que, en el arte, se ha parado el tiempo. Los ruidos del agua están muy cerca de la música. Hace muchos años, yo iba todos los días a la hemeroteca en Madrid. Estaba escribiendo una tesis sobre Pío Baroja y consultaba la prensa de la época. Pero en realidad iba para escuchar el ruido de la fuente. En las salas de la hemeroteca no había nadie. Unos bedeles de toda la vida andaban como renqueando. Yo esperaba a que me trajeran los libros. En el patio había una fuente. Es maravilloso. Los ruidos del agua son música que hay. El ruido del viento en los árboles, también.

P. –*Y muchos personajes nadando, ¿no?*

R. –Sí. Desde luego, el agua es el elemento en el que nos hemos formado. Es el seno materno. Y flotamos, flotamos en el agua, ¿no? No es hostil. Y allí no tenemos peso. Sobre todo, tengo que quitar nadadores y nadadoras de mis novelas. Todos mis personajes femeninos son nadadoras, pero no lo voy a decir. Desde luego, yo sé que nadan. ¿Cómo no les voy a dar esa felicidad? Pero eso no se lo digo a la gente…

P. –*El silencio, igualmente, remite a lo no-dicho. ¿Te parece necesario no limitar la manera de comunicar de tus personajes a la forma hablada, insistiendo en las miradas, el lenguaje corporal?*

R. –Sí, es importante. A veces, la palabra no es necesaria. Hay que respetar ese momento en que la palabra no acude. Eso me lo hizo ver Serrano Plaja. En *El Quijote*, un personaje, la hija del ventero, aparece en las escenas de la venta, que son delirantes, con un ruido de fondo tremendo. Don Quijote mira a la hija del ventero, y ella, escribe Cervantes, «callaba, y de vez en cuando se sonreía». ¿Qué está diciendo aquí Cervantes? Está diciendo que se están mirando. Eso es importante. Ese momento de la no-palabra, hay que saber respetarlo, y saber expresarlo, porque la vida no solo está hecha de palabras. Las palabras vienen en su momento, y entre palabra y palabra puede haber silencio. A veces, ni siquiera eso. Los creadores deberíamos de poder transmitir esta idea.

P. *–De hecho, ciertos personajes tuyos son habladores incansables…*

R. –De todo hay, claro, porque la palabra nos expresa. Hay personas silenciosas porque son aburridas, y personas que son silenciosas y profundamente interesantes y fascinantes. No me parece que mis personajes sean muy habladores. No me acabo de sentir muy cómoda en diálogos largos. Eso hace que mis personajes no hablen mucho, ¡no les dejo! Me interesa más el momento de antes de la palabra. En este sentido, soy más narradora, más personaje, más que los propios personajes. De eso me doy cuenta luego. A mis personajes no los pongo a hablar sin más ni más. De ninguna manera. Mis personajes, hablan cuando es necesario. ¡No es que se lo tenga prohibido! Es mi modo de hacer. Hablar, se habla mucho. Se habla una barbaridad. Mis personajes, en general, hablan poco, aunque sean muy habladores. «Este es muy hablador», escribo, y no aparece hablando. Me interesa más el proceso que ha llevado a ese diálogo, o a ese posible diálogo que seguramente existirá en la vida, pero no en esta composición o creación que estoy haciendo yo. Parece un poco complicado, pero es algo así.

P. *–La predominancia de la noche en tu obra, ¿tiene que ver con el silencio porque es el momento por excelencia dedicado a la soledad, la tranquilidad, el apaciguamiento, la lentitud?*

R. –La noche es el espacio en el que la luz y, en principio, la muchedumbre han desaparecido. Es el momento en que no hay nadie. Podría ser una playa desierta. Te propicia permisibilidad y libertad. No ser censurado por los demás. La censura de los otros, el miedo a que te censuren, el

miedo a que te riñan, eso está en la cultura y en la educación que hemos recibido. En la noche hay menos vigilancia. La noche ampara.

P. *–Y en la noche se destacan los personajes de cansados…*

R. –La existencia de los cansados hace que el mundo no corra tanto, porque si fuéramos a la velocidad de los que no están cansados, ¡estaríamos todos muertos! Menos mal que existen los cansados, éstos restan un poco de fuerza a la rueda. ¡Benditos los cansados! Y también, benditos los enfermos, en cierto modo. La enfermedad es horrible, y yo soy muy enfermiza, pero benditos sean, benditos seamos, porque si todos fueran sanos perfectamente, ¿qué sería de nosotros? Dicho esto, estoy un poco cansada de los cansados. Porque el cansado se instala un poco en la queja. Se puede volver muy pesado. Hay que buscar una tercera vía entre el cansancio y el activismo, el hiperactivismo, la hiperactividad.

P. *–También hay personajes que se encuentran para dialogar en la noche, es el caso de Antonio Cardús y Susana en* Días del Arenal *o Esteban y Dayana en* Mi amor en vano.

R. –Sí, Esteban. Es muy curioso, pensé mucho en él, una vez que terminé la novela. Es un chico que se convierte en un buen interlocutor, cuando había sido una persona que no escuchaba. Se convierte en el receptor. Como el lector. El que escucha, el que lee, se convierte en imprescindible para el que habla y para el que escribe. Es una actividad mucho más activa de la que parece a primera vista, porque un escritor sin interlocutor, sin lector, no es nada… Ni siquiera es escritor, es una ilusión. Evidentemente, el lector lee lo que quiere leer, o lo que puede leer. El lector es mucho más activo de lo que parece. Esteban se transforma. Tenía que dejar de ser el dolorido, tenía que participar. Él propicia que los demás hablen, nos da acceso a las historias de los demás y, al propiciar las historias de los demás, propicia las suyas. Creo que hay todo un entramado de impulsos, de cruces, de estímulos… Lo que hacemos genera otras cosas, se nos va de las manos, y eso es estupendo. No podemos controlarlo todo, es un error.

P. *–Parece que valoras el secreto o lo no dicho, como espacio protegido. Existen silencios provocados por la ausencia, por reflexiones interiores o por la profesión. Los camareros, por ejemplo, oyen y no hablan.*

R. –Es una posición muy de escritor. Los escritores somos unos personajes muy poco de fiar, porque lo absorbemos todo. Yo trato de camuflarlo, y de darle vueltas y de hacerlo mío, pero ¡cuántas veces me tengo que reprimir! ¡Cuidado con los escritores, somos un poco espías!

P. *–En tu obra, ciertos personajes tratan de comprar el silencio de otros personajes (es el caso de Claude y Gracielle en* Burdeos *que amenazan a Florence Clément con delatar su adulterio, es también el caso de Enrique Castro en* Días del Arenal *que compra el silencio de Covadonga, su ex amante). Parecen respetar en eso esta cita de* La rosa de Plata*: «El silencio no se puede asegurar para siempre y tarde o temprano las cosas se acaban por saber».*

R. –La autocensura propia es muy conveniente, porque te hace depurar las cosas, muchísimo. Las depuras tanto que finalmente aparece lo que tenía que aparecer. La pepita de oro. Como los buscadores de oro de los ríos, encuentras la pepita maravillosa.

P. *–La mayoría de tus personajes quiere descubrir secretos de familia, está obsesionada por su revelación, se focaliza en lo no dicho, y por eso en tus ficciones hay muchos detectives y personajes que investigan. Después de la muerte de ciertos personajes, los que quedan, sus familiares, descubren otra faceta de la persona que pensaban conocer. ¿Es una manera para ti de expresar la imposible objetividad de la vida, su carácter parcelario?*

R. –La vida solo la podemos ver desde nuestros ojos, por mucho que nos la describan objetivamente. Y están los silencios, los secretos, los misterios de los demás. La persona tiene derecho al misterio, al silencio, derecho a no contarlo todo, a guardarse un espacio propio. Hay que respetarlo, es parte del aprendizaje del ser humano: saber cuándo tenemos que callar, o no escuchar, o no mirar.

P. *–Pero el silencio funciona también como moneda de intercambio, puesto que no dura…*

R. –Hay cosas que no se saben nunca. Lo fascinante es tratar de plasmar la idea de la vida como una sucesión de posibilidades cambiantes. A lo mejor, en un momento dado, el dibujo se cambia y parece otra cosa, incluso desde tu punto de vista, porque tú también vas cambiando. Esa indagación en la realidad de cada uno es lo que hace de la vida

materia literaria. La conviertes en literatura precisamente al explorarla. La vida es realmente inabarcable. El escritor invita a jugar con ella, de alguna manera. Te dices: esto no puede ser real, esto parece una película, parece una novela… Tengo que escribir algo de esto. A ver cómo me las arreglo: tengo que transmitir algo de esto. Es un reto, la vida es un reto permanente para el autor.

P. *–¿Te prohíbes hablar de ciertas cosas?*

R. –No he llegado a decirme: «No hables de esto». Supongo que uno sabe lo que no puede o no quiere decir. Yo creo que habrá cosas de las que nunca hablaré, porque me lo he censurado. Pero otra cosa es que yo sea perfectamente consciente de eso, tampoco quiero serlo. La excesiva conciencia mata la creatividad.

P. *–¿Cómo explicas que a veces reaparecen algunos personajes?*

R. –El asunto es que no quiero perderlos. Me da una alegría enorme cuando me encuentro con un personaje de otra novela y reaparece de nuevo. Son como fantasmas. Me gusta muchísimo que aparezcan. Antes aparecían más. A ver si me visitan otra vez. Me gusta mucho. La sensación que te da un personaje que estaba en otro cuento, en otra novela es la prueba de su existencia. Te dan una alegría enorme.

P. *–¿Podrías concluir este encuentro con una visión panorámica de tu obra para evocar una eventual evolución en tu postura de autora entre hablar y callar?*

R. –El silencio es muy importante. Me gustaría ser capaz de contestar a esta pregunta más adelante. Aún no estoy en condiciones para contestarte. Es posible que tengamos que dejar ahora esta pregunta en el aire…

CHAPITRE 1

LE SILENCE : RHÉTORIQUE ET TYPOLOGIE

LE RÔLE DU SILENCE DANS L'ŒUVRE DE SOLEDAD PUÉRTOLAS

Eugénie Romon
Université de Bretagne Occidentale

Quizás los colores salgan, siempre, de las sombras,
así como las palabras salen del silencio[1].

Soledad Puértolas, que nous avons eu la chance d'entendre s'exprimer sur cette même thématique, explore le silence sous de multiples formes. Son œuvre pourrait se résumer à un hymne à la pause, à l'apaisement, au retour au calme : tout le contraire du monde effréné dans lequel nous vivons. Ainsi, au niveau sonore, le contraste est marqué également et le silence est bien souvent de mise car son stratagème narratif le nécessite. Elle place délibérément au premier plan ce qui se trouve habituellement au second plan : il est donc nécessaire d'éviter ceux qui prennent trop de place, de les priver de la parole pour laisser s'exprimer d'autres personnages. Dans ces écrits qui explorent la nuit et s'intéressent aux personnages en marge, aussi bien les territoires que les moments exposés sont propices au calme, au repos. Pour caractériser l'écriture de Soledad Puértolas, José María Merino parle de « retórica del silencio[2] ». Les silences sont calculés, mesurés, désirés : ils occupent une large place car elle respecte dans son style le conseil

1. Soledad Puértolas, « La luz y una remota amenaza », *El cuadro del mes*, Museo Thyssen, Madrid, 1998, p. 82.

2. Video en ligne sur RTVE : « Pienso, luego existo ». <http://www.rtve.es/alacarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-soledad-puertolas/1974788/> [Page consultée le 30/04/2018].

primordial de son professeur Arturo Serrano-Plaja : « Importa lo que se dice, pero, sobre todo, lo que no se dice[3] ». Par contraste, la parole donne sa place au silence comme l'ombre apparaît sur un négatif photographique : en cachant, il montre[4]. Le silence est souvent opposé à la parole mais il peut également être le contraire du bruit et même de la musique. Pour cette raison, il existe différents types de silences. Nous analyserons dans notre étude les différents modes d'expression silencieuse dans les textes de l'écrivaine aragonaise.

Laisser place au silence revient à explorer le non-dit, le non-avoué, chercher ce qui se cache derrière les conversations qui sont, sans doute, les terrains les plus révélateurs de la quête : un personnage peut parler pour masquer quelque chose, combler un vide, ne pas dévoiler. Car « "Non-dit" signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu[5] ». Ainsi, « Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc […] parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire […][6] ». Chez Soledad Puértolas, les silences et les absences ont une importance majeure car ils définissent les êtres dans leur incomplétude, laissent place au mystère et permettent au lecteur d'avoir un rôle actif. Chaque narrateur est un observateur qui analyse le monde qui l'entoure, presque un détective amateur de sa propre vie qu'il décrypte d'un œil critique. L'écrivaine détourne les codes propres au roman noir[7] afin de les appliquer à des personnages qui n'ont rien d'exceptionnel et ne sont en aucun cas des enquêteurs professionnels.

Les bavards invétérés sont présentés comme insupportables et la parole est souvent donnée dans le silence de la narration scripturale : en effet,

3. Soledad Puértolas, « Después de que se le quemase la casa a Arturo Serrano-Plaja », in *Recuerdos de otra persona*. Barcelona : Anagrama, 1996, p. 155.

4. C'est le cas, par exemple, de la place du père dans les textes de Soledad Puértolas jusqu'à *Cielo nocturno* ; l'écrivaine a confessé n'avoir jamais écrit auparavant sur ce thème ; elle a attendu que son père ne soit plus capable de lire avant d'aborder ce sujet.

5. Umberto Eco, *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985, p. 62.

6. *Ibid.*, p. 63.

7. Soledad Puértolas est une lectrice assidue de romans noirs comme le prouve son premier roman : *El bandido doblemente armado,* où elle reprend les personnages de *The long goodbye* de Raymond Chandler mais en ayant pris soin d'évincer le célèbre et trop encombrant Philip Marlowe.

parmi les narrateurs, on compte de nombreux écrivains qui, comme Soledad Puértolas, s'expriment majoritairement sans mot dire. La narratrice de *Una vida inesperada* travaille dans une bibliothèque, elle doit donc elle aussi garder le silence pour pouvoir laisser les lecteurs se concentrer. Cela lui permet de laisser libre cours à sa longue introspection et de rédiger son journal intime.

Des relais narratifs apparaissent à travers les évocations de nombreuses lettres reçues dans la diégèse qui permettent de donner un autre point de vue, d'apporter des précisions ou encore de voyager dans l'espace ou dans le temps, que ce soit pour raviver des souvenirs ou pour découvrir une autre réalité. Dans l'une d'elle, les qualités d'écrivain de Javier (*Todos mienten*) sont mises à mal par la facilité narrative de son frère qui parvient à l'émouvoir par ses écrits :

> […] conseguía hacerme reír hasta las lágrimas. Con todo, sus cartas dejaban en mi ánimo un poso melancólico. Una vez más, lo envidiaba, no sólo por el hecho de ser capaz de dar a su vida ese tinte frívolo, intrascendente, sino, sobre todo, porque sabía exponerlo, comunicarlo. Irradiaba vigor y seguridad y, al cabo, se le presentía a él, colmado de conflictos y dispuesto a decirlo una y otra vez, como si valiera la pena ser así sólo para poderlo contar. Mi vocación de escritor se sentía herida con aquellas cartas[8].

L'intérêt des lettres est mis en valeur par cette citation puisqu'elle prouve que l'écrit peut, lui aussi, provoquer de vives réactions et la mise en abyme du lecteur permet au narrateur de poser la question de la réception. Bien souvent dans l'œuvre de Soledad Puértolas, les lettres sont des moteurs de modification : elles enrichissent le récit puisqu'elles perturbent la routine du personnage principal et imposent un autre point de vue en silence. Leur caractère pérenne leur donne également de la valeur puisque le récepteur/lecteur peut les lire, encore et encore, jusqu'à en épuiser le sens. La lettre est génératrice d'action dans *Burdeos*. Le personnage de Pauline, plutôt contemplatif, accoutumé à écrire des lettres dans sa chambre tandis que sa femme de ménage, Madeleine, vient chez elle, se retrouve au cœur d'une intrigue policière. Une lettre de sa voisine, Florence Clement, lui révèle un chantage entre patrons et employés. Cette missive transforme le point de vue du personnage qui a désormais un rôle primordial dans le règlement de ce conflit. Pauline devra faire entendre raison au personnage de Gracielle, manipulé par Claude. La lettre trouble ainsi la trajectoire routinière de la

8. Soledad Puértolas, *Todos mienten*. Barcelona : Compactos Anagrama, 2001 [1988], p. 172.

protagoniste. Dans *Todos mienten*, les deux frères communiquent par courrier des États-Unis à l'Europe. La lettre de Gudrun Holdein dans *Queda la noche* apporte un nouvel éclairage sur le déroulement du voyage. Les lettres réapparaissent ensuite dans *Días del Arenal*, *Una vida inesperada*, *Historia de un abrigo*[9].

Les nombreuses descriptions de photographies[10] au sein des narrations sont d'autres formes d'expression silencieuses dans lesquelles « L'homme est muet, c'est l'image qui parle. Car il est évident que l'image seule peut se maintenir au pas de la nature[11] ». La photographie est présente dans tous les types de textes écrits par Soledad Puértolas : elle est génératrice de récit aussi bien dans les textes fictionnels que dans les textes autobiographiques. Les clichés fictionnels témoignent toujours de moments passés et permettent aux personnages d'approfondir certains mystères nés de leur contemplation, les clichés réels sont une source d'inspiration pour chercher des réponses, approfondir un mystère. Le fait de pouvoir figer l'image sur le papier photographique, de capturer l'apparence d'une personne à un moment donné est souvent évoqué dans les narrations de Soledad Puértolas. Il s'agit d'une trace qui marque une pause, une façon de figer le temps : cela peut expliquer le grand intérêt de l'écrivaine pour ce procédé[12]. Les clichés pris sur le vif (qu'elle construit à son gré aussi), dans lesquels l'instant est primordial, marquent les personnages. Les nombreux photographes qui cherchent des modèles abordent certains protagonistes : cela peut aussi être un prétexte, comme dans le cas de Gudrun Holdein (*Queda la noche*), avantagée par son appareil photo qui est un véritable accessoire d'espionne. De nombreuses photographies sont prises au fil des textes de Soledad Puértolas ; le moment de tirer le cliché est souvent décrit et certains portraits réapparaissent et provoquent même des rencontres comme dans le cas d'Aurora et Alejandro (*Queda la noche*), grâce aux portraits pris à New Delhi par Gudrun Holdein et abandonnés dans la maison de sa tante Carolina, son amie qui vit à Madrid. Les photographies sont d'autres traces, des preuves de ce voyage et des moyens de le perpétuer, de le faire revivre. La recherche

9. Cependant, dans *Historia de un abrigo*, la lettre trouvée dans *La Bible* d'un hôtel de New York (« Manuscrito encontrado en Nueva York ») n'atteint pas son destinataire.

10. Dans ses textes autobiographiques, Soledad Puértolas fait référence à son père quand elle parle de sa passion pour la photographie et de son obsession de fixer chaque moment, par exemple.

11. Boris Pasternak, in *Cahiers G. L. M.*, automne 1954, trad. André du Bouchet, p. 5.

12. Car c'est ce qu'elle cherche à faire à travers son écriture : ralentir le passage du temps, résister à l'empressement, prendre son temps.

peut commencer par les photographies mais elles ne sont qu'un support pour générer des souvenirs. Encouragé par Florencio Campos (*Historia de un abrigo*), Julián Morales se souvient du pouvoir qu'avaient eu sur lui les paroles du photographe :

> De pronto, me entregué. Se lo dije todo a aquella cámara de fotos. Mis secretos, mis ambiciones, mi orgullo. El fotógrafo se fue y no volvió nunca. Tampoco nos envió el retrato. Durante un tiempo, lo esperé inútilmente. A veces pienso que si la fotografía salió, y si alguien contempla esa fotografía, ese alguien sí, ese alguien puede conocerme[13].

Le photographe est parvenu, par ses mots, à déclencher l'attitude qu'il recherchait en son modèle : Julián a répondu avec son corps aux paroles qui l'avaient encouragé[14], il a tout révélé en silence, par son apparence. Ce qu'ignore le modèle, qui repense souvent à ce moment car il a l'impression de s'être dévoilé à ce moment-là plus que jamais dans sa vie, et que le lecteur découvre dès le début du roman, c'est que cette photographie n'est pas anodine non plus dans la vie du photographe qui l'expose[15] fièrement chez lui jusqu'à la fin de sa vie : « Mira qué expresión tiene este chico. Es impresionante, ¿verdad? Gané el primer premio. No me extraña, es una fotografía buenísima[16] ». Modèle et photographe se sont compris et le résultat est un motif de fierté pour l'artiste : il est parvenu à faire communiquer son modèle en silence. Il a su capter un regard pénétrant qui habite sa famille depuis toutes ces années et Mar est lassée de ce cliché qui prend trop de place dans la vie de son père :

> Me conozco de sobra esta fotografía. Un par de adolescentes, en traje de domingo, posan en medio del campo. Hierba bajo sus zapatos relucientes, copas de árboles frondosos de telón de fondo. Sostienen un cigarrillo en la mano. El más bajo, un poco de lado, deja caer el brazo con cierta desgana. El otro, el principal, el alto, el guapo, el retador, tiene los brazos cruzados. El cigarrillo, a la altura

13. Soledad Puértolas, *Historia de un abrigo.* Barcelona : Anagrama, 2005, p. 26-27.

14. « Concentraos. Ahora mirad aquí, al objetivo, mostraos como sois. ¡Escuchadme bien, Julián, Celedonio!, es vuestro momento, la cámara quiere saber quién sois, quiere conoceros. Miradla con toda franqueza. », *ibid.*, p. 26.

15. Cette petite exposition permet à Mimí, quand elle est contrainte d'aller chez son voisin pour mettre fin à une inondation, de découvrir le cliché sur lequel elle reconnaît, malgré le temps passé, son amant avec qui elle s'est disputée. Le fait de voir cette photographie la pousse à reprendre contact avec lui.

16. Soledad Puértolas, *Historia de un abrigo*, *op. cit.*, p. 17.

> de la cintura. Mira de frente. Mira a los ojos. Su mirada desafiante nos ha acompañado desde tiempo inmemorial. Era una fotografía pequeña, pero ahora mi padre la ha hecho ampliar y la ha puesto en un lugar central de la repisa. En cierto modo, ha perdido un poco de misterio[17].

La puissance du regard, sa profondeur immortalisée dans un cliché est ce qui donne leur intérêt aux photographies ; c'est ce que l'artiste essaie de capter avec son appareil. Gudrún Holdein écrit une lettre à Aurora pour lui expliquer à quel point son regard l'a marquée : « Su hermosa mirada en la piscina del hotel Imperial, esa mirada que traté de cristalizar en una simple y humilde fotografía, es lo que me sostiene todavía[18] ». Ainsi donc, pour les photographes de l'œuvre de Soledad Puértolas, les yeux sont le miroir de l'âme, ils essaient d'en figer la profondeur.

Les photographies sont également des preuves : dans *Todos mienten*, Javier peut vérifier dans des coupures de journaux que son père a bien été le romancier dont il a entendu parler et aussi que son ami Chicho Montano est bien en couple avec la célèbre actrice Shirley Elgart dans une revue à scandale. À l'inverse, dans *Historia de un abrigo*, Mar doit accepter de reconnaître son erreur quand elle prend conscience que son souvenir est sans doute une re-création pour accepter la mort de sa mère :

> Este recuerdo de su madre prevalece sobre todos los demás, su madre envuelta en el abrigo de astracán, con el amplio cuello sobre sus hombros. Llevaba un sombrero pequeño, una especie de boina o turbante. Sin embargo, Mar no recuerda haber visto ninguna fotografía de su madre vestida así, con el abrigo y la boina. Por aquella época, su padre aún sacaba fotografías. Hay, guardadas en un álbum, muchas fotografías de su madre, pero ninguna con el abrigo, ninguna como la imagen que tiene Mar en la cabeza. Como si esa imagen fuera algo que Mar hubiera fabricado para sí. Una imagen que resulta tranquilizadora, una especie de símbolo. Su madre, protegida del frío y del mundo por la gruesa piel del abrigo, lista para salir a la calle[19].

La forme du texte, un roman qui est aussi un recueil de textes en lien les uns avec les autres, dans lesquels le centre de narration se déplace d'un chapitre à l'autre, contribue à cette acceptation : cette multiplication de

17. *Ibid.*

18. Soledad Puértolas, *Queda la noche*. Barcelona : Compactos Anagrama, 1998 [1989], p. 213-214.

19. Soledad Puértolas, *Historia de un abrigo*, *op. cit.*, p. 233.

points de vue permet de percevoir l'existence dans sa fragmentarité. Ce qui est tu, les nombreuses pages blanches qui font partie du texte, matérialisent des silences, des manques. Derrière ces anecdotes, d'autres sont suggérées : elles ont eu lieu mais leur existence est moins palpable, moins nette car aucun narrateur n'a suivi ces fils narratifs. La fiction et la contemplation de photographies permettent de se créer de nouveaux souvenirs. L'écrivaine a peut-être choisi de taire certains passages qu'elle préfère garder pour elle et ainsi laisser le lecteur combler ces vides typographiques. La mort de sa mère est le déclencheur conscient du difficile travail d'introspection. Le non-dit, ce qui a été passé sous silence (consciemment ou non), fait le plus souffrir, il faut accepter de vivre avec les zones d'ombres au sujet d'un être cher disparu. Soledad Puértolas déclare ainsi, à propos de sa mère, dans *Con mi madre* : « Cuando murió, se agolparon en mi mente las zonas oscuras o en penumbra, los huecos y carencias que yo había creído intuir en su vida. Mi madre, radicalmente discreta y humilde, siempre optó por la contención[20] ».

Dans les textes autobiographiques, les photographies peuvent raviver des souvenirs et peut-être les recréer[21]. Les clichés, en figeant l'instant, fixent le mystère d'une personne et posent des questions qui ne peuvent obtenir de réponse, surtout si la personne photographiée est décédée :

> No sé adónde fueron a parar todos los pensamientos de mi madre que no llegaron a fraguarse, ni siquiera sé si se fraguaron o no, no puedo saber nada sobre esos pensamientos. No los conocí. Por eso miro tanto ahora las fotos de mi madre. Escudriño su cara, busco una señal. Nada. Sólo sonríe en una foto: vestida de novia[22].

Les photographies se limitent à représenter un moment précis, elles ne peuvent aller au-delà malgré une longue contemplation. Plusieurs couvertures, celles des textes autobiographiques, sont illustrées par des photographies familiales[23] : l'écrivaine matérialise ainsi un lien entre son vécu et son écriture.

20. Soledad Puértolas, *Con mi madre*. Barcelona : Anagrama, 2001, p. 11.

21. Le titre *Recuerdos de otra persona* souligne le fait que l'écrivaine est consciente de la déformation opérée par l'écriture.

22. Soledad Puértolas, « El silencio, el teléfono, la moral », *Con mi madre*, *op. cit.*, p. 158.

23. Elle accentue la relation entre *Recuerdos de otra persona* et sa vie en choisissant une photographie personnelle pour la couverture du livre qui a été prise par son oncle : Pío Guerendiain. L'association de cette illustration et du titre souligne une contradiction. La couverture de *Con mi madre* est également illustrée par une photographie personnelle qui a été prise par Jaime Puértolas, le père de Soledad Puértolas.

La peinture a également sa place parmi les modes d'expression silencieux[24]. Dans *Chicos y chicas*, dans le conte intitulé « Ausencia », un professeur propose à ses élèves d'écrire à partir de la contemplation d'un tableau d'El Greco, une scène avec les apôtres : il doit ensuite parler, expliquer alors qu'il préfèrerait garder le silence, laisser s'exprimer le tableau. Les peintures présentes dans l'œuvre de Soledad Puértolas sont souvent des portraits. Il y a fréquemment un lien entre les photographies et les peintures. Le personnage représenté est toujours gêné par cette représentation, il n'est pas un modèle volontaire[25]. Alejandro, personnage de *Queda la noche*, est peintre et décide de faire des copies des photos d'Aurora pour y travailler avec des aquarelles[26]. Par ce procédé, les clichés que Gudrun Holdein a laissés à « El Retiro » ont acquis une nouvelle importance, sont devenus autres, grâce à leur reproductibilité[27]. La narratrice de *Una vida inesperada* subit un chantage avec Víctor et Laya car cette dernière veut lui vendre de force un portrait qu'elle n'a pas commandé et que Víctor a réalisé à son insu. Elle doit alors faire face à une situation désagréable et gênante :

> Le dije a Laya que nunca se me hubiera pasado por la cabeza encargar un retrato mío ni tener en casa mi retrato o el de otra persona, porque no me gusta que nadie me mire constantemente desde un cuadro en mi propia casa, o que pierda los ojos en un punto indefinido, inaccesible para mí[28].

Le dernier argument utilisé par Laya est l'investissement que suppose le fait d'acheter un tableau de Víctor. La protagoniste paie finalement le tableau dont elle ne veut pas, pour se débarrasser de Laya qui refuse de reprendre le tableau. Beaucoup de peintres sont présents dans les fictions de Soledad Puértolas mais leur travail est rarement abordé.

24. Notons que le mari de Soledad Puértolas s'adonne à la peinture.

25. Dayana est un modèle volontaire dans *Mi amor en vano* mais aucune des photographies pour lesquelles elle a posé n'est décrite.

26. Soledad Puértolas, *Queda la noche*, *op. cit.,* p. 109.

27. En effet, le personnage d'Alejandro, neveu de la tante Carolina, trouve la photographie d'Aurora dans un tiroir. Ils se rencontrent à une réception où elle se rend avec Alberto Villaró (personnage qui l'avait accompagnée à l'opéra pour voir *Norma*). Tous deux y allaient pour de mauvaises raisons puisqu'elle voulait susciter la jalousie de son ancien amant, Fernando, et lui, celle de sa femme, Cecilia. Finalement, lors de cette soirée, Aurora rencontre un jeune homme qui connaît son nom. Cela souligne le rôle du hasard dans la vie, mis en valeur dans de nombreux textes de Soledad Puértolas.

28. Soledad Puértolas, *Una vida inesperada.* Barcelona : Anagrama, 1997, p. 161.

La conception qu'a l'écrivaine du roman confère au lecteur un rôle d'observateur minutieux car elle déclare :

> Tengo la impresión de que toda novela es, en esencia, policiaca. La novela policiaca es el modelo de la novela perfecta. El narrador, a lo largo de las páginas, va descubriendo el misterio que la realidad oculta. La relación entre el narrador y sus personajes es siempre un poco como la del detective privado respecto a los posibles culpables, y la conclusión es ambigua, porque las emociones no se pueden controlar[29].

Le lecteur de Soledad Puértolas se doit d'être attentif, de percevoir les indices laissés pour lui. Ainsi, certains personnages réapparaissent au fil de l'œuvre, explicitement ou pas : l'écrivaine laisse le lecteur décider s'il retrouve le personnage en question ou non. Il est silencieux puisqu'il mène son enquête à travers la lecture du texte.

Conformément au rôle qui leur revient souvent dans les romans policiers, les serveurs de l'œuvre de Soledad Puértolas – observateurs par excellence – donnent au silence un caractère primordial qui est souligné très fréquemment au sein de la diégèse. Un serveur de la nouvelle « El restaurante » analyse son rôle :

> Ser camarero no es un oficio cualquiera. Ahora todo está devaluado, degenerado, y cualquier persona ejerce el oficio que se le antoja, o el que no tiene más remedio que ejercer, porque no se le ofrece otro, eso también es verdad. Quiero insistir en esto: en la preparación que necesita una persona para ser camarero, no ya un camarero excepcional, que trabaje en los mejores restaurantes, sino un camarero de un restaurante normal, no digo una tasca, un restaurante. […]
>
> Un camarero tiene que ser atento y discreto, las dos cosas a la vez. Yo creo que la primera norma que debe seguir un camarero es la de ser silencioso. Si hay algo que me pone enfermo del estado actual del gremio es la charlatanería. Camareros habladores siempre los ha habido, es cierto, pero a mí nunca me han gustado. La familiaridad se tiene en casa, y se sale de casa, en parte, para no tenerla, para ver un poco de mundo. Otra cosa es el caso de los clientes fijos, con ellos sí que hay que emplear un tono, un aire de familiaridad, porque es lo que buscan, que se les trate con cierta deferencia, pero todo debería quedar en eso, en deferencia, en una atención más afable, nada más.

29. Soledad Puértolas, *La vida oculta*. Barcelona : Anagrama, 1993, p. 196.

> Las distancias, ahí está la clave de todo. Una distancia respetuosa, de servicio, porque el oficio lo exige y en eso consiste el trato, en ganarse un sueldo a cambio de servir a los clientes[30].

La déclaration initiale est destinée à choquer le lecteur : le serveur considère que ce métier est d'accès trop facile pour ceux qui cherchent du travail car il n'est pas si simple d'être bon dans ce domaine. On retrouve ici une constante des œuvres de Soledad Puértolas qui place ce métier, souvent perçu comme sans importance, au-dessus d'autres professions beaucoup plus respectées. Le silence du serveur laisse place aux conversations des clients. Il doit adapter son comportement aux situations : les habitués ne peuvent être ignorés mais il y a des limites à ne pas franchir. Soledad Puértolas place les propos de son personnage à contre-courant par rapport aux idées reçues. Il distingue différents types de clients et d'attitudes à adopter pour mettre en valeur la difficulté du métier, insiste sur le fait que ces considérations sont valables pour « un camarero de un restaurante normal » : il s'agit donc, selon lui, du minimum requis, cette attitude n'a rien d'exceptionnel. Arturo Nizranín, le messager divin de *Si al atardecer llegara el mensajero*, souligne un avantage du métier de serveur : « Los camareros, sabéis muchas cosas. Aquí, donde estás, casi sin moverte, conoces la vida[31] ». L'immobilisme, la constance des serveurs dans un lieu qui est un point de rendez-vous habituel, leur donne un atout pour observer les gens de l'extérieur, sans les connaître forcément : ils sont souvent sollicités lors d'enquêtes dans les romans policiers. Le bar ou le restaurant peut être considéré comme un laboratoire d'observation du genre humain. Bon nombre de personnages de Soledad Puértolas recherchent ce type de profession comme Felicitas dans le récit « Recepción » de *La corriente del golfo*[32]. Certains serveurs ont de véritables rôles à accomplir, sont des transmetteurs[33] dans les narrations.

30. Soledad Puértolas, *Adiós a las novias*. Barcelona : Anagrama, 2000, p. 151-152.

31. Soledad Puértolas, *Si al atardecer llegara el mensajero*. Barcelona : Anagrama, 1995, p. 58-59.

32. « Le gustaba pensar en esas vidas de las que ella percibía únicamente un pedazo », Soledad Puértolas, *La corriente del golfo*. Barcelona : Anagrama. 1993, p. 20.

33. Celui du Tari Bari est chargé de remettre une enveloppe à Arturo. Il lui dit : « –Tú debes ser el hombre que estaba ayer con Blanca, la mujer del desaparecido –dijo el camarero–. Tengo un recado para ti. / Sacó un sobre de debajo del mostrador y se lo tendió. / –Hace un rato que vino por aquí –añadió–. Se va de viaje y ha querido despedirse de todos. », Soledad Puértolas, *Si al atardecer llegara el mensajero*, *op. cit.,* p. 88.

Dans les fictions de Soledad Puértolas, de nombreux détectives amateurs gardent également le silence pendant leur filature. Celui de *A través de las ondas* est particulièrement angoissant parce qu'on ne sait pas si ce protagoniste, qui se rapproche du détective *hard-boiled*, a de bonnes ou de mauvaises intentions. Le narrateur est presque toujours un détective : « Creo que en mis novelas y relatos el narrador es siempre un *outsider*. Incluso […] de una forma física. Son narradores-observadores, detectives. Quieren saber, buscan un tipo de verdad[34] ». Presque tous les personnages peuvent devenir détectives pendant un temps : c'est particulièrement ironique puisque Soledad Puértolas cherche des protagonistes qui ont une vie routinière mais vient la perturber par des mystères quotidiens. Par exemple, Antonio Cardús (*Días del Arenal*) va ainsi à El Saúco et suit sa maîtresse Gracia[35]. Par la suite, il résoudra également l'affaire de l'agression de Covadonga[36]. Enrique Castro, son ancien amant, lui donnera une enveloppe afin d'acheter son silence. Aurora (*Queda la noche*) mènera aussi une enquête sur la disparition de ses parents qui amènera Alejandro à lui déclarer : « Serías una estupenda detective […][37] ». Javier (*Todos mienten*) fait une investigation au sujet de Chicho Montano. De vrais détectives sont parfois abordés dans les narrations et plus particulièrement dans « El hombre apoyado en un árbol[38] » qui fait partie du recueil *Gente que vino a mi boda* mais leur rôle est remis en cause et n'est jamais admiré, pas plus que le travail de la police, toujours discrédité[39]. Les habitudes communes des couples adultères, le caractère banal de leur transgression et le côté voyeur de l'investigateur, ôtent tout intérêt au travail des détectives car ils mènent des enquêtes qu'il n'est pas difficile de mener à bien et cela n'intéresse pas l'écrivaine : « Si digo los martes a las cinco es porque casi todos los amantes

34. Francisca González Arias, « Entrevista a Soledad Puértolas: la narradora como outsider », Madrid, 8 de diciembre, 2003, *Letras Femeninas*, Vol. XXXI, n° 1, 2005.

35. Soledad Puértolas, *Días del Arenal*. Barcelona : Compactos Anagrama, 1999 [1992], p. 54.

36. *Ibid.*, p. 220.

37. Soledad Puértolas, *Queda la noche*, *op. cit.*, p. 179.

38. Ce titre peut faire penser à la justification qu'Antonio Cardús se trouve pour légitimer son attitude dans *Días del Arenal* en affirmant : « Sólo era un hombre que esperaba a alguien en una esquina. », Soledad Puértolas, *Días del Arenal*, *op. cit.*, p. 54.

39. Bon nombre de personnages sont interrogés par la police dans les romans de Soledad Puértolas mais ils ne disent jamais toute la vérité, ils ne révèlent que ce qui leur semble avoir une moindre importance. Les représentants des forces de l'ordre ne semblent jamais dignes ni assez armés pour mener l'enquête.

se ven los martes a las cinco. Es su día y su hora preferidos, quizá la hora y el día más anodinos de la semana[40] ».

Le silence peut également correspondre au secret : les relations secrètes, adultérines sont souvent évoquées dans l'œuvre de Soledad Puértolas. Il s'agit d'un motif de chantage qui pousse Pauline Duvivier à agir de manière totalement inattendue dans *Burdeos*. Ce qui est tu laisse place à certains mystères comme le caractère parcellaire des relations. Après la mort de Gracia, Herminia (*Días del Arenal*) découvre la lingerie que sa sœur réservait à sa relation secrète avec Antonio Cardús. Après une longue quête, Mar (*Historia de un abrigo*) apprend que sa mère a offert le manteau dont elle voulait se couvrir à Palmira : elle comprend alors elle aussi qu'elle ne savait pas tout sur sa mère. Soledad Puértolas fait le même type de découverte dans *Con mi madre* : elle a partagé son vécu à la mort de sa mère avec Mario dans *La señora Berg* et son deuil avec Mar dans *Historia de un abrigo*. L'écrivaine se permet ainsi de revivre ces moments, de les explorer, de les faire durer dans le silence de l'écriture fictionnelle.

L'observation de l'autre passe par l'œil : une multitude de regards sont décrits dans les textes de Soledad Puértolas pour insister sur le langage visuel, cette autre manière de communiquer, comme si tout pouvait se lire dans un regard. Outre ceux cristallisés sur le papier glacé d'une photographie, de nombreux autres regards sont parlants dans le reste de cette œuvre : dans *Burdeos*, Lilly « fue recreándose en las luces cambiantes que envolvían las casas, los árboles, la línea oscura de la carretera, como si ese fuera el mensaje que los ojos cansados de Allan hubieran querido transmitirle silenciosamente[41] » ou encore « En los ojos del señor Bernard se encendió una pequeña y débil luz como la llama de una cerilla[42] ». L'aventure qu'Aurora et James devaient vivre finit par avoir lieu à Madrid :

> La tarde se fue deslizando hacia la noche, difuminando todos los contornos, mientras James y yo cumplíamos la promesa que, silenciosamente, nos habíamos hecho sobre la mesa del restaurante de Delhi, a la luz de las velas[43].

Ainsi donc, les mots ne sont pas toujours nécessaires à la compréhension entre deux personnages. Un regard peut suffire. La contemplation des

40. Soledad Puértolas, *Gente que vino a mi boda*. Barcelona : Anagrama, 1998, p. 67.

41. Soledad Puértolas, *Burdeos.* Madrid : Espasa Calpe, 1993 [1986], p. 148.

42. *Ibid.*, p. 103.

43. Soledad Puértolas, *Queda la noche*, *op. cit.*, p. 196.

étoiles pourrait également éclairer la quête dans l'obscurité, permettre une prise de distance nécessaire :

> En la noche inmóvil y estrellada de finales de agosto, mientras respiraba el aire del verano, no tan sofocante como cuando el sol cae sobre él, durante el día, en el silencio del barrio despoblado y ya dormido, lejos de los ruidos del centro de la ciudad, lejos de los bares, de los amigos y conocidos que quizás deambulaban por ahí, lejos, también, de mis padres, que ya habían regresado de pasar unos días, como todos los años, en una playa del sur, palpé la necesidad de la distancia. Con la muerte de Mauricio había concluido algo[44].

Pour conclure, nous parlerons du sujet que Soledad Puértolas évoque toujours pour expliquer ce qui a fait naître sa vocation d'écrivaine, à savoir la curiosité provoquée par le mystère, l'incompréhension des voisins de sa grand-mère à Pampelune retranscrite dans le texte « Locos y enfermos » publié dans *Una enfermedad moral*[45]. Il donne toute son épaisseur à cette thématique puisqu'il décrit parfaitement à quel point le silence est aussi important que la parole pour percer un mystère : « En casa de mi abuela siempre se estaba hablando de ellos, incluso cuando no se hablaba. Era como un susurro permanente. La doncella se pasaba muchas horas espiando tras la mirilla[46] ». Ce motif réapparaît notamment à travers Mimí dans *Historia de un abrigo*, fascinée par la famille Campos qui vivait à côté d'elle : elle n'entre dans l'appartement de son voisin qu'une fois que ses cinq enfants sont partis et que Florencio est veuf. Elle se remémore le fait qu'un des fils de son voisin était amoureux d'elle et la suivait alors qu'elle était jeune mariée. Elle fascinait le jeune garçon, comme Marta Berg avec Mario dans *La señora Berg*. Concluons donc sur cette idée qu'il est nécessaire de conserver une part de mystère, que tout ne doit pas être explicité afin de pouvoir générer des hypothèses, des possibles. Le silence s'avère nécessaire afin de laisser place à l'imagination, inspirer le créateur.

44. Soledad Puértolas, *Cielo nocturno*. Barcelona : Anagrama, 2008, p. 242.

45. Ces voisins inspirent aussi certains personnages de *Todos mienten*.

46. Soledad Puértolas, *Una enfermedad moral*, *op. cit.*, p. 123.

LE SILENCE ET SES RÉSONANCES DANS LA TRILOGIE HUMORISTIQUE DE JARDIEL PONCELA

Cécile François
Université d'Orléans

Dès la fin du XIX^e^ siècle, le silence commence à hanter l'imagination des écrivains. Certains d'entre eux n'hésitent pas à dénoncer l'emballement de la plume des romanciers réalistes tandis que d'autres s'insurgent contre le « verbe faisandé » et la « vieille charogne de la langue[1] ». La parole est alors si dévaluée que certains auteurs en viennent à penser que les meilleurs écrivains sont ceux qui n'écrivent pas et choisissent dès lors de s'enfermer dans un silence parfois définitif. À l'orée du XX^e^ siècle, les Avant-Gardes prennent la relève et font entrer la littérature dans une nouvelle ère, celle du soupçon généralisé à l'égard du langage. Il s'agit désormais non seulement de censurer la logorrhée des auteurs réalistes et naturalistes, mais également de traquer le cliché, le stéréotype, tout ce qui relève, en somme, du « prêt-à-dire » et du « prêt-à-écrire ». C'est dans cet esprit que l'on se met à privilégier le texte court, le fragment, mais aussi les aphorismes, les pointes, les saillies, tout ce qui peut permettre de revitaliser le langage et la littérature. La brièveté est à l'honneur et, avec elle, naît le désir de ménager des pauses, de laisser le texte respirer et le silence s'instaurer.

En Espagne, les humoristes de ce que l'on appelle « l'autre Génération de 27[2] » sont particulièrement sensibles aux préconisations des Avant-Gardes,

1. Jean de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*. Louvain-Paris : Éd. Peters, 2003, p. 90.

2. L'expression désigne un groupe d'humoristes parmi lesquels figurent Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antonio de Lara « Tono », Edgar Neville et José López Rubio.

comme en témoigne cet aphorisme d'Enrique Jardiel Poncela : « Por poco que se escriba, siempre se escribe demasiado[3] ». Toutefois, à la différence des écrivains de la fin du XIX[e] siècle, le silence n'est plus perçu comme une fin en soi, mais comme un principe discursif dynamique et créateur. Il s'agit, en effet, autant de faire advenir ce silence que de le matérialiser, afin de mettre en relief sa puissance et son éloquence narrative. La trilogie humoristique de Jardiel Poncela, rédigée à la fin des années vingt[4], nous offre ainsi l'exemple d'un texte constamment interrompu, troué de points de suspension, ponctué de blancs et de pauses suggestives, un texte qui ménage une place importante au silence, mais à un « silence bavard[5] ». Avec la complicité de la typographie et de la ponctuation, d'une part, et l'utilisation de techniques inspirées de la bande dessinée et du cinéma muet, d'autre part, l'auteur nous fait percevoir la « sonorité du silence ». Par ailleurs, tout au long de la trilogie, nous verrons que Jardiel Poncela nous montre aussi qu'il est conscient de la valeur performative du non-dit et qu'il sait l'exploiter pour donner la parole au lecteur, cet « éternel aphasique[6] ».

La rhétorique du silence

Dans son article intitulé « Du motif au thème », Sébastian Thiltges indique que, dans un texte littéraire, « le silence peut constituer un moyen d'expression, composant ainsi sa rhétorique propre[7] ». Parmi les figures de style les plus connues, l'ellipse et la litote sont, pour l'écrivain, un moyen de rendre le silence suggestif, lourd de sens, un silence qui en dit sans doute plus que la parole car, comme le souligne George Steiner, dans certains cas

3. Enrique Jardiel Poncela, *Máximas mínimas y otros aforismos.* Barcelona : Edhasa, 2000, p. 206.

4. Les trois romans s'intitulent respectivement *Amor se escribe sin hache* (1928), *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929) et *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930).

5. J'emprunte ce plaisant oxymore à Rachel Boué qui l'utilise dans un titre de chapitre : « Le silence bavard de la littérature contemporaine chez Pascal Quignard, Valère Novarina et Frédéric-Yves Jeannet », *in* Rachel Boué, *L'Éloquence du silence. Celan, Sarraute, Duras et Quignard.* Paris : L'Harmattan, 2009.

6. C'est ainsi que Jean Rousset définit le lecteur dans son ouvrage intitulé *Le Lecteur intime. De Balzac au journal.* Paris : Librairie José Corti, 1986, p. 30.

7. Sébastian Thiltges, « Du motif au thème », *in* Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes.* Paris : Classiques Garnier, 2013, p. 85.

« c'est le non-dit qui parle le plus fort[8] ». Dans sa trilogie humoristique, Jardiel Poncela montre qu'il est conscient de la force expressive de l'implicite et du sous-entendu. En effet, si la litote ne figure pas en bonne place dans son œuvre parodique, qui cultive volontiers l'art de la caricature et recourt pour ce faire à la figure récurrente de l'hyperbole, on décèle néanmoins, par moments, une forme de retenue dans l'expression de la critique, ce qui permet sans doute à l'auteur d'échapper à la censure.

C'est ainsi que dans le dernier roman de la trilogie, le protagoniste s'éveille un matin dans son appartement madrilène. Émergeant des brumes du sommeil, ce voyageur infatigable, surpris de se trouver dans un environnement différent de celui de la veille, tente difficilement de recouvrer ses esprits. Après un long examen de sa chambre et des éléments d'un décor qui devrait pourtant lui être familier, l'évidence s'impose enfin :

> Sí. Decididamente estaba en Madrid.
>
> Capital de España.
>
> Sobre el Manzanares. Y bajo la Dictadura. (*Dos ríos de poca agua*)[9].

Sachant que la trilogie a été composée à la fin des années vingt, et bien qu'aucun nom propre ne soit directement mentionné, la majuscule permet de saisir l'allusion à peine voilée au dictateur de l'époque, à savoir Miguel Primo de Rivera. De toute évidence, derrière la notation furtive pointe l'intention critique du narrateur, et sans doute de l'auteur. En effet, en plaçant sur le même plan syntaxique, d'une part « un arroyo, aprendiz de río[10] », cible de la raillerie des écrivains depuis des lustres et, d'autre part, le gouvernement du général Primo de Rivera, le texte déplace une partie du dédain qui s'attache au Manzanares en direction du régime politique visé. L'impression négative née de cette juxtaposition est d'abord soulignée par une antithèse (*Sobre el Manzanares* / *Bajo la Dictadura*), puis confirmée par le commentaire à la fois ironique et condescendant du narrateur (*Dos ríos de poca agua*). De toute évidence, cette expression – sans doute un peu déconcertante lorsqu'elle renvoie à une personne – joue sur sa ressemblance phonétique et syntaxique avec la locution adjectivale « de poca monta », témoignant ainsi de l'efficacité de la litote.

8. George Steiner, *Les Livres que je n'ai pas écrits*. Paris : Gallimard, 2008, p. 97.

9. Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?, op. cit.*, p. 273 (toutes les italiques des citations de Jardiel sont de l'auteur).

10. Francisco de Quevedo, « Descubre Manzanares secretos de los que en él se bañan », *Poesía original completa*. Barcelona : Planeta, 1990, p. 825.

En fait, parmi les figures qui constituent la « rhétorique de la réticence[11] », c'est l'ellipse qui apparaît comme la plus emblématique de la trilogie. Il est vrai que les romans de Jardiel se présentent comme une satire littéraire dont la cible est la littérature érotique alors en pleine expansion. Or, comme le rappellent Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, la sexualité est « le domaine du non-dit par excellence[12] ». L'ellipse permet ainsi de passer sous silence un fragment de discours jugé inconvenant, grâce au procédé consistant à marquer graphiquement la réticence du narrateur par une ligne de pointillés ou des points de suspension.

C'est ainsi que dans *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* la nouvelle maîtresse de Valdivia se penche à l'oreille de son amant pour lui glisser ces quelques mots : « ¿Vamos a .....?[13] ». En réalité, même si le « blanc » typographique se double ici d'un « blanc sémantique », le lecteur n'éprouve aucune difficulté à comprendre le sens de la question. Il lui suffit pour cela de faire appel à son imagination, voire de confronter « l'énigme » à son vécu (ou à ses fantasmes), pour compléter le texte. Toutefois, l'intention de Jardiel Poncela n'est pas d'écrire un roman érotique, mais d'en dénoncer la pratique en s'amusant aux dépens de son lecteur. C'est pourquoi le narrateur choisit de mettre en relief son ellipse en ajoutant un commentaire placé entre parenthèses et souligné par l'emploi de l'italique : « *(Y le propuso algo eminentemente apasionado que no se oyó)* ».

L'adjectif « *apasionado* », joint au geste discret de Denise, qui d'ordinaire n'hésite pas à manifester ses envies et ses désirs avec une remarquable impudeur, oriente le lecteur vers une solution affriolante, si ce n'est grivoise. La question ouvre, en effet, un horizon d'attente qui est celui des romans érotiques servant d'hypotexte à la trilogie. Mais, ici, le personnage du séducteur ne répond pas aux espoirs de sa maîtresse (ni à ceux du lecteur), puisqu'il se borne à rétorquer de la manière la plus frustrante qui soit : « Yo lo único que voy a hacer ahora es dormir[14] ».

L'un des meilleurs exemples de cette stratégie déceptive nous est proposé dans une scène de *Amor se escribe sin hache* qui réunit la volcanique Sylvia Brums et l'extravagant docteur Flagg. Bien décidé à exploiter à des

11. Expression forgée par Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, *op. cit.*, p. 9.

12. *Ibid.,* p. 8.

13. Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, *op. cit.*, p. 375.

14. *Ibid.*

fins très personnelles (et même sexuelles) le penchant de sa compagne de voyage pour les histoires les plus invraisemblables, Flagg se lance dans un récit burlesque mettant en scène son arrière-grand-père aux prises avec le célèbre Robespierre. Subjuguée par l'imagination débridée de son compagnon, Sylvia cède peu à peu aux avances de plus en plus pressantes de cet incroyable fabulateur :

> –Sigue, sigue –susurró lady Brums, que sentía avanzar las gacelas de sus deseos–. Sigue tu historia.
>
> Y Flagg, haciendo un esfuerzo sobre sus nervios siguió: [...]
>
> –Cuando Robespierre y mi bisabuelo se fueron de Versalles... un... ¡No puedo! ¡Ah, Sylvia! ¡Sylvia mía!
>
> . . . . . ![15]

Dans cet exemple, le lecteur n'assiste qu'aux prémices de la scène érotique, le moment crucial étant pudiquement passé sous silence, au grand dam du public alléché par ces préliminaires on ne peut plus prometteurs. L'ellipse, toutefois, n'a pas simplement pour but d'inscrire le silence dans le texte ; elle joue ici le rôle rhétorique de la litote, qui consiste à atténuer la vigueur d'un énoncé afin de lui donner paradoxalement plus de force[16]. Car, appelée à suppléer le manque, c'est l'imagination qui prend alors le relais du narrateur défaillant pour reconstituer la scène censurée, sans doute avec davantage de force et de précision que les mots eux-mêmes, tant il est vrai que le silence peut se « dot[er] de plus de significations que la plupart des paroles usées[17] ».

Jardiel Poncela n'ignore évidemment pas que les silences en disent toujours beaucoup plus que la parole, c'est pourquoi il prend soin d'éviter que l'imagination du lecteur ne s'engouffre aussitôt dans les béances du discours. Pour ce faire, il s'empresse de redonner la parole au narrateur qui ajoute rapidement en guise de conclusion : « El doctor Flagg, derribado en la alfombra como una ballena que hubiese encallado en la playa, roncaba igual que un *schneider*[18] ». Comme on le voit, il s'agit à nouveau pour l'auteur de neutraliser l'érotisme latent de la scène et de priver le lecteur des détails croustillants attendus car, au lieu d'évoquer la prouesse de l'amant,

15. *Id.*, *Amor se escribe sin hache, op. cit.*, p. 302.

16. Jean-Jacques Robrieux, *Les figures de style et de rhétorique.* Paris : Dunod, 1998, p. 72.

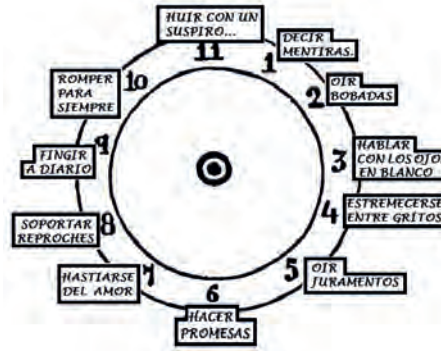
17. Aline Mura-Brunel, *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2004, p. 143.

18. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache, op. cit.*, p. 302.

le narrateur choisit, dans la « chute » qui suit les points de suspension, de dégrader le personnage masculin en le transformant en mammifère avachi. La frustration de l'amateur de récits érotiques fourvoyé dans la lecture du roman est donc totale.

Au cours de la trilogie, Jardiel s'amuse également à déconstruire le mythe de don Juan en prenant pour point de départ la version, déjà dégradée, qu'en proposait la littérature décadente. Désormais, pour le séducteur jardiélien, comme pour son homologue *fin-de-siècle,* la conquête est devenue un véritable calvaire. Submergé par un flot de femmes surexcitées, au comportement parfois agressif, la vie amoureuse du don Juan vire au cauchemar : « Perseguían, asediaban, y todo ¿para qué? Para acabar pidiendo siempre lo mismo: caricias, caricias, caricias, caricias, caricias, caricias, caricias, caricias, caricias, caricias...[19] ». Supplice ou corvée, la quête amoureuse a perdu de son attrait et la volupté cède la place à la routine, comme en témoigne la double image (rhétorique et graphique) de la noria[20] :

> ¿Cuándo iba a concluir aquello? [...]
>
> ¿Era su destino vivir uncido a la noria del amor, metiendo y sacando los arcaduces eternos y sin descansar nunca?
>
> El amor...



Comme on le voit, ce dessin représente très schématiquement une noria dont les godets semblent évoquer les stations d'un véritable chemin de croix : 1) *decir mentiras* 2) *oír bobadas* 3) *hablar con los ojos en blanco* 4) *estremecerse entre gritos* 5) *oír juramentos* 6) *hacer promesas* 7) *hastiarse del*

19. *Id., Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, *op. cit.*, p. 127.

20. *Ibid.,* p. 126.

amor 8) *soportar reproches* 9) *fingir a diario* 10) *romper para siempre* 11) *morir con un suspiro*. En réalité, en choisissant d'illustrer les activités de son don Juan à l'aide d'une figure volontairement stylisée, Jardiel pousse le lecteur à confronter la représentation à son référent afin d'en combler les manques. Chacun sait, en effet, qu'une noria ne saurait fonctionner sans l'aide d'une bête de somme, en général un âne chargé de la faire tourner. Or, dans la métaphore précédant le dessin, l'attention du lecteur est attirée par la présence du participe passé « uncido » dont le dictionnaire nous donne la définition suivante : « atar o sujetar al yugo bueyes, mulas u otras bestias ». En utilisant ce terme pour qualifier le destin de son personnage, Jardiel amène tout naturellement le lecteur à remplacer mentalement l'image de l'animal par celle du séducteur, l'assimilant ainsi à un âne, ce qui conforte bien entendu la thèse que Jardiel avait développée dans le prologue du roman, selon laquelle « Don Juan es un idiota ».

Les voix du silence

Si l'ellipse peut rendre le silence suggestif en valorisant la parole qu'il retient, d'autres procédés permettent de le faire entendre, et même résonner. Comme l'explique René Lamoureux, la « sonorité du silence » peut être révélée par « la puissance de la typographie » et la valeur expressive de la ponctuation[21]. Or, les textes de Jardiel Poncela sont précisément des modèles de gesticulation typographique. Il suffit d'ouvrir l'un des trois romans au hasard pour se rendre compte de la variété des moyens utilisés par l'auteur pour donner une existence sonore à la phrase. C'est ainsi que le narrateur a fréquemment recours à l'italique et aux guillemets dont il se sert comme marqueurs métalinguistiques lui permettant de faire l'économie d'un commentaire plus développé. Mais c'est surtout la valeur expressive des points de suspension et d'exclamation qui retient le plus souvent son attention.

¡Espérame en Siberia, vida mía! nous offre un exemple caractéristique de la manière dont Jardiel utilise la puissance évocatrice de la typographie pour faire « hurler le silence ». Dès le début du roman, le lecteur assiste, en effet, à un très vif échange verbal entre la capricieuse Palmera Suaretti et son vieux prétendant qui la presse de descendre de voiture. Le narrateur adopte le point de vue du marquis, attendant sur le trottoir le bon vouloir de la vedette blottie à l'intérieur du véhicule. La focalisation choisie permet de

21. René Lamoureux, « Lettre et créativité », *L'Espace et la lettre. Écritures. Typographies*. Université Paris 7 : *Cahiers de Jussieu* n° 3, 1977, p. 362.

faire croire au lecteur que seule une partie du dialogue est audible, comme dans ces films où le spectateur n'entend, de la conversation téléphonique à laquelle il assiste, que ce que dit le personnage se trouvant à l'écran. Ici, profitant de la position de repli de la vedette, le narrateur nous propose une version tronquée des répliques de cette dernière. C'est au lecteur qu'il revient de combler les blancs typographiques en complétant les invectives de Palmera dont il ne perçoit que quelques bribes. Il lui faudra pour cela se laisser guider par les questions du marquis, le ton agressif de la vedette et quelques termes happés au vol :

> – ... harta!
>
> –¿Que estás harta de mí?
>
> –... la coronilla!
>
> –¿Y por qué no bajas?
>
> –... quiero!
>
> –¡Por qué?
>
> –... la gana!
>
> –¡Válgame Dios! ¡Válgame Dios, Palmera!... Sé razonable por lo que más quieras, cielo mío. Sé razonable.
>
> –... espárragos!
>
> –Pero, ¿es posible que tú me digas eso?
>
> –... la porra[22]!

On assiste de toute évidence ici à un détournement des conventions d'écriture, puisque l'on sait que les blancs et les points de suspension sont généralement utilisés pour figurer graphiquement un passage censuré. Or, dans cet exemple, le jeu met paradoxalement en valeur le terme vulgaire au lieu de le passer sous silence. Le lecteur n'éprouve, en effet, aucune difficulté à retrouver quatre expressions familières, voire populaires, puisque le terme marqué est maintenu et qu'il suffit d'ajouter un verbe, une préposition ou un article pour rétablir le dialogue dans son intégralité. On peut rapprocher ce procédé des techniques employées dans la bande dessinée, où certains phylactères vierges de toute parole, mais saturés de points d'exclamation ou d'interrogation, traduisent les émotions des personnages.

Jardiel ne se contente cependant pas d'un simple emprunt. Chez lui, le matériau exogène est le plus souvent retravaillé et investi d'une charge humoristique originale, comme en témoigne cet épisode figurant dans

22. Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, *op. cit.*, p. 84.

Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?, le dernier volet de la trilogie. Ici, le séducteur emmène sa nouvelle conquête en voiture pour une promenade sentimentale au clair de lune. Bien entendu, selon la loi du genre, les deux amants échangent un baiser si ardent et passionné que le héros perd le contrôle… de son véhicule. Le don Juan et sa belle terminent donc leur duo d'amour dans le fossé, dépités et confus, sous le regard ironique du narrateur qui choisit de traduire la frustration et la colère du personnage masculin en passant soigneusement sous silence ses jurons et ses invectives :

> [Valdivia] dijo claramente estas tres cosas:
>
> –¡.....! ¡¡.....!! ¡¡¡.....!!!
>
> *(Agregando a continuación otras parecidas que no copiamos, porque hay bastante ya con las tres que quedan estampadas*[23]*.)*

Comme on le voit, pour rendre compte de la violence verbale de son don Juan, le narrateur a recours à une ellipse, rendue plus suggestive encore par l'allongement de la ligne de pointillés, ainsi que par le doublement, suivi du triplement, des points d'exclamation. La gradation ascendante vient en outre souligner, sans avoir besoin de recourir à la parole, la force des émotions du personnage et, en particulier, sa rage et son désappointement. Mais dans le cas présent, Jardiel tire le procédé vers le domaine de l'absurde en soulignant le caractère explicite du discours (« *dijo claramente* », « *quedan estampadas* ») tout en plaçant sous les yeux du lecteur un message crypté qu'il devra décoder en faisant appel à son expérience et à son imagination.

Si Jardiel exploite systématiquement toutes les ressources de la typographie dans le but de faire retentir le silence, il s'inspire également par moments de l'esthétique de la bande dessinée et de certaines techniques cinématographiques, afin de

> provoquer une sonorité du silence par une analogie visuelle, une réalité d'équivalence plastique, déclenchant une résonance inhabituelle, une « écoute silencieuse », une « écoute du regard » lui offrant la possibilité d'écouter ce qu'il voit, d'entendre ce qu'il dit[24].

Dans *Amor se escribe sin hache*, face à la difficulté rencontrée chaque jour au moment de réveiller son maître plongé dans un sommeil profond, le valet de chambre décide d'employer les grands moyens et de recourir à l'usage d'un mégaphone. Pour insuffler davantage de dynamisme à la scène,

23. *Id.*, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, *op. cit.*, p. 186.

24. René Lamoureux, « Lettre et créativité », *op. cit.*, p. 362.

le narrateur ne se contente pas de nommer l'instrument, mais choisit de le figurer graphiquement de la façon suivante[25] :

Avec cette représentation, Jardiel Poncela tente de vaincre une nouvelle fois le silence du langage écrit, de faire entendre ce que les mots ne peuvent suffire à exprimer, c'est-à-dire la puissance de la voix du serviteur. Il choisit pour cela de privilégier tout d'abord la capitale d'imprimerie, dont Anne-Marie Christin nous dit que « loin d'être nécessaire à l'écrit, elle maintient artificiellement en lui la toute-puissance du logos[26] ». Par ailleurs, l'augmentation de la taille des lettres figure non seulement la forme du porte-voix, mais également la transcription scripturaire du son. L'interpénétration de l'audible et du visible permet ainsi de doter le texte muet d'une dimension sonore, de rendre éloquent le silence des mots.

Le graphisme et la ponctuation ne sont toutefois pas les seuls moyens dont se sert Jardiel pour suppléer le silence du texte. Rédigée à la fin des années vingt, la trilogie porte la marque d'une époque qui voit l'essor de l'industrie cinématographique. Le court-métrage muet est alors à l'honneur et les spectateurs assistent ravis aux prestations des grands maîtres du burlesque et du mélodrame. En cinéphile convaincu, Jardiel s'inspire du nouvel art qui cherche, lui aussi, une manière de substituer au son absent des équivalents visuels. Parmi ceux-ci, le regard, le geste, l'attitude sont autant d'éléments extralinguistiques permettant d'établir une communication non verbale et de construire un langage du silence. Dans son article intitulé

25. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache, op. cit.*, p. 155. La trilogie regorge d'illustrations de ce type dont nous avons proposé quelques exemples dans un article précédent intitulé « La mise en scène de l'écrivain et de son œuvre dans la trilogie humoristique de Jardiel Poncela », Natalie Noyaret et Anne Paoli (éds.), *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain. Genèse et projection*. Binges : Éditions Orbis Tertius, 2017, p. 275-292.

26. Anne-Marie Christin, « Rhétorique et typographie, la lettre et le sens », *Rhétoriques, sémiotiques*, Revue d'esthétique, n° 1-2, Paris : Union Générale d'Éditions, 1979, p. 303.

« Le cinéma : langue ou langage ? », Christian Metz a souligné l'importance de la gesticulation dans le jeu de l'acteur, dont la véritable raison réside dans « une tentative inconsciente pour parler sans paroles, pour dire sans le langage verbal[27] ». Pour l'acteur du muet, comme pour le mime, le silence devient un discours, une forme d'expression muette, un art de parler sans mots. Si Christian Metz parle de « charabia silencieux[28] » à propos de la gesticulation corporelle de l'artiste, le narrateur de la trilogie évoque de son côté « un telégrafo de gestos[29] ». C'est cette expression qu'il utilise, en effet, dans *¡Espérame en Siberia, vida mía!,* le deuxième roman de la trilogie, où le protagoniste se trouve confronté à un groupe de redoutables pirates. Face aux difficultés de compréhension du héros qui ne parvient pas à capter les subtilités d'une langue composée d'un mélange de « dialecto corso y de jerga marina », l'un des brigands décide de recourir au langage des signes :

> Paolo [...] puso una cara feroz, hizo ademán de dar una puñalada, se tiró de los cabellos, pegó patadas al aire, fingió que alguien le suplicaba y se cruzó de brazos en una actitud dura, soberbia y desdeñosa. [Luego] se metió las manos en los bolsos de su mugriento traje de paño, hizo ademán de contar dinero y extendió hacia Mario su mano abierta[30].

Jardiel s'amuse ici du jeu outrancier des acteurs du muet forcés d'accentuer gestes et mimiques pour pallier l'absence de paroles. Pourtant, contrairement au spectateur de l'époque qui n'éprouvait aucune difficulté à interpréter ce « discours tacite[31] », Mario se trompe en prêtant aux féroces bandits des intentions généreuses et altruistes. Or, c'est précisément cette incapacité à déchiffrer un langage convenu et codifié qui provoque le rire du lecteur-spectateur familiarisé depuis longtemps avec cette pratique. Car, si le geste peut être considéré comme « un silence qui signifie », encore faut-il que l'interlocuteur possède « un savoir fonctionnant comme *code suffisant*, alors même que celui-ci ignore précisément certaines informations[32] ».

27. Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications* 4, 1964, p. 65.

28. *Ibid.*, p. 66.

29. Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!, op. cit.,* p. 302.

30. *Ibid.*

31. « el discurso tácito », *ibid.*

32. Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 18.

La dynamique perlocutoire du silence

Dans son article consacré au non-dit dans la littérature, Sébastien Thiltges remarque que l'absence de parole induit d'emblée une problématique communicationnelle[33]. Dans cette optique, la séquence des pirates évoquée ci-dessus pourrait sans doute se lire comme une mise en abyme de la situation du lecteur, lui-même convié à une activité de décryptage ou de décodage des silences du texte. De même que pour le héros de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, la communication non-verbale réclame une plus grande réceptivité de la part du lecteur, qui doit faire appel à sa sagacité pour interpréter les non-dits et combler les béances de la narration. Umberto Eco signale à cet égard « [qu]'un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur[34] ».

Cependant, tous les écrivains ne se contentent pas de cette activité, somme toute naturelle, inhérente à l'acte de lecture. Prenant l'exemple du lecteur postulé par les romans de Balzac, Aline Murat-Brunel montre que « l'auteur anticipe stratégiquement sur ses réactions, le met en scène, mise sur l'effet escompté et produit, le représente à la faveur de personnages ou l'invective périodiquement[35] ». Pourtant, malgré toutes ces tentatives, le lecteur balzacien « reste muet, pétrifié d'admiration ou d'horreur, [mais] intrinsèquement silencieux[36] ». La force illocutoire du langage ne semble donc pas suffisante pour donner la parole au lecteur. Jardiel Poncela mise, en revanche, sur la dynamique perlocutoire du silence et les romans de la trilogie montrent clairement que les brusques interruptions, les ellipses, les réticences du narrateur ont essentiellement pour but de déclencher différentes réactions chez son interlocuteur.

S'inspirant des techniques de l'anti-roman, tel que l'ont pratiqué Diderot, Sterne ou Fielding, Jardiel tente d'établir une communication directe avec son lecteur, en recourant à l'utilisation du présent de l'indicatif, au système des déictiques et à l'emploi de la formule de politesse. Tout au long de la trilogie, le narrateur jardiélien n'hésite donc pas à entamer un dialogue avec le narrataire extradiégétique, afin de le forcer à réagir et à faire entendre sa voix. Il s'agit à chaque fois pour l'auteur de placer ces deux instances dans une situation d'interlocution typique de la communication

33. Sébastian Thiltges, « Du motif au thème », *op. cit.,* p. 85.

34. Umberto Eco, *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985, p. 65.

35. Aline Mura-Brunel, *op. cit.,* p. 51.

36. *Ibid.*

orale. C'est ainsi que, dans *Amor se escribe sin hache*, le narrateur se peint sous les traits d'un écrivain bougon et susceptible, prompt à rabrouer son lecteur, lequel fait soudain irruption dans le texte pour tenter de le calmer :

> EL LECTOR DE ANTES. –Bueno, hombre, bueno; no se incomode usted, que no vale la pena. [...] Vamos... No sea usted fuguillas. ¿Quiere seguir la novela?
>
> –Claro está que quiero. ¡Qué remedio que seguir! Si no sigo no la acabaré nunca.
>
> EL LECTOR DE ANTES *(Aparte).* –¡Uf! Menos mal... ¡Vaya un genio que tiene[37]!

On observe que, dans le même roman, les rôles peuvent s'inverser et c'est alors le lecteur qui manifeste une forme d'impatience ou d'irritation face aux commentaires ironiques ou condescendants du narrateur. Au cours du récit, voici le héros et sa belle qui s'apprêtent à faire une incursion nocturne et touristique dans les bas-fonds de Paris pour observer de plus près les différents spécimens de la pègre française. Or, avant d'entraîner le lecteur dans les milieux interlopes des faubourgs, le narrateur prend la parole pour commenter les us et coutumes des « apaches » de Paris et leur façon de s'exprimer. C'est alors qu'intervient un groupe de lecteurs alléchés par ce préambule :

> UN LECTOR. –Entonces… las gentes del hampa que usted va a presentarnos ¿hablarán en argot?
>
> –Sí, claro… En argot. No van a hablar en esperanto…
>
> UN LECTOR. –¡Uy, qué bien, qué bien, qué bien! ¡Interesantísimo!... ¡Con las ganas que yo tengo de oír hablar en argot!...
>
> –A lo mejor no va usted a enterarse de nada…
>
> UN LECTOR (*indignado*). –¿Cómo que no voy a enterarme de nada? ¿Por quién me ha tomado usted? ¿Es que se cree que vengo del pueblo?
>
> –Basta, basta; no se indigne[38]…

Dans ce cas précis, l'auteur-narrateur met en scène une partie de son lectorat dont il fait entendre les multiples réactions (curiosité, enthousiasme, irritabilité, indignation) en une gradation ascendante qui semble créer une forme de tension entre les interlocuteurs. Naturellement, le lecteur fictif ne saurait représenter à lui seul la multiplicité des lecteurs réels. Face au

37. Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, *op. cit.*, p. 272.

38. *Ibid.*, p. 260-261.

jeu de l'auteur-narrateur, chacun réagit différemment et rien ne dit qu'un commentaire doive provoquer automatiquement la même réaction dans l'ensemble du public. En réalité, le plus souvent, si Jardiel a recours à la métalepse de lecteur, c'est non seulement pour retarder le moment de l'action et nous frustrer dans nos attentes, mais également pour interrompre le flux narratif et nous inviter à déjouer les mirages de la narration. Le lecteur fictif joue ici le rôle de vigie en interrompant le cours du récit pour mettre en lumière l'invraisemblance des situations, ou le caractère convenu des retrouvailles des amants dans le roman d'amour traditionnel, comme dans l'exemple suivant :

> EL LECTOR: *–¡Atiza!*
>
> EL AUTOR: *–¿Ocurre algo?*
>
> EL LECTOR: *–No, nada... Que esas casualidades no se producen más que en las novelas...*
>
> EL AUTOR: *–¿Y esto qué es? ¿Un libro de álgebra*[39]*?*

Dans son ouvrage consacré au récit excentrique, Daniel Sangsue remarque que « d'une manière générale, on perçoit une jubilation du narrateur à multiplier les adresses au lecteur, une jouissance à le martyriser[40] ». C'est ce qu'on observe également dans la trilogie où se construit patiemment une attente qui sera à chaque fois déçue. Le deuxième roman nous offre un bon exemple de cette stratégie dilatoire que le lecteur peut interpréter comme une provocation, sachant qu'il peut y avoir « de la désinvolture et de la raillerie dans [le] silence[41] ». C'est ainsi qu'une séquence de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* met en scène un couple au tempérament volcanique engagé dans une violente dispute. Or, au lieu d'installer le lecteur directement au cœur du conflit et de l'amener bien vite au dénouement, le narrateur corrige inlassablement la phrase introductive, feignant de chercher le mot le plus approprié pour dépeindre la scène. Cette série de retouches correctives, que la rhétorique nomme épanorthose, a le don d'exaspérer le lecteur qui intervient dans le récit pour obliger l'auteur-narrateur à poursuivre sans plus attendre :

> En realidad, quienes dialogan son Curcio Pavanelli y Musia Spoletto.
>
> Y tampoco dialogan Musia spoletto y Curcio Pavanelli: discuten.

39. *Id., ¡Espérame en Siberia, vida mía!*, *op. cit.,* p. 369.

40. Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*. Paris : Librairie José Corti, 1987, p. 99.

41. Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.,* p. 14.

> Es decir: Curcio Pavanelli y Musia Spoletto ni siquiera discuten, sino que regañan.
>
> Vamos... Musia spoletto y Curcio Pavanelli no regañan: riñen.
>
> Y más que reñir, Curcio Pavane...
>
> UN LECTOR. –*¿Me va usted a hacer el favor de decir de una vez lo que hacían Curcio Pavanelli y Musia Spoletto?*
>
> EL AUTOR. –*Con mucho gusto, pero habrá que retroceder un poco para tomar carrerrilla. Decía que*[42]*...*

D'une façon générale, la métalepse de lecteur permet à Jardiel de varier ses procédés de dénudation du récit en inversant parfois les rôles, c'est-à-dire en laissant au lecteur fictif le soin d'assumer la fonction métanarrative traditionnellement dévolue au narrateur. Par ailleurs, la prise de parole du narrataire trahit l'idée que se fait l'auteur de son lecteur idéal, qu'il imagine vif, attentif et averti, doté d'un esprit critique, et capable de participer aux jeux linguistiques et stylistiques qui lui sont proposés. C'est ainsi que, dans *Amor se escribe sin hache,* le narrateur tente de dresser un catalogue des innombrables clichés qui encombrent les descriptions stéréotypées de Paris. En réalité, écœuré par tant de platitudes, il se contente de nous en proposer les amorces suivies de points de suspension, nous laissant le soin de compléter ces formules usées jusqu'à la corde :

> *Aquella maga ciudad, que... Corazón de Europa y... La espiritualidad y la gracia... Frente a Notre-Dame y junto al Sena... Cada piedra es una estrofa... Cuna de la bohemia, que Murger... Montmartre y... Por los bulevares... Era la plaza de la Estrella la que... Midinettes gentiles... Lujo y elegancia en las... Sedas, pieles, perfumes... El champagne rubio burbujeaba... La feria del amor... Pero la voluptuosidad...*
>
> Etcétera, etcétera[43].

En laissant la liste ouverte et en ponctuant son énumération d'un « etcétera, etcétera », le narrateur-auteur exhale son dégoût des récits saturés de lieux communs et révèle son impuissance à rendre compte, de façon exhaustive, de la prolifération des clichés que certains écrivains de l'époque déversent à longueur de roman, provoquant la sclérose du genre. Le silence devient, dès lors, une arme puissante contre « tantas páginas de parisofilia rezumante –siempre idénticas[44] ». Amputer, détruire, débarrasser le texte

42. Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!, op. cit.*, p. 267-268.

43. *Id., Amor se escribe sin hache*, *op. cit.*, p. 220.

44. *Ibid.*

de ses scories, réduire au silence le vain bruit du « prêt-à-écrire », voilà la mission que s'assigne l'auteur de la trilogie, un auteur « hanté par l'espoir que la perte se mue en avènement, que le manque dessille et libère, que le silence exprime et que le dénuement s'exhausse en débordement de sens[45] ».

Conclusion

La mise en scène du silence dans la trilogie montre à l'évidence que, contrairement aux écrivains décadents enfermés dans un mutisme volontaire et souvent définitif, Jardiel Poncela tente d'en exploiter toutes les potentialités dans une perspective rhétorique, esthétique et communicationnelle. Associées à la stratégie dilatoire du narrateur, les ellipses et les béances du texte visent, en effet, à instaurer une forme de coopération entre l'auteur et le lecteur, celui-ci étant invité à sortir de son mutisme et à intervenir directement dans la construction du récit. Par ailleurs, le silence peut également être perçu comme une forme de violence, puisque le narrateur de Jardiel se plaît à tromper les attentes du lecteur impatient, à jouer sur ses nerfs et ses pulsions, en multipliant les brusques interruptions, les pauses ou les digressions, sans préambule ni justification. L'attitude du narrateur jardiélien est, en ce sens, différente de celle du narrateur balzacien qui n'a de cesse de prévenir les réticences du lecteur en prenant soin de justifier l'intérêt de ses interventions, sans doute pour atténuer la violence des décrochages de l'histoire vers la narration. Le lecteur de la trilogie, en revanche, se trouve brusquement expulsé de l'univers de la fiction sans aucun ménagement.

Le plus souvent, Jardiel Poncela mise ainsi sur la dimension performative du silence pour lutter contre le pouvoir de fascination exercé sur le public par la littérature érotico-galante de l'époque. C'est pourquoi le narrateur s'emploie non seulement à se moquer du voyeurisme du lecteur, mais également à le déstabiliser en brisant continuellement le flux narratif pour empêcher qu'il ne succombe aux sortilèges de l'histoire racontée. Le récepteur modèle inscrit en filigrane dans le texte des romans de Jardiel n'est en aucun cas un consommateur de littérature pornographique ni un amateur d'humour facile et superficiel. Jardiel compte avant tout sur la complicité et la coopération d'un interlocuteur capable d'adopter la posture d'un « lectant », selon la terminologie de Vincent Jouve. En sollicitant sans cesse le lecteur, en le rabrouant, voire en le malmenant, le narrateur de

45. Évelyne Lloze « Du silence en poésie », *in* Évelyne Lloze et Valentine Oncins (dirs.), *Le Silence et le livre*. Saint-Étienne : Presses Universitaires, 2010, p. 48.

la trilogie espère que celui-ci déjouera les pièges de la fiction et gardera toujours à l'esprit que « tout texte, romanesque ou non, est d'abord une construction[46] ».

Rédigés à la fin des années vingt, les romans de Jardiel Poncela portent de toute évidence la marque d'une époque qui s'interroge sur les codes de représentation préétablis et dénonce la dictature des grilles de lecture et des moyens d'expression traditionnels. Face à la sclérose de la langue littéraire, criblée de clichés et de lieux communs, et à l'usure du roman diagnostiquée par Ortega y Gasset, le silence apparaît dès lors comme une force de renouvellement des modes d'écriture. Pour endiguer le déferlement de banalités et de formules faciles qui encombrent la littérature de l'époque, la trilogie dresse ainsi une barrière de non-dits, de réticences et de retenues qui constitue une autre forme de langage, un langage « destructeur et fondateur à la fois, qui interrompt le récit et le relance aussi[47] ». En effet, comme le signale Muriel Berthou-Crestey, « *Ne pas dire* n'équivaut pas à *ne rien dire*[48] » et les romans de Jardiel témoignent d'une volonté de « dire *autrement* ». En prêtant la main à la réduction du verbe au silence, les ellipses, les dessins et les divers jeux typographiques tentent ainsi d'insuffler une dynamique nouvelle au récit. Car, Jardiel sait de toute évidence que « si la parole est d'argent, le silence est d'or ». C'est pourquoi, même muette, une illustration suggère souvent plus que les prolixes descriptions chères aux écrivains réalistes et naturalistes. C'est ce qu'il ne cesse de nous faire entendre tout au long de la trilogie, et c'est cette conviction qu'il réaffirme dans l'un des nombreux aphorismes qui émaillent son œuvre littéraire : « El silencio es lo más elocuente que existe. Solo cuando callamos lo decimos todo[49] ».

46. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Puf, 1998, p. 83.

47. Aline Mura-Brunel, *op. cit.*, p. 59.

48. Muriel Berthou Crestey, « Le silence iconographique : une réserve d'images », *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, *op. cit.*, p. 395.

49. Enrique Jardiel Poncela, *Máximas mínimas y otros aforismos*, *op. cit.*, p. 206.

LES SILENCES ÉLOQUENTS DANS LA PRODUCTION BRÈVE DE JAVIER MARÍAS : POÉTIQUE, GENRE ET STRATÉGIE

Murielle Borel
Aix-Marseille Université

Nous envisagerons dans cette étude les manifestations du silence dans les nouvelles de Javier Marías. Les récits de *Cuando fui mortal*[1] constituent la base principale de notre *corpus*, mais nous serons amenée à mentionner des récits antérieurs répertoriés dans *Mientras ellas duermen*[2]. Ces deux recueils rassemblent presque exhaustivement la production brève de l'auteur : un genre sans doute trop peu cultivé au regard du talent qui régit la pratique. Le choix du *corpus* n'est pas innocent. Si nous abordons d'abord le silence comme motif thématique, ce sont avant tout les liens qu'il entretient avec la poétique mariasienne et la notion de genre que nous souhaitons explorer. Nous nous attacherons ainsi à mettre en exergue l'importance du secret, de l'occulté et du non-dit dans l'œuvre de l'auteur. Nous en démonterons certains mécanismes afin de montrer de quelle façon ils participent de l'efficacité narrative. Nous envisagerons ensuite ces espaces de non-dit comme des lieux inhérents au genre bref et dégagerons les liens privilégiés, sinon obligés, qu'ils tissent avec l'esthétique fantastique.

Nous aurons alors démontré que le silence peut s'avérer éloquent sous la plume de l'auteur habile et que, derrière des manifestations multiples, il relève d'une logique de genre, autant qu'il la révèle.

1. Javier Marías, *Cuando fui mortal*. Madrid : Alfaguara, 1996.
2. Javier Marías, *Mientras ellas duermen* [1990], edición ampliada [2000]. Madrid : Punto de lectura, 2002.

Le silence dans l'œuvre de Javier Marías

Le motif du « silence » ne se manifeste que de façon diffuse dans les nouvelles du *corpus*. Par moments, les personnages se taisent, ou tentent d'agir dans la plus grande discrétion. Le silence est une pause. Il évoque le temps ou l'action suspendus comme dans *En el tiempo indeciso* où le footballeur, retardant le moment du shoot final qui entérinera la victoire, réussit l'exploit de faire taire un stade entier : « No recuerdo un silencio más asfixiado en un estadio[3] ».

Il équivaut, le plus souvent, à un moment de tension et marque le désaccord, la désapprobation voire l'incompréhension : le personnage se tait pour signifier sa réserve, contrevenant à la maxime selon laquelle qui ne dit mot consent.

C'est sans doute dans *No más amores* que le motif occupe la place apparente la plus significative. Sans doute parce que le récit fait de la voix et des mots son objet principal, et que toute nouvelle bien exécutée se doit d'éviter le dispersement thématique : d'après la vénérable Madame Cromer-Blake qui emploie la jeune femme à son service, la jeune Molly Muir trouvera l'amour grâce à sa magnifique voix. Et c'est, en effet, lors d'une séance de lecture à haute voix que le beau et rustique fantôme apparaît. Un fantôme condamné au silence par sa condition, peut-être : « los fantasmas no siempre pueden o quieren hablar[4] ». Privé de paroles, qui restent l'apanage de Molly Muir, il s'exprime brièvement par signes, pour justement imposer le silence sur sa présence. La vieille dame ne saura rien du secret qui lie les deux êtres. Molly Muir n'aura pas l'occasion d'établir de véritable communication avec le jeune homme et ne sera pas la seule à se murer dans le silence. Sa maîtresse, qui aurait, dit-on, connu les affres de la passion et d'une déception extra-conjugale, ne se laissera jamais aller à la confidence. Chaque personnage évolue dans son non-dit, dans la rétention de l'information. Puis la vieille dame décède. Aux silences premiers de Molly Muir, répond d'abord l'absence du fantôme. Les séances de lecture reprennent ensuite, jusqu'au jour où le garçon d'écurie cesse d'apparaître. Le silence devient absence. Face aux suppliques de Molly, le muet fantôme trouvera dans les mots certes silencieux, mais néanmoins éloquents d'un roman, le moyen d'expliquer son absence : « Había una frase del texto que decía: "Y ella envejeció y se llenó de arrugas, y su voz cascada ya no

3. Javier Marías, *Cuando fui mortal*, *op. cit.*, p. 227.

4. *Ibid.*, p. 239.

le resultaba grata"...[5] ». Loin de se refugier dans la résignation du silence, Molly se fâche et implore le jeune homme de revenir, même si sa voix a perdu de sa fraîcheur. Et elle obtient, en effet du fantôme, cet acte de générosité. Fin de l'histoire.

Comme nous l'avions annoncé, le motif du silence, pendant obligé de la parole ou de la communication, est omniprésent dans cette nouvelle dédiée à la voix. L'auteur décline le motif dans ces multiples variations thématiques pour construire une relation dialogique entre le dire et le taire. Dans cette nouvelle, affleure d'ailleurs un motif essentiel de l'œuvre de Javier Marías : le secret.

Carmen Bouguen[6] en a étudié les contours dans la production romanesque de l'auteur. De *Corazón tan blanco* (1992) à *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) en passant par *Todas las almas* (1989), le secret s'insinue obstinément. La production postérieure, qu'il s'agisse de *Tu rostro mañana*, *Los enamoramientos*, *Así empieza lo malo* ou le tout dernier *Berta Isla*[7], tente aussi de percer les secrets les plus jalousement gardés d'un projet d'assassinat, d'une trahison, d'un chantage ou d'actes de barbarie aux heures les plus sombres de la dictature franquiste. On sait ce que l'épisode de la trahison du père revêt d'obsessionnel pour l'auteur, qui n'aura de cesse de comprendre comment l'humain peut à tel point sombrer dans l'abject.

Le caché, le passé sous silence s'inscrivent également avec prégnance dans la production brève de Javier Marías. *Figuras inacabadas*, *Sangre de lanza*, *Prismáticos rotos*, *Cuando fui mortal* ou encore *Domingo de carne* et, dans une certaine mesure, *Menos escrúpulos* renferment un secret que les personnages seront amenés à percer ou dont ils seront les dépositaires, parfois à leur corps défendant.

5. *Ibid.*, p. 240.

6. Carmen Bouguen, *Secret et vérité dans l'œuvre de Javier Marías*. Lille : ANRT, 2000.

7. Domingo Ródenas de Moya souligne que le dernier roman de Javier Marías s'inscrit dans la continuité de sa production précédente avec notamment l'importance du secret : « ... casi todos los elementos técnicos y temáticos de *Berta Isla* enlazan con su obra anterior. De *Tu rostro mañana* (2002-2008) procede el mundo del espionaje del MI6, el tema de la imposición o necesidad del secreto y los riesgos de su desvelamiento, el ejercicio estremecedor de la violencia y los escrúpulos morales de quien hace o sabe algo que podría perturbar vidas ajenas. Son asuntos que afloraban también en *Los enamoramientos* (2011) y en *Así empieza lo malo* (2014), pero habían estado presentes en todas las grandes novelas del escritor (por lo menos desde *Todas las almas*) », Domingo Ródenas de Moya, « *Berta Isla*, secretos sin mentiras », *El Periódico*, 12/09/2017.

Le falsificateur de tableaux de *Figuras inacabadas*, réveillé en pleine nuit par le bruit de la tempête, découvre de façon fortuite la relation saphique qui lie la riche veuve propriétaire du Goya inachevé à sa jeune femme de compagnie : c'est le silence d'une deuxième porte de chambre non ouverte qui l'invite à déduire que les deux occupantes de la maison partagent la même couche. *Menos escrúpulos* et *Prismáticos rotos* jouent davantage sur le registre de la confession. Dans les deux cas, les personnages-narrateurs reçoivent les confidences d'un interlocuteur auquel ils se voient fortuitement unis. Au cours de son récit, Lorenzo, l'acteur pornographique, révèle les tendances suicidaires de celle qu'il devait protéger contre sa démence autodestructrice. Maintenir le secret autour de la névrose de la jeune femme tout en assurant sa protection constituait pourtant la priorité de la famille. Restera le doute final sur les motivations de l'acteur à trahir le secret : ne cherchait-il pas à calmer la nervosité de la narratrice ? Avec *Prismáticos rotos*, c'est à une révélation bien plus encombrante que se livre le garde du corps quand, de confidence en confidence, il avoue son intention d'assassiner son propre employeur. *Domingo de carne* et *Sangre de lanza*, pour leur part, et toutes proportions gardées, réinvestissent le schéma de l'intrigue policière. Les narrateurs se livrent à une enquête pour faire parler les silences qui émaillent l'anecdote et combler les lacunes auxquelles ils sont confrontés. Víctor, le narrateur de *Sangre de lanza*, tente d'élucider les circonstances du décès de son meilleur ami, Dorta, retrouvé mort aux côtés d'une prostituée, transpercé par une lance. L'interprétation des faits, telle que livrée par l'Inspecteur Gómez, lui semble en effet incompatible avec l'homosexualité « sans faille » de Dorta et ne peut, selon lui, qu'être le fruit d'une macabre mise en scène. Le narrateur partira donc à la recherche de la vérité. Dans ce type de scénarios, les silences constituent des passages obligés de l'intrigue puisque le récit est basé sur les rétentions d'informations que l'enquêteur a pour mission de mettre au jour. Le scénario de *Domingo de carne* relève, pour sa part, d'une démarche nettement plus originale. Le narrateur est un vacancier qui s'ennuie. Il tente de se distraire en observant la plage depuis son balcon à l'aide d'une paire de jumelles. Mais le conglomérat de corps dénudés ôte tout intérêt à sa démarche. C'est pourquoi, lorsqu'il constate que sur le balcon d'à côté un homme, équipé comme lui de jumelles, scrute un point précis de la plage, il tente de satisfaire sa curiosité en essayant de deviner ce que son voisin fixe avec tant d'intérêt. Au moment même où il identifie la cible, un individu au tee-shirt vert, il distingue le bruit sourd d'un silencieux et constate que l'homme en vert s'écroule. Tournant les yeux vers son voisin de balcon, il distingue le canon d'un fusil que l'on retire : tout laisse penser qu'il vient d'assister à un meurtre en direct. L'intrigue est

basée sur l'énigme mais inverse évidemment tout le processus puisque la rétention d'information initiale débouchera sur l'homicide et non l'inverse. Le crime n'est pas l'élément déclencheur mais l'élément d'arrivée. Et, bien entendu, toutes les questions suscitées par cet acte resteront en suspens. Elles relèvent des silences du texte. Ce qui importe avant tout, pour l'instant, est la question de la révélation : que faire de cet encombrant secret ? C'est à un questionnement identique que mène la découverte de la vérité dans *Sangre de lanza* : Víctor découvre que l'Inspecteur est directement impliqué dans le maquillage de la mort de Dorta ; qu'il a imaginé cette mise en scène afin de mettre hors de cause son amant infidèle qui avait décidé, ce soir-là, de passer la nuit avec Dorta avant que les jeux érotiques ne tournent au drame. De la même façon, que faire de l'encombrante confidence du garde du corps de *Prismáticos rotos* ? Aucun des personnages impliqués ne conçoit d'inquiétude par rapport à un acte de délation du dépositaire du secret. Ils savent que leurs interlocuteurs garderont le silence pour préserver leur tranquillité :

> Usted no va a ir a contárselo a nadie, aunque mañana lo lea en el periódico. A nadie le gusta meterse en berenjenales; si va usted con el cuento, para usted los líos y las molestias [...] nadie dice nada. Usted hará lo mismo, hoy no me da la gana de tener secretos[8].

Seuls restent alors le narrateur et son cas de conscience.

Un dilemme analogue agite les narrateurs de *La herencia italiana* ou de *El médico nocturno*, confrontés au choix de parler ou de se taire. Le silence, le non-dit ou le non-su semblent valoir mieux que la vérité. C'est aussi le message que délivre *Cuando fui mortal*. Dans ce récit, le narrateur passé dans l'au-delà accède à l'omniscience. Cet état que d'aucuns estimeraient enviable est qualifié par le narrateur d'état de « cruauté ». Si ce n'est pas l'enfer, il s'en rapproche. Depuis son état *post-mortem*, le protagoniste revient sur deux périodes de sa vie. La première, au cours de l'enfance, est marquée par la présence rassurante du Docteur Arranz, l'ami de la famille, le tonton ou le père idéal qui sait si bien s'y prendre avec les enfants ! La deuxième s'inscrit dans l'âge adulte du narrateur, évoque ses déplacements fréquents à l'étranger, le dévouement et la patience de sa femme Luisa, et rapporte aussi la présence complice d'une maîtresse parfois envahissante et imprudente. Mais, à ce premier récit d'abord déroulé avec toutes les lacunes de l'état de grâce de l'ignorance, une ignorance liée à l'innocence de l'âge ou à la naïveté de la certitude, succède un deuxième récit, mené

8. Javier Marías, *Cuando fui mortal*, *op. cit.*, p. 63.

depuis l'omniscience de la vie éternelle. Un récit démystificateur et ô combien cruel qui permet au narrateur de comprendre tout ce que sa condition d'humain lui avait épargné. Sa condition omnisciente jette soudain une lumière crue sur deux événements majeurs restés jusqu'alors incomplets : la première trahison, celle du Dr Arranz et son abominable chantage de vainqueur par lequel il obtient d'abuser à sa guise de la jeune mère avec le « consentement » du mari bafoué ; la deuxième trahison, celle de son épouse modèle, Luisa, qui, pour retrouver sa liberté, planifie l'assassinat de son conjoint avec la complicité de son amant... Face à cette triste et cruelle vérité, le secret, le non-dit et le non-su relèvent en effet d'un état de grâce...

Chez Javier Marías le savoir est généralement synonyme de danger, de souffrance, de tension. La curiosité apparaît comme un bien vilain défaut dont l'assouvissement n'apporte que contrariétés et contretemps. Telle semble être la morale de *Domingo de carne.* Luisa avait pourtant bien mis son époux en garde : « No seas curioso[9] ». C'est en effet le meilleur moyen de s'attirer des ennuis, comme l'expérimente le vacancier trop curieux devenu malgré lui témoin d'un meurtre... Si le silence relève donc bien d'une poétique de l'auteur, et révèle cette tension permanente entre l'avoué et le tu, nous allons voir qu'il s'affirme aussi comme lieu de stratégie visant à l'efficacité narrative.

Silences, enjeux et stratégies

Le silence est inhérent à l'écriture. Tel que le souligne Vincent Jouve à propos du personnage, mais la remarque vaut pour tout contenu littéraire, le texte ne saurait tout décrire, c'est une question de lisibilité[10]. Un arbitrage est inévitablement opéré entre l'important et l'inutile. Rosalba Campra évoque à ce propos « la relevancia de lo dicho y la prescindibilidad de lo omitido[11] ». Umberto Eco estime, quant à lui, que :

9. *Ibid.*, p. 79.

10. « Un roman où chaque personnage serait entièrement décrit des pieds à la tête (sans oublier son être affectif et moral) à chacune de ses apparitions serait non seulement oiseux, mais illisible. D'ailleurs, où le portrait s'achèverait-il ? Après avoir évoqué toutes les parties du corps, il faudrait en venir aux jointures, aux veines, aux molécules... On aurait tôt fait de se perdre dans l'infini pascalien. », Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman.* Paris : PUF, 1992, p. 28.

11. Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 127.

> Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner[12].

Vincent Jouve résume cette idée en relevant l'existence de deux types de silences : les nécessaires et les volontaires[13].

Dans tous les cas l'ellipse, la sélection de l'information, les lacunes deviennent essentielles au bon déroulé du récit, qui doit trouver le juste équilibre entre le nécessaire et le superflu pour assurer à la fois la lisibilité et le plaisir de la lecture.

La herencia italiana, entièrement construite autour de l'incroyable évolution parallèle des destins de deux femmes, inconnues l'une de l'autre et dont le seul lien s'avère être le narrateur, se contente de relever les incidents biographiques pertinents, nécessaires et suffisants pour faire état des surprenantes similitudes. L'auteur offre donc un récit extrêmement condensé puisqu'en trois ou quatre pages il établit les grandes lignes de la biographie de chacun des deux personnages féminins. Si le silence contribue à l'efficacité narrative, il devient à l'occasion enjeu du texte et manifestation stratégique. *El médico nocturno* use ainsi avec brio du dosage de l'information pour attirer le regard du lecteur sur certains non-dits et suggérer une complicité de meurtre dont il n'est pourtant jamais fait ouvertement état. Tout le récit est tourné vers la mise en scène silencieuse d'une culpabilité soupçonnée. Tout commence par cette phrase innocente de l'amie italienne dont le narrateur a oublié le nom : « Claudia sará ancora con il dottore[14] ». Phrase énigmatique, vide de sens pour le protagoniste, non par méconnaissance linguistique mais par son incapacité à en rattacher le contenu à un quelconque contexte. Habile manière d'adresser un signal au lecteur en lui fournissant, mine de rien, un indice. Ce mystérieux médecin

12. Umberto Eco, *Lector in fabula.* Paris : Grasset, 1985, p. 64.

13. « Si le roman produit des blancs, c'est soit en vue d'une stratégie communicative, soit parce que certains traits ou faits d'un personnage ne sont pas d'une importance majeure pour la compréhension du récit », Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 32.

14. Javier Marías, *Cuando fui mortal*, *op. cit.*, p. 18.

de nuit assure le lien entre les deux amies. D'ailleurs, il ne se trouve pas aux côtés de Claudia mais devant la porte de l'italienne que le narrateur vient de raccompagner. De retour chez son hôtesse, et alors qu'il la pense couchée, il découvre son amie en déshabillé. Elle lui confie qu'elle attend le médecin de nuit. Inquiet de son état de santé, il s'enquiert de ses maux. Claudia restera évasive, « cosas de mujer[15] », mais prendra soin, également, de baisser l'intensité de la lumière pour éviter les gestes involontaires du visage qui trahissent les secrets et tentera ainsi de perpétuer les silences. Doucement, est instillé le motif d'une culpabilité, d'une vérité camouflée que la suite de la narration ne cessera de confirmer. Le médecin de nuit se présente en effet, pourtant rien ne se déroule comme prévu. Les deux personnages entrent dans une chambre mais tardent à en ressortir. Ils en franchissent finalement le seuil lorsque l'obscurité et le silence leur font croire que le narrateur est endormi. Ils agissent précautionneusement : pourtant le narrateur surprend le geste de Claudia, « cogida de su brazo como si le infundiera valor[16] ». Tout invite le lecteur à lire entre les lignes du texte pour y interpréter l'implicite : Claudia, qui a menti sur son état de santé, ferait appel au médecin de nuit pour injecter un produit à son encombrant mari ; les deux protagonistes sont attentifs à agir dans le silence et loin des regards indiscrets comme pour couvrir une action inavouable. Les faits sont exposés, narrateur et lecteur ont interprété, la prochaine étape du récit devrait consister dans la confirmation des déductions. Or, il n'en est rien. Cette confirmation n'interviendra pas. Contrairement à toute attente, le narrateur garde le silence ou, plus exactement, se refuse à faire parler le silence. Hélie est décédé, de mort naturelle, tient-il encore à préciser. Or cette précision habituellement superflue devient subitement suspecte dans le contexte, et tend à conforter, sans le dire, les soupçons du narrateur. Il est donc des silences parfois aussi éloquents que les aveux : ce sont de faux silences qui soulignent avec davantage de force le propos que le narrateur choisit de taire, en maniant l'ironie de la prétérition. Pourtant, le refus de se souvenir du nom de l'amie italienne, comprenez de prendre de ses nouvelles, et d'apprendre fortuitement qu'elle aussi pourrait être entrée dans le veuvage, en dit long sur les craintes du narrateur quant à la culpabilité de Claudia. L'information est tue mais elle s'inscrit pourtant en creux dans le texte lorsque Javier Marías choisit la voie subtile de la suggestion. Comme souvent dans les récits de l'auteur, la répétition vient suppléer les manques textuels, comme si le quantitatif devait combler l'informatif défaillant.

15. *Ibid.,* p. 21.

16. *Ibid.,* p. 27.

C'est la répétition trop insistante pour être anodine qui met sur la voie de l'interprétation, et insinue les réseaux de sens grâce aux indices[17]. Si le narrateur donne à voir et à comprendre à travers l'agencement habile de son matériau narratif[18], il se refuse à aller jusqu'au bout de sa démonstration, préférant encore une fois le doute inconfortable à la certitude encombrante. Acter la culpabilité de l'amie relève de l'indicible. Le récit se solde donc par une fin ouverte qui abandonne lecteur et narrateur à leur incertitude.

Silences et genres : de la nouvelle et du fantastique

Cette incomplétude est de mise dans la quasi-intégralité des récits du *corpus*. Il faut dire qu'elle est le propre du genre bref et l'un des garants de l'efficacité du récit. Plus que toute autre production en prose, la nouvelle, et que dire du « cuento » voire du « mini-cuento », repose sur une logique d'économie de moyens. Julio Cortázar rappelle que depuis Poe, la nouvelle est « una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios[19] ». Quand il s'agit de dire beaucoup en un minimum d'espace, tous les procédés de surinvestissement du sens sont les bienvenus. Irene Andres-Suárez remarque que « una de las características del lenguaje cuentístico es su poder evocativo, su capacidad de sugerir mucho más de lo que expresa[20] ». La plupart de ces procédés sont liés à l'implicite, et jouent sur la tension entre le caché et l'apparent. Nous avons souligné à quel point l'agencement du matériau narratif était porteur de sens. Un habile rapprochement d'événements vaut mieux que de longs discours et permet de gagner en intensité puisque celle-ci est proportionnellement inverse aux explications fournies par le narrateur, comme le rappelle Ricardo Gullón[21]. C'est pourquoi tous les phénomènes d'élision occupent une place de choix dans le genre bref. Ils permettent d'aller à l'essentiel. Si

17. Franck Evrard relève l'importance du traitement indiciel dans lequel « le détail, perçu par rapport à la totalité, se charge de sens et sollicite l'interprétation du lecteur qui doit rassembler les divers indices en réseaux », *La nouvelle.* Paris : Seuil, 1997, p. 50.

18. Rosalba Campra reprend cette idée lorsqu'elle écrit que « Orden y selección del material representan la posibilidad de un saber que la voz narrante comunica al lector », *Territorios de la ficción. Lo fantástico, op. cit.*, p. 126.

19. Julio Cortázar, « Del cuento breve y sus alrededores », in *La Casa de los Morelli*. Barcelona : Tusquets, 1981, p. 106.

20. Irene Andres-Suárez, *Los cuentos de I. Aldecoa*. Madrid : Gredos, 1987, p. 30.

21. « la intensidad estará en proporción inversa a las explicaciones que el narrador permita », Ricardo Gullón, Introduction à *Una tumba y otros relato.* Madrid : Taurus, 1981, p. 28.

l'ellipse garantit la condensation, elle participe très souvent des stratégies du récit. Elle s'apparente alors à une rétention d'information que l'instance narrative, toujours sous la houlette de l'auteur, choisit d'opérer ou dont elle s'avère la victime.

Nous avons vu que le protagoniste de *Cuando fui mortal* décide de rapporter les événements non pas tels qu'il les connaît, mais tels qu'il les a vécus. Son omniscience ne laisse planer aucun doute sur les motivations des personnages qui l'entourent. Mais il préfèrera mener son récit avec l'innocence qui était la sienne, afin de renforcer l'impact de la révélation sur un lecteur empathique[22], invité à vivre les faits de l'intérieur et à ressentir à son tour la douloureuse expérience de la double trahison. Dans *Sangre de lanza*, l'élision du sens relève des ressorts propres aux stratégies dilatoires du roman policier. Le narrateur mène une enquête. La résolution progressive de l'énigme s'accompagne du maintien du suspense le plus longtemps possible. Le voile du silence n'est logiquement levé qu'à l'issue de l'enquête qui signe la fin du récit. Dans cette nouvelle, les blancs découlent aussi du choix de l'instance narrative : le récit autodiégétique limite forcément la connaissance des événements et justifie les inconnues qui émaillent l'énoncé. Pourtant, de nombreux indices étaient là. Le narrateur n'avait-il pas fait allusion à une mise en scène, un scénario improbable ? N'avait-il pas souligné la théâtralisation de la douleur figée par la mort sur le visage de la prostituée ? N'avait-il pas mentionné les subites lueurs dans les yeux faussement endormis du commissaire ? N'avait-il pas évoqué le soin tout particulier que celui-ci portait à son physique et notamment à sa chevelure ? Encore aurait-il fallu être à même de les interpréter. Ce sont autant d'éléments qui s'éclaireront soudain à la lumière du dénouement, mais qui, lors de la première lecture, paraissent anecdotiques ; d'autant que l'auteur, convoquant son lecteur à une partie de cache-cache, prend soin de semer des fausses pistes qui tendent à accentuer encore le caractère surprenant de la révélation finale. Le soi-disant orgueil masculin du policier écarte d'entrée de jeu l'implication du commissaire et rend ses motivations définitivement inenvisageables. À l'issue du récit, pourtant, tous les éléments cachés feront sens. Selon le principe de la construction par rétroaction qui prévaut pour le genre bref, les indices jusqu'alors anodins voire silencieux livreront leur signification et justifieront leur fonction au sein du récit. Ils participent de cette esthétique ambiguë du récit bref qui, dans les réalisations les plus soignées et réussies, sait combiner dénouement épiphanique

22. Voir à ce propos les travaux de Vincent Jouve sur le code narratif dans *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*

et effet unique[23]. À savoir, deux modalités *a priori* antagoniques puisque le dénouement s'inscrit censément dès les premières lignes tout en restant en suspens jusqu'à son actualisation finale. Disons-le sans détours, le maintien du suspens relève le plus souvent de la supercherie. Supercherie, certes, mais noble.

Le meilleur moyen de retarder la lisibilité des indices passe par l'exploitation du jeu de mots. La polysémie s'avère redoutablement efficace pour orienter le lecteur vers une interprétation erronée dont le sens caché n'interviendra qu'après coup. Le terme « reconocimiento », présent dans l'*incipit* de *En el viaje de novios*, est à ce titre édifiant. Le narrateur et sa récente épouse, souffrante, regagnent leur chambre d'hôtel afin que Luisa puisse se reposer. Ils excluent de faire appel à un médecin, car, en voyage de noces, l'intrusion d'un inconnu est intolérable, « aunque sea para un reconocimiento[24] ». Le contexte ne laisse aucun doute sur la façon dont le terme doit être entendu : il s'agit bien d'une consultation médicale. Or, en espagnol, le substantif évoque aussi et, sans doute, surtout, l'action de reconnaître. Depuis le balcon où il s'est réfugié pour ne pas déranger Luisa, l'époux aperçoit une inconnue visiblement en attente de son rendez-vous galant qui tarde à se présenter. Lorsqu'elle lève soudain les yeux, elle « reconnaît » dans le narrateur l'homme qui l'a fait attendre ; elle traverse la rue et se précipite dans l'hôtel. Le terme « reconocimiento », anodin au départ, est tout à coup investi d'un sens nouveau, lequel renvoie à la thématique principale du récit : comment un homme en voyage de noces peut-il être *reconnu* par une parfaite inconnue ? Toute l'habileté tient dans l'exploitation de la polysémie qui anticipe subtilement le dénouement de l'histoire sans en avoir l'air.

23. Le récit bref, tel que l'a défini Poe en son temps, est régi par le principe d'un effet unique à produire sur le lecteur. Il passe par la condensation et l'idée que chaque élément de la nouvelle doit être en lien avec une thématique unique et centrale servant de fil conducteur au récit : « Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido ». Traduction de l'introduction d'Edgar Allan Poe à *Twice Told Tales* de Hawthorne, par Julio Cortázar en 1973. Reprise dans *Edgar Allan Poe*, Madrid : Alianza,1987, p. 65-79.

24. Javier Marías, *Cuando fui mortal*, *op. cit.*, p. 41.

Le jeu de mots et la pluralité sémantique contribuent en outre à la démultiplication des réseaux de sens à laquelle s'emploie le genre bref. Ces procédés jouent, là encore, sur la simultanéité de l'apparent et du caché ; de l'exprimé et du sous-entendu, du certes présent, mais en latence, n'attendant que le moment de se révéler. Il s'établit alors une relation ludique avec le lecteur. Ce dernier est un acteur fondamental car c'est à lui que revient d'interpréter l'implicite. S'il est sollicité dans sa fonction d'herméneute tout au long de la narration, c'est paradoxalement à l'issue du récit que son implication sera la plus grande. Le genre bref se caractérise en effet par son habileté à prolonger les significations du texte au-delà du point final. Cortázar l'a illustré par la célèbre comparaison qu'il a établie avec l'art photographique :

> [...] el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismo sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento[25].

Autrement dit, la nouvelle doit être capable de dépasser la limite du point final pour continuer d'exister dans le silence du hors-texte. Ce prolongement, suggéré par la narration, relève exclusivement de l'instance de réception qui peut choisir ou non de jouer le jeu auquel on l'invite ; cette activité relève du pacte que le lecteur scelle avec le nouvelliste dès lors qu'il s'intéresse à sa production. C'est bien à ce prolongement sémantique qu'invitent les « cuentos » de Javier Marías. Nous avons déjà souligné qu'ils optaient pour un *excipit* silencieux, à savoir un dénouement généralement absent, partiellement ou complètement. Certains récits semblent se refermer sur eux-mêmes, ne serait-ce que par leur construction circulaire qui reprend de façon symétrique les phrases aperturales du récit. C'est le cas avec *Cuando fui mortal, En el viaje de novios, La herencia italiana* ou encore *Todo mal vuelve*. Mais cette complétude, cette perfection du cercle perçue comme définitoire du genre, n'est qu'apparente. *Todo mal vuelve* n'explicitera, par exemple, jamais le lien que le narrateur établit entre la lettre reçue d'une inconnue et le dernier télégramme de son ami. Au lecteur d'imaginer la suite, de suppléer le non-dit, de remplir les blancs. *En el viaje de novios* s'interrompt brutalement au moment où le narrateur s'apprête à

25. Julio Cortázar, « Algunos aspectos del cuento », in *La Casa de los Morelli, op. cit.*, p. 137-138.

faire entrer l'inconnue. Là encore, le lecteur est libre d'imaginer ce qu'il voudra. Toutefois, l'intérêt de cette modalité d'exécution va bien au-delà d'un simple contenu anecdotique à prolonger. Toute nouvelle est le récit d'une crise déclenchée par un événement perturbant un équilibre initial : le malaise de la jeune épouse de *En el viaje de novios* vaudra ainsi à son mari d'être reconnu par une inconnue, les jumelles brisées provoqueront la rencontre avec le garde du corps de *Prismáticos rotos* puis l'aveu de l'homicide en préparation ; l'oisiveté du vacancier de *Domingo de carne* et son ingérence dans la vie d'autrui l'amèneront à être le témoin d'une scène de meurtre, etc. Tel que le préconisait Borges[26], Javier Marías fait généralement cohabiter deux crises, la première, apparente, qui semble monopoliser le récit amène vers une crise seconde, cachée, qui ne se révèlera qu'en dernière instance. Cette crise cachée et soudainement révélée correspond à la chute du récit, en préparation depuis les premières lignes du texte et n'attendant que son heure pour se dévoiler. Pourtant, c'est bien souvent vers une troisième crise que s'acheminent les récits : celle qui se passe hors champ, à l'issue du point final. Si *Domingo de carne* s'achève en effet sur l'évocation à demi-mots d'un meurtre perpétré en direct, le récit laisse de nombreuses questions en suspens : qui est l'assassin, pourquoi a-t-il abattu cet homme ? Et surtout, comment réagira le narrateur pour qui rien ne sera plus désormais comme avant ?

De la même manière, le point final de *En el viaje de novios* relance toute la tension du récit en suggérant une crise hors champ, une crise tue mais néanmoins présente, et qui s'inscrira définitivement dans l'incertitude des questionnements suggérés et restés sans réponse. Ainsi, si l'auteur offre parfois des réponses aux crises premières, il plonge surtout narrateur et lecteur dans l'incertitude des crises ultimes qu'il suggère.

Ces silences ne relèvent pas seulement de l'esthétique de la nouvelle, ils renvoient aussi à une coloration générique : le fantastique. Certes, la plupart des récits de Javier Marías ne relèvent pas strictement du genre : seules sept nouvelles sur les vingt-six écrites par l'auteur mériteraient la distinction[27].

26. Dans son prologue à *Los nombres de la muerte* de María Esther Vázquez (1964), Borges écrit : « Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el final », Jorge Luis Borges, *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires : Torres Agüeiro Editor, 1975, p. 167-169.

27. À *La herencia italiana*, *Cuando fui mortal* et *No más amores* viennent s'ajouter cinq récits rassemblés dans l'édition augmentée de *Mientras ellas duermen* : *La dimisión de*

Pourtant, nombreux sont les récits reposant sur les deux piliers du genre : la transgression et le doute[28]. C'est, bien entendu, cette deuxième modalité qui retiendra ici toute notre attention. Todorov, on le sait, a érigé le doute en trait définitoire du fantastique[29]. L'incertitude s'immisce alors dans les non-dits qui deviennent une signature du genre, comme le relève Rosalba Campra :

> Los silencios que se entretejen en la trama de un texto pueden ser silencios cuya resolución es posible y necesaria [...] para conceder existencia a la historia... Existen, sin embargo, silencios incolmables [...] y que estructuran el cuento en sus características de género. Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado[30].

Le fantastique est transgression, rupture de la normalité et ses silences relèvent le plus souvent de l'indicible et de l'inconcevable. Lorsque les narrateurs de Javier Marías tentent d'analyser rationnellement les phénomènes qui les affectent, c'est pour mieux réfuter toute explication logique. Quand Tom Booth, le malheureux innocent narrateur criminel de *La canción de Lord Rendall*[31], de retour chez lui après quatre années passées au front, découvre auprès de son épouse un homme exactement semblable à lui-même, comme si son désir d'effacer ces quatre années de cauchemar et d'absence avait subitement été entendu, il tente bien quelque explication cohérente. Une erreur de domicile ? La projection nostalgique d'un film ? Un nouveau compagnon ? Mais l'inconcevable prend peu à peu le pas sur le rationnel et enferme le protagoniste dans les contre-sens irrésolubles du fantastique : annulation du temps, dédoublement surnaturel qui fait de lui simultanément le témoin passif et l'acteur direct du double homicide qu'il va commettre dans la maison familiale alors qu'il observe la scène

Santiesteban, Una noche de amor, La canción de Lord Rendall et *Gualta*.

28. En quête d'une définition du fantastique, Roger Caillois estime que « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne », Roger Caillois. *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965, p. 161.

29. « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 28.

30. Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico, op. cit.*, p. 126.

31. Javier Marías, *Mientras ellas duermen, op. cit.,* p. 163-172.

par la fenêtre depuis l'extérieur... Difficile de concevoir également que le narrateur de *Una noche de amor*[32] cède au chantage que la maîtresse de son père exerce depuis l'au-delà pour exiger que la dépouille de son amant soit incinérée en échange d'une inoubliable nuit d'amour offerte par l'ectoplasme à travers l'enveloppe corporelle de Luisa, la trop chaste épouse du narrateur... Si la métempsychose fournit une « explication », il n'est pas certain qu'elle convainque les esprits les plus cartésiens. Pas plus d'ailleurs que l'insatisfaisant dédoublement de Tom Booth... C'est précisément l'absence d'explication raisonnable (un cauchemar, une hallucination, etc.) qui inscrit les récits dans le fantastique. On ne saurait expliquer rationnellement, ni même nommer ce qui n'existe pas dans notre monde. Le silence est dès lors un passage obligé, l'indicible est la manifestation de l'inexistant.

Nous conclurons en remarquant que le silence, malgré une présence discrète en tant que motif, s'inscrit pourtant au cœur d'une œuvre marquée par l'implicite et le non-dit. Il s'offre comme espace sémantique en puissance que le lecteur sera invité à actualiser, mais aussi comme lieu de rétention d'information, selon la dialectique secret/vérité chère à Javier Marías. Lieu de convergence de trois poétiques, le silence révèle l'ontologie d'un auteur, autant qu'il renvoie à un genre (la nouvelle) et révèle une esthétique (le fantastique). C'est sans doute la raison pour laquelle le genre bref sied si bien à l'univers transgressif et énigmatique de l'écrivain.

32. *Ibid.*, p. 173-184.

LA POÉTICA DEL SILENCIO EN LAS OBRAS DE ALEJANDRO LÓPEZ ANDRADA

Anne-Sophie Gullo
Université de Caen Normandie

¿Qué es el silencio? Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, el silencio se define de varias maneras. Primero, en sentido estricto, corresponde a la «falta de ruido». El *Tesoro de la Lengua Francesa* desarrolla esta definición añadiendo que esta «falta de ruido» puede concebirse en relación con el espacio –«el silencio de los bosques»–, el movimiento –«Los rayos del paraíso atravesaron sin ruido las ventanas de su habitación[1]»– o percibirse de diferentes modos: el silencio en sí –«Escucha ese ruido tenue y continuo que es el silencio. Escucha lo que se oye cuando nada se hace oír[2]»–, o en función de otros ruidos.

Luego, el silencio se concibe también como la «abstención de hablar» que, en los textos, también puede manifestarse por blancos, vacíos, a veces implícitos. Hablar del silencio puede parecer paradójico, pues no es nada común hablar de algo que calla; sin embargo, intentaremos evocarlo a través de algunas obras del autor andaluz Alejandro López Andrada. Nos focalizaremos más bien en la evocación y descripción del silencio, intentando demostrar que en ellas aparece una verdadera poética del silencio. ¿Cómo se manifiesta y se justifica el silencio en las obras de Andrada? Habrá también que intentar comprender el sentido de este silencio interior y su relación con la creación literaria.

Para llevar a cabo esta reflexión, veremos, en una primera parte, que en sus obras el silencio tiene un sentido oculto: sea voluntario o involuntario,

1. Cardenal Robert Sarah y Nicolas Diat, *La fuerza del silencio: frente a la dictadura del ruido*. Madrid: Palabra, 2017, Prólogo.

2. Paul Valéry, *Tel quel II*. Paris: Gallimard, 1943, p. 118. Traducción de Gloria Esteban Villar, in *La fuerza del silencio. Frente a la dictadura del ruido.*

al aparecer revela informaciones sobre los personajes. Ésas pueden ser un secreto, una discapacidad o una dificultad de expresión, o bien el olvido, causa y consecuencia del silencio. En una segunda parte, demostraremos que el silencio se vuelve personaje omnipresente en los relatos, compañero del narrador. Por fin, nuestro análisis desembocará en la evocación del silencio como reflejo del alma a través de los sentimientos del narrador: nostalgia, estado de ánimo, pasiones...

I. El sentido oculto del silencio

No por ser silencio quiere decir que no tiene ningún sentido. Al contrario, el silencio, las más de las veces, supone, en palabras de P. Van den Heuvel, «lo que no sabemos, no queremos o no nos atrevemos a decir. Dice también lo que la palabra destruiría. Al ocultar, enseña[3]». Efectivamente, lo implícito que conlleva el silencio es a veces muy revelador. Si aceptamos la idea de que el silencio puede ser tanto voluntario como involuntario, éste difiere en ambos casos y viene ilustrado en las obras de Alejandro López Andrada, un escritor andaluz, antes que todo poeta, pero también novelista y ensayista.

A. Silencio involuntario

Hablemos primero de los silencios involuntarios. Entre las diferentes razones que provocan un silencio en las obras del autor, viene primero la ausencia. Sin duda, cuando uno no está presente, no puede hablar o manifestarse de un modo u otro que rompiera el silencio, como lo ilustra este extracto de *El óxido del cielo*[4], uno de los libros de la trilogía sobre el mundo rural que escribió el autor. Se trata de una especie de ensayo que abarca los testimonios de las gentes de una Andalucía rural a las que va entrevistando:

> Pablo sale, por fin, de la hermética pocilga y volvemos los tres de nuevo a la casilla. Cuando entramos a la estancia, vemos que ésta se halla sola. Estebin ha debido salir a buscar algo. Su padre le llama, pero el hijo no responde. El viento del norte sigue soplando, ahora más fuerte, y eriza las ramas desnudas de los árboles con su tacto de hielo polar.

3. Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence*. Paris: Corti, 1985.

4. Alejandro López Andrada, *El óxido del cielo*. Córdoba: El Páramo, 2009. El extracto transcrito se encuentra en la p. 215.

El padre llama al hijo Estebin pero recibe el silencio como respuesta. Implícitamente esto significa que el hijo no está; el silencio es aquí sinónimo de ausencia. Cabe señalar que aquí, la ausencia y el silencio consiguiente vienen subrayados por el ruido de la naturaleza, el viento. El viento constituye así una especie de ruido de fondo que asimilamos al silencio, aspecto que desarrollaremos más adelante.

Otra razón que acarrea el silencio puede ser la discapacidad, que va a ser, en la novela *Los ojos de Natalie Wood*[5], sinónima de víctima. En efecto, ocurre un drama, una agresión sobre una niña de la cual se dice que tiene «retraso mental, además de [ser] sordomuda[6]». Esa niña, por no poder hablar, no puede defenderse gritando, por ejemplo, ni denunciar lo que ha sufrido; por lo cual, su ataque queda callado, y se transforma en secreto. El silencio de la niña pues plantea varias interrogaciones: ¿qué será de la niña? ¿Habrá intentado denunciar a su agresor? Finalmente el lector descubre en las líneas siguientes que este silencio era debido a la muerte de la niña.

En una novela más reciente, *Los perros de la eternidad*, también el silencio es involuntario y resulta ser un freno insuperable en el intento del protagonista de comunicar, éste sufrió un accidente y se despierta en el hospital, tumbado en la cama, sin poder moverse ni hablar. Toda la novela se desarrolla pues en torno a este personaje mudo, que lo oye todo pero no puede responder a las solicitaciones de los médicos ni de sus familiares. La novela es así una especie de relato interior íntimo de este personaje, cuyos pensamientos vagabundean en función de las palabras que le van dirigidas y de los recuerdos que éstas le traen a la memoria. En el extracto siguiente, su hijo está junto a la cama:

> Lo veo preocupado, inseguro, y en sus ojos adivino un temblor de amargura inconfesable, un pellizco de angustia. Siento pena de él. […] No sé cómo tranquilizarle. Deseo consolarle y decirle que no tema, que en realidad me encuentro bien, pero mi voz no obedece a mis deseos; permanece en clausura como un ruiseñor perdido en un viejo zarzal donde ya no entra la luz.
>
> Es duro estar vivo y no poder comunicarte[7].

En algunas ocasiones el silencio puede traducir un olvido, siendo éste tanto la causa como la consecuencia del silencio. El narrador protagonista

5. Alejandro López Andrada, *Los ojos de Natalie Wood.* Córdoba: El Páramo, 2012 (Colección Mayor).

6. *Ibid.*

7. Alejandro López Andrada, *Los perros de la eternidad*. Córdoba: Almuzara, 2016, p. 10.

de la novela *Los ojos de Natalie Wood* pierde la memoria tras haber caído, y, en cambio, a partir de ese momento, conoce el futuro. Pero el relato sobreentiende que este problema de memoria no se debe sólo a la caída sino también al choque psicológico que sufrió cuando niño al estar presente durante la agresión de la niña sordomuda, conociendo así la identidad del agresor. Dos silencios coexisten entonces, siendo el primero un fallo de la memoria –el silencio sobre el pasado del protagonista–, y el segundo un fallo del lenguaje –el silencio en torno a esta tragedia–.

También el silencio puede ser la consecuencia del miedo o de un choque psicológico. En la novela *Los perros de la eternidad*, el protagonista, que todavía está en el hospital después de su accidente cerebral, acaba recordando las circunstancias de la muerte de su madre, circunstancias que durante muchos años le traumatizaron tanto que se olvidó de ellas:

> Mi madre en el lago, flotando entre las ovas.
>
> Yo sabía ya entonces quién era la persona que, de un modo indirecto, había acabado con su vida. Conocía los detalles. Lo había observado todo; pero debía callar, no decir nada. Me iba la vida en ello, creía yo, y por eso tenía que mantenerme mudo. Eso contribuyó sin duda alguna a que un trozo de olvido se instalase en mi memoria y acabase borrando un fragmento de mi vida durante cinco largas décadas.
>
> El miedo asfixió lo que hube de decir.
>
> Mucho más tarde, me habría de arrepentir de no haber contado entonces la verdad[8].

Aquí se nota la noción de obligación que va junto con la del silencio –«debía», «tenía que», «hube de»– pues el protagonista vive con el peso de este secreto que se cree obligado a guardar por miedo. En este extracto, el campo léxico del silencio está muy presente con el verbo «callar» que es la negación misma del acto de hablar, «no decir nada», con la doble negación: «no» y «nada» que viene a anular el acto de palabra indicado por el verbo «decir»; y por fin, con el adjetivo «mudo» asociado a la obligación y al estado de permanencia de este silencio, sugerido por el verbo «mantenerme». Además, la metáfora de la memoria borrada subraya el olvido resultante de aquel acontecimiento. Más adelante, el relato revela los hechos: mientras volvía a casa ebrio con un dolor de cabeza insoportable después de haber salido con sus amigos, el protagonista, tumbado en la cama, oye una discusión violenta entre su madre y el tío cura, hermano del padre del protagonista:

8. *Ibid*., p. 4.

> –[…] He venido a decírtelo, Rosa –argumentó–, así, por las buenas. No deseaba hacerte daño. Si no quieres tener relaciones yo lo entiendo, pero te prometo que te arrepentirás. Si no aceptas mi amor, yo te obligaré a sufrir. Diré por ahí que eres una furcia y que, más de una vez, viniste tú a comprometerme sin respetar mi cargo religioso. Te juro que eso es lo que contaré. [...]
>
> En la escena final de aquel desagradable acto [...], veo a mi madre, tan frágil, rodando por el suelo, después de haber sido empujada por mi tío y haber recibido una enorme bofetada. Luego, [...] abrió la puerta de casa y se marchó.
>
> A partir de ese instante, nunca más la volví a ver[9].

Esta confesión viene a finales del libro y permite comprender los elementos contados a principios del relato, es decir que comprendemos que el suicidio de la madre se debe a que el tío cura la amenazó con manchar su reputación de mujer honrada después de que ésta hubo rechazado sus insinuaciones. Respecto a esta tragedia, el silencio se debe, por una parte, a que el protagonista, niño, tuvo miedo de armar un escándalo puesto que su tío era cura, y no quería que mancillaran la memoria de su madre; por otra parte, parece que guardó el silencio atormentado por el remordimiento. En efecto, durante mucho tiempo se sintió responsable de haberla dejado irse. De ahí que este silencio se debe a un olvido, un fallo de la memoria, que a su turno se debe a una dificultad a aceptar el pasado.

Entre las diferentes acepciones de la definición del silencio –y es lo que a menudo caracteriza las novelas del autor– está la que supone un vacío, algo que no se sabe, que no aparece o también un secreto, como acabamos de verlo. Un secreto impone, por parte de la persona que sabe, un silencio voluntario, y para la persona que no sospecha nada, un silencio que le es impuesto. En la novela *El césped de la luna*[10], el protagonista es de cierto modo «víctima» del silencio que le impone su mejor amigo y no descubrirá antes de veinte años el contenido de este secreto. Por lo demás, este silencio, aunque voluntario por parte del mejor amigo, también es involuntario, pues éste, al morir, se va sin haberle confesado al protagonista lo que hizo muchos años atrás:

> Unos minutos después, salía a la calle llevando en la mano derecha un pico oxidado, que, al fin, le habría de ayudar a descubrir algo: un enigma que pertenecía a su juventud [...]. Muchos años atrás, su

9. Alejandro López Andrada, *Los perros de la eternidad*, *op. cit.*, p. 149.

10. Alejandro López Andrada, *El césped de la luna*. Sevilla: Algaida, 2001 (Meridianos).

> mejor amigo, Carlos Cerezo, pocas semanas antes de fallecer, dejó enterrado en un sitio del campo de fútbol –el punto del córner que miraba hacia el oeste– un oscuro secreto que, según acordó con Arturo, hasta que no pasaran veinte años éste último no debería descubrir[11].

B. Silencio voluntario

El silencio no es forzosamente algo involuntario o inconsciente. También puede ser voluntario, y en este caso, la carga implícita es aún más importante y reveladora. Así, hay tantos significados como existen silencios. Primero, el silencio puede ser la manifestación de un malestar, y traducir el hecho de que no se sabe cómo decir las cosas, y también, en este extracto de *Los ojos de Natalie Wood*, un modo de proteger y cuidar a alguien:

> –¿Entonces por qué no me dices lo que sabes?
>
> –Sencillamente no quiero hacerte daño. Por eso no debo hablar más del asunto. […]
>
> Bueno, si tú te empeñas en que lo diga, te contaré lo que sé sobre el asunto, aunque, de entrada, te advierto que es muy duro. […] Yo pasé, casualmente, ese día por allí y, al final, lo vi todo. Fue una coincidencia. Tú estabas parado en los almacenes de la mina y, enseguida, saliste corriendo como un loco. Entonces, yo me acerqué hasta la ventana, y allí me encontré con la escena que tú sabes. Para qué repetirla. […] Lo que hizo tu padre aquel día fue gravísimo […][12].

Si bien el personaje de Benito acepta contar lo que sabe –«te contaré lo que sé»–, no lo dice claramente y el «secreto» queda entero –«me encontré con la escena que tú sabes. Para qué repetirla.»–, aunque por fin nos enteramos de que el culpable fue el padre del protagonista.

El miedo, del que ya hablamos como causa del silencio involuntario, también se puede relacionar con algo voluntario. Cuando el personaje Benito de la misma novela acaba contándole al protagonista lo de la agresión, éste explica que tuvo que callarse porque su padre lo amenazó; otra vez el silencio permite proteger y sobre todo protegerse a sí mismo. Además, volvemos a notar que el silencio, después de un choque, provoca una amnesia involuntaria:

> –A mí también la experiencia me marcó, porque él me observó y, aquel día por la tarde, se acercó en busca mía y, tras sacarme de mi

11. *Ibid*., p. 17.

12. Alejandro López Andrada, *Los ojos de Natalie Wood*, *op. cit.,* p. 248-249.

> casa, me pidió que no le contara a nadie nada de lo que había visto unas pocas horas antes. Eso fue lo que dijo, que no me fuese de la lengua, pues si lo hacía me iba a arrepentir ya que él conocía un asunto de mi padre que si lo contaba le iba a costar la cárcel. De manera que me asusté mucho y, al final, me di cuenta que era mejor no abrir el pico. […] Yo era un niño y tu padre me engañó. Estuve muchísimas noches sin dormir, sufriendo continuamente pesadillas. Así, […], aunque pasé algunos meses muy asustado, con el paso del tiempo, poco a poco, fui olvidándolo […][13].

La reacción, o, mejor dicho, la ausencia de reacción por parte del personaje, traduce un malestar profundo y revela lo duro que puede ser aceptar el pasado: «Una llama escaló de mi pecho a mi garganta. El silencio, abrazado al dolor, llagó mis labios. Me quedé sin saber qué hablar ni qué decir[14]». Esa dificultad de aceptar el pasado también aparece a principios de la novela y acarrea una voluntad de protegerse por medio del silencio y del aislamiento:

> –Te veo muy aburrido, Félix –me espetó–. ¿Estás enfadado por algo? ¿Qué te ocurre?
>
> –No me ocurre nada –le dije–. Estoy muy bien. Tengo ganas de estar tranquilo. Sólo es eso. Me siento muy bien mirando las colmenas. [...]
>
> –A veces no somos capaces de aceptar que estamos sufriendo y nos cerramos a los demás[15].

Esa dificultad de aceptar las cosas subraya la pena, el dolor que uno puede sentir y que tiene como consecuencia la imposibilidad de hablar, como lo ilustra este extracto de *El óxido del cielo*. La aflicción del personaje frente a la agonía del animal le oprime la garganta:

> Ante mis pies, debajo, a veinte metros, jadeaba la mula, rota y derrengada, mordida por la oscuridad del día nublado por una melancolía pegajosa. […] Intenté como pude alzarla de la tierra. Mas era imposible: su cuerpo tembloroso, aunque estaba muy débil, pesaba demasiado. […]
>
> Mis camaradas acudieron de inmediato. […]
>
> Miré de reojo a mi amigo inquebrantable, uno de los mejores de mi infancia, y adiviné, tras sus gafas quevedescas, de muchas dioptrías, la humedad desoladora de sus ojos azules próximos al sollozo.

13. *Ibid.*, p. 249.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 45-46.

> Julianín, de soslayo, percibió que lo miraba y, enseguida, desvió la vista hacia otra parte.
>
> –Tienen razón tu hermano y Sallavera –me atreví a decirle, aceptando la derrota–. Nos tenemos que ir. Aquí no hacemos nada. Esta mula se va a morir tarde o temprano y nosotros no vamos a impedirlo. No podemos. Los animales, igual que las personas, al final tienen que morirse. Es ley de vida.
>
> No me respondió. Sacó un pañuelo del bolsillo. Se quitó las gafas deprisa, las limpió, e, inmediatamente después, secó sus lágrimas[16].

De hecho nos enteramos de que al personaje de Julianín le emociona la situación del animal y de que está llorando, pues sus ojos están húmedos. Cuando el narrador le aconseja abandonar, no responde. Finalmente no tiene nada que añadir, pues sabe que su amigo tiene razón y se resigna, y además, tiene un nudo en la garganta y sus actos hablan por su silencio. En efecto, saca un pañuelo para secar sus lágrimas. Su silencio quiere decirlo todo.

De la misma manera, en el poemario *Entre zarzas y asfalto*, el poeta Andrada no necesita hablar –«sin abrir los labios»– para que su mujer y él se comprendan y para que ella sepa lo que él siente por ella: «Ella va conmigo. Paseamos. […] Ella me mira, acoge mi silencio […]. Tiendo mis pasos en su respiración, ajeno al discurrir de la ciudad[17]».

Así es que podemos decir que el silencio, sea voluntario o involuntario, tiene un sentido oculto, pues abarca detalles sobre los personajes o la intriga del relato que el escritor escoge revelar o no al lector. Además, cabe insistir en que el silencio también revela mucho de manera implícita, y a veces mucho más de lo que harían las palabras.

II. El silencio: personaje omnipresente

Hace falta ahora interesarnos por el silencio como instancia en el relato. De hecho, en las obras de Andrada el silencio ocupa el lugar de un personaje.

A. Un personaje humano y compañero

Primero, podemos decir que el silencio, mediante personificaciones, se aparenta con un ser humano puesto que comparte con los hombres algunas

16. Alejandro López Andrada, *El óxido del cielo*, *op. cit.,* p. 22.

17. Alejandro López Andrada, *Entre zarzas y asfalto*. Córdoba: Almuzara, 2016, p. 35.

características. En *Los años de la niebla*[18], se habla de «los dedos del silencio», y el silencio también aparece como algo que hay que proteger dado que «tirita en un rincón». Este silencio acompaña siempre al narrador y a los otros personajes y constituye un refugio para ellos, una protección –«abrigo de lana y silencio»–, un amigo como si el silencio pudiera escuchar y acoger las confesiones y acaso consolar. En efecto, frente al silencio del narrador-protagonista de *Los perros de la eternidad*, los otros personajes le confiesan muchas cosas de sus vidas que no habían contado a nadie antes, como aquí su amigo apodado el Poeta que siente culpabilidad por haberse casado con la mujer que al narrador le gustaba:

> A mi modo de ver es lo que intenta conseguir, porque me sigue hablando en un susurro, como si me confiara sus secretos; creyendo, tal vez, que yo no puedo oírle; sintiendo, mientras lo hace, un gran consuelo, un desahogo, supongo, emocional.
>
> –Quizá no volvamos a hablar nunca como entonces […], por eso aprovecho que estamos solos, sin que nadie me oiga, para confesarte algo que deseaba decirte ya hace tiempo. […] A pesar de que te conozco desde siempre, siento pudor y vergüenza de contártelo […]. ¿Recuerdas las veces que decías cuando niño, en el cerro los Vacíes, que te gustaba Ángela? Bueno, pues desde el día que me casé, me he sentido culpable de habértela robado […][19].

El silencio no sólo escucha y acoge las confesiones sino que también habla y contesta, manteniendo así una conversación con los otros personajes:

> Me siento abrazado por un silencio milenario que empapa mis ojos y se asienta en mis entrañas igual que el amigo que llega de muy lejos y se alegra de vernos después de varios lustros. El silencio dialoga conmigo unos minutos, mientras don Francisco se halla en otra parte, cerrando las puertas de la ermita y de la verja. [...]
>
> Padre, ¿aún sigues ahí, junto a esta ermita que tú custodiaste en los días de la guerra? Abuelos Alejandro y Pepe, ¿me escucháis? ¿Podéis ver aún el arco iris de mis sueños? Amigos de mi niñez, ¿seguís jugando, como niños traviesos, por los campos del oeste?
>
> El silencio responde y me susurra que están vivos en la Gloria de Dios […][20].

18. Alejandro López Andrada, *Los años de la niebla*. Madrid: Oberón, 2005, p. 117 y p. 220 para los dos grupos de palabras citados.

19. Alejandro López Andrada, *Los perros de la eternidad*, *op. cit.*, p. 179.

20. Alejandro López Andrada, *Los álamos de Cristo*, *op. cit.*, p. 50-51.

En las obras de Andrada, el silencio es algo concreto, se puede tocar, sentir –«el silencio huele a clorofila[21]» o «huele a silencio[22]»–, se puede ver y escuchar –«miraba el silencio del exterior[23]», «el tambor del silencio[24]»–, como lo ilustra la multitud de sinestesias y oximorones que marcan sus textos.

B. Un personaje omnipresente

Más aún, diremos que el silencio casi constituye una instancia narrativa, pues está muy presente en las obras de Andrada. El narrador de *Los ojos de Natalie Wood* dice que su «relato comienza aquí, junto al silencio[25]». En toda su obra, las ocurrencias de la palabra «silencio» son muy numerosas: veintisiete en *El césped de la luna*, noventa y tres en *La esquina del mundo*, setenta y cinco en *La luz del Verdinal* por tomar sólo algunos ejemplos. Persigue a los personajes en todo momento e incluso hace visibles las palabras que no pronuncian –«vacíos luminosos […] entre sus labios». Además de su fuerte presencia, el silencio es activo: «brotaba[26]», «estalla», «perfora el aire[27]», mientras que a menudo es un ruido el que viene a perforar, interrumpir el silencio.

Luego, el silencio no sólo acompaña a los personajes sino que también está presente en la naturaleza y los paisajes mediante la metáfora de la costura: «una voz que cose el silencio y lo deshace en un tejido de luz[28]», «el silencio cosía el pecho del monte[29]», para dar a entender que el silencio encarcela las montañas. También es «de nata» y «se te acomoda en las pulías[30]».

El asimilar al silencio con un personaje concreto y omnipresente participa en la construcción de una verdadera poética del silencio en las obras de Andrada.

21. Alejandro López Andrada, *Los años de la niebla*, *op. cit.,* p. 173.

22. Alejandro López Andrada*, Un dibujo en el viento*. Córdoba: El páramo, 2010, p. 14.

23. Alejandro López Andrada, *El césped de la luna*, *op. cit.,* p. 157.

24. Alejandro López Andrada, *Los años de la niebla*, *op. cit*., p. 235.

25. Alejandro López Andrada, *Los ojos de Natalie Wood*, *op. cit*., p. 14.

26. Alejandro López Andrada, *El césped de la luna, op. cit.*, para los dos últimos grupos de palabras citados, p. 131 para el primero.

27. Alejandro López Andrada, *Los años de la niebla*, *op. cit*., p. 39 y p. 83.

28. *Ibid*., p. 82.

29. Alejandro López Andrada, *Un dibujo en el viento*, *op. cit.*, p. 85

30. Alejandro López Andrada, *Los años de la niebla*, *op. cit.*, p. 45.

III. El silencio, reflejo del alma

Las obras de Andrada, sea cual sea el género, son el reflejo de la personalidad del narrador –que a veces se confunde con el autor–, de su interioridad profunda y de la visión que tiene de la vida y del mundo.

A. Ambiente e introspección

Primero, el evocar y describir el silencio permite construir un ambiente específico para el lector –a veces es un «silencio electrizante[31]»–, y en particular un ambiente nostálgico. Por una parte, el silencio pone de relieve otros sonidos que, luego, subrayan este silencio:

> Era cuando comenzaba la primavera y estallaba en los cerros el perfume de las jaras empapando la atmósfera de un lánguido silencio que, a veces, despedazaba el vuelo de un pájaro o el balido de las ovejas junto a la mina[32].

El epígrafe de *El césped de la luna* –«en no sé qué rincón el pájaro de entonces desgranaba su queja sobre las ruinas mudas»–, remite al abandono, a la soledad y a la nostalgia del pasado. Este pájaro del epígrafe –que podemos concebir como la mente del narrador–, anda vagando entre los recuerdos y vuelve a vivir el pasado, de ahí –como consecuencia del abandono y de la soledad– las conexiones entre el silencio, los recuerdos y la introspección del narrador. Para el narrador de *Los perros de la eternidad*, el silencio que le es impuesto por su estado de salud es fuente de reflexión y constituye –como lo es la nieve para Menchu Gutiérrez–, el reflejo de su alma:

> Aunque no logro hablar y estoy paralizado, todo en mí se va urdiendo de un modo transparente. Voy penetrando, nadando en mi conciencia y esto me lleva a un plano reflexivo donde engarzo sin prisa las luces con las sombras, lo bueno y lo malo que experimenté hasta hoy, envolviéndome un halo de blanca lucidez que me mueve a hacer un repaso a mi existencia resaltando, es curioso, mis triunfos personales, todo lo que un día obtuve gratamente, sobre las cosas importantes que perdí. Soy consciente, es verdad, de que he sufrido mucho; pero es cierto también que, a veces, tuve amor […] y en mi vida hubo etapas de una gran felicidad. Eso es algo que antes jamás había pensado y, ahora, no obstante, empiezo a contemplar[33].

31. Alejandro López Andrada, *El césped de la luna*, *op. cit.,* p. 83.

32. Alejandro López Andrada, *Los años de la niebla*, *op. cit.,* p. 189.

33. Alejandro López Andrada, *Los perros de la eternidad*, *op. cit.,* p. 26.

Para Andrada, ya lo hemos dicho, el silencio dice a veces más que la palabra; de ahí, quizás, la brevedad de los textos de los tres poemarios recientes que son *La esquina del mundo*, *La luz del Verdinal* y, aún más, *Entre zarzas y asfalto*. Los textos que contienen las tres obras, por su brevedad, lo resumen finalmente todo y se bastan a sí mismos. El poema traduce la nostalgia del autor-narrador frente a la vida y su necesidad de recordar el pasado, los orígenes, para crear el futuro:

> Melancolía
>
> Surge una liebre en el hondo pastizal. Mi corazón mudo la persigue. Así corre la vida ante mis ojos. Lo
>
> que huye muy deprisa permanece. Lo que se fue, no ha muerto: en mi alma vive[34].

B. Silencio místico

Es obvio decir que las obras de Andrada presentan rasgos piadosos y religiosos. La religión es algo muy importante para el autor y es un tema omnipresente, como ya aparece desde el mismo título en su ensayo *Los álamos de Cristo* en el que dialoga con el cura del pueblo. Además, muchos son los adjetivos que remiten a la fe. El silencio aparece como «inmaculado[35]», «blanco», «conventual», «virginal», «fecundo[36]», y puede tanto remitir a la vida –«la luz del silencio[37]»– como a la muerte que anuncia –«el silencio de la eternidad[38]»–. El silencio permite al narrador reanudar con su yo profundo y con su fe. En *Entre zarzas y asfalto*, permite la comunión con el Señor y el recogimiento: «Delante, hacia el oriente, el cielo me habla. Todo se va tornando circular, eternamente blando en torno a mí, como si en mi silencio entrara Dios[39]».

> En *Le silence comme introduction à la métaphysique*, el filósofo Joseph Rassam afirma: «En nosotros el silencio es ese lenguaje sin palabras del ser infinito que, por su propio peso, atrae y arrastra nuestro movimiento hacia el Ser infinito. […] El acto de silencio […] lleva

34. Alejandro López Andrada, *Entre zarzas y asfalto*, *op. cit.,* p. 151.

35. Alejandro López Andrada, *Los ojos de Natalie Wood*, *op. cit.,* p. 61.

36. Alejandro López Andrada, *Los años de la niebla*, *op. cit.,* p. 222 para estos cuatro adjetivos.

37. *Ibid*., p. 166.

38. Alejandro López Andrada, *El césped de la luna*, *op. cit.*, p. 206.

39. Alejandro López Andrada, *Entre zarzas y asfalto*, *op. cit.*, p. 59.

> consigo la oración, es decir, el movimiento por el cual el alma se eleva a Dios.» Para Rassam, […], «si bien la palabra caracteriza al hombre, el silencio es lo que lo define, porque la palabra hablada solo adquiere sentido en virtud de ese silencio»[40].

Las referencias a lo religioso, aunque discretas, también dan a percibir cierta serenidad y felicidad que sólo se pueden experimentar guardando silencio. Este texto corto de *La esquina del mundo* muestra el bienestar del narrador a pesar de las dificultades de la vida; está tranquilo, escuchándolo y observándolo todo:

> Una escena feliz
>
> La claridad aún sigue visitándome, penetra en la oscuridad por las rendijas de una ventana abierta a lo inasible. Es un espacio que solo cabe en mí. Arriba, hay un techo de color verde-manzana. Abajo, la tos profunda de mi padre y el mágico zigzagueo de las moscas edificando un cielo hecho de humo.
>
> A la izquierda, la báscula pesa el horizonte de las voces que inundan la tienda: las mujeres embuten su olvido en medias de cristal. A la derecha, el amor de los ovillos aún acaricia el silencio de la pana. Frente a mí, late el sol en las piedras y en el musgo que cubre la lentitud de las paredes, la virginal soledad de un corralón.
>
> Fuera de mí, la vida, tan anónima, es el singular crujido de los carros que pasan rasgando el dolor de la mañana, es mi madre que observa el milagro de los pájaros mientras picotean los ojos del rocío, las primeras migajas de una eterna claridad que aún perfila los nombres, los rostros, los objetos edificados muy dentro del silencio, en los hondos pasillos de aquella sencillez donde hasta la tristeza era feliz[41].

C. Lenguaje poético del escritor

Las obras de Andrada son estilísticamente poéticas, pues, su universo entero es poético como ese camino que le «habla a través de los muchos silencios[42]». Los silencios tienen sentido, son palabras que dan eco a la intimidad profunda del narrador y que le dan inspiración en su creación literaria. A menudo aparece la imagen de la nieve y el paralelo establecido con el silencio –para hacer referencia a Menchu Gutiérrez y a su *Decir la nieve*–, y con la creación literaria permiten detenerse en el tiempo: «En la

40. Cardenal Robert Sarah y Nicolas Diat, *op. cit*.

41. Alejandro López Andrada, *La esquina del mundo*. Madrid: Trifaldi, 2012, p. 34-35.

42. *Ibid.,* p. 21.

imagen que evoco nieva eternamente», «No puedo olvidar los sonidos, los colores, los olores tan esenciales de aquel tiempo; los llevo guardados en el cofre de mi alma envueltos en la luz romántica del frío[43]». Incluso dedica un texto completo al silencio, a sus olores y texturas:

Texturas

> Se mezclan los olores del silencio, porque el silencio siempre tiene aroma: a veces huele a fruta corrompida en las cenizas del oscurecer. Otras, en cambio, huelen al resplandor feliz de la vainilla en las despensas secretas de la infancia. Esta mañana la límpida textura del silencio es una mezcla dulce de hojas muertas, movidas por le brisa de los parques, de cáscaras de pipas y cacahuetes que, en este instante, picotean dos mirlos erguidos, majestuosos, frente a mí, bordando una emoción casi sagrada en un rincón sin luz de la ciudad[44].

A continuación, Andrada es reconocido por su pluma fina y poética, incluso por sus contemporáneos. En el preludio que redacta para la novela de López Andrada, *La esquina del mundo*, Antonio Colinas comprueba que la obra de Andrada «es el lenguaje final del silencio. El poeta no puede ir más allá». Además, para quien escribe, el silencio y su descripción quizás sean una manera de permanecer vivo a través del tiempo. Antonio Colinas, en su *Obra poética completa*, asegura que:

> Nada se cierra, y menos la esperanza, para el que desea ir, como el poeta con su palabra, siempre *más allá*. Me refiero a que, quizá, los límites de la vida de un poeta no se cierran con su silencio sino que, a través de los poemas escritos, queda para el lector y para el mundo una esperanza abierta[45].

Si, como lo señala Colinas, la vida del poeta no se acaba con su muerte física, tal vez podamos decir que al hablar del silencio el poeta logra traspasarlo.

Conclusión

En las obras de Andrada, el silencio está muy presente y la poética del silencio que hemos detectado reviste diferentes aspectos. Puede ser el silencio de personajes, que por este medio no paran su comunicación sino que

43. Alejandro López Andrada, *Los años de la niebla*, *op. cit.,* p. 33.

44. Alejandro López Andrada, *Entre zarzas y asfalto*, *op. cit.,* p. 17.

45. Antonio Colinas, *Obra poética completa*. Madrid: Siruela, 2011, Introducción.

la completan por la carga implícita que conlleva el silencio. También puede ser el silencio de la naturaleza y del mundo que contempla el narrador y que le reflejan su propia imagen a modo de un espejo íntimo y necesario para la reflexión y la creación literaria:

> Sólo hay una idea para mí clara al colocar el frágil punto final del libro, y es que la nieve, al igual que sucede con la niebla, el desierto, el mar, o la noche, no son sino un poderosísimo espejo que nos regala la naturaleza. Nos contemplamos en la nieve, y de ella extraemos las notas más agudas o más graves, el silencio más consolador o el más terrible. Donde unos autores han visto un paraíso; otros, han levantado una cárcel; en gran medida, la nieve es lo que tú eres[46].

46. Menchu Gutiérrez, *Decir la nieve*. Madrid: Siruela, 2011, p. 9.

LOS MIL Y UN MATICES DEL SILENCIO EN *NEMO* (2016) DE GONZALO HIDALGO BAYAL «EN SILENCIO, NATURALMENTE[1]»

Xavier Escudero
Université Littoral Côte d'Opale

[…] *o hay palabras o hay silencio*[2].

Si el silencio puede interpretarse como el agotamiento, el fin o el fracaso de la palabra –«Dejo la pluma; no tengo fuerzas» escribía Azorín en *La voluntad* (1902)[3]–, también puede ser la manifestación de un lenguaje más sutil, más secreto, este «otro lenguaje» que emplea Adri en *Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute. El silencio puede ser la vía de expresión de una nueva sensibilidad contemporánea y cobra tantas formas que parece difícil circunscribirlo a una única fórmula en un cuento o en una novela –«¿Cómo traducir los mil matices, los infinitos cambiantes, las innumerables expresiones del silencio?», pregunta Azorín en *Diario de un enfermo* (1901)[4]. Es lo que nos propone Gonzalo Hidalgo Bayal en su novela *Nemo* publicada en 2016. Con esta novela, el autor demuestra que como «[p]rocédé artistique ou nécessité intrinsèque, le silence a toujours été

1. Gonzalo Hidalgo Bayal, *Nemo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2016, p. 87.
2. *Ibid.*, p. 272.
3. Azorín, *La voluntad*. Madrid: Editorial Castalia, 2010, p. 277.
4. Azorín, *Diario de un enfermo*. *Obras Escogidas*, tomo I: Novela completa. Madrid: Espasa Calpe, 1998, p. 181-182.

présent au sein des œuvres littéraires[5]». ¿Podríamos hablar de una novela del «alma contemporánea»? ¿Qué fórmulas del silencio encontramos en *Nemo*, que resulta ser una larga reflexión novelesca, un balance exhaustivo de las manifestaciones del silencio en un pueblo, a partir de un personaje bautizado Nemo por los habitantes? Así, me propongo centrarme, primero, en el personaje de Nemo, motor de los silencios, para, luego, apreciar el papel del narrador-escribano cuyo oficio consiste justamente en recomponer el (o los) silencio(s). Terminaré considerando *Nemo* como un juego sobre la significación del silencio.

Nemo, personaje del silencio

Nemo es un forastero que llega a la estación de un pueblo en noviembre en un tren no previsto, creando así en la diégesis, desde el principio, una tensión. Cuando llega el hombre del silencio, no tiene equipaje, está empapado de lluvia (ha estado esperando durante seis horas y media, de pie, inmóvil) y viene descrito como un individuo alto, delgado, «con extrañas facciones […] de locura o enajenación[6]», caracterizado por su pasión por las fotografías de palomas y relojes. El no «tener noticias» de este forastero que tenía que venir en tren –¿será al interventor de *Paradoja del interventor* (2004) a quien estarán esperando ahora?–, momento de espera identificado con la eternidad, es decir algo «insoportable e inconcebible[7]», constituye una primera modalidad de silencio. A este forastero, «viajero perdido[8]», militante del silencio o «disidente silencioso[9]», se opone el grupo que lo espera (el viejo, el oficinista, los gemelos, el bodeguero[10], el zapatero), que llena el vacío de la espera batiendo la conversación y dando «palabras al viento[11]». El silencio o la espera se colman de historias: la literatura, la ficción vendrían a ser una manera de burlar la espera de la muerte (trece días de espera entre el capítulo uno y el diez). Esperando al forastero es como el narrador-escribano consigue consignar las noticias de los habitantes. Así,

5. Aline Mura-Brunel, *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam-New York: Éditions Rodopi, 2004, p. 9.

6. Gonzalo Hidalgo Bayal, *op. cit.*, p. 47.

7. *Ibid.*, p. 35.

8. *Ibid.*, p. 36.

9. *Ibid.*

10. Nemo viene «a callar donde se habla» (*ibid.*, p. 94) es decir en la bodega.

11. *Ibid.*

uno de los clímax de la tensión de la espera se relaciona con la ausencia alargada de noticias del huésped: la ausencia del forastero que no llega remite al silencio, un silencio fuente de tensión, de fantasma y una condena para muchos. Nemo, además, es el nombre con el que los habitantes (el viejo sobre todo) de este pueblo bautizan al forastero que llegó con retraso a su lugar de retiro (precisamente, Nemo viene a este lugar de perdición para enterrarse en el silencio): el verbo es creación pero, siguiendo con las paradojas, «la palabra es nuestra condena y nuestra salvación[12]». Nemo, «nadie» en latín, es el nombre que se da Ulises, el héroe de la *Odísea*, para vencer al cíclope Polifemo cuyo nombre significa «el que habla mucho» y liberar a sus hombres. Nemo es también el capitán del Nautilus en *Veinte mil leguas bajo el agua* (1869-1870) de Julio Verne, con el que el personaje de Hidalgo Bayal se ve claramente identificado: Nemo se hunde en el silencio como el capitán en su Nautilus para huir de la humanidad y entrar en su «neminidad[13]». Nemo es pura presencia física y no verbal, «conocido por los ritmos secretos del silencio[14]», que ha renunciado al lenguaje: «Ulises se hizo Nadie para escapar del cíclope. Tal vez también nuestro huésped se haya hecho Nemo para huir del cíclope[15]», este cíclope que simbolizaría el tiempo que lo devora todo. Elegir el silencio es escapar del tiempo y de la muerte y, pues, es un acto de heroísmo. Un héroe del silencio opuesto a antagonistas ausentes, como un escritor venido al mismo pueblo que hechizaba con sus palabras al relatar sus historias (capítulo treinta), o presentes, como el comerciante particularmente locuaz y para quien el silencio es una «ofensa[16]». El silencio de Nemo no es, pues, inédito, a pesar de todo, en esta tierra de nadie: hubo mudos («quien no puede hablar[17]»), «tácitos, callados o silentes[18]» pero el de Nemo es verdadero, auténtico. Nemo es «un dios mudo[19]» que se sustituyó a este primer dios embaucador, es un explorador del país del silencio o, mejor dicho, «Nemo no es un capitán explorando mundos submarinos, es un hombre solo y silencioso en el bosque, en la llanura, en

12. *Ibid.*, p. 74.
13. *Ibid.*, p. 126.
14. *Ibid.*, p. 69.
15. *Ibid.*, p. 73.
16. *Ibid.*, p. 87.
17. *Ibid.*, p. 96.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, p. 79.

el desierto, entre nosotros[20]» aunque, casi al final de la novela, el narrador-escribano reconocerá la identidad verniana de Nemo: «El silencio es una aventura submarina […]. Pues bien, nuestro Nemo corre una aventura de esa índole[21]». Nemo remite a la historia de un monje copista ignorante, de la Edad Media, que pensaba que el pronombre «nemo» era un nombre y así transformó los antiguos manuscritos en aventuras extraordinarias según lo que cuenta el poema dramático del siglo XVI de Jean d'Abundance, que acaba por ser una parodia de los excesos de la erudición literaria basada en la vida de San Nemo, personaje de ficción, de una farsa burlesca medieval anticlerical[22].

El silencio parece ser también un territorio en el que uno se refugia para luego recrear a su antojo el mundo del verbo como es el caso del personaje del viejo que regresa de su retiro en el silencio para enunciar una de sus «senectas» –sentencias– a propósito del título de la novela: «Nemo, neminis» (Nadie, de nadie, nominativo y genitivo), fórmula latina con la que la gente acabó bautizando al forastero que finalmente llegó al pueblo pero que no pronunció ni una palabra, «suma de toda negación[23]», un apodo que no le quita, sin embargo, ninguna humanidad ni identidad. Nemo, que lleva gabán ocre y «pelo enloquecido[24]», hasta en su mirada, se queda sin lenguaje, hasta tal punto que cuando decide salir de casa por primera vez un día de sol otoñal, se juntan los chicos en torno a él para ofrecerle una castaña asada y él sólo contesta con los ojos, pues «a ese cruce de miradas se

20. *Ibid.*, p. 84.

21. *Ibid.*, p. 219.

22. Nemo es también el personaje de *Little Nemo in Slumberland*, un tebeo creado por el escritor americano Winsor McCay en 1905. Es, además, el personaje de *Diario de Nautilus* (1985) y de *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina. El novelista, en un vídeo de la serie «¿Qué personaje de la literatura le hubiera gustado ser?» realizado en el marco de la 69ª Feria del Libro de Madrid (del 28 de mayo al 13 de junio de 2010), confesó lo siguiente: «Me hubiera gustado ser el Capitán Nemo, de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de Verne. Es un personaje que me seducía, era misterioso. Vivía de una manera que combinaba dos cosas que parecían imposibles: por un lado estaba encerrado en un submarino con una biblioteca y una colección de cuadros, y por otro lado tenía unas ventanas circulares por donde veía el fondo del mar» (Winston Manrique Sabogal, «Muñoz Molina sería el capitán Nemo», 10 de junio de 2010. <https://elpais.com/cultura/2010/06/10/videos/1276120801_870215.html> [Consultado el 29 de abril de 2018].

23. *Ibid.*, p. 53.

24. *Ibid.*, p. 61.

reduce el diálogo[25]». De cierta manera, como lo asevera David Le Breton en *Le silence et la parole contre les excès de la communication*:

> Le monde ne prend forme et sens que dans le regard de l'homme, et donc dans les ressources du langage, c'est-à-dire aussi à travers les rites, et la symbolique corporelle qui interprète également le monde[26].

La mirada de Nemo constituye el único lenguaje perceptible, una «sonrisa muda[27]» frente al rito (aquí, infantil) de comer castañas. Acaso el silencio, en *Nemo*, sea el lenguaje de la vejez que añora el período de la infancia llena de aventuras, de islas misteriosas, de viajes submarinos. La novela o el relato del personaje-escribano querrá mostrarnos, a nosotros lectores, que cualquier situación es intercambiable: el silencio dialoga con la voz, y Nemo con su silencio cumula todas las funciones: antagonista, protagonista, culpable, enemigo, sabio, etc. Es una figura quijotesca encerrada en su propia locura, cubierta de su «gabán ocre» como si se tratara de una armadura, un caballero andante decadente «que se encamina sin más del paraíso a la extinción a través de tiempos desolados y regiones de podredumbre[28]» y de quien se burlan los habitantes gastándole bromas. En sus andanzas y por su actitud extraña, Nemo parece volver al sentido de la identidad auténtica, a la fuente de la vida (se le ve asociado al lugar de la «cruz del agua») y, cuando desaparece (por ejemplo en el capítulo veintinueve), los otros personajes (el papagallo, a la cabeza) se quedan sin habla. Se habla del silencio como de un contagio o como una conversión. El carretero es «parco en palabras[29]», el Fiat, los gemelos y hasta el bodeguero –el más parlanchín, el más versado en palabras– se dejarán contaminar o imitarán el silencio de Nemo con una duración provisional: el bodeguero rompe su silencio al cabo de siete semanas, el Fiat es de un natural silencioso y los gemelos habían apostado por un silencio mutuo que acabarán también rompiendo. Otro ejemplo de contagio del silencio es el hombre cazador herido accidentalmente que sólo puede expresarse por grajos y que, contrariamente al forastero, sufre por intentar, en vano, hablar, por atender «al puro mecanismo de la conversación[30]». Este ahínco trágico de reconquista

25. *Ibid.*, p. 62.

26. Philippe Breton et David Le Breton, *Le silence et la parole contre les excès de la communication*. Toulouse: Éditions érès, 2017 [2009], p. 106.

27. Gonzalo Hidalgo Bayal, *op. cit.*, p. 111.

28. *Ibid.*, p. 75.

29. *Ibid.*, p. 81.

30. *Ibid.*, p. 50.

de la palabra se ve sólo compensado por rasgos irónicos: «el cazador grajo[31]» conoce el efecto mágico de desaparecer como una piel de zapa y «[…] adquirió la apariencia de […] la figura de un moderno pitecántropo[32]». El abandono de la palabra tiene como consecuencia el regreso a un estado animal, prehistórico, primigenio (no hay palabra en el Edén excepto la de Dios) como es el caso del personaje del carpintero que se ha ido a vivir al bosque, adoptando una apariencia salvaje («con greñas, con barba, desnudo[33]»), de loco penitente, según un rumor fielmente transcrito por el escribano. En efecto, el carpintero viejo se encerró en el mutismo después de la marcha de su hijo de diecisiete años, víctima de un oráculo funesto que había previsto esta marcha y un destino de maldad para el hijo. Este mutismo viene de la desconfianza del carpintero por las palabras: «Mejor es el silencio que el engaño y la falsedad[34]». El carpintero desaparecerá como expulsado definitivamente «de la voz y las conversaciones[35]» para, en su soledad y posible retiro en el bosque, desarrollar «un lenguaje propicio a su nueva condición[36]». El mutismo del carpintero es el del dolor, de la rebeldía y del menosprecio por la palabra (el oráculo es quien ha hablado por él). «Ya no habló más nunca más[37]» pero se puso a beber vino puesto que vino y silencio hacen muy buenas migas en *Nemo*: el que bebe y no habla «no va a verterse en palabras ebrias ni en burdos despropósitos[38]». Quitarse la palabra es anticipar la muerte o abandonar su condición de animal social: el mutismo en sociedad es un contrasentido como lo asevera el escribano «provisional[39]» y aplaude éste la actitud «leal» del carpintero. Como afirma Pascal Quignard en *Le vœu de silence sur Louis-René des Forêts*, el que calla, se aparta de los demás, se anula, se suprime y, pues, «le langage réside dans le vœu de silence[40]».

31. *Ibid*., p. 51.

32. *Ibid*.

33. *Ibid*., p. 40.

34. *Ibid*., p. 38.

35. *Ibid*.

36. *Ibid*.

37. *Ibid*., p. 39. Al silencio del carpintero se opone o responde la cantilena de su mujer.

38. *Ibid*.

39. *Ibid*.

40. Pascal Quignard, *Le vœu de silence sur Louis-René des Forêts*. Fontfroide-le-Haut: Fata Morgana, 1985, p. 20.

Nemo es otro Quijote destinado a emprender varias salidas desde su casona, varias exploraciones de su contorno; es, según el escribano, «la figura del personaje solitario, […] un individuo de esa estoica condición: silencio y soledad[41]». Así, las dinámicas que nacen gracias o a causa de este personaje dan cuenta de su alcance. El silencio de Nemo es sagrado, santificado (podemos aún evocar el episodio de la desnudez bautismal del personaje), un silencio puramente individual, pero que no deja de ser, a la inversa, religioso en el sentido en que unifica[42]: «Nemo se considera precursor de una buena nueva, la buena nueva del silencio, del regreso a los orígenes mudos del mundo[43]». Algo sagrado reside en lo no dicho pues lo desconocido y lo enigmático atraen, fascinan; no decir nada es una postura, un saber guardar los secretos y una manera de ser (el callado). No decir nada es no situarse en el tiempo y en el espacio, es carecer de identidad: tenemos a personajes que se encuentran en los límites de la comunicación en un mundo donde la comunicación es justamente excesiva, en un mundo en declive, en crisis: *Nemo* nos hablaría de un mundo en transición, en mutación, que quisiera reanudar de cierta manera con el lenguaje original (el silencio) y una actividad artesanal de recuperación de la palabra callada, no dicha por pudor o por ignorancia. Con Nemo, la tentación del mutismo se acompaña con la de romperlo; la literatura cuestiona así los límites del silencio que puede constituir una amenaza como en la novela *Drame au bord de la mer* (1834) de Honoré de Balzac en la que un hombre decide ya no hablar ni moverse a fin de expiar la palabra mancillada por su hijo irrespetuoso.

Gonzalo Hidalgo Bayal, a través de su personaje, muestra que encerrarse en el silencio puede así constituir una ascesis, remitiendo al silencio del místico que medita

> en silencio sobre el silencio o pergeñando alguna paradoja, la consideración del lenguaje y el silencio como los dos modos de una travesía complementaria, la uniformidad del principio y del fin, etcétera[44].

41. Gonzalo Hidalgo Bayal, *op. cit.*, p. 101.

42. En el ensayo dialogado ya citado *Le silence et la parole contre les excès de la communication*, el antropólogo David Le Breton da esta definición de lo religioso contraponiéndolo a lo sagrado: «Le religieux unit, comme le rappelle l'étymologie du mot, le sacré isole car il est individuel», David Le Breton, *op. cit.*, p. 101.

43. Gonzalo Hidalgo Bayal, *op. cit.*, p. 193.

44. *Ibid.*, p. 34.

El silencio es también una liberación, un retiro o una búsqueda para hacer resurgir la palabra, animar sus contrarios (la verborrea, por ejemplo), aunarlos a fin de luchar contra él. Nemo, desde cierto punto de vista, podría ser un *alter ego* del propio escritor (a Gonzalo Hidalgo Bayal le caracteriza su presencia callada, observadora). Por otra parte, Nemo es la criatura novelesca a la que el personaje del escribano (falso, no de oficio) da vida o, por lo menos, guía a través de una geografía imaginaria que no deja de evocar la realidad de las zonas de alguna «España vacía», con su viejo molino, su vieja ermita (la de San Hervacio, que recuerda el nombre de la villa de Hervás o de San Gervasio; una deformación ortográfica, pues, propia del proceso creativo o inventivo del autor-escribano), su vieja mina de wolframio. El escribano desempeña una función clave en *Nemo* como veremos a continuación.

El oficio del escribano: recomponer el silencio

El silencio de Nemo es enigma y la tarea del escribano consiste en intentar «comprender, ver con alguna claridad, entender, en suma, la conducta de Nemo y el porqué de su silencio o, en fin, a lo que éste le conduce[45]». «Comme la parole, le silence est une matière de sens. Il n'est jamais le vide, le non-sens ; au pire il est énigme, c'est-à-dire du sens rendu inaccessible[46]», asegura David Le Breton. La función del escribano es dar verosimilitud a la relación («De lo que, como escribano, doy fe en estas escrituras[47]») de hechos acaecidos en un pueblo «que también duerme en la España vacía, en un pueblo lejano, extraño y casi deshabitado[48]». El narrador intradiegético hace su oficio de cronista «con esmero y pulcritud[49]», «poniendo orden en los hechos[50]», recolectando regularmente las «senectas» del viejo –ningún personaje tiene nombre propio, como en *Paradoja del interventor*, ambas novelas de Gonzalo Hidalgo Bayal haciéndose eco, la segunda, *Nemo*, siendo, de cierta manera, como una continuación de la primera, otra versión. El escribano oye el silencio de la naturaleza para adentrarse en el

45. *Ibid.*, p. 157.

46. Philippe Breton et David Le Breton, *op. cit.*, p. 103.

47. Gonzalo Hidalgo Bayal, *op. cit.*, p. 90.

48. Sergio Del Molino, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner Ediciones, 2016, p. 241.

49. Gonzalo Hidalgo Bayal, *op. cit.*, p. 34.

50. *Ibid.*, p. 278.

tema del silencio; el silencio del hombre se refleja así en el de la naturaleza. Como Dios, el escribano nombra «a todos los ganados, a todas las aves del cielo y a todas las bestias[51]». Para reconstruir la realidad, el escribano no deja de hacer suposiciones al usar repetidamente «tal vez», en el momento de imaginar los pensamientos de los personajes, o, por ejemplo, para aproximarse lo mejor posible a la verdad de la decisión del buhonero de poner sus mercancías sobre tablones y no sobre una lona a ras de tierra. La prudencia con la que actúa este escribano-narrador denota su desconfianza por la ficción o por el perfecto conocimiento: «Tal vez, digo, porque nada sabemos con certeza[52]», «tal vez, tal vez, tal vez[53]». El indagar con tanto ahínco las múltiples razones del porqué un comerciante pone sus mercancías sobre un puesto da cuenta de la futilidad de la palabra, incluso de su tarea como escribano. Así, tanto éste como los otros personajes (el viejo con sus senectas, particularmente) proponen un metalenguaje novelesco sobre la significación del silencio de Nemo: «De ahí que Nemo haya decidido prescindir de un lenguaje en el que nada es lo que significa […] El lenguaje es ruido: lo demás es silencio[54]». El silencio es la respuesta al uso impropio de la palabra como cuando el bodeguero insulta, humilla por la palabra: usa la palabra para decir lo no decible y se arrepiente como si el acto de la palabra transgredida remitiera a la vergüenza original de haber transgredido la palabra de Dios. El escribano estaría para contar historias, colmar la ausencia, reducir el silencio a palabras y ofrecer así una especie de transición entre dos visiones opuestas del mundo (lo verbal y lo callado). El silencio es la ley del relato, es la traducción de los límites de la narración, de la literatura que no deja de indagar en sus propios límites. Ramón Pérez Parejo escribe al respecto:

> La estética del silencio siempre lleva implícita […] una interrogación y una denuncia contra el lenguaje ampuloso, tendencioso y gastado de cualquier tipo de discurso. Su objetivo final es retirarse para recuperar la esencia, regresar a un origen […], devolver el lenguaje al templo de la palabra original que refulgía en el espacio vacío, que captaba la esencia de las cosas y que estaba unida a su objeto[55].

51. *Ibid.*, p. 71.

52. *Ibid.*, p. 40.

53. *Ibid.*, p. 85.

54. *Ibid.*, p. 90.

55. Ramón Pérez Parejo, A. Thiem, C. Bischoff, J. Thomas, C. Gatzemeier, T. Bremer, F. Nagel, «El silencio después de Paderborn», in *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 795, 2013, p. 12.

La novela *Nemo* intenta agotar el tema del silencio, es «une tentative d'épuisement du sujet[56]» pero en *Nemo*, el silencio no se escribe en los blancos, en los signos tipográficos, en los procedimientos retóricos; el silencio es personaje y aunque no habla, se inscribe en la palabra, hace hablar de él: «[…] el silencio de Nemo, en cambio, es consecuencia de las palabras[57]». Por eso, el escribano recurre a la precisión de la hora, a la referencia a «crónicas de antaño[58]», al empleo de adverbios como «realmente[59]», «con exactitud[60]», de locuciones como «lo cierto es que[61]». La precisión de la descripción, de una fecha –de construcción de una casa, «1791[62]»– y de las acciones quiere convencer al lector de la veracidad de los hechos relatados que se parecen, sin embargo, cada vez más a «leyendas» que nacen de lo impreciso y de lo anómino de ciertas situaciones y personas, como asevera asimismo el escribano. Las nociones de verdad, de autenticidad se convocan incesantemente. La voluntad de autenticidad tiene varios efectos en el texto: un escrúpulo lleva al narrador a una escritura autocrítica, que se autocorrige, como si cada frase quisiera revelar lo no dicho de la frase o de la palabra anterior hasta el extremo de enumerar los sinónimos de una palabra entre paréntesis: «(acaecer, suceder, ocurrir: sinónimos de lo transitorio)[63]». El escribano quiere mostrar la «autenticidad» o su búsqueda de una expresión precisa a fin de traducir lo supuestamente dicho entre los personajes como lo pone de manifiesto el uso del verbo de la conjetura «deber de» y el inciso entre paréntesis acerca de la discusión entre el carpintero y su mujer: «[…] debieron de tener un largo y doloroso debate sobre lo insensato de la determinación (otros son quienes pronuncian palabras torcidas y engañosas, nosotros empleamos palabras leales, transparentes)[64]». La modulación de la voz durante la discusión entre los gemelos (en el capítulo dieciocho), el murmullo de disgusto del ama de la casona donde se aloja el forastero, los graznidos del hombre mudo, la lengua culta, trivial, se añaden a un largo

56. Según la contraportada de *Vers une littérature de l'épuisement* de Dominique Rabaté (Paris: Librairie José Corti, 1991).

57. Gonzalo Hidalgo Bayal, *op. cit.*, p. 250.

58. *Ibid.*, p. 57.

59. *Ibid.*, p. 56.

60. *Ibid.*, p. 61.

61. *Ibid.*, p. 66.

62. *Ibid.*, p. 63.

63. *Ibid.*, p. 41.

64. *Ibid.*, p. 38.

«etcétera» de recursos discursivos. En el «etcétera[65]» que el narrador-escribano usa de manera recurrente, se condensan las palabras, se compendian las expresiones lexicalizadas o no se termina una explicación conceptual. En el «etcétera» está la manifestación más pura, más simple, del exceso de la palabra y, por lo tanto, de un pacto de silencio con el lector. En lo no dicho, en la palabra interrumpida, cohabitan el saber y la ignorancia, oponiéndose a la *doxa* que quiere que lo sepamos todo. Lo no dicho sería lo más revelador de la negación a decir las cosas con exactitud. De ahí, la ambivalencia de lo no dicho que hace girar la vida en torno a secretos que permiten al sujeto que se sienta importante (el forastero silencioso es el centro de atención de todos) sin que sea capaz del todo de dominar el sentido de su silencio –un silencio que se presta a todas las interpretaciones. El secreto convoca el silencio. Pero hay que rellenar páginas como el escribano, hablar de letras, ser parlanchín como el bodeguero para así pensar en el silencio, reflexionar sobre él. No hablar es ser reticente, es permitir que el lector sea libre de imaginar. No decir nada como el lector que se encuentra del otro lado de la página: Nemo sería la figura del lector silencioso que busca su lugar, su voz en el discurso novelesco. *Nemo* permitiría así establecer una reflexión metaficticia sobre el arte de escribir, de componer novelas, de ser un novelista actualmente y de situar al lector en el juego de la ficción: ¿sería el lector el «forastero» de la creación que los personajes y el autor esperan? ¿Sería el escritor un escribano que decide situarse en un lugar de escucha, intentando plasmar lo más escrupulosamente posible los actos, las acciones de la gente que él observa, eligiendo a un protagonista al que se le presta una palabra, intenciones? ¿Sería *Nemo* la novela de la reivindicación de otro tipo de realismo en un mundo desorientado, otra vez descrito en declive?

El escribano se esfuerza en emplear la palabra justa, en cumplir con fidelidad con su papel al buscar el adjetivo idóneo o en variar las posibilidades léxicas para ajustarse lo más verosímilmente posible a su efecto de realismo: «Nos esmeramos en los adjetivos fríos de la noche: infausta, fatal, funesta[66]». El escribano, en un juego especular, inventa la materia de la escritura novelesca, desarrolla sin cesar lo que es escribir, elogiando acaso el poder de la ficción. El relato tiene la ilusión o el ansia de reconstituir un orden primigenio ideal. ¿Cómo decir el silencio, cómo inventarlo, cómo decir su realidad? Es lo propio de la ficción fingir lo real. El escribano como el cuentista popular o el recolector de cuentos no inventa nada, no añade

65. Por ejemplo, lo encontramos en las páginas 35, 47, 48 (dos veces seguidas), 49 (dos veces seguidas), 141 (dos veces seguidas), 169, 284 (dos veces seguidas).

66. *Ibid.*, p. 77.

comentarios superfluos, quiere ser fiel a su función: «À vrai dire, ils [les conteurs] ne font que répéter une histoire déjà connue […] ils s'interdisent de modifier l'intrigue et les personnages[67]». El escribano nos recuerda que lo que estamos leyendo es pura invención, o reconstrucción verbal de «forasteros», desconocidos, entelequias de personas. El personaje-narrador, que se dedica al aprendizaje del oficio de escribano, y que espera a Nemo, para servirle también de chófer, ofrece un diagnóstico sobre el sentido del tiempo y del silencio. Él también decidirá acabar con su tarea de escritura, desaparecer y sumirse en el «silencio», última palabra de la novela. Sin lugar a dudas, *Nemo* es una novela del juego del silencio.

Nemo: novela-juego sobre el silencio

Nemo es un estudio modulado, una fábula novelesca sobre la facultad del silencio que requiere esfuerzo, determinación según el escribano-narrador, «un acto de voluntad[68]», «una decisión cruel[69]». La novela, que se abre con un epígrafe de Sófocles («que en lo que entiendo mal callarme suelo»), se construye así en un flujo de conciencia, como si el narrador reconstruyera el espacio, la historia de su ciudad sólo con palabras frente a la ausencia, al silencio del ser, con analepsis, elipsis, capítulos que se suceden como viñetas, cuadros o trozos de palabras. Esta novela revela la paradoja –la que acompañaba al viajero sin maletas ni identidad que había perdido el tren en *Paradoja del interventor*– del hecho de que hablar es vano, usar el lenguaje puede ser un riesgo mientras que el silencio es cosa sagrada, música de la misma manera que el verbo, cuando se utiliza con parsimonia. Hasta el silencio puede ser la revelación de la felicidad paradisíaca perdida: se ha dado la palabra al hombre para perturbarlo y «[…] las palabras a veces no sirven, o sobran, o son insuficientes[70]» puesto que, para Philippe Breton, «[l]a parole est aussi ce qui échappe à l'homme, ce dont il n'a pas la maîtrise de la production, même si elle lui permet une certaine maîtrise sur le monde[71]».

La novela, en su estructura, hace sucederse partes narrativas de extensión irregular y otras en verso (diecinueve poemas insertados a intervalos puntuales) a lo largo de ciento treinta y un capítulos, viñetas o casillas de

67. Marc Petit, *Éloge de la fiction*. Paris: Fayard, 1999, p. 57.

68. *Ibid.*, p. 50.

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*, p. 78.

71. Philippe Breton et David Le Breton, *op. cit.*, p. 100.

un juego de la oca (de sesenta y tres casillas, normalmente) o de la auca catalana, es decir un género literario que hace alternar viñetas y textos en verso. Como en el juego de la oca, tenemos la sensación de avanzar sobre un tablero con piezas (que son los personajes encerrados en su «anillo») donde aparecen elementos esenciales como el puente, el pozo. Como en el juego de la oca –símil sugerido por esta breve intervención de los gemelos: «De oca a oca, le decían, y del laberinto al treinta[72]»–, el relato empieza desde el exterior (la estación) para terminar con la evocación de otro elemento del juego que es el pozo. La casona y otros lugares como la bodega o la fortaleza constituirían otras casillas de la novela-juego del silencio. La casona, lugar de retiro doméstico de Nemo, se opone a la bodega, lugar público que frecuenta Nemo pero que éste acabará por desertar para recluirse en su casona. Como un tebeo o una auca catalana, la novela se fragmenta en series en prosa o viñetas y partes en versos, entre aisladas y concatenadas para formar un relato extenso, una fábula novelesca sobre el silencio de Nemo, quien, por efecto del uso lúdico e ingenioso de la palabra, va a Nimu. El sentido queda por reconstruirse: la novela propone una sucesión de relatos abiertos al desorden de lo real, a la combinación a veces azarosa de los elementos como los propios personajes de Nemo que intentan reestructurar el sentido del silencio, avatar de un mundo en mutación, que no logra encontrar su voz o que se niega a hablar como lo hiciera un niño[73]. El silencio es creador de una tensión, de un espacio y de un margen de imaginación, de juego «[c]ar le jeu d'*écritures* du silence se transforme immanquablement en jeu de *lecture* du silence[74]».

Gonzalo Hidalgo Bayal nos habla en *Nemo* del silencio: el exceso de palabras es una forma de no decir nada o de decir la misma cosa para disimular el vacío como el personaje de *Bavard* (1946) de Louis-René Des Forêts que se encierra en su verborrea para no tener que decir nada. Como el *Bartleby* de Herman Melville, el escribano es copista pero fiel a su tarea (¿un anti*bartleby* entonces?). El forastero sería la figura del *bartleby* que prefiere no –«I would prefer not to»– hablar aquí, y frente a los personajes

72. Gonzalo Hidalgo Bayal, *op. cit.*, p. 106.

73. «Niño» en latín es «infans» es decir el que no posee la palabra.

74. Elise Montel-Hurlin, « Se taire-ne pas dire-mais écrire. Le silence d'Erri De Luca comme tension », *in* Frédérique Toudoire-Surlapierre et Peter Schnyder (dir.), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes.* Paris : Classiques Garnier, 2013, p. 101.

hablantes, están los mudos, los callados. El silencio se asocia con la angustia, la incomprensión en *Nemo*, el enigma que es forzoso descifrar, dilucidar. Pero el silencio se impone cuando la palabra va demasiado lejos o agrede la dignidad (la decisión del bodeguero de callarse). La novela habla del olvido, del deseo y del secreto a los que el silencio confiere peso, espesura y sentido, pues «[l]e silence est un sentiment, une modalité du sens[75]» subraya David Le Breton. La prosa del silencio sobre el silencio se elabora a base de palabras sabias, de fórmulas y de situaciones diversas, hasta exhaustivas. Tal cantidad de reflexiones que se añaden, se superponen da cuenta del silencio que, acaso, no sea más que la expresión de una forma de opacidad o, a la inversa, de transparencia que nos dejará, de todos modos, perplejos. El silencio da lugar a un uso plural, rico, abundante del lenguaje: «Dire le silence, ce n'est pas se taire : c'est prendre d'autres voies pour se dire et dire le monde, c'est parfois suspendre le sens, c'est donner la parole à des voix qui jusque-là se sont tues[76]», confirma Aline Mura-Brunel. El silencio no se busca en *Nemo* en los intersticios de la palabra minimalista sino que se expresa en la plenitud del discurso novelesco. Habla el silencio, se oye y se extiende. El silencio es múltiple: silencios largos, opresores, de espanto, de enfermedad, de muerte o, a la inversa, silencios de paz, elocuentes, ligeros, silencios de amor y de elevación casi mística. El silencio tiene su sentido: hacer ver que las palabras ya no son palabras a fin de conducirlas a la quietud, a la inmovilidad, pues, así como sentencia el viejo en *Nemo*: «Venimos del silencio y vamos al silencio[77]».

75. David Le Breton, *Du silence*. Paris: Métailié, 1997, p. 32.

76. Aline Mura-Brunel, *op. cit.*, p. 159.

77. Gonzalo Hidalgo Bayal, *op. cit.*, p. 34.

CHAPITRE 2

SILENCE ET CONSTRUCTION DE SOI

DU SILENCE CONTRAINT À L'ÉPANOUISSEMENT DE L'ÊTRE DANS *EL HOMBRE BICOLOR* DE JAVIER TOMEO

Jean-Christophe Martin
Université Paris IV Sorbonne

Dans la gamme étendue des silences, il conviendrait de donner une place de choix au silence contraint dont, faute d'en donner une définition figée qui serait comme une fermeture du champ d'études, nous tâcherons de dessiner certains contours au moyen de quelques éléments caractéristiques observés dans le roman *El hombre bicolor*[1] de Javier Tomeo, publié en 2014. Plutôt que de manier le concept de « silence imposé », nous choisissons l'adjectif « contraint » pour caractériser un silence engendré par une certaine forme de soumission où un être « est forcé d'admettre quelque chose, [où un être a été] obligé d'agir d'une certaine manière[2] ». *Le grand Robert*[3] précise que l'adjectif « contraint » exprime ce « qui est gêné, mal à l'aise ; n'est pas naturel » et *Le Trésor de la langue française* mentionne l'acception « serré et mis à l'étroit ». Le silence contraint ne laisse aucune latitude au sujet pour s'épanouir, il n'existe qu'à moitié, dans l'obligation de se taire ou de ne pas communiquer comme il le souhaiterait. C'est le silence parfois érigé en loi des dictatures, de la guerre et des univers mafieux. Dans le roman de Javier Tomeo, le silence est créé par l'absence spectaculaire et caricaturale de l'autre.

Nous aurons à cœur de montrer que le silence contraint, en tant que postulat et piège tendu au personnage de ce roman par l'auteur démiurge,

1. Javier Tomeo, *El hombre bicolor*, edición en formato digital : *Anagrama*, 2014.
2. Dictionnaire *Le Trésor de la langue française*, édition en ligne.
3. Dictionnaire numérique *Le grand Robert*, 2e édition, dirigé par Alain Rey.

conduit celui-ci à une émancipation des plus inattendues. Nous analyserons la texture de ce silence. Si celui-ci est vaguement troublé par la présence furtive de voix animales, celles-ci ne suffisent aucunement à combler le vide communicationnel, de telle sorte que l'absence de voix humaines entraîne un conflit intérieur qui fait rendre à cette vacuité tout ce qu'elle a de nocif. Nous nous efforcerons de décrire de quelle façon cette absence devient source d'une libération individuelle, car comme le dit le narrateur d'*Alexis ou le Traité du Vain Combat* de Marguerite Yourcenar : « [...] Tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites[4] ».

Dans son *Histoire du silence*[5], Alain Corbin constate que le silence n'est pas univoque. Il évoque plutôt une « gamme de silences » et « diverses textures de silence[6] » avec leurs forces et leurs mérites, leurs aspects tragiques et destructeurs. Il estime que les textures du silence diffèrent selon les personnages, les espaces occupés ou traversés, le temps historique, autrement dit l'expression d'une subjectivité interne ou externe. D'ailleurs, en littérature comme dans la vie réelle, le silence est rarement l'opposé du bruit, c'est-à-dire l'absence de bruit. Le silence est relatif, soumis à l'appréciation de chaque être.

Dans *El hombre bicolor*, le silence renvoie davantage à l'absence de voix humaine qu'à l'absence de bruit. Hermógenes W., un fonctionnaire du ministère des finances, se rend à Boronbourg pour y lever l'impôt, mais à peine arrive-t-il à la gare qu'il se retrouve dans l'isolement le plus total car tous les habitants ont pris la fuite et ont disparu sans laisser de trace. La ville désertée est un champ de silence obsédant qui rend toute communication impossible. Alors Hermógenes, le narrateur, occupe l'espace discursif. Ainsi, l'*incipit* se présente comme un discours officiel, un hommage réflexif destiné à asseoir une autorité face à une inquiétante vacuité. Il se souvient avoir été reçu, lors de son premier voyage, à la gare de Boronbourg en grande pompe, comme un prince, par « un moderno landó arrastrado por dos preciosos caballos blancos. Un detalle que sólo se tiene con los viajeros de categoría[7] ». Son discours hyperbolique, narcissique, outrecuidant, où il dit se distinguer par ses mérites de « la inmensa mayoría de los hombres[8] »,

4. Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du Vain Combat*. Paris : Gallimard, col. Folio, 1971, p. 29. Première édition : 1929.

5. Alain Corbin, *Histoire du silence*. Paris : Albin Michel, 2016.

6. Alain Corbin, *op. cit.*, empl. 47 sur 2327, chp. 1, version kindle.

7. *Ibid.*, empl. 4.

8. *Ibid.*, empl. 4.

où il se définit par sa charge « en [su] calidad de Inspector de Segunda categoría del Cuerpo Especial de Recaudadores Comarcales[9] », où il se considère comme « un funcionario importante dentro del complejo organigrama de la delegación Periférica de Hacienda del Estado[10] », ce discours infatué et ridicule s'abîme une première fois dans l'indifférence de l'autre qui l'a fui et l'ignore. Il est instruit malgré lui par l'abrupte expérience d'un abandon incompréhensible écornant son estime de soi[11]. À sa gloire initiale pétrie d'hommages et de panégyriques succède une vacuité affolante, une désertion, dont le narrataire est témoin : *El hombre bicolor* est le récit d'une déchéance mais, nous le verrons, d'une déchéance libératrice.

Pour se donner une contenance, Hermógenes a recours à des moyens extrêmes. Il brise le silence en sifflant « La marche Turque[12] », exploit qu'il réédite à plusieurs reprises au cours du roman, chaque fois qu'il se sent menacé et qu'il s'efforce de faire bonne figure. C'est là un héritage de sa tante Rosamunda : « ¿Les he dicho ya que fue ella quien me enseñó a silbar la "Marcha Turca" sin necesidad de meterme los dedos en la boca[13]? ». Le troisième mouvement de la onzième sonate pour piano de Mozart remplit avec une grandiloquence ridicule la fonction de contenance pour Hermógenes dont la vie émotionnelle est troublée, perturbée, douloureuse, et il parvient à trouver là « un espace dans lequel [l'affliction] puisse être reçue et contenue[14] ». La Marche Turque en somme sert d'enveloppe familiale, de repère, de point de rattachement pour gérer un silence imposé, une communication impossible, parce qu'elle se substitue aux rapports interindividuels. Elle possède un pouvoir d'apaisement en ce qu'elle comble le silence par un élément familier : « [...] es una melodía alegre y animosa, ideal para demostrar a todo el mundo que, a pesar de este cerco de silencio, mi moral sigue intacta[15] ». Hermógenes, de plus en plus accablé par le sentiment

9. *Ibid*.

10. *Ibid*.

11. « ¿Por qué esa falta de cortesía?, me pregunto. ¿Acaso no soy el mismo funcionario que hace dos años recibieron en esta misma estación a bombo y platillo? », *ibid*., empl. 5.

12. *Ibid*., empl. 6, 8, 24, 28, 36, 47, 49, 53, 59.

13. *Ibid*., empl. 24.

14. J'emprunte cette terminologie à Albert Ciccone, « Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques », *Cahier de psychologie clinique*, 2001/2 n°17, p. 81-102.

15. Javier Tomeo, *op. cit.*, empl. 28. L'ironie de Javier Tomeo est que l'apaisement obtenu cache une inquiétante réalité d'Hermógenes : la couleur différenciée de ses yeux révèle

d'abandon créé par cet assiégeant silence mortel – il dit même : « Nada me compensa de este silencio mortal » – finit par constater dans la dernière partie du récit que le charme est rompu et qu'il ne trouve plus d'apaisement à siffler cette mélodie : « Tampoco he olvidado a ese granuja. Mi moral anda por los suelos –ni siquiera me reconforta ya silbar la "MarchaTurca" [...][16] ».

L'absence de la voix d'autrui lui est insupportable et dans cet effort inouï pour trouver un interlocuteur, Hermógenes se tourne vers les seuls êtres vivants qu'il entend se manifester dans la ville : « Es un amanecer extraño, no cantan los gallos ni tampoco los pájaros. No mugen las vacas ni cacarean las gallinas ni maúllan los gatos. No balan las ovejas. Los ciudadanos de Boronburgo se llevaron consigo todos sus animales domésticos. No quisieron dejarlos solos[17] ». La ville est déserte et la texture du silence est composée essentiellement de l'absence de l'autre. Il ne perçoit que les aboiements d'un ou deux chiens et les croassements des corbeaux qui survolent les toits. On sait combien les voix animales dans les romans de Javier Tomeo sont promues au rang de l'interlocution et qu'elles apportent souvent l'expression d'une sagesse que le narrateur se plaît à décrypter et à expliciter[18].

Les corbeaux se déplacent en groupe comme mus par une même volonté, « dirigidos por una misma inteligencia[19] ». Hermógenes les observe constamment depuis la fenêtre de l'hôtel désert où il s'est installé sans y être invité, faute de personnel. Il associe les sombres volatiles au Comte de Breeworst. Celui-ci a acquis la réputation d'être un vampire qui possède un château sur les hauteurs, à proximité de la ville, et qui pratique l'évasion fiscale depuis 350 ans. Une sorte d'inversion s'opère donc entre la proie que constitue l'aristocrate pour le collecteur d'impôts et Hermógenes devenu proie à son tour de l'abandon, tout d'abord, et proie éventuelle des corbeaux ou du Comte qui à leur tour le surveillent en survolant la ville :

> Pasan a poca altura por encima de la plaza y cuando los tengo justamente encima de la cabeza giran el cuello y me miran de reojo. Esos pájaros tienen mala fama, pero a mí me parecen admirables.

une tare dissimulée. « No quiero ser como aquel niño turco que, según contaba mi tía Rosamunda, nació con dos cabecitas distintas insertas por un solo cuello en el mismo tronco » (empl. 47) dit le protagoniste. Ce dédoublement de personnalité est illustré par les dialogues qu'il entretient avec son autre moi dans la seconde partie du roman.

16. *Ibid.*, empl. 53.

17. *Ibid.*, empl. 15.

18. Notamment dans *El canto de las tortugas* (1998) et *La noche del lobo* (2006).

19. Javier Tomeo, *op. cit.*, empl. 23.

> Viven en pareja, se mantienen fieles durante toda su vida y no les avergüenza alimentarse de carroña[20].

Bien sûr, l'auteur associe ironiquement l'oiseau charognard au collecteur d'impôts mais également à un idéal familial de fidélité admirable pour lequel il nourrit une véritable obsession. D'ailleurs, plus avant, les corbeaux accompagnent le Comte de Breeworst vers sa nouvelle résidence[21] et disparaissent pendant quelque temps de la ville, par pure fidélité à l'être maléfique, laissant Hermógenes dans un abandon encore plus profond.

Dans cet étrange silence, seuls deux chiens qui aboient se manifestent réellement. Ils sont figures d'hostilité chargées de veiller sur les biens des gens, en gardiens de la propriété. Si, dans leur version la plus agressive[22], ils s'opposent à l'accueil hospitalier et au partage, Hermógenes projette sur eux ses propres angoisses : « Tal vez si esos perros pudiesen hablar me contarían dónde se ha metido la gente[23] » ; puis une nouvelle rupture a lieu puisque le couple de chiens se réduit à un seul sujet. « Vuelve a ladrar el perro solitario[24] » ; « Ladra el perro de antes, pero esta vez no le responde su compañero. Digo compañero, pero no sé si puede decirse que los perros siendo tales, pueden también presumir de tener compañeros[25] ». La voix animale occupe peu à peu la place de celle des hommes : « Puede que se esté preguntando dónde está hoy el otro perro que ayer le respondía. Eso es lo que les pasa también a algunos hombres cuando hacen preguntas y nadie les responde[26] ». Le chien est altérité et il intègre peu à peu l'espèce humaine par identification projective. Il y a « anthropomorphisation » progressive de l'objet, d'abord dans l'imaginaire : « Tal vez si esos perros pudiesen hablar [...] » dit le narrateur, puis vient une hypothèse pseudo-scientifique : « Los perros prefieren ladrar pero disponen también de otras señales sonoras[27] », « –Algunos perros son tan listos que entienden más de cien palabras –opina

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, empl. 53.

22. « Por la potencia de sus ladridos, también lo dije antes, debe de ser un perro grande o mediano, pero ¿de qué raza?, ¿un mastín?, ¿un dogo?, ¿un perro lobo? », *ibid.*, empl. 14. « Además , tampoco estoy seguro de que ese animal sea un verdadero perro. Estoy empezando a tener mis dudas [...] ¿Y si ese perro fuera un tigre? », *ibid.,* empl. 39.

23. *Ibid.*, empl. 10.

24. *Ibid.*, empl. 13.

25. *Ibid.*, empl. 12.

26. *Ibid.*, empl. 53.

27. *Ibid.*, empl. 13.

mi otro yo[28] » et enfin une phase d'appropriation lorsqu'Hermógenes lui donne un nom : « Marte se llamaba también el perro lobo que me regaló mi tía hace diez años y que murió atropellado por un landó[29] ». Du nom Marte, en référence au dieu romain de la guerre, Hermógenes construit un autre type d'altérité en envisageant que le chien soit une chienne : « [...] si fuese hembra podría llamarla Marta, como aquella muchacha que hace años me rechazó porque no podía resistir mi mirada bicolor[30] ». Est-ce que Marta est seule comme lui ? Est-ce qu'elle est la présence apaisante qui mettra un terme à l'étouffant silence ? En projetant sur les aboiements du chien l'image d'une femme qu'il a aimée, Hermógenes cherche à combler le vide relationnel dont il est victime – il avoue : « Me siento demasiado solo para desperdiciar la posibilidad de abrir mi corazón al único ser vivo que campa a mi alrededor[31] » – toutefois cette présence sonore, invisible mais vivante, le renvoie à une douleur aiguë, une déception amoureuse, une blessure narcissique qu'il tente sans doute de soigner par une carrière professionnelle qu'il souhaite d'exception.

Le silence devient alors l'espace terrifiant de toutes les projections et de toute sorte d'obsessions angoissantes car, par un jeu d'associations continuelles, Hermógenes, ne trouvant nullement la paix, se souvient de détails indicibles de son passé. Un secret est ainsi dévoilé concernant les chiens, qui va progressivement briser l'image idéalisée de la tante :

> Recuerdo que al final de aquella perorata, y sin que viniese a cuento, me explicó que la carne de perro es rica en proteínas y se atrevió incluso a confesarme que de vez en cuando sentía la tentación de comerse a su propio caniche con un buen acompañamiento de coles de Bruselas. Se me puso la carne de gallina. Aquel día me dijo también que tanto los hombres como los perros llevamos el destino colgado al cuello.
>
> –Seguramente te soltó todo ese rollo previendo la situación en la que nos vemos ahora –observa mi otro yo–. Puede que nuestra tía fuese capaz de ver el futuro[32].

Il se dessine donc face à un contexte de ville désertée, aux allures apocalyptiques à cause de l'absence de présence humaine, un jeu de voix

28. *Ibid.*, empl. 13.

29. *Ibid.*, empl. 12.

30. *Ibid.*, empl. 19.

31. *Ibid.*, empl. 50.

32. *Ibid.*, empl. 33.

animales qui ne cesse de convoquer des souvenirs chez le narrateur, ouvrant des failles dans ses certitudes. L'image de Rosamunda dévoratrice de chiens, se télescope avec celle de Marta, la femme désirée, de telle sorte qu'on attribue l'échec de la relation à l'éducation que la tante lui a donnée. Une femme castratrice en somme, évoquée par l'image du chien sans queue qui aboie davantage parce qu'il a perdu cet attribut :

> –Ahora ya estoy convencido de que no tiene rabo –le digo a mi otro yo, para distraerle un poco.
>
> Me pregunta cómo estoy tan seguro y le explico que los perros o perras que no tienen rabo no pueden demostrar sus sentimientos moviendo la cola y que por eso ladran con más potencia que los otros[33].

Les voix animales par le phénomène de projection nous entraînent vers l'homme et ses voix. Le point de tension initial, nullement apaisé par la présence des voix animales, fragmente le discours intérieur y révélant des antagonismes. Il se trouve que, dans le récit, la voix du narrateur n'est pas oralisée puisque la structure du roman nous révèle qu'il s'agit d'un journal de bord. Il y existe diverses sections allant du 22 octobre au 24 novembre 18... La ville déserte à l'arrivée du collecteur d'impôts ne lui laisse, par un isolement contraint, que le monologue « intérieur », un flux de la pensée oscillant très rapidement entre des positions obsessionnelles et paranoïdes. Le discours construit est tantôt le résultat d'une souffrance intérieure, tantôt l'empreinte d'un enseignement rigoureux ou d'un discours gnomique hérité. Les rares interlocuteurs sont des anti-interlocuteurs parce que leur discours est mécanique ou incohérent. Ainsi, le téléphone, peut-être parce qu'il s'agit d'une invention toute récente, ne permet nullement la communication. Le chef de Hermógenes lui reproche d'être un employé doté de trop d'imagination[34] et lui raccroche au nez. Quand le fonctionnaire des impôts contacte la Mairie, on lui répond toujours qu'il n'y a personne :

> Aquí no hay nadie, responden.
> Pero cuando dicen que aquí no hay nadie no sé si se refieren a la ciudad en su totalidad, es decir considerada en su conjunto, o al edificio del Ayuntamiento propiamente dicho.
> –Muy bien –digo–, si es cierto que no hay nadie, ¿cómo es que usted puede responderme?
>
> Silencio. Cortan la comunicación con suavidad[35].

33. *Ibid.*, empl. 35.

34. *Ibid.*, empl. 20.

35. *Ibid.*, empl. 10-11.

Le silence que perçoit Hermógenes est, par conséquent, destructeur du Moi parce que toute interlocution lui est niée : tout discours produit rebondit contre lui-même. Il ne reste donc plus que sa voix, voix écrite qu'on peut imaginer sonore, dont la fonction narrative conduit aux autres voix citées. Cette voix s'adresse à un narrataire qu'elle interpelle quelquefois dans sa volonté de développer une fonction communicative. En voici quelques exemples : « Antes de continuar, permítanme que me presente. Me llamo Hermógenes W, he cumplido ya los cuarenta años y tengo los ojos de distinto color[36] », « Les pondré un ejemplo […][37] », « Ya lo dije antes[38] », « No vayan ustedes a pensar » et « les juro que conservo todas mis facultades[39] »... Le point de vue du personnage s'impose par l'apostrophe : on croit à une simultanéité entre ce qu'il perçoit, ressent et conçoit à partir de la réalité chaotique que le destin lui impose, et ce qu'il dit à la première personne du singulier. Il glisse d'une image à l'autre, d'un souvenir à l'autre, d'un mot à un autre, par le jeu de l'association libre, de telle sorte que le narrataire est mis dans la position d'un analyste, de celui qui écoute librement et sélectionne des éléments de discours. Quelques retours réflexifs s'insèrent notamment dans le récit lorsque le narrateur fait référence à sa tante défunte, Rosamunda. Ces retours, loin de constituer l'expression d'un savoir épanouissant sur les différentes étapes de son existence, contribuent plutôt à montrer la domination d'une personnalité monolithique et inflexible, emplie de certitudes qui vont s'effriter quelque peu durant le récit : « Ha sido necesario este viaje a Boronburgo para que por fin acabase comprendiendo que dos y dos no siempre son cuatro, como en todo momento he pensado, y que la vida es más complicada que esos tantos por ciento que preocupan a los recaudadores de impuestos[40] ». Le narrataire, pris à parti par ce narrateur obsessionnel, ne peut que constater la lente dégradation de sa personnalité qui se fissure et montre peu à peu toutes ses faiblesses.

La voix de Rosamunda l'habite comme une instance surmoïque tantôt apaisante tantôt angoissante et autoritaire. Dans un processus mélancolique profond, Hermógenes semble avoir introjecté une bonne partie du discours de sa tante défunte qui, en quelque sorte, lui sert de prothèse lorsqu'il se

36. *Ibid.,* empl. 4.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.,* empl. 29, 30, 37, 50, 53.

39. *Ibid.*, empl. 24.

40. *Ibid.,* empl. 55.

trouve en détresse[41]. Il affirme : « Me gustaría tenerla ahora a mi lado, para que me dijese exactamente dónde está el norte y dónde el sur[42] ». Le récit fourmille donc de références aux enseignements de sa tante jusqu'à transformer la nature de l'expression. En effet, on y trouve abondance de proverbes et de phrases toute faites que l'antihéros utilise en substitution d'une pensée plus élaborée. Les occurrences sont nombreuses et proviennent d'un livre de proverbes que Rosamunda lui a offert dans son enfance. « Saco de mi bolsa de viaje el libro de poemas y proverbios que me regaló mi tía y leo en silencio algunos sonetos que elle misma compuso a propósito de la esperanza. "¡Esperanza, tienes nombre de mujer!"[43] ».

D'une part, cette voix intérieure soigne d'une certaine façon sa détresse en déchargeant l'angoisse par la parole, quand elle est Surmoi bienveillant, dans sa fonction contenante : « Piensa en aquel niño turco de las dos cabezas. ¿No es preferible haber nacido con dos ojos de distinto color que con dos cabezas[44]? ». Il convient de rappeler que Rosamunda a recueilli Hermógenes à la mort de ses parents. Comme il n'avait alors que dix ans, elle lui a donné une éducation et a suscité sa vocation de fonctionnaire. Spécialiste en héraldique, la bonne tante boiteuse, aux yeux vairons, vivait avec un ficus « de la especie robusta[45] », un caniche « sobre el hombro derecho, como si ella fuese un pirata y el caniche un loro[46] ». Outre la prosopopée récurrente dans le roman, on trouve dans l'évocation de la tante des signes attachés à la grande bourgeoisie, comme le caniche et le ficus, et des références populaires suggérées par l'adjectif *robusta* et par l'intertextualité, à savoir ici la référence à Long John Silver[47], mais l'auteur procède à une distorsion puisque le caniche devient perroquet, c'est-à-dire ici, discours lancinant, répétitif et creux, discours qui se révèlera vain à l'épreuve de la solitude prolongée. Pour illustrer la fonction de contenance du discours introjecté de la tante, nous pouvons nous référer au premier soir passé à l'hôtel, au moment de trouver le sommeil. Ce passage illustre la vacuité

41. « Mi tía Rosamunda, que ni siquiera estando muerta me pierde de vista, parece incluso un poco asustada. », *ibid.*, empl. 53.

42. *Ibid.*, empl. 33.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, empl. 49.

45. *Ibid.,* empl. 7.

46. *Ibid.*

47. Le célèbre pirate est bien sûr un personnage de *L'île au trésor* de Robert Louis Stevenson. Il est substitut du père et à la fois artisan de la traîtrise.

d'un discours solitaire n'exprimant qu'angoisse parce que le rituel du coucher est bouleversé par le voyage et l'extraordinaire disparition d'autrui :

> Estoy dispuesto a contar todas las ovejas que sean para quedarme dormido. Mañana será otro día. Volverá a salir el sol y se arreglarán las cosas, es decir, regresaremos a la normalidad[48].

On comprend que toutes ces expressions sont autant de prothèses servant à l'interprétation du monde qu'un discours maternel absent ne peut produire. Hermógenes y a recours pour subsister mais plus il explore sa mémoire, en quête de paix, plus il trouve des éléments inquiétants qu'il ne sait plus affronter. C'est le caniche rendu diabétique cuisiné par sa tante, c'est Marta probablement éloignée par la tare familiale, c'est la vacuité du discours glorieux associé à sa charge de collecteur d'impôts, ce sont les aspects androgynes de sa tante moustachue[49] qui aurait voulu se reproduire avec elle-même comme le feraient des escargots sans faille[50] et qui, de surcroît, était amoureuse éperdue de la cuisinière édentée.

Hermógenes, horrifié par quelques détails abjects de l'existence de sa tante, finit par se délier d'elle : « Eso es, seguramente, lo que le gustaría a mi tía Rosamunda, pero esta vez no voy a hacerle caso. [...] Su tiempo ha pasado[51] ». Le discours surmoïque envahissant, contraignant et dominateur est rejeté au profit d'un avènement du Moi. Une émancipation en somme qui se répète lorsqu'à minuit, dans la cathédrale, les déserteurs chantent à tue-tête : « – ¡Cantad a la libertad donde reina la pobreza! [...] ¡Cantad a la libertad donde reina el despotismo![52] », et qu'un seul chant monte à gorge pleine formant une rupture significative du silence et de la solitude, de telle sorte que le narrateur fasciné par ces voix unies et solidaires procède à un examen de conscience : « Tal vez la gente haya dado un paso al frente y yo siga enquistado en las ideas de otros tiempos, superadas ya por la mayoría[53] ». Le revirement est tel que le roman s'achève sur une réflexion d'Hermógenes contemplant la possibilité d'effacer les dettes des administrés en renonçant ainsi aux impératifs de sa charge. À l'issue de cette narration, il s'avère que le silence contraint a permis la libération du Moi par un conflit intérieur d'une

48. Javier Tomeo, *op. cit.*, empl. 14.

49. *Ibid,* empl. 64.

50. *Ibid.*, empl. 65.

51. *Ibid.,* empl. 68.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

belle intensité. Au contact de la clameur populaire, Hermógenes rompt avec un passé sclérosant et trouve une voie de libération.

Le postulat poétique de Javier Tomeo a consisté à réduire l'interprétation du monde à une seule voix d'un homme plongé dans un silence angoissant dont la texture comporte des aspects métaphysiques. La disparition de l'ensemble des citoyens d'une ville tient de la catastrophe et plonge celui qui en est la cause et le témoin dans un désarroi bien compréhensible. Il s'agit dans ce roman d'une confiscation de l'altérité dont les conséquences sont celles d'un retour sur soi. Le silence, comme le miroir, s'avère propice à la remise en question, à la pensée intériorisée et frénétique et à un discours intérieur en perpétuel mouvement. À partir de cette introspection imposée par le silence, des voix intérieures se sont manifestées jusqu'à une transformation personnelle profonde. Les quelques voix extérieures, animales ou mécaniques, ont rendu évidente l'impossibilité d'une quelconque communication. Le silence destructeur est venu à bout d'une instance surmoïque envahissante et autoritaire pour finalement favoriser une reconstruction du Moi et une autonomie interprétative. La déchéance uniforme d'Hermógenes le conduit à se libérer de sa tante défunte grâce à un glissement surmoïque[54] incarné par la présence du second Moi dont la fonction de remise en question permanente est libératrice.

« El hombre bicolor » est la marque de cette duplication d'un moi en deux instances complémentaires. Le narrateur explique : « Yo, que me reservo el papel de Hermógenes W., le hablo con el ojo verde esmeralda y mi otro yo, que también se llama Hermógenes, habla con el ojo azul celeste[55] ». Le dialogue intérieur est le vecteur le plus efficace pour s'opposer à la violence du silence, au sentiment d'abandon. D'ailleurs, ce second Moi est un conseiller parfaitement accepté : « Algunas veces tiene razón y le hago caso. Otras veces discutimos, pero la sangre nunca llega al río[56] ». Le second Moi assure une fonction de contenance puisqu'il apaise Hermógenes soit par des mots caressants[57] soit par l'humour ou l'ironie : il dédramatise autant qu'il peut les situations d'angoisse mais il a également une fonction

54. « Reconozco que mi otro yo dice cosas que a mí no se me ocurren. Yo creo que en realidad se le ocurren a mi tía, es decir, a nuestra tía, aunque las diga él. », *ibid.,* empl. 75.

55. *Ibid.*, empl. 17.

56. *Ibid.*, empl. 13.

57. « –Es cierto, tienes motivo para sentirte ofendido –dice mi otro yo, que siempre adivina lo que estoy pensando–. No es justo que a un profesional de tu categoría le pongan tantos obstáculos en su trabajo. », *ibid.,* empl. 27.

cognitive parce qu'il interroge le Moi sur des sujets brûlants. Il envisage, par exemple, que le chien errant soit une femelle et introduit ainsi le souvenir de Marta[58]. Il formule une question décisive sur la charge de collecteur d'impôts représentant le franchissement d'une limite inacceptable pour le Moi : « ¿Qué les importa a ellas [las estrellas] que la gente pague o no pague sus impuestos[59]? ». Ou à propos de la tante Rosamunda, dont le monde n'est pas si rose, il évoque la castration en parlant de la queue amputée du chien :

> [El perro] tal vez se haya enterado de los gustos secretos de mi tía Rosamunda y se lo piense dos veces antes de acercarse moviendo el rabo.
>
> –¿Cómo va a mover el rabo, si antes me has dicho que no tiene rabo? –me pregunta mi otro yo– ¿Hay alguien en este mundo que puede mover lo que no tiene[60]?

Il ajoute que leur tante « [les] tomó el pelo ». Il dit : « Me la imagino en el otro mundo riéndose a carcajada limpia[61] ». Peu à peu, l'autre Moi dessille les yeux d'Hermógenes découvrant les côtés sombres de Rosamunda. Peu après, le narrateur entend le chœur des fugitifs s'élever dans la cathédrale.

Le rôle de l'autre Moi est donc essentiel en ce qu'il permet l'accès à une nouvelle représentation du monde. La confiscation initiale de l'altérité renvoie à une angoisse ressentie lors de la formation du Moi dans le tout début de la vie. Tout d'abord, lors de la vie intra-utérine, le silence est relatif. L'enfant en devenir n'est pas totalement coupé du monde. Il entend les voix de l'extérieur. En particulier, celle de la mère. Et paraît-il celle du père. Et sans doute, les bruits familiers du foyer ou de l'environnement de la mère, le bruit de son cœur qui bat, de son corps à chaque instant. Il n'envisage évidemment pas l'altérité : il ne fait qu'un au sein de la cellule maternelle.

À la naissance, l'être est jeté dans le présent : on visualise très bien une scène mille fois répétée de l'enfant qui hurle dès la naissance et si ce premier cri fait défaut, la petite claque de l'accoucheur sur les fesses pour le déclencher. Ce premier cri est celui de la respiration, d'un accès au monde atmosphérique, mais il représente également une performance nouvelle qui engage dans le temps la possibilité de communiquer, de rompre le silence,

58. *Ibid.,* empl. 19.

59. *Ibid.,* empl. 34.

60. *Ibid.,* empl. 17.

61. *Ibid.,* empl. 71.

car les sanglots et les cris du bébé sont insupportables pour les adultes et surtout pour les parents, de telle sorte qu'ils cherchent toujours à apaiser l'enfant. Intervient alors le sein maternel, en tant qu'extension du corps propre, parce que, selon Piera Aulanier, c'est « l'objet dont la jonction avec la bouche est une nécessité vitale[62] » – il satisfait d'ailleurs l'instinct de conservation. Elle ajoute : « au moment où la bouche rencontre le sein, elle rencontre et avale une première gorgée de monde. Affect, sens, culture sont coprésents et responsables du goût de ces premières molécules de lait que l'*infans* prend en soi : l'apport alimentaire est toujours doublé de l'avalement d'un aliment psychique que la mère va interpréter comme avalement d'une offre de sens[63] ».

On en déduit l'énorme frustration et souvent la détresse de celui qui, aspirant à une satisfaction immédiate, hurle sans être entendu, abandonné par la mère dirait-on, lorsque le sein cruel n'assouvit pas le désir et devient le mauvais sein selon la terminologie de Mélanie Klein ou par le père dont le versant biblique est illustré par Jésus s'adressant au père sur la croix, depuis sa condition d'homme, « Père, père, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Dans tous les cas, au cri initial de détresse correspond un silence inquiétant fortement contraire à la notion de plénitude qu'on lui attribue souvent. Le silence, absence de voix, est alors une torture car il renvoie à la notion d'abandon. Et cet abandon, qui met l'objet en péril, peut être imputable à la capacité de destruction du Moi : dans le cadre d'une régression à ce Moi archaïque, tout être peut avoir le sentiment d'avoir détruit son propre paradis.

Si le premier expédient du narrateur abandonné, désespéré, est de recourir à des voix externes animales, on voit qu'il cherche ensuite la voix maternelle contenante en son for intérieur. D'abord Marta, reléguée d'une certaine façon à l'animalité en tant que Marta chien-féminin et à la communication vaine puisque ne correspondant pas aux attentes amoureuses d'Hermógenes ; puis sa tante, substitut de la mère, mais dont il découvre, grâce à un important travail du Surmoi, représenté dans le texte essentiellement par « su otro yo », qu'elle est un élément nocif, destructeur et tyrannique, entravant sa liberté, un mauvais sein dominateur incapable de le soulager, d'assouvir ses désirs.

Le collecteur d'impôts, l'homme qui prend le trésor d'autrui, pure construction de sa tante Rosamunda, celui qui accumule l'or et les richesses, se remet alors en question et desserre peu à peu l'étau, envisageant

62. Piera Aulagnier, *La violence de l'interprétation*. Paris : Puf, 1975, p. 42.

63. *Ibid.*, p. 43.

finalement de changer de nature. Il ne veut plus se définir par l'avoir mais par l'être. Il y a un avènement du Moi, réunifié, apaisé, autonome et mature, parfaitement conscient de son entourage, du monde où il évolue, libéré de mesquines obsessions.

La rébellion intérieure est également illustrée par l'absence d'une population refusant la communication avec le collecteur d'impôts. Le silence sert à refuser l'imposition : on ne communique plus pour échapper au tribut, c'est l'art de l'esquive. Il n'y a pas affrontement mais disparition d'un des antagonistes par l'imposition d'un silence. Du point de vue de ces malheureux contribuables, la tension devient si forte qu'ils finissent par se rassembler tous dans la cathédrale pour unir leur voix dans un chant collectif et la clameur se fait entendre dans toute la ville. Lorsque le silence est brisé, l'équilibre est rompu. Le chant associe alors la liberté à la pauvreté et au despotisme : « –¡Cantad a la libertad donde reina la pobreza! –claman– ¡Cantad a la libertad donde reina el despotismo![64] » – et, d'une certaine façon, nous comprenons que leur bataille par l'esquive est perdue.

Pour Hermógenes, l'enjeu est tout autre puisqu'il s'agit de faire taire les voix intérieures nocives, de trouver enfin un équilibre, ne tenant plus sur la fatuité et la gloriole qu'encourageait sa tante, mais sur une relation humaine empreinte de vérité. Il y a donc au cours du texte un retournement du rôle du silence d'abord créateur de détresse pour finalement favoriser l'épanouissement de l'être. Javier Tomeo recrée un mouvement de l'âme observable dans la toute petite enfance où le mauvais sein, le sein absent, celui qui fait souffrir l'*infans* par son absence, est le vecteur d'un accès à l'autonomie et de l'avènement du Moi.

64. Javier Tomeo, *op. cit.,* empl. 128.

VOCES FANTASMALES EN *LA SOLEDAD ERA ESTO* DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Elide Pittarello
Università Ca' Foscari Venezia

El discurso del narrador

El título de un libro no designa solo un contenido. Según Genette entabla una conversación entre el autor y su público[1]. La que propone Juan José Millás en *La soledad era esto*[2], Premio Nadal 1990, vierte inicialmente sobre un callar que significa. Expresa la renuncia a uno de los cimientos de la condición humana: la palabra que traba relaciones interpersonales en la esfera privada y pública. Cuanto más se debilita ese contacto, tanto más la soledad deriva hacia la desolación y la apatía, donde no caben el deseo ni la esperanza[3]. Elena, la protagonista de la novela, no está sola, se siente sola. Le falta lo que, según Lacan, es indispensable para la constitución del sujeto, el signo del amor del Otro[4]: en este caso del marido, de la hija casada, de la hermana y en particular de la madre. Del padre que había muerto hacía años no dice casi nada. Una reserva también significativa que remite a la debilitación del orden patriarcal, tal como lo analizan los estudios de género[5]. Para Elena las figuras masculinas palidecen sin apenas conflictividad, no son objetos de enfrentamiento ni de aversión.

1. Gérard Genette, *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987, p. 73.
2. Juan José Millás, *La soledad era esto*. Barcelona: Destino, 1990.
3. Aldo Carotenuto, *Vivere la distanza*. Milano: Bompiani, 1998, p. 6.
4. Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Vol. 1. Milano: Raffaello Cortina, 2012, p. 438.
5. Jane Pilcher & Imelda Whelehan, *50 Key Concepts in Gender Studies*. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington DC – Melbourne: Sage Publications, 2017.

El rasgo prominente de la primera parte de *La soledad era esto* es el uso de una voz omnisciente que explota poco sus privilegios, pues presenta la conducta de Elena con escasos comentarios. Lo confirma el estilo del discurso que privilegia la parataxis, la calificación escueta, la conceptualización axiomática. Puesto que la semántica no es separable de la pragmática, lo que afirma este narrador no es averiguable. Dependiendo la verdad o la falsedad de un acto lingüístico de las intenciones y las circunstancias del hablante[6], en la enunciación de *La soledad era esto* también comunica la falta de ilación, el logos intermitente que acaba siendo oscuro no obstante la pulcritud de la forma lingüística. Es una retórica típica de Juan José Millás, quien dijo en una entrevista: «La función de la literatura es escribir sobre lo que no se sabe[7]». Nace así el silencio que, según Pierre Van den Heuvel, produce «un *vide* textuel, un *blanc*, un *manque* qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée[8]».

La eficacia de la reticencia depende de cómo se dosifica lo declarado con respecto a lo implícito. En principio, diciendo menos se debería inferir más, engendrando un silencio que remite a un intenso trabajo argumentativo[9]. Pero Juan José Millás, que extiende lo implícito hasta el inconsciente innombrable, dijo a propósito de *La soledad era esto* que «todo es relato y casi todo es reflexión, pero no se ve[10]». En otras palabras no se dice, especialmente por lo que atañe al narrador omnisciente. A este propósito, recuerda Hannah Arendt que «no es el actor, sino el narrador, quien capta y "hace" la historia[11]». Es indispensable la palabra para que el actor revele quién es en el ámbito de la *polis*, entendida en primera instancia como «la organización de la gente tal como surge de actuar y hablar juntos[12]». Callar conlleva grandes riesgos porque «sin el acompañamiento del discurso, –insiste Arendt– la

6. J. L. Austin, *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 144.

7. John R. Rosenberg, «Entre el oficio y la obsesión: una entrevista con Juan José Millás», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n° 21, 1996, p. 145.

8. Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Librairie José Corti, 1985, p. 67.

9. Bice Mortara Garavelli, «Le "tacite congetture" dell'alludere», *in* Carlo A. Augeri (ed.), *La retorica del silenzio*, Atti del Convegno internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991. Lecce: Edizioni Milella, 1994, p. 391.

10. Michel Santiago, «Juan José Millás: "Escribir es una forma aceptada de locura"», *Leer*, n° 29, Marzo 1990, p. 38.

11. Hannah Arendt, *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 215.

12. *Ibid.*, p. 221.

acción no sólo perdería su carácter revelador, sino también su sujeto[13]». Es lo que plantea toda la narrativa de Juan José Millás, según el cual «la literatura y la realidad, juntas o por separado, poseen una zona irreductible, oscura y ciega como el túnel donde se pierde la conciencia[14]».

La vivencia de Elena se adentra en la dinámica de la familia, la institución que organiza relaciones donde se cruzan el *agon* o conflicto, el *pathos* o sentimiento y el *ethos* o responsabilidad[15]. Los dos ejes fundacionales de la familia, el conyugal por un lado y el parental/filial por el otro[16], condicionan al personaje, dominado por la angustia. La isotopía de este lexema reúne una pluralidad de trastornos físicos, siendo el cuerpo el territorio ambivalente donde lo inmaterial se metaforiza con lo orgánico y expresa intenciones[17]. Pero nadie recoge las señales somáticas que ella envía.

Tratándose de Juan José Millás, el narrador no investiga las causas evidentes o recónditas del problema, se expresa con paradojas de tipo epistémico. Oscilando entre dos extremos que se excluyen, esta enunciación es especialmente adecuada para tratar la consistencia escurridiza del sujeto. La contradicción, escribe Annette de la Motte, «en proposant deux choses qui s'excluent, elle ne dit pas rien ; elle dit, au contraire, que ce sujet ne peut être approché que par une démarche négative[18]». La paradoja que dice retóricamente la fragmentariedad del sujeto es una constante de la narrativa de Juan José Millás, quien desatiende las coerciones sociales y culturales sin teorizar. En la construcción del sujeto desde la otredad, entre quien domina y quien es dominado hay distintos grados de colaboración. Es una cuestión abierta, a menudo un enigma. Al transgredir las normas conversacionales[19],

13. *Ibid.*, p. 202.

14. Juan José Millás, «Literatura y realidad», *Revista de Occidente*, n° 85, junio 1988, p. 122.

15. Eugenia Scabini y Vittorio Cigoli, *Il famigliare. Legami, simboli e transizioni*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2000, p. IX.

16. *Ibid.*, p. 9.

17. Luigi Contadini, «*La soledad era esto* de Juan José Millás, l'universo femminile e la metamorfosi», *Confluenze*, X, 2, 2017, p. 225-226. <https://confluenze.unibo.it/article/viewFile/7786/7497> [Fecha de consulta: 29/4/2018].

18. Annette de la Motte, *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*. Münster: Lit Verlag, 2004, p. 241.

19. H. Paul Grice, «Logic and Conversation», *in* Peter Cole y Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics,* Vol. 3, *Speech Acts*. New York: Academic Press,1975, p. 41-58.

el escritor que pone en juego «zonas del ser humano que están sin estudiar[20]» apunta a lo que no se ha dicho todavía.

La conducta del personaje

En *La soledad era esto* la alienación de Elena se despliega en el discurrir de la cotidianidad que, solo por un idealismo prejudicial, podría tildarse de trivial. Los decorados domésticos son reveladores, en palabras del autor «acaban siendo espacios morales[21]». A través de los hábitos del día a día el narrador enfoca a la protagonista en su existencia burguesa, tan contraria a los ideales contestatarios de la juventud. El desvío comportamental de Elena destaca en el contexto de una normalidad española en rápida transformación, a finales de los años 80 del siglo XX. Junto con ella la encarna Enrique, su marido, quien de joven también aspiraba a la revolución y ahora es un empresario del capitalismo globalizado, con el reajuste axiológico que esto conlleva hasta dentro del matrimonio. En este sentido la novela ha sido interpretada también en clave política, contra el pacto del silencio que dio lugar al desencanto[22]. La acedia de la mujer, que no sabe cómo ocupar el tiempo, contrasta con el dinamismo del hombre, adicto a negocios turbiamente enlazados con la política. Son dos caras de la misma moneda al abrigo del uso del hachís, la antigua dependencia que aún comparte esta pareja con medios, cada vez más distante en las respectivas conductas egocéntricas, como se ve desde la escena inaugural de la novela. Mientras se está depilando las piernas en el cuarto de baño, Elena recibe la noticia de que su madre ha muerto. Se la da por teléfono Enrique de manera lacónica y esta es la reacción de la mujer:

> Elena colgó el teléfono y se sentó en el sofá a digerir la noticia; con la mano derecha iba arrancándose las costras de cera que endurecían la pierna correspondiente a ese lado del cuerpo, mientras sus ojos paseaban por las paredes del salón sin registrar nada de cuanto veían. Cuando regresó al cuarto de baño, la cera se había endurecido, de manera que renunció a depilarse la pierna izquierda. Se quitó la bata y se metió debajo de la ducha en una postura que sugería cierto desamparo, pero no llegó a llorar. Parecía así confirmarse una

20. John R. Rosenberg, art. cit., p. 152.

21. *Ibid*., p. 153.

22. Lo representa con rasgos depresivos y paródicos Santiago Morales Rivera, *Anatomía del desencanto: humor, ficción y melancolía en España,1976-1998*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2017, p. 51-67.

> antigua idea según la cual la muerte de su madre, cuando llegara a suceder, constituiría un trámite burocrático, un papeleo que vendría a sancionar algo pasado, porque para Elena su madre estaba muerta desde hacía mucho tiempo[23].

Con sobrentendidos que presuponen un saber callado[24], asoman las consecuencias de una ruptura de relaciones tan remota que ha borrado la diferencia entre la pérdida imaginada y la que acaba de producirse. La muerte simbólica de la madre parece quitarle a la muerte real cualquier relevancia. Paradójicamente, la actitud luctuosa ha precedido la efectiva pérdida del objeto de amor, dispensando previamente la garantía de su ausencia. Es la simulación defensiva de haber perdido lo que no es posible poseer, propia del ambiguo proyecto melancólico[25]. El narrador no dice nada al respecto, solo muestra cómo quedan neutralizadas las repercusiones afectivas. Elena las exterioriza teatralizando de forma irreverente la aflicción. Primero a través de la ropa, pues deroga el código social del luto poniéndose una lencería provocativa y ocultando la pierna sin depilar bajo unas medias negras. Su sublevación no es comunicable, la destinataria de los signos es ella misma: la respuesta desacralizadora y autodirigida consiste en la ropa interior y en el vello que nadie ve. Este detalle introduce la asimetría, un fertilísimo *topos* del desorden en la narrativa de Juan José Millás[26]. La puesta en escena del duelo prosigue con una estudiada ausencia de maquillaje y el toque final de la falda torcida para ostentar prisa en acudir al hospital. En cuanto al estado de ánimo, allí mismo Elena se anestesia fumando un porro que la abstrae de la circunstancia:

> Cuando apagó el canuto, intentó elaborar un pensamiento brillante o trágico, adecuado a la pérdida que acababa de padecer, pero no se le ocurrió nada. La muerte de su madre parecía, más que un suceso, un simple hecho encadenado a la secuencia de los días y sin capacidad siquiera para constituir una ruptura o una victoria sobre lo cotidiano. El hachís le había golpeado ya en la nuca y presintió

23. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 14.

24. Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles: De Boeck Université, 1996, p. 327-329.

25. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1977, p. 25-26. Interpreta *La soledad era esto* en el marco de la melancolía freudiana Santiago Morales Rivera, *op. cit.*, p. 43-74.

26. Yvette Sánchez, «El discreto encanto de la asimetría», *in* Irene Andres-Suárez y Ana Casas, *Juan José Millás*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional Juan José Millás, 9-11 de mayo de 2000. Madrid: Arco/Libros, 2009, p. 84-98.

> que en las escenas en las que tendría que participar a lo largo de las horas siguientes ella estaría del lado de los muertos, en aquel lugar donde ahora se encontraba su madre, y desde donde supuso que las cosas de la vida se verían sin pasión, sin odio, sin amor: una mirada neutra, cargada de indiferencia, aunque estimulada quizá por una suerte de curiosidad dirigida a los aspectos mecánicos que producen los afectos[27].

Elena no participa en el velorio nocturno y, alegando un pretexto, tampoco irá al entierro. Hace falta buscar en otro ámbito los síntomas de su dolor silenciado ante los demás y denegado por ella misma. Frente al cadáver de la madre, surge inmediatamente otro *topos* de las ficciones de Juan José Millás, es decir el universo dual, la duplicación espacio-temporal[28]. En esta circunstancia es al mundo de los muertos adonde la hija quisiera pasar para unirse a la madre: una fantasía reveladora del apego que atormenta su subjetividad malherida. Desde las primeras páginas, el planteamiento de *La soledad era esto* se amolda al pensamiento de la diferencia sexuada que tiene en la obra de Luce Irigaray el punto de partida para un vasto debate sobre la necesidad de nuevos saberes, centrados en la relación madre/hija[29]. Para Juan José Millás fue precisamente este el móvil de la novela:

> Lo único que tenía claro era su punto de partida. Una imagen que me fascinaba, la de una mujer cuya madre muere y ella empieza a reelaborar la relación con la madre hasta que esa madre acaba por convertirse en una metáfora del mundo[30].

Pocos años después, tras afirmar que *La soledad era esto* «es una novela escrita desde la falta[31]», el autor reivindicaba la capacidad de asumir una perspectiva femenina en cuanto novelista:

27. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 16.

28. Yvette Sánchez, art. cit., p. 86.

29. Cito algunos de los títulos que recurren más a menudo en la literatura feminista de las últimas décadas sobre la relación madre/hija, a partir de la obra fundacional: Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974; *Le Corps-à-corps avec la mère : conférence et entretiens.* Montréal: Éditions de la Pleine Lune, 1981; *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Éditions de Minuit, 1985; *Sexes et parentés.* Paris: Éditions de Minuit, 1987; *Je, tu, nous : pour une culture de la différence.* Paris: Librairie générale française, 1992.

30. Michel Santiago, art. cit., p. 37.

31. John R. Rosenberg, art. cit., p. 156.

> Yo hablo desde una identidad fraguada en gran parte por madres que han tenido muy poco poder por fuera pero mucho poder por dentro. Entonces, admito todas las críticas que trae mi novela, pero no admito que nadie me prohíba tener una identidad femenina; es más, creo que se escribe desde esa identidad. Uno escribe con el lado femenino[32].

Juan José Millás ha ido al corazón del problema cultural. Reconoce que la madre, en cuanto sujeto poderoso, es el objeto de deseo de la hija, poniendo entre bastidores tanto el freudiano complejo de Edipo como su complemento, el complejo de castración. En general, los críticos que se han ocupado de la novela no hacen hincapié en la relevancia estructural que tiene este desplazamiento del conflicto de mujer a mujer en el ámbito de la familia[33]. Queda el hecho de que *La soledad era esto*, en 1990, desentraña con perspicuidad una cuestión que el pensamiento feminista afrontaría más tarde con alguna dificultad ideológica[34]. Elena, frente al cadáver de la madre, oblitera la presencia masculina, no cuenta ni con el marido ni con el hermano. La muerte saca a relucir cómo se reajustan las relaciones entre los miembros de una familia[35]. Para Elena son las mujeres –la hermana «fría y distante» y la hija que «le lanzaba miradas rencorosas[36]»– las que agudizan una hostilidad compartida con la madre muerta. Además de la consanguinidad, las une simbólicamente un nexo lingüístico, la coincidencia del nombre de pila. Solo ella se llama Elena, una peculiaridad que la excluye del núcleo femenino cohesionado:

> Mi hermana también se llama Mercedes, como mi madre, como mi hija. ¿Cómo quién soy yo? ¿A quién de estas personas me parezco? ¿Cuál de estos rostros dolorosos se llama Elena y lleva una pierna sin depilar? ¿Soy la referencia de alguien o sólo la mitad de este desconcierto? ¿Qué les debo?, ¿qué debo a estas mujeres que todavía

32. *Ibid*., p. 157.

33. Hace excepción Luigi Contadini, art. cit., p. 226-228. Por el contrario, ve el conflicto como una aplicación de los postulados freudianos Santiago Morales Rivera*, op. cit.*, p. 47.

34. Por ejemplo, distanciándose tanto de Freud como de Lacan, reflexionan sobre el tema Gabriella Buzzatti y Anna Salvo (eds.), *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicoanalisi*. Roma – Bari: Laterza, 1995; Diotima, *L'ombra della madre.* Napoli: Liguori, 2007.

35. Eugenia Scabini y Vittorio Cigoli*, op. cit.*, p. 60.

36. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 18.

> no he terminado de pagar? Una de ellas me amargó la juventud y la otra fue joven cuando yo empezaba a declinar[37].

Nombre y carne, lenguaje verbal y lenguaje somático: en este acoplamiento radica la crisis de pertenencia al orden matrilineal de la protagonista, aferrada por otra parte a pecios de la cultura patriarcal más por rabia que por envidia. Una vez más es la ropa la que delata por fuera su pelea interior. En la cama Elena no luce prendas seductoras, suele ponerse pijamas masculinos. Lleva uno también la mañana del entierro de la madre, al que irá Enrique sin ella:

> Llevaba un pijama de Enrique que le estaba grande, pero que le gustaba por la libertad con que se movían sus miembros dentro de él. En realidad hacía tiempo que usaba para dormir prendas masculinas que decía comprar para su marido, pero de las que se apropiaba ella[38].

Una muestra parecida de la rivalidad con Enrique es la que Elena ofrece cuando se reúne con la hermana y el hermano en el piso de la madre, para repartir la herencia. Se presenta con «una gabardina de su marido que le gustaba especialmente[39]» y anuncia que no se llevará nada de la vivienda materna. Así reaviva la hostilidad con Mercedes, la hermana, mientras Luis no se da por enterado. Es un impasse del que Elena no sale por un acto intencional. La oportunidad le llega de fuera, al abrir por aburrimiento un cajón de la mesita de noche de la madre.

Un sujeto en devenir

Puesto como epígrafe de *La soledad era esto*, un interrogante de Gregorio Samsa, el personaje de Kafka que duda si le conviene acatar su destino de insecto y olvidar la condición humana, ya pone sobre aviso al lector. Luego otros enlaces intertextuales abren una disyuntiva, puesto que tanto Elena como Enrique releen *La metamorfosis* para actualizar sus vivencias respectivas: él poniéndose «en el punto de vista de los padres del insecto, de su jefe, de su hermana[40]», es decir de los poderosos sin escrúpulos; ella identificándose con el insecto pero con el fin contrario a la novela de Kafka, pues se propone «recuperar su antigua imagen antes de morir, antes de que

37. *Ibid.*, p. 19.

38. *Ibid.*, p. 20.

39. *Ibid.*, p. 39.

40. *Ibid.*, p. 87.

otros le mataran[41]». Es otro índice de que la relación de pareja está yendo a pique. La más vistosa, sin embargo, es el hecho de que a Elena le traiga sin cuidado la infidelidad de Enrique. Para comprobarla había contratado por teléfono un investigador, manteniendo el anonimato, pero ante el primer informe, que confirma sus sospechas, se le ocurre una idea que va a cambiar sus hábitos. Archivada la cuestión conyugal, Elena le pide al investigador informes menos asépticos sobre la conducta social del marido, del que apenas sabe nada. Así el punto de vista subjetivo del investigador disipa parte del silencio no solo sobre Enrique, sino también sobre la misma Elena. Las líneas que la retratan son poco halagüeñas, pero reveladoras. Es el espejismo mediado por la mirada del desconocido[42], un sujeto masculino que le propicia a distancia un amago de reinvención de sí misma.

Simultáneamente interviene otra escritura, otra imagen, con la que tampoco contaba. Es el diario de la madre, el legado imprevisto que Elena empieza a leer en cuanto lo descubre, ocultándoselo a sus hermanos: «Comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán poco antes de cumplir los cuarenta y tres años[43]». Es la misma edad que tiene ella: primera coincidencia. Como ella, la madre somatizaba sus malestares y tenía una dependencia del alcohol y los ansiolíticos: segunda coincidencia. Son los elementos de una simetría que inaugura, *in absentia*, el proceso del reconocimiento anhelado y temido. El estupor hace mella en la idea que tiene uno de sí mismo, abre a consonancias fortuitas con la experiencia exterior[44]. En el coche lee estupefacta otra entrada y hace lo mismo en cuanto llega a casa:

> Parecía asombrada y perpleja, como si aún no hubiera decidido si el hallazgo constituía un tesoro o una inmundicia. En cualquier caso, se trataba de algo profundamente ligado a su existencia, como si por debajo de la caligrafía de su madre o de las conversaciones que parecía mantener con sus vísceras se ocultara una advertencia que sólo ella pudiera comprender y que parecía referirse a su futuro[45].

Así será. Cada página de los diarios, leída al azar, le descubre cómo la madre, a la que tanto se parece, pensaba en ella con amor, aunque no se lo comunicaba. Por ejemplo, llamándola Elena como su antípoda fantaseada

41. *Ibid.*, p. 99.

42. Massimo Recalcati, *op. cit.*, p. 28.

43. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 44.

44. Aldo Gargani, *Lo stupore e il caso*. Roma – Bari: Laterza, 1986, p. 12.

45. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 51.

o doble imaginario –la prueba del vínculo inscrita en el nombre propio– o realizando el sueño infantil de una moneda hallada en la playa. Aquel reconocimiento espectral y póstumo abre una retrospectiva biográfica imaginaria como cualquier saber sobre el pasado. Desde la distancia insalvable Elena no recupera, sino que inventa una comunicación quimérica con la madre muerta. Tal vez no se haya dado la importancia debida al hecho de que la escritura no es el equivalente de la persona, sino una huella. En ningún caso el diario puede reemplazar a la madre, ni borrar su legado más devastador: el aparente rechazo afectivo que Elena ha duplicado con su propia hija. Reconocer la autoridad simbólica de la madre conlleva una capacidad de mediación en tanto que la palabra que se recibe es encarnada[46]. Pero la madre ha muerto, jamás podrá anudar con la hija el diálogo que cuida. La restitución o agradecimiento que replantea su subjetividad es un proceso unilateral e intermitente, llevado a cabo entre arrojos, abatimientos y azares. Por ejemplo, amoldándose a la iniciativa del hermano que le lleva a casa dos muebles de la madre como recuerdo. Una butaca que «había sido el lugar preferido de Elena, que se lo disputaba a su madre para ver la televisión o leer» y un reloj de péndulo que «había pertenecido a la familia desde tiempo inmemorial[47]». Huellas de una pertenencia a la que no puede escapar.

Mucho se ha escrito sobre el apego a los objetos y el papel que estos desempeñan en la vida de las personas. Me limito a citar a Jean-Paul Sartre, quien dijo que «son las cosas-utensilios las que, en su aparición originaria, nos indican nuestro cuerpo[48]». No por nada Elena, sintiéndose invadida por los muebles de la madre, al principio les tiene miedo, una pasión que provoca turbulencias negativas[49]. Con todo, análogamente a Sartre, Elena acaba identificándose con aquellos objetos por efecto de la apropiación[50], que sin embargo es fruto de un costoso reajuste simbólico de roles. El mensaje callado de esos muebles forma una sinergia con los informes del investigador y el diario de la madre. Pero de repente el narrador omnisciente desaparece, deja un hueco inexplicado que Juan José Millás justifica así:

46. Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre.* Roma: Editori Riuniti, 1991, p. 104.

47. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 53.

48. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid: Alianza Editorial – Editorial Losada, Madrid, 1984, p. 352.

49. Remo Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza felicità: filosofia e uso politico*. Milano: Feltrinelli, 1991, p. 73.

50. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 613.

> *La soledad era esto* es un historial clínico en el que la enferma mata a su médico (su narrador), para robarle el historial y terminarlo a gusto. De ahí el paso de la tercera a la primera persona hacia la mitad de la novela[51].

Una vez más la escritura cimienta la escritura. La metáfora del historial clínico es la huella de un diálogo pretérito, el resto visible de la escucha del analista.

Hacia una voz propia

En la segunda parte de la novela la voz de Elena es una figura narratológica: «Comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán a los cuarenta y tres años[52]». Es su diario –un texto donde, de entrada, *je est un autre*– cuyo íncipit coincide con el de la madre. La repetición del mismo enunciado implica cambios parcialmente sumergidos en el silencio, el lector procede por inferencias. La propia autora admite que avanza a tientas: «Me encuentro en el principio de algo que no sé definir, pero que se resume en la impresión de haber tomado las riendas de mi vida[53]». Es un punto de partida lleno de incógnitas, pero emprendido desde la reconciliación con el fantasma de la madre y sus legados. Son la base del juego de repeticiones y diferencias que posibilita la formación de Elena como sujeto que se renueva aceptando la otredad insoslayable desde el origen:

> Escribo estas primeras líneas de mi vida sentada en una cómoda butaca de piel en la que discurrió gran parte de la existencia de mi madre. A mi espalda, en la pared, un reloj de péndulo, que también perteneció a ella, mide el tiempo, pero no el tiempo que determina la existencia de los hombres, sino el que regula la duración de mi aventura interna, de mi metamorfosis[54].

Es un proceso que, como subraya Luigi Contadini, le permite vislumbrarse «non per ricomporsi o ricostruire un'identità, ma per accettare la sua frammentarietà costitutiva[55]». Elena acomete esta aventura al resguardo de

51. Juan José Millás, «El síndrome de Antón», in *Trilogía de la soledad*. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 17.

52. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 107.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*, p. 108.

55. Luigi Contadini, art. cit., p. 236.

contactos humanos reales. Las voces que reúne son escritas: la de la madre, la suya propia y la del detective, al que ahora le encarga que la siga a ella. La escisión de Elena es aquí aparatosa, siendo la mandante anónima y el objeto consciente de la misma indagación. Tras salir de la que Lacan ha llamado la «anorexia de la palabra[56]», Elena programa reflejarse también en la imagen que le proporciona el hombre al que mantiene en un estado de subordinación y alejamiento. Es una muestra ulterior de cómo la subjetividad es un montaje de elementos heterogéneos y contradictorios. A la vez que va esquinando el mundo masculino, Elena reproduce –invertida– la relación de dominio propia de la cultura patriarcal. Manipula al detective, lo mantiene a raya por teléfono. De su persona le interesa solo la metafórica voz escrita que ella fomenta exhibiéndose en la calle para la producción de informes:

> Como al detective le he encargado ser muy subjetivo, dice cosas de mí que yo ignoraba y eso, además de divertirme mucho, me reconstruye un poco, me articula, me devuelve una imagen unitaria y sólida de mí misma […][57].

Evidentemente esa «imagen unitaria y sólida» es un decir, el soporte narcisista de un andamio frágil. Sigue siendo la escritura el pivote de esta construcción solitaria del yo que organiza lingüísticamente una combinación de instancias elípticas, fantasmagóricas en su mayoría. Imaginando que «el diario es la vida misma[58]», Elena anota las novedades de peso: su hija está embarazada, según le revela el hermano en un encuentro desapacible; se separa del marido, tras un viaje en el cual comprueba que con él ya no comparte nada; no puede prescindir de los informes del detective, porque son una certificación perversa de su existencia[59]. Pero el hombre, seducido de lejos por la figura de Elena con quien cree no haber hablado nunca, deja el encargo, él también involucrado en su espejismo particular. Mientras tanto, instalada en su nuevo piso al que ha traído la butaca y el reloj de péndulo, Elena proyecta dejar de escribir aquel diario relativo a un pasado

56. Massimo Recalcati, *op. cit.*, p. 438.

57. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 109.

58. *Ibid.*, p. 115.

59. Con un análisis pormenorizado, superpone el rol del detective al rol del psicoanalista Isolina Ballesteros, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. New York – San Francisco – Bern – Baltimore – Frankfurt am Main – Berlin – Wien – Paris: Peter Lang, 1994, p. 150-164. Es difícil compartir esta interpretación por varias razones, en primer lugar porque no existe el intercambio de la palabra hablada en presencia, base de la terapia.

con el que ha roto. Sin renegar de algunos rasgos recibidos de la madre –incluido el parecido del rostro–, está dispuesta a aventurarse en un proyecto de vida propio[60]. La metamorfosis es un devenir, entraña tareas inéditas. La primera, hablar con su hija que «no ha advertido aún que es mujer y que esa condición implica un mandato al que tarde o temprano hay que enfrentarse si queremos que vivir continúe mereciendo la pena[61]». De manera solapada, gana terreno el pensamiento de la diferencia. En su aceptado y nebuloso papel de madre, Elena se propone ensayar con su hija, quien garantiza la continuidad biológica, aquella ética femenina que la cultura dominante amordaza. Es un aprendizaje que podría encaminar a las dos hacia el afecto que se han vedado. También en esto el final de *La soledad era esto* es un decir abierto, suspendido.

Nota sobre la práctica de la escritura

Sintetizando la opinión de varios autores, entre ellos Mallarmé, Beckett y Blanchot, Annette de la Motte afirma que el silencio constituye el horizonte de la escritura literaria[62]. Por su parte Jean de Palacio observa que reflexionar sobre el silencio implica asumir la dimisión de la palabra, la promesa no mantenida que sale a relucir a finales del XIX[63]. Es una de las crisis epistemológicas surgidas con la modernidad, pero quizá valga la pena recordar que es el proprio instrumento de la escritura el que conlleva originariamente el silencio.

En cuanto técnica de conservación del discurso, la escritura presupone una separación, existe independientemente del cuerpo en un soporte empírico al que puede uno volver siempre que quiera. No todas las escrituras son iguales, ni plasman el pensamiento de la misma manera. La nuestra, inventada por los semitas y perfeccionada por los griegos, es alfabética, en palabras de Walter J. Ong «el más flexible de todos los sistemas de escritura

60. Por el contrario, piensa que Elena se aísla para reproducir exactamente el destino de la madre Dale Knickerbocker, *Juan José Millás. The Obsessive-Compulsive Aesthetic.* New York – Washington, D.C, / Baltimore – Bern – Frankfurt am Main – Berlin – Brussels – Vienna – Oxford, 2003, p. 97-101.

61. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 180.

62. Annette de la Motte, *op. cit.*, p. 26.

63. Jean de Palacio, *Le silence du texte. Poétique de la Décadence*. Louvain – Paris – Dudley, MA: Peeters, 2003, p. 18.

en la reducción del sonido a una forma visible[64]». Sin embargo, subraya Adriana Cavarero, al sustituir la esfera acústica con un mapa visual, los signos escritos traducen el sonido y lo eliminan, de-vocalizan el enunciado[65]. Desde Aristóteles, el sonido ha estado al servicio del significado, relegando la unicidad de la voz humana al resto inservible de la comunicación. Pero la palabra, recuerda Cavarero, tiene una consistencia sonora. Hablarse, más allá del contenido, es un acto relacional acústico, empírico y material, de las voces singulares[66].

Es importante recordarlo a propósito de *La soledad era esto*, donde la metamorfosis de Elena se basa en la lectura y la escritura, comunicaciones diferidas donde ella controla en silencio sus textos, siempre a disposición. Las voces de sus páginas son fantasmales porque no salen de ninguna garganta, carecen del cuerpo de los locutores: la madre está muerta, al investigador no lo quiere conocer, ella misma se objetiva en los escorzos autobiográficos de su diario. Congeladas en las páginas escritas, esas voces alfabetizadas significan pero son áfonas, perduran como documentos. Afortunadamente el personaje tiene intención de archivarlas, de rebasar el límite de la imaginación autorreferencial y proferir palabras que por fin sean escuchadas produciendo efectos, enlaces. Pierre Van den Heuvel, valorando grandemente la sonoridad y la gestualidad de la comunicación verbal, ha analizado los dispositivos miméticos que la escritura literaria despliega «pour "oraliser" son discours[67]». Buena parte del fingimiento de la literatura se vuelca en crear la ilusión del diálogo. Esta historia de Juan José Millás, tan llena de vacíos enunciativos, no deja de orientarse hacia esa meta.

64. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* México: Fondo de Cultura Económica, 3ª, 2006, p. 93.

65. Adriana Cavarero, *A più voci*. Milano: Feltrinelli, 2005, p. 95.

66. *Ibid.*, p. 21.

67. Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 49.

SILENCE ET (POST)COLONIALITÉ DANS *LA VIDA PERRA DE JUANITA NARBONI* D'ÁNGEL VÁZQUEZ

Nathalie SAGNES-ALEM

Université Paul-Valéry-Montpellier 3

Le roman d'Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni,* a été publié en 1976[1] et a connu dès sa sortie une reconnaissance unanime de la part de la critique[2]. On pourra rappeler que l'écrivain tangérois avait obtenu le Prix *Planeta* en 1962 pour son premier roman intitulé *Se enciende y se apaga una luz*[3]. Juan Goytisolo qui a écrit la préface de la traduction française de *La vida perra de Juanita Narboni* considère qu'il s'agit d'un des romans contemporains de langue espagnole parmi les plus importants : « Le roman de Vázquez est, entre autres choses, la reconstitution d'un espace urbain au filtre de la nostalgie de l'exil, dans la lignée du Dublin joycien de Leopold Bloom[4] ». Goytisolo n'hésite d'ailleurs pas à comparer le personnage de Juanita Narboni à l'héroïne d'*Un cœur simple* de Flaubert.

Ce roman a ensuite fait l'objet de deux adaptations cinématographiques, l'une en 1982 par le réalisateur espagnol Javier Aguirre, sous le titre de *Vida*

1. Ángel VÁZQUEZ, *La vida perra de Juanita Narboni*. Barcelona : Seix Barral, 1976.
2. Le roman a été finaliste du « Premio de la Crítica » l'année de sa parution. En 1991, *La vida perra de Juanita Narboni* figurait dans la sélection des dix romans espagnols les plus importants depuis la transition démocratique, réalisée par la revue *Quimera*. Cette reconnaissance s'est confirmée depuis puisque le roman a fait l'objet d'une réédition chez Cátedra en 2000 et d'une autre chez Seix Barral en 2017.
3. Ángel VÁZQUEZ, *Se enciende y se apaga una luz.* Barcelona : Planeta, 1962.
4. Ángel VÁZQUEZ, *La chienne de vie de Juanita Narboni.* Lyon : Rouge Inside, 2009 (traduction de Sélim Chérief et introduction de Juan Goytisolo).

perra[5], et l'autre en 2005 par Farida Benlyazid, réalisatrice marocaine qui a fait le choix de conserver le titre originel[6]. Ces deux adaptations sont en réalité des réécritures filmiques d'un texte-source, qui proposent deux lectures radicalement différentes d'une même œuvre. En fait, chacune interprète et traduit à sa manière l'expression du silence (et sa signification) dans le roman d'Ángel Vázquez alors que justement la force du texte est de faire coexister, dans une tension dialectique créatrice du sens particulièrement féconde, la multiplicité de ses manifestations et significations.

Javier Aguirre fait le choix de laisser son actrice seule face à la caméra réciter le texte de Vázquez, en le décontextualisant totalement : c'est une femme qui raconte son histoire, une histoire qui pourrait avoir lieu dans n'importe quelle ville espagnole, et non plus à Tanger, pourtant véritable protagoniste du roman. L'absence de décor, d'interlocuteur physiquement présent, d'environnement sonore fait résonner cette voix de femme qui n'entend que son propre écho, celui de ses pensées les plus intimes, dans un silence douloureux parce qu'il devient la matérialisation et la métaphore de la solitude humaine la plus absolue[7]. La mise en scène et le jeu de l'actrice accentuent la dimension théâtrale de cette récitation d'un texte universel. À rebours de cette lecture essentialiste ou existentialiste de l'œuvre d'Ángel Vázquez, Farida Benlyazid privilégie une tout autre approche, en livrant une interprétation postcoloniale de l'œuvre, ce que met en évidence le titre de l'étude que Véronique Bonnet consacre au film : « *La vida perra de Juanita Narboni* : une écriture filmique postcoloniale[8] ».

L'auteure de l'article insiste plus particulièrement sur la réfraction de l'histoire contemporaine dans le roman et dans le film, en détachant deux moments-clés de l'histoire : l'entrée en 1940 des troupes espagnoles dans la ville qui était dotée depuis 1923 d'un statut international et l'indépendance du Maroc en 1956. Ces deux marqueurs historiques sont traités sur le mode de l'ellipse ou de la simple allusion dans le roman (« el pasado día doce, a las once de la mañana, entraron las tropas españolas y ocuparon la

5. Javier Aguirre, *Vida perra*. Bermúdez de Castro Producciones, P. C., Espagne, 1982, 94 mn.

6. Farida Benlyazid, *La vida perra de Juanita Narboni*. Tingitania films, Zap Producciones, Maroc, Espagne, Wanda vision, 2005, 101 min.

7. Voir à ce propos l'article qu'Antonio Lara consacre au film de Javier Aguirre : Antonio Lara, « Los gritos de la soledad », *Ya*, 1 de octubre de 1982.

8. Véronique Bonnet, « *La vida perra de Juanita Narboni* de Farida Benlyazid : une réécriture filmique postcoloniale », in *Itinéraires, LTC*, 2012, 3 : *Lire les villes marocaines* (sous la direction de Véronique Bonnet, Marc Kober et Khalid Zekri), p. 81-94.

ciudad[9] ») mais sont réinvestis dans le film qui les met véritablement en scène par l'image et par le choix d'une bande-son qui donnent à voir et à « entendre » l'événement : c'est le cas, par exemple, des drapeaux qu'agitent les manifestants et des chants et slogans en arabe qui émanent des cortèges dans les rues de Tanger, en 1956.

Plus encore, l'effacement de la population autochtone arabo-berbère dans le roman se transforme dans le film de Farida Benlyazid en une inversion totale de la perspective puisque la réalisatrice donne un corps et surtout une voix à tous ceux qui n'en ont pas, invisibles et inaudibles dans une société coloniale qui ne dit pas son nom[10]. Pour Véronique Bonnet, qui reprend la question de Gayatri Spivak, théoricienne du post-colonialisme (« les subalternes peuvent-elles parler ? »), c'est « grâce à un système d'indices absents du roman et disséminés dans le film que l'on progresse vers le moment fatal du renversement des rôles[11] ». En fait, ces indices ne sont pas absents du roman mais ce sont des « silences assourdissants » qui sont autant de traces du déni et de la difficile reconnaissance d'une situation nouvelle par un sujet « postcolonial » qui perd progressivement tous ses repères[12].

Ángel Vázquez a fait le choix du monologue intérieur pour raconter un monde qui va disparaître, son monde qu'il a quitté depuis plus de dix ans pour s'installer dans une autre ville qui lui était inconnue, Madrid. À travers son personnage, resté à Tanger, l'écrivain renoue avec une histoire dont il n'a pas vu le dénouement s'écrire. La fiction est ce qui abolit la distance temporelle et géographique et Tanger est alors perçue comme « un centre nerveux de la mémoire[13] ». Juanita Narboni marche à travers les rues et ruelles de sa

9. Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni, op. cit.*, p. 91.

10. « *La vida perra de Juanita Narboni* de Farida Benlyazid parvient à reconfigurer le texte premier en l'inscrivant dans une perspective coloniale attentive à la singularité de Tanger […]. Elle intègre la vision d'Ángel Vázquez à sa propre vision en la nourrissant et en détournant l'horizon d'attente des spectateurs et en leur donnant à voir une autre vision de Tanger » (Véronique Bonnet, « *La vida perra de Juanita Narboni* de Farida Benlyazid : une réécriture filmique postcoloniale », art. cit., p. 93-94).

11. *Ibid.*, p. 91.

12. Juanita Narboni a recours à une image très personnelle lorsqu'elle commence à prendre conscience des changements qui s'opèrent : « Son los intocables, hijo, ahora tienen la sarten por el mango » (Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni, op. cit.*, p. 193).

13. L'expression est de Marc Kober qui analyse ainsi la représentation de la ville dans l'œuvre de William Burroughs, écrivain américain, représentant emblématique de la

ville qu'elle dessine et circonscrit par son parcours, toujours identique malgré le temps qui passe, indifférente aux mutations de l'espace urbain et humain (exil d'une partie de la population d'origine européenne, principalement espagnole ou sépharade, et émigration rurale des Marocains au lendemain de l'indépendance). C'est à une forme de déambulation poétique et mémorielle à laquelle se livre Vázquez mais cette reconstruction/recréation de Tanger est bien loin des représentations littéraires et sonores (filmiques) auxquelles la ville a donné lieu : une ville qui n'a cessé de démontrer[14] la capacité des écrivains et de la littérature à informer ce lieu jusqu'à partiellement le déréaliser, en une forme de « dérive littéraire[15] ».

Vázquez, quant à lui, défait le mythe littéraire de cette ville-monde, qui est pourtant paradoxalement parfois présent[16]. À travers la perception lacunaire et la mémoire défaillante de son personnage, l'écrivain tangérois rend compte de son propre rapport au monde, en construisant sur un mode dysphorique une nouvelle image de sa ville et de toute une société, qui va progressivement et symboliquement être réduite au silence. Cette tension dialectique entre mémoire et oubli (dans le texte lui-même mais aussi dans le rapport spéculaire qui existe entre l'auteur et sa création/créature) se décline et se réfracte aussi à travers la relation de nature identique qui unit le silence à la parole. Le monologue intérieur se nourrit d'une multiplicité d'autres discours et en faisant entendre la voix des autres (d'autres voix), il devient en quelque sorte

beat generation, qui vivait dans la société hispanique, lui aussi en marge de la société indigène, tout comme Ángel Vázquez qui en était issu (Marc Kober « Marches tangéroises [Paul Bowles, Brian Gysin, William Burroughs, Driss Ben Hamed Charhadi] », in *Itinéraires, LTC*, 2012, 3, *op. cit.*, p. 17-33).

14. Sur la quatrième de couverture du roman de Cristina López Barrio, qui fut finaliste du Prix Planeta 2017, on peut se rendre compte que l'éditeur n'a pas hésité à recourir aux clichés les plus éculés sur Tanger : « *Niebla en Tánger* es una bella historia de amor y misterio en una ciudad cosmopolita y mágica, con un pasado fascinante que envolverá al lector » (Cristina López barrio, *Niebla en Tánger*. Barcelona : Planeta, 2017).

15. Il s'agit d'une référence au titre de l'ouvrage de Marie-Claude Canes et Jean Fernández, *Tanger ou la dérive littéraire. Essai sur la colonisation littéraire d'un lieu : Barthes, Bowles, Burroughs, Genet, Morand*. Paris : Publisud, 2003.

16. Le constat que fait Juanita Narboni à la fin de sa vie est une recréation totalement fantasmée de ce que fut la situation tangéroise à l'époque coloniale : « Mira, mi bueno, gracias a Dios, hemos nacido en una ciudad donde no somos del todo cristianas, ni del todo judías, ni del todo moras. Somos lo que quiere el viento. Una mezcla. Amigas judías tuvimos que de solteras le pidieron un novio a San Antonio, y amigas moras que te hablaban de Miriam –la Virgen María– y del Arcángel Gabriel, y cristianas, mi vida, que por matar al marido invocaban a la Aixa Candisha », Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni, op. cit.*, p. 259.

polyphonique et véritable caisse de résonance. Mais il est impossible de savoir s'il s'agit de propos que la narratrice imagine et prête à ceux qui l'entourent, tout comme on peut se demander si les paroles qu'elle adresse aux autres sont réelles, imaginaires ou ne franchiront jamais le seuil de ses lèvres : « si yo pudiera decir todas estas cosas en voz alta[17] » s'exclame le personnage. Juanita semble parfois inaudible, comme si sa voix ne portait pas : « ¡Mohamed, hijo! No. Aunque grite no me oye[18] ». Cette indétermination permanente quant à la nature de l'énonciation est une des caractéristiques les plus remarquables de l'œuvre. Le monologue intérieur absorbe littéralement les voix comme la ville les bruits et les sons : « Esta ciudad es como una caracola que va recogiendo los peores ruidos del mundo[19] ». Dans ce processus complexe où la perception se confond sans cesse avec l'imagination, le silence se charge d'une intensité toute particulière, en étant à la fois un refuge et une prison, à l'image de la cabine de plage où Juanita est en train de se changer au tout début du roman : « Me gusta oír el ruido del viento, mezclado con el mar. Desde aquí dentro, claro. Encerrada. Parece como si hubiera quedado enterradita y el mundo siguiera funcionando fuera[20] ».

Le roman a la forme d'un long monologue intérieur qui couvre plusieurs dizaines d'années de la vie d'une femme. Les différentes séquences qui composent le roman se déroulent dans un temps chronologique quelque peu altéré[21] puisque les trois premières se déroulent immédiatement avant l'indépendance du Maroc alors que la narratrice est une femme d'âge mûr (si l'on tient compte des indices disséminés dans le texte) et que la quatrième constitue une analepse (Tanger n'est pas encore une ville internationale et Juanita est encore une enfant) à partir de laquelle le temps reprend son cours inexorablement. La première séquence de la deuxième partie s'ouvre de la même façon que la première séquence de la première partie : Juanita se trouve assise seule, en bord de mer, comme si le temps s'était figé pour elle ou comme si elle voulait l'arrêter ; l'indépendance a été proclamée, une grande partie des amies de Juanita ont quitté la ville mais le décor semble identique. Les blancs typographiques qui séparent les différentes séquences matérialisent

17. *Ibid.,* p. 54.

18. *Ibid.*, p. 24.

19. *Ibid.*, p. 142.

20. *Ibid.*, p. 17.

21. Pour Juan Goytisolo, « Juanita Narboni traverse sectoriellement le temps dans une espèce de continuité discontinue » (Préface à la version française du roman d'Ángel Vázquez, *op. cit.*).

les ellipses et soulignent la monotonie d'une existence où il ne se passe rien : les heures, les mois ou les années qui sont engloutis de la même façon, sans que cela affecte en apparence l'intégrité de Juanita Narboni[22].

Le roman s'organise autour d'un axe spéculaire, l'indépendance du Maroc, événement qui n'est pourtant pas mentionné directement dans la diégèse. Il n'est suggéré que par les craintes qu'il suscite chez la narratrice et dans la communauté européenne ou sépharade qu'elle côtoie (« Por lo visto en París se ha enterado de cosas. Nos esperan tiempos terribles. "C'est fini le Maroc" me explicó la prometida. "Tanger, Kaputt"[23] »), puis par ses conséquences de plus en plus perceptibles sur leur mode de vie. Il est donc éludé du discours (littéralement passé sous silence) et devient un « trou noir[24] » de l'Histoire/l'histoire. La structure ou la composition de l'œuvre réfracte ce déni, cette impossibilité de dire et de représenter ce qui est trop douloureux pour le sujet.

Ce silence fait écho à d'autres silences et d'autres ellipses narratives qui renvoient toutes à la perte et à l'absence. La mort de la mère constitue également un véritable traumatisme pour le personnage qui ne comblera ce vide qu'en continuant à s'adresser à elle comme si elle était physiquement présente. Le lieu privilégié de cet échange impossible est le cimetière catholique de Tanger, espace d'abord familier et intime, véritable scène de théâtre « muette » sur laquelle Juanita rejoue chaque semaine son existence vide et morne en la (se la) racontant :

> Estoy llegando a una edad en la que ya solo me veo rodeada de muertos: tía Carmen, mamá, daddy, Bella, en aquel estúpido accidente, de vuelta de Madrid. Hablo con vosotros, os tengo a vosotros y a esa perra que para mí es como si hubiera muerto[25].

22. L'écrivain marocain Driss Hamed Charhadi représente Tanger comme un espace relationnel « plein de trous » pour reprendre le titre de son roman qui fut transcrit par Paul Bowles (Driss Hamed Charhadi, *Une vie pleine de trous*. trad. Céline Zins, Paris : Gallimard, 1965). Pour Marc Kober, « ce trait descriptif est commun aux auteurs marocains et européens, réunis par un même sentiment de vide existentiel, et cette sensation serait reliée à l'expérience géographique de Tanger » (Marc Kober « Marches tangéroises…», art. cit., p. 29).

23. Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni, op. cit.,* p. 158.

24. Selon la définition qu'en donne le dictionnaire *Larousse*, en astronomie, le trou noir est une région de l'espace dotée d'un champ gravitationnel si intense qu'aucun rayonnement ne peut s'en échapper. De tels objets ne peuvent ni émettre ni diffuser de la lumière et sont donc noirs, ce qui en astronomie revient à dire qu'ils sont invisibles.

25. Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni, op. cit.,* p. 127.

> Mamá, aquí me tienes ¡Os he tenido tanto tiempo abandonados! Buenos días; ha refrescado mucho, te lo voy a contar todo. Déjame descansar un ratito en este banco, aquí se respira mamá, es otro aire. En aquella casa me ahogo[26].

Le cimetière peut se lire comme un espace hétérotopique[27], un espace autre « mettant cependant en jeu des questions bien réelles d'identité et d'altérité[28] ». La narratrice interpelle sans cesse sa mère qui n'a que le silence à lui offrir en réponse. Cette situation n'affecte d'abord pas Juanita qui semble aussi à l'aise dans le cimetière à causer avec ses chers disparus qu'elle pouvait l'être dans la boutique de « Mariquita la sombrera » lorsqu'elle retrouvait ses amies mais, progressivement, le silence qu'elle semblait avoir apprivoisé va se charger d'une autre signification, beaucoup plus inquiétante. Le silence qui règne chez elle, métaphorisé par le bruit d'une fourmi (« era una hormiguita, una hormiguita de nada. Es UN RUIDITO. Un ruidito que viene del armario de la descansada de mamá[29] ») devient l'expression paroxystique de son absolue solitude. Les Marocains, pourtant bien présents, sont invisibles ou chosifiés (« Bultos, no se ven más que bultos[30] ») et le champ sémantique de la mort affecte toutes les perceptions et représentations, jusqu'à celle de la ville toute entière : « La verdad es que no parece sino que el cementerio de Bubana ha llegado hasta aquí, se ha extendido por toda la ciudad y somos todos unos muertos[31] ». C'est lorsque Juanita ne se souvient plus du visage de sa mère mais surtout lorsqu'elle cesse d'entendre sa voix qu'elle sombre dans la folie en réalisant subitement qu'elle a passé toutes ces années à converser avec une morte : « ¡Ayúdame,

26. *Ibid.,* p. 154.

27. Michel Foucault définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie. Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre. Ils sont utilisés pour la mise à l'écart comme le sont les maisons de retraite, les asiles ou les cimetières.

28. Pour Christiane Albert et Marc Kober, c'est tout l'espace littéraire tangérois qui pourrait se définir comme un espace hétérotopique chez Tahar Ben Jelloun (Christiane Albert et Marc Kober, « L'hétérotopie tangéroise de Tahar Ben Jelloun », in *Itinéraires, LTC*, 2012, 3, *op. cit.,* p. 47-56).

29. Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni, op. cit.,* p. 213. On remarque l'hypertrophie de la typographie avec le mot « ruido » écrit en majuscules alors qu'il ne s'agit que de la manifestation d'un silence indicible.

30. *Ibid.,* p. 180.

31. *Ibid.,* p. 196.

ayúdame, mamá, ahora mismo no me acuerdo de cómo era tu cara! y lo que es aún peor… ¡no te OIGO![32] ».

Le discours de Juanita oscille donc en permanence entre une forme de déni de réalité et une conscience hypercritique de soi et du monde qui l'entoure. Le personnage d'Hamruch, la bonne marocaine de la famille, apparaît d'abord comme une présence bienveillante et rassurante mais silencieuse : d'abord parce qu'elle maîtrise mal l'espagnol, ensuite parce que Juanita s'adresse à elle le plus souvent pour lui donner des ordres (« Te dije que no hicieras ruido. ¡Qué manía tienes de arrastrar las sillas![33] ») et, à un autre niveau, parce que le monologue intérieur la prive d'une parole autonome. Cette caractéristique concerne naturellement tous les personnages mais induit des effets de sens contrastés, voire antagoniques, selon l'origine et le statut qui est le leur dans un contexte colonial. C'est lorsque Hamruch disparaît un beau jour sans prévenir que Juanita se rend compte qu'elle ne sait rien absolument rien d'elle malgré toutes les années passées ensemble et qu'elle est probablement morte : « Esa maldita Hamruch es la primera vez que me falta. Miedo me da pensar lo peor porque ellos mueren en silencio[34] ». On remarquera l'absence de personnification du sujet qui fait de cette population qu'elle a pourtant côtoyée une vie durant, un groupe homogène et indéterminé[35], tenu symboliquement à distance jusque dans la mort.

Lorsqu'une nouvelle population remplace progressivement celle qui s'en est allée (Tanger se transforme comme n'importe quelle autre ville marocaine au lendemain de l'indépendance, à cause de l'émigration rurale, mais voit aussi arriver dans ce qui fut zone internationale une nouvelle population interlope d'origine européenne ou nord-américaine[36]), Juanita devient la dernière spectatrice d'un film muet dont elle ne comprend pas le scénario : « los de Méndez han cerrado la tienda de ultramarinos. La gente se va a escondidas. Sin decirte nada[37] ». Le monologue intérieur mime progressivement le repli du personnage sur lui-même, miroir d'une société qui

32. *Ibid.,* p. 268. À nouveau, le verbe « oír » apparaît en majuscules dans le texte pour signifier le désespoir de Juanita face au silence.

33. *Ibid.*, p. 107.

34. *Ibid.,* p. 228.

35. Juanita nomme Mojamed tous les représentants masculins de la communauté arabo-berbère qu'elle est amenée à côtoyer.

36. Dominique Pons, *Les riches heures de Tanger*. Paris : La Table Ronde, 1990.

37. Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni, op. cit.,* p. 229.

s'est elle-même condamnée à la solitude[38], qui s'est murée symboliquement dans le silence : « Pasan por tu lado como si no existieses… claro hemos pasado nosotros tantas veces por el lado de ellos como si no existieran que esto es la revancha[39] ».

Pour son dernier roman, Ángel Vázquez se sert d'une langue hybride, réminiscence de l'univers sonore[40] qui fut le sien lorsqu'il vivait à Tanger[41]. Les enjeux de cette mosaïque linguistique qu'est aussi le texte sont multiples. D'abord, le lecteur se trouve parfois confronté à des zones d'ombre, à une résistance du sens, ce qui dote l'œuvre d'une dimension poétique en privilégiant la musicalité. Mais ce n'est pas le moindre des paradoxes, le monologue intérieur fait résonner des mots à l'intérieur d'une conscience et d'une mémoire d'autres langues, vouées parfois à la disparition en donnant aussi à entendre « en creux » le silence, comme une trace de ce qui n'est plus ou ne peut advenir.

Cette coexistence des langues dans le texte est la manifestation d'une histoire pluriculturelle (la notion d'« interculturalisme » serait ici, dans un contexte colonial et postcolonial, presque un contre-sens historique). On trouve donc parsemées dans le discours de Juanita Narboni des bribes de français et d'anglais lorsqu'elle se trouve en présence d'un représentant de l'une de ces deux communautés socialement et culturellement hégémoniques à Tanger (même si les ressortissants espagnols étaient les plus nombreux). Lorsqu'elle s'adresse à un Marocain (ou à Hamruch) ce sont quelques mots d'arabe qui émaillent cette fois son discours. Le lexique qui est alors utilisé appartient à l'arabe dialectal (une langue qui se parle, s'entend mais ne s'écrit pas) et son usage est le plus souvent approximatif, circonscrit à une communication minimale et utilitaire. C'est dans tout ce qui ne se dit pas, dans ces vides et ces blancs, que se reflète un impossible dialogue avec l'Autre.

Par ailleurs, après l'indépendance du pays, c'est lorsque Juanita entend les radios émettre désormais en arabe qu'elle se sent presque physiquement menacée (« por las calles nada más que se oyen radios dando noticias en

38. On pourra se référer au titre de l'article que Jorge Campos consacre au roman : Jorge Campos, « Monólogo de una sociedad », Madrid : *El País*, 21 de noviembre de 1976.

39. Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni, op. cit.*, p. 225.

40. Selim Chérief, « L'univers sonore d'Ángel Vázquez », *in Itinéraires, LTC*, 2012, 3, *op. cit.*, p. 137-152.

41. Dans la préface au roman, Juan Goytisolo parle d'une « société dans laquelle la diversité culturelle et sa contagion osmatique favorisent l'emploi d'une langue d'une savoureuse hybridité, non soumise à la règle constructive d'une correction stérilisante et normative ».

árabe[42] ») alors que c'est la langue parlée par l'immense majorité des habitants de la ville, ce à quoi ne peut se résoudre la narratrice. Cette agression linguistique déchire le silence dans lequel le personnage trouve refuge chaque jour un peu plus et constitue un rappel « sonore » de l'inversion des procédés de visibilisation de l'Autre qui se joue dans l'espace urbain :

> Iluminaciones. La noche iluminada. Claro, estamos en vísperas del Aachor. Ahora son sus fiestas, antes eran las nuestras que se celebraban con esplendor. Todo eso se acabó. Miedo me da el Aachor. Esta gente son como los valencianos, todo a base de explotidos. Dios quiera que no hagan locuras[43].

Pourtant, avant l'indépendance du Maroc et le rattachement de la ville au reste du pays, ces mêmes bruits qui rythmaient le quotidien étaient familiers et rassurants : « ya está cantando el muezzin en la mezquita, está saliendo el sol[44] ».

Mais le cas le plus emblématique est l'usage qu'Ángel Vázquez fait de la *hakitia* et dont il nous dit dans le prologue : « según los eruditos, en el yaquetía se entremezclan, a decir verdad con muchísimo salero, el castellano antiguo con el hebreo, salpicado de árabe y de portugués ». Dans la dédicace, il ajoute que c'est à travers cette langue qui n'était pas la sienne mais qu'il s'est partiellement appropriée qu'il va retrouver *son* histoire et écrire *une* histoire (toutes deux entretiennent une relation spéculaire mais ne se confondent naturellement pas) : « En memoria de mi madre y de su tertulia de amigas, hebreas y cristianas, de cuyo lenguaje-recuerdo se apoderó Juanita Narboni, obligándome a escribir este libro ». Ángel Vázquez, tout comme son personnage, ne maîtrise pas parfaitement cette modalité vernaculaire du judéo-espagnol[45] mais cette langue qu'il a tant entendu parler dans son enfance résonne encore dans sa mémoire. Cette langue se trouve associée à un espace matriciel, celui de la boutique maternelle de chapeaux pour femmes[46], où il était toléré comme un spectateur muet lorsqu'il était enfant mais dont il allait être symboliquement expulsé en devenant un homme adulte.

42. Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni, op. cit.,* p. 257.

43. *Ibid.*, p. 225.

44. *Ibid.*, p. 101.

45. José Benoliel, *Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía*, reedición patrocinada por Rafael Benazeraf. Madrid : 1977.

46. Un article a même été consacré par la presse tangéroise à ce personnage « haut en couleurs » (Alberto España, « Mariquita la sombrera », Tánger : *Diario España*, 20 de enero de 1963).

Ce processus est dupliqué dans le roman puisque dans la première partie (qui correspond à une présence encore très importante de la population d'origine sépharade dans la ville), Juanita Narboni est susceptible d'entendre et d'utiliser (même de façon lacunaire) cette langue alors que dans la deuxième partie (toutes ses amies juives ont émigré ou sont mortes), il ne s'agit que de traces mémorielles. L'écrivain se saisit d'une langue symboliquement « laissée à disposition » par une communauté qui s'est presque toute entière exilée à la création de l'état d'Israël et à l'indépendance du Maroc. La haketia qui était le ciment d'une communauté errante (tout autant que sa religion et son histoire) devient l'expression de l'absence, de la perte et du silence qui va finalement tout recouvrir :

> Mi aportación se reduce a bien poco: tan sólo a una ciudad, a un Tánger que, como quedó dicho, no es ya lo que fue. Hoy la ciudad retorna a su pasado árabe y sería de incautos contradecir la todopoderosa madre Historia. Pero si he escrito este libro es porque aún sobreviven allí, y desperdigados por el mundo, no pocos tangerinos que siguen hablando al modo y estilo de Juanita Narboni. Por supuesto, el tiempo los irá borrando.

Le monologue intérieur génère dans *La vida perra de Juanita Narboni* une tension permanente entre un flux verbal ininterrompu et le vide abyssal d'une existence : cette logorrhée ne fait que combler la profonde solitude de la narratrice et met paradoxalement en évidence le silence qu'elle érige autour d'elle comme une protection imaginaire alors qu'elle ne cesse de (se) parler pour pouvoir exister ; mais dans un contexte postcolonial, la reconnaissance de Soi par un Autre qui n'a ni visage ni voix est définitivement impossible et condamne le sujet à une disparition symbolique en devenant à son tour invisible et inaudible. C'est lorsque l'écho de sa propre voix ne suffit plus à couvrir un silence devenu assourdissant que le personnage sombre dans la folie. Le silence dans *La vida perra de Juanita Narboni*, c'est à la fois la manifestation d'une communication avortée avec l'Autre et la trace de l'absence ou la perte qui affecte l'unité de l'être. Pour un moi intime et disloqué ou un sujet culturel à la recherche de nouveaux repères, l'aporétique expression du silence renvoie à la question de l'identité dans toute sa complexité.

Le silence dans les albums de jeunesse contemporains en Espagne

Patricia Mauclair
Université de Tours

Depuis quelques années, un vent frais souffle sur la littérature de jeunesse espagnole. De jeunes talents travaillent à l'émergence de modes d'expression en marge des schémas narratifs traditionnels pour, notamment, accorder une place nouvelle au silence. Dans une Espagne qui multiplie les initiatives pour favoriser la lecture auprès des enfants, il est devenu urgent d'essayer de convaincre que le silence a bien des vertus. En quatrième de couverture de son ouvrage *Preferiría no leer: valores desagradables de la lectura*, Victor Moreno met en exergue les valeurs exigées par la lecture :

> Sí sabemos que los valores que exige la lectura –el silencio, la lentitud, la soledad, la autonomía, la utilidad de lo inútil–, tampoco están en la agenda axiológica de la sociedad actual. Así las cosas, hacerse lector, más que un asunto de saber leer bien, depende de ser de otro modo.

Il faut donc savoir accueillir le silence pour devenir lecteur. Cette littérature à destination de l'enfant qui, étymologiquement, ne sait pas encore parler, fait souvent l'éloge du langage. Les albums *Palabras*[1] de Jesús Marchamalo et Mónica Gutiérrez Serna et *La caja de las palabras*[2] de Mar Benegas et Eva Vázquez en sont de superbes illustrations. D'autres albums sont une ode à la voix, à celle des mères qui réconfortent (*Cuando no*

1. Jesús Marchamalo, Mónica Gutiérrez Serna, *Palabras*. Pontevedra : Kalandraka, 2011.

2. Mar Benegas, Eva Vázquez, *La caja de las palabras*. Salamanca : Lóguez, 2014.

encuentras tu casa[3], de Paloma Sánchez Ibarzábal) ou racontent des histoires (*El ladrón de voces*[4] de Rafael Fernández Lorenzo). Et puis, timidement mais sûrement, depuis quelques années, le mot « silencio » est apparu dans le titre de plusieurs albums, donnant subitement le premier rôle à celui qui, jusqu'alors, ne s'était jamais fait entendre. Pourquoi cette nouveauté ?

Cette littérature a pourtant toujours été une littérature pleine de silences. Des silences qui, par exemple, s'imposent quand le texte cède la place à l'image et que la lecture à voix haute s'interrompt. Rappelons aussi que cette littérature, depuis ses origines, donne régulièrement le premier rôle à des animaux qui n'ont pas accès au langage. Enfin, même si les années 70 ont fait prendre à cette littérature un tournant décisif en l'autorisant à aborder des sujets que l'on jugeait auparavant inappropriés pour des enfants, on observe qu'une forme de censure ou d'autocensure limite encore la créativité des auteurs, particulièrement en Espagne. La mort, la *corrida*, l'homosexualité ou bien encore la protection de l'environnement n'inspirent que très peu d'albums dont la distribution reste très marginale. Certains sujets sont donc passés sous silence au nom d'un impératif de protection de la sensibilité des lecteurs, laissant dans l'ombre une littérature jugée sans doute trop peu rassurante, aussi bien pour les enfants que pour les adultes éducateurs.

Ce n'est pas de ces silences dont nous parlerons ici. Si le phénomène de censure, consciente ou inconsciente, que nous venons d'évoquer, est pour le moins regrettable voire condamnable, il en est autrement de certains silences qui, selon nous, méritent au contraire d'être loués. C'est pourquoi nous avons fait le choix de les placer au centre de notre réflexion.

Tacere ou *Silere* ?

Quand l'album pour enfant choisit de s'intéresser au silence, pense-t-il au silence absolu, à l'affirmation du silence en soi, signifiés par *silere* ou au silence relatif qui est absence de parole signifié par *tacere*[5] ? *A priori*, le sens de *tacere* semble privilégié. L'enfant est un être plein de vitalité qui doit

3. Paloma Sánchez Ibarzábal, Joanna Concejo, *Cuando no encuentras tu casa*. Pontevedra : OQO, 2010.

4. Rafael Fernández Lorenzo, *El ladrón de voces.* Pontevedra : Kalandraka, 1999.

5. « La langue latine discerne deux formes du silence : *tacere* est un verbe actif dont le sujet est une personne, il marque un arrêt ou une absence de parole en référence à un homme. *Silere* est un verbe intransitif, il ne s'applique pas seulement à l'homme mais aussi à la nature, aux objets, aux animaux, il désigne plutôt la tranquillité, une tonalité paisible

apprendre à se soumettre à certaines règles nécessaires à sa socialisation. La littérature de jeunesse est perçue comme instrument de cette socialisation, il n'est donc pas surprenant que des auteurs se soient emparés de ce support de transmission pour apprendre aux enfants qu'il faut parfois se taire, notamment lorsqu'ils sont en classe. Dans deux des albums que nous avons sélectionnés, le contexte choisi est celui de l'école. Nous y voyons dans les deux cas des élèves, vraisemblablement trop bruyants, à qui le maître ou la maîtresse intime l'ordre de se taire. Dans l'album de Jordi Vilalta, *Sentir el silencio*[6], la première double page fait apparaître un maître d'école, de dos, dominant les élèves assis et le texte qui acompagne l'illustration précise que le maître est fâché à cause des bavardages de Pablo et de son voisin, d'où l'injonction en majuscules : « ¡SILENCIO![7] ». La page suivante nous apprend que tous les vendredis, le maître est absent pour raisons médicales, nous sommes donc amenés à nous interroger si le bruit constant de la classe n'est pas la cause d'un certain surmenage.

Dans l'album *Pupi en busca del silencio*[8] de María Menéndez-Ponte, Pupi, petit extra-terrestre venu de la planète Azulón pour découvrir la terre et les coutumes de ses habitants et héros de la série éponyme, se retrouve en classe avec ses camarades humains. Il est précisé dès la première page que « Pupi está en clase y no para de hablar[9] ». Ses bavardages finissent par exaspérer la maîtresse que l'on voit sur l'illustration de droite, debout, les bras croisés et le visage maussade. Elle demande alors : « ¿Qué pasa con el silencio? ». Il est question là d'un silence d'autorité, une autorité nécessaire à l'apprentissage de certaines règles de vie sociale mais qui n'est *a priori* nullement un silence d'ouverture. L'élève est invité à cesser de parler sans aucune explication ni réflexion sur les raisons de cette règle. Le silence est donc présenté ici comme un empêchement à l'expression libre et spontanée, enfermant l'enfant dans ce qu'il n'est pas. Dans ce même album, la maîtresse n'est pas la seule figure choisie pour incarner ce silence d'autorité, un terrible monstre l'assiste dans sa pédagogie, le Monstre du Silence qui coupe les langues des enfants bavards et les fait prisonnières. L'une d'elles explique à Pupi que si le monstre agit ainsi, c'est que « los niños son muy

de la présence que n'interrompt aucun bruit. », David Le Breton, *Du silence*. Paris : Métailié, 1997, p. 24.

6. Jordi Vilalta, *Sentir el silencio.* Barcelona : La Galera, 2001.

7. s. n.

8. María Menéndez-Ponte, Javier Andrada, *Pupi en silencio.* Madrid : SM, 2007.

9. s. n.

ruidosos y no callan nunca[10] ». Cette représentation terrifiante du silence pourrait nous amener à penser que la littérature pour enfants espagnole reste finalement enfermée dans une dimension moralisatrice des plus rétrogrades condamnant le jeune élève au mutisme le plus aliénant. Or, il n'en est rien.

En fait, s'il est difficile d'aborder le thème du silence dans les albums, c'est qu'il est délicat de chercher à valoriser ce qui, depuis la nuit des temps, fait peur à l'enfant. L'autorité de l'adulte qui impose le silence n'est pas la seule explication à cette phobie, elle a souvent à voir avec une peur du noir, une peur de la solitude et de la mort. L'album français de Thierry Cazals, *L'enfant qui avait peur du silence*[11] l'illustre très bien : Igor a tellement peur du silence qu'il hurle et fait toute sorte de bruits à longueur de journée, tentant sans relâche de vaincre le silence. Pour aider l'enfant à surmonter cette peur du silence et le convaincre de ses vertus, certains albums espagnols font le choix de diaboliser le bruit ou de réconcilier bruit et silence. Dans *Basajaun, los vecinos ruidosos*[12] de Susan Pinto, le bruit produit par les animaux se présente comme une nuisance qu'il convient non pas d'éradiquer mais d'organiser. Nous sommes dans la forêt où les animaux sont inquiets car de nombreux arbres ont été coupés, laissant sans maison beaucoup d'oiseaux. La cohabitation entre les oiseaux devient difficile car les uns aiment le silence (le hibou, le rouge-gorge) et les autres le bruit (pic vert, le rossignol). Basajaun, le gardien de la forêt, les accueille alors chez lui mais, las du bruit qu'ils font depuis qu'ils ont créé un groupe de musique avec la grenouille, il décide de fabriquer des petites cabanes pour chacun d'entre eux. Le silence est alors de retour.

Dans l'album *Ruido*[13], de Pablo Albo, le silence est montré comme un idéal. En voici l'*incipit* :

> Patricia vivía en uno de los pueblos más silenciosos del mundo. Era uno de esos lugares donde la gente camina despacio, cierra las puertas con cuidado, habla en voz baja, llama a los niños por gestos y hasta las moscas zumban flojito. Durante las fiestas sí había bullicio, pero el resto del año parecía que hubiera alguien durmiendo a quien no quisieran despertar.

10. s. n.

11. Thierry Cazals, *L'Enfant qui avait peur du silence*. Urville : Motus, 2005.

12. Susana Pinto, Patxi Peláez, Julen Ribas, *Basajaun, los vecinos ruidosos.* Irún : Banaka, 2010.

13. Pablo Albo, Raúl Guridi, *Ruido*. Madrid : Narval, 2014.

Un jour, Patricia oublie d'enlever ses boules Quies, laisse hurler sa radio, enclenchant sans le savoir une avalanche de bruits qui finissent par réveiller un volcan. La peur des habitants est telle que tous redeviennent silencieux, Patricia aussi. Le bruit produit par les humains finit ici par provoquer une catastrophe naturelle, il devient une pollution.

Dans ces deux albums, il est moins question d'autorité que de respect, respect de la liberté d'expression, du droit au silence et de l'environnement. Si *Ruido* et *Basajaun, los vecinos ruidosos* ont recours à l'humour pour rappeler qu'il convient de modérer le bruit pour vivre ensemble ou ne pas provoquer de catastrophe, donnant donc du silence une image nettement positive, l'album *El señor G*[14] de Gustavo Roldán propose, quant à lui, une lecture du silence plus complexe. En voici l'*incipit* : « El señor G nació, creció y vivió toda su vida en un pueblo. Un pueblo envuelto en un gran silencio ». Un jour, il part et revient planter une fleur pour en finir avec ce silence : « En este desierto hay demasiado silencio ». La fleur pousse tellement qu'elle finit par accueillir une multitude d'oiseaux qui se mettent à chanter. L'excitation des habitants est telle que monsieur G se voit obligé de leur demander de se taire : « Hagan silencio por favor. Y presten mucha atención ». Les voisins de Monsieur G font alors silence et savourent enfin le concert des oiseaux. Nous voyons bien que le silence est appréhendé comme quelque chose d'anxiogène que le bruit d'une nature incarnée par des oiseaux doit de toute urgence vaincre. S'il s'agit encore une fois de faire comprendre que la cacophonie humaine est invivable et qu'un retour au silence des mots permet d'apprécier le spectacle de la nature, cet album se veut avant tout rassurant. Monsieur G dit au jeune lecteur que si, comme lui, le silence lui fait peur parfois, il trouvera toujours des sons qui lui rappelleront qu'il n'est pas seul, que la vie est partout.

L'écoute de soi

Dans *Pupi en busca del silencio* et *Sentir el silencio*, l'injonction au silence conduit finalement à la réflexion, *tacere* cédant le pas à *silere*. Dans *Sentir el silencio*, lorsque Pablo sort de l'école, il va consulter son grand-père, figure emblématique de la sagesse, pour lui poser la question suivante : « ¿qué es el silencio? ». De même, dans *Pupi en busca del silencio*, la fausse question posée par la maîtresse conduit les élèves à de vrais questionnements. Comme l'explique Julia Siboni, définir le silence « reviendrait à le limiter,

14. Gustavo Roldán, *El señor G.* Barcelona : A buen paso, 2009.

or par essence il renvoie à un au-delà, à une transgression de la limite[15] ». Nous observons que dans ces albums, le héros transgresse une limite imposée par l'éducateur pour aller à la rencontre de l'indéfinissable. Le regard candide que Pupi l'extra-terrestre pose sur ce qu'il appelle « Silpencio » génère un échange entre ses camarades humains qui, tour à tour, donnent leur explication du silence. Quand l'un d'eux affirme que le silence n'existe pas, un autre rétorque « Sí que existe, lo ha dicho la profesora. Además, si no existe, ¿cómo es que hablas de él? ». Lorsqu'ils décident de partir à sa recherche grâce au vaisseau de Pupi, l'un suggère d'aller au fond de la mer tandis qu'un autre propose de revenir à la préhistoire avec les dinosaures. Lorsqu'ils fuiront le Monstre du Silence, ils croiseront sur leur chemin des enfants-fantômes, sortes d'anges gardiens qui se présentent ainsi : « Somos los niños transparentes que protegemos a la gente ». Quand Pupi et ses camarades leur demandent de les protéger du monstre, ceux-ci répondent : « Para poderlo atacar, vuestro propio silencio debéis encontrar. [...] El silencio se encuentra dentro de ti. Solo tienes que hacer chiis ». Cette invitation à un retour sur soi pour trouver le silence dépasse le cadre purement disciplinaire. Cette dimension introspective s'affirme bien davantage encore à la page suivante quand les fantômes donnent les conseils suivants : « El silencio te hará fuerte, podrás vencer tus miedos y escuchar a la gente. Tienes que respirar y callar, respirar y callar... ». Le monstre se dégonfle alors, les enfants peuvent rentrer, heureux d'avoir trouvé le silence.

Dans *Sentir el silencio*, Pablo ne part pas en quête du silence à l'aide d'un vaisseau mais ira à sa rencontre en écoutant son grand-père. Avec lui, il apprend qu'il existe plusieurs silences : le silence du ventre de la mère, de la soupe, de la montagne, du désert, de l'église ou de l'univers par exemple. Il comprend alors qu'il existe autant de silences que de couleurs. Fort de ce savoir, lorsque le lendemain, le maître lui demande le silence, Pablo ne peut s'empêcher de lui poser la question : « ¿Qué silencio? ». L'enfant semble donc avoir eu le dernier mot, à la page suivante, le maître est à nouveau absent. À trois reprises, le dessin d'une boîte en carton fermée accompagne le texte, comme s'il annonçait finalement le message principal porté par cet album qui, là encore, invite davantage à l'introspection et à l'écoute qu'à la soumission. Nous voyons donc comment le sens de *tacere* côtoie étroitement celui de *silere*, se taire permettant l'écoute des autres, de son environnement puis l'écoute de soi.

15. Julia Siboni, « L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une "indiscrétion à l'égard de l'indicible" », *Loxias 33*, 2011, p. 5. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?]id=6761> [Consulté le 28/06/2017].

Comme l'annonce le titre, *Soledades*[16] de Neus Moscada est une ode à la solitude, thème plutôt surprenant pour l'enfant qui préfère la compagnie de sa famille ou de ses amis. La peur de la solitude allant souvent de pair avec la peur du silence, celui-ci n'est pas oublié dans cet album extrêmement poétique : « Hay ratitos en que me gusta estar sola... porque solo estando sola/ oigo las gotas de agua [...] porque solo estando sola/ saboreo la música y el silencio:/ Do Re Mi Fa Sol La Si Len Cio ». Chaque double-page vante les vertus de la solitude qui avive les sens et rend donc toutes les expériences plus fortes. La narratrice nous raconte que c'est en étant seule qu'elle peut écouter, regarder, sentir en profondeur et observer le temps qui passe, et c'est grâce à ces moments de retraite silencieuse qu'elle pourra revenir vers l'autre et partager avec lui le fruit de ses expériences solitaires : « Y luego cuando estoy en compañía, puedo compartir lo que sentía... cuando estaba sola ». Dans l'album de Cazals, seul le chagrin d'une fillette causé par la mort de son chat fera taire Igor, il l'écoutera, lui promettra de se taire pour garder le secret qu'elle lui a confié et réalisera alors qu'il n'est pas le seul à connaître l'expérience de la mort, que le silence est aussi la vie. Dans les deux livres, il est question de jardin secret, c'est-à-dire d'intimité, cette intimité que le silence protège et qui est également nécessaire à l'individuation et donc au cheminement vers l'âge adulte[17].

Dans l'album *Silencia*[18] de Nina da Lua, le silence adopte le genre féminin et devient une chanson que convoque le narrateur ou la narratrice pour répondre à la question que lui pose son enfant : « ¿Dónde se esconden las estrellas cuando se hace de día? ». La chanson du silence apparaît alors, sous la forme d'un oiseau en origami, et propose à chacune des pages un voyage à travers des situations silencieuses que sont la douleur, la séparation, les blessures, la mémoire, les soupirs, la nostalgie, autant de moments où les étoiles semblent se cacher. Cet album est le récit des expériences de l'indicible, pour reprendre l'expression de Tacussel, ces expériences qui tissent les liens humains, au-delà du verbe : « Le rire, les larmes et le silence participent du monde expressif ; toutefois, ils témoignent de l'impossible accueil

16. Neus Moscada, Chiara fatti, *Soledades*. Pontevedra : OQO Editora, 2008.

17. « Le secret est lié à l'individuation en ce qu'il borne une identité, la distingue des autres, brouille les pistes. *Secernere* d'ailleurs renvoie à ce qui a été séparé, et donc à ce qui brise la similarité en provoquant la différence. Le plus intime est secret, toute existence est ainsi sous l'orbe d'un silence qui la protège. Les premiers secrets de l'enfant amorcent d'ailleurs son cheminement vers l'âge d'homme ou de femme, ils sont les bornes militaires de l'identité qu'il se construit. », David Le Breton, *op. cit.*, p. 124.

18. Nina da Lua, Gemma Capdevila, *Silencia.* Barcelona : Pequeño Fragmenta, 2016.

des mots dans la fonction socialisatrice que nous leur connaissons[19] ». Les premiers albums que nous avons commentés montraient déjà combien la dimension socialisatrice était importante dans cette littérature. Mais dans l'album *Silencia*, il est moins question d'apprendre à se taire pour mieux vivre avec les autres que d'apprendre que l'essentiel se cache dans le silence. La seule voix qui toujours se fait entendre est à l'intérieur de soi : « Nada dura para siempre, menos dentro del corazón donde la voz se eterniza ». Voici l'une des hypothèses proposées par Silencia à l'enfant en réponse à sa question sur le sort des étoiles : « o tal vez eres tú quien, cuando todo se silencia, las hace perdurar ». Cet *explicit* est suivi d'un guide de lecture qui revient sur les hypothèses formulées par Silencia et invite le lecteur à écouter le silence, à méditer.

L'ajout d'un guide de lecture est une pratique courante dans la littérature enfantine espagnole, il n'est donc pas étonnant d'en trouver un aussi à la fin de l'album *El sexto sentido*[20] de Laia de Ahumada. Même si le texte est moins un récit qu'un exposé des vertus du sixième sens, la poésie de ses illustrations invite là encore à méditer sur le silence. La narratrice invite le lecteur à fermer les yeux pour lui faire prendre conscience que même s'il met ses cinq sens en veille, il continue de sentir grâce à un sixième sens qui permet de voir l'invisible et de sentir ce qui se passe dans le corps. Ce sixième sens est alors montré comme un outil de perception extrêmement précieux : « El sexto sentido tiene un oído tan fino que a veces me hace callar para escuchar el silencio, para descubrir cómo respira una ola o para sentir la voz del viento en la cumbre de una montaña[21] ». La narratrice ajoute plus loin : « El sexto sentido me permite comunicar sin palabras, sentir el latido de una roca o el hormigueo de la savia que se pasea por dentro del árbol; descubrir que te quiero y me quieres ». Le silence devient donc un outil de socialisation, différent du silence imposé par l'autorité car naturel. Il est en chacun de nous, il nous faut juste le cultiver et l'écouter. Le guide de lecture complète le récit de commentaires sur l'intuition et l'une des rubriques, intitulée « Creemos silencio », propose également une réflexion sur les silences en musique, dans les textes et invite à une écoute du silence semblable à certaines pratiques méditatives.

19. Patrick Tacussel, « Les lois du non-dit : silence et secret », in *Revue Diogène*. Gallimard, n° 144, octobre-décembre 1988, p. 18.

20. Laia De Ahumada, Mercè López, *El sexto sentido*. Barcelona : Pequeño Fragmenta, 2017.

21. s. n.

Vivre l'indicible

Par nature, l'enfant sait que le verbe est parfois superflu. Il le vit dans ces moments de contemplation émerveillée qui font dire à Corbin que « l'enfant est en affinité avec le silence, il est une colline de silence[22] ». Quand l'enfant inquiet de *Silencia* observe les étoiles, il devient ce sage qu'évoque Tacussel :

> En effet, toute parole implique la dualité du sujet et de l'objet ; le cogito lui-même suppose cette division ontologique. Or, dans la contemplation, le sujet qui regarde ne fait qu'un avec l'objet vu, l'être extatique se hisse à l'unicité. Le sage, écoutant le silence des choses qui l'entourent, est tourné vers son intériorité, car il trouve en elles toutes les richesses mondaines[23].

Dans ses jeux contemplatifs, l'enfant devient un papillon ou un coquelicot et s'envole avec le vent, fusionne avec l'univers qui l'entoure. Le silence permet alors l'abolition du lointain et de la séparation et devient alors le lieu de la rencontre, le lieu de tous les possibles qui ouvre la porte à l'imaginaire, libérant l'enfant des limites de son monde dont Wittgenstein disait qu'elles se trouvaient dans les limites de la langue.

Le silence est aussi le signe de l'épaisseur affective que mentionne Le Breton dans son ouvrage consacré au silence : « En amour, écrit Pascal, un silence vaut mieux qu'un langage ; il est bon d'être interdit, il y a une éloquence du silence qui pénètre mieux que la langue ne saurait le faire[24] ». Dans ces conditions, le silence exerce lui-même une fonction phatique : il assure le contact entre les partenaires, il ne retranche rien à la communication, au contraire, il est le signe de son épaisseur affective. C'est bien de ce silence-là dont il est question dans les albums où le lien qui unit l'enfant à la mère se tisse sans les mots. Dans l'album d'Antonio Ventura, *La espera*[25], la seule présence de la mère et de son silence suffit à rassurer l'enfant malade. Dans l'album *No hace falta la voz*[26] de Quintero, la mère girafe enseigne comment l'étreinte est bien plus forte que les mots. Dans *Lo que sabe la luna*[27], l'amour fusionnel, voire névrotique, entre la mère et son enfant ne

22. Alain Corbin, *Histoire du silence*. Paris : Albin Michel, 2016, p. 27.

23. Patrick Tacussel, *op. cit.,* p. 22.

24. David Le Breton, *op. cit.,* p. 108.

25. Antonio Ventura, Federico Delicado, *La espera*. Salamanca : Lóguez, 2004.

26. Armando Quintero, Marco Somá, *No hace falta la voz*. Pontevedra : OQO, 2013.

27. Elisa Martín, Alfonso Ruano, *Lo que sabe la luna.* Madrid : SM, 2016.

se manifeste pas verbalement. Il n'est pas sans rappeler la gamme de silences sur laquelle joue Rilke et que cite Corbin :

> Ô silence dans la cage de l'escalier, silence dans les chambres voisines, silence là-haut, au plafond. Ô mère : ô toi unique, qui t'es mise devant tout ce silence, au temps où j'étais enfant ! Qui le prends sur toi, qui dis « Ne t'effraie pas, c'est moi ». Qui as le courage en pleine nuit d'être le silence pour qui a peur, pour ce qui périt de peur ! Tu allumes une lumière et le bruit, déjà, c'est toi[28]...

Qu'il s'agisse d'amour maternel ou de contemplation, la perception de l'autre ou de l'environnement appartient à un ordre affectuel devant lequel « échoue l'efficace de la pensée discursive. L'explication rationnelle reste en retrait par rapport à ce qui entend seulement se vivre[29] ». Il est parfois difficile de mettre des mots sur ce qui relève tantôt de l'émerveillement, tantôt de l'horreur :

> Il n'y a pas de référentiel discursif adéquat dès lors que le lieu assigné du corps se perd dans l'une ou l'autre de ces possibilités, l'érotisme ou le charnier, car nous sommes ici au seuil de l'humanité, hors des moyens par lesquels l'individu s'y reconnaît comme sujet[30].

Les albums jeunesse aiment à rappeler les vertus de l'émerveillement, surtout quand le lectorat visé concerne de très jeunes lecteurs, mais certains albums osent aborder l'horreur. Ainsi, l'album *Humo*[31] d'Antón Fortes raconte l'horreur des camps de concentration à travers les yeux d'un enfant. Son innocence génère des descriptions différentes de celles auxquelles nous sommes habitués quand ce terrible épisode de l'histoire est évoqué en littérature ou au cinéma. Dès la première page, le jeune narrateur évoque un départ en train que seul le silence et la présence de soldats rendent différent d'un départ en vacances : « El tren lleva muchos vagones, no es como el que tomábamos para ir a la playa. En la estación hay gente con maletas. Los soldados vigilan ». Le silence sur le quai entraînera un autre silence quand, après l'installation dans le camp, l'enfant choisira de taire sa nostalgie : « Echo de menos mi habitación azul, pero no digo nada ». Sa maman ne lui raconte plus d'histoires mais la vie continue, du moins jusqu'à ce que lui et son ami Valdío rejoignent la maison à la cheminée. Là, il se préoccupera de

28. Alain Corbin, *op. cit.,* p. 19.

29. Patrick Tacussel, *op. cit.,* p. 27.

30. *Ibid.,* p. 24.

31. Antón Fortes, Joanna Concejo, *Humo*. Pontevedra : OQO, 2008.

ce que pensera sa maman en ne le voyant pas revenir, sans doute se fera-t-il gronder. La suite ne le dit pas puisque l'album se termine sur une double page montrant les deux garçons nus, se tenant la main, se préparant sans le savoir à une fin atroce. L'auteur choisit donc de se taire sur cette image comme le font souvent les enfants de la guerre :

> Les enfants de la guerre [...] restent sans voix, se retirent en deçà du langage, hors d'atteinte, hors de toute souffrance supplémentaire, même si ce refuge silencieux ressemble à un cri muré dans la chair, à une histoire figée dans la douleur[32].

C'est donc au lecteur de s'emparer de ce que les auteurs ont implicitement voulu signifier, cela ne sera possible que pour un lecteur ayant déjà connaissance du contexte historique. Pour d'autres, il faudra alors questionner l'adulte pour comprendre. Dans les deux cas, un processus réflexif est enclenché que seul le silence des mots écrits et l'absence d'image ont rendu possible.

L'album *Ya. Nunca*[33] de Grassa Toro invite lui aussi à la réflexion, à la méditation. Son titre ne fait pas référence au silence et pourtant le silence est au cœur même de l'album. Nous suivons de page en page une créature, représentée par une silhouette noire sur fond blanc, qui nous raconte l'irréversibilité du temps et les futurs impossibles. Les deux adverbes temporels « ya » et « nunca » qui composent le titre annoncent les paradoxes qui rythment le récit. L'*incipit* donne le ton : « NUNCA NACERÉ ». Impossible futur qui induit le doute dans l'appréhension du présent. La deuxième phrase, illustrée par le profil de la créature qui, au milieu de hautes herbes, semble regarder un grillon, dit : « YA HE CALLADO ». Quelques pages plus loin, le narrateur nous dit : « NUNCA DIRÉ VASO Y AGUA AL MISMO TIEMPO YA HE ESCUCHADO CANTAR UN PÁJARO ». Humblement, il met en exergue les limites du langage humain qui vaut moins que le chant d'un oiseau. Le jeu d'oppositions se poursuit jusqu'à ces confidences : « YA HE PREGUNTADO Y NADIE ME HA RESPONDIDO ». On voit alors sur la page de droite la créature assise, de profil, regardant en direction de la page de gauche presque entièrement remplie de la tête d'une créature similaire qui, elle aussi, le regarde. Moment de prière ou d'introspection, le silence s'impose face à toute réponse verbale. L'enfant doit comprendre que, parfois, aucune réponse ne lui sera donnée, qu'il devra la chercher par lui-même.

32. David Le Breton, *op. cit.,* p. 114.

33. Grassa Toro, Cecilia Moreno*, Ya. Nunca.* Barcelona : A buen paso, 2015.

La rhétorique du vide

C'est bien cette lecture réflexive recherchée par les auteurs et les illustrateurs qui explique pourquoi le texte se retire partiellement ou totalement de nombreux albums, pourquoi l'image se dérobe parfois, livrant l'enfant à une expérience de lecture aussi différente qu'enrichissante. Il s'agit alors d'appeler le lecteur à collaborer par la rhétorique du vide. Quand le silence ne s'impose pas au cœur de l'intrigue, quand il ne s'annonce pas dès le titre, il peut pénétrer l'écriture et permettre alors d'autres apprentissages. Il oppose une forme de résistance au jeune lecteur qui est invité à combler des béances non signalées comme telles, jouant alors un rôle fondamental dans l'interprétation des silences et des espaces blancs.

L'album *Encender una luz*[34] illustre parfaitement cette collaboration nécessaire du jeune lecteur à qui l'auteure, Ana Bonilla Rius, explique que c'est de la coexistence des contraires que jaillissent la pensée, le rêve, l'inspiration : « Este libro sobre la luz y la oscuridad, el silencio y la palabra, y tantos otros opuestos y mundos que se abren y se cierran en la transición de uno a otro... ». La première phrase ainsi que les ombres chinoises qui jalonnent l'album sont une invitation à imaginer, à projeter ce qui est enfoui en nous, des peurs, des rêves : « A veces solo hace falta encender una luz para que ocurran cosas ». Sur l'avant-dernière double page, nous découvrons un artiste occupé à dessiner tandis qu'au mur se projette son ombre en train de dormir ; cette illustration s'accompagne, sur la page de gauche, de l'affirmation suivante : « Pero hace falta apagarla, para que sucedan otras ».

C'est donc sur cette opposition des contraires, sur cette dialectique entre silence et paroles que vont s'articuler les albums qualifiés de « réticents » par Catherine Tauveron et qui, selon Nelly Chabrol-Gagne, permettent à l'enfant d'accéder à son statut de lecteur :

> Ainsi se met en place une dialectique entre le dit et le non-dit, laquelle induit une grande activité de la part du lecteur qui doit combler les manques et se représenter en permanence ce que l'auteur ou l'illustrateur n'a fait qu'amorcer, faute de quoi il passerait à côté du texte et serait en quelque sorte dépossédé de son statut de lecteur, c'est-à-dire encore de celui de constructeur du sens[35].

34. Ana Bonilla Rius, *Encender una luz.* México : Editorial Océano, 2008.

35. Nelly Chabrol-Gagne, « Lire le "blanc" ou parcours buissonnier à travers quelques albums contemporains », *in* Cécile Boulaire, *Le livre pour enfants*. Presses Universitaire de Rennes, 2016, p. 199-206 (paragraphe 5 de l'article en ligne <https://books.openedition.org/pur/41355?lang=fr>).

De plus en plus d'albums s'affranchissent de leur mission d'imposer à l'enfant un point de vue unique sur le monde dont on ne dévoile qu'une partie pour mieux stimuler l'enfant. Le silence prend alors une dimension initiatique, obligeant l'enfant à devenir responsable de sa lecture en la créant :

> Ces livres exigent des enfants lecteurs une grande attention ; s'ils acceptent la règle narrative du blanc, ils s'élèvent au statut de co-auteurs d'un texte qui cherche ainsi davantage à les initier à un mode de lecture du monde qu'à les instruire d'une façon définitive sur les données de ce même monde, qui ne leur donne rien d'un bloc mais s'affirme au contraire dans son souci de retenir des informations[36].

Depuis quelques temps semble s'affirmer une tendance à publier des albums qui, loin de fournir au lecteur un récit fermé, se présentent comme une série de questions sans réponses ou avec des réponses difficiles à saisir. Dans le cas de l'album *Enigmas*[37], Beatriz Martín Vidal a fait le choix d'inviter ses lecteurs à revoir leur lecture des contes traditionnels en proposant à chaque double page une question. Elle concerne par exemple les sept filles de l'ogre dans le Petit Poucet, « ¿Sintió Pulgarcito algún remordimiento por lo que ocurrió? ¿Alguna pena? », ou bien encore Blanche-Neige : « ¿Estaba muerta o dormida? ». Cette série d'énigmes magnifiquement illustrées obligent le jeune lecteur à repenser autrement ces contes.

L'album *El viaje de Max Pelo-Flecha*[38] de Francesc Vila propose d'autres pistes de réflexion à partir d'un voyage qu'effectue le petit Max, voyage ponctué de ses propres questions : « ¿Sabes adónde voy? », « ¿Sabes qué me gustaría hacer? », « ¿Sabes si hablan estos árboles? ». Chacune des réponses lui est fournie par des animaux qu'il croise en chemin. Il ne peut les saisir d'emblée tant elles sont métaphoriques. Quand, après un échange avec un bison, Max demande au flamand rose : « ¿Sabéis con quién he hablado? », l'animal lui répond : « Lo importante es saber escuchar, Max ». Ce décalage entre le sens donné à la question et celui que pointe la réponse laisse le personnage, et par voie de conséquence le lecteur, dans un espace de réflexion, de solitude où le silence s'impose comme unique compagnon face à la complexité de la vie. Le narrateur

36. *Ibid.,* Paragraphe 10 de l'article en ligne.

37. Beatriz Martín Vidal, *Enigmas*. Barcelona : Thules Ediciones, 2016.

38. Francesc Vila, Jaume Marco, *El viaje de Max Pelo-Flecha*. Barcelona : Comanegra, 2016.

conclut en fin d'album : « Durante el trayecto ha escuchado muchas cosas que no ha entendido, aunque todas serán importantes para él ». Ces albums donnent de précieux outils pour l'éveil de la pensée réflexive, pensée qui ne pourra s'enclencher que par le silence de l'adulte, lequel, au lieu de fournir des réponses toutes faites, saura juste insinuer puis se retirer pour amorcer la réflexion chez l'enfant.

La dimension discursive du silence est encore plus manifeste dans les albums qui choisissent de supprimer tout texte. La lecture réduite à une lecture d'images impose d'emblée un silence que l'adulte médiateur ou l'enfant lui-même peut, par la suite, compenser par des interprétations ou des commentaires exprimés à voix haute. Mais, dans un premier temps, la rencontre entre le lecteur et l'album se fait dans le silence. L'image n'étant pas soumise à un texte qui dicte « ce qu'il faut voir », l'enfant devra observer encore plus attentivement les illustrations. Emma Bosch a pu établir une typologie des livres narratifs pour enfant sans texte et, dans l'un de ses articles issus de sa thèse[39], elle a tout particulièrement concentré son attention sur la voix des personnages et identifié quatre types d'albums : les albums « silenciosos » dans lesquels rien n'indique que les personnages soient en train de parler ou d'émettre un quelconque son, les albums « silenciados » dans lesquels les personnages émettent des sons sans texte grâce à une expression faciale ou corporelle ou d'autres signes graphiques, les albums « imagoparlantes » dans lesquels les auteurs remplacent les mots par des images pour montrer ce que disent ou pensent ou imaginent les personnages, recourant alors à un langage iconographique et non linguistique, et les albums « ininteligibles » dans lesquels l'auteur invente le langage et sa représentation graphique[40].

L'album *En el silencio del bosque*[41] de Cristina Pérez est un exemple d'album « silencioso ». L'auteure invite son lecteur à pénétrer deux espaces habituellement anxiogènes, le silence et la forêt. Tous deux renvoient à la peur de se perdre et de se retrouver seul. Or, au lieu de rassurer par des mots, l'auteure recourt à ce pacte graphique dont Le Meur précise qu'il « va au-delà du propos, et même au-delà du langage[42] ». Si le pacte

39. En 2015, elle a consacré une thèse aux albums qui ne comportent aucun texte, à l'exception du titre et de quelques autres éléments péritextuels (*Estudio del álbum sin palabras*, 2015).

40. Emma Bosch, « La voz de los personajes en los álbumes sin palabras », *ANILIJ*, n° 13, 2015, p. 9-19.

41. Cristina Pérez Navarro, *En el silencio del bosque*. Barcelona : A buen paso, 2010.

42. Cyril Le Meur, « Le silence du texte (II). Voix à la théorie », *Fábula*, février 2012, <http://www.fabula.org/atelier.php?Silence_du_texte>.

graphique qu'évoque Le Meur concerne avant tout et surtout l'écriture, le texte écrit, nous devons voir dans l'album d'autres représentations graphiques qui viendront se substituer aux lettres et à la ponctuation pour donner à « entendre à travers les sensations visuelles » qu'elles suscitent. Dans *En el silencio del bosque*, l'auteure nous met en présence de personnages qui jamais ne semblent parler ni émettre de son. Les pages de droite nous racontent les aventures d'une fillette perdue dans la forêt non pas à cause du panier de vivres qu'elle doit porter à sa grand-mère mais à cause de son ballon. Celui-ci a dévalé la colline en haut de laquelle nous la voyons au début du récit, dans une pause plutôt contemplative. Tentant de rattraper son ballon, elle va se retrouver seule au milieu des arbres. C'est grâce à un code graphique que nous saisissons assez rapidement que nous explorons les émotions qui vont animer la fillette au fil de son périple. La page de gauche est systématiquement d'une couleur différente, reflétant chacune de ces émotions : le blanc de la tranquillité, le rouge de la peur panique, le violet de l'angoisse, 23 pages, 23 nuances différentes en harmonie avec ce que vit la petite fille. La fillette passera une nuit au milieu de la forêt, seule jusqu'à ce qu'elle rencontre un ours qui, bien qu'intimidant dans un premier temps, deviendra son ami. À quelques pages de la fin, nous devinons que nos deux amis vont bientôt se séparer, un cadre blanc commence à se dessiner dans le fond des pages de droite, cette bordure blanche deviendra une porte par laquelle sortira la fillette. Nous retrouvons finalement sur la dernière page de droite l'ours en train de raconter une histoire au petit oiseau qui l'accompagne depuis le début, sur la couverture du livre nous reconnaissons la fillette vêtue de rouge, l'histoire que nous venons de lire est donc peut-être celle que vient de raconter l'ours à son ami. L'auteure dédie son livre à Robin et César : « A Robin y a César, que saben mirar el bosque sin palabras ». Bel hommage au silence et à la forêt, qui aurait très certainement ravi Ana María Matute ! En choisissant une fillette qui ne parle pas et des animaux et des arbres qui ne peuvent parler, Cristina Pérez Navarro offre au jeune lecteur une expérience littéraire particulière vraisemblablement destinée à réconcilier l'enfant avec le silence en montrant que, paradoxalement, au-delà du silence des mots, la vie se poursuit et les histoires sont là pour nous le rappeler.

Tous les albums que nous avons pu mentionner imaginent donc le jeune lecteur en train de « goûter au silence, non pas imposé de l'extérieur, mais au silence qui sourd de soi, tout entier captivé par l'histoire, pris par

le feuilletage de l'album, saisi par les images[43] ». Il y est finalement toujours question d'autorité prise dans son étymologie la plus positive : l'enfant, en élucidant les secrets du texte, en devenant l'auteur de son propre silence et en devenant un récepteur actif du silence sera en mesure d'appréhender différemment les épreuves de la vie et ainsi pourra grandir. Cet intérêt croissant pour le silence dans la littérature de jeunesse n'est guère surprenant dans une société bruyante, bavarde, fortement communicante mais finalement peu rencontrante[44]. À l'instar de la petite héroïne de *El sexto sentido*, le jeune Espagnol est invité à aller à la rencontre de lui-même, dépassant ce que Pablo d'Ors appelle la difficulté d'être avec soi-même[45] pour mieux vivre ensuite la rencontre avec l'autre. L'expérience du silence se présente alors comme la promesse vers l'unité, la ré-unification, la réunion[46]. L'objectif de ces livres est fort louable et gageons que les prochaines générations, nourries de ces lectures, garderont toujours à l'esprit les vertus initiatiques du silence. Espérons également que ces albums sans texte ne soient pas juste la conséquence du totalitarisme de l'image...

Par ailleurs, on peut aussi se demander si ces albums ont été pensés finalement plus pour les adultes médiateurs qui les ont entre les mains que pour les enfants. Ils s'inscrivent en effet pleinement dans une tendance actuelle très marquée à mettre en garde les adultes contre les méfaits d'une vie trop agitée, trop rapide qui fait oublier l'essentiel. Accueillir le silence reviendrait à redécouvrir ce langage avant le langage que l'on a perdu en grandissant, ces albums rappelleraient donc aux adultes l'urgence de retrouver cette enfance oubliée qui s'émerveillait jadis de tout. Aussi le succès qu'ils rencontrent est peut-être plus lié aux choix des adultes médiateurs qu'au plaisir qu'y trouvent les jeunes lecteurs, mais là se pose une autre question.

43. Susie Morgenstern, « Mise en bouche », in *La littérature jeunesse a-t-elle bon goût ?,* Toulouse : Éditions érès, n° 72, 2012, p. 12.

44. Philippe Breton, *L'Utopie de la communication. Le mythe du village planétaire*. Paris : La Découverte, 1995, p. 12, cité par David Le Breton, *op. cit.,* p. 15.

45. « Comprobé que quedarse en silencio con uno mismo es mucho más difícil de lo que, antes de intentarlo, había sospechado. No tardé en extraer de aquí una nueva conclusión: para mí resultaba casi insoportable estar conmigo mismo, motivo por el que escapaba permanentemente de mí. », Pablo D'Ors, *Biografía del silencio*. Madrid : Siruela, 2017, p. 14.

46. « Esto significa que se trata de una práctica de re-unificación, de re-unión. », *ibid.,* p. 79.

EL IMPOSTOR DE JAVIER CERCAS, UN SILENCE ÉLOQUENT

Christine Di Benedetto
Université Côte d'Azur

Javier Cercas (né en 1962) est un auteur qu'il n'est plus nécessaire de présenter depuis le succès de *Soldados de Salamina* (2001) et son rôle dans le déferlement de la vague de littérature dite « de la mémoire ». Publié en 2014, *El impostor*[1] est dans la veine de ce qu'il avait entrepris avec *Anatomía de un instante* (2009) ; il le présente comme un « roman sans fiction », portant apparemment sur un événement réel et sur la personne d'Enric Marco, découvert en 2005 en Espagne comme le grand imposteur et devenu le grand maudit. Récit d'un enchaînement d'impostures et d'une quête de la vérité, c'est aussi l'histoire d'une écriture et des réflexions éthiques sur la littérature. Cette œuvre met en son centre, par un jeu vertigineux de mise en abîme, une parole multiple et hypertrophiée qui fait écran à autant de silences dont nous chercherons à dénouer les enjeux en quatre étapes. Dans un premier temps, nous mettrons en évidence la parole avortée ou tronquée d'un narrateur-enquêteur, aux prises avec un récit qui lui résiste, et qui vise à cerner un personnage dont la biographie est faite de ces silences où prennent racine les mensonges. Nous verrons également comment, à partir des contradictions, des non-dits et des blancs, le texte tente de trouver une cohérence dans des récits de vie qui se superposent. Puis, sous la constitution des discours destinés à inventer une réalité apparaîtront, de fait, celles qui sont tues ou oubliées. Enfin, avec la mise en évidence d'un dialogue intertextuel, au sein d'une plus vaste réflexion méta-fictionnelle,

1. Javier Cercas, *El impostor* (2014). Barcelona : Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

nous mettrons en perspective les notions de mensonge, d'invention et de fiction, où ce qui se dit dessine en creux ce qui se tait, tant pour celui qui expose que pour celui qui reçoit.

L'anecdote et les renoncements du narrateur

Le 12 mai 2005, l'Espagne découvre ébahie que celui qui, depuis vingt-sept ans, se présentait comme le prisonnier n° 6.448 du camp de concentration allemand de Flossenbürg et qui, au cours de centaines d'interventions publiques, s'était progressivement érigé en porte-parole des victimes espagnoles des nazis, n'est en fait qu'un imposteur. Fort d'une biographie héroïque de résistant républicain et d'exilé, il était devenu deux ans auparavant président de l'Amicale de Mauthausen – l'association des anciens déportés espagnols –, avait été honoré et décoré. Le 27 janvier 2005, au sommet de sa gloire, il venait de parler devant les députés pour rendre hommage aux presque neuf mille déportés espagnols, dont la plupart ne revinrent pas. À quelques jours d'un discours prévu aux côtés du président du gouvernement espagnol, Zapatero, dans le camp de Mauthausen pour commémorer les soixante ans de la fin du nazisme, il doit sa chute à un historien de l'UNED, Benito Bermejo, qui révèle la supercherie. Enric Marco, également secrétaire général de la CNT, vice-président d'une association de parents d'élèves (la FAPAC), était devenu une personnalité et un emblème. Pourtant, s'il avait été en Allemagne, ce n'était pas en tant qu'exilé du franquisme, contre lequel il n'avait jamais lutté, mais en tant que travailleur volontaire, suite à un accord entre Franco et Hitler. S'il avait passé six mois dans une prison allemande – et jamais dans un camp de concentration –, c'était pour un délit mineur et non pour complot. L'histoire fait alors le tour du monde. Une avalanche d'articles s'ajoute à un déluge de paroles incendiaires, à la fois contre Enric Marco Battle et contre l'historien responsable d'avoir fait exploser la bulle de cette belle histoire. Seul Mario Vargas Llosa écrit alors un texte intitulé « Espantoso y genial » qui ouvre une première fenêtre sur la complexité de ce qui vient de se dérouler, en mettant en avant la prodigieuse habileté d'Enric Marco pour raconter des histoires et son pouvoir de persuasion. Il le conclut par la phrase : « Señor Enric Marco, contrabandista de irrealidades, bienvenido a la mentirosa patria de los novelistas[2] ». Dans le concert de hauts cris, cela apparaissait

2. Mario Vargas Llosa, « Espantoso y genial », *El País*, 15/05/2005. Voir également, du même auteur, les réflexions sur les liens entre fiction et mensonge dans *La vérité par le mensonge*. Paris : Gallimard, 1992 et 2006 (pour les éditions en espagnol *La verdad de las mentiras*. Lima, 1990 et 2002).

comme une reconnaissance qui pouvait aussi résonner comme un appel à l'intégrer dans le monde de la fiction et, pourquoi pas à ce que, un jour, un écrivain s'empare de l'histoire de cet homme pour en faire un roman.

Lorsque, presque dix ans après, Javier Cercas publie *El impostor*, dans une forme reliée à l'inscription autobiographique et avec le flou générique dont nous parlerons plus loin, cela commence par l'affirmation d'un refus de la part du narrateur ou double littéraire de l'auteur, que nous appellerons ici Cercas : « Yo no quería escribir este libro » (p. 15). Il va se décliner en une série de négations, de marqueurs de l'hésitation et de la résistance, avec une longue phrase qui rappelle la fameuse séquence centrale de *Soldados de Salamina*[3], où le soldat anonyme laissait la vie sauve à Sánchez Mazas, dans une impulsion incompréhensible. Ici la deuxième phrase de l'œuvre ne contient pas moins de cinq « no » et trois « o » pour figurer les sept années de résistance intérieure, jusqu'à ce que le livre ne s'impose enfin à son auteur, vainquant ce que lui-même considère *a posteriori* comme une peur légitime.

On peut reconstituer dans le texte la chronologie du silence de Cercas, ses deux tentatives avortées d'entreprendre un travail d'écriture sur la question, présentées en parallèle de sa production littéraire et de son état psychique. La première, en 2005, est envisagée après le surgissement de l'affaire, lorsque des amis s'interrogent avec lui sur le bien-fondé d'écrire sur Marco. Face au mépris total par le silence, qui serait, pour la majorité, la seule réponse à opposer à un tel monstre de vanité, est suggéré l'intérêt de se prendre au jeu de la révélation de l'imposture, surtout quand on est soi-même un imposteur (p. 22), comme il est rapporté que l'aurait dit à Cercas, de manière intentionnellement piquante, Ignacio Martínez de Pisón. Le parallélisme en matière d'imposture sera d'ailleurs longuement analysé par la suite. La deuxième tentative a lieu en 2009, après la publication de *Anatomía de un instante* et la sensation exprimée par son auteur d'avoir un besoin de fiction. Marco pouvait être la réponse puisqu'il présentait toutes les caractéristiques d'un personnage de roman : « un héroe y un villano y además un pícaro » (p. 33). Cette fois Cercas va plus loin et rencontre Marco qui déverse sur lui « una tormenta de autobombo sin pudor y de justificaciones imposibles » (p. 36). Dans un long fragment de cinq pages

3. Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001). Barcelona : Tusquets, 2002, p. 100. Sánchez Mazas, poursuivi dans sa fuite après son exécution ratée, est retrouvé par un soldat républicain anonyme qui décide, en une fraction de seconde, de ne pas le dénoncer et lui sauve la vie dans un mouvement complètement irraisonné, rendu par une très longue phrase que les marqueurs de l'imprécision saturent.

(p. 34-40), sans aucun paragraphe, avec passage d'un « je » à un « nous », la logorrhée de Marco provoque à nouveau le silence de l'écrivain, à l'exception d'un article de presse sur le sujet intitulé « Yo soy Enric Marco[4] ». La troisième tentative, en revanche, début 2013, marque le commencement de la mise en œuvre. Javier Cercas a publié la fiction *Las leyes de la frontera* à l'automne 2013. Le fils, Raül, dont le rôle de déclencheur sera plusieurs fois central dans l'œuvre, incite son père à écrire sur Marco avec un appât qui place au centre du projet la question du mensonge : « No se puede ser tan mentiroso sin ser interesante » (p. 52) et marque la victoire de la parole, puisqu'il aboutit à la « decisión sin vuelta atrás de escribir ese libro o dejar de resistirme a hacerlo » (p. 402). En effet, comme le dit Alain Goldschläger :

> [Le mensonge] ne s'avère pas seulement une inversion de la réalité, mais une inversion présentée légitimement en lieu et place de la vérité qu'il dissimule. Le mensonge doit donc présenter toute la cohérence et l'organisation factuelle d'un monde potentiellement vrai et, en ce sens, représente un travail intellectuel et langagier d'intérêt[5].

L'aventure littéraire d'Enric Marco s'amorce. Et Cercas va tenter de coincer le menteur, après une deuxième rencontre avec celui qui, pour prouver qu'il est plus complexe que ce que l'on dit de lui, accepte de faire l'objet d'une recherche et d'un livre. Les avatars du terme mensonge abondent : imposture, propos fallacieux, duperie, trucage, mystification, trahison, dissimulation… et seront déclinés par l'auteur lui-même et par ses protagonistes tout au long de l'œuvre, et même au-delà[6]. L'enquête prendra plus d'une année et ses différentes étapes constituent la matière au travers de laquelle celui que nous appellerons le narrateur – qu'il soit le double littéraire de l'auteur Javier Cercas, ou Javier Cercas lui-même dans une position d'essayiste, ce que nous tenterons de déterminer dans la quatrième partie – guide le lecteur. Des divisions typographiques marquées[7] dénotent

4. *El País,* 27/12/2009, reproduit intégralement dans *El impostor* (p. 41-44).

5. Alain Goldschläger, « Le mensonge », *in* Jacques Lemaire (coord.), *Le mensonge*. Bruxelles : Éd. de l'Université de Bruxelles, coll. « La pensée et les hommes », p. 10.

6. « Soy un embustero, pero no un falsario », *El País,* 26/06/2011. « Soy un embustero, sí, pero no un farsante, ni un falsario […] es una simple distorsión de mi propia historia ». <https://elpais.com/diario/2011/06/26/domingo/1309060356_850215.html> [Consulté le 30/01/2017].

7. Les trois parties débouchent sur un Épilogue en six chapitres, lui-même intitulé « El punto ciego ». On retrouve un peu de la structure avec Prologue et Épilogue de

la nécessité de justifier une parole qui tente de faire le tri entre de multiples récits et silences, ceux du protagoniste bien sûr, mais aussi ceux de l'écrivain dans et hors de la fiction, et ceux de la société au sein de laquelle ils prennent place.

Ainsi, la division des chapitres de la première partie, « La piel de la cebolla », souligne-t-elle une constante tension entre l'écrivain et son objet. Dans les chapitres impairs (I.1, 3, 5, 7, 9, 11), le narrateur évoque, dans un présent de l'écriture élargi à sa genèse, ses tâtonnements et ses hésitations à s'emparer de cette question[8], sa parole avortée ou tronquée. Dans les chapitres pairs (I.2, 4, 6, 8, 10), il présente les bases et enjeux du problème ; sa voix se fait discrète et laisse se développer les premières versions de l'histoire d'Enric Marco. Les chapitres 12 et 13, plus mêlés, figurent la prise en main de la question. La décision formelle pour l'écrivain de mettre une œuvre littéraire au service d'une situation trouble et d'un individu controversé ne va, effectivement, pas de soi et la réelle motivation peut en être tue. Pourquoi, en effet, s'attacher à une telle recherche ? Les hypothèses sont multiples et reviennent dans le texte, jusqu'à vaincre le silence : « ¿De verdad quiero salvar a Marco? ¿De verdad pienso que, si la literatura no sirve para salvar a un hombre, por muchos errores que haya cometido, no sirve para nada? », ou plutôt : « ¿Estoy intentando salvarme a mí salvando a Marco? » (p. 399).

Le narrateur raconte les investigations, en signale les progrès, avec un luxe de précisions qui l'ancrent dans une réalité concrète et justifient son action. Cela se met en place selon une double articulation : faire parler le personnage d'abord, car, « [e]n contraste con los auténticos supervivientes, por lo general silenciosos o lacónicos, temerosos de que los recuerdos reavivaran la experiencia traumática de la deshumanización de la persona, Marco es un genio comunicativo[9] ». Dans le même temps, pour faire barrage à la constante affabulation du protagoniste, il s'agit de mener une enquête auprès de sources qui l'ont connu ou étudié, dans le but de mettre en évidence les transformations de la réalité et les contradictions, de révéler ce qui se cache derrière le masque visible et connu, et qui, du fait de la notoriété de l'affaire et dès le titre de l'œuvre, se donne à voir comme tel.

Les étapes de l'écriture se combinent avec les phases de la relation entre Javier Cercas et Enric Marco dans le hors-texte, entre le narrateur et son

Anatomía de un instante, alors intitulés « Epílogo de una novela » puis « Prólogo de una novela ».

8. « según descubrí a medida que le iba quitando capas a la cebolla » (p. 103).

9. « Soy un embustero, pero no un falsario », art. cit.

personnage, relatées au détour d'une page ou d'une autre, et dont le bilan se fait dans l'épilogue. Depuis le début, c'est le récit d'une histoire humaine paradoxale :

> cuando yo trataba a duras penas de ocultar la mezcla de recelo y desagrado que él me inspiraba, y Marco aún quería y no quería que yo escribiera este libro y trataba de seducirme mientras se defendía de mi asedio, enredándome en su telaraña de pícaro genial y liante único, aceptando que nos reuniéramos sólo con cuentagotas y haciendo lo posible por mantener el control sobre lo que averiguaba. (p. 388)

Marco, mû par le « deseo ciclotímico de que yo escribiese este libro » (p. 389), joue entre séduction et esquive. Cercas, avec pression et implication, tente de parvenir, lui avoue-t-il, à « escribir un libro en el que se te entienda, o como mínimo en el que te entienda yo » (p. 397), pour gagner sur le silence assourdissant des multiples versions de l'incompréhensible, forgées à partir de fragments de vérités.

Mise à jour d'une cohérence biographique

« [P]ara una novela es mejor un enigma que una tontería, ¿no? » (p. 169), dit Raül à son père le narrateur-écrivain. Face au mystère, Cercas se positionne en tant que « démasqueur[10] », selon une expression de Pierre Servet. Il révèle un à un les différents masques d'Enric Marco, car à l'imposture initiale s'en ajoutent d'autres, complétées ensuite par une série de justifications qui constituent de nouveaux détournements de la réalité, créant des non-dits et blancs dans la biographie.

L'œuvre est une enquête rigoureuse sur la vie privée et publique de Marco, pour découvrir, comme le dit Mario Vargas Llosa, que :

> estas mentiras en cadena están casi siempre enhebradas con verdades, experiencias vividas a las que él coloreó, exageró, matizó y disminuyó para hacer más persuasivas las ficciones con que fue adobando constantemente su escurridiza biografía[11].

10. Pierre Servet, *La parole masquée,* textes réunis par Marie-Hélène Prat et Pierre Servet. Lyon : *Cahiers du Gadgès*, n° 2, 2005, p. 8.

11. Mario Vargas Llosa, « La era de los impostores », *El País*, 20/12/2014. <https://elpais.com/elpais/2014/12/11/opinion/1418316858_779129.html> [Consulté le 20/02/2017].

La première partie de l'œuvre débouche au chapitre 12 sur l'arrivée de Marco en Allemagne, « centro candente de la impostura de Marco: no sé si su peor mentira (o la mejor), pero sí la que le hizo célebre y la que lo desenmascaró. » (p. 122). Le chapitre 13 réoriente la recherche et reconstruit linéairement l'histoire de Marco jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale et son retour à Barcelone. Parler de la fable construite par Marco s'avère donc possible, mais il demeure plus difficile de deviner ce qui est passé sous silence[12]. La deuxième partie de l'œuvre – « El novelista de sí mismo » – met à nu et scrute les contradictions de Marco, à partir des deux affabulations fondatrices : dans les années cinquante, lorsque, de retour d'Allemagne, il est obligé de changer de ville, de métier, de famille et même de nom. Et dans les années soixante-dix, cette fois par choix, lorsqu'il découvre qu'il va pouvoir utiliser à son profit le nouveau pouvoir du passé en Espagne. Le narrateur constate que, dès ce moment-là, Marco « ha empezado a desarrollar un talento supremo para salir en la foto y un síndrome narcisista que lo va a perseguir de por vida » (p. 195). Il identifie même une pathologie, qu'il nomme la « mediopatía », un besoin maladif d'apparaître dans les *media*. Enfin, dans une troisième partie, la vie de Marco se construit après la découverte de l'imposture, lorsque Bermejo expose à Marco ses découvertes lors de l'Assemblée Générale de l'Amicale de Mauthausen et que celui-ci les reconnaît (p. 342-343). Ils conviennent d'un silence temporaire afin de sauver les cérémonies de célébration ; alors Marco pense s'en sortir avec un simple communiqué, mais il n'imagine pas l'importance que va prendre l'affaire. Cela débouche sur d'autres récits de sa part, cette fois destinés à minimiser et à justifier ses actes, sans que jamais le protagoniste ne s'interdise de les orner pour les rendre plus convaincants.

Pour parvenir à une cohérence biographique, Cercas procède ici comme le Javier Cercas-personnage de *Soldados de Salamina* ; il enquête puis déduit, par superpositions et parallélismes. Il croise les témoignages et, lorsqu'ils manquent, cela dépend alors de la parole de Marco. Celle-ci est recueillie lors de séances d'enregistrement filmées, menées par le fils Raül, par lequel s'impose l'impulsion de la génération dite « innocente » dans le processus de questionnement sur l'histoire récente de l'Espagne. Dans le dédale d'informations factuelles, qui rappellent *Anatomía de un instante*, de voix avec chacune leur part de vérité, le narrateur prévoit fréquemment des pauses récapitulatives : « así lo hizo, o así dijo siempre que lo hizo[13] »,

12. « Esa es la mentira. Pero ¿qué hay de la verdad? » (p. 137).

13. Page 93, par exemple.

mais celles-ci ne font que compliquer le tableau, en instillant le doute sur la parole du témoin-acteur.

Enric Marco en effet, par sa mise en récit, s'octroie les pouvoirs du conteur ; il choisit ses silences et ses digressions, tel un don Quichotte, constante référence dans l'œuvre : « Marco también tiene libros de caballerías: son su propio pasado » (p. 231). Et si la première apparition de l'imposture eut lieu vers 1977, le narrateur, en tentant de comprendre comment s'est constituée l'image de héros, montre que la construction du nouveau personnage a été rapide. Dans un premier temps, l'identification s'est faite en passant sous silence sa vraie histoire ; mais à partir d'un certain moment, il n'a plus eu besoin de feindre, oubliant même ce qu'il avait tu ; il « devient » alors, littéralement, l'un des déportés. Comme le dit Yves-Michel Ergal, « le silence écrit un second roman, invisible et placé sous le signe du temps et de l'effacement, en parallèle à celui de la parole et des gesticulations tragi-comiques[14] ». Il y a donc plusieurs livres dans *El impostor*, celui qui se lit et celui qui reste à déchiffrer.

Des matériaux narratifs présentés comme des copies d'originaux, photos, carte d'hospitalisation, articles de journaux, etc. servent à étayer les découvertes du narrateur. De petits mensonges sont révélés, faits d'erreurs volontaires, d'inexactitudes : par exemple lorsque Marco déclare comme date de naissance le 14 avril 1931, jour de la proclamation de la République, et date symbolique donc, au lieu du 12, bien plus quelconque. Les récits de Marco sont en effet un mélange de vérités et de mensonges, finalement « la forma más refinada de la mentira » (p. 186). En cumulant les stratégies d'occultation, le protagoniste se livre également sans réserve à l'action, fabriquant d'autres réalités, que le narrateur va traquer les unes après les autres, comme lorsqu'il entre à la CNT[15], le troisième syndicat espagnol, et se sent intouchable. Quand il devient président de l'Amicale de Mauthausen, il a diversifié ses ressources et en est devenu le maître absolu. Paré du « peso inapelable de su pasado de semidiós omnipresente en la historia del país » (p. 297), il perd toute prudence et devient arrogant, inventant des épisodes complètement invraisemblables. Certains deviennent l'occasion de maladresses tactiques, voire de complètes mises en scène (comme de fausses photos de blessures). Le narrateur fait le point à chaque étape sur la situation de Marco, lequel, persistant dans la fabulation, cherche à montrer, même

14. Yves-Michel Ergal, « Au cœur d'un tel silence », *in* Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (éd.), *Écriture et silence au XX^e siècle*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 23.

15. « Marco había llegado a la cima y la CNT también » (p. 219).

lorsqu'il est confondu, qu'il était bien, lui aussi, un résistant et un héros : « En este punto el relato de Marco se bifurca; o más bien el descubrimiento de su impostura obligó a Marco a bifurcarlo » (p. 100). Le lecteur se trouve donc face à des premières et secondes versions, ainsi qu'à une restitution par Cercas qui crée un troisième niveau, en les complexifiant : « esa es la verdad. O ésa es la verdad de este periodo de la vida de Marco […]. Es la verdad pero no es toda la verdad […] hay verdades complementarias » (p. 105).

L'auteur Javier Cercas fait de ces figurations de soi-même l'objet de son récit. Car mentir, c'est aussi passer la vérité sous silence, et parler de quelque chose implique de taire autre chose :

> Esta clase de errores factuales tiene mucha más importancia de lo que parece, porque un solo dato ficticio convierte un relato real en ficción y, al modo del germen causante de una epidemia, puede contaminar de ficción todos los relatos que se derivan de él. (p. 187)

En remplaçant certains silences de la biographie de Marco par des précisions qui rétablissent la vérité sur ses inventions, il révèle l'histoire d'un homme en réalité banal qui a besoin à tout prix de fabriquer des moyens de retrouver la lumière : « después de haber salido en todas las fotos y haber sido escuchado y querido y admirado y considerado un líder, ya no puede pasarse sin ella » (p. 226). Et l'on comprend alors la réaction implorante d'Enric Marco, fiction vivante, face à ce dévoilement progressif : « por favor, déjame algo » (p. 91), ou, hors du texte, la violence de sa réaction sur la radio SER, lorsque, suite à la publication de l'œuvre, il se dit trompé par l'écrivain[16], alors même que, rejetant le silence de l'oubli, il avait recherché la nouvelle notoriété que ce livre lui apporterait.

Un discours d'imposture qui tait d'autres réalités

À chaque étape du processus d'investigation sur le « Picasso de l'imposture[17] », comme Javier Cercas l'appellera ensuite, le narrateur interroge les limites de son action en tant qu'observateur, romancier ou essayiste. Des interrogations jalonnent son récit et le structurent par des questions liminaires (par exemple, les chapitres II.1, II.2 ou II.8). Alors qu'il précise

16. Jacinto Antón, « El periodismo, la literatura y el mentiroso –Enric Marco, protagonista del libro *El impostor*, carga contra su autor, Javier Cercas, en una entrevista en la SER **»,** *El País,* 2/11/2014. <https://elpais.com/cultura/2014/11/21/actualidad/1416593488_878947.html> [Consulté le 28/02/2018].

17. *Id.*

qu'il n'entend pas faire une hagiographie mais qu'il cherche à mettre en évidence la complexité de Marco et lorsqu'il évoque ou réfute les différents arguments pour et contre Marco, des enjeux philosophiques et éthiques lui apparaissent : est-il moralement licite de mentir ? Le texte décortique ce que signifie une imposture quand rien de ce qui est évoqué n'est historiquement faux. Certains mensonges peuvent-ils être considérés comme acceptables, à partir du moment où leur résultat donne à connaître au grand public la barbarie suprême du XX^{e} siècle, menant en cela une lutte contre l'oubli et le silence qu'il entraîne : « ¿mentía Marco sobre la verdad? » (p. 186).

Le rapport entre dire et taire se retrouve au centre des questionnements, avec des conséquences en fonction de leur dosage : « Verdaderamente, todo énfasis es una forma de ocultación, o de engaño. Una forma de narcisismo. Una forma de kitsch. » (p. 243). Le chapitre 11 (II), constitué d'une seule page, tourne ainsi autour du terme central de « vérité », pour finalement le mettre à distance : « Verdaderamente, hay que desconfiar de los predicadores de la verdad » (p. 243). Cercas ne se pose donc pas dans ce texte en prédicateur de la vérité ; il cherche à dépouiller Marco des fictions de son passé[18], en exhibant les masques que ce dernier ne cesse de dresser entre lui et ses récepteurs. Mais quand il superpose le visage et les masques, que cherche-t-il ? Son projet se démultiplie en effet en une grappe d'adjectifs : « conseguir […] un relato perfectamente real, invulnerable, veraz y no sólo verosímil » (p. 329) et, ce faisant, il en démultiplie les facettes et les zones d'ombre. Alors, à plusieurs reprises, il admet se résigner à évoluer sur le terrain des hypothèses : « Lo que sigue, por tanto, son meras hipótesis » (p. 82)[19], qui elles-mêmes déclenchent d'autres figurations : « Si mi hipótesis es correcta […] » (p. 112). Le recours à la fiction, dans la reconstitution du labyrinthe d'histoires déjà imposées par Marco, entre dans une stratégie pour dévoiler du sens, et deux conclusions émergent.

18. Guillermo Altares, « Entrevista con Javier Cercas », *El País* Babelia, 15/11/2014 : « Marco no puede soportar lo que es, un hombre corriente que ha tenido miedo, que ha sido cobarde, que ha sido humillado. Ha vivido una existencia miserable, y se inventa otra, como Alonso Quijano se inventa a Don Quijote. Y, después de pasarse la vida encerrado en un taller mecánico, se fabrica una vida de héroe, vive lo que no ha vivido nunca, cambia de mujer y de trabajo y de ciudad, de todo. La ficción de algún modo le salva, como nos pasa a todos. ». <https://elpais.com/cultura/2014/11/12/babelia/1415819975_800516.html> [Consulté le 28/02/2018].

19. Ou comme après les quatre jours terrifiants qui ont suivi la découverte de l'imposture : « Lo que sigue, por tanto, son meras hipótesis » (p. 346).

Ces récits « masqués » étaient-ils une « ruse nécessaire[20] » pour Marco qui ne supportait pas d'être banal, une ruse dont l'une des formes verbales est le mensonge ? Mais la découverte la plus importante que présente le narrateur-essayiste, c'est que l'histoire de Marco rejoint exactement l'histoire du pays puisqu'il s'était toujours trouvé, jusqu'à la découverte de l'imposture, du même côté que la majorité[21]. Sur ce constat, Marco n'occupe plus le centre du récit. Le passé de l'Espagne est confronté à son présent :

> ya sabemos que el pasado no se supera o es muy difícil superarlo, que el pasado no pasa nunca, que ni siquiera –lo dijo Faulkner– es pasado, que es sólo una dimensión del presente. Y, a finales de los años sesenta o principios de los setenta, Marco, igual que el país entero, empezó a comprobarlo. (p. 181)

Dévoilant d'autres enjeux plus larges, le texte prend une orientation idéologique. Devenant engagé, il établit que, si cela a pu se passer ainsi, c'est bien parce que la ruse s'avérait nécessaire aussi pour une société qui n'avait pas achevé sa transition, laquelle fut, dit-il, « básicamente un lío » (p. 211), dans un pays « con una compleja, deficitaria digestión de su pasado reciente » (p. 171).

Le réquisitoire, en fait, ne s'applique pas tant au personnage central qu'à la société espagnole – dont il apparaît comme le reflet exact – constituée de millions d'Enric Marco, moins talentueux que lui. À la différence près qu'eux se sont protégés des foudres que ce dernier a pu subir simplement parce qu'ils n'ont jamais tenté de briser le silence de leur réalité pour s'inventer une vie. L'œuvre, en démontant le fonctionnement de Marco, le présente comme un révélateur, explique pourquoi il a pu tromper tant de gens aussi longtemps et être si bien reçu. Elle se fait virulente en constatant que de tels agissements comblaient un vide de paroles, la brèche laissée par un silence criant des hommes politiques et de la société, sur leur histoire récente. Ricardo Ruiz Garzón voit ainsi la gravité des enjeux de l'époque contemporaine : « una era en la que la verdad de las mentiras, y su reverso, dejan de ser el síntoma para convertirse en la enfermedad[22] ».

Si la société espagnole est depuis quelques décennies facilement respectueuse de toute « coronilla de mártir » (p. 275) de victime, réelle ou inventée, il faut toutefois chercher plus loin les raisons cachées du silence

20. Expression de Gilles Declerq, « Le manteau d'Ulysse – Poétique de la ruse aléthique », *in* Marie-Hélène Prat et Pierre Servet (textes réunis par), *op. cit.,* p. 12.

21. « al menos hasta este punto, él siempre está donde está la mayoría » (p. 150).

22. « Los 10 mejores libros del año 2014 », *El País,* Babelia, 20/12/2014.

des complices involontaires de Marco. Cercas narrateur dénonce le chantage aux témoins, ceux auxquels le romancier Javier Cercas a lui-même eu recours dans un premier temps pour son *Soldados de Salamina.* Car désormais, pour lui, le risque majeur est que, « en un tiempo saturado de memoria, ésta amena[ce] con sustituir a la historia » (p. 277). Creusant cette analyse, le texte mène une réflexion sur la mémoire[23], fragile et manipulable, pleine de trous ; puis, plus avant, sur ce que Cercas appelle l'industrie de la mémoire, avec sa cohorte de bénéfices moraux, politiques, mais aussi artistiques, pour certains. Une industrie qui, comme la mémoire collective[24] qu'elle contribue à créer, met en lumière ou laisse dans l'ombre.

Dans l'Épilogue, Cercas cherche une fois de plus à voir qui peut échapper au mouvement général et, par conséquent, sera réduit au silence dans la mémoire collective. Comme le suggère Stamatios Tzitzis, « [l]a mémoire dans le silence est loin de représenter une mémoire étouffée. Il s'agit d'une mémoire qui se tait en attendant le temps de la révélation et de la confirmation[25] ». Cercas définit comme rebelle celui qui sait dire « non ». Comme l'auteur l'avait fait dans *Soldados de Salamina,* avec le soldat anonyme, et dans *Anatomía de un instante* avec Adolfo Suárez, il recherche dans son texte celui sur qui le souvenir ne se porte pas :

> Todos sabemos que siempre hay hombres capaces de decir No. Son poquísimos, y además los olvidamos o los ocultamos en seguida, para que su No estrepitoso no delate el silencioso Sí de los demás. (p. 384)

Sans surprise, il trouve Bermejo, qu'il appelle « un juste ». Mais, plus étonnamment, il considère aussi Marco comme rebelle, parce qu'il a dû choisir entre la vérité et la vie, et a choisi la vie, en contrevenant à toutes les règles morales et sociales : « ¿No es ese enorme Sí un enorme No, un No

23. *Cf.* Stamatios Tzitzis (dir.), *La mémoire, entre silence et oubli*. Laval : Presses Universitaires de Laval, 2006, p. 1 : « la mémoire permet désormais d'inscrire l'histoire dans les mouvements de l'être, et d'établir la corrélation entre le temps et l'existence. Elle devient le lieu où le temps embrasse l'existence, une existence réelle ou virtuelle. […] La mémoire tisse dans une même trame le passé, le présent et l'avenir, assurant ainsi à l'homme l'authenticité de son être dans sa vocation sociale. ».

24. « No que la memoria se reduzca al ámbito de lo privado, sino que, para que cuando sea pública no caiga en mera manipulación o en industria de falsos testigos o de gestores de la cultura, para que sea una memoria ilustrada, ha de ser y sentirse, según la bella imagen de Paul Ricœur, *blessée par l'histoire,* herida por la historia. », Santos Juliá, « ¿Memoria o historia? - Herida por la historia », *El País*, 20/11/2014.

25. Stamatios Tzitzis, *op. cit.*, p. 3.

definitivo? » (p. 387), concluant par cette question rhétorique le premier chapitre de l'Épilogue. C'est là un renversement total de perspective.

Dialogue intertextuel et réflexion métafictionnelle

Ce roman/essai cherchait une transparence qui n'était en fait qu'illusoire mais, au-delà, il questionne la responsabilité morale de l'écrivain en confiant au narrateur les mêmes préoccupations que celles de son auteur. Un roman, une fiction, sont-ils des mensonges ? Quel est le devoir moral de l'écrivain de fiction ? La littérature a-t-elle sa propre vérité ? Une vaste réflexion métalittéraire parcourt le roman et, dans une mise en abyme constante de la figure de l'écrivain, sont placées en perspective les notions de mensonge, d'invention et de fiction, où ce qui se dit dessine en creux ce qui se tait, tant pour celui qui expose que pour celui qui reçoit, même s'il est maintes fois réaffirmé que les règles des romans et celles de la vie sont différentes.

En écoutant paroles et silences, au-delà de la clarification de l'histoire d'un Marco, parfaite incarnation des relations entre réalité et fiction, et dans un volontaire brouillage des instances, le narrateur Cercas mène une réflexion sur le mode de restitution du réel. S'il fait le choix du genre de ce « relato real » que son auteur poursuit depuis *Soldados de Salamina*, c'est parce qu'il le reconnaît comme un jeu par lequel il est possible de « remodeler les traits du masque[26] ». Et quand il parle de Marco, il l'appelle bien « son personnage ». Vargas Llosa affirme d'ailleurs que « quien gana la partida que se disputa en este libro incandescente no es el rectilíneo Cercas sino el delictuoso Marco[27] ».

Outre le jugement de valeur que chacun est à même de porter, observer le personnage de Marco permet aux deux Cercas, entre blancs et inventions, d'écrire un essai sur la nature de la fiction, dans ce que Juan José Millás appelle un « delirio del narrador que quiere destruir otro delirio[28] ». Mettre le narrateur et son personnage sur un même plan dans une comparaison, c'est également ce que fait le protagoniste quand, dans la troisième partie

26. Guy Demerson, « De la *persona* à la personnalité littéraire », in *La parole masquée, op. cit.*, p. 65. « À l'instant où un écrivain choisit sa *persona*, à savoir le genre dans lequel il va classer son texte, il donne une leçon inaugurale de sa *personnalité* d'auteur. Le créateur à qui l'on accorde une originalité littéraire est celui qui aura su remodeler les traits du masque par lequel il s'était fait identifier et donc accepter de son public ».

27. Mario Vargas Llosa, « La era de los impostores », art. cit.

28. *In* Jacinto Antón, « El periodismo, la literatura y el mentiroso », art. cit.

du roman, intitulée « El vuelo de Ícaro (o Icaro) », il dit à son interlocuteur/créateur, au terme d'un savoureux dialogue imaginaire à visée métafictionnelle : « Esa es la verdad, Javier. La verdad es que usted soy yo » (p. 368). Par un retour sur le présent de l'écriture, un « hier » fixé au 28 avril 2014 (III.8), Cercas, donnant figure à l'auteur implicite, crée en effet cette rencontre entre le « yo » du narrateur et Marco, « la *rock star* de la mémoire historique », apportant sa propre part de fiction : « fantaseé durante todo el día con un diálogo imaginario entre Marco y yo […]. Por una vez, en este libro la ficción no la pone Marco: la pongo yo » (p. 353). Auparavant, le personnage l'avait poussé dans ses retranchements, lui avait reproché son imposture lorsqu'il prétendait qu'un Miralles de fiction pouvait être le soldat anonyme de *Soldados de Salamina*, d'autant qu'il l'estime à la base du dangereux culte de la mémoire historique qui s'en est suivi. On lit ici les doutes de l'écrivain sur la littérature comme forme socialement acceptée de narcissisme. Le dialogue intertextuel, se resserrant sur la production littéraire de Cercas narrateur, au service de l'auteur lui-même[29], montre à quel point des préoccupations en ce sens parcourent ses écrits, devenant le sujet invisible de toute son œuvre ; « lo que yo escribo son novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas[30] », reconnaît-il ailleurs.

Allant plus loin, à partir de théories sur le roman, de références intertextuelles, où il se réclame sans cesse de Cervantès[31] ou des grands romanciers anglais et français du XVIII[e] siècle, Javier Cercas fourbit œuvre après œuvre ses arguments pour proposer son idée de ce que ne serait pas un roman. Il revendique la démultiplication des instances de la narration, voire la confusion entre narrateur et auteur en position d'essayiste, voulant, au-delà du jeu avec le lecteur, créer d'autres outils littéraires. Il rejette les normes réductrices, réclame le droit de faire appel à l'histoire, l'essai, la biographie ou l'autobiographie : « la novela es el género más libre, el más versátil, el más

29. À la page 366 la voix narrative porte un regard sur l'œuvre de l'auteur Javier Cercas.

30. Javier Cercas, « El impostor de *El impostor* », *El País Semanal,* 17/11/2014.

31. « Marco retrata a su "escritor" como "un pequeño burgués neurótico y débil, con la conciencia remordiéndole siempre", pero que al cabo se lucra también de sus personajes: "¿No ha tenido usted más de una vez la sospecha de que era yo el que había vivido lo que había vivido y había inventado lo que había inventado sólo para que usted lo contase?" (páginas atrás, el filólogo Cercas, que ha leído muy bien a Cervantes, ha sospechado lo mismo y remeda al autor de *El Quijote:* "Para mí sólo nació Enric Marco y yo para él; él supo obrar y yo escribir, sólo los dos somos para en uno" », José-Carlos Mainer , « ¿Salvar al impostor? », *El País* Babelia, 17/11/2014. <https://elpais.com/cultura/2014/11/13/babelia/1415884397_365889.html> [Consulté le 3/03/2018].

capaz de acoger a todos los demás géneros, y de alimentarse de todos[32] ». Le roman reste donc pour lui le genre des questions dont les réponses peuvent aussi bien être des silences. Et lorsque le narrateur affirme : « las mentiras están muy mal en la vida, aunque estén muy bien en las novelas. En todas, claro está, salvo en una novela sin ficción o un relato real. En todas, salvo en este libro » (p. 207), le lecteur se retrouve à faire ses propres choix.

Conclusion

El impostor se construit ainsi à partir de dialectiques binaires. En cherchant à mettre en évidence une transparence malgré l'opacité des discours d'Enric Marco, l'auteur révèle le normal dans l'exceptionnel. Il parvient à faire émerger l'invisible derrière le visible : une société espagnole qui avait bien besoin d'une telle affaire d'imposture pour se mettre face à ses responsabilités et le rôle que chacun[33] y tient. Mais il interroge également la possibilité d'une littérature comme relais du réel, avec un plaidoyer pour un roman conçu comme un art ouvert. Les questionnements sur la parole, sur ce qu'elle véhicule et ce qu'elle autorise, selon qu'elle se dit vérité dans le témoignage, l'Histoire ou la fiction, ne sont en fait que des interrogations sur les silences, qui en disent bien plus que bien des bruits dans l'invention permanente de la vie.

32. Javier Cercas, « El impostor de *El impostor* », art. cit.

33. « De eso trata en verdad *El impostor*: no de Enric Marco sino de mí, que he escrito su historia; no de Enric Marco sino de quienes la lean, hipócritas lectores, mis semejantes, hermanos míos, y también de quienes no la lean. El verdadero impostor de *El impostor* no es Enric Marco: es usted. »*, ibid.*

CHAPITRE 3

SILENCE ET HISTOIRE FAMILIALE

SILENCE DU PÈRE DANS *LA GLORIA DE LOS NIÑOS* DE LUIS MATEO DÍEZ, *PARAÍSO INHABITADO* D'ANA MARÍA MATUTE ET *INTEMPERIE* DE JESÚS CARRASCO

Fanny Lelièvre
Université de Caen Normandie

Bien que la thématique ne soit pas nouvelle, le silence occupe une place de choix au sein de la littérature contemporaine espagnole de ce premier quart de siècle. Il envahit l'espace du texte et s'y manifeste sous toutes ses formes et multiples acceptions[1]. Au cœur de ces récentes publications, un personnage, en particulier, en subit les effets : il s'agit du père, figure également récurrente et, semble-t-il, emblématique de ce début de XXI^e^ siècle[2]. Nous proposons donc de traiter conjointement ici l'émergence de ces deux tendances : marque du silence d'un côté, omniprésence du père de l'autre.

Afin d'en prendre toute la mesure, nous fonderons notre étude sur trois romans publiés entre 2007 et 2013 : *La gloria de los niños*[3] de Luis Mateo

1. Rappelons avec Annette de la Motte que : « […], le *Grand Robert de la langue française* définit le silence, issu du terme latin *silentium*, comme le "fait de ne pas se faire entendre, de ne pas s'exprimer". Cette première définition globale et non exhaustive est alors nuancée. Il y est précisé que le silence peut, premièrement, être envisagé comme le "fait de ne pas émettre de son par la voix (de ne pas parler, de ne pas crier, de ne pas chuchoter, etc.)" ou, deuxièmement, comme une "[a]bsence de bruit, d'agitation ; état d'un lieu où aucun son n'est perceptible, pendant un certain temps" », *in* Annette de la Motte, *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*. Münster : Lit Verlag, 2004, p. 13.

2. Anne Paoli remarque elle aussi toute une « […] profusión de novelas publicadas en España desde el año 2000 en torno a la figura del padre […] », *in* Natalie Noyaret (éd.), *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*. Bern : Peter Lang, 2014, p. 194.

3. Luis Mateo Díez, *La gloria de los niños*. Madrid : Alfaguara, 2007. Notre édition de référence : Madrid : Santillana Ediciones Generales, 2008.

Díez, paru en 2007, *Paraíso inhabitado*[4] d'Ana María Matute (2008) et *Intemperie*[5] de Jesús Carrasco, sorti en 2013. Ces trois récits nous permettront de réaliser à quel point ce père, personnage à la fois présent et absent, est cerné de silence(s), qu'il s'agisse de l'espace dans lequel il évolue, de sa propre parole qui se retrouve menacée, minée – quand elle n'est pas totalement oblitérée –, sans oublier l'effacement de ce personnage, sa complète disparition parfois de la diégèse. L'image de ces pères est donc indéniablement questionnée, ce questionnement pouvant même aller jusqu'à une réelle remise en question du statut de père.

Pour rendre compte de ce phénomène, nous nous intéresserons tout d'abord aux modalités selon lesquelles le silence apparaît et s'impose dans les textes, tant au niveau de la diégèse que de l'écriture elle-même. Une fois mis à jour ces aspects formels, il conviendra de répondre aux questions suivantes : pourquoi le silence affecte-t-il autant le personnage du père ? Que cache-t-il ou, au contraire, que dévoile-t-il ? Quelle peut bien être l'origine, mais aussi la cause de cette oblitération des pères ? L'attention que nous porterons au contexte socio-politique de l'époque de référence de ces trois textes nous aidera à y répondre. Nous verrons, en effet, qu'un lien profond unit Histoire et histoire des pères et que celui-ci s'inscrit également dans une tendance littéraire.

I. Manifestations du silence dans la diégèse

Tout comme il n'existe pas de « définition unique du silence[6] », c'est par différents biais que celui-ci va se manifester en littérature. Commençons donc par nous intéresser aux « […] silences révélés par effet d'opposition avec l'extérieur (bruit, lumière, foule) […][7] ». Nous constatons alors que l'univers des pères est un monde silencieux, dans lequel le bruit et l'agitation n'ont pas leur place. C'est particulièrement frappant dans *La gloria de los niños* : au début de l'œuvre, Pulgar est à la recherche de son père. Il finit par le retrouver allongé sur un lit d'hôpital. Dans la pièce dans laquelle

4. Ana María Matute, *Paraíso inhabitado*. Barcelona : Ediciones Destino, 2008. Notre édition de référence : Barcelona : Ediciones Destino, 2014.

5. Jesús Carrasco, *Intemperie*. Barcelona : Editorial Planeta, 2016 (colección Biblioteca Breve).

6. Véronique Labeille, « Le silence dans le roman : un élément de monstration », *Loxias* (18), p. 3. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883#tocto1n1>, [Consulté le 26/09/2017].

7. *Ibid.*, p. 7.

agonise son père, c'est le silence qui règne et envahit l'espace par résonance. Cette fin de vie offre un contraste saisissant avec la mort de la mère de Pulgar : « Entonces recordó el cuerpo tendido de su madre […], los gritos de amenaza y súplica entre los que corrían, mientras todavía se oyeron otros disparos[8] ». Ainsi, le monde de la mère est un monde fait de bruit, de stupeur et de fureur, alors que celui du père est hanté par le silence. À la fin du chapitre, d'ailleurs, seul le robinet se fait entendre : « El grifo goteaba en medio de la Sala[9] ».

Le silence envahit également *Paraíso inhabitado*[10]. Dans ce roman, comme précédemment, le silence imprègne, lui aussi, les espaces liés au père, à savoir « su dormitorio », « su despacho », ou encore « […] su pequeña biblioteca [con] los libros impecablemente alineados en sus estanterías, pero ahora muy espaciados, en el inconfundible silencio de la soledad[11] ». L'empreinte est ici double, à la fois explicite, puisqu'elle ne peut que constater « el silencio de la soledad » et implicite, car l'espace conté est celui des livres, de l'écrit donc, dans lequel certains voient le « silence par excellence[12] ». Quelques pages plus loin, c'est au tour du « parque de papá[13] ». Dans *Intemperie*, l'enfant se voit contraint de quitter l'endroit où il vit, de fuir cet espace dans lequel s'exerce la violence du père et qui symbolise à lui seul la toute-puissance de ce dernier[14]. Pour autant, si les

8. Luis Mateo Díez, *op. cit.*, p. 16.

9. *Ibid.*

10. Le silence a d'ailleurs une importance capitale pour l'écrivaine, comme le rappelle Isabelle Prat : « Ana María Matute siempre subrayó el papel del silencio: "¡Cuánto necesitamos el silencio! A fuerza de hablar y hablar, de oír y oír, volvemos a él, como a una fuente […] Callar a tiempo y encontrar un camino, una brecha hiriente como un rayo, hacia ese mudo estruendo al que volvemos" », Isabelle Prat, « Jugar, leer, crear: la búsqueda de sí mismo », *in* Natalie Noyaret, Isabelle Prat (Textes réunis et présentés par), *Vers le paradis inhabité d'Ana María Matute*. Binges : Éditions Orbis Tertius, 2017, p. 131.

11. Ana María Matute, *op. cit.*, p. 95.

12. Argument sur le silence de Marc Bonnant, pour la revue *Alkémie*, n° 13, 2014. <http://www.revue-alkemie.com/013-alkemie-le-silence.html>.

13. Ana María Matute, *op. cit.*, p. 115. La présence de ce complément du nom est d'ailleurs très intéressante car elle relie indéniablement le père au parc. La narratrice évoque de la même manière « […] "la biblioteca de papá" […] », *ibid.*, p. 107.

14. « En realidad, no había preparado su marcha. Simplemente, un día, una gota derramó un caldero. A partir de este momento, brotó en él la idea de la fuga como una ilusión necesaria para poder soportar el infierno de silencio en el que vivía », *in* Jesús Carrasco, *op. cit.*, p. 51.

espaces dans lesquels évoluent les pères sont marqués du sceau du silence, c'est aussi parce qu'ils sont le territoire de non-dits. Ces espaces sont, en effet, non seulement des marqueurs de l'absence ou de la disparition du père, mais ils témoignent également de l'existence de choses inavouées. Ils génèrent alors du sens et peuvent être perçus à leur tour comme « […] substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant[15] ». Pensons, par exemple, à ce moment de promenade que partagent père et fille au parc dans *Paraíso inhabitado*. Ce déplacement à l'extérieur qui, pour Roland Bourneuf, possède une « fonction psychologique[16] » nous permet d'accéder à l'intériorité des personnages et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, tout ce qui touche à l'intime ne se dévoile qu'au travers des non-dits. Si un échange se met alors en place, il prend appui sur une communication autre, non verbale : « […], c'est dans les non-dits, avantageusement remplacés par la pression muette de leurs mains respectives et dans le bref échange de leur regard que l'enfant saisira toute la fragilité de ce père qu'elle aime et admire, trop pudique ou trop aimant, […] », écrit Anne Paoli[17]. C'est un immense cri d'amour[18] qui s'exprime alors sur fond de silence absolu. Comme le fait également remarquer Marie Delannoy : « […], le silence n'est plus ici le contraire de la parole. Le silence et la parole se complètent parfaitement[19] ». Ce n'est sans doute pas un hasard, si ce *climax* intervient à ce moment précis et dans cet espace, dont l'une des caractéristiques, pour reprendre les propos de Roland Bourneuf, serait effectivement d'être « […] traversé par les sentiments et les souvenirs, [et] chargé d'affectivité, […][20] ». Le fait que

15. Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013, p. 4. <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf> [Consulté le 19/02/2018].

16. Pour Roland Bourneuf, en effet, l'introduction d'un moment de promenade au sein du récit possède une « fonction psychologique », *in* Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, Vol. 3, n° 1, 1970, p. 89.

17. Anne Paoli, « *Paraíso inhabitado* : miroir d'une trajectoire aux multiples facettes », *in* Natalie Noyaret, Isabelle Prat, *Vers le paradis inhabité d'Ana María Matute, op. cit.*, p. 22.

18. On rappellera aussi les propos de Natalie Noyaret : « Durante aquel paseo silencioso por unos parajes en los que el tiempo parece suspendido […], padre e hija recurren al lenguaje cifrado de las manos para decirse todo el amor que sienten el uno por el otro […] », Natalie Noyaret, « Los lugares del territorio de la infancia. Análisis del espacio en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute », *ibid*, p. 101.

19. Marie Delannoy, « Envers du décor et monde à l'envers : apparences, transparences et transgressions dans *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute », *ibid.*, p. 116.

20. Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 90.

cet amour soit tu accroît sa valeur et le rend d'autant plus pur. Il renforce également l'importance de son destinataire. C'est donc dans ces instants de suspension, dans ces non-dits, que nous sont transmis des éléments de signification, tout comme ils le sont au père. Le même phénomène se produit dans *La gloria de los niños*, lorsque Pulgar retrouve son père et que tous deux décident de rentrer à la maison. Là encore, c'est au contact des mains que se met en place un début de communication : « Aquella mano que transmitía la complacencia del padre en el camino a casa. […]. Nunca como en aquella tarde estuvo Pulgar más cerca de la comprensión de lo que su padre era y significaba[21] ».

Si les espaces diégétiques témoignent de la présence du silence, force est de constater également que le père n'a guère les moyens d'intervenir concrètement dans la diégèse. Dans les trois ouvrages choisis, en effet, le personnage du père est présent au début de l'œuvre puis il s'éclipse ou est éclipsé[22]. La disparition du père d'Adriana, dans *Paraíso inhabitado*, intervient à la page 139, soit au milieu du roman. Dans *La gloria de los niños*, celle-ci a lieu dès les premières pages. Enfin, dans *Intemperie*, l'enfant fuit son père et la violence des hommes. La séparation est déjà manifeste dès la première page : « […], aguzó el oído en busca de la voz que le había obligado a huir[23] ». Sa disparition de la scène le contraint, par la force des choses, au silence.

Nous nous intéresserons maintenant à l'écriture même des textes pour y observer la construction d'une figure de père auréolée de silence.

II. Père et silence dans la lettre des textes

Sur un plan purement descriptif, force est de constater, tout d'abord, que très peu d'informations filtrent sur le père. Dans chaque récit, le narrateur, en effet, ne livre que peu de renseignements sur cette figure, y compris dans sa désignation. Dans *La gloria de los niños* et *Intemperie*, le personnage du père n'est désigné qu'en tant que « padre ». Dans le cas de *Paraíso inhabitado*, c'est l'appellatif « papá » qui est privilégié. Il faut attendre la page 32 de *La gloria de los niños* pour qu'un prénom (« Samuel ») nous soit donné et la page 50 de *Paraíso inhabitado*, par le biais d'Eduarda. Nous ne disposerons même pas de cet élément, signe d'identité, dans *Intemperie.* Le lecteur n'a

21. Luis Mateo Díez, *op. cit.*, p. 77.

22. Nous reviendrons plus avant sur cette distinction.

23. Jesús Carrasco, *op. cit.*, p. 9.

également que peu d'informations sur le physique de cet homme. Dans *La gloria de los niños*, l'accent est mis sur le visage et la bouche, un élément des plus intéressants par rapport au sujet qui nous occupe, et qui est d'ailleurs à nouveau évoqué page 14 : « Pulgar se inclinó sobre la boca de su padre[24] ». Nous retrouvons mention du visage page 16 : « Miró el rostro de su padre...[25] ». Dans le cas de *Paraíso inhabitado*, il faut attendre la page 109 pour en apprendre un peu plus sur ce père, décrit jusqu'alors au travers de sa profession d'« abogado[26] ». Nous le découvrons « […] más alto que nunca, y lo era mucho[27] », avec « […] una frente ancha, y cabellos negros, con algunas canas por encima de las orejas[28] ». Comme l'explique très justement Anne Paoli : « […] la figure du père est […] nimbée d'une aura énigmatique, mystérieuse[29] ». Elle ajoute « […] c'est le flou dont sa personne est auréolée qui le définit le mieux. On ignorera précisément le destin de cet homme […]. Germán demeure un mystère teinté de triste séduction, d'inutile magie [...][30] ».

Cette économie est encore plus flagrante dans *Intemperie*. Seule la main du père est décrite. Sans doute, pour souligner le fait que c'est par elle que son père porte les coups, elle qui détient « […] el cinturón gastado del padre[31] ». Dans ce roman, l'accent est mis davantage sur le caractère du père : « [...] servil y solícito[32] », « […], en un primer momento enajenado y bien dispuesto[33] ». Malgré tout, les éléments descriptifs dont nous disposons restent bien minces, le narrateur communiquant peu sur ce personnage.

C'est d'ailleurs à l'acte de communication, et au rapport entre silence, voix et parole, que nous allons nous intéresser à présent. Nous remarquons assez vite que la parole du père ne s'entend que rarement, le narrateur semblant peu enclin à rapporter et à transmettre ses propos, que ce soit

24. Luis Mateo Díez, *op. cit.,* p. 14.

25. *Ibid*., p. 16.

26. Ana María Matute, *op. cit.,* p. 28.

27. *Ibid*., p. 109.

28. *Ibid*., p. 110.

29. Anne Paoli, « *Paraíso inhabitado* : miroir d'une trajectoire narrative aux multiples facettes », *in* Natalie Noyaret, Isabelle Prat, *op. cit*., p. 21.

30. *Ibid*., p. 22.

31. Jesús Carrasco, *op. cit.*, p. 14.

32. *Ibid.*, p. 12.

33. *Ibid.*, p. 13.

en optant pour le style direct ou indirect. Dans *Intemperie*, par exemple, le père n'accède guère à la parole. Dans tout le récit, il n'aura l'occasion de s'exprimer directement et de se faire entendre qu'à deux reprises. Le père est donc un personnage que nous n'entendons pas, qui ne parle pas, ou peu. Parfois il se peut aussi que la parole, si elle n'est pas totalement empêchée, soit entravée. Au moment où Pulgar, dans *La gloria de los niños*, retrouve son père, ce dernier a toutes les peines du monde à s'exprimer. Il ne peut alors que chuchoter (verbe dont nous retrouvons mention à plusieurs reprises). L'expression est difficile, la « dificultad de las palabras[34] » oblige Pulgar à se pencher : « Pulgar se inclinó sobre la boca de su padre[35] ». Le père finit même par capituler : « Nada más te puedo decir [...][36] », avoue-t-il à son fils. D'autres propos de cet homme sont rapportés, dans le chapitre quinze[37], ainsi que dans le chapitre dix-neuf, où il s'exprime le plus longuement[38]. Concernant *Paraíso inhabitado*, le personnage du père se fait entendre au sein des chapitres six et sept[39], au cours d'une journée qu'il passe seul avec Adriana.

Dans notre recherche de la présence du silence, l'attention accordée au discours du père, rapporté au style direct, est des plus révélatrices. Dans les trois œuvres choisies, son volume est, en effet, véritablement réduit : le discours rapporté ne constitue pas plus de un pour cent du texte. Comment expliquer une telle réduction ?

Parfois, le père se retrouve, par la force des choses, contraint au silence, la communication orale étant tout bonnement impossible. L'écrit, vu par Marc Bonnant comme le « silence par excellence[40] », se substitue alors à la parole. Ainsi en est-il dans *Paraíso inhabitado*, le père d'Adriana ayant non seulement quitté la maison mais aussi le pays. Adriana ne recevra plus que des lettres de son père, ce qui sera d'autant plus difficile à accepter pour l'enfant qu'un début de communication s'était mis en place entre elle et lui, au cours de la merveilleuse journée passée ensemble. Au début de *La gloria de los niños*, le père de Pulgar est en train d'agoniser, sa mort prochaine

34. Luis Mateo Díez, *op. cit.*, p. 14.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, p. 15.

37. « –¿Eres tú? […]. –Vamos, vamos, que ya va siendo hora… –decidió él. », *ibid.*, p. 64.

38. Il prononce, en effet, 486 mots, dans ce chapitre, sur un total, dans tout le récit, de 641mots (76 mots dans le chapitre 1, 70 dans le chapitre 2, et 9, dans le chapitre 15).

39. Pour un total de 757 mots prononcés.

40. Marc Bonnant, *op. cit.*

anéantit donc logiquement toute possibilité de communication future. Cependant, il aurait été possible, malgré tout, d'entendre le son de sa voix à travers des réminiscences de l'enfant, ce qui n'est pas non plus le cas.

À d'autres moments, c'est au cœur même du discours du père que le silence se manifeste. Pierre Van den Heuvel distingue deux sortes de « silences textuels » : le silence *volontaire,* c'est-à-dire ce que l'écrivain *ne veut pas* dire, et le silence *involontaire,* ce qu'il *ne peut pas* dire[41]. En cas de *silences volontaires*, « le sujet impose sciemment le silence à son discours[42] ». Et Van den Heuvel d'ajouter : « La forme la plus simple du silence volontaire, car la plus visible, est le manque graphique ; la phrase incomplète, contenant un blanc, une biffure, ou se terminant par des points de suspension[43] ». Ce cas de figure apparaît fréquemment, notamment dans *Paraíso inhabitado* et *La gloria de los niños*. Le personnage du père laisse son discours inachevé, incapable au fond d'exprimer ouvertement ses émotions, ses pensées[44]. C'est au lecteur qu'il convient alors de combler le vide. Dans *Paraíso inhabitado*, c'est toute la difficulté d'être père, dans une époque tourmentée, au sein aussi d'un couple en rupture, qui transparaît et se révèle à travers ces blancs. Le lecteur peut, de ce fait, ressentir les différents sentiments qu'éprouve le père, comme, par exemple, de la culpabilité, ses absences et la séparation l'ayant privé du contact avec sa fille : « Como digo, eres la pequeña, y por eso la que he podido tratar menos tiempo… Así que en vista de que ya tienes diez años…[45] ». Il ne sait que peu de choses sur elle (la réciproque est également vraie), et les quelques éléments dont il dispose lui ont été transmis par ses fils. Leur relation, mélange de pudeur et de non-dits, est terriblement touchante. Ces silences révèlent toute la maladresse de deux êtres, si semblables au fond : « Tienes a quien parecerte, hija mía…[46] », mais incapables de communiquer de vive voix. Ce « papá » qui, au quotidien, n'existe pas, ne parvient pas à délivrer son message d'amour à sa fille. Comment faire comprendre à une enfant que son père est là et le sera toujours, quand ce dernier n'est pour elle que « una sombra[47] » ?

41. Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 73.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. Nous retrouvons là un des sens du mot « silence » : « Fait de ne pas vouloir ou de ne pas pouvoir exprimer sa pensée, ses sentiments », *Dictionnaire en ligne*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. <http://www.cnrtl.fr/definition/silence>.

45. Ana María Matute, *op. cit.*, p. 110.

46. *Ibid.*, p. 112.

47. *Ibid.*, p. 95.

Quelle image de père peut-il lui offrir ? Dans *La gloria de los niños*, les blancs permettent au père de faire amende honorable. Il reconnaît ainsi, au début de l'œuvre, les qualités de son fils : « –La única persona del mundo capaz de encontrarme… –musitó su padre, [...][48] ». Pulgar se souvient également d'une confidence de son père, dans laquelle il avait avoué : « Casi nunca estoy donde debo…[49] ». Les points de suspension ne font qu'accentuer et aggraver un terrible constat d'échec. Ces exemples démontrent que :

> […], le silence, marqueur d'une absence, […], n'est toutefois nullement vide, mais chargé de signification. Le silence nous invite au-delà de lui-même à dépasser le langage, il nous engage à rendre visible ce qui est invisible, à rendre dicible ce qui est indicible[50].

Le personnage du père est donc, pour nous lecteurs, des plus fascinants : nous avons là un homme qui ne parle pas, ou peu, contraint par la force des choses ou réduit au silence sous l'effet de l'écriture et qui finit par disparaître complètement de la scène. Cette figure complexe, aux traits indéfinis, imprécis, sans autre caractéristique que celle d'être « padre » ou « papá » est entourée de silences, qui, parfois, comme nous venons de le voir, parlent à sa place. C'est bien là toute l'ambiguïté et l'ambivalence du silence, car lorsqu'il s'insinue en tant que silence *volontaire*, dans les propos du père, il est porteur d'un message. Il dit ce qui ne l'est pas. Une question surgit alors : que peuvent révéler les autres manifestations du silence décelables dans le texte (et notamment dans ses aspects formels) et qui affectent cette figure de père ? Si le silence est « la troisième dimension du langage[51] », que cherche-t-on à nous dire ? Que peut-il montrer « en cachant[52] » ? Que révèle-t-il ?

III. Le silence : stratégie discursive et « élément de monstration[53] »

Si nous avons accordé autant d'attention à la façon dont nous est livré le discours du père et en particulier lorsque celui-ci est transmis au style direct,

48. Luis Mateo Díez, *op. cit.*, p. 12.

49. *Ibid.*, p. 77.

50. Annette de la Motte, *op. cit.*, p. 16.

51. Cyril Le Meur, « Le silence du texte. La fondation du langage adressé », *Poétique*, n° 165, 2011, p. 76. <http://www.cairn.info/revue-poetique-2011-1-page-73.htm> [Consulté le 28/09/2017].

52. Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 68.

53. Expression empruntée à Véronique Labeille. *Cf.* note 6.

c'est parce qu'il s'agit de la manifestation la plus « pure[54] » du discours du personnage. Ce « *discours rapporté*, réalisé par le style direct[55] », représente « l'état le plus mimétique où "le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage"[56] ». Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la rareté des propos du père renseigne et, dans le même temps, renforce l'importance du message (et) du personnage. De fait, Pierre Van Den Heuvel écrit dans son ouvrage **:**

> […] l'apparition du discours rapporté nous apprend *implicitement* que le narrateur premier a « reçu un message », qu'il le trouve assez important pour être transmis et qu'il opte pour le moyen de transmission le plus fidèle, le style direct. Elle nous montre encore quelle sélection le narrateur a pratiquée, à quel moment il a jugé utile de nous en communiquer le contenu et de quelle fonction il a chargé ce « signe »[57].

C'est particulièrement parlant dans *La gloria de los niños*. Les propos du père de Pulgar se trouvent, en effet, non seulement au début du roman, mais sont aussi à l'origine du récit. Le message et la mission qu'il confie à son fils servent d'élément déclencheur. Cette figure de père, ainsi saisie, est en réalité ce qui motive le récit. C'est parce qu'il obéit à la demande de son père que Pulgar se met en chemin et en quête de ses frères. De même, dans le cas de *Intemperie*, le récit narre l'errance d'un enfant qui cherche à fuir son père et l'« Alguacil ». Nul doute n'est permis : c'est bien la figure du père qui se détache nettement du texte. C'est donc un personnage complexe qui se dévoile à nous et son importance nous est révélée grâce et au travers du silence. C'est bien là l'une des stratégies du silence, celle qui consiste à voiler le sens afin de mieux le dévoiler. Une question se pose alors : pourquoi affecte-t-il à ce point la figure du père ? Quelle peut en être la cause ? Est-elle, par exemple, extérieure à lui, comme ce fut le cas dans d'autres littératures ? Existerait-il un lien entre Histoire et silence des pères ? Devrions-nous aussi, à l'instar de Maurice Blanchot[58], chercher du côté de « l'innommable » et de « l'indicible » ?

54. « Le discours des personnages, inséré dans celui du narrateur premier, se manifeste sous sa forme la plus "pure" par le style direct », *in* Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 122.

55. *Ibid.,* p. 125.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*, p. 135.

58. Rappelons l'importance de Maurice Blanchot en France et de son ouvrage, paru en 1980, *L'écriture du désastre*, qui permit de prendre conscience « […] que cette manière de

Dès lors, on s'interrogera sur le contexte socio-politique de l'époque de référence. Les trois récits qui nous occupent évoquent également une période difficile, aux conséquences tragiques, de l'histoire de l'Espagne. Dans *Paraíso inhabitado*, Adriana nous fait le récit de « […] sus trece primeros años de vida[59] ». Différents détails nous permettent de dater l'histoire. La « República » est mentionnée plusieurs fois. Eduarda évoque également la « Ley del Divorcio » de 1932. Le roman s'achève à l'aube de la guerre civile.

Dans le cas d'*Intemperie*, époque et lieu ne sont pas précisés[60], tout comme le nom des personnages, mais selon les propres aveux de son auteur « […] podría ser perfectamente cualquier comarca rural de la España interior después de la guerra civil[61] ». Enfin, *La gloria de los niños* narre l'histoire de Pulgar, « un niño de la posguerra española que recibe de su moribundo padre el encargo de encontrar a sus hermanos[62] » et rend ainsi hommage à « todos los niños que han sufrido las desgracias de la guerra[63] ». Les trois romans traitent donc d'un moment douloureux, fait de tensions : *Paraíso inhabitado* s'achève avec le commencement de la Guerre Civile, les deux autres débutent après. Les évènements propres aux trois années de Guerre

menacer et de miner la parole par son envers était profondément liée à un moment historique particulier [le génocide de la seconde guerre mondiale] », *in* Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, n° 453, 2009, p. 98. < https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n3-etudfr3577/038860ar/> [Consulté le 27/02/2018].

59. Anne Paoli, « La imagen del padre en algunas novelas del siglo XXI », *in* Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*, *op. cit.,* p. 210.

60. L'auteur avoue au journaliste qui l'interroge qu'il ne juge pas nécessaire de préciser le moment ou le lieu dans lequel se déroule l'action : « No creo que tenga ningún sentido hacerlo. De hecho, creo que hablo demasiado de la novela. Me gusta mantener una visión limpia como lector, como espectador de obras de arte o de cine. Prefiero no saber y sacar yo mi propia conclusión. A veces, si admiras a alguien suele ser porque sabes poco de él. », *in* Mikel López Iturriaga, « Jesús Carrasco: "La obsesión actual por aprovechar el tiempo me parece atroz" », *El País Semanal*, 05/08/2013. < https://elpais.com › El País Semanal> [Consulté le 16/07/2018].

61. Iñigo López Palacios, « Revelación literaria a los 40 », in *El País*, 01/02/2013, <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/31/actualidad/1359662720_748000.html> [Consulté le 12/01/2018].

62. Europa Press, « Luis Mateo Díez recuerda en *La gloria de los niños* el valor de "los poderes de la infancia" », Madrid, 22/10/2007, <http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-luis-mateo-diez-recuerda-gloria-ninos-valor-poderes-infancia-20071022132621.html> [Consulté le 27/02/2018].

63. *Ibid.*

Civile sont passés sous silence. Dans ce contexte, le silence de ces hommes peut-il être lié à un quelconque engagement ou à un vécu qui relèverait de l'indicible ? Difficile à dire pour ces trois œuvres – excepté peut-être pour *Paraíso inhabitado* – d'autant plus que, ne l'oublions pas, il s'agit ici du point de vue de l'enfant et que, par conséquent, les références au conflit nous sont transmises au travers de ce regard enfantin[64].

Dans *Paraíso inhabitado*, Germán ne trouve plus sa place au sein de cette famille qui « […] es –al decir de El Saffar[65]– "relativamente privilegiada" –entre otros cuentan con sirvientes, cocinera, portero, chófer– y con padres "distraídos y preocupados por problemas propios"[66] ». Le père d'Adri ne semble pas ou plus partager les idées rigides de sa femme[67]. Il est alors possible de ressentir « […] la oposición ideológica de la pareja, espejo de una España a punto de desgarrarse[68] ». Germán ne se reconnaît plus dans ce monde qui l'entoure. Comme l'explique Anne Paoli, « […] de ahora en adelante media patria y "media naranja" le profesan al padre un desamor que le empujan a huir […][69] ». C'est au travers de cette opposition que transparaissent les convictions du père, sans que cela implique jamais un quelconque « […] juicio de valor […][70] ». Ce dernier point nous semble d'ailleurs très important, car même si le père d'Adri laisse derrière lui sa fille (il n'échangera avec elle plus que des lettres, « […] ignorando la necesidad de explicar a su hija el motivo de su marcha, o sintiéndose incapaz de hallar las palabras justas, […][71] »), aucun jugement ni grief ne lui est

64. Le mouvement est donc là aussi ascendant, puisque le monde des adultes est perçu au travers des yeux de ces « niños de la guerra », terme générationnel rappelé par Néstor Bórquez, « Memoria, infancia y guerra civil: el mundo narrativo de Ana María Matute », *Olivar*, Vol. 12, n° 16, 2011, p. 162. <www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/download/.../2132/> [Consulté le 28/02/2018].

65. Ruth El Saffar, « En busca del Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute », *Revista Iberoamericana,* n° 47, 1981, p. 228.

66. Néstor Bórquez, art. cit., p. 170.

67. Anne Paoli nous livre la réflexion suivante : « Entre ellos [los Gigantes], resalta sin embargo la figura del padre, por no responder del todo a las normas educativas rígidas que a todo trance quiere imponer la madre a su hija menor », *in* « La imagen del padre en algunas novelas del siglo XXI », *in* Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*, *op. cit.*, p. 197.

68. *Ibid.*, p. 198.

69. *Ibid.*, p. 199.

70. *Ibid.*, p. 214.

71. *Ibid.*, p. 207.

adressé. Au contraire, l'amour que ressent Adri pour cet homme réhabilite l'image de ce dernier et concourt à lui conférer un aspect positif. Rien de tel dans *La gloria de los niños* et *Intemperie* qui, rappelons-le, se déroulent en pleine période d'après-guerre civile. Ainsi, le père de Pulgar est l'exemple même d'une marginalisation. Il se distingue par « […] son habituelle non présence au sein du foyer […][72] ». Pulgar se voit même attribuer le rôle de « […] hombre de la casa[73] ». Il le reconnaît d'ailleurs lui-même et se décrit comme :

> Un être, donc, en marge de la société, mais également de son propre univers – dont on a pu observer qu'il est lui-même mis à l'écart de la société – , et enfin de sa propre famille, plus enclin à fréquenter les tavernes et à errer tel un éternel vagabond, qu'à répondre à ses devoirs de chef de famille[74].

Cependant, et à la différence de ce qui se passe dans *Intemperie*, le père de Pulgar reste un homme aimant qui ne trouve d'autre moyen d'expression, lui aussi, que le contact des mains[75]. On renoue également avec la notion de marginalisation dans le dernier roman étudié, mais cette fois elle s'exprime au sein d'un monde violent, ce qui a pour effet d'accentuer une déshumanisation déjà latente. Sur le territoire aride où se déroule l'action, les hommes se retrouvent livrés à eux-mêmes et laissent s'exprimer leurs pires penchants. L'enfant n'a donc d'autre choix que celui de fuir ce village dans lequel « […] un padre puede maltratar y matar impunemente e incluso vender un hijo al mejor postor a cambio, tal vez, de algún favor[76] ». L'homme est ici vil, lâche et pervers. L'on ne peut alors qu'observer à notre tour une *disqualification* de l'instance paternelle. Une telle disqualification n'est pas un phénomène nouveau. Elle semble même s'inscrire dans une tendance littéraire. Natalie Noyaret observait déjà, en effet, dans l'œuvre de

72. Anne Paoli, « L'expression de la marginalité dans *La gloria de los niños* de Luis Mateo Díez », [en ligne], hispanistes.org, p. 84. <http://www.hispanistes.org/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_5/6.article%20anne%20paoli.pdf> [Consulté le 06/03/2018].

73. Luis Mateo Díez, *op. cit.*, p. 57.

74. Anne Paoli, « L'expression de la marginalité dans *La gloria de los niños* de Luis Mateo Díez », art. cit., p. 84.

75. « Conserver la main de son fils dans la sienne traduit par ailleurs le désir muet de Samuel d'exprimer une affection venue de manière providentielle au secours d'une incapacité à accomplir des obligations de père », *ibid.*

76. Alejandra Crespo Martínez, « Crónica del desamparo: *Intemperie*, de Jesús Carrasco », *Revista de letras,* junio 2013. <http://revistadeletras.net/cronica-del-desamparo-intemperie-de-jesus-carrasco/> [Consulté le 06/03/2018].

José María Merino, *El caldero de oro,* « […] un effacement de la génération des parents, en l'occurrence une disqualification de l'instance paternelle[77] ». Là où cela devient très intéressant pour nous, c'est qu'elle entretient un rapport étroit avec l'Histoire, comme le fait à nouveau remarquer Natalie Noyaret : « Cette mise entre parenthèses de la génération des pères – qui est la génération de la guerre – apparaît comme un trait récurrent dans la littérature espagnole actuelle, qui manifeste ainsi son rapport à l'Histoire[78] ». De fait, dans *Intemperie*, le père incarne la violence de l'époque et du monde qui l'entoure. Le pouvoir et la répression qu'il exerce font de lui un reflet du régime dictatorial alors en vigueur. L'image du « […] cinturón gastado del padre[79] » en est la parfaite illustration. La réaction du fils ne peut donc se traduire qu'« […] en termes de mépris, d'hostilité ou d'indifférence […][80] ». La rupture est alors la seule issue possible.

Force est de constater que les trois romans explorés, à des degrés divers, laissent apparaître « […] un effritement du lien de filiation […][81] ». Certes, tous n'offrent pas le même traitement, mais l'image qui en ressort est bien celle d'un homme incapable d'assumer son rôle de père. C'est sans doute pour cette raison que le salut ne semble pouvoir venir que des enfants. Les erreurs et fautes commises par leurs pères reposent entièrement sur leurs frêles épaules et il leur revient ainsi la lourde tâche de réparer ces péchés. Le père de Pulgar, par exemple, tente de justifier son « […] comportement marginal dont les conséquences rejailliront immanquablement sur la ligne de conduite du fils aîné[82] ». Pulgar agit d'ailleurs « […] como si en el cumplimiento de la encomienda que le había hecho su padre existiese alguna culpa que debía saldar[83] ». Il avait déjà pu, à de nombreuses reprises, ressentir les manquements de son père. Face aux absences de ce dernier,

77. Natalie Noyaret, « Liens de famille et de solidarité dans *El caldero de oro* de José María Merino », *in* Marie-Catherine Barbazza, Carlos Heusch (éds.), *Familles, Pouvoirs, Solidarités. Domaine méditerranéen (XV[e]-XX[e] siècle)*, E.T.I.L.A.L., Collection Actes 2, Université de Montpellier III, 2002, p. 288.

78. *Ibid.*

79. Jesús Carrasco, *op. cit.*, p. 14.

80. Natalie Noyaret, « Liens de famille et de solidarité dans *El caldero de oro* de José María Merino », *op. cit.*, p. 288.

81. *Ibid.*

82. Anne Paoli, « L'expression de la marginalité dans *La gloria de los niños* de Luis Mateo Díez », *op. cit.*, p. 85.

83. Luis Mateo Díez, *op. cit.*, p. 27.

Pulgar « […] también presintió lo que la carencia o la sustitución suponían de culpabilidad […][84] », ou encore quelques pages plus loin :

> Una ausencia que un niño como Pulgar no podría calificar de culpable, pero que en la memoria que el tiempo justificaría como la seña de otra edad llegaría a adquirir esa dimensión más estricta y certera, que apenas la propia conciencia de la desgracia compadece[85].

Le père d'Adri est également coupable. Il reconnaît de fait, à demi-mot, que sa fille passe plus de temps avec les jumeaux qu'avec lui : « Es que los gemelos, tus hermanos…, yo sé que pasas más tiempo con ellos que con… bueno, me han dicho que te gustan mucho los libros que ellos leen…[86] ».

Comme nous venons de le voir, le père est un personnage complexe, qui cache une part d'ombre, source de questions et d'interrogations de la part du fils, qui cherche à évacuer les blancs d'une histoire personnelle et collective. Des hommes coupables de ne pas avoir été de bons pères, d'avoir délaissé et abandonné leur descendance.

Au cours de ce travail de recherche, nous avons pu voir à quel point le silence qui envahit les trois œuvres que nous avons choisi d'étudier peut être non seulement présent, mais surtout parlant. Cette emprise, décelable autant dans le discours que dans les espaces diégétiques, affecte particulièrement le personnage du père, être volontairement mutique, parfois incapable de s'exprimer, ou encore contraint au silence. Après de tels constats, il nous fallait tenter de percer le mystère de tant de manifestations de silence.

Notre analyse nous a permis de démontrer que ce dernier est en réalité vecteur de sens et œuvre tel un médium[87]. Non seulement il met en lumière et en avant le personnage du père, mais c'est également au travers des non-dits que nous est révélée l'existence de sentiments contrastés très forts : qu'il s'agisse d'un amour inconditionnel, comme c'est le cas dans *Paraíso inhabitado*, ou d'une hostilité profonde, dans *Intemperie*, par exemple.

Nous avons également pu démontrer que l'oblitération des pères, décelable dans ces trois romans, entretient un lien étroit avec le contexte

84. *Ibid*., p. 57.

85. *Ibid*., p. 63.

86. Ana María Matute, *op. cit.*, p. 111.

87. Entendu ici comme le « moyen de transmission d'un message », in *Dictionnaire de la langue française* [en ligne]. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=451272480;cat=0;m=m%82dium;> [Consulté le 21/02/2018].

temporel évoqué dans ces œuvres. Non seulement ce moment tragique de l'Histoire espagnole – que sont les années d'avant et d'après la guerre d'Espagne – engendre une mise à distance, une marginalisation et des rapports père/fils distendus, mais il peut, également, déclencher une rupture brutale du lien filial. Tel un miroir, le père, en incarnant le pouvoir et la répression, devient alors le reflet d'une époque, celle du régime dictatorial mis en place par Franco.

FORMES ET ENJEUX DU SILENCE DANS *DEMONIOS FAMILIARES* D'ANA MARÍA MATUTE

Natalie Noyaret
Université de Caen Normandie

« Si no llego a escribir, me muero. Era la mejor forma de comunicarme con los demás. […] Yo me creé un mundo aparte escribiendo; me costaba hablar », déclarait Ana María Matute il y a quelques années[1]. Publié peu après la mort de son auteur[2], le roman inachevé *Demonios familiares* – auquel on va s'intéresser – vient non seulement prouver que Matute écrivit jusque dans les derniers instants de sa vie[3], mais aussi qu'elle s'évertua jusqu'au bout à placer au cœur de ses récits la question, essentielle à ses yeux, de la communication ou de la non-communication entre les êtres, recourant ici, pour ce faire, à tout le potentiel de signification du silence. En effet, dans ce roman qui n'est pas sans lien avec le précédent – *Paraíso inhabitado*, pareillement construit sur la base de la solitude et de l'isolement de la jeune protagoniste –, Ana María Matute donne non seulement la

1. Ana María Matute citée par José Agustín Goytisolo dans : « Ana María Matute, una mujer de papel », *El universo literario de Ana María Matute, ACEC*, n° 6, abril de 1996, p. 28. Propos similiaires de l'écrivaine rapportés par Curro Cañete dans « Ana María Matute: "Mi única droga he sido yo misma" » (entrevista), 02/09/2013. <http/: www.currocanete.com/ana-maria-matute-mi-unica-droga-he-sido-...> [Consulté le 12/03/2018].

2. Survenue le 25 juin 2014. La première édition de *Demonios familiares* (Barcelona, Destino) date de septembre de la même année. Pour notre part, nous utiliserons dans cette étude la deuxième édition, d'octobre 2014.

3. « [I]ncluso en los últimos días en el hospital, cuando físicamente no podía hacerlo, aún daba vueltas a los últimos capítulos », révèle María Paz Ortuño dans « Menos es más. Notas sobre la escritura de una novela inacabada », offert en appendice à *Demonios familiares, op. cit.*, p. 175.

part belle au silence à travers l'intrigue qu'elle développe, ou encore par la caractérisation du lieu de l'action et des personnages qu'elle met en scène, mais aussi, sur le plan stylistique, en cultivant une intensité expressive fondée, en grande partie, sur les silences, les suggestions, l'implicite. Autant d'aspects de *Demonios familiares* que l'on se propose maintenant d'explorer, à commencer par la dimension silencieuse ou secrète des voix du récit, tant sur le plan de la narration qu'au niveau des échanges entre personnages. On s'intéressera ensuite au contexte spatial qui sert de cadre principal et presque exclusif à l'histoire, à savoir la demeure familiale, avec ses présences silencieuses, parmi lesquelles quelques fantômes du passé, ou encore un parachutiste blessé que, en ce début de Guerre Civile, cette maison va abriter clandestinement sous son toit, grâce à la complicité de deux de ses habitants. On verra alors, dans un dernier point, comment le silence devient signe de solidarité et d'engagement, mais aussi de trahison.

I. Les voix secrètes du récit

« Encontrar el tono », tel est, selon Ana María Matute, ce qui conditionne avant tout l'écriture d'un roman, ainsi qu'elle l'expliquait à María Paz Ortuño qui se trouva à ses côtés tout le temps de la rédaction de *Demonios familiares*, dont les premiers chapitres – le roman en comporte dix, s'interrompant brusquement à la deuxième page du onzième – furent d'ailleurs réécrits jusqu'à ce que leur auteur trouve « le ton juste[4] ». Pour ce faire, alors qu'elle misait jusque-là sur un récit entièrement à la troisième personne (selon le précieux témoignage livré par María Paz Ortuño en épilogue au roman), Matute ressentit la nécessité de confier la parole de temps à autre à la femme visiblement âgée qu'est devenue Eva, la jeune protagoniste de son roman. Recourir pour certains passages à une narration ultérieure en « je » tout en maintenant à d'autres endroits un narrateur extérieur capable d'adopter le regard de tel ou tel autre personnage pour mieux ouvrir le champ des possibles[5], c'était, convenons-en,

4. « Hay que encontrar el tono, la melodía…, si no te sientes a gusto, estás perdido », Ana María Matute citée par María Paz Ortuño, *ibid,* p. 180-181.

5. « Empezó escribiendo en tercera persona, pero no acababa de sentirse cómoda, tenía que hablar por boca de Eva, pero no siempre. Hasta que al final mezcló la primera persona, cuando la que relata es Eva, y la tercera, cuando "me conviene otro punto de vista, otra mirada" », María Paz Ortuño, *ibid.*, p. 181. On ajoutera que, les chapitres étant eux-mêmes divisés en séquences, c'est même dans le passage de l'une à l'autre, à l'intérieur d'un même chapitre, que peut se produire le changement entre la première et la troisième personnes de narration. Quant au recours à cette dernière, il permet, en

conférer, en quelques endroits du moins, un ton plus personnel, pour ne pas dire intimiste, à son récit. De fait, c'est assez largement que Matute concède la parole à sa protagoniste-narratrice dans ce roman, s'appuyant notamment sur la visée rétrospective de cette dernière pour susciter les attentes du lecteur et ménager un certain suspense. Preuve en est le passage suivant où Eva narratrice, en vertu de l'expérience et de la distance acquises, suggère, sans autre forme de précisions, combien la guerre allait bouleverser son existence de jeune fille innocente, ignorant tout du monde, d'autant qu'elle sortait de plusieurs années de réclusion dans un couvent, où il était non seulement « interdit de parler, mais aussi de penser » (p. 38) :

> –La patria está en juego. Ha habido un levantamiento militar y todo puede cambiar de una forma radical…
>
> Y siguió hablando de unos cambios y unas personas que a mí entonces no me decían nada. Poco me figuraba cuánto me afectarían aquellos hechos. Ni cómo iban a cambiar no solo mi vida, sino todo mi ser. (p. 59)

Élevée sans la présence d'une mère (celle-ci mourut en la mettant au monde), sous la férule d'un père autoritaire et, comme on le verra plus avant, dans un univers fait de secrets et de silences, la jeune Eva telle qu'elle apparaît au début de *Demonios familiares* rejoint tous ces « niños asombrados » que, dans ses récits et dans un renvoi à son propre vécu, l'écrivaine confronte à l'univers cruel et incompréhensible des adultes, auquel s'ajoute, presque immanquablement, la dure réalité de la Guerre : « cuantas cosas aprendí a decir y a silenciar, aunque no coincidieran con mis sentimientos. En aquellos momentos aún no había salido de mi tímida inocencia », signale la narratrice (p. 84). L'ennemi blessé qu'elle en viendra à cacher dans un endroit de la maison avec la complicité de son frère, ou encore les confidences de sa meilleure amie n'osant montrer l'enfant qu'elle porte en elle aux autres habitants du village (microcosme de l'Espagne d'alors), sont autant de péripéties venant justifier, elles aussi, le recours à un ensemble de procédés narratifs qui participent d'une véritable poétique du silence. En témoigne l'économie de paroles observable à l'endroit des dialogues, ou encore le caractère presque toujours confidentiel de ceux-ci, l'abondance des propos tenus sur le mode du murmure, la pratique d'un langage secret ou

effet, d'offrir le point de vue d'autres personnages qu'Eva, pouvant s'agir, par exemple, du colonel, ou encore de Yago, de Berni, etc.

codifié entre certains personnages[6], et plus encore peut-être l'importance accordée au discours intérieur de ces derniers pour mieux faire avancer le récit tout en transportant le lecteur sur la scène des faits relatés. Force est de souligner, en effet, la fréquence avec laquelle les pensées des personnages à tel ou tel moment du passé viennent ponctuer, entre guillemets, le flux de la narration au style indirect. Ainsi, par exemple, dès la première page, cette réflexion, livrée dans une incise et entre guillemets, que se fait par dedans lui-même le Colonel, père de la protagoniste, en posant ses yeux sur une photographie du petit Fermín, son frère aîné, mort du typhus dans son enfance : « […] –"qué raro, es mi hermano mayor, pero yo tengo más años que él"– […] » (p. 17). Ou encore, sur tout un passage (entre guillemets également), ces considérations auxquelles se livre en son for intérieur la vieille servante Magdalena face à la fragilité persistante de la jeune Eva :

> « Desde niña, esta pobrecilla ha vivido como esperando una mala noticia, o un mal encuentro… Vive temiendo y, así, no se puede vivir. Ojalá pudiera yo comunicarle un poco de mi fortaleza… Creo que no llegará a mi edad… Y si llega, seguirá tan débil y desamparada como ahora ». (p. 71)

En d'autres endroits, certaines de ces paroles entre guillemets sont partie prenante du monologue intérieur d'un personnage lors du déroulement des faits, comme dans ce passage livrant la réflexion de l'adolescente, alors qu'elle vient d'apprendre que le sombre et mystérieux Yago, serviteur du Colonel, n'est autre que son frère :

> «Yago es mi hermano», me repito una y otra vez. Y no sé por qué razón, no me sorprende demasiado. Como si lo hubiera sabido desde siempre, cosa que no es verdad. Supongo que todo el pueblo lo sabe. Siempre seré la última en enterarme de todo, si es que me entero. Tengo que hablar de esto con Jovita. Hoy ya no, es muy tarde, se está haciendo de noche. […] Ahora no, el Coronel me

6. Ainsi, par exemple, dans le passage suivant où, à mots couverts, Yago fait comprendre à sa sœur Eva qu'il a laissé dans sa chambre des vêtements propres pour le blessé qu'ils cachent clandestinement dans le grenier de la maison : « –Señorita Eva. Han traído los libros que encargó en la librería Sandoval. Los he dejado en su habitación. |…] corrí a mi habitación. Creía haber comprendido el mensaje de Yago. Y no me equivocaba./ Lo primero que vi fue un paquete encima de mi cama. Luego sobre la carpeta del secreter, un blanco rectángulo; un sobre. Junto a la almohada. […] Primero deshice el paquete y con cierta sorpresa encontré un pantalón, una camisa y una chaqueta de hombre. Luego, con dedos a mi pesar temblorosos, abrí el sobre. Dentro había una misiva (larga, tratándose de Yago). […] No era una carta. Eran instrucciones. », *Demonios familiares, op. cit.,* p. 136-137.

> esperará para cenar. […] Y después de la cena bebiendo coñac, en su copa panzuda, con la N de Napoleón, grabada en el cristal. Como si no supiéramos nada: ni él ni yo. Qué raro es todo. (p. 77)

Même après le dévoilement d'un tel secret, entre père et fille l'échange par la parole reste bien difficile en effet, voire inexistant. Le silence entre eux semble voué à perdurer tout au long du roman, la communication se faisant plutôt par le regard, selon l'évolution que Matute fait connaître à sa protagoniste dans son cheminement précipité vers la maturité, notamment sous l'effet d'une guerre chaque jour plus présente :

> A veces en mitad de nuestra cena nos invadían todos los siniestros ruidos de aquella guerra, que estallaba a corta distancia, casi diríase que en los bordes de nuestro bosque. Entonces, mi padre y yo nos mirábamos. El silencio siempre fue la conversación más apasionada entre mi padre y yo. (p. 79)

En effet, si le silence apparaît dans un premier temps comme l'expression de l'isolement de la jeune Eva dans son enfance et de son impossibilité à communiquer avec son entourage (« no tenía en aquella casa nadie con quien conversar. Ni lo hice nunca con ella, ni con mi padre. Sólo en ocasiones, y casi monologando, con Madgalena », p. 39), la révélation pour elle de l'existence d'un frère aîné en la personne de Yago, et l'impression d'une certaine chaleur familiale alors ressentie, la conduisent à considérer le silence sous un jour beaucoup plus positif : « Yago y mi padre, aun en silencio, me hacían sentir por primera vez algo parecido al calor de una familia, sin haber ni siquiera nombrado la palabra familia, o hermano, o hijo. El silencio puede llegar a ser mucho más comunicativo que las palabras. » (p. 89). De quoi constater que, depuis ses premiers romans jusqu'à ce tout dernier, Ana María Matute n'aura eu de cesse de sonder l'intériorité de ses personnages pour mieux traiter des rapports familiaux dans toute leur complexité, reconduisant ici le motif – récurrent dans son œuvre – de la figure maternelle absente ainsi que la relation père/fille, mais exploitant aussi le filon de la paternité et de la filiation (à travers Yago, fruit d'un amour lointain du Colonel avec une jeune Ceutí), et en donnant toute son ampleur au lien fraternel comme il apparaît de façon de plus en plus évidente au fil des chapitres. Plus largement, ce sont les relations humaines qui sont au cœur de ce récit, en particulier à travers l'amitié quasi fraternelle existant depuis l'enfance entre Yago et Berni, qui n'est autre que ce parachutiste blessé, tombé dans les bois, ardemment recherché par les phalangistes du village (dont le Colonel), mais que Yago et Eva vont pourtant secourir. Dès lors, le silence deviendra l'arme d'un secret partagé entre le frère et la sœur, tandis

que le dialogue qui s'instaure entre eux permet de deviner que Yago, au-delà des apparences, soutient secrètement le camp ennemi, mettant sa propre vie et celle de sa sœur en péril. Plus que jamais, pour ce personnage qui est l'incarnation même du mutisme et des secrets scellés, le silence s'impose :

> –Pero eso es como entregarle… Y ya sabes lo que le ocurrirá si…
>
> –No vamos a entregar a nadie, al contrario. Lo vamos a esconder y a curar su herida. Tú me ayudarás… Y hemos de esconder el paracaídas. Lo están buscando.
>
> –Sí, te ayudaré. Haré lo que me digas.
>
> –Ni una palabra a nadie.
>
> –¿Ni siquiera a Magdalena?... Yo sé que al Coronel debes ocultárselo, pero a ella…
>
> –A todo el mundo. Ni una sola palabra a nadie. Si tú no lo hubieras encontrado, tampoco lo sabrías. Nunca te lo habría dicho. (p. 99)

Comme on le voit, en vertu de cette écriture concise et dépouillée cultivée par Matute – d'où les nombreuses coupures qu'elle apporta à son tapuscrit, dont on obtient un aperçu sur les revers de la couverture –[7], les dialogues sont, quant à eux, constitués de répliques assez brèves, parfois inachevées, à la limite du verbal ou de l'audible. À titre d'exemple, cet échange, ou plutôt ce début de conversation, entre le Colonel et Yago, tellement unis l'un à l'autre – depuis la naissance de ce dernier – qu'il n'est point besoin de paroles pour qu'ils se comprennent :

> –Han incendiado el convento –murmuró el Coronel–. Esta vez le ha tocado a este… Por eso yo no quería que mi hija… –se detuvo. Una de las cualidades de Yago era que podía mantener una conversación con el mínimo de explicaciones. Entre él y el Coronel existía un cordón invisible de compenetración tan estrecha que apenas necesitaban palabras para entenderse. (p. 18-19)

Si, comme dans le roman précédent (*Paraíso inhabitado*), la Guerre Civile ne sert en fait que de toile de fond à l'intrigue sentimentale – à

7. « A veces, por ejemplo, cuando le decía que al pasar el texto había algo que no acababa de entender, siempre me respondía: "Eso es que sobra algo; siempre sobran palabras, siempre menos es más". Cuando tachaba, lo hacía vigorosamente, con un rotulador negro, de trazo muy grueso. […] La mayoría de sus correcciones son para romper ambigüedades y buscar contundencia y concisión, huir de las medias tintas. Elimina lo innecesario, lo superfluo, lo que no contribuye a nada, corta sin piedad aunque su estilo no es en absoluto sintético, a menudo añade frases enteras para describir una situación hasta en el mínimo detalle. », María Paz Ortuño, « Menos es más. Notas sobre la escritura de una novela inacabada », *op. cit.*, p. 180-181.

savoir cet amour naissant entre Eva et Berni, dont Matute pose peu à peu les bases –, il ne nous échappe pas cependant qu'il s'agissait également pour l'écrivaine de recréer l'atmosphère pesante voire étouffante d'une époque – l'action est d'ailleurs explicitement située en juin-juillet 36, dans un village de l'intérieur de l'Espagne. Qui plus est, sans doute cherchait-elle aussi à rendre compte de l'éducation fermée et rigide que reçurent les enfants de sa génération, en particulier les filles, comme le rappelle le professeur Pozuelo Yvancos dans un article justement consacré à *Demonios familiares* :

> La vida de las niñas en 1936, educadas con severa observación de la frontera que marcaban los mayores, quienes las expulsan de su mundo, estaba poblada de atisbos, de medias palabras, de secretos inaccesibles y de antiguas heridas no cicatrizadas. Eva las sufre sin llegar a entender casi nada[8].

Or, si Ana María Matute parvient si bien à recréer cette atmosphère, il est temps de montrer que c'est aussi grâce à l'évocation qu'elle fait de la demeure dans laquelle grandit la petite Eva sur le mode de la « niña prisionera » (p. 39). Une impressionnante et mystérieuse maison de l'enfance, peuplée de présences spectrales, vers laquelle on voit revenir la jeune fille au tout début du roman, après plusieurs années au couvent. Toutefois, selon ces dualismes que Matute cultivait volontiers, la bâtisse en question se présente, certes, comme le lieu des démons du passé, mais aussi, plus on avance dans le récit, comme celui où peut naître le désir amoureux, sans cesser pour autant – loin s'en faut – d'être la maison du silence et des secrets.

II. La maison du silence

Appelé « Palacio » par les gens du village, mais aussi « la casa de los fantasmas » (p. 159), le manoir familial, avec ses reliques d'un autre temps, ses photos et tableaux de parents disparus et la désolante mélancolie qui l'enveloppe tel un voile de poussière, se présente comme le royame du passé, du silence et de secrets si bien enfouis qu'ils en viennent à exaspérer Magdalena, la vieille servante. C'est elle, en effet, qui, dans le quatrième chapitre, incite Yago à révéler à Eva qu'il n'est autre que son grand frère : « ¡Porque en esta casa todo se guarda en secreto hasta que se pudre, y ya nada tiene remedio! » (p. 73). Sortant rarement ainsi de sa réserve, sachant elle-même s'exprimer par de muettes gesticulations et de brusques silences

8. José María Pozuelo Yvancos, « *Demonios familiares*: Ana María Matute cierra su ciclo », *ABC Cultural*, 29/09/2014. <www.abc.es/.../abci-matute-demonios-familiares-201409291217.ht...> [Consulté le 12/03/2018].

(p. 107), Magdalena a toutefois sa propre opinion sur les membres de cette famille, au service de laquelle elle est depuis si longtemps et dont elle fait presque partie :

> Apenas pronunciaban las palabras, como si tragaran sílabas y letras, para no mostrar sentimientos que solo se podían entrever, nunca exponer. Vivían inmersos en un mundo de suposiciones, de espesos y significativos silencios e insinuaciones poco benévolas. El aire que respiraban –recordaba Magdalena– propiciaba malos entendidos y disimulados rencores. Nada se decía en voz alta, pero todo se magnificaba en silencio. (p. 70)

Se déplaçant elle-même dans la maison à pas prudents, « calzados con "silencios" » (p. 28), la vieille femme déplore pourtant « l'atmosphère de mots étranglés » régnant dans toutes les pièces (p. 71)[9], cause, selon elle, de l'éloignement progressif des autres membres de la famille au regard du Colonel. Paralysé depuis des années, celui-ci est cette présence essentiellement statique qui, depuis son fauteuil roulant, dans le salon, tourne le dos au balcon ouvert pour mieux contempler le monde à travers l'un de ces miroirs inclinés dont « Madre[10] », sa défunte mère, couvrit les murs de la maison. À travers un tel objet, le Colonel regarde ce qui entre par le balcon et en ressort comme s'il lisait une histoire (p. 77), ce en quoi on peut voir signifié le rejet par Matute d'un réalisme qui serait le reflet direct de la réalité tangible. Présenté pour sa part comme l'« Ombre » (« el criado-sombra ») du Colonel, derrière le fauteuil duquel il se tient droit et silencieux tel une statue de marbre (p. 87), Yago, dont le nom n'est pas sans rappeler celui de Yungo dans *El saltamontes verde*[11], incarne bien autre chose que le mutisme dont on a déjà parlé à son égard. Personnage matutien par excellence, sur l'évolution duquel repose toute la force du roman[12], Yago est cette créature insolite, capable de voir à travers les murs avec ses yeux « ronds de hibou » (p. 37, 92), et de lire dans les pensées de ses proches ; un personnage doté de pouvoirs surnaturels (« tenía un extraño poder de adivinación », p. 88), comme directement sorti d'un conte de fées, ainsi qu'il est suggéré dans les

9. De même, Eva observera pour sa part : « Esta casa –me dije una vez más– parece amasada con frases y palabras retenidas. Todas las paredes están hechas de silencio, hasta de aliento contenido. », *Demonios familiares, op. cit.,* p. 89.

10. On remarquera, avec José María Pozuelo Yvancos (art. cit.), que « tanto el Coronel […] como su Madre no reciben otro nombre, queriendo significar Matute con ello su función de absoluta jerarquía y poder ».

11. Ana María Matute, *El saltamontes verde* (cuento), primera edición 1960.

12. Selon María Paz Ortuño, dans « Menos es más », *op. cit.*, p. 178.

toutes dernières lignes du livre, qui retracent cet instant lointain où Berni aperçut pour la première fois le petit Yago « [c]omo si hubiera aparecido un buen día de debajo de una de las coles del huerto, que con tanto mimo trataba Mada » (p. 172)[13]. De même, Eva ne manque pas d'assimiler Yago au diable des contes de son enfance, lorsqu'il lui apparaît soudain dans la forêt, comme « surgissant du sol », pour secourir Berni dans la plus grande discrétion (p. 112). Ce Yago à la silhouette « rocosa » (p. 99) se situe, de fait, à la limite du minéral et de l'humain, des vivants et des morts, semblant parfois appartenir davantage au monde de ces derniers qu'à celui des mortels. Inversement, les défunts de la famille s'avèrent, quant à eux, capables de sortir des photographies ou des tableaux qui les représentent pour hanter la nuit la maison et l'esprit de ses habitants. Ainsi en va-t-il notamment pour le Colonel : outre les fantômes de la Guerre du Maroc si présents encore dans sa mémoire, l'image de son frère Fermín, mort depuis bien longtemps pourtant, flotte dans la nuit « como una luciérnaga alada[14] », « un fantasma recurrente » (p. 17). Mais c'est surtout la présence silencieuse de « Madre », disparue depuis peu, que le Colonel perçoit plus que jamais : « Desde su muerte la sentía mucho más cerca que cuando vivía y se deslizaba por la casa sin ruido siempre en zapatillas, misteriosa, como portadora de secretos y encomiendas guardadas entre algodones de silencio » (p. 18). De même, « Madre » poursuivra Eva de sa présence inquiétante, pour ne pas dire harcelante, dès lors que celle-ci transgressera les interdits, comme lorsque, faisant fi de toutes les recommandations, elle s'aventurera dans la forêt, proche de la ligne de front, pour y découvrir d'ailleurs le parachutiste ennemi : « Cuando hollaba la hierba, noté tras de mí las zapatillas de fieltro, pero terriblemente presentes de Madre. A la espalda. Siempre a la espalda, no sabía si protegiendo algo o amenazando algo. Pensándolo, temblaba » (p. 94). Plus encore, dans de véritables instants d'apparitions fantastiques, tout le temps qu'Eva s'occupera du blessé jusqu'à s'en éprendre, Madre – « demonio familiar » s'il en est – se dressera à plusieurs reprises devant elle, étendant ses bras comme pour faire obstacle, ou, une fois le blessé transporté dans le grenier, la transperçant de son regard noir et brillant, plus parlant qu'une voix, pour mieux la culpabiliser : « "No estás portándote bien…", decía, y yo la oía. "Oía" aquella mirada. […] me tendí sobre los almohadones, como si así pudiera sofocar la mirada, la voz, la culpa. Siempre la culpa » (p. 145). Et la jeune fille de retrouver dans sa mémoire l'écho de la voix de Madre lui martelant dans l'enfance des propos susceptibles de faire

13. Telle est, de fait, la dernière phrase du roman.

14. On soulignera l'importance de ce motif dans l'œuvre entière de l'écrivaine.

naître en elle « fantasmales culpas » (p. 22) et une certaine hostilité envers son père :

> «Tu padre ha sido un pusilánime toda su vida… al contrario de Fermín, aquel hijo adorado que murió tan injustamente de tifus. Ya ves, aquel niño perfecto, valiente, se fue. En cambio, tu padre, que lloraba de noche porque tenía miedo a la oscuridad, se fue a matar gente por ahí, y se hizo con la fama de hombre valiente…», decía Madre. (p. 39-40)

D'où ce choix d'entrer au couvent que fit la jeune Eva par le passé, ce qui ne l'empêche pas d'éprouver une joie certaine à en sortir, comme pour illustrer cet attachement à la maison de l'enfance dont parle Gaston Bachelard dans ses ouvrages, s'appuyant lui-même à l'occasion sur Rilke[15], dont on sait l'influence qu'il exerça sur Ana María Matute. Plus encore que sa chambre, c'est le grenier de la maison, cet « espace enchanté » (p. 35) et refuge intime qui alimenta tant ses rêves d'enfant, qu'Eva retrouve avec bonheur, « como un viejo amigo reencontrado a través de los años » (p. 144). Donnant là encore raison à Bachelard lorsqu'il affirme que « l'escalier du grenier […] a le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude[16] », la jeune fille a pour seul désir (« acuciante deseo »), lorsqu'elle arrive dans la demeure, de « monter au grenier », « como si allí fuera a recuperar algo que estaba en peligro de desaparecer » (p. 35). Ce qu'elle vient chercher là, c'est une part d'elle-même – « años, recuerdos, deseos olvidados » (p. 144) –, mais aussi « el fantasma de una pálida niña encerrada » (p. 36). Or, refusant d'être « un spectre de plus dans cette maison » (p. 53), répondant à l'image de l'adolescente rebelle des récits de Matute, elle n'aura de cesse tout au long du récit de chercher à se libérer de ses entraves, s'ouvrant au monde extérieur comme l'indiquent notamment les nombreuses fenêtres et portes mentionnées. En l'occurrence, suite à son échappée dans la forêt, elle se verra contrainte, par son propre frère, d'ouvrir à un inconnu cet endroit, jusque-là absolument à elle dans la maison : le grenier où, comme dans les contes de fées, l'on découvre même une pièce fermée à clef depuis bien longtemps, seule cachette possible pour un individu ardemment recherché. Or, – autre secret du roman – cet homme n'étant autre que le père de l'enfant que l'amie Jovita porte secrètement en elle, ainsi qu'elle le confie à Eva, cette dernière se trouve alors confrontée à un cas de conscience, à un conflit intérieur d'ordre éthique, suite à cette promesse ou ce pacte établi avec Yago de ne révéler à personne, ni même à

15. Voir Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 1957, p. 27.

16. *Ibid*., p. 41.

Magdalena, la présence clandestine de Berni dans le grenier. On voit donc comment le silence devient trahison, thème essentiel et récurrent dans l'œuvre de Matute : « de algún modo, aun sin quererlo, la estoy traicionando… Pero si le digo que hemos encontrado a Berni, traiciono a mi hermano » (p. 116). Eva en parlera d'autant moins à Jovita que, dans une forme de dédoublement des deux jeunes filles, elle va s'éprendre elle aussi de Berni, avec le sentiment de vivre quelque chose d'attendu depuis toujours. On montrera, dans une dernière brève partie, combien la nature, en particulier la forêt avec sa rumeur silencieuse, contribue à l'éveil du désir en la personne de la protagoniste.

III. La rumeur silencieuse de la forêt ou le langage du désir

Sans doute avons-nous tous été dans notre enfance seigneur et maître de quelque endroit secret qui nous appartiendra toujours, comme l'affirmait Luis Mateo Díez peu après la parution de *Días del desván*, un livre à dimension autobiographique où il donne toute sa valeur au grenier qui abrita ses jeux et songes d'enfant – concrètement, les combles de la mairie de Villablino –, et qu'il porte à jamais en lui[17]. Pour sa part, au-delà de l'importance qu'elle accorde également au grenier (avec son symbolisme) dans ses récits, Ana María Matute magnifie plus encore la forêt, en l'occurrence celle des étés de sa jeunesse où elle aimait tant s'aventurer, et dans laquelle elle trouva une métaphore du monde de l'imagination, de la fantaisie et de la rêverie, et, au-delà, une métaphore des mots, de la parole et de l'espace de la littérature. Tel est ce qu'elle explique dans son discours d'entrée à la Real Academia Española le 18 janvier 1998, précisément intitulé « En el bosque » :

> Porque el bosque era el lugar al que me gustaba escapar en mi niñez y durante mi adolescencia; aquél era mi lugar. Allí aprendí que la oscuridad brilla, más aún resplandece; que los vuelos de los pájaros escriben en el aire antiquísimas palabras, de donde han brotado todos los libros del mundo; que existen rumores y sonidos totalmente desconocidos por los humanos, que existe el canto del bosque entero, donde residen infinidad de historias que jamás se han escrito y acaso nunca se escribirán[18].

17. Voir Natalie Noyaret, « La représentation de l'enfance dans *Días del Desván* (Luis Mateo Díez) et *Intramuros* (José María Merino) », *in* Nicole Fourtané et Michèle Guiraud (sous la direction de), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Actes du colloque international des 29 et 30 mai 2008, Vol. 1 : *Espagne et Portugal*, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 351-353.

18. Ana María Matute, Discurso de entrada en la Real Academia Española: « En el bosque », Discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública por

C'est ce chant, cette rumeur que, dans un recours au lyrisme et à une langue poétique, Matute fait entendre dans *Demonios familiares* pour rendre compte de l'attraction exercée par la forêt sur sa jeune protagoniste, justifiant de sa part lorsqu'elle était enfant de prudentes escapades dont seuls Magdalena et Yago avaient connaissance. Comme dans la vie réelle de l'écrivaine, la forêt devient pour la jeune Eva un refuge où les arbres sont ses amis et confidents, le seul monde habitable (p. 90), d'autant plus réel qu'il est inventé (p. 100) ; un lieu fantastique, à la fois réel et imaginaire, « recinto de sus sueños » (p. 101) :

> En un tiempo, para mí, los árboles, criaturas vivas, eran –hasta que apareció Jovita– mis únicos amigos. Más aún: confidentes sin palabras, a través de las hojas, el viento, los destellos del sol entre las ramas, el olor salvaje y delicado que llenaba el aire. Y Madre, que aparecía y desaparecía –tanto cuando estaba viva como cuando había muerto– tras los troncos mojados por la lluvia. (p. 96)

Un lieu qu'elle faillit perdre en restant au couvent, mais qu'elle s'occupe maintenant de récupérer, l'explorant « pas à pas, minute après minute », avec ce pressentiment que quelque chose qu'elle désire va s'y accomplir, la forêt apparaissant alors pourvue du symbolisme qu'elle revêt dans les contes populaires universels, où elle est toujours « le lieu de transition vers un autre état[19] » : « Aún no me había dicho a mí misma que a menudo cuando un deseo se cumple, todo un mundo muere », observe la narratrice dans sa vision distanciée (p. 100).

Ainsi, malgré les interdictions, telles ce « No vayas al bosque » que lui adresse Yago et qu'elle ne manquera pas non plus, avec le recul, de comparer à l'une de ces phrases puisées aux contes de fées (p. 90), la jeune Eva ouvre-t-elle la fenêtre pour mieux percevoir la présence et les odeurs de la forêt : « Abrí el balcón de la sala, solo para oler la cercanía del bosque. Para mí nunca sería peligroso. » (p. 93). Comme on le voit, l'éveil du désir passe tout d'abord par le plaisir des sens, le privilège étant accordé ici aux sensations olfactives, par le biais desquelles, d'ailleurs, Berni en viendra à incarner la forêt, tout au moins aux yeux d'Eva lorsqu'elle se trouvera à son chevet dans le grenier :

---

la Excma. Sra. Doña Ana María Matute. En ligne : <www.rae.es/sites/default/.../Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute....>, p. 17.

19. Célia Ricard, *Le symbolisme de la forêt dans les contes* (thèse), extrait en ligne, 11 juillet 2010. <lapassiondelali.over-blog.com/article-le-symbolisme-de-la-foret..> [Consulté le 8 mars 2018].

> «Huele a bosque», pensé, aunque probablemente eran figuraciones mías. Pero me parecía que emanaba el olor de las raíces, de las hayas, de los robles y de la hierba. Aquel olor salvaje que me acompañaba desde niña, que nunca he podido olvidar y siempre, a través de los años y la distancia, me devuelve a Berni. (p. 143)

Outre la symbolique des racines et des arbres, c'est au temps des origines du monde que l'on est renvoyé avec cet amour à connotation biblique susceptible de mener la jeune fille, au prénom déjà si suggestif, jusqu'aux portes du « Paradis inhabité des désirs », tout comme ce fut déjà le cas pour Adri, la jeune protagoniste de *Paraíso inhabitado* :

> Y le amé como nunca había amado a nadie antes, ni después, ni nunca. Porque aquel deslumbramiento doloroso solo duró unos minutos, y desapareció. Como todo en mi vida, siempre a punto de atravesar el umbral de algún paraíso, donde nadie logró entrar, ni lo logrará jamás, el inhabitado paraíso de los deseos[20].

Des lignes qui renvoient en effet, de façon explicite, au précédent roman de Matute, dont le titre ne s'en trouve d'ailleurs ici que mieux explicité (« el inhabitado paraíso de los deseos »), tandis que ces mots : « algún paraíso, donde nadie logró entrar, ni lo logrará jamás », s'offrent comme la reprise presque exacte d'une phrase issue d'un conte (*El Rey Cuervo*) et déjà citée dans *Paraíso inhabitado*[21]. De quoi nourrir le propos de Pere Gimferrer annonçant d'emblée, dans son prologue à *Demonios familiares*, que ce dernier roman forme à ses yeux « un diptyque » avec *Paraíso inhabitado*[22].

Mais pour en revenir au point qui nous occupe, on s'arrêtera un instant sur la narration, à la fin du chapitre 6, de la rencontre d'Eva avec le corps gisant de Berni dans la forêt, non seulement en raison de l'importance que cet instant revêt dans *Demonios familiares,* mais aussi parce qu'il vient illustrer ce « réalisme poétique » que Matute savait si bien cultiver dans ses évocations de la nature, en l'occurrence de la forêt, sans pour autant faire perdre à son lecteur le fil de l'intrigue. Un instant de transition, fusionnel, ce moment incertain de la fin du jour et de l'entrée dans la nuit où tout en

20. Tels sont les mots par lesquels Ana María Matute avait prévu de terminer *Demonios familiares*, d'après ce que révèle María Paz Ortuño dans « Menos es más » en appendice au roman*, op. cit.*, p. 182.

21. « –Quiere entrar en el Paraíso./ –¿Por qué no entra…?/ Entonces recitó de memoria algo que habíamos leído en *El Rey Cuervo* : « "Porque está vacío, porque nadie entró nunca antes, ni nadie entrará después…" », Ana María Matute, *Paraíso inhabitado*. Barcelona : Destino, 2008, p. 294.

22. Pere Gimferrer, Prólogo, *Demonios familiares, op. cit.*, p. 7.

vient à se fondre et se confondre dans la forêt, ainsi que le brouillage entre les catégories végétale et animale contribue à le signifier (« Entonces [las hojas muertas] parecían perseguirse, a saltos, como animales. », p. 95). Un instant où tous les éléments de la nature sont dominés par une rumeur qui est davantage silence que son :

> La luz iba declinando. Ya no parecían lámparas los árboles, el color y el resplandor de poco antes habían confundido los troncos y las copas en un mismo y confuso rumor. Un rumor que superaba a cualquier otro ruido, aunque era un rumor más parecido al silencio que a cualquier murmullo. (p. 96)

Une rumeur propre à renvoyer au bruissement de la langue au sens où Barthes l'entendait :

> Le bruissement, c'est le bruit de ce qui marche bien. Il s'ensuit ce paradoxe : le bruissement dénote un bruit limite, un bruit impossible, le bruit de ce qui, fonctionnant à la perfection, n'a pas de bruit ; bruire, c'est faire entendre l'évaporation même du bruit : le ténu, le brouillé, le frémissant, sont reçus comme les signes d'une annulation sonore[23].

Un instant, enfin, où tout est enveloppé par une clarté grisâtre et trompeuse, dont il s'avère qu'elle émane non pas d'en-haut mais d'en-bas, comme pour mieux attirer la jeune fille vers ce qui n'est pas un ensemble de racines mais un homme encore vivant, tel une luciole seule et perdue dans la nuit, ainsi qu'elle le révélera plus tard au blessé : « –Me pareció que la luciérnaga era como tú, cuando te encontré. –Tienes razón… Tan sola y perdida como yo… Con la cabeza encendida… » (p. 168). Incarnant à la fois la fragilité et l'espoir, Berni est porté par le symbolisme de la luciole, motif si puissamment ancré dans l'œuvre de Matute au point de constituer le titre de l'un de ses premiers romans, *Luciérnagas* (1955), dont on se propose de citer un passage pour mieux engager la conclusion :

> Mamá pedía silencio siempre. Mamá pedía silencio a cambio de cines de barrio, de regaliz que pringaba los dedos y el traje, de un par de botas para jugar al fútbol. Mamá pedía silencio, silencio para alejarse, quizá sólo para llegar a un momento en que se detendría suspensa en un sonido vibrante, extraño, recorriendo como una falsa sangre el camino de sus venas. Mamá estaba toda ella llena

23. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV.* Paris : Seuil, 2015 [1984], coll. « Points », 4ème de couverture.

> de silencio, tórrido y hueco, sin contenido alguno. Mamá era un chorro de silencio ceñido por un aro de perlas falsas […][24].

Sans doute Ana María Matute a-t-elle toujours exploité au moment opportun le pouvoir signifiant du silence dans l'ensemble de ses romans, notamment dans le traitement de ses personnages comme le montre le passage ci-dessus cité où, ponctuellement, en quelques lignes, elle élabore cette intéressante figure maternelle, à travers le souvenir de l'un des protagonistes. Toutefois, jamais autant que dans *Demonios familiares*, me semble-t-il, l'écrivaine n'aura cultivé le silence à ce point et avec une telle intensité expressive, le rendant présent, par maintes stratégies, à l'échelle du roman et dans toutes ses composantes (personnages, voix, lieux de l'intrigue, etc.), pour en faire la métaphore d'une époque ou encore, de temps à autre dans le récit, l'objet d'une réflexion de nature philosophique. Ainsi est-ce pourquoi, peut-être plus encore que les autres romans de Matute, *Demonios familiares*, pourtant inachevé, mais peut-être aussi pour cela, brille comme un diamant – une luciole – dans la nuit des temps.

24. Ana María Matute, *Luciérnagas*. Barcelona : Destino, 2011 [1993], p. 250.

LE SILENCE, TÉMOIN D'UN ACTE INDICIBLE DANS *LOS AIRES DIFÍCILES* D'ALMUDENA GRANDES

Angélique PESTAÑA

Université de Bourgogne Franche-Comté

Avant de nous interroger sur la notion de silence dans le roman *Los aires difíciles* d'Almudena Grandes, nous allons nous intéresser à la définition du silence. Si l'on consulte le Cnrtl[1] en ligne, nous constatons que le silence est envisagé dans son insonorité. En effet, il se définit, dans son acception générale, par « l'absence de bruit », mais il est aussi, d'un point de vue communicationnel, le fait de « ne pas parler, de se taire[2] ». Nous pouvons aisément dire, d'après ces définitions, qui relèvent du consensus, que le silence est vu comme un vide, une situation qui ne génère pas de son et qui, par extension, est dépourvue de communication.

Pourtant dès lors qu'il est envisagé dans son rapport avec l'acte d'écriture, le silence prend une tout autre signification. En effet, Pierre Van den Heuvel, dans son ouvrage *Parole, mot, silence*, *pour une poétique de l'énonciation*, donne une tout autre définition du silence qui, selon lui, « surgit comme un écueil inévitable, comme le soutènement de la construction discursive, comme un "énoncé" qui "dit" l'essentiel[3] ». Le silence est donc lourd de sens et porte une charge communicative importante.

Dans cet article, nous allons analyser le récit de Juan, un des personnages protagonistes du roman *Los aires difíciles* d'Almudena Grandes, et

1. Centre National de Ressources Textuelles et lexicales.

2. <http://www.cnrtl.fr/definition/silence> [Page consultée le 10 février 2018].

3. Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Mayenne : Librairie José Corti, 1985, p. 66.

plus précisément le discours qu'il tient sur la mort de son frère qui occulte un acte indicible.

Comment le texte exprime-t-il un silence qui est en lien avec un acte indicible et quels sont les indices textuels qui permettent de déceler ce qui se cache derrière ce silence ?

I. Une histoire familiale troublante

Ce roman d'Almudena Grandes met au centre de son intrigue deux Madrilènes qui ont fui la capitale espagnole pour s'installer à Rota. Ces deux voisins, Juan et Sara, se lient d'amitié et au fil de leur conversation Juan raconte à cette dernière un événement qui a marqué sa famille, la mort de son frère Damián, et qui expliquerait son besoin de se reconstruire dans un nouvel espace. La perte d'un membre de sa famille, *a fortiori* d'un frère, est un événement douloureux qui justifie ce besoin de nouveau départ. Néanmoins, le lecteur est vite interpelé par la froideur du récit qui est totalement dépourvu d'émotions :

> –Mi hermano Damián, el padre de Tamara, murió hace exactamente un año –le explicó [a Sara] mientras caminaban deprisa, con el viento en contra, por la calle comercial más importante del pueblo–, el mismo día del cumpleaños de la niña. […] Damián había bebido muchísimo […] me enfadé al verle así, porque estaba desatado, siempre borracho […]. Total, que discutimos, se puso nervioso, perdió el equilibrio y se cayó por la escalera. Era una escalera larga, recta, sin rellanos, la escalera ideal para matarse, y además tuvo mala suerte, muy mala suerte, porque se partió el cráneo contra un escalón[4].

Les circonstances de cet aveu sont surprenantes car le lecteur s'attendrait plutôt à ce qu'une telle confidence ait lieu dans un autre contexte. En effet, les personnages sont dans une rue bondée, ils se déplacent rapidement à travers la foule, comme si Juan voulait que son histoire passe inaperçue et ne soit qu'une simple anecdote familiale. Cet environnement ne semble pas se prêter à une telle révélation, qui relève, nous semble-t-il, de la confidence. De fait, il semblerait plus opportun d'annoncer une mort tragique dans des conditions plus intimistes. Mais le choix du contexte de la révélation met en avant la volonté de faire passer inaperçu ce décès et de ne pas donner la possibilité à Sara, l'interlocutrice de Juan, de le questionner. De plus, le personnage introduit la mort de son frère

4. Almudena Grandes, *Los aires difíciles*. Barcelona : Tusquets, 2002, p. 240.

avec beaucoup de distance puisqu'il explique la chute en commençant par un « *total* », comme s'il cherchait à évincer le sujet. Mais la description de cette chute provoque une sensation de malaise chez le lecteur, et aussi chez le récepteur intradiégétique, Sara, car le narrateur considère que cet escalier était « idéal » pour se tuer et parle de « mala suerte ». Il présente la mort de Damián comme un concours de circonstances malencontreux et la raconte sans ménagements. Il propose une version parfaite et fermée qui empêche son interlocutrice, Sara, d'avoir plus de détails sur cet événement tragique.

Mais Juan obtient l'inverse de ce qu'il avait escompté puisque cette trouble histoire familiale ne fait que susciter la curiosité de son amie :

> Sara seguía dándole vueltas a la inquietud de Juan, al nerviosismo que había mordido las esquinas de cada palabra en aquella revelación que ella no esperaba ni había provocado, una confidencia grave que sin embargo le había sonado tan fácil, tan fluida como si estuviera ensayada[5].

Sara considère le récit de son voisin artificiel et entrevoit donc qu'il a passé outre un élément important, le silence de Juan apparaît aux yeux de Sara comme une absence calculée et méditée : « como si estuviera ensayada ». Juan n'exprime ni peine ni douleur mais Sara se rend bien compte à quel point parler de cet événement est une source d'angoisse pour son voisin. Le passage « al nerviosismo que había mordido las esquinas de cada palabra » donne la sensation que l'aplomb du discours de Juan dissimule un tourment inexplicable. L'ensemble du discours est plausible mais chaque mot qui le compose déconstruit sa crédibilité. Et cette histoire racontée par le personnage est loin d'être innocente puisque son récit est fondé sur une stratégie manipulatrice qui se construit autour de « deux chemins de communication indirecte, celui de la *simulation* et celui de la *dissimulation*[6] ». Selon Pierre Van den Heuvel :

> Dans l'analyse discursive, la simulation est l'acte d'énonciation par lequel le sujet se rapproche de l'interlocuteur dans l'intention de le tromper. Cette opération comporte l'aspect du silence dans la mesure où le locuteur présente un fait auquel il feint de croire, tandis qu'en réalité il se tait à propos de la véracité et de la véritable intention de son énoncé. Ce silence volontaire est encore plus manifeste dans le cas de la dissimulation par laquelle le sujet, avec la même

5. *Ibid.*, p. 239.

6. Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 79. L'italique est un fait de l'auteur.

> intention d'induire en erreur, cache certains éléments pertinents qui lui sont connus[7].

Le court fragment, qui évoque la mort de Damián, relève à la fois de l'acte de simulation et de dissimulation. D'une part, Juan parle de cet événement dans l'intention de tromper Sara alors que celle-ci n'avait rien demandé à son voisin, il feint une version qui met sous silence ce qui a causé la mort certaine de Damián ; d'autre part, Juan cherche à « induire Sara en erreur » puisqu'il lui donne une version remaniée et adaptée qui le met hors de cause. Juan manipule donc son interlocutrice avec des non-dits afin que celle-ci ne puisse pas soupçonner l'acte indicible qui se cache derrière son récit. Le discours creux et inexpressif de Juan révèle un silence qui inquiète car il est aisé de soupçonner qu'il est en lien avec l'innommable ou l'inexprimable mais ce silence est aussi un élément séducteur du récit. Comme le souligne Annette de la Motte :

> L'écriture [du silence] préserve des zones d'ombre, des lieux d'omission, des lieux vacants qui créent des espaces de vide qui trouent le texte et ralentissent l'acte de lecture, empêchant ainsi la transparence simpliste et la réception immédiate. Et, paradoxalement, ces lieux d'absence sont bénéfiques ; loin de nuire au texte, ils l'enrichissent[8].

Le silence de Juan invite les destinataires intradiégétique et extradiégétique à combler ce vide qui, rapidement, ouvre de nouvelles voies d'interprétation. La mise en scène de Juan, qui ne donne pas la possibilité à Sara d'en savoir davantage, a pour conséquence l'effet inverse. En effet, suite à cet échange, Sara ne cesse de s'interroger : « Sara podía entretenerse imaginando todas las historias entre las que podría encontrarse la verdadera historia de Juan Olmedo […]. Las palabras y los silencios de la casa de enfrente la unían con un hilo invisible a sus vecinos, la mantenían despierta[9] ». Jamais le personnage ne révèle les versions qu'il a imaginées, ce qui incite le lecteur à construire ses propres hypothèses. Ce passage illustre concrètement la réflexion d'Annette de la Motte pour qui : « Le silence catalyse une multiplication de la signification et devient le parfait lieu d'émergence d'une plénitude imprévue d'interprétation[10] ». Pour sa part, Pierre Van den Heuvel souligne comment le silence « par le recours

7. *Ibid*.

8. Annette de la Motte, *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*. Münster : Lit Verlag, 2004, p. 2.

9. Almudena Grandes, *op. cit.*, p. 292.

10. Annette de la Motte, *op. cit.*, p. 24.

à l'écriture elliptique et à l'imprécis dans la représentation, vise à appeler le destinataire à la participation[11] ». Ce mécanisme se vérifie chez Sara qui s'efforce, tant bien que mal, de comprendre quel est l'élément passé sous silence par Juan. Elle cherche, en vain, à trouver la pièce manquante de cette histoire familiale. Le silence apparaît alors comme un mode d'expression qui suscite un besoin de création car une vérité méconnue s'y occulte. Ainsi pouvons-nous avancer que le silence tait tout en disant et refuse tout en donnant. En outre, le silence de Juan le trahit et suggère l'existence d'un vide. Le personnage refuse de raconter ce qui s'est réellement passé lors du décès de son frère, il donne alors des indices quant au mensonge qui se cache derrière son mutisme. Nous pouvons donc avancer que le silence de Juan exprime sans dire et produit du sens puisque Sara est comme obnubilée par le récit de son voisin. De plus, le lecteur est non seulement pris au piège dans cet engrenage et poursuit sa lecture afin d'en savoir davantage mais il est aussi, dans sa volonté de comprendre le pourquoi de ce silence, stimulé par la curiosité de Sara qui, à travers son propre questionnement, l'incite à chercher la fissure qui se cache derrière ce discours imprégné d'un vide patent.

Nous évoquerons, dans notre deuxième partie, les indices qui se cachent dans le texte et nous analyserons également la figure du frère de Juan, Alfonso, qui est la clé de ce silence.

II. La présence du silence

Dans son approche du silence, la romancière fait le choix de parsemer de nombreux indices qui le font transpirer tout au long du récit, le lecteur doit donc être attentif au moindre détail.

A. Les indices textuels

Pierre Van den Heuvel explique quels sont les éléments auxquels le lecteur doit prêter attention lorsque le texte met en place une stratégie du silence :

> Le silence, comme tout acte d'énonciation, se fonde sur une situation et […] il se peut que, dans certains cas de l'énonciation, bien que marquée dans l'énoncé, *ne soit pas énoncé* ce qui mène à un non-dit […]. Les mots créent alors une situation de parole qui rend l'actualisation nécessaire ; s'il y a *non-lieu*, le vide constitue un appel à la compétence du lecteur dont l'acte de performance ne pourra

11. Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 66.

> se fonder que sur les indices contextuels *in praesentia*. Vu ainsi, le silence est donc installé dans le discours à l'aide d'un implicite[12].

Et c'est bien dans l'implicite du discours de Juan que le lecteur peut trouver des indices qui dénotent la gravité de cet acte innommable. Lorsque Juan explique à Sara les circonstances de la chute, il dresse un tableau noirci de son frère. Damián est un homme qui est devenu alcoolique suite au décès de sa femme et qui ne respecte plus ses obligations de père. Juan justifie ainsi la colère qu'il éprouve à l'égard de son frère mais en réalité le personnage est sous l'emprise d'une frustration inexprimable car il était l'amant de sa belle-sœur depuis de nombreuses années. Même si Sara ne peut pas déceler toutes les raisons de l'irritation de Juan, la façon dont ce dernier parle de son défunt frère est troublante.

Mais le lecteur, par le biais de la focalisation interne, a accès aux pensées du personnage. Et il découvre alors, au discours indirect, des propos déroutants qui resteront silencieux car jamais ils ne seront prononcés au discours direct. En effet, quelques pages avant de raconter l'accident de Damián, Juan se remémore une dispute avec son frère, alors qu'ils n'étaient que de jeunes adultes et ce qu'il a pensé suite à leur altercation : « [Juan] se preguntó por primera vez qué clase de sonido producirían los huesos humanos al romperse[13] ». Cette remarque est le signe d'une préméditation qui, sans nul doute, est à mettre en lien avec son frère. Comme si Juan, un homme présenté à tous égards comme un médecin respectable, était capable du pire à l'encontre de Damián. Et le lecteur comprend à quel point Juan hait son frère lorsque le narrateur énonce cette phrase : « El mundo habría sido un lugar mejor sin [Damián] […]. El mundo tenía que ser un lugar mejor sin él […]. El mundo iba a ser un lugar mejor sin él […]. El mundo no era un lugar mejor sin él[14] ». Cette idée, qui se décline de différentes façons et à plusieurs temps, montre ainsi le cheminement de la pensée du personnage[15], et met en exergue la volonté de Juan de voir disparaître son frère. Néanmoins seul le lecteur est au fait de ce désir car le narrateur sous-entend l'envie du personnage de commettre un acte innommable : le fratricide.

12. *Ibid.*, p. 78. L'italique est un fait de l'auteur.

13. Almudena Grandes, *op. cit.*, p. 223. Dans l'édition de référence, il y a un écart de 22 pages entre ce passage et la chute mortelle même si, dans le temps du récit, une quinzaine d'années séparent cette pensée et la mort de Damián.

14. *Ibid.*, p. 302.

15. Dans un premier temps le narrateur suppose, ensuite il utilise l'obligation personnelle, après s'ensuit une construction qui exprime un futur proche à l'imparfait de l'indicatif et finalement un constat accablant.

Cependant, à ce stade du récit, le lecteur n'a pas d'indices tangibles à ce sujet, il ne peut que faire des conjectures et assembler les informations qui lui ont été communiquées à travers un discours direct empreint de silence et un discours indirect caractérisé par des révélations saisissantes. Et les propos perturbants du narrateur – qui adopte la focalisation interne de Juan – se décèlent même dans certains détails qui pourraient passer inaperçus. Lorsque le narrateur décrit la maison de Damián, il met en avant la structure qui a causé la mort de celui-ci : « la fabulosa escalera de madera de caoba, larga, lisa y sin rellanos, que acabaría costándole la vida [a Damián][16] ». Il nous semble incontestable que cette description affiche deux lectures possibles. L'adjectif « fabulosa » met en avant la structure impressionnante de cette maison des années 20 construite avec des dimensions démesurées mais cet adjectif peut également nous laisser entendre que cet escalier est fabuleux car il aurait causé, peut-être facilité, la mort de Damián et donc façonné le monde idéal tant désiré par Juan. Ces paroles de Juan ont des répercussions sur le récit de la mort de son frère. Le lecteur est confronté à des propos qui tendent à lui laisser croire que Juan a joué un rôle prépondérant dans la chute mortelle de son frère.

B. Alfonso : un silence impossible

Mais les indices qui guident le destinataire ne sont pas uniquement dissimulés dans les propos de Juan. Effectivement, Alfonso, le cadet de la famille et attardé mental, est la pièce maîtresse de ce mystère familial.

Cependant, jamais le narrateur n'adopte la focalisation interne de ce personnage. C'est donc à travers les actes et les dires au discours direct de ce dernier que le destinataire perçoit le mal-être qui envahit cet adulte emprisonné dans une âme d'enfant.

L'un des premiers échanges auquel le destinataire extradiégétique assiste entre Juan et Alfonso vient nuancer l'image de Juan qui, depuis le seuil du roman, est présenté comme un homme bon qui s'est sacrifié pour s'occuper de son frère attardé et de sa nièce orpheline. Alors que Juan emmène Alfonso à un centre de jour, ce dernier montre son mécontentement :

> –¿Quieres que me enfade, Alfonso? ¿Me enfado? [dijo Juan]
>
> Aquella amenaza, tan eficaz como de costumbre, inauguró una etapa distinta. Juan, que se sentía agotado apenas una hora después de levantarse de la cama, condujo en silencio hasta El Puerto de Santa María mientras su hermano, sujeto por el cinturón en el asiento de

16. Almudena Grandes, *op. cit.*, p. 297.

> atrás, combinaba equitativamente las quejas y los insultos en una salmodia sin principio ni final.
>
> –*Eres muy malo*. *Malísimo* –repitió por última vez, cuando aparcaron delante del centro[17].

Ce passage, raconté par le biais de la focalisation interne de Juan, met en exergue comment, malgré sa fatigue, cet homme s'occupe sans relâche de sa famille. Il se montre ferme avec son frère tout en subissant sa colère, sans se plaindre. Encore une fois, nous semble-t-il, une double lecture est possible lorsqu'Alfonso prend la parole au discours direct. Les termes « malo, malísimo » peuvent tout simplement se référer au fait qu'Alfonso n'a pas envie de passer ses journées dans ce centre de jour, il en veut donc à son frère qui l'oblige à y aller. Mais ces termes pourraient également être une caractéristique du personnage selon Alfonso. En effet, Alfonso a assisté à la chute mortelle. Même si son handicap mental ne lui permet pas d'évaluer l'attitude de Juan après que Damián est tombé dans les escaliers, Alfonso a perçu un comportement douteux chez son frère qui est médecin. C'est pourquoi il n'est pas invraisemblable de considérer que ces termes puissent évoquer une face cachée du caractère de Juan.

Alfonso pourrait être vu comme une incarnation du cri du silence. Alors que Sara sort en ville avec le jeune homme et la nièce de ce dernier, elle est témoin de la peur qui saisit Alfonso à la vue d'un simple policier :

> Alfonso Olmedo perdió el control […]. Cuando Alfonso corrió bruscamente la silla, e intentó esconderse detrás de ella, Sara ni siquiera fue capaz de descubrir qué había ocurrido, qué se había movido […].
>
> –Nicanor […]. Ese uniforme, ¿no lo ves? Es Nicanor.
>
> Entonces ella miró hacia delante y empezó a comprender. Una pareja de policías nacionales, […], esperaban turno […].
>
> –Uno de los policías, ¿no? Lo conoces, y se llama Nicanor, ¿es eso? […]
>
> –Sí, no me gusta… A Juanito tampoco. A Juanito no le gusta. Es malo, Nicanor, es malo, me hace pruebas, me pega, me hace pruebas, yo odio las pruebas, las odio…
>
> –¿Te pega? [dijo Sara].
>
> –Pim, pim… –Alfonso empezó a abanicar el aire con una mano, moviéndola a un lado y al otro, mientras insistía en su personal onomatopeya de las bofetadas–. Pim, pim, así hace, pim pim…

17. *Ibid*., p. 73. Nous soulignons.

> –¿Qué ha pasado? –Tamara llegó corriendo […].
>
> –Pues… No lo sé muy bien, la verdad… [respondió Sara.]. Ha sido cuando han entrado esos policías de ahí. Se ha puesto muy nervioso, como si se hubiera llevado un susto muy grande, y ha empezado a decir que uno de ellos se llama Nicanor, y que lo conoce. […]
>
> –[…] Ése no es Nicanor, ¿lo entiendes? Nicanor no está aquí, Nicanor vive en Madrid, y ahora no estamos en Madrid, ahora vivimos aquí y estamos muy lejos[18].

Cette scène montre l'agitation à laquelle Alfonso est en proie lorsqu'il pense avoir vu un policier qu'il connaît. Alors qu'ils sont à des centaines de kilomètres de Madrid, le passé rattrape la famille Olmedo à travers la détresse d'Alfonso car la figure du policier réveille les souvenirs de ce dernier. Et les révélations qu'il fait à Sara sont d'autant plus perturbantes qu'il dit avoir été frappé par ce policier qui est un ami de la famille (p. 291). Cet aveu d'Alfonso, en demi-teinte, ne fait qu'accroître la curiosité du destinataire qui sent bien son importance mais qui, malgré tout, demeure énigmatique. Sara ainsi que le lecteur soupçonnent bien que l'agitation d'Alfonso est à mettre en lien avec le discours angoissé de Juan. Les silences de la famille Olmedo suintent par le biais du mal-être d'Alfonso. De plus, comme le souligne Daniela Fabiani :

> Le silence du récit, avec ses fragments, ses lacunes et ses reprises successives, permet et rythme la reconstitution des faits et crée une dialectique constante entre le dit et le non-dit, entre le désir de dévoiler et l'envie de ne pas découvrir des secrets qui sont à l'origine de ces expériences[19].

Avec tous les indices présents dans le récit, il devient évident pour le destinataire que les silences qui règnent au sein de la famille Olmedo et qui se manifestent tout au long du récit occultent un lourd secret familial.

Et la venue de Nicanor à Rota, à la recherche d'Alfonso, resserre l'étau dans lequel sont pris Juan et son frère. Ramón, un personnage secondaire qui a vendu les maisons à Juan et Sara, raconte à cette dernière que cet homme voulait se mettre en contact avec Alfonso :

> –Yo no tenía ni idea de la mitad de las cosas que quería saber [dijo Ramón]. Me preguntó sobre todo por el tonto, Alfonso se llama,

18. *Ibid*., p. 288-290.

19. Daniela Fabiani, « Les "voix" du silence dans *Le Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel », *in* Françoise Hanus et Nina Nazarova, *Le silence en littérature de Mauriac à Houellebecq*. Paris : L'Harmattan, 2013, p. 94.

> ¿no?, que si iba a algún centro, que si dónde estaba, que si lo llevaba su hermano o iba en autobús, que si era público o privado, que si solía estar en casa los fines de semana, que si lo cuidaba alguien[20]…

Juan n'a jamais évoqué cette figure à Sara mais elle connaît l'existence de cet homme en raison de l'épisode analysé ci-dessus. Et celle-ci a bien cerné qu'un enjeu de taille se dissimule derrière ce policier : « Sara Gómez Morales sentía una presión nueva y agobiante encima de los hombros[21] ». Elle comprend que les silences de la famille Olmedo sont sur le point d'éclater au grand jour et le malaise qu'elle ressent atteste qu'elle ne souhaite peut-être pas savoir ce qu'enferme ce silence. L'intérêt que Nicanor a pour Alfonso met en évidence que ce dernier possède une information restée sous silence :

> Sin embargo, en medio de todo estaba Alfonso […] que no podía hacerle daño a nadie, […]. Sara, que no conocía a aquel hombre llamado Nicanor, temblaba al enfrentarlo con el pánico de Alfonso, y no podía olvidar el terror que le paralizó una vez, en aquella hamburguesería de El Puerto. Ella tampoco lograba imaginar qué clase de cuentas podría tener la policía con un crío como aquél, un niño pequeño de treinta y tres años[22].

Alfonso, en raison de sa déficience mentale, est perçu comme un être inoffensif, et pourtant il est la cible d'un policier qui le terrorise. Même si Sara s'approche progressivement de la vérité, les pièces du puzzle qu'elle rassemble ne lui permettent pas de reconstruire l'histoire de la famille Olmedo. Cependant, Sara finira par refuser la vérité, sans doute trop cruelle et monstrueuse, et seul le destinataire extradiégétique saura ce qui se cache derrière les non-dits des Olmedo.

III. Le silence : indice révélateur de l'acte indicible

Finalement, le narrateur finit par dévoiler ce qui obsède Juan depuis le seuil du roman et ce silence qui accompagne le personnage prend tout son sens. Il a achevé son frère après la tragique chute dans l'escalier : « [el] brazo [de Juan] midió con precisión la fuerza del impulso que estrelló [la cabeza] contra el canto del escalón que había matado [a Damián], para matarlo otra

20. Almudena Grandes, *op. cit.*, p. 495.

21. *Ibid.*, p. 496.

22. *Ibid.*, p. 500.

vez[23] ». Le silence de Juan cache donc un secret de famille innommable, un fratricide dont seul Alfonso a été témoin (p. 617). Le lecteur comprend alors l'intérêt du policier vis-à-vis d'Alfonso, cet être sans défense. Ainsi Juan est-il tourmenté car il sait qu'il est un criminel même s'il cherche à minimiser sa culpabilité : « él no empujó a su hermano[24] », « él no había matado a su hermano[25] ». Mais cette violente révélation du narrateur finit par être énoncée au discours direct. En effet, Nicanor profite de l'absence de Juan pour venir à Rota et annonce la vérité à Sara : « Juan Olmedo mató a su hermano Damián y Alfonso le vio […]. Le estoy diciendo la verdad. Se lo juro. Juan Olmedo es un asesino[26] ». Sara refuse d'écouter la version de Nicanor alors que celui-ci lui donne tous les éléments qui pourraient l'aider à comprendre le silence de Juan. Cette vérité ne lui plaît pas, elle récuse donc les dires de Nicanor bien qu'il représente l'autorité. Sara accède enfin à la véritable histoire de Juan qui justifie la venue de celui-ci dans cette petite ville isolée et l'inquiétude permanente dégagée par le personnage. Néanmoins, le lien qui s'est tissé entre eux au gré du temps est indestructible. Sara ne veut pas y croire. Nicanor lève le voile sur le silence de Juan mais Sara le rejette. D'une certaine façon, elle devient complice de cet acte indicible puisqu'elle aussi gardera le silence sur la révélation de Nicanor. En effet, lorsqu'elle revoit Juan, elle ne cherche pas à avoir des explications même si toutes ses interrogations laissaient croire qu'elle aurait aimé les avoir. Elle se garde de demander à Juan des détails quant à sa responsabilité dans la mort de son frère.

Notre étude souligne à quel point le vide textuel, qu'est le silence, enrichit subtilement le récit. Comme le rappelle Daniela Fabiani :

> [Le silence] ne suspend pas l'intrigue, mais il fait totalement partie du discours avec ses pauses, ses hésitations, ses points de suspension, ses vides. Il devient donc une présence éloquente qui s'impose et qui demande au lecteur à être déchiffrée, car sous les différentes facettes qui le composent, ce silence cache la vérité[27].

23. *Ibid.*, p. 616.

24. *Ibid.*, p. 609-611.

25. *Ibid.*, p. 741.

26. *Ibid.*, p. 784-785.

27. Daniela Fabiani, art. cit., p. 90.

Cette analyse de Daniela Fabiani correspond au mécanisme du silence mis en place dans l'univers grandésien. Le silence est omniprésent dans la vie quotidienne des Olmedo, ce qui fait naître le désir de savoir ce qu'il contient. Néanmoins, la gravité de l'acte qui se cache derrière ce mystère provoque la volonté de la part de Sara, destinataire intradiégétique du silence des Olmedo, de se murer elle aussi dans le silence. Seul le destinataire extradiégétique connaît les détails de cet acte indicible qui restera à jamais silencieux. Mais cette situation est dérangeante. En effet, dans son univers extratextuel, le lecteur réel est régi par des normes qui définissent le bien et le mal, inculquées dans la société sous l'influence de la morale judéo-chrétienne. Tuer un homme – *a fortiori* son frère – est non seulement un acte immoral[28] mais aussi condamné par la loi. Il est indéniable que le lecteur partage cette morale et approuve l'interdiction de tuer autrui : en outre, il devrait condamner l'impunité dont jouit le personnage. Cependant, la romancière rend son personnage troublant : certes, c'est un assassin, mais la sympathie programmée par le texte à son égard a pour conséquence que le lecteur réel ne considère pas être face à une injustice. Ainsi accepte-t-il que Juan Olmedo ne soit pas entaché par son crime dans la diégèse. De plus, rien ne laisse présager que Juan va être hanté par les fantômes de son passé. En effet, le roman s'achève par la présence d'un vent purifiant comme si les personnages avaient tourné une page : « Aquel levante era sólo alegría […] que limpia el aire, que airea la sangre […] el levante se lo lleva todo[29] ».

Cela nous permet d'avancer que ce roman s'inscrit dans la continuité de « la CT » ou « culture de la Transition[30] », c'est-à-dire une tendance de la culture espagnole postérieure au franquisme, une culture consensuelle qui, à partir des années 80, s'affichait comme un paradigme culturel unificateur des consciences politiques et sociales. En effet, l'*excipit* suggère le départ d'une nouvelle étape dans la vie de Sara et de Juan, où chacun laissera son passé tomber dans l'oubli. Almudena Grandes s'inscrit donc dans une lignée d'écriture qui pousse au pardon et non au devoir de justice.

28. Éxode 20 v 13: « Tu ne tueras point ».

29. Almudena Grandes, *op. cit.*, p. 792-793.

30. Guillem Martínez explique ce qu'il entend par « CT » dans un article consacré à cette notion : « La relación del Estado con la cultura en la CT es la siguiente: la cultura no se mete en política –salvo para darle la razón al Estado– y el Estado no se mete en cultura –salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores–. […]. En la CT desaparecen todos los productos culturales problemáticos », Guillem Martínez, « El concepto CT », *in* Guillem Martínez (Éd.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona : Debolsillo, 2012, p. 16.

SILENCIO Y SECRETOS DE FAMILIA EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 1990

Geneviève Fabry
Université catholique de Louvain

Muchas novelas españolas de los años noventa ponen en escena secretos de familia: hechos aterradores del pasado que conviene callar para mantener la fachada de una familia unida. Filiaciones ocultadas, asesinatos nunca esclarecidos, suicidios sospechosos, son señalados y silenciados al mismo tiempo en las páginas de unas novelas, miradas a casi treinta años de distancia, que se han vuelto ya canónicas. No será ninguna novedad retomar aquí la premisa según la cual el microcosmos familiar refleja de manera alegórica el macrocosmos socio-político de una sociedad que mantiene la paz gracias al silenciamiento del saldo traumático de los conflictos del pasado. Menos estudiado es el proceso preciso según el cual el secreto se establece y se transmite entre varias generaciones. Es lo que vamos a estudiar en un corpus compuesto de tres novelas: *Corazón tan blanco* de Javier Marías (1992, Premio de la Crítica), *El jinete polaco de* Antonio Muñoz Molina (1991, Premio Nacional de Narrativa y Premio Planeta), y *Donde las mujeres* de Álvaro Pombo (1996, Premio Nacional de Narrativa).

Tematizar los secretos de familia

En el primer número de la revista *Iberical* (2012) se publicó un dosier dedicado al secreto. El artículo que publica ahí Natalia Nuñez Bargueño sobre la primera novela de nuestro corpus, es revelador del enfoque adoptado por ese tipo de investigaciones: se dedica a profundizar en la temática del secreto, más que en las implicaciones formales del mismo, y busca en la novela el paralelismo, más sugerido que explícitamente desarrollado,

entre microhistoria familiar y macrohistoria nacional. Tanto en el excelente artículo de Núñez Bargueño, como en otro artículo del mismo dosier («Métapsychologie du fantôme» de Geneviève Richard), el marco conceptual relativo a los secretos de familia remite, de forma directa o indirecta, a los trabajos pioneros de Abraham y Torok recogidos en *L'écorce et le noyau*[1]: esta elección desemboca en un énfasis en las características psíquicas del portador consciente o inconsciente del secreto. Nuestro propio enfoque hará hincapié por un lado, en la dimensión transgeneracional del secreto de familia y, por otro lado, en las implicaciones narratológicas de la transmisión del secreto.

En la perspectiva de la psicología transgeneracional, se ha observado que la influencia de una generación a otra se vuelve patológica cuando una experiencia fuerte, en general traumática, no ha sido objeto de una elaboración psíquica adecuada, esto es, no ha sido introyectada. A veces esta elaboración se encuentra obstaculizada o incluso imposibilitada (en general porque el sujeto recibe mensajes inhibitorios por parte del entorno), lo que genera un sufrimiento psíquico y la constitución de un secreto bajo la forma de una «inclusión»:

> Confronté à un événement dont l'introjection harmonieuse des différentes composantes lui est impossible, un individu réagit par une inclusion au sein de son Moi de l'ensemble des émotions, des pensées et des images mobilisées dans la situation éprouvante[2].

Desde el punto de vista de la configuración psíquica, este secreto se esconde en una cripta de la que emanan señales inconscientes que revelan su existencia: es el fantasma (*fantasme*) de incorporación. Cuando un niño está en contacto con uno de sus padres que tiene un secreto encerrado en una cripta, se encuentra afectado por los mensajes inconscientes que emanan de ella: estos mensajes encuentran una representación tradicional en el espectro, lo que Abraham y Torok llaman «le travail du fantôme». En resumen, «Le fantôme résulte donc des effets sur l'inconscient d'un sujet de la crypte d'un autre, c'est-à-dire de son secret inavouable[3]».

1. Nicolas Abraham y Maria Torok, *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1996.

2. Serge Tisseron *et alii*, *Le psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme.* Paris: Dunod, 1995, p. 6.

3. *Ibid*., p. 7. Véase esta definición del secreto de familia por Tisseron: «Tout d'abord, un secret de famille n'est pas seulement quelque chose que l'on ne dit pas, puisque nous ne disons bien entendu pas tout et à tout moment. Il porte à la fois sur un contenu qui est caché et sur un interdit de dire et même de comprendre qu'il puisse y avoir, dans une famille, quelque chose qui fasse l'objet d'un secret. En outre, dans leur grande majorité,

Los trabajos de Serge Tisseron han puesto de relieve el peso de tales secretos inconfesables, cuya índole e importancia para el sujeto evolucionan a medida que pasan las generaciones. Para la primera generación, se trata de un secreto *indecible* (se conoce el contenido pero no se puede comunicar acerca de ello). Para la segunda generación –hijos de padres que no han elaborado su(s) trauma(s)–, el secreto pertenece a lo *innombrable* ya que se presiente la existencia del secreto pero no se conoce su contenido. Para la tercera y la cuarta generaciones (nietos y bisnietos de los que sufrieron una introyección obstaculizada), el secreto pertenece a lo *impensable* (la existencia misma del secreto está ignorada; los síntomas de la cripta no se pueden relacionar con ningún secreto –ni conocido ni sospechado–, ni con ninguna experiencia cuyo alcance afectivo pueda ser reconocido).

Tanto en *Corazón tan blanco* como en *Donde las mujeres*, el discurso narrativo ahonda en el hiato entre la experiencia de los padres y la de los hijos: en clave masculina en *Corazón tan blanco* (padre/hijo) y en clave femenina en *Donde las mujeres* (madre/hija). En los dos libros rezuma el secreto («suinte le secret») como apunta Tisseron (2008). En *Corazón tan blanco*, el secreto gira alrededor de los dos primeros matrimonios del padre del narrador, llamado Ranz. Al hilo de una investigación casi involuntaria por parte de su hijo, Juan, éste se entera, gracias a la mediación de su esposa Luisa (con la que acaba de casarse), que su padre asesinó a su primera esposa para poder casarse con la segunda, Teresa. Ésta, al enterarse del crimen, se suicida nada más regresar de su viaje de bodas. Es esta escena del suicidio la que abre la novela, encabezada por la frase que se ha hecho famosa: «No he querido saber, pero he sabido que…» Esta frase que va a repetirse durante la novela señala el «*clivage*» típico del portador de secreto. Dice Tisseron:

> le drame du secret est de diviser son porteur en deux, entre une partie de lui qui voudrait parler pour se soulager, et une autre qui craint de le faire, ou se l'interdit. […] Quand un parent est porteur d'un

les secrets ne sont pas organisés autour d'événements coupables ou honteux comme on le croit souvent. Les fameuses "fautes de nos ancêtres" ne sont qu'une source très minime de secrets de famille. La plupart d'entre eux sont en fait organisés autour de traumatismes vécus par une génération et incomplètement symbolisés par elle. Il peut s'agir de traumatismes privés, comme un deuil, mais aussi collectifs comme une guerre ou une catastrophe naturelle. Ces événements n'ont pas reçu de mise en forme verbale, mais ils ont toujours été partiellement symbolisés sous la forme de gestes et d'attitudes et, parfois aussi, d'images montrées ou racontées en famille», Serge Tisseron, «Le poids des secrets de famille», *Sciences humaines*, nº 36 (2002). También consultable en <http://www.scienceshumaines.com/le-poids-des-secrets-de-famille_fr_12501.html> [Consultado el 23-02-2012].

> secret, l'enfant apprend lui-même à fonctionner avec un psychisme divisé: d'un côté, il est obligé d'apprendre à repérer l'existence du secret de manière à ne pas courir le risque de confronter son interlocuteur à ce qu'il veut ignorer. Mais de l'autre, il est obligé de faire comme si ce secret n'existait pas. Un tel clivage a des effets immédiats sur les capacités de dissimulation[4].

El «presentimiento de desastre[5]» repetidamente evocado por el narrador es su manera indirecta de evocar su *conocimiento* del desastre: sabe que hubo un desastre, pero no conoce su índole ni lo puede nombrar. De ahí que lo proyecta en el futuro aunque se refiera al pasado. Se trata de un pasado no conocido pero sí intuido a través de sensaciones frente a ciertas imágenes enigmáticas (como las fotografías antiguas[6]) o ciertas verbalizaciones alusivas y recibidas como incompletas (como la advertencia de Ranz acerca de los secretos el día de su boda[7]). En cuanto a la capacidad de disimulación evocada por Tisseron, nos ofrece una clave muy interesante para interpretar la digresión sobre el oficio del intérprete que el narrador desarrolla durante el cuarto fragmento de la novela[8] así como la tergiversación a la que somete el discurso del alto cargo español al traducirlo[9]. Ahora bien, la disimulación en *Corazón tan blanco* obedece más fundamentalmente a la experiencia de lo que González de Ávila llama la «performatividad absoluta» del lenguaje en la novela:

> Observer le secret se présentait bien comme la solution la plus rentable au problème de la performativité absolue du langage : si son père avait gardé le secret vis-à-vis de sa seconde femme, elle ne serait pas morte […][10].

Pero también se podría argumentar que existe una performatividad no solamente de la palabra sino de la sospecha. Si se intuye que existe un secreto, y es imposible no intuirlo, ya es demasiado tarde; se pone en marcha

4. Serge Tisseron, «Toujours le secret suinte», *Enfances et Psy*, 2008/2, n° 39, p. 91.
5. Javier Marías, *Corazón tan blanco*. Barcelona: Penguin Random House, 2015, p. 18.
6. *Ibid.,* p. 99.
7. *Ibid.*, p.101.
8. *Ibid.*, p. 57-66.
9. *Ibid.*, p. 70.
10. Manuel González de Ávila, «La faute et la parole: J. Marías, *Corazón tan blanco*», *Bulletin hispanique*, n° 101-1 (1999), p. 217.

un engranaje fatal que obliga a asumir una elección que tarde o temprano tendrá consecuencias importantes:

> Quién no ha sospechado, y con las sospechas se pueden tomar dos medidas, ambas inútiles, preguntar y callar. Si se pregunta y obliga quizá llegue a oírse «Yo no he sido», y habrá que fijarse en lo que *no dice* […]. Si se calla hay que disipar la sospecha y abolir la pregunta[11].

«Yo no he sido», aclara Juan: es una frase de niño, de la cual nunca nos deshacemos del todo. Esta actitud de niño echa una sombra sobre el narrador quien, incluso adulto, necesita la mediación de una mujer para lograr sonsacarle la verdad a su padre.

En *Donde las mujeres*, la estructura familiar relativa al secreto es similar a *Corazón tan blanco*, pero se invierte el sexo de los detentores del secreto. En la novela de Pombo, es ahora la narradora la que detiene el secreto, al haberlo recibido brutalmente de su tía. Este consiste en la verdadera identidad del padre de la narradora: no se trata de Fernando, padre oficial de la chica, sino de Gabriel, antiguo amante de su madre. Al final de la novela, la narradora viaja a Madrid para conocer a su verdadero padre pero éste no la reconoce. Desilusionada, la narradora decide abandonar la casa familiar. Como para Juan, en la novela de Marías, el secreto se había vuelto *innombrable* para la narradora de Pombo. Sabía que existía pero desconocía su contenido. El secreto rezumaba y la narradora lo intuía a través de gestos o imágenes. Por ejemplo, se interrogaba frente a viejos álbumes de fotos[12] o dibujos de su madre, dibujos vinculados con el expreso deseo materno de «hablar menos y dibujar más[13]» así como con la sombra de Gabriel, quien enseñó a la madre a dibujar[14]. El «*clivage*» de la narradora se expresa mediante el efecto de disonancia que provocan ciertas expresiones, en apariencia anecdóticas. Es el caso, por ejemplo, de la palabra «papá» que «sonó como una bofetada, como una inconveniencia, como un sobresalto inmerecido que en nuestro dormitorio [de las dos hermanas] parecía carecer de espacio, de tiempo y de sentido[15]».

La construcción transgeneracional en la tercera novela del corpus, *El jinete polaco*, es más compleja ya que pasamos a considerar una cadena de

11. Javier Marías, *op. cit.*, p. 222.

12. Álvaro Pombo, *Donde las mujeres*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 29-30.

13. *Ibid.,* p. 32.

14. *Id.*

15. *Ibid.*, p. 40.

cinco generaciones. De hecho, don Mercurio es el padre de Pedro y es el abuelo de Leonor, quien a su vez es la abuela de Manuel. La filiación misteriosa del bisabuelo del narrador, Pedro Expósito Expósito, da lugar a una puesta en escena de la cripta psíquica mediante una narrativización conforme con el género gótico, según ha demostrado acertadamente Elizabeth Amman. Buena parte de la primera parte de la novela gira alrededor del cuerpo incorrupto de la mujer emparedada. Este relato tiene el interés de esbozar raíces lejanas que explican el difícil nacimiento del protagonista y la angustia de su madre, acosada por presagios sombríos, como si se tratara de una repetición inconsciente del parto complicado de Águeda. Para la tercera y la cuarta generaciones, nos recuerda Tisseron, el secreto es *impensable*. No sólo se desconoce el contenido del secreto familiar (es el caso de la segunda generación), sino que además se desconoce la existencia de un secreto. No hay contenido verbal explícito acerca del secreto entre los miembros de las distintas generaciones. La influencia transgeneracional se ve mediada por lo que Tisseron llama «el símbolo quebrado», elemento representativo (imágenes), afectivo, corporal o verbal desgajado de un conjunto que le dé sentido y mediante el cual el niño no puede hacer una elaboración mental armoniosa de lo que afecta a su padre/madre. Los lejanos ecos de ese secreto *impensable* siguen resonando para Manuel, quien experimenta un profundo malestar frente a su historia familiar. Manifiesta todos los síntomas del «*clivage*», como por ejemplo en esta reflexión:

> Félix dice que podría haberme ganado la vida de ventrílocuo, es como viajar a otro país sin moverse, como cambiar de alma y de memoria, hasta de identidad, y a mí la mía se me escapa en cuanto me descuido, no sé quedarme en la primera persona del singular[16].

Sin embargo, Manuel pertenece a la quinta generación, cuando, en principio, se han apagado las influencias transgeneracionales[17]. Es de suponer que es el contexto social el que refuerza el efecto de resonancia del lejano secreto de familia. La problemática del secreto se ve acentuada por el contexto de la niñez y juventud del chico (nacido en 1955) que transcurren durante el franquismo, un periodo caracterizado por la disimulación y la represión. En el contexto muy distinto de la democracia recuperada (en

16. *Ibid*., p. 391.

17. Didier Dumas ha demostrado magistralmente que toda la saga de los once primeros capítulos de la Biblia puede leerse como un manual acerca de los riesgos y oportunidades que constituyen las relaciones transgeneracionales. Dumas considera que el efecto nefasto de un secreto de familia se extingue después de la cuarta generación, lo que confirma mediante el análisis de los textos bíblicos.

torno a 1990 y 1991), la desmemoria y los pensamientos lúgubres que acosan a Manuel van a desaparecer gracias a una conversación anamnésica con Nadia, quien le invita a recordar y ofrece así el marco narrativo en el que se engarzan los demás niveles narrativos de la novela.

Narrar los secretos de familia: el problema de la (no)fiabilidad

Ahora que hemos presentado la dinámica transgeneracional del secreto de familia, cabe intentar profundizar en los efectos de su desvelamiento y en el tipo de narrador requerido por este juego entre ocultamiento y revelación. El marco teórico usado aquí se refiere a la reflexión actual acerca de los narradores no dignos de confianza («*unreliable narrators*[18]»), más especialmente a la distinción que hace Greta Olson entre narradores falibles y no fiables («*fallible and untrustworthy narrators*»). Los primeros tienen deficiencias que les impiden *ipso facto* transmitir una versión verdadera y completa de determinados hechos. Los segundos (los narradores no fiables) son tales porque escogen deliberadamente dar una versión adulterada de los hechos. Si bien desde un punto de vista temático, el narrador en pos de la verdad aparece como una víctima del secreto y del silencio, también es un agente activo –ambiguamente activo– desde el punto de vista narratológico.

La novela de Marías pone en escena a un narrador en primera persona cuyo tono cercano, casi intimista, incluye al lector en su mundo anímico. La búsqueda del narrador se hace desde el presente («Ahora mismo, yo estoy casado[19]»). Juan se presenta primero como un narrador falible, que no había nacido en el momento de los hechos que le oculta su padre posteriormente (asesinato y suicidio de sus primeras esposas). Su presentación de los hechos pasados se caracteriza por lo que Martin y Phelan llaman, en su tipología de narraciones no fiables, una transmisión y una interpretación

18. Remitimos a la metodología expuesta por Olson para identificar a los narradores no fiables (*unreliable narrators*). Según Olson, hay señales textuales que apuntan a la falta de fiabilidad del narrador: «(1) the narrator's explicit contradictions and other discrepancies in the narrative discourse; (2) discrepancies between the narrator's statements and actions; (3) divergences between the narrator's descriptions of herself and other characters'descriptions of her [...]; (7) multiperspectival arrangements of events and contrasts between various versions of the same events [...]». (Greta Olson, « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators». *Narrative*, Vol. 11, n° 1, 2003, p. 97-98. <http://www.jstor.org/stable/20107302> [Consultado el 15-12-2014].

19. Javier Marías, *op. cit.*, p. 17.

incompleta de los hechos[20]. El narrador no nos cuenta historias completas y tiene una lectura limitada de los hechos relatados. Es el caso, por ejemplo, del suicidio de la segunda esposa de Ranz cuya motivación desconocemos al comienzo de la novela. Además, toda la dinámica narrativa de la novela arranca con el sentimiento de un malestar que el narrador no logra analizar, a raíz de su reciente matrimonio con Luisa. Tenemos ahí una serie de datos caracterizados por un fenómeno de «*underreading*[21]» por parte del narrador, una incapacidad de interpretar adecuadamente una serie de hechos percibidos (sentimientos propios o palabras ajenas). Esta incapacidad *proclamada* se combina también con una desidia culpable. Varios fragmentos ponen al desnudo el pacto de silencio que existe entre Ranz y su padre, por ejemplo cuando evoca los objetos de arte que posee Ranz y cuyo origen (posiblemente una extorsión a los judíos alemanes en 1945) Juan tiene interés en desconocer[22].

> Mi padre posee joyas que no le costaron nada y de algunas de las cuales nada se sabe. En la Kunsthalle de Bremen, en Alemania, desaparecieron una pintura y dieciséis dibujos de Durero en 1945, cuenta la historia que se esfumaron durante los bombardeos o que se los llevaron los rusos, más bien esto último… Yo no afirmo ni niego nada, pero en la colección de dibujos de Ranz hay tres que juraría que son de Durero (pero yo no soy nadie para decirlo, y él siempre se ríe cuando le pregunto, no me contesta)[23].

Como observa Olson, los narradores falibles remiten muchas veces a una postura infantil, postura que Juan evoca en la última página de la novela cuando asocia su posición con la perspectiva de un «niño perezoso o

20. Véase la tipología de Martin y Phelan comentada por Olson para caracterizar ese tipo de narradores: «[they] may evidence unreliability in their not telling enough about what is happening ("underreporting"), their failing to grasp events completely ("underreading"), or their making incomplete value judgments ("underregarding")», Greta Olson, art. cit., p. 101.

21. *Ibid.*, p. 100.

22. También: «[Ranz] invertía en arte para sí mismo, o mejor dicho, no invertía o si acaso lo hacía para sus descendientes, ya que jamás ha querido vender nada de su propiedad y seré yo quien venda. […] No sé lo que valdrá el conjunto de su colección (mi padre también se ríe cuando le pregunto, y me contesta: "Ya lo sabrás el día que no tengas más remedio que averiguarlo") […] No sé todavía ni sabré de momento a cuánto ascienden tal fortuna y tal exceso (espero que a su muerte deje un informe de experto exacto)», Javier Marías, *op. cit.*, p. 117.

23. *Ibid.*, p. 115.

enfermo[24]» al escuchar el tarareo insignificante e inolvidable de su mujer. Pero al terminar la novela, el lector puede tener la sensación de que, además de ser falible, Juan no es del todo fiable. Desde el comienzo de la narración, ha calculado la dosis de secreto que va revelando paso a paso. La ignorancia voluntaria de Juan relativa al origen de la fortuna de su padre resuena de forma inquietante en las reflexiones que se formula al imaginar el porvenir de su matrimonio, considerando la posibilidad de que uno de los dos engañe al otro y que así se abra la eventualidad de la repetición del adulterio, asociado con la muerte posible de uno de los protagonistas del triángulo amoroso[25]. Sin embargo, la afirmación final del narrador parece querer contrarrestar esa nota inquietante ya que termina su ensoñación insistiendo en su compromiso conyugal: «Yo la respaldo[26]».

En la novela de Pombo, también nos encontramos con una narradora en busca de verdad que cuenta su historia en primera persona. Como en *Corazón tan blanco*, esta narradora no nos asocia a la temporalidad del descubrimiento de la verdad, que llevaría a un desvelamiento que corresponde con el presente de la narración. Cuando empieza el relato, la narradora ya ha descubierto en qué consiste el secreto (la identidad de su padre) que sin embargo esconde al lector durante la mayor parte de la novela. Por lo tanto, el régimen adoptado en *Donde las mujeres* se caracteriza también por el carácter voluntariamente incompleto de los datos transmitidos y de su interpretación por parte de la narradora. En esta novela, la narradora cuenta toda la historia en pasado y pone en escena su propia incomprensión e ignorancia acerca de su situación familiar.

Poco a poco, nos damos cuenta del desfase entre el momento de la diégesis (niñez y adolescencia) y el momento de la narración (edad adulta)[27]. La narración parece fluir al hilo de una voz sincera, que explica didácticamente cuál es su situación: «Quizá sea éste el momento de explicar lo que yo sabía y lo que yo no sabía acerca de mis padres a los quince años[28]». Pero a pesar de esta declaración, la narradora sigue hablándonos de su padre Fernando cuando ya sabe que no es su padre y que saberlo ayudaría al lector

24. *Ibid.*, p. 301.

25. *Ibid.*, p. 299-300.

26. *Ibid.*, p. 301.

27. Véase por ejemplo esta cita: «Mi padre no era por entonces ni siquiera un accidente de esta historia, ni siquiera un obstáculo. Pero esto es otro asunto que yo entonces aún no entendía», Álvaro Pombo, *op. cit.*, p. 33.

28. *Ibid.*, p. 50.

a entender los comportamientos de éste y de la madre de la narradora. O sea que practica una especie de «*misreporting*[29]», de falsificación calculada de los datos narrativos para dar a la revelación final acerca de su filiación un peso mayor. En *Donde las mujeres*, el lector hace la experiencia de haber sido burlado, de haber vivido pendiente de un relato cuya narradora no sólo fue víctima de padres encubridores sino que ella misma encubrió sabiamente los datos de la historia con fines de armar el relato iniciático que termina entregándonos. Al final de la novela da una vuelta de tuerca más al mostrarnos cómo se rebela contra esa conspiración del secreto. Pide a su tía «responsabilidades por aquel secreto[30]» pero ésta niega toda responsabilidad no sólo en la falsificación de la identidad de la chica, sino a nivel más general:

> No queríamos fotos de la boda en la salita […]. Nosotras hacíamos viajes con papá en primavera por toda Europa y en Berlín fuimos a ver las carreras a galope del Grünewald y del Hoppegarten. Era el Berlín que iba a laminar Adolfo Hitler, casi mejor que París para el desdén, para despreciar todo lo que no fuera la suprema sensualidad y la suprema espiritualidad del arte de vanguardia […]. Íbamos con unos sombreritos por las calles, mirábamos al frente, fijamente, decidiendo si la liberación iba a venir más del lado de Lenin o Benito Mussolini. Aquel orador maravilloso que admiraba José Antonio Primo de Rivera. Y naturalmente estás pensando que […] no voy a hacerme responsable de haberte envenenado, desfalcado, y hecho migas. ¡Pues claro que no me hago responsable[31]!

Se enhebran historia familiar e historia nacional en una misma actitud de frivolidad reivindicada por la tía como marca de clase («y eso era *first class*[32]»), y que le parece «monstruosa[33]» a la narradora. Al revés de la dicha familiar que posibilita la revelación del secreto en *Corazón tan blanco* (dicha precaria pero efectiva en el presente de la narración), la revelación del secreto hace estallar toda posibilidad de convivencia familiar y de reconciliación en la novela de Pombo en la que el trauma resulta ser no lo que encierra el secreto sino su revelación «cruel[34]».

29. Greta Olson, *op. cit.*, p. 101.

30. Álvaro Pombo, *op. cit.*, p. 240.

31. *Ibid.*, p. 242.

32. *Ibid.*, p. 241.

33. *Ibid.*, p. 244.

34. *Ibid.*, p. 240.

De tal relato no emana para el lector ningún sentimiento de alivio sino una inquietud larvada frente al discurso social conformista y hueco, con el que termina la novela. «Es lo mejor que hay la casa propia, como la casa de una no hay ninguna, y la familia igual. […]» le dice a la narradora la mujer del hotel en el que se ha refugiado. «Así es, desde luego –dije yo–, y así será, seguro. […][35]». La sutileza de Pombo radica en denunciar ese discurso social al ponerlo en escena en la voz de la narradora homodiegética misma cuya palabra sabemos, al final, evaluar: no es del todo fiable. Está diciendo lo contrario de lo que piensa: la casa de uno/una es el lugar menos confiable del mundo. Hay que huir. La huida de la narradora lejos de la casa materna será su manera propia de hacerse responsable de las consecuencias del secreto por fin divulgado entre los miembros de la familia.

Finalmente, en *El jinete polaco*, el montaje de las voces narrativas, como es sabido, es bastante complejo ya que alternan en la novela relatos en primera y en tercera persona[36] que pertenecen a ambas categorías de narradores no fiables y falibles. Manuel pertenece a esta última categoría cuando, por ejemplo, no puede recordar su primer encuentro con Nadia porque estaba borracho. Si Manuel recurre a la imaginación, no es por voluntad de engañar, sino porque carece de fuentes y que la imaginación es un vínculo afectivo (ya que no cognitivo) con sus antepasados[37]. En cambio, la primera versión de la historia de la mujer emparedada es relatada por un narrador *no fiable*, don Mercurio, en 1939; es deliberadamente falsa y refleja así, según Amman[38], el momento en el que está contada. La segunda versión sería correcta: aparece en la boca de Julián y se cuenta en 1991; sería representativa de un momento de libertad política. Un mecanismo

35. *Ibid*., p. 280.

36. Para una discusión acerca de los narradores de *El jinete polaco*, ver el análisis de Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía-W. Frei, 2004, p. 109-116.

37. Véase por ejemplo este fragmento: «Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía, oigo la voz desconocida de mi bisabuelo Pedro Expósito Expósito […]», Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*. Barcelona: Seix Barral, 2006, p. 32. Otros fragmentos recalcan la idea de una performatividad de la mentira: «no me daba cuenta de que era peligroso, porque la mentira, una vez inventada, actúa por sí misma y es un ácido que carcome irreparablemente la verdad, sobre todo cuando uno carece de puntos firmes de referencia y sólo tiene puntos de fuga», *ibid.*, p. 414.

38. Elizabeth Amman, «Genres in Dialogue: Antonio Muñoz Molina's *El jinete polaco*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 23, nº 1, otoño 1998, p. 9. <http://www.jstor.org/stable/27763509> [Consultado el 22-01-2018].

similar opera con el comandante Galaz: primero Manuel, quien recopila los testimonios orales acerca del comandante Galaz, mitifica al personaje y da de él un relato incompleto; en segundo lugar, Galaz cuenta a Nadia cómo fue verdaderamente su vida (lo que incluye el relato del abandono por parte de Galaz de su primera mujer y sus hijos), pero lo hace *in artículo mortis*, lo cual empaña también su fiabilidad[39].

En resumen, el examen de los secretos de familia en estas tres novelas nos permite designar con mayor precisión los dispositivos narratológicos al servicio de la transmisión transgeneracional del secreto. En Pombo y en Marías, el secreto vivido por la segunda generación es propiamente *innombrable*, de ahí el silencio contra el que luchan los narradores. El narrador de Marías que intenta sincerarse olvidándose de la Historia es típico de los años noventa, con su mezcla de liberación de la memoria y continuación del olvido institucionalizado, aquí bajo la forma de la impunidad (Ranz es un asesino que no tendrá ningún problema con la justicia). La narradora pombiana parece sincera pero oculta voluntariamente datos y juega con el lector; su objetivo final es criticar una clase social determinada –la burguesía de Santander. Aunque estos dos narradores no sean completamente fiables, asocian al lector a su búsqueda de verdad, una verdad familiar que *in fine* se puede encontrar. Frente a la impunidad de Ranz y la ambivalencia final del narrador, la narradora pombiana parece responsabilizarse más de las consecuencias de la revelación del secreto, aunque tampoco eso vaya más allá de la esfera privada. En cambio, en *El jinete polaco*, el secreto se transmite a lo largo de varias generaciones, lo que termina igualando el secreto *innombrable* de la segunda generación (donde el silencio se asocia con el conocimiento) y el secreto *impensable* de las tercera y cuarta generaciones (donde el silencio se asocia con la ignorancia). De ahí quizás la reiteración en la novela de la contigüidad entre testimonio e imaginación, responsabilidad y azar, verdad y mentira[40]. Sobra decir que esta contigüidad es cuestionable desde un punto de vista ético, en el contexto de una aproximación a la novela que resalte su dimensión de fábula histórica. Lo es menos si se considera que la novela no tiene vocación histórica *stricto*

39. «[…] se abandonaba a una larga y borrosa declaración interrumpida a veces por la asfixia, confusa de delirio, como un manuscrito parcialmente ilegible […]», *ibid*., p. 332.

40. También en la cita siguiente: «tantas voces, a lo largo de tantos años, y casi ninguna dijo la verdad, pero tal vez en eso se parecen a las nuestras e importa más lo que callaron, no los deseos ni los sueños, sino el puro azar de los actos olvidados o secretos que perduran en las ramificaciones de sus consecuencias», *ibid*., p. 600.

sensu sino que busca reconstituir el proceso que desemboca en la «captación mítica de la guerra[41]» mediante la oralidad de la memoria colectiva.

En definitiva, la verdad que emerge de esta maraña de relatos no es ni completa ni segura: no lo es en su relación con el pasado histórico, aunque lo es potencialmente en relación con el recorrido sentimental de los protagonistas. Don Mercurio, en su relato a Julián, observa: «Mire lo que ha sido mi vida, Julián, […] primero una página del Cantar de los Cantares y luego una miserable novela por entregas[42]». En este sentido, el entramado narrativo del *El jinete polaco* anuncia la fuerte dimensión melodramática que podemos observar en novelas posteriores que encierran un secreto de familia, sea *La sombra del viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón, *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes[43] o *Mi recuerdo es más fuerte que tu olvido* de Paloma Sánchez-Garnica (2016) para limitarnos a algunos ejemplos especialmente claros y que han sido galardonados.

41. María Teresa Ibáñez Ehrlich, «La ficcionalización de la guerra civil y posguerra españolas en *El jinete polaco* y *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina», en *Anuario de estudios filológicos*, Vol. XXV, 2002, p. 196.

42. Antonio Muñoz Molina, *op. cit*., p. 595.

43. Véase el análisis de Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*. Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 68 y sig.

LA POÉTIQUE DU SILENCE DANS *DONDE NO ESTÁS* DE GUSTAVO MARTÍN GARZO

Caroline Bouhacein
Université de Caen Normandie

« Estamos mucho más en lo que callamos que en lo que decimos. Para saber quién es alguien tenemos que escuchar lo que nos cuenta, pero tendríamos que ser capaces de escuchar lo que se calla porque es allí donde está de verdad[1] », affirme Gustavo Martín Garzo en évoquant l'importance qu'il concède aux émanations du silence dans son roman *Donde no estás*[2]. En plongeant ses lecteurs dans une narration à plusieurs voix, l'écrivain[3] raconte comment Ana, une jeune orpheline, découvre les secrets qui ont bouleversé la relation amoureuse de ses parents. Ponctuellement, une présence fantasmagorique, dont nous ne connaîtrons jamais vraiment l'identité, vient briser les frontières séparant le monde des vivants de celui des défunts et remettre en question le silence définitif provoqué par la mort. Par ailleurs, l'auteur prend le parti de situer son histoire au cœur d'un village de la campagne espagnole, Villabrágima[4], pendant les années franquistes, période marquée par le sceau d'un silence qui va s'infiltrer dans les interstices

1. Ana Mendoza, « Gustavo Martín Garzo, "Nuestra época le ha dado la espalda a los muertos" ». <http://www.lavanguardia.com/cultura/20150122/54424656065/gustavo-martin-garzo-nuestra-epoca-le-ha-dado-la-espalda-a-los-muertos.html> [Consulté le 11/02/18].

2. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*. Barcelona : Destino, 2015.

3. Gustavo Martín Garzo est l'auteur d'une longue et dense production romanesque accompagnée de la rédaction d'essais littéraires et de contes pour enfants.

4. Les intrigues des romans de Gustavo Martín Garzo se déroulent principalement dans ce petit village – situé aux alentours de Valladolid –, d'où était originaire son père.

du tissu romanesque au point d'en devenir, paradoxalement, la composante essentielle.

Au regard de ces considérations – et si les définitions courantes du silence le présentent habituellement comme « le fait de ne pas se faire entendre, de ne pas s'exprimer » ou comme « l'état d'un lieu où aucun son n'est perceptible[5] » –, il ne fait aucun doute que cette œuvre de Martín Garzo devient le berceau privilégié de toutes ses manifestations. Est-il alors possible d'envisager l'écriture comme un moyen de donner voix à celles-ci et, par là, au silence ? Nous nous proposons, en conséquence, d'analyser les différentes formes que prennent les incarnations de ce dernier au fil du récit, pour comprendre comment et pourquoi l'acte scripturaire fait éclore un silence polyfacétique. Dans un premier temps, nous appréhenderons les multiples expériences que les personnages font de ce silence qui structure l'ensemble du texte. Nous observerons, ensuite, comment le romancier parvient à créer des espaces textuels qui défient ce silence pour le rendre tangible. Nous nous attacherons, enfin, à rechercher tout ce qui procède d'une volonté d'effacer la parole au fil de la plume de l'écrivain.

L'omniprésence du silence

Avec pas moins de cinquante-trois occurrences du mot « silencio » et de ses dérivés, il ne fait aucun doute que l'expression du silence hante l'écriture du roman de Martín Garzo et insuffle une réelle dynamique à sa création littéraire. Telle une mise en abyme, l'histoire de la famille que nous dévoile l'écrivain s'inscrit dans le prolongement de l'Histoire[6] de la nation espagnole qui, après la guerre civile, se délite dans un mutisme réduisant à néant « la parole des vaincus et la réhabilitation de leur mémoire[7] ».

Donde no estás se déroule, en effet, dans les années 1970 et fait remonter dans les souvenirs des lecteurs les douloureux évènements vécus par l'ensemble de la population après 1936. L'histoire de la mère de la jeune Ana

5. Ces définitions sont extraites du *Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Tome VIII. Paris : Le Robert, 1986, p. 771.

6. Nous appelons Histoire (avec une majuscule) tout ce qui relève de l'histoire du monde ou d'un pays, et histoire (avec une minuscule) ce qui relève de l'intrigue ou de l'argument d'un roman.

7. Francisco Campuzano Carvajal, *Figures de la mythification dans l'Espagne du XX^e siècle*. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007. < http://books.openedition.org/pulm/619> [Consulté le 12/02/18].

est étroitement liée au conflit qui secoua l'Espagne et qui divisa la nation en deux camps irréconciliables, sa meilleure amie étant la sœur d'un activiste de gauche, « socio del Ateneo Anarquista[8] », assassiné en pleine rue par les chemises bleues de la Phalange, et son propre mari un nationaliste chargé de dicter les sentences contre « *los rojos* » que l'on persécutait. L'histoire fictive entre, donc, en résonance avec l'Histoire du pays par le biais de non-dits et de secrets. La tension entre silence, mémoire et oubli dessine les contours du cadre contextuel du roman et nous sommes alors en droit de nous demander s'il est possible de l'inscrire dans le courant des « roman(s) de la mémoire », que Christine Di Benedetto définit comme des œuvres répondant « à une volonté d'intégrer dans le discours les atrocités commises et qui avaient été soumises au silence, d'abord de la censure, puis de ce que l'on appelle […] "pacte de l'oubli", ce consensus politique qui avait privé la société civile du droit à s'exprimer[9] ».

La question s'avère d'autant plus légitime que l'ensemble du récit présente des références précises au contexte historique. Nous ne citerons ici que l'évocation de la violente répression dont furent victimes des milliers de républicains enfermés dans les camps de concentration de Castille :

> España […] era un país miserable y lleno de odio. Muchos llevaban el traje de la Falange y se pavoneaban por las calles. Perseguían a los desafectos al nuevo régimen como si fuesen ratas que hubiera que exterminar. Las paneras que había junto al canal habían sido campos improvisados de concentración, y decenas de prisioneros habían sufrido en ellas hasta límites inhumanos a causa del frío, los parásitos, las enfermedades y la mala alimentación[10].

Avant tout, cependant, l'écrivain met en avant les formes du silence qui se sont abattues sur l'Espagne au lendemain de la guerre. Elles enveloppent l'espace narratif au moyen d'un réseau lexical rigoureusement tissé autour du thème du secret pour transcender l'indicible. Dès les premières pages du roman, le ton est donné : « En el pueblo sucedieron entonces cosas terribles, aunque nadie quería hablar de ellas […]. Las casas se llenaron de

8. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 104.

9. Christine Di Benedetto, « *Mala gente que camina* de Benjamín Prado. L'identité en question », *in* Anne Paoli et Sophie Degenne-Fernández (coord.), *Ruptures, fractures, blessures : l'identité en question dans le monde hispanique.* Avignon : L'Harmattan, 2012, p. 173-174.

10. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 254.

secretos, de oscuras historias, de las que no se podía hablar[11] ». Le lecteur apprend aussi que des franquistes « robaban a los niños […]. Estaban en los orfelinatos y todas aquellas mujeres de familias del régimen, cuando no podían parir, los iban a buscar en secreto[12] ». Trente-huit occurrences du mot « secreto » ponctuent l'ensemble du texte, confirmant le besoin éprouvé par l'auteur de pénétrer dans les arcanes de l'histoire, tant individuelle que collective, pour en faire l'aliment premier de la diégèse.

L'exemple du récit – ou de l'absence de récit – de Susana, une voisine dont le père était au service de la grand-mère, vient dévoiler le pouvoir transgressif d'une écriture au service de l'expression de ce silence. Cette jeune femme souhaite, en effet, taire les expériences traumatisantes que son père a vécues : « Te lo ruego, no me hagas hablar de lo que sucedió en el monte […][13] ». Elle préfère préserver ce que l'on n'a jamais osé raconter. Toutefois, quelques lignes plus loin, une phrase incomplète, syntaxiquement isolée du reste du récit par une majuscule et un point, vient trahir l'essence de son silence : « Historias de crímenes que habían ocurrido en los pueblos[14] ». Ce fragment, imparfait au regard des structures grammaticales et syntaxiques traditionnelles, remet en question les normes pour mieux exprimer l'ineffable. En provoquant une rupture morphosyntaxique, l'auteur nous livre la quintessence du silence. Il convient, par conséquent, de s'interroger sur le rôle transgressif de l'écriture dans l'expression d'un silence qui se fait obstacle à la construction de la mémoire collective, définie par Ana Luengo comme « una construcción colectiva de los recuerdos que un grupo tiene sobre el pasado, y que dota a cada uno de los sujetos de identidad social[15] ».

Le silence affecte également l'histoire de la jeune Ana. L'écriture est, à nouveau, l'instrument privilégié de Martín Garzo pour exprimer les non-dits et permettre la transmission d'une mémoire familiale. La protagoniste, se retrouvant seule après le décès prématuré de sa mère, n'a d'autre choix que de venir vivre dans la maison de son aïeule que la folie guette suite à une attaque cérébrale. Les souvenirs de la figure ancestrale se confondent et s'effacent mais, paradoxalement, l'extrême lucidité dont elle fait preuve vient éclairer les secrets que la famille tente de préserver, offrant à sa petite-fille

11. *Ibid.*, p. 23.

12. *Ibid.*, p. 40-41.

13. *Ibid.*, p. 44.

14. *Ibid.*

15. Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*. Berlín : Tranvia, 2004, p. 15.

les clefs pour lever le voile sur les mystères de la séparation de ses parents et sur l'étrange relation qu'Orestes, le grand-oncle, entretenait avec sa femme infidèle. La maison familiale devient le réservoir d'une multitude de tabous et ses multiples couloirs et pièces secrètes sont autant d'endroits où se tapit le silence des non-dits.

Ainsi, lorsque l'adolescente vient habiter cet endroit, le silence s'empare de la vieille bâtisse, métaphore des secrets que l'on s'évertue à taire et à oublier[16] : « Ya estaba acostada, cuando volví a sentir el mismo silencio que se había apoderado de la casa el día de mi llegada[17] ». Le silence est si prégnant qu'il devient sensible. Il en va de même lorsque la jeune fille se rend chez son oncle Lorenzo afin de connaître l'identité de l'étrange amie de sa mère. Celui-ci préfère taire les véritables raisons de la mort de cette dernière et c'est alors que « el silencio invadió lentamente la casa[18] ». En écho à Gaston Bachelard, nous pouvons considérer dès lors que, au delà de sa raison fonctionnelle, la maison se transforme en « une valeur vivante, […] elle intègre une irréalité ; la maison, plus que le paysage, est un état d'âme[19] ».

Dans le roman, les maisons qui se replient sur elles-mêmes et se gonflent de non-dits sont l'une des principales formes de l'expression du silence. Les pièces mystérieuses qu'elles abritent sont les métaphores de ce qui est tu : « Te descubres lugares que no sabías que existían. Estaban ahí, en tu propia casa, y aunque pasabas a su lado no reparabas en ellos. Hasta que un día los descubres. Pero ¿por qué entrar en ellos si, encuentres lo que encuentres, no podrás hacer nada?[20] ». La découverte de ces endroits indiscernables, enfouis dans les recoins des édifices, et le questionnement relatif à la nécessité de leur exploration amplifient la métaphore des souvenirs cachés au fond des mémoires et intensifient une écriture qui apprivoise et questionne les formes du silence.

Celui-ci s'immisce incessamment dans le narré grâce à des locutions interrompant la parole des personnages. Systématiquement, ces expressions viennent lui conférer une épaisseur rendue tangible cette fois-ci par la présence de mots qui impliquent une pause dans le récit. Ainsi, lorsqu'Ana se

16. Et qui trouvent leur matérialité dans « las puertas y las ventanas cerradas », *in* Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 118.

17. *Ibid.*, p. 145.

18. *Ibid.*, p. 167.

19. Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*. Paris : Puf, 1984, p. 67.

20. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.,* p. 19.

retrouve avec Fernanda, sa tante, et qu'elle la questionne au sujet de tous les tabous qui les entourent, le dialogue s'arrête chaque fois brusquement avec des expressions du type « se quedó silenciosa » ou « Fernanda no dijo nada. Seguimos avanzando en silencio[21] ». Le lecteur peut lire encore à ce même endroit : « Fernanda se quedó callada[22] ». Le procédé se répète lorsque, du plus profond de sa folie, la grand-mère laisse se dévider le flot d'une parole libérée de la raison. Or, quand dans un éclair de lucidité elle pressent qu'elle en dit trop, le texte donne à lire : « se quedó silenciosa[23] ». Le champ lexical du silence – soutenu par l'expression de verbes indiquant une forme de continuité, tels « permanecer » ou « seguir » –, pose définitivement le sceau du secret et renforce l'idée selon laquelle ce même silence se dilue temporellement, introduisant dans le récit une plage de vacuité et effaçant les frontières du passé et du présent.

Sous-tendues par la même problématique de la mémoire et de l'oubli, les histoires de la famille viennent se confondre avec l'Histoire de la nation[24] et tous les degrés de la narration s'emplissent de la présence du silence, qui agit étonnamment comme le rouage essentiel de la diégèse. C'est le même héritage de « crímenes, violaciones y pillaje[25] » qui se transmet tant au niveau de l'individuel que du collectif, faisant de la famille une allégorie de l'Espagne ravagée par la violence et hantée par le silence de l'ineffable et de la mort :

> Otra vez la muerte. La muerte es la única dueña del pueblo. Está presente en las historias de los fusilamientos en el monte, en las oraciones de la abuela, en las fotografías de mamá, en el cuarto secreto del tío Orestes, en mi propio deambular por la casa con las botellas de agua[26].

21. *Ibid.*, p. 71.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 170.

24. Paul Ricœur souligne le rôle de l'entourage familial dans la construction de la mémoire collective, laquelle résulte d'une familiarisation avec la mémoire historique par le biais des ancêtres. En commentant les propos de Maurice Halbwachs, il souligne l'importance du lien transgénérationnel qui « constitue […] l'épine dorsale du chapitre mémoire collective et mémoire historique », *in* Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris : Seuil, 2000, p. 513.

25. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 49.

26. *Ibid.*, p. 54.

Ou comment écrire le silence sans le briser

Le souffle de la nature

Dans *Donde no estás*, l'écrivain suspend, à maintes reprises, le fil de la trame romanesque sans pour autant l'interrompre. Il laisse place à des fragments de texte où la nature se déploie. Dans ces espaces textuels, la parole humaine s'efface et seul règne le silence. Le romancier ne donne plus à entendre que les palpitations d'un environnement dont les bruits incessants sont la mise en exergue d'un silence primitif. Ainsi, lors de l'une de ses pérégrinations nocturnes, Ana, somnambule, ne perçoit plus que les bruits de la nature :

> Este lugar está lleno de aves que cantan a todas horas. Por las noches, cuando los murciélagos vuelan al campo, se oye el currucucú del autillo o búho chico, y a veces el ulular de algún mochuelo que llega del monte hasta el pueblo. Junto a la iglesia, una lechuza ha hecho su nido, y a veces oímos su respiración angustiosa o la vemos volar con sus alas enormes y blancas, como la mortaja de los difuntos. Cuando va a amanecer se oye a los gallos. Cantan una y otra vez, con una insistencia agotadora, hasta la llegada de la claridad. Y con esas primeras luces son los vencejos, los gorriones y los jilgueros los que se alborotan y organizan su concierto en el patio. En las horas de sopor y de más calor se oye el arrullo de las palomas; y al atardecer, las cigüeñas regresan a sus nidos y se oye el crocotar de sus picos[27].

Pour mieux dire le silence transcendant la nature, le romancier joue sur les répétitions du verbe « oír » qui renvoie presque systématiquement à un pronom indéfini, que l'on peut assimiler au « on » français. Selon le linguiste Georges Kleiber, « si "on" a été classé comme pronom indéfini, c'est parce qu'il désigne un ensemble d'êtres humains dont le nombre peut varier de un à l'infini et que son propre sémantisme ne nous renseigne pas sur l'identité de ce ou ces référents[28] ». L'individualité humaine se désagrège aspirée par un tout beaucoup plus grand. Seuls les bruits des oiseaux scandent le passage du temps. Pour mieux indiquer l'abolition de la parole, les verbes se succèdent au présent, contredisant le récit-cadre écrit au passé dans lequel ils se glissent. En quelques lignes, et grâce aux chants des oiseaux, Gustavo Martín Garzo parle de l'écoulement temporel comme d'un

27. *Ibid.*, p. 182.

28. Georges Kleiber, *La relation partie-tout, Bibliothèque de l'information grammaticale*. Louvain : Peeters, 2006, p. 59.

cycle perpétuel rythmé par les cris des volatiles. Le petit village s'inscrit dans une dimension qui le dépasse et la mise en place d'un monde de silence, sur lequel l'individu n'a plus de prise, favorise le glissement d'un espace réel et rationnel à un espace qui tend à revenir à un état originel.

L'expression du silence par le biais des manifestations de l'univers, qui prennent le pas sur la parole des hommes, se répète à plusieurs reprises dans le roman et incite le lecteur à percevoir une réalité plus profonde aux frontières du cosmique. L'exemple de la promenade à bicyclette d'Ana et Ismaël, dans la campagne environnant le petit village, confirme notre impression. Leur discours s'éteint pour laisser place au silence de la description du paysage qui défile sous leurs yeux :

> La tierra del monte es arcillosa, y en los cortes, abejarucos y conejos hacen sus grutas. Los abejarucos anidan en primavera. Hacen sus grutas muy cerca unas de otras, y la pared de arcilla se llena de agujeros. Algunos campesinos tienen en el monte colmenas, para producir miel […] Los árboles de troncos grises se elevaban a gran altura, entrelazando sus ramas pálidas en un largo túnel que filtraba la luz. El túnel terminaba en un muro, con una puerta fortificada. Detrás se veía un edificio de piedra y, a su lado, el campanario de una capilla y el remate de una torre, rodeadas de matorrales y de espinos […]. Un silencio destilado durante años de soledad reinaba en los patios y jardines[29].

L'environnement des protagonistes est dépeint avec précision. Son appréhension visuelle, démarche par essence silencieuse, est retranscrite par un narrateur extra-diégétique qui prend le relais des autres instances narratrices intra-diégétiques dans ce roman polyphonique. L'exactitude de ses propos permet au lecteur de se faire une représentation réelle du paysage. À nouveau, nous observons l'inscription du lieu dans un cycle universel lorsqu'il est fait allusion au travail des abeilles au printemps par le biais d'un présent à valeur gnomique, propre à définir « une vérité d'expérience n'appartenant pas à une époque plus qu'à une autre[30] ». Le glissement progressif vers les temps du passé accompagne la remontée dans le temps des personnages dont la promenade n'est plus seulement géographique mais temporelle. Nous retiendrons la valeur symbolique du tunnel que traversent Ana et Ismaël et qui conduit à un espace définitivement atemporel dans la mesure où s'y concentre « un silencio destilado durante años ». Le regard devient le médiateur silencieux qui perce le sens sacré des lieux pour les inscrire dans une forme d'universalité menant à

29. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 160-162.

30. Christian Touratier, *Syntaxe latine*. Louvain : Peeters, 1994, p. 100.

la création d'un territoire chargé de connotations mythiques, dont il convient de souligner la récurrence dans les romans de Martín Garzo.

Le silence d'outre-tombe

La mort est souvent associée à un état de silence permanent. Dans *Donde no estás*, l'écrivain fait précisément de l'expression du silence une manifestation de ce dernier sommeil. Lorsqu'Ana vient vivre chez sa grand-mère, après le décès de sa mère, elle est vite confrontée à l'apparition d'une femme habitée par le silence. Celle-ci apparaît comme un personnage mutique et énigmatique. Dès la première page, nous savons que « la Señora no habla[31] ». Ensuite, lorsqu'elle surgit dans l'obscurité, tous les bruits du monde s'estompent et disparaissent pour plonger la jeune protagoniste dans un silence qui n'est autre que celui de la mort :

> En esta casa abundan los ruidos nocturnos. Crujen las tarimas del suelo, las puertas, las viejas cómodas y los armarios. Incluso cuando todos duermen, se oyen ruidos. Ruidos de pasos, de risas, pequeños golpes que no se sabe quién los da […] la verdadera causa es la humedad. La madera se hincha y se queja como si estuviera enferma, como si tuviera conciencia y recordara cosas. Cosas que tienen que ver con el paso del tiempo y que forman parte de un mundo anterior. Todos esos ruidos cesan cuando la Señora me viene a ver[32].

Ici, apparaît une nette opposition entre le monde de la nuit, qui semble animé de la vie singulière des objets du quotidien – teintant la réalité d'une aura de mystère et de fantaisie –, et l'impénétrable silence envahissant la pièce quand surgit la présence fantasmagorique qui rend visite à la jeune fille. Par le biais d'une prosopopée, le bois humide de la maison se charge d'une force symbolique nouvelle et grâce à la comparaison chimérique, qui lui offre une conscience, il devient la métaphore de la mémoire de la maison, retenant les souvenirs de tous ceux qui y ont vécu. Mais, brusquement, tout disparaît. Une phrase courte et abrupte – « Todos esos ruidos cesan cuando la Señora me viene a ver » – reflète l'irruption du silence comme si les mots écrits tendaient également à s'évanouir, à l'image des murmures de la maison. La parfaite adéquation entre la forme du texte et le message transmis aux lecteurs se doit d'être soulignée.

De plus, à chaque apparition, la mort est subordonnée au silence et au froid :

31. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 13.

32. *Ibid.*

> La Señora ha vuelto esta noche pasada. Me ha despertado el frío y el silencio del cuarto y enseguida he sabido que estaba allí […]. Me he levantado, he recorrido el pasillo hasta llegar a la cocina, que la luna iluminaba. He tropezado con la escoba, que se ha caído al suelo sin hacer ruido. Siempre es así, cuando ella viene a verme cesan los sonidos.

Cependant, l'arrivée de cette créature n'emplit pas seulement la maison de silence, elle affecte également l'ensemble du petit village et frappe d'aphasie les animaux :

> La noche pasada se volvieron a repetir las fugas de los animales. […] lo extraño es el silencio que había. Las vacas no mugían, ninguna oveja balaba en los apriscos y los perros paseaban ensimismados entre los caballos y las mulas[33].

Cette apparition pourrait être la représentation symbolique de tous les secrets que la jeune Ana peine à percer, car on peut reconnaître en elle la mystérieuse amie de sa mère qui a trouvé la mort dans les conséquences désastreuses d'un avortement imposé par Lorenzo, son amant. Le corps de cette femme a été jeté dans un puits dont la charge symbolique n'échappe pas aux lecteurs : il connote l'oubli dans lequel risque de tomber la mémoire de la famille.

L'expression du silence dans *Donde no está* entre donc, souvent, en résonance avec la mort. La femme qui retrouve un mari incapable de prononcer un mot à son retour de la guerre en est une autre illustration. Elle apprendra qu'il avait poussé son dernier soupir dans un combat. Nous pouvons également nous référer au décès de l'enfant noir, le fils bâtard de Mariana, la femme de l'oncle Orestes, que l'on a laissé mourir de froid pour cacher la honte de l'infidélité. Cette nuit-là, « el silencio nos envolvía como un sudario[34] ».

La lettre et le cahier

Dans la seconde partie de *Donde no estás*, apparaissent des fragments du cahier que la mère a rédigé à l'intention de sa fille avant de mourir. Cette forme d'écriture, qui s'apparente à un journal intime – défini par Béatrice Didier comme le « lieu du secret[35] » par excellence –, va susciter l'émergence

33. *Ibid.*, p. 79 pour les deux dernières citations.

34. *Ibid.*, p. 286.

35. Béatrice Didier, « Le journal intime : écriture de la mort » *in* Gilles Ernst (dir.), *La mort dans le texte.* Colloque de Cerisy. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 128.

de tout ce qui a été réduit au silence. L'écriture de ce cahier s'avère doublement transgressive : elle fait surgir de la mort la voix de la mère et elle lève le voile sur les non-dits. Ses premières pages placent, d'emblée, le lecteur « au seuil de la mort[36] ». C'est consciente de son agonie que cette femme se lance dans la rédaction de ce qu'elle lèguera à sa fille, aspect qui rattache ce cahier à « la tradition de l'écriture testamentaire[37] » :

> No quiero ponerte triste, pero cuando leas este cuaderno ya no estaré contigo. Acabo de regresar del médico, y me ha dicho que mi pobre corazón ya no tiene cuerda para mucho[38] […]. Te he privado del cariño de tu padre, he sido responsable de su muerte, ¿cómo puedo seguir callada? No, no puedo, esta historia también te pertenece a ti[39].

Les verbes au présent dans cette missive posthume et la récurrence des interrogations actualisent la voix de la défunte dans une dimension temporelle qui ne lui appartient plus. Elle bouleverse le silence car, dans ce cahier, se cachent les secrets qu'elle a refusé d'emporter avec elle. Elle en préserve cependant l'essence première car les lettres couchées sur les feuilles du cahier ne sont « que la trace visible des mots disparus à jamais[40] ».

Il est également possible de discerner dans la lettre qu'Ismaël envoie à Ana, des années après leur dispute, une façon d'exprimer ce qui, pendant tant de temps, a été tu tout en préservant l'essence primordiale de l'ineffable. Cette lettre vient clore le roman, laissant place à une autre forme de silence. Ismaël y révèle les raisons de la gifle donnée à Ana : elle semblait envoûtée par la présence d'une femme étrange et silencieuse qui la conduisait vers un précipice. En réalité, ce message n'est autre que le résultat de l'appel silencieux d'une petite fille à dire la vérité afin que le lien intergénérationnel ne se brise jamais à cause de ce que l'on s'interdit de transmettre :

> Ya nadie habla de las cosas que importan, parecían decirme sus ojos tristes. Miraba la fotografía y era como si esa chica me estuviera pidiendo, en su nombre y en el de sus compañeros, que te escribiera

36. Nous reprenons le titre d'un ouvrage de Natalie Noyaret : *Au seuil de la mort*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

37. *Ibid.*, p. 113.

38. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 239.

39. *Ibid.*, p. 251.

40. Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain : Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 65.

> esta carta y te contara lo que había visto en el monte, que te hablara de aquella mujer. Tiene que saber que la quería matar […], de otra forma, ¿cómo podrá hablarnos de lo extraño que es todo, de lo que le duelen los recuerdos, de lo difícil que es vivir[41]?

La lettre, le cahier et le regard éloquent sont autant de manifestations transgressives du silence qui sous-tend l'écriture du roman. Martín Garzo persévère dans sa démarche de puiser au fond des ressources de l'écriture pour lui conférer une matérialité et la forme la plus probante de celle-ci se trouve dans l'instauration d'un langage nouveau.

Vers un nouveau langage

Dans *Donde no estás*, Gustavo Martín Garzo se lance dans l'édification d'un moyen d'expression qui permettrait de communiquer « algo indecible, algo que las palabras son incapaces de expresar[42] ». Ce langage, reflet de l'essence du silence, surgit d'entre les morts, porté par le fantôme qui parvient à communiquer avec Sara grâce à « un lenguaje enigmático que evocaba el mundo silencioso de las profundidades de los ríos y de los lagos[43] ». Il est en mesure de transcender le langage humain. Beaucoup plus riche que la parole, il vient la dépasser. Ce langage de silence « hablaba de los muertos[44] », « no procedía de un mundo humano[45] ». Il a le pouvoir de conduire les hommes sur les territoires inconnus mais réconfortants des origines, loin de tous les maux, vers une sorte de paradis perdu. Ana est consciente du pouvoir de ce langage : « Me arrastraba a un mundo anterior al que conocíamos. A ese mundo lleno de capullos blancos donde los no nacidos esperan el momento de despertar[46] ».

Le silence dans la lettre du texte

En point d'orgue à notre étude, nous mettrons en lumière les principaux ressorts langagiers de la poétique du silence sur laquelle se fonde le roman de Gustavo Martín Garzo. Nous nous pencherons ici sur les figures de style ou de rhétorique porteuses de cette même poétique.

41. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 365.

42. *Ibid.*, p. 52.

43. *Ibid.*, p. 98.

44. *Ibid.*, p. 83.

45. *Ibid.*, p. 338.

46. *Ibid.,* p. 339.

La polyphonie et le fragment

Avant de nous intéresser davantage à l'expression du silence dans la lettre même du roman, nous observerons les multiples voix qui se succèdent et se mélangent dans *Donde no estás*. Il s'agit, en effet, d'un roman polyphonique et les personnages qui prennent tour à tour la parole sont des entités féminines. Ana, la mère, la grand-mère, Fernanda ou bien encore la vieille institutrice et les autres villageoises, sont autant d'instances narratrices qui suggèrent aux lecteurs leurs points de vue, souvent divergents, sur les tristes évènements construisant l'histoire familiale. Dans cette volonté de céder la parole aux femmes, peut se deviner une volonté de rompre le cercle vicieux du silence auquel elles ont longtemps été soumises. Rappelons effectivement les travaux de Carme Molinero qui disent la condition d'invisibilité et de silence à laquelle elles étaient réduites sous le franquisme[47]. Dans le roman, ce sont elles qui parlent et leurs voix traversent les générations. Laisser libre cours à leurs discours pourrait être, dans ce contexte, une nouvelle façon de donner voix au silence.

La multiplication des narrateurs, dans le roman, trouve son corollaire dans la fragmentation du tissu romanesque. Le roman se divise en deux parties, respectivement composées de 53 et de 20 chapitres. Elles sont suivies d'un court épilogue qui est, en réalité, la lettre d'Ismaël, que nous avons évoquée précédemment. Cette fragmentation implique des pauses systématiques dans le récit. L'écrivain ménage, ainsi, de réels instants de silence au cours desquels même le mot écrit n'a plus sa place, comme si la dimension visuelle rejoignait la dimension sonore du texte : systématiquement, le blanc typographique s'allonge entre la fin d'une sous-partie et le début de la suivante, remplissant de ce même silence la fin d'une page et le début d'une autre. Cela n'est pas sans rappeler les propos de Muriel Tenne qui, s'interrogeant sur la présence des « blancs intervallaires » dans la poésie, les définit comme « le lieu de cet informulé et, donc, un lieu de résonance de la parole poétique[48] ».

Si ce procédé suggère le silence, il n'en est pas moins nécessaire à la pensée des personnages et, par extension, à la réflexion silencieuse du lecteur. Ainsi, nous pouvons observer que maintes parties s'achèvent sur une

47. Carme Molinero, *Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo*, *Revista de Occidente*, n° 223, 1999, p. 63-82.

48. Muriel Tenne, *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains*. Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 1999, p. 121.

interrogation. C'est le cas pour, au moins, 18 chapitres. Le blanc typographique devient ici le lieu de l'expression du silence de la réflexion.

Les négations

Les négations jouent un rôle important dans ce texte romanesque. Elles interviennent de deux manières différentes : soit elles viennent simplement confirmer la nécessité de se taire ou d'entrer dans le silence, soit elles viennent prendre le contrepied de tout un récit, réduisant à néant – et donc au silence – le contenu même de celui-ci.

Dans le premier cas de figure, les locutions négatives reflètent l'absence de bruit : « las vacas no mugían », « ninguna oveja balaba[49] » « no se oían los ladridos de los perros… ni el viento[50] », « ni un solo sonido salía de mis labios[51] ». Nous avons déjà observé le lien entre l'irruption du silence et la mort. Ici, comme pour mieux refléter l'absence et le vide, nous retiendrons le choix systématique d'évoquer ce lien par des négations. Elles renvoient au mot « rien », renouant alors avec les propos de Michael Riffaterre qui voit dans ces formulations des formes d'expansion du texte qui « transforme(nt) la négation abstraite en une négation topique en remplaçant le mot "rien" par une représentation concrète, moins économique et plus étendue, de ce qui aurait pu être perçu dans la sphère sensorielle désignée par le verbe[52] », par l'audition, dans le cas qui nous concerne. C'est donc bien d'une forme d'expression de silence dont il s'agit.

Simples d'un point de vue rhétorique, ces locutions trahissent aussi le refus de la parole, comme lorsque Susana – évoquée précédemment – ne veut pas parler des histoires de son père – « no me hagas hablar » – ou bien, encore, lorsque est évoquée ou suggérée la confidence – « no quiero que lo cuentes nunca[53] », « no puedo hablar de eso[54] ». Dans tous ces cas de figure, les négations servent à nier la parole et le bruit ou à laisser place au silence imposé.

La seconde manifestation des négations dans le tissu romanesque relève d'un intérêt plus complexe. Elles surgissent à la fin d'un paragraphe comme

49. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 79.

50. *Ibid.*, p. 86.

51. *Ibid.*, p. 87.

52. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil, 1983, p. 39.

53. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 323.

54. *Ibid.*, p. 140.

pour mieux mettre en avant le fait que tout ce qui a été dit n'avait, en réalité, pas de valeur essentielle. Ainsi, lorsque la mère rapporte à Ana les propos que son père tint sur le champ de bataille à un ami officier, elle semble le faire très en détail :

> Tu padre le habló a aquel hombre de Medina de Rioseco, su pueblo. De lo importante que había sido en otro tiempo, cuando todos lo conocían como la India Chica, del trigo que abastecía las fábricas de harina, de las fundiciones, de la capilla de los Benavente, donde está representada la historia del mundo y la muerte es un esqueleto que toca la guitarra. Y le hablaba de mí, de mis estudios en Inglaterra y de cómo a mi regreso nos habíamos conocido y enamorado. Le habló de nuestra boda y de cómo yo le había hecho renunciar a aquel cargo de juez de responsabilidades políticas, abandonar el ejército y alejarnos de aquel mundo oscuro para empezar en Madrid. También le habló de ti, de aquella hija que había nacido cuando estaba en Rusia y a la que no conocía. No le contó que nos habíamos separado, ni que me escribía cartas que yo nunca respondía, ni que poco antes de alistarse en la División Azul le había puesto en la puerta de la calle con la maleta[55].

Le rôle des conjonctions de coordination est fondamental dans le tissage de la première partie du discours, dont elles permettent le déploiement. La conjonction copulative « y » lui sert de tremplin. Elle prolonge le récit dans lequel l'histoire individuelle du couple et l'histoire du village se conjuguent étroitement. Mais, très vite, la négation du verbe « contar » – « no le contó » – conduit à une fracture du verbe et nuit à la densité sémantique de ce qui est raconté. La négation vient alors mettre l'accent sur les silences du discours.

L'effacement des marqueurs

Un dernier élément retiendra notre attention avant de clore cette réflexion. L'insertion de parties dialoguées dans le corps du roman pourrait apparaître comme un facteur essentiel de lutte contre le silence dont nous parle Gustavo Martín Garzo dès les premières pages de son roman. Rappelons que, pour Joëlle Gardes-Tamine, le style direct présente « l'inconvénient de casser le fil de la narration et l'unité stylistique[56] ». En ce sens, il viendrait contredire les formes d'expression du silence qui se matérialisent au fil des pages. Mais on constate très vite que, en réalité, il n'y a jamais d'étanchéité

55. *Ibid.*, p. 245-246.

56. Joëlle Gardes-Tamine, *La stylistique*. Paris : Armand Colin, 1997, p. 71.

entre le récit et les dialogues. Leurs frontières sont poreuses comme si l'écrivain souhaitait ne pas donner de présence matérielle à la parole. Ainsi ne respecte-t-il pas scrupuleusement les règles de ponctuation spécifiques à l'insertion des dialogues, lesquels sont rapportés sans les traditionnels guillemets ou les tirets distinctifs du style direct. Le lecteur doit porter une attention accrue aux phénomènes discursifs de bornage pour repérer le glissement d'un segment narratif à un segment dialogué, puis le retour à la narration première. Par ailleurs, il est également à remarquer combien difficile à déterminer s'avère, parfois, l'identité du locuteur.

Les tirets caractéristiques des dialogues disparaissent mais l'on perçoit l'échange au style direct entre les personnages grâce aux verbes d'énonciation du type « decir », « contestar » ou « continuar », employés à la troisième personne. Afin de mieux comprendre ce procédé, nous pouvons analyser le moment où Ana demande à sa grand-mère de lui révéler la véritable identité de Sara :

> Por la tarde le pregunté a la abuela por ella. Sara, ¿quién es Sara?, me respondió. La amiga de mamá, le dije, la chica muda. No sé quién es, nunca he oído hablar de ella. Pero abuela, insistí tímidamente, Sara vivió en esta casa, tienes que acordarte de ella. La abuela no se movió, simplemente giró la cabeza sobre su largo cuello y me miró[57].

Nous constatons ici que rien ne distingue le récit premier du dialogue qui vient s'y glisser si subrepticement que la parole première finit par s'effacer. Le fragment du discours de l'institutrice, qui a fait le choix de raconter à Ana ce qu'elle sait de sa mère, conforte notre approche :

> Doña Daniela apuró la taza del café, que dejó en sus labios el rastro oscuro de sus posos. Un rayo de sol entraba por la ventana, y ella extendió sus dedos como si lo quisiera tocar. Es curioso, continuó, cómo las personas desaparecen y vuelven a aparecer cuando menos te lo esperas. […] Se oyeron voces desde la calle. Alguien llamaba a doña Daniela y se levantó para atenderla[58].

En suivant le même processus, la voix de Daniela se fond dans le récit premier. Nous sommes alors en droit de conclure que cet effacement des voix directes est en parfait accord avec cette poétique du silence que Gustavo Martín Garzo semble cultiver tout au long de son roman.

57. Gustavo Martín Garzo, *Donde no estás*, *op. cit.*, p. 172.

58. *Ibid.*, p. 119-120.

Donde no estás se présente, par l'absence de la typographie dialogale, comme un récit tissé de discours. Mais le dialogue n'est plus un morceau de texte autonome, graphiquement désolidarisé du tout ; il s'inscrit, au contraire, dans la continuité de l'ensemble de la narration par l'effacement de ses marqueurs qui conduit au silence de la parole dite.

Conclusion

Tout au long de cette étude nous avons pu constater que, dans *Donde no estás*, Gustavo Martín Garzo adossait son écriture à une poétique du silence, au sein de laquelle la représentation de celui-ci dialoguait avec le dévoilement de l'indicible. En faisant du *silence* son matériau primordial, à la fois tangible et insaisissable, polyvalent et polysémique, l'écrivain renoue non seulement avec une thématique chère à sa génération mais fait également le choix de lui donner une consistance littéraire par le biais de procédés stylistiques qui viennent en refléter toutes les facettes. Nous conclurons sur le fait que l'écriture romanesque, si elle parvient à exprimer parfaitement le silence et à en préserver l'essence, n'en est pas moins l'instrument le plus utile pour lutter contre les ravages de l'oubli qui lui sont liés.

CHAPITRE 4

SILENCE, HISTOIRE, POUVOIR

LA PRESENCIA DEL SILENCIO EN *CAMPOS DE NÍJAR* DE JUAN GOYTISOLO

Blanca Riestra
CESUGA University College-USJ

En literatura, el silencio no consiste en la falta de palabras. Como ya anunciaban los teóricos de la recepción, las palabras que leemos conforman un tejido inteligible y, sin embargo, no explicitan todo aquello que quieren decir: a menudo se nos calla el sentido profundo del mensaje y tenemos que inferir aquello que no está. Si bien esto es común a todo texto literario, el caso que nos ocupa resulta especialmente interesante, pues al silencio propio de toda construcción literaria confeccionada en épocas de libertad, se añaden las inconveniencias propias de escribir bajo la censura. *Campos de Níjar*[1] (1960), de Juan Goytisolo, toma la forma de un libro de viaje para configurar un testimonio brutal sobre una tierra –Almería– y una época –los años 50 de la dictadura de Franco–. Pero, además, este libro construye, mediante la contención, mediante el silencio, el mejor autorretrato que el autor pudo escribir sobre sí mismo –siendo como fue un acendrado memorialista–, toda una declaración de principios política y vital y una toma de partido poderosa y emocionante, cuya fuerza viene sobre todo potenciada por el juego de callar y decir poco. En nuestro trabajo, analizaremos lo dicho y lo escamoteado y, sobre todo, exploraremos el funcionamiento y la efectividad de los mecanismos que utiliza Goytisolo para construir su poética de silencio.

En *Campos de Níjar* se nos relata una excursión por la provincia de Almería durante tres días –de sábado a lunes–. El trayecto se realizará en autobús, en camión, andando y en el coche del cacique. El viajero irá

1. Juan Goytisolo, *Campos de Níjar*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2015 [1960].

hablando con aquellos con los que se encuentra y contemplando el paisaje, al mismo tiempo que se deja llevar por sensaciones como el hambre, la sed, el aburrimiento, la tristeza y el sueño en una identificación creciente con la geografía física y humana del país. Pero esa fusión no se producirá nunca pues está de paso y lo sabe. También los otros lo saben.

Aunque no figura fecha alguna en el texto, estamos de acuerdo con Manuel Rico[2] cuando este afirma que posiblemente el viaje que se relata en *Campos de Níjar* tuvo lugar en un verano de 1958 o 1959, cuando Goytisolo vivía todavía en Francia. Si hacemos caso a los propios testimonios de Goytisolo en *El País*[3], el texto podría estar basado en un primer viaje en coche realizado por el autor con su mujer, Monique Lange, en 1957, que repetiría varias veces en solitario y en compañía y, de ninguna manera, ser producto de un solo viaje a pie del propio escritor, en las condiciones y en el confuso lapso de tiempo que se nos indican. Dos años después de su publicación, en 1962, Goytisolo publicará *La Chanca*[4] que es un regreso a los paisajes del primer libro, pero para contarlo de una manera muy distinta. Da la impresión de que el primer texto es una preparación para el segundo. Todo lo que el narrador calla en esa primera experiencia, lo revelará en tromba, profusamente, en el segundo que se convierte ya en un reportaje argumentado, claramente antifranquista, que disfrutó de cierto éxito en los círculos clandestinos de la época.

Pero, desde luego, como artefacto literario, el primer texto es mucho más interesante, más potente. La afasia es a menudo un arma expresiva inigualable. Aunque el autor la contempla con frustración, con melancolía, y pretende en el segundo texto hacer todo menos callar. «Me di cuenta de que si no habían censurado [*Campos de Níjar*] era porque me había censurado yo mismo. A partir de entonces decidí dejar al censor su papel y yo cumplir con el mío[5]».

2. Manuel Rico, «Letras viajeras: Juan Goytisolo, viajero por los campos de Níjar», *Ecoviajes*. <http://www.eco-viajes.com/opinion/letras-viajeras-manuel-rico/nijar-almeria-ecoviajes-letras-viajeras-turismo-rural-blog-de-viajes carboneras-goytisolo-las-negras/20120604000000003648.html> [Consultado el 10/02/2018].

3. Juan Goytisolo, «¿Quién te ha visto y quién te ve?», *EL País*, 19/02/1998. <https://elpais.com/diario/1998/02/19/opinion/887842805_850215.html> [Consultado el 6/5/2018].

4. Juan Goytisolo, *La Chanca.* Madrid: Colegio oficial de arquitectos, 2017 [1962].

5. Elena Adrián, Entrevista a Juan Goytisolo, *Pensamiento crítico*, 2002. <http://www.pensamientocritico.org/primera-epoca/eleadr0603.htm> [Consultado el 6/5/2018].

El silencio y la censura

«Quien pretenda estudiar el día de mañana la forma empleada por los novelistas y poetas españoles deberá tener en cuenta como índice situacional la existencia de la censura que la originó», afirmó Goytisolo en *El furgón de cola*[6]. Desde luego, como dijo Montejo, la censura no fue solo responsable de la supresión de determinados párrafos en determinados textos o de suspender importaciones «sino también el medio de hacer circular un tipo de discurso, en conclusión, un tipo de libro[7]».

Así, en una época en que los libros de viajes estaban de moda, *Campos de Níjar* ha de relacionarse inevitablemente con los textos de autores del régimen como Cela o Josep Pla, pero también con Brenan, con el neorrealismo italiano y los cuentos de la generación del 50. La filiación con la obra de Cela puede otearse a través de dos guiños explícitos, la utilización del apelativo «el viajero» por parte del narrador para referirse a sí mismo (*Viaje a la Alcarria* 1948) y el recuerdo del episodio del cerdo de *La familia de Pascual Duarte* (1942) relatado en la página 63: «la marrana de mi vecino le comió la cabeza a su niño». El narrador inmediatamente identifica aquella anécdota con el humor esperpéntico de la España negra y lo relaciona con Goya y Valle-Inclán. Por otro lado, *Campos de Níjar* tiene con Brenan una relación temática puesto que el inglés exploró ya las mismas regiones que Goytisolo en *Al sur de Granada* de 1957[8].

Estamos pues ante una construcción retórica y argumentativa, donde la forma se adapta a la moda de la época, imitando el estilo celiano, bien considerado por el régimen, recordemos que *Pascual Duarte*[9] y *Viaje a la Alcarria* fueron editados sin alteraciones pero *La Colmena* sufrió la extirpación de determinados pasajes considerados obscenos, en una maniobra que su hijo considera intencional por parte del autor para hacer pasar el resto del texto –pero constituyendo, como afirma Aurora Egido, su «negativo[10]». Goytisolo utiliza «materiales idénticos con fines distintos[11]» a los que pretende el escritor gallego.

6. Juan Goytisolo, *El furgón de cola*. Barcelona: Seix-Barral, 2001 [1967], p. 56.
7. Lucía Montejo, *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED, 2010, p. 17.
8. Gerald Brenan, *Al sur de Granada.* Barcelona: Tusquets, 2003 [1957].
9. Curiosamente la primera edición de *Pascual Duarte* no fue censurada pero sí la segunda.
10. Aurora Egido, «En los campos de Níjar, de Juan Goytisolo» in *Cuadernos de investigación filológica*, n° 5, 1979, p. 151.
11. *Ibid.*

Comparte con Cela la sencillez del lenguaje y un cierto gusto por el tremendismo, pero introduce una exacerbación de la contención expresiva. Años después, en 1976, Goytisolo denunciará la peligrosidad del pintoresquismo y de la expresión de los estados de ánimo del autor «que anulan la realidad a observar[12]». Según él, el criterio estético nunca debe dominar la narración de viajes como en los textos del 98 o en la narrativa de Cela. Deducimos así que la contención, en el caso del texto que nos ocupa, no es una elección estilística cualquiera, sino un arma defensiva meditada y oportuna. Aunque, como afirma Egido, esa contención no funcione en todos los casos pues «en la realidad textual –de *Campos*– existen criterios estéticos y el autor no contempla las cosas de forma distante[13]».

En ese sentido, nos parece que Goytisolo se arrima a un tipo de texto que le parece inocuo y lo utiliza para sus fines, descartando aquello que no le interesa: el esteticismo pero también el humorismo, el espíritu festivo, quizás el casticismo. Además se empeña en cumplir religiosamente los preceptos de lo aceptado por la censura (nada de obscenidades, críticas a la religión, nada de lenguaje soez). Como muchos de sus contemporáneos, escribe practicando la autocensura consciente para evitar reacciones adversas por parte del organismo represor[14]. Y lo hace confiando en la intervención de un receptor que, como Jauss[15] afirmaba, ha de rellenar los blancos y completarlos, convirtiéndose en el verdadero contexto de la obra[16].

Goytisolo, consciente de la técnica, la estructura y el enfoque utilizados en este texto, los justifica, años después, como subordinados a la única finalidad de «sortear los escollos de la censura[17]». Dice haber utilizado «elipsis, asociaciones de ideas, deducciones implícitas» que, según él, fueron perfectamente comprendidas por un público habituado a comunicarse en esa situación de falta de libertad. En esa misma entrevista afirma haber pretendido entenderse, citando a su adorado Blanco White, como «los mudos

12. Juan Goytisolo, *El furgón de cola*, *op. cit.*, p. 276-77 (citado por Aurora Egido, art. cit., p. 152).

13. Aurora Egido, art. cit., p. 152.

14. Manuel Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980, p. 108; y también, «Censura y práctica censoria», *Sistema*, n° 22, enero de 1978, p. 29.

15. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, Collection Bibliothèque des Idées, 1978.

16. Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral, 1998.

17. Elena Adrián, *op. cit.*

por señas» y haber escrito un texto «lleno de guiños y mensajes cifrados» que, en efecto, pasó desapercibido a la censura en un primer momento. Sin embargo, no parece muy satisfecho con el resultado, pues lo considera «una victoria pírrica». Y es que, aunque *Campos de Níjar* fue publicado en 1960 sin que se le tocase una coma, el libro desapareció de la circulación tres años después y no volvió a ser reeditado hasta una vez recuperada la democracia. Quizás lo que diferencia este texto de los de sus contemporáneos ya citados sea, y así lo interpretará acertadamente la dictadura de Franco, su voluntad crítica.

Desde luego, lo que confirman las palabras de Goytisolo es la certeza de que el texto que nos ocupa es un artefacto trabajado al extremo y falsamente espontáneo. Más que un libro de viajes estamos, pues, ante una novela que toma como materia prima diversas excursiones por la región realizadas en varios momentos y las modela según una forma codificada y con intención argumentativa.

El silencio narrativo

¿Qué se calla entonces en *Campos de Níjar*? ¿Dónde y cómo es perceptible ese efecto de silencio? No hay onomatopeyas ni signos didascálicos, el silencio no viene descrito. Pero sobrevuela todo el texto a través de las palabras que no cesan. Al contrario, se trata de un texto charlatán, donde abundan los diálogos transcritos a menudo por completo, otras veces, parcialmente –si bien, en general, son los otros los que hablan, no el viajero–. En *Campos de Níjar* se habla mucho, pero se dice poco o, al menos, no se dice aquello que se querría decir. El lector se ve confrontado con una sucesión de desgracias humanas que no terminan nunca, frente a las que se siente, como el narrador, avergonzado e impotente. Adopta, pues, este un punto de vista muy discreto que imita los postulados de cierto cine documental observacional. Nos lleva de la mano en ese recorrido de Almería a Carboneras pasando por Níjar, reproduciendo su experiencia de manera estrecha, y lo hace escamoteándole al lector cualquier posible reflexión, conclusión, valoración. Nos sitúa así frente al paisaje natural y humano de la pobreza descarnada, nos hace escuchar las voces de sus protagonistas, con aparente extrema fidelidad, pero –y he ahí la fuerza de este testimonio– en ningún momento toma partido o, si lo hace, ocurre de manera tan discreta que casi ni nos damos cuenta. «El lector sacaba una impresión desoladora de la pobreza, pero no había nada concreto a lo que referirse. Estaba todo

tan minuciosamente calculado que el censor no podía aferrarse a una frase concreta[18]», explica el autor.

Una de las curiosidades de este texto es, sin lugar a duda, la manera en que se escamotea la información sobre el narrador en primera persona. Goytisolo ya había criticado las incursiones de los estados de ánimo del narrador en los libros de viaje, lo cual consideraba un elemento de distracción. El narrador, así, se hace desaparecer, asoma sólo a veces. En el texto, la manera que tiene de referirse a sí mismo alterna la primera con la tercera persona: *quien, uno, el viajero, el perezoso, el caminante*. Era convención del género esa manera de referirse a uno mismo en tercera persona. Recordemos el famoso «viajero[19]» de Cela, que adopta ese manierismo con mal disimulada coquetería, y no vacila en hacer de su narrador todo un personaje. Sin embargo, no era el caso de Brenan ni de Pla, que prefieren la primera persona, que se identifican explícitamente con el nombre que figura en la portada, y que indudablemente estaban en el origen de los textos de Cela y de Goytisolo. Desde luego, en el caso de *Campos de Níjar*, la información que vamos obteniendo sobre el narrador aparece a cuentagotas, lo cual, presentimos, es no sólo una decisión consciente destinada a no distraer al lector de la contemplación de la realidad, sino también producto de un pudor esencial, intrínseco. Sólo los azares de la diégesis nos irán poco a poco descubriendo rasgos, detalles anecdóticos que, reunidos, constituirán un retrato en toda regla y que nos permitirán identificar al narrador con el autor que firma el libro, aunque a veces se cultive cierta ambigüedad. Este esfuerzo de contención encuentra cierta resonancia en las palabras de Nonio Parejo[20], autor de la versión fílmica del texto de Goytisolo en 1984[21] y que resalta que el novelista no quiso en ningún momento salir en la imagen: sólo se distingue en la cinta su voz en *off* y aquello que ven sus ojos. En ese momento, en plena transición, hablar de censura resulta ya injustificado, por lo cual pudiéramos achacar esta decisión solamente a una voluntad de estilo muy marcada.

Lo primero que sabremos indirectamente sobre el narrador protagonista es que no le gusta madrugar: «En mis estancias anteriores haciendo de

18. *Ibid*.

19. Camilo José Cela, *Viaje a la Alcarria.* Madrid: Austral, 2010 [1948].

20. Manel Arranz y Elisabeth Anglarill, *Imprescindibles*, «Juan Goytisolo: Medineando», RTVE, 2017. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-goytisolo-medineando/3188396/> [Consultado el 5/5/2018].

21. Nonio Parejo, *Campos de Níjar*, 1984. <https://vimeo.com/118237935>.

tripas corazón había recorrido temprano sus calles[22]», dice. También en el capítulo V, el narrador afirma: «Los felices trabajadores a domicilio hemos abandonado la costumbre de madrugar para ganar el pan[23]». Se trata de una alusión implícita a una profesión que en ningún momento se menciona. Luego, en la misma página, confiesa que «el autor de estas líneas se levanta a la hora en que el guadapero lleva el serillo del almuerzo a los segadores[24]». Más adelante en el texto aparecerá repetida esta idea: «Eso del adagio "A quien madruga Dios lo ayuda" me ha parecido siempre un engañabobos[25]». Parece evidente entonces que nuestro viajero trabaja a domicilio, vive bien, pertenece a una clase acomodada, lo cual lo sitúa en oposición frontal a aquellos que se ven obligados a ganar el pan con el sudor de su frente, a los trabajadores manuales, campesinos, artesanos que atestan las páginas de su libro. Sospechamos un posicionamiento culpable dentro de la pirámide social que no será explorado pero que sobrevuela todo el texto. El narrador se ha venido a pasar unas cortas vacaciones en la desgracia de los otros[26]. Y es consciente de ello. Observa y calla. Lo que piensa, en su fuero interno, no lo sabemos a ciencia cierta. Sólo lo presentimos.

En ese mismo sentido, otra información condicionará por completo su relación con los almerienses: es catalán. Y eso en Andalucía lo coloca en una posición de privilegio añadida. Porque «los catalanes –dice– somos un poco los americanos de aquellas tierras[27]». En páginas anteriores hemos descubierto a través de una conversación de dónde es exactamente: «Soy de Barcelona[28]», afirma. También sabemos que no es corredor de tejidos como muchos otros catalanes que se aventuran por aquella región: «–No, no soy. –Pero es usté forastero, ¿verdá?. –Sí[29]». Tenemos que llegar a la segunda mitad del libro para enterarnos de que, además, este catalán habla francés porque vive en Francia. No porque nos lo diga él, él nunca dice nada *motu proprio*, sino porque lo descubrimos a través de una conversación con unos

22. Juan Goytisolo, *Campos de Níjar*, *op. cit.,* p. 4.

23. *Ibid.,* p. 49.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. Julián Rodríguez, *Unas vacaciones baratas en la miseria de los demás.* Madrid: Caballo de Troya, 2004.

27. Juan Goytisolo, *Campos de Níjar*, *op. cit.*, p. 26.

28. *Ibid.,* p. 10.

29. *Ibid.,* p. 54.

turistas: «–Usté es francés. –Hablo francés pero soy español[30]». En el mismo intercambio se nos revelan más datos sobre su domicilio: «–¿Dónde dice que vive usted? –En París[31]».

Se trata, en fin, de un hombre catalán, de profesión liberal, posición acomodada, y con estudios. Recordemos que, al principio del libro, evocaba cómo Almería fue durante largo tiempo la provincia donde estaba uno de los cabos estudiados de memoria en la escuela. En la p. 68 vamos más allá, afirma: «Vitorino me ha preguntado si he estudiado en la Universidad. Cuando digo que sí carraspea y me habla de Barcelona y de Madrid […][32]». Hasta la cultura se convierte en un peso culpable para el narrador que escucha de Juan el de Fernán Pérez: «¿Es usté rico? Bueno quería decir: ¿ha seguío estudios?[33]». Y luego «Yo mismo no sé lee si escribí pero soy hombre iguá que usté…[34]». Desde luego, todo ello configura una brecha entre él y aquellos con los que se encuentra y que lo acogen. Él no se presenta ni se define, serán los otros los que lo definan. Iremos sabiendo de él a través de las preguntas que los otros le hacen. Él contesta someramente pero, también, calla. Porque esa superioridad de clase, de la que es bien consciente, viene acompañada por un franco interés por la gente del pueblo: los escucha, los busca, comparte sus pasatiempos, vehículos, autobuses, barberías, fondas, sus bebidas y comidas. «A través de sus hombres y mujeres que fueron a buscar trabajo y pan a Cataluña […] la quería sin conocerla aún […][35]».

Otro dato personal que se nos revela enseguida es que es fumador (p. 34): fuma *Ideales* y su cajetilla será ofrecida reiterativamente a aquellos con los que conversa (p. 44, p. 27, p. 60). Curiosamente en *La Chanca*, tres años después, ya fumará *Gitanes* […] El tabaco es un poco como la moneda de cambio, la excusa para entablar conversación. El puente que salva las diferencias de clase y procedencia, la llave de la confianza, la chispa que encenderá la conversación. La novela está configurada por la acumulación de conversaciones referidas donde lo que verdaderamente importa es lo que dicen los otros. Su interés por los otros en ningún momento parece teñido por la ideología. Esa también se calla, aunque el lector no puede

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.,* p. 68.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. *Ibid.,* p. 8.

evitar presentir que subyace ahí silenciada, y que tiene un enraizamiento natural: porque saber de la desgracia de los otros y cerrar los ojos resulta profundamente intolerable.

Su situación económica privilegiada sirve también para poner en evidencia la humillación y el servilismo de todos aquellos con los que se encuentra y que se rebajan convencidos de su inferioridad y acostumbrados a ser denigrados: «El amigo es un señor catalán que ha venío a visitar el pueblo[36]». Curiosamente el único que habla con él de igual a igual es don Ambrosio, el cacique, de origen castellano. Y lo hace para explicarle las razones de la inferioridad evidente de los almerienses: son pobres porque son holgazanes, no cuentan el dinero y se desprenden de él sin cortapisas, no como los catalanes, que no son tacaños sino ahorradores. Los almerienses además son orgullosos y capaces de resistir la miseria con una dignidad que se le antoja insultante. El narrador escucha y calla. Ese silencio del narrador ante las explicaciones mezquinas del cacique es el más vergonzoso del texto, y quizás la denuncia más flagrante de su [nuestra] complicidad intolerable frente a la injusticia.

Hablamos de pudor, pudiéramos decir cobardía, cuando nos referimos al silencio que envuelve al *ethos* del narrador. Este es al mismo tiempo personaje y, como tal, viaja, ve, escucha pero es bien consciente de que no es más que un mero espectador fugaz. Hasta siente alivio al saber que no tendrá que quedarse para siempre a vivir en la desgracia. Será aquel que pasa, nunca el que se queda. Una reflexión metaliteraria nos lo revela: «La cama es buena para quien tiene el estómago lleno y sabe que al día siguiente no habrá de faltarle lo necesario[37]» –y añade– «pudiendo ir de un sitio a otro sin ser esclavo en ninguno, y mirar las cosas desde fuera, como un espectador ajeno al drama[38]». Así define bien cuál es su situación frente a la diégesis: la de espectador que es capaz de valorar su propia actuación en el pasado. Pero esa frialdad pretendida, a veces, hace grietas y así lo reconoce él cuando añade: «Uno sabe también eso y cuando apaga la luz, piensa en los otros[39]». Hasta ahí ve, se siente a salvo, pero es consciente de que su confort ya tendrá para siempre el amargor de saber que otros se han quedado.

36. *Ibid.,* p. 38.

37. *Ibid.,* p. 47.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

Una denuncia que no se verbaliza, que se muestra

Si tuviéramos que etiquetar el silencio en *Campos de Níjar* podríamos decir que se sirve de un silencio, no *«apnéique»* –que priva de la palabra a quien lo utiliza–, sino más bien mostrativo[40]. Es un silencio que no calla sino que muestra, y que confía en que lo mostrado insistentemente, detalladamente, sin descanso, hablará por sí solo, conducirá al lector a extraer conclusiones por sí mismo.

¿Qué vio el régimen en *Campos de Níjar*? No hay lenguaje soez, ni obscenidades, tampoco comentarios antirreligiosos. El caballo de batalla del libro que nos ocupa era evidentemente la crítica social y política. Esa crítica, como hemos visto, no se hace de manera directa, pero está ahí. Por un lado tenemos el fantasma de la guerra que campa, ineludible, por encima de la narración. Entre la gente del pueblo pocos la mencionan. Casi todos la rodean sin tocarla. Será don Ambrosio, el cacique de Níjar, quien narre con detalle las «atrocidades y persecuciones[41]» cometidas por el bando rojo: «Propietarios, sacerdotes, personalidades; las cárceles estaban llenas. Al señor obispo de Almería le obligaron a pelar carbón[42]». La guerra está ahí como un espectro, sobre el castillo de Los Escuyos, custodiado por la guardia civil, abandonado y destruido, cuando según Ambrosio, hace treinta años sus propietarios albergaban allí fiestas y recepciones. Los desastres de la guerra sobrevuelan el texto. La única alusión al bando perdedor vendrá de mano del vendedor de higos chumbos, cuando recuerda a su hijo muerto en Gandesa –«no era como los demás porque era bueno[43]»–. ¿Es todo ello suficientemente preocupante para incomodar a la Dirección General de Información, dirigida desde 1951 por Floropus[44]? Parece que sí.

Y sobre todo, la ineptitud del régimen está presente a lo largo del texto, rodeada también de un aura de silencio asustado. Sus empresas de recuperación de la zona no parecen dar frutos y esto se da a entender a través de la descripción de la aridez del territorio y la pobreza de sus gentes. Así ocurre con el patrimonio Forestal del Estado[45], el Instituto Nacional de

40. Samba Mbaye, *Rhétorique du silence dans l'univers dramatique, poétique et cinématographique d'Harold Pinter,* Littératures, Université de Franche-Comté, 2015. Français. <NNT : 2015BESA1010>. <tel-01310334>

41. *Ibid*., p. 85.

42. *Ibid*.

43. *Ibid*., p. 56.

44. Lucía Montejo, *op. cit*.

45. *Ibid*., p. 14.

Colonización[46] («No parece que hasta ahora el éxito haya recompensado sus esfuerzos»), hasta la Guardia Civil, que pone multas de cinco y diez duros a quienes hacen autoestop y parece más empeñada en esquilmar la población paupérrima que en protegerla. Así mismo, la corrupción y el amiguismo asoman por doquier entre las páginas: las maestras pobres se ven condenadas a pasar diez años en el campo mientras sus colegas adineradas pagan por quedarse en la ciudad, el analfabetismo es moneda corriente, el trabajo infantil, y hasta los mineros enfermos de tracoma son desatendidos. Pero la denuncia reside sobre todo en el contraste[47] entre una clase acomodada que sueña con los beneficios que pronto le traerá el turismo –que implicará la revalorización de sus propiedades– y los almerienses de a pie que viven en la miseria mientras ven pasar coches de lujo.

«Más árboles, más agua[48]» es la consigna del Instituto Nacional de Colonización escrita en «trochas, caminos, pajares, casas, barracones y balates[49]». Pero hay otras consignas garabateadas en pintura y alquitrán que el viajero lee en su ruta desde Almería, escritas sobre las albarradas, las casuchas en ruinas: «Franco, Franco, Franco[50]». El narrador permanece silencioso mientras el Sanlúcar le cuenta que «Su Excelencia el Jefe de Estado visitó la mina de oro de Rodalquilar durante su triunfal recorrido por la provincia[51]». «La única que hay en España[52]» afirma el Sanlúcar con algo que se parece al orgullo. El lector se pregunta entonces qué puede haber de triunfal en aquella gira sobre territorios desiertos y esquilmados. La sombra de la denuncia asoma también cuando el modesto coche se cruza con un auto de lujo rumbo a la mina explotada por la empresa nacional de ADARO y le anuncia que existen dos carreteras a Rodalquilar, una de la mina y otra comarcal y que sin duda la mejor es la de la mina[53]. Finca privada de quien se rifa las riquezas expropiadas de la zona mientras los almerienses malviven.

46. *Ibid.*

47. Aurora Egido, art. cit.

48. Juan Goytisolo, *Campos de Níjar*, *op. cit.*, p. 51.

49. *Ibid.*, p. 51.

50. *Ibid.*, p. 18.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*, p. 19.

Y, desde luego, la galería de los personajes que se suceden en el texto ilustra una voluntad crítica de todo menos inocente. Resulta evidente, a buen entendedor, que la selección de personajes y de paisajes presentados funciona como una metáfora plástica del país en que se había convertido España en la posguerra, abandonado, cerrado sobre sí mismo, abocado a una pobreza sin precedentes y al silencio. Algunos personajes disparan la atención del narrador y funcionan como desencadenantes de *pathos*, vehiculan el sentido que se busca transmitir y no se dice. Todos ellos son culpables del mayor de los pecados: hablan, piden, se insurgen cuando estaban abocados a la resignación y al silencio. No acatan el mutismo que se les impone. Bien lo explicaba don Ambrosio: «Cada vez que veo un descontento, le llamo aparte y le digo: Fulano, tu sitio no es este. En el pueblo se está bien a condición de no aspirar a mucho[54]».

Da la impresión de que, entre los personajes de la diégesis (como afirma Véliz[55]), entre los que hablan bajo (los almerienses) y los que hablan alto (don Ambrosio, el narrador, los personajes de clase acomodada) se establece un diálogo fallido, donde la comunicación no pasa. Lo genial en el narrador es que partiendo de ese desencuentro, silencia su propia voz (que sin embargo está presente, fuerte y alta, a lo largo de todo el libro porque configura el texto) y da protagonismo a la voz de aquellos que debieran callar y no lo hacen.

El primero que llama nuestra atención, al llegar a Níjar, es José, padre de cuatro niños y con uno en camino, y su mujer Modesta, que invitan al viajero a su casa sin nada que ofrecerle más que la única silla de la casa. Los otros se sentarán en el banco en un alarde de hospitalidad embarazoso. José le muestra a su benjamín enfermo de los ojos y le explica que nadie les fiará el dinero para llevarlo al médico a Barcelona o a Madrid. No le piden nada, sólo se explican. El viajero escucha y luego se va. Posteriormente nos encontraremos con un anciano vendedor de higos chumbos que el viajero se encuentra a la salida del pueblo. Es uno de los pocos interlocutores que transmite una impresión de dignidad frente al narrador. «El viejo se detiene y me mira casi con rabia[56]». No acepta su dinero por los higos y quiere regalárselos: «Si no le gustan, escúpalos. No me ofenderá[57]». Su situación de indigencia y la enfermedad de su mujer lo enfadan: «¡Imbécil que soy!

54. *Ibid*., p. 95.

55. Sergio Braulio Véliz, «Reflexiones sobre un trabajo en los campos de Níjar», *Revista de Antropología Experimental,* nº 11, Universidad de Jaén, 2011, p. 54.

56. *Ibid*., p. 54.

57. *Ibid*.

La gente prefiere que le pidan limosna a la cara[58]». La conversación es larga. El anciano cuenta la historia de su familia: que sus hijos viven en Barcelona y dice que es como si no los hubiese tenido. Confluye la narración en la mención a su hijo mayor «que no era como los otros». ¿Por qué? «Porque desde pequeño pensaba en los demás[59]». Sabremos después que fue a la guerra y que lo mató un obús en Gandesa. «Hay un momento de silencio durante el que el viejo me observa sin expresión[60]», dice el narrador.

Pero el clímax del texto[61] se produce cuando Juan y su mujer, María, imploran, en Los Escuyos, a don Ambrosio, el cacique, que les preste una casita que acaba de comprar durante unos meses mientras su yerno termina de construirse otra, pues viven apiñados en una vivienda exigua. Por supuesto, don Ambrosio no accederá, despachándolos con paternalismo y explicando después al viajero que son parásitos y merecen su suerte, todo ello mientras reparte caramelos entre los niños del poblacho y se interesa por la salud de los paisanos a los que llama por su nombre.

Aunque al final, sobre todo, retenemos en nuestra memoria, la trágica desesperación de aquel tipo de Fernán Pérez que asalta al viajero frente a un velatorio, en Las Negras, y luego lo convida a un trago. También se llama Juan, como nuestro narrador, en un encuentro deslucido de este con el doble desgraciado de sí mismo. Símbolo poderoso de un país todavía cainita, donde el hermano se vuelve contra el hermano o, peor, le da la espalda y lo abandona a su suerte. Será el episodio conclusivo por excelencia. El otro está borracho. «Sácame d'aquí[62]», le implora. «Volveré», dice el viajero sabiendo que es «una mentira piadosa y horrible[63]». «Soy hombre como tú», dice el Juan borracho. E insiste «Mis manos». Y repite a quien trata de separarlo: «El chico es amigo mío». El otro le contesta: «No es amigo tuyo. Se va y ni siquiera sabes cómo se llama». Será aquella una parábola por excelencia de la indignidad de quien sabe de aquel infierno y lo tolera[64].

58. *Ibid*., p. 55.

59. *Ibid*., p. 56.

60. *Ibid*., p. 57.

61. Aurora Egido, art. cit.

62. Juan Goytisolo, *Campos de Níjar*, *op. cit.,* p. 108.

63. *Ibid*.

64. *Ibid*.

Finalmente el silencio gana. Las peticiones de socorro son ignoradas. Concluirá el texto con el viajero llorando en el autobús de regreso a Almería, que bordea «el cementerio y el monumento de los Caídos por Dios y por España», mientras dos civiles «rondaban con el mosquetón en bandolera[65]». Concluye el narrador: «El escenario siempre sería el mismo y mi cólera y mi desesperanza[66]».

Conclusión

El silencio es un recurso polisémico y, como tal, cada silencio ha de ser analizado y entendido de manera distinta. Bien es cierto que los estudiosos del silencio, como Jouffroy[67], lo han relacionado a menudo con la expresión de lo sublime, que se identifica con lo inefable. ¿Ocurre así en la novela que nos ocupa? No, exactamente. No es *Campos de Níjar* una novela sobre la belleza, aunque su forma sea bella. Recordemos que Goytisolo decía rechazar el casticismo y las veleidades estéticas en los textos de viaje. Sin embargo, este es un texto sumamente trabajado y con un lenguaje muy cuidado y donde los tópicos costumbristas no están completamente ausentes. Pero *Campos de Níjar* no pretende llevarnos de paseo por parajes pintorescos para nuestro disfrute. Su intención es otra. Como desvela Goytisolo en su libro siguiente –*La Chanca*–, *Campos de Níjar* pretende más bien describir el Gran Cáncer, ese mal que padecía España en la posguerra: la represión, la injusticia, la pobreza. Ese Gran Cáncer no podía ser nombrado, si el autor pretendía que su libro pasase la censura, pero sí podía ser señalado, aislado, rodeado de silencio.

Pudiéramos decir entonces que *Campos de Níjar* es una novela sobre el horror, y que el hilo de complacencia visual y lingüística que acompaña la narración de ese horror configura una especie de paradoja por contraste. Pudiéramos incluso decir que utiliza ese juego con lo estético para confundirnos en cuanto a su finalidad. La contemplación del paisaje y cierto gusto por el pintoresquismo –por lo primitivo, lo tradicional, lo rural, lo auténtico– se convierte así en una máscara bien útil que emborrona el texto goytisoliano y pudiera igualarlo a ojos de muchos con una más de aquellas novelas tremendistas que el régimen asimiló sin muchos sobresaltos. Tampoco está nuestro texto carente por completo de reflejo del estado de

65. *Ibid*., p. 112.

66. *Ibid*., p. 110.

67. Alain Jouffroy, *C'est aujourd'hui toujours* (*1947-1998).* Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1999.

ánimo del narrador, cuya desesperanza y angustia parecen venir ya con él al principio del viaje y encontrar justo reflejo en la desolación de la provincia que visita. Recordemos que Goytisolo estaba entonces en «la época más desdichada de su vida[68]».

Pero desde luego, sí que estamos ante una novela sobre lo inefable: inefable en el sentido de inenarrable, indescriptible. Se trata de transmitir algo que se resiste a ser relatado, algo que sólo puede ser puesto frente a los ojos del lector, desnuda, crudamente, para que este saque sus propias conclusiones. Así la presencia del silencio en el texto es a la vez fascinante y angustiosa[69]. Fascinante porque presupone un misterio que hay que descubrir. Angustiosa porque el silencio «habla» al mismo tiempo que oculta[70].

68. Goytisolo dirá que «la época del realismo documental fue la época más desdichada de mi vida» y que «La falta de una relación limpia conmigo mismo se traducía así, inevitablemente, en la falta de limpieza de la relación con el mundo y con los demás» (Juan Goytisolo, *Memorias*. Madrid: Península, 2002, p. 364, citado por Véliz, *op. cit.*)

69. Véronique Labeille, «Le silence dans le roman : un élément de monstration», *Loxias* 18, 4/9/2007. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=1883> [Consultado el 6/5/2018].

70. Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation.* Paris: Corti, 1984, p. 68.

LA ACTUALIZACIÓN DEL ANIMISMO EN *SOLDADOS DE SALAMINA* Y *LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS*

David Becerra Mayor
Université catholique de Louvain[1]

Una mirada es suficiente para trastocar los límites de lo esperable, para romper la lógica de lo previsible. Tanto en la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas como en *La lengua de las mariposas*, la película de José Luis Cuerda basada en el relato homónimo de Manuel Rivas[2], una mirada basta para resolver el conflicto que los *textos*[3] anuncian. No hay palabras, solamente silencio y un cruce de miradas. El objetivo del presente artículo es explorar la función de la mirada en la construcción del sentido de cada texto, observar el «fondo común» que ambos comparten a la hora de utilizar la mirada y el silencio como elementos que cierran simbólicamente la narración, a la vez que se señalarán los distintos modos en que este mecanismo estético, pero también ideológico, opera. La interpretación que este artículo propone es que, en ambos casos, si bien con diferencias,

1. Este trabajo se ha realizado con la ayuda del programa internacional de investigación «Move-in Louvain. Incoming post-doc Fellowship» de la Université catholique de Louvain.

2. Aunque la trama central –y el título– de la película se basa en el relato «La lengua de las mariposas», el guion del metraje se completa con la incorporación de dos subtramas tomadas de los relatos «Un saxo en la niebla» y «Carmiña». Los tres relatos están extraídos del libro *¿Qué me quieres amor?* de Manuel Rivas, publicado originalmente en gallego en 1995.

3. Utilizo a propósito el término *texto* tal y como se usa en los estudios culturales, es decir, no solo para hacer referencia al lenguaje escrito sino también a otros artefactos culturales, como puede ser un guion de cine.

nos encontramos ante una actualización de lo que en las próximas páginas vamos a denominar *animismo*.

Para explicar este mecanismo retrocederemos, para volver enseguida al presente, unos siglos atrás para exhumar ese concepto histórico e ideológico que acuñó –o mejor: redefinió– Juan Carlos Rodríguez en su libro *Teoría e historia de la producción ideológica*[4]: el animismo. Por esta razón vamos a dividir este artículo en tres partes bien diferenciadas. En la primera nos ocuparemos de explicar y de definir la noción de *animismo*, aunque sea sucintamente; a continuación, analizaremos cómo esta noción se actualiza en la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, para concluir con una lectura de *La lengua de las mariposas* en clave animista.

I. La ideología animista

Juan Carlos Rodríguez, discípulo del filósofo francés Louis Althusser y uno de los teóricos literarios marxistas españoles más destacados de las últimas décadas, elaboró en su citado ensayo seminal una teoría de la función ideológica que desempeñaba el *alma* en los poemas de amor de corte petrarquista que empezaron a componerse entre los siglos XV y XVI en lo que hoy denominaríamos España. Como sabemos desde hace tiempo, la literatura no es un discurso inocente, complemente aislado de la realidad. Al contrario, la literatura participa, consciente o inconscientemente, de forma activa o pasiva, en los conflictos de su época, sea para legitimar el orden constituido, sea para cuestionarlo[5]. La literatura interviene ideológicamente incluso desde los lugares más insospechados, también desde un precioso –y aparentemente inocente– poema de amor. Veamos, para mostrarlo y demostrarlo, y siguiendo a Juan Carlos Rodríguez, el cuarteto con el que se abre el soneto VIII del poeta castellano Garcilaso de la Vega:

> De aquella vista pura y excelente
> salen espirtus vivos y encendidos,
> y siendo por mis ojos recibidos,
> me pasan hasta donde el mal se siente[6].

4. Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal, 1990, p. 66.

5. *Cf.* Julio Rodríguez Puértolas *et al., Historia social de la literatura española.* Madrid: Akal, 2000, Vol. I, p. 28.

6. Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers, Madrid: Castalia, 2003, p. 50. Conservamos la ortografía fijada por Rivers en su edición.

Una lectura *literal* de estos versos nos permite observar que el alma –los «espirtus» en el texto– funciona como metáfora del encuentro amoroso entre dos individuos. El alma se expresa a través de los ojos –la mirada excelente y pura de la mujer[7] del primer verso–, que sirven para vehicular los sentimientos y transportarlos de un lugar a otro, del emisor al receptor, del amante a la amada. Los amantes entran en comunión a través de la mirada. Pero hay, en mi opinión, algo más en este encuentro visual; esta metáfora representa una idea ciertamente radical: la idea de *igualdad*.

Estamos en el fin del feudalismo, época en que aparece una nueva clase social, la burguesía, que va a empezar a luchar por la conquista del poder político. Para conquistarlo, la burguesía tiene que cambiar previamente las reglas del juego, ya que las antiguas reglas limitan, o abiertamente impiden, su acceso al poder. Como es de sobra sabido, en el feudalismo la sangre es el categorizador que determina la posición social de un individuo en la sociedad –si su sangre es *azul*, entonces podrá ocupar las más altas esferas de la sociedad, pero si su sangre es plebeya, no tendrá más remedio que vivir en la parte inferior, o como mucho situarse en las capas intermedias, de la pirámide social.

En este momento histórico crucial en que la antigua clase dirigente deja de ser dominante[8] y su modo de producción y explotación, el feudalismo, empieza a descomponerse, la burguesía emergente necesita construir un nuevo modo de clasificar a los individuos en la sociedad, otro categorizador social distinto a la *sangre*. Es entonces cuando aparece, con una significación radicalmente nueva, el *alma* como nuevo elemento de clasificación social. Si bien no todos los hombres tienen sangre azul, todos sí tienen alma. El *alma* rompe la desigualdad orgánica del feudalismo y legitima el principio de *igualdad* de todos los hombres. La posición que un individuo ocupa en la sociedad ya no depende de la sangre que corre por sus venas (de su origen, de su tradición), sino de su *alma* y de lo que sea capaz de hacer con ella: un poema, diseñar una estrategia militar victoriosa o fundar un

7. Damos por supuesto, acaso erróneamente, el género femenino asumiendo la lógica hetero-patriarcal que le atribuimos al poema.

8. Antonio Gramsci distingue, en sus *Quaderni del carcere*, entre clase dirigente y clase dominante. Según el filósofo italiano, la clase dirigente es también clase dominante en momentos de estabilidad política, en los que los gobernantes dirigen y dominan a través del *consenso,* que es aceptado por las clases subalternas. En los momentos de crisis, el consenso se fractura y la clase dirigente ya no ejerce su dominio apelando al «sentido común»; entonces solamente le queda dirigir (sin dominar) a través de la violencia y la coerción. *Vid.* Antonio Gramsci, «Analisi delle situazioni: rapporti di forza», en *Quaderni del carcere*. Turín: Einaudi, 2011, Vol. III, p. 1578-1589.

banco. En este sentido, el *animismo* se inscribe «en la lucha de clases del momento: en la necesidad de la burguesía de establecer como eje social una *jerarquía de almas* frente a la *jerarquía de sangres* del feudalismo[9]». Claro que la noción de alma no es sino una *mistificación* de los valores objetivos de la burguesía: el mérito, el trabajo, el talento –sea artístico o para la gestión– y finalmente el dinero. Esto es lo que llamamos *ideología animista,* según la teoría que Juan Carlos Rodríguez desarrolla en su *Teoría e historia de la producción ideológica*.

He aquí la clave de todo: el valor del individuo no reside en su *exterior*, sino en su *interior*. La noción de alma legitima la igualdad *esencial* de todos los hombres. Es cierto que los hombres son exteriormente diferentes entre sí –dirá esta ideología–, pero su diferencia es *superficial* o *accidental*, porque por dentro –en su interior, que es donde *a partir de ahora* reside su valor– son todos *esencialmente* iguales. Unos podrán poseer más tierras que otros, títulos de nobleza o tener más dinero, vivir en palacios con suntuosas fachadas o en casas lóbregas y oscuras, pero no serán sino, según la lógica animista, elementos superficiales que en nada modifican el principio de igualdad esencial de todos los hombres. Aprehender la verdad de cada individuo es aprender a mirar, a ver y a reconocer su *verdad íntima* y *esencial*, que le iguala a todos los hombres, más allá de los elementos *externos* que los diferencia. Se trata de distinguir la esencia de la apariencia. No hacerlo tendrá consecuencias: fijarnos en aquello que nos separa, y no en lo que nos une, supone atentar contra la indivisible esencia del *ser humano*.

II. La actualización del animismo en *Soldados de Salamina*

Recordemos, aunque sea sucintamente, lo que sucede en la novela de Javier Cercas. Estamos en las postrimerías de la Guerra Civil española y, en la provincia de Girona, junto al santuario del Collell, el escritor y fundador de Falange, Rafael Sánchez Mazas, ha sido detenido por las milicias republicanas. Van a fusilarlo. Pero en el pelotón de fusilamiento, Sánchez Mazas sobrevive y logra escapar. Corre por el bosque y consigue esconderse. Los milicianos salen en su búsqueda. Uno de ellos lo encuentra, pero decide salvarle la vida, tras mirarse ambos a los ojos y sin cruzarse una palabra. Así se describe la escena en la primera parte de la novela, titulada «Los amigos del bosque»:

> […] se produjo el fusilamiento; las balas, sin embargo, solo lo rozaron, y él aprovechó la confusión y corrió a esconderse en el

9. Juan Carlos Rodríguez, *op. cit.*, p. 66.

> bosque. Desde ahí oía las voces de los milicianos, acosándole. Uno de estos lo descubrió por fin. Le miró a los ojos. Luego gritó a sus compañeros: «¡Por aquí no hay nadie!». Dio media vuelta y se fue[10].

En «Soldados de Salamina», el segundo capítulo de la novela de Cercas, el narrador, ahora en un intento –que luego tachará de frustrado– de componer una narración objetiva del episodio, que le aleje de la narración en primera persona del anterior capítulo donde el narrador «Javier Cercas» –protagonista homónimo de su autor– cuenta cómo se interesó por esta historia y cómo planeó convertirla en novela, se explaya algo más en los detalles. Aunque larga, conviene reproducir casi por entero la escena:

> Entonces lo ve. Está de pie junto a la hoya, alto y corpulento y recortado contra el verde oscuro de los pinos y el azul oscuro de las nubes, jadeando un poco, las manos grandes aferradas al fusil terciado y el uniforme de campaña profuso de hebillas y raído de intemperie. Presa de la anómala resignación de quien sabe que su hora ha llegado, a través de sus gafas de miope enteladas de agua, Sánchez Mazas mira al soldado que lo va a matar o va a entregarlo –un hombre joven, con el pelo pegado al cráneo por la lluvia, los ojos tal vez grises, las mejillas chupadas y los pómulos salientes– y lo recuerda o cree recordarlo entre los soldados harapientos que le vigilaban en el monasterio. Lo reconoce o cree reconocerlo, pero no le alivia la idea de que vaya a ser él y no un agente del SIM quien lo redima de la agonía inacabable del miedo, y lo humilla como una injuria añadida a las injurias de esos años de prófugo no haber muerto junto a sus compañeros de cárcel o no haber sabido hacerlo a campo abierto y a pleno sol y peleando con un coraje del que carece, en vez de ir a hacerlo ahora y allí, embarrado y solo y temblando de pavor y vergüenza en un agujero sin dignidad. Así, loca y confusa la encendida mente, aguarda Rafael Sánchez Mazas –poeta exquisito, ideólogo fascista, futuro ministro de Franco– la descarga que ha de acabar con él. Pero la descarga no llega, y Sánchez Mazas, como si ya hubiera muerto y desde la muerte recordara una escena de sueño, observa sin incredulidad que el soldado avanza lentamente hacia el borde de la hoya entre la lluvia que no cesa y el rumor de acecho de los soldados y los carabineros, el gesto más indagador que tenso, como un cazador novato a punto de identificar a su primera presa, y justo cuando el soldado alcanza el borde de la hoya traspasa el rumor vegetal de la lluvia un grito cercano:
>
> –¿Hay alguien por ahí?

10. Javier Cercas, *Soldados de Salamina.* Barcelona: Tusquets, 2001, p. 25-26.

> El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo:
>
> –¡Aquí no hay nadie!
>
> Luego da media vuelta y se va[11].

En los dos fragmentos reproducidos, correspondientes a dos capítulos distintos de *Soldados de Salamina*, se activan varios mecanismos que conviene analizar detalladamente. En primer lugar, observamos cómo en el texto coexisten dos categorías que remiten a dos formas distintas de concebir el mundo: la política y la humana, o lo que es lo mismo, siguiendo con el campo semántico animista, la accidental (o superficial) y la esencial. Sánchez Mazas es primeramente definido a través de sus atributos accidentales/políticos: «ideólogo fascista» y «futuro ministro de Franco». En efecto, Rafael Sánchez Mazas fue uno de los fundadores del partido fascista español y llegó a ser ministro sin cartera en el gobierno de Franco, pero en el momento en que parece acariciar la muerte, lo político se suspende y entonces el falangista se muestra como un simple hombre que, en tanto que hombre, experimenta miedo cuando el miliciano lo encuentra y lo apunta con su arma. De las dos categorías en pugna –lo político y lo humano– prevalece la segunda en el *sentido* del texto.

Lo mismo sucede con la descripción del miliciano. Podría ser descrito políticamente, pero lo único que se anuncia de él, acaso para describir su escasa relevancia en el tablero político, es que «no es un agente del SIM», simplemente «un hombre joven», un «soldado harapiento» o un «soldado anónimo y derrotado». Se le define como hombre sin atributos políticos. Los adjetivos que actualizan el sustantivo «soldado» se encaminan a mostrar

11. *Ibid.*, p. 103-104.

el modo en que la *humanidad* se degrada cuando sobre ella se ha impuesto lo accidental. Se trata de reconocer su esencia de hombre más allá de lo superficial que definiría al personaje como sujeto político. «Harapiento», «anónimo» y «derrotado» se imponen sobre la categoría accidental «soldado»; de nuevo, no vemos en el personaje a un soldado, sino a un hombre que es asimismo víctima de un accidente de la historia. No es un derrotado en tanto en cuanto sus ideas lo han sido, o lo van a ser en breve, con el desenlace próximo de la guerra, sino porque, en tanto que hombre, tan sucio y harapiento como el mismo Sánchez Mazas recubierto de hojas y de barro, ha sido ya derrotado. La esencia humana –según la lógica del texto– es derrotada cuando lo superficial y accidental se impone sobre lo que iguala a todos los seres humanos. Sánchez Mazas y el miliciano, a pesar de pelear *accidentalmente* desde «bandos» opuestos, son *esencialmente* iguales.

La lógica animista promueve un mecanismo de identificación basado en el reconocimiento de la *verdad íntima* de los personajes, normalmente opacada por lo político. Esa verdad se hace trasparente por medio de la mirada: ese «le miró a los ojos» del primer fragmento citado, y las distintas referencias a los ojos y a la mirada del segundo extracto: «mira al soldado», «El soldado le está mirando», etc. No hace falta intercambiar palabras; el silencio comunica mejor la verdad esencial que las palabras, siempre cargadas de significaciones, que alimentan malentendidos y promueven disputas. Como en el soneto de Garcilaso, las dos almas han entrado en comunión a través de los ojos. Es cierto que en *Soldados de Salamina* no ha habido enamoramiento, pero sí la comunión de dos *verdades íntimas*, capaces de trascender la verdad superficial y accidental que representa la guerra. Podríamos decir, siguiendo esta lógica, que la Guerra Civil española ha dividido la *esencia* de los hombres, enfrentándolos por sus diferencias *accidentales*. En ese preciso instante en que las dos miradas se encuentran, la Guerra Civil –lo accidental– se revela como *superficial*, el conflicto político se suspende y entonces brota libre la *verdad desnuda*, *esencial, íntima* de los dos individuos. Cuando la guerra se detiene, emerge lo humano que iguala (y reconcilia) a los dos individuos, que les hace ver lo absurdo de tal enfrentamiento. A través de la mirada se actualiza en *Soldados de Salamina* la lógica animista: «los "hombres" son (por su sustancia espiritual) "iguales"; por su sustancia "apariencial/social", distintos[12]». El neo-animismo –así podríamos calificarlo– de *Soldados de Salamina* convierte la huella de lo político –la ideología que enfrenta a Sánchez Mazas y al miliciano– en sustancia apariencial que oculta la *verdad desnuda*.

12. Juan Carlos Rodríguez, *op. cit.*, p. 52.

La actualización animista que se lleva a cabo en *Soldados de Salamina* tiene, por supuesto, efectos políticos y es de rigor también analizarlos. El neo-animismo de la novela de Cercas se encamina a ofrecer un retrato despolitizado de la Guerra Civil española. Al cerrar *simbólicamente* el conflicto a través de esa mirada que iguala a dos sujetos políticos y al convertir la historia en una estructura *accidental*, el texto produce, siguiendo a Fredric Jameson, una liquidación de la historicidad que le impide al lector experimentar el pasado de un modo activo[13]. Si el hombre es siempre igual a sí mismo y los acontecimientos históricos no son más que accidentes que sacuden pero que en nada modifican lo esencial del *ser humano*, entonces, el conocimiento de la historia es innecesario para la búsqueda del sentido y de la verdad. De esta forma lo escribe Juan Carlos Rodríguez:

> […] un espíritu humano siempre igual a sí mismo en el fondo, en todos los tiempos y lugares, […] yendo siempre de lo mismo hacia lo mismo, más o menos perfilado o cultivado, pero siempre intocable, siempre sustancialmente idéntico: el esencial espíritu humano (una sola pregunta: si en esta perspectiva se va siempre de lo mismo hacia lo mismo, entonces ¿para qué hablar de historia[14]?)

Cuando la historia no es más que un accidente que en nada cambia o modifica lo esencial del ser humano, entonces la historia queda liquidada. La liquidación de la historicidad en *Soldados de Salamina* se produce mediante un *desplazamiento* de las contradicciones radicales que la enunciación

13. Dice Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* que en la posmodernidad la novela histórica funciona como un espejo al que el lector acude para ver su rostro reflejado en el pasado. Pero en vez de devolverle su reflejo, del espejo sale un destello de luz, siempre cegador, que impide a quien se mira en el espejo reconocerse. Concibe, entonces, su historia como algo ajeno, inerte, inmóvil. La novela le impide al lector experimentar la Historia de un modo activo. Esta relación desactivada con el pasado es consecuencia de la *liquidación de la historicidad* que se produce en las narraciones sobre el pasado en el momento en que este desaparece como el elemento que dota de significado el texto, cuando se desustancializa. Por este motivo, según Jameson, la novela histórica de la posmodernidad es una novela sin historicidad o, lo que es lo mismo, deshistorizada. (Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 52). El capitalismo avanzado, como dice el chiste de Žižek, ofrece el café sin cafeína, la nata sin grasa o la cerveza sin alcohol (Slavoj Žižek, *Repetir Lenin*. Madrid: Akal, 2004, p. 91); habría que añadir: y novelas históricas sin historicidad. Para ver cómo este mecanismo opera en buena parte de las novelas que sobre la Guerra Civil se escriben y publican en la actualidad, *vid.* David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual, 2015.

14. Juan Carlos Rodríguez, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares, 2002, p. 30.

del pasado provoca hacia otras más asumibles por el sistema[15]. En vez de mostrar la Guerra Civil como lo que realmente fue –un golpe de estado fascista contra un gobierno legítimo y democrático, es decir, un conflicto político en el que se enfrentan sujetos políticos–, *Soldados de Salamina* desplaza lo político y lo social a favor de una lectura centrada en lo humano, en la supuesta esencia que iguala a todos los hombres. La guerra, pues, en vez de verse como conflicto político, como agresión de unas fuerzas antidemocráticas contra una democracia todavía joven, aparece como un elemento accidental que establece diferencias *superficiales* allí donde no hay sino unidad *esencial*. Pero las diferencias no eran ni mucho menos superficiales en la Guerra Civil, en ella se escenificó el mayor conflicto de su época: el fascismo *vs* el antifascismo. Esta es la radical historicidad de una guerra que aparece borrada, o liquidada, de la novela de Cercas a través de la actualización del *animismo* en la escena que cierra simbólicamente el conflicto narrativo o trama.

Hay que añadir también que el sentido animista del texto es asimismo funcional al «relato de la transición». Lejos de cuestionarlo, no hace sino apuntalarlo. La novela se publica en un momento en que la sociedad española empieza a organizarse para reivindicar el conocimiento del pasado frente al silencio y al olvido impuestos durante la transición; recordemos, por ejemplo, que el año 2000 se funda la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH). Pareciera como si *Soldados de Salamina* hubiera sido capaz de captar ese nuevo «sentido común», ese creciente interés de la sociedad española por la memoria –eso explicaría el éxito de la novela[16]–, pero no para potenciar su poder transformador y emancipador, sino para neutralizarlo[17]. Porque *Soldados de Salamina,* en un momento en que

15. Fueron Étienne Balibar y Pierre Macherey quienes interpretaron la literatura como un discurso que opera en el desplazamiento de las contradicciones radicales del sistema sustituyéndolas por contradicciones imaginariamente conciliables por la ideología dominante. Étienne Balibar y Pierre Macherey, «Sobre la literatura como forma ideológica», en Louis Althusser *et al.*, *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975, p. 35.

16. Desde su publicación en 2001 hasta 2007, *Soldados de Salamina* conoció un total de 25 ediciones y reimpresiones: Tusquets, 2001; Círculo de Lectores, 2004 (22 reimpresiones), Planeta de Agostini, 2004 y Tusquets, 2007, además de una versión cinematográfica, dirigida por David Trueba y estrenada el 21 de marzo de 2003, que fue candidata a representar España en los Oscar de Hollywood. *Vid.* David Becerra Mayor, *op. cit.*, p. 405.

17. En este sentido, *Soldados de Salamina* encaja perfectamente en el modo en que Eva Illouz ha explicado los motivos por los que unos libros se convierten en auténticos

los pactos de la transición conocen su primera crisis[18], no hace sino reforzar uno de sus puntos clave: la aclamada *reconciliación nacional* basada en el olvido. De hecho, podríamos afirmar que *Soldados de Salamina* no habla de otra cosa que de la reconciliación nacional. La construcción de esa *igualdad esencial* de todos los hombres sirve para celebrar una reconciliación entre todos los españoles, borrando sus diferencias *accidentales*. Prescindiendo de lo político, la reconciliación es posible. Esta es la lógica del *consenso* que se instauró en la transición española y que, siguiendo a Luisa Elena Delgado, fue constitutiva de buena parte de los discursos culturales de la democracia española[19]. No se trató de cerrar heridas, como se decía desde los discursos oficiales, sino de borrar (o invisibilizar) las causas que las abrieron. Como producto de la lógica cultural de la transición, *Soldados de Salamina* no pretende describir las diferencias entre unos y otros, reconocer el conflicto y explicarlo, repartiendo responsabilidades y reparando el dolor de las víctimas, sino buscar aquello que tenían en común víctimas y verdugos, su igualdad esencial, los rasgos compartidos que harían posible su

fenómenos de masas. Para Illouz, un libro cosecha un gran éxito de ventas cuando se define «por su capacidad de captar valores y actitudes que, o bien ya son dominantes y están ampliamente institucionalizados, o están suficientemente difundidos para que un medio cultural pueda presentarlos como corrientes» (Eva Illouz, *Erotismo de autoayuda.* Cincuenta sombras de Grey *y el nuevo orden romántico*. Madrid: Clave Intelectual 2014, p. 16). Son novelas que captan el sentido común. Hay novelas, en opinión de Illouz, que resultan muy «apropiadas» para su sociedad y, en consecuencia, funcionan en el mercado literario. Dicen aquello que la sociedad quiere oír. Son normalmente novelas que plantean un problema compartido por el grueso de la sociedad y, además, tratan de resolverlo en el mismo texto. A la manera de los cuentos folklóricos, los *best sellers* ofrecen guías para resolver *simbólicamente* las contradicciones sociales (*Ibid.*, p. 33 y ss).

18. Fue sobre todo a partir del 15-M (15 de mayo de 2011) cuando en España se empezó a hablar de «crisis del régimen del 78», sintagma que evidenciaba que la sociedad española se encontraba en un momento destituyente. Los pilares sobre los que se edificó la transición –democracia parlamentaria, monarquía, el sistema de las autonomías y el derrumbe del estado del bienestar– fueron mayoritariamente cuestionados y replicados en las plazas, desde el «No nos representan» del 15M hasta las sucesivas «diades» en Cataluña, pasando por la gran manifestación republicana que siguió a la abdicación del rey Juan Carlos I de Borbón el 19 de junio de 2014, o las Marchas por la Dignidad del 22 de marzo de 2014. Todos estos episodios evidencian una quiebra del estado constituido. La fundación de Podemos y el fin del bipartidismo que había gobernado la España democrática es, por la vía electoral, una prueba más de la crisis de régimen. La reivindicación de una memoria histórica que pusiera fin a los pactos de silencio y olvido de la transición constituyó el primer desafío al régimen instaurado con la Constitución de 1978.

19. *Vid.* Luisa Elena Delgado, *La nación singular.* Madrid: Siglo XXI, 2014.

reconciliación. Cuando lo humano es lo que *nos* explica, la historia queda liquidada.

III. El animismo en *La lengua de las mariposas*

El conflicto en *La lengua de las mariposas* también se resuelve con una mirada, si bien en este caso la lógica animista parece generar otros efectos, diametralmente opuestos a lo que hemos observado en la novela de Cercas. Recordemos, aunque sea brevemente, y para situarnos, la trama de la película de José Luis Cuerda, aludiendo también, y cuando sea oportuno, al relato escrito por Manuel Rivas.

En la escuela de una aldea gallega[20] comienza un nuevo curso. Podemos colegir, a partir de algunos referentes y alusiones al contexto histórico, que estamos en el curso 1935-36. Moncho, hijo del sastre del pueblo, asiste a la escuela por primera vez. La noche anterior le confiesa a su hermano su temor a la institución escolar. Su miedo se manifiesta el primer día de curso, cuando, al ser presentado ante sus compañeros de clase, se mea en los pantalones y escapa corriendo del colegio. Moncho tiene miedo a la escuela porque en su imaginario pervive la idea de la escuela tradicional, basada en la disciplina y en el respeto a la autoridad.

La proclamación de la República supone una ruptura –o un intento de ruptura– con la vieja escuela, a través de un nuevo modelo educativo que recoge y aplica las ideas de la Institución Libre de Enseñanza[21], cuyas ideas van a ser encarnadas, en *La lengua de las mariposas*, por don Gregorio.

20. Llama poderosamente la atención cómo la película de Cuerda pone en riesgo la verosimilutud que persigue cuando, aun situando la trama en una zona rural gallega, hace hablar a todos los personajes en castellano. Ni una sola palabra en gallego se escucha a lo largo del metraje. La lógica cultural de la España democrática acostumbra a borrar toda singularidad o rasgo periférico que no encaje en la cultura producida desde el centro de la nación. Se trata de una cultura que observa su pluralidad nacional –y asimismo cultural– como un obstáculo y no como una riqueza que conviene promover y promocionar. En vez de entender que la existencia de varias lenguas y culturas contribuye a una pluralidad positiva, este hecho se observa como un elemento que puede desestabilizar la unidad nacional. *La lengua de las mariposas* de Cuerda reproduce, acaso inconscientemente, o acaso mercantilmente (filmarse en gallego podría suponer una pérdida de espectadores), esta visión reducida de España, que borra o niega su riqueza plurinacional. Esta lógica ha sido muy bien estudiada por Luisa Elena Delgado en su ensayo *La nación singular* (*ibid.*, p. 37 y ss.).

21. Fundada en 1876, la Institución Libre de Enseñanza (ILE) fue un proyecto pedagógico con enorme repercusión en España y desempeñó una gran labor en la renovación de los métodos educativos. Aunque su fundación es algunas décadas anterior a la proclamación

La vieja escuela está representada básicamente por tres personajes: el cacique, el cura y la madre de Moncho. En una escena central de *La lengua de las mariposas* (12:13), irrumpe en el aula, de forma abrupta, el cacique con unos capones para ofrecérselos como regalo al maestro, para que este actúe con mano dura con su hijo, poco disciplinado a los ojos del padre. El maestro rechaza el regalo como una forma de proteger su autonomía y de evitar la intrusión en lo que considera su ámbito de actuación, al tiempo que con su gesto pretende mostrar que no comparte los postulados educativos del cacique. Para el maestro, la disciplina y la autoridad –así como el empleo de la violencia en el aula–, no son un medio para alcanzar resultados. El maestro prefiere forjar una relación de confianza y complicidad con los estudiantes y alimentar en ellos el interés por la materia mediante la experimentación libre.

La tensión autoridad/libertad en la concepción de la enseñanza funciona como metonimia de la misma tensión en el conjunto de la sociedad española de la época. En *La lengua de las mariposas* se celebra, una vez terminado el curso, la ceremonia de jubilación de don Gregorio y este emite un discurso muy emotivo donde valora la importancia de educar en libertad a una generación de niños para poder por fin construir una sociedad de verdad democrática y moderna. Dice el maestro:

> En la primavera, el ánade salvaje vuelve a su tierra para las nupcias. Nada ni nadie podrá detenerlo. Si le cortan las alas, irá a nado; si le cortan las patas, se impulsará con el pico, como un remo en la corriente. Ese viaje es su razón de ser. En el otoño de mi vida yo debería ser un escéptico, y en cierto modo lo soy. El lobo nunca dormirá en la misma cama con el cordero. Pero de algo estoy seguro: si conseguimos que una generación –una sola generación– crezca libre en España, ya nadie les podrá arrancar nunca la libertad (1:08:24).

En ese momento, el cacique abandona la sala escandalizado, dando un portazo, ante los valores esgrimidos por don Gregorio, como anticipo del trágico desenlace, cuando se produzca el golpe de Estado que desencadenará la Guerra Civil española. La vieja sociedad caciquil y autoritaria no

de la República, creo que no sería descabellado definirla como una «institución republicana», en tanto en cuanto comparte y sobre todo anticipa algunas ideas y valores que fueron constitutivos del proyecto republicano. Siguiendo con la terminología de Raymond Williams, en la ILE es posible reconocer una «estructura de sentimiento» que anuncia la emergencia de una nueva sociedad, más libre y democrática, como fue la sociedad republicana (Raymond Williams, *Marxismo y Literatura.* Buenos Aires: La cuarentena, 2009, p. 174 y ss.).

está dispuesta a retroceder ante la emergencia de nuevas estructuras sociales que ponen en peligro los privilegios que solo la tradición le confiere.

También el cura del pueblo difiere de los métodos del maestro. En otra escena crucial de *La lengua de las mariposas*, el cura se encuentra con Moncho y el maestro en la plaza del pueblo. El cura le obliga a Moncho a repetir de memoria el *ora pro nobis* en latín, cuyo significado el niño desconoce (17:39). Para la vieja escuela, lo importante es la disciplina y la reproducción de los saberes tradicionales y establecidos, aunque estos no se entiendan. Memorizar un saber es una forma de disciplinar el pensamiento. No hay cuestionamiento ni formulación libre y crítica de ideas, únicamente repetición. Los métodos de enseñanza de don Gregorio, sin embargo, supeditan el entendimiento a la reproducción. De acuerdo con los postulados de la Institución Libre de Enseñanza, para el maestro el conocimiento surge de un proceso de aprendizaje basado en la experimentación. Por eso es tan importante salir del aula y detenerse a mirar «la naturaleza, el espectáculo más sorprendente que puede mirar el hombre» (33:30).

El maestro llevará de excursión a sus estudiantes al campo. Moncho va a ir adquiriendo un gran vocabulario sobre la fauna y la flora del lugar a través de su contacto con la naturaleza, y no memorizando lo que los libros de texto cuentan. A diferencia de la dificultad que encuentra cuando tiene que repetir las palabras en latín que le obliga a memorizar el cura, Moncho no encontrará ningún problema en aprender palabras como «tilonorrinco», «iris» o «espiritrompa», que es el nombre científico con el que se denomina la lengua de las mariposas. Aprende disfrutando, experimentando, con el cuerpo, en movimiento, en plena naturaleza y por medio de una relación maestro/alumno basada en la confianza: «Al regreso, cantábamos por los caminos como dos viejos compañeros[22]», dice Moncho.

Memorizar y ser disciplinado son las dos habilidades que promueve la enseñanza tradicional. Pero hay que añadir una tercera actividad, estrechamente vinculada a estas dos: rezar. La madre –que, como hemos anticipado arriba, custodia los valores tradicionales– le pregunta a Moncho, tras el primer día de escuela, si han rezado en clase. Moncho, tanto en la película de Cuerda como en el relato de Rivas, responde dubitativo e inocente, pero de forma afirmativa: «Una cosa que hablaba de Caín y Abel», respuesta que tranquiliza a la madre. En realidad, en la escuela republicana y laica de don Gregorio, los rezos no tienen cabida y lo que en realidad ocurrió en el

22. Manuel Rivas, «La lengua de las mariposas», en *¿Qué me quieres, amor?*. Madrid: Alfaguara, 2016 [1995], p. 30.

aula fue que recitaron el poema «Recuerdo infantil» de Antonio Machado, que dice «[…] En un cartel/ se representa a Caín/ fugitivo y muerto Abel,/ junto a una mancha carmín[23]…».

Como dice Moncho, «mi madre era de misa diaria y los republicanos aparecían como enemigos de la Iglesia[24]». La madre es representada en los dos *textos* como un dispositivo encargado de disciplinar a los hombres, al marido y al hijo, y será ella quien les marcará el camino a seguir para garantizar, en su opinión, el bienestar de la familia. Por esta razón, cuando escucha las primeras noticias sobre el golpe de Estado y llegan al pueblo las tropas de la capital para ocupar el ayuntamiento, «[f]ue mi madre la que tomó la iniciativa durante aquellos días», es decir, la que le urgió al padre a «quemar las cosas que te comprometan […]. Los periódicos, los libros. Todo[25]», y la que le pide a Moncho que niegue, ante quien se lo requiera, que «papá regaló un traje al maestro[26]». En la escena final, es ella quien alienta a su marido y a su hijo a insultar a los represaliados políticos del pueblo. El discurso patriarcal está tan arraigado en la sociedad española de la época que incluso las mujeres actúan como el engranaje que garantiza su reproducción[27].

La nueva sociedad que está construyendo la Segunda República, situando en el centro de su proyecto la educación, se verá amenazada cuando la reacción se organice para atentar contra ella. El fascismo español da un golpe que se expande a lo largo y ancho de la península, hasta llegar al pueblo donde sucede la trama de *La lengua de las mariposas*. Dice así el relato de Rivas:

> Dos filas de soldados abrían un pasillo desde la escalinata del ayuntamiento hasta unos camiones con remolque entoldado, como los que se usaban para transportar ganado en la feria grande. Pero en la Alameda no había el bullicio de las ferias, sino un silencio grave, de Semana Santa. La gente no se saludaba. Ni siquiera parecían reconocerse los unos a los otros. Toda la atención estaba puesta en la fachada del ayuntamiento.

23. *Ibid.*, p. 26-27.

24. *Ibid.,* p. 31.

25. *Ibid.*, p. 33.

26. *Id.*

27. *Cf.* Mariarosa Dalla Costa, *Dinero, perlas y flores en la reproducción feminista*. Madrid: Akal, 2009.

> Un guardia entreabrió la puerta y recorrió el gentío con la mirada. Luego abrió del todo e hizo un gesto con el brazo. De la boca oscura del edificio, escoltados por otros guardias, salieron los detenidos. Iban atados de pies y manos, en silente cordada. De algunos no sabía el nombre, pero conocía todos aquellos rostros. El alcalde, los de los sindicatos, el bibliotecario del ateneo Resplandor Obrero, Charli, el vocalista de la Orquesta Sol y Vida, el cantero al que llamaban Hércules, padre de Dombodán… Y al final de la cordada, chepudo y feo, como un sapo, el maestro[28].

En esta escena descrita por Rivas, observamos cómo la mirada –a diferencia de lo que ocurría en *Soldados de Salamina*– no sirve para que las distintas almas entren en comunión, una vez que han encontrado su *verdad íntima*. Ahora, muy al contrario, se esquivan las miradas para no reconocerse; ni siquiera se saludan. El silencio se hace incómodo. La mirada pondría en evidencia esa verdad íntima compartida, la vergüenza o el bochorno que les produce su indiferencia ante la detención injusta de sus vecinos. La mirada, aquí, podría ser subversiva, podría trastocar el nuevo orden que se impone, hacer frente a la amenaza de los golpistas, no desde una posición identitaria o política, sino simplemente enarbolando un difuso ideal de justicia, en nombre de la protección de su comunidad, ahora en peligro por una amenaza externa. Pero nadie se mira, y lo político (lo accidental, lo superficial) se impone sobre lo humano. De hecho, en este contexto, les conviene, a los vecinos, guardar las apariencias para no correr la misma suerte que han corrido los represaliados. Es paradigmático lo que ha hecho el padre de Moncho: quemar todo lo que puede revelar su *verdad*. Lo importante no es *ser* (la verdad) sino el *parecer* (la apariencia fingida). Todos ellos van a acentuar lo aparencial, mostrándose más indignados que cualquiera, en un intento de agregarse al discurso de los golpistas, y salvar sus vidas. «"Grita tú también, Ramón, por lo que más quieras, ¡grita!" Mi madre llevaba a papá cogido del brazo, como si lo sujetase con todas sus fuerzas para que no desfalleciera. "Que te vean que gritas, Ramón, que te vean que gritas[29]"». Los insultos se suceden: traidores, criminales, rojos, asesino, anarquista, etc.

La madre le pide también a Moncho que insulte a los arrestados por los golpistas, también a su maestro, también a la persona que no solamente le ha enseñado a disfrutar aprendiendo, a conocer la naturaleza por medio de la experimentación, a superar los viejos sistemas de aprendizaje basados en

28. Manuel Rivas, *op. cit.*, p. 34.

29. *Id.*

la memorización acrítica, sino también a la persona que le ha enseñado el valor de la libertad. En la versión cinematográfica, Moncho corre, junto con los otros niños del pueblo, tras el camión que se lleva –seguramente para fusilarlos– a los detenidos; les lanzan piedras y les insultan. Todos los niños, incluido Moncho en un primer momento, reproducen los insultos que han oído en boca de los adultos. El viejo mundo, anterior a la llegada de don Gregorio, se ha impuesto de nuevo: los niños repiten, otra vez, palabras cuyo significado desconocen, o no conocen del todo, como cuando rezan el rosario o reproducen las frases en latín que les hace memorizar el cura. Rojos, ateos, anarquistas son los adjetivos que, convertidos ahora en insultos, salen de sus bocas.

Moncho alza de pronto la cabeza y fija su mirada en la mirada del maestro. Frente al lenguaje impuesto por los que acaban de tomar el poder, Moncho encuentra en la mirada del maestro una *verdad íntima* y *esencial* que ambos comparten. Vimos, en *Soldados de Salamina,* que el cruce de miradas no se acompaña de un cruce de palabras. Las palabras están demasiado contaminadas como para poder funcionar como instrumento que vehicula la verdad esencial, como demuestra esta escena en la que resuenan tantas palabras como insultos. Por eso, frente al lenguaje impuesto, es tan importante comunicar con la mirada. Moncho va a seguir lanzándole piedras y palabras porque ese accidente histórico que están viviendo, sufriendo y protagonizando así se lo impone, pero le va a clavar la mirada para comunicar *otra* verdad, para establecer una complicidad que acaso no puede materializarse verbalmente. A través de los ojos, de esa vista pura y transparente, va a ser posible la comunión de almas, su identificación, a pesar del mundo que vive (y se impone) fuera de ellos. La mirada revela esa *verdad interior*. La piedra y el insulto son falsos, accidentales, superficiales, son gestos impuestos por los otros; la verdad reside en su mirada.

Pero temiendo acaso Moncho que la mirada no sea suficiente para vehicular su *verdad*, el niño va a producir un nuevo lenguaje, un lenguaje cómplice y aun clandestino, que escape del control de los que acaban de tomar el poder. Mientras todos los niños lanzan los insultos acríticamente aprendidos, Moncho va a hablar en una lengua autónoma –la lengua de las mariposas, acaso– cuyo significado solamente conocen su interlocutor y él. Moncho gritará las palabras científicas que aprendió yendo de excursión con el maestro en plena naturaleza: «tilonorrinco», «iris» y, finalmente, «espiritrompa», palabras que sirven para crear una complicidad capaz de escapar del control de aquellos que imponen un nuevo régimen de verdad y

unos nuevos códigos de comunicación[30]. Al emitir estas palabras, Moncho está resistiendo al –o constituyendo un espacio para el disenso dentro del– nuevo orden impuesto. Una forma de reclamar la necesidad de cuestionar el monopolio de lo decible y de reclamar un nuevo reparto de lo sensible[31].

En este sentido, la actualización del animismo en *La lengua de las mariposas* es radicalmente distinta a la que hemos visto en *Soldados de Salamina*. Si en la novela de Cercas, la comunión de almas funciona como una forma de despolitizar la guerra y de legitimar un discurso basado en una reconciliación que borre los conflictos, en *La lengua de las mariposas* la comunión de almas a través de la mirada reclama la necesidad de construir una verdad íntima, clandestina, resistente, un nuevo lenguaje autónomo, situado al margen del nuevo régimen de verdad impuesto por el franquismo durante la Guerra Civil y los cuarenta años de dictadura en España.

Porque, tal vez, hablar con la lengua de las mariposas y decir «espiritrompa» sea una forma de cuestionar las palabras del poder y de configurar un espacio de resistencia por medio del poder de las palabras.

30. *Cf.* Alain Badiou, *L'éthique*. Paris: Nous éditeur, 2015 [1993], p. 115.

31. *Cf.* Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique, 2000.

DE LA TERREUR DU FRANQUISME AU TERRORISME DE L'ETA : LE SILENCE, SES CONSÉQUENCES ET SES RUPTURES DANS *LAS CENIZAS DEL HIERRO* DE RAMIRO PINILLA ET *PATRIA* DE FERNANDO ARAMBURU

Marie Delannoy
Université de Cergy-Pontoise

Ramiro Pinilla (1923-2014) se fait connaître dès la publication de son premier roman, *Las ciegas hormigas*[1], en obtenant le Premio Nadal en 1960. Mais il publie ensuite plusieurs romans de manière confidentielle, car il refuse de devenir un auteur commercial et prend donc ses distances avec sa maison d'édition. Il revient au premier plan en 2004 avec la trilogie *Verdes valles, colinas rojas*[2] dans laquelle il retrace cent ans d'histoire du Pays Basque, à travers notamment le village de Getxo qui devient le témoin des changements sociaux, politiques et économiques depuis la fin du XIX^{e} siècle jusqu'à la fin du franquisme et le début des années 1980. Le troisième et dernier tome, *Las cenizas del hierro*[3], est consacré à l'après-guerre et au quotidien difficile de la population, plongée dans le silence à cause de la répression et de l'absence de voix politiques s'opposant au régime. Ces cent ans d'histoire du Pays Basque, de l'essor industriel au silence contraint pendant le franquisme, permettent de comprendre la naissance de l'ETA, qui y ouvre ainsi une nouvelle période de terreur.

1. Ramiro Pinilla, *Las ciegas hormigas*. Barcelona : Destino, 1960.
2. Ramiro Pinilla, *Verdes valles, colinas rojas*. Barcelona : Tusquets, 2004-2005.
3. Ramiro Pinilla, *Verdes valles, colinas rojas. Las cenizas del hierro*. Barcelona : Tusquets, 2005 (les citations extraites de ce roman seront suivies de « *CH*, numéro de page »).

Patria[4] de Fernando Aramburu est sans aucun doute le succès littéraire de l'année 2017 ; dans ce roman, la vie de neuf personnages appartenant à deux familles différentes est racontée dans de brefs chapitres. Ces deux familles, pourtant très amies, se déchirent à partir du moment où le fils de l'une, Joxe Mari, devient membre de l'ETA, et que le père de l'autre, le Txato, commence à être menacé par le groupe terroriste avant d'être exécuté. Le récit retrace ainsi le quotidien des deux familles, de cette grande amitié jusqu'à la rupture, puis de l'exécution du Txato jusqu'à la fin de l'action armée de l'ETA en octobre 2011 et le début d'une possible réconciliation entre les deux familles. Le roman permet d'aborder à travers neuf histoires personnelles les années de terreur, de silence, de tension vécues par la population du Pays Basque, de mieux comprendre les conséquences collectives et individuelles du terrorisme, de mettre ses victimes au centre de la narration et d'évoquer aussi le difficile chemin vers le pardon.

L'étude conjointe de ces deux romans est intéressante car ils se situent dans la continuité l'un de l'autre. L'ancienne compagne de Ramiro Pinilla, María Bengoa Lapatza, raconte d'ailleurs, dans un article publié dans *El correo*, que Pinilla, peu de temps avant sa mort, aurait dit à Aramburu : « Ahora te toca a ti, tienes que continuar donde lo dejé[5] ». Ces deux romans montrent bien comment le Pays Basque a été soumis au silence et à la terreur de 1937, date à laquelle s'y termine la guerre, jusqu'en octobre 2011, moment où l'ETA dépose définitivement les armes. Ils soulignent aussi les similitudes entre dictature et terrorisme, notamment en ce qui concerne le statut des victimes et le silence auquel elles ont été soumises.

Nous analyserons donc comment se manifeste et s'exprime le silence dans ces deux fictions. Nous verrons quelles en sont les conséquences au niveau individuel et collectif. Nous nous demanderons enfin si l'écriture elle-même n'est pas en réalité une manière de venir briser ce silence.

Nous verrons dans une première partie que, dans *Las cenizas del hierro*, les vaincus sont réduits au silence à cause de la répression, mais aussi que l'absence de voix d'opposition, notamment celles des nationalistes basques, ne permet pas d'engager une quelconque forme de résistance. Dans une deuxième partie, nous analyserons comment le roman *Patria* retranscrit le silence des victimes, mais aussi de la population, qui peut alors apparaître comme lâche. Ce silence se répercute jusque dans les familles, qui cessent

4. Fernando Aramburu, *Patria*. Barcelona : Tusquets, 2016 (les citations extraites de ce roman seront suivies de « *P,* numéro de page »).

5. María Bengoa Lapatza, « Pinilla, Aramburu, *Patria* », *El correo*, 20 décembre 2016.

soudainement de communiquer. Enfin, nous étudierons comment, à travers ce que nous pouvons appeler une écriture invisible, Ramiro Pinilla et Fernando Aramburu brisent ce silence et redonnent la parole aux Basques.

I. *Las cenizas del hierro* : un silence contraint et des voix absentes

Dans *Las cenizas del hierro*, la population dans son ensemble est soumise au régime franquiste et à l'imposition de son pouvoir qui musèle la parole. Ramiro Pinilla évoque plusieurs exemples de personnages réduits au silence à cause de la répression, comme les veuves ou les « topos ». Les veuves des combattants républicains sont enfermées dans leur maison et comptent leurs morts à voix basse : « Un año de represión llevaba a las familias a encerrarse en sus cocinas a contar sus muertos en voz baja » (*CH,* 140). Les vaincus sont comme déshumanisés, animalisés, comparés à des fantômes ou à des morts-vivants. Cette comparaison prend tout son sens avec les « topos », ces hommes rentrés de la guerre, mais qui vivent cachés dans les maisons tout en faisant croire qu'ils sont morts au combat afin d'échapper à la répression. C'est le cas, dans le roman, des frères Jauregui, Ismael et Cosme : « Cosme e Ismael estaban enterrados y vivos en algún rincón de Jauregui. […] Allí estaban, iniciando un interminable y silencioso destino de muertos en vida » (*CH,* 104). À cela s'ajoute l'autocensure de la population afin de ne pas éveiller les soupçons des gardes civils :

> Pero [Perico Orejas] no volvió a abrir la boca hasta que los intrusos pasaron a dos metros de nosotros y se alejaron, sin más. […] Yo llegué a temer que el silencio general creado a su paso despertara sus sospechas, pero, al parecer, estaban hechos a cruzarse con mudos repentinos. (*CH,* 231)

Ce silence contraint de la population contraste fortement avec les démonstrations ostentatoires de l'idéologie franquiste, à l'école ou au cinéma :

> Sonaban con estridencia los himnos triunfales y los espectadores habían de ponerse en pie y saludar con el brazo tieso a lo fascista, y rematándose el trágala con el coreo de los gritos patrióticos de rigor: « ¡Franco! ¡Franco! ¡Franco! ¡Viva España! ¡Arriba España! ». (*CH*, 145)

En réalité, tout au long du roman, il y a une gradation du silence chez les habitants de Getxo qui va de pair avec l'accentuation de la répression et de l'atteinte à la liberté, poussée à son paroxysme avec le double viol de Fabiola et Flora sur la plage d'Arrigúnaga, lieu très symbolique dans le roman. En effet, dans l'œuvre de Ramiro Pinilla, la plage et la mer sont des

espaces de liberté absolue, liés aux origines. Selon une réécriture mythique des origines faite par Pinilla dans ses romans, les premiers hommes seraient sortis de la mer pour peupler la terre depuis la plage d'Arrigúnaga. Pinilla lie origine du monde, primitivisme et liberté, car selon lui les premiers instants de vie sur terre furent un âge d'or pendant lequel les idéologies qui emprisonnent l'homme n'existaient pas. Dans la trilogie, Fabiola et Flora, plutôt anarchistes, incarnent ce retour vers les origines, vers la liberté la plus pure, notamment à travers leur nudité et leur baignade dans la mer. Lorsqu'elles se baignent nues, le silence renvoie à cette harmonie originelle entre le corps et la nature, entre les femmes et la mer : « Si no fuera por las olas rompiendo en la orilla el silencio sería total » (*CH,* 413). Cette liberté affichée des femmes s'oppose au dogme des franquistes. En représailles, elles sont toutes les deux violées par les collaborateurs du maire de Getxo, favorable au régime. L'arrivée bruyante de ces hommes sur la plage brise net l'harmonie :

> Pero ahora hay otro ruido. Una sombra del tamaño justo de un coche desciende por la carretera que muere en la arena. El ruido no es de su motor sino de los chasquidos de las ruedas contra las piedras. (*CH,* 413)

La voiture joue ici le rôle d'élément perturbateur. Elle représente le pouvoir et la force des biens matériels et des idéologies qui s'imposent sur la nature et la liberté, comme si la voiture venait abîmer, blesser la plage, ce que laissent apparaître les sonorités très dures de ce passage. Le pouvoir franquiste prend ainsi possession de la plage, s'impose, obligeant les femmes à se taire, les deux scènes de viol étant marquées par un fort silence. Fabi et Flora ne crient pas et demandent à Martxel, témoin des viols, de ne rien dire non plus. L'impératif « calla » (*CH,* 268-270) est répété à maintes reprises et est même presque la seule parole prononcée. Ce mutisme révèle que les viols sont non seulement une atteinte aux corps mais aussi à la liberté. Ils rendent impossible l'harmonie initiale : après le viol de Flora, la mer est soudain déchaînée et une certaine violence s'en dégage : « las olas rompen contra la playa y contra el silencio » (*CH,* 415). Le passage de la préposition « en » (« rompiendo en la orilla ») à « contra » met en évidence cette rupture. La fin de l'harmonie initiale devient la métaphore de la fin de la liberté affichée des femmes, contraintes de rester silencieuses. Elles ne parlent pas de ces viols et renoncent à la nudité et à l'idéologie qu'elle reflétait. Elles refusent ainsi, dans les années 1950, d'aider Asier à organiser une nouvelle forme de résistance à Getxo, alors qu'avant son viol Fabiola distribuait des tracts anarchistes malgré la répression. Chaque acte de répression renforce

le silence, les victimes refusant de parler ouvertement de ce qu'il s'est passé. Le pronom « aquello » se répète plusieurs fois dans le roman, tant pour évoquer la guerre civile, la répression que les viols, suggérant des non-dits qui ont pour but de protéger, en vain, la jeune génération, celle qui n'a pas connu la guerre, afin que les plus jeunes ne soient pas eux aussi des vaincus.

L'opposition au régime devient ainsi impossible et le silence de la population transparaît jusque dans les dialogues. Comme la plupart des romans de Ramiro Pinilla, la trilogie *Verdes valles, colinas rojas* est basée sur l'oralité. L'analyse des dialogues est particulièrement révélatrice dans les chapitres où le narrateur est Asier Altube. Asier est un personnage à travers lequel se tisse une sorte de roman d'apprentissage tout au long de la trilogie. Dans ce dernier volume, il part à Bilbao afin de poursuivre ses études. Ce départ est pour lui un véritable tournant, comme un voyage initiatique, car à Bilbao il rencontre des anarchistes qui s'opposent de manière active et clandestine au régime franquiste, et il découvre ainsi une autre idéologie, différente de celle des nationalistes. L'étude des dialogues fait ressortir le silence et l'inaction des habitants de Getxo. En effet, Asier et les anarchistes parlent uniquement d'actions pour s'opposer au régime et de leurs conséquences : danger, arrestations, torture. Asier explique à ses amis de Getxo la résistance des anarchistes en employant des verbes d'action et un lexique de guerre : « ¡Es que ellos siguen luchando! […] Van armados. Están en guerra. » (*CH,* 166), « ¡Ellos toman la iniciativa y atacan como si aún no hubiera acabado la Guerra! » (*CH,* 233). Un décalage se crée alors entre Asier et ses amis et sa famille, car c'est le lexique de la peur, du mutisme et de la passivité qui domine dans le discours des habitants de Getxo : « miedo », « terror », « silencio », « callados », « sobrevivir », « aún no hemos recuperado el aliento » ou « nos cruzamos de brazos » (*CH,* 232). Les négations, employées par Mercedes, soulignent aussi leur difficulté à se remettre de la guerre et de la répression : « aún no hemos recuperado el aliento. […] No queremos más riesgos, no queremos más muertos » (*CH,* 166). Elle justifie ainsi l'inaction de la population de Getxo, alors que juste après la fin de la guerre, Mercedes faisait de la résistance une forme de survie, comme le montre la juxtaposition des verbes « resistir » et « sobrevivir » – « Tenemos sobre ellos el privilegio de que se nos obliga a resistir, a sobrevivir » (*CH,* 105). Mais la répression a réduit la population au silence, d'où les nombreux verbes qui renvoient à une parole tronquée, inaudible, suggérant leur hésitation et leur incapacité à réagir : « musitar », « tartamudear », « murmurar » (*CH,* 105), « mormotear », « apenas se le oyó » (*CH,* 227). Ce ton hésitant contraste avec le discours plus vindicatif d'Asier, fait de nombreuses interrogations et exclamations qui marquent son incompréhension face au mutisme de

ses amis. Asier explique le silence des habitants de Getxo par l'absence de leader nationaliste capable de mener la résistance :

> Se me antojó que el silencio de mis amigos expresaba su protesta porque alguien perturbaba su prolongada siesta de *niños de la guerra*. Pero imagino que fue otra cosa: el vacío ideológico que yo también había sufrido antes de conocer a Tobías Campo. Recién salidos de una adolescencia traumática, nos recibió una sociedad vencida y desmantelada, sin dirigentes que le marcaran el rumbo –unos, muertos, y otros, en el exilio–, cuyo único ideal era sobrevivir. (*CH,* 230)

Selon Asier, l'idéologie nationaliste basque fait partie de l'identité des habitants de Getxo : « Se era nacionalista simplemente por ser de Getxo » (*CH,* 229). Mais la défaite des nationalistes basques et le décès de Cristina Oiaindia qui, jusqu'alors dans la trilogie, incarnait l'idéologie nationaliste, laissent les habitants de Getxo orphelins. Aucun autre personnage ne prend le relais de Cristina. Cette voix éteinte devient la métaphore des voix, exilées ou emprisonnées, des nationalistes basques à la sortie de la Guerre Civile. Le mutisme des nationalistes s'accompagne du silence de la communauté internationale face à la dictature franquiste, qui apparaît dans les passages de la narration d'Asier consacrés davantage aux faits historiques, alors que les dialogues sont plutôt centrés sur les histoires des personnages de fiction. Les phases de récits prennent une forme très elliptique, comme des résumés rapides du contexte historique, puisqu'Asier passe rapidement de 1947 à 1960 et de 1960 à 1968, mettant ainsi en évidence le peu d'évolution, de changement qui semble dû à l'absence d'une réelle opposition efficace tout au long de ces années. L'espoir exprimé par les termes de « victoria » ou de « clarín esperanzador » (*CH,* 419) qui apparaissaient après les grèves de 1947 laisse ainsi place à la conscience de l'échec – « el otro gran fracaso » (*CH,* 493). Les différentes voix narratives du roman, que ce soit celle d'Asier qui raconte l'histoire au passé ou celles de Roque ou Martxel qui la racontent au présent, et l'alternance entre phases de récit et de dialogues, permettent, par un retour global sur ces silences, de mieux comprendre qu'ils sont dus à la fois à la peur de la population, à sa résignation, à la répression, mais aussi à l'absence d'appuis politiques, tant des nationalistes basques que de la communauté internationale.

Dans ce contexte, la naissance de l'ETA est perçue par certains habitants comme une forme d'espoir et de résistance au régime. Ainsi Asier dit-il :

> Me bastó que Txabi Etxebarrieta militara en un movimiento que se enfrentaba abiertamente a Franco… ¡y con armas! Era algo tan nuevo y maravilloso que el resto de la emplastada oposición franquista no podíamos hacer sino bendecir. (*CH*, 574)

Mais pour d'autres, par exemple don Manuel, il s'agit du début trompeur d'une nouvelle guerre : « Al principio de una guerra todo el mundo parece contento. […] Todas las guerras empiezan con unos primeros tiros » (*CH,* 576). Elle dévorera bientôt le Pays Basque pris dans un engrenage mortifère : dans les dernières pages de *Las cenizas del hierro*, Asier meurt d'un cancer, métaphore de l'ETA, le cancer du Pays Basque, comme le souligne Rafael Conte dans une comparaison avec *Cien años de soledad* : « pues cien años de soledad desembocan en un monstruo, pues ETA es la metástasis del País Vasco, su verdadero cáncer final, del que por ejemplo va a fallecer, Asier Altube[6] ». La trilogie *Verdes valles, colinas rojas* permet ainsi de comprendre que la naissance de l'ETA se doit à l'idéologie du PNV de Sabino Arana et à la répression organisée par le régime franquiste. Dans une interview, Pinilla explique que :

> ETA nació del nacionalismo vasco de Sabino Arana, el del PNV. ETA nació del PNV. En los años sesenta el franquismo seguía amordazando a todos los pueblos de España y ETA no se resignó a una oposición silenciosa y decidió meter ruido. Acción /reacción[7].

L'ETA va en fait prolonger la peur, la terreur et le silence, que nous retrouvons dans le roman *Patria* de Fernando Aramburu.

II. *Patria :* un silence lâche et dévastateur

Ramiro Pinilla n'a jamais écrit un seul roman ayant pour thème central le terrorisme de l'ETA par manque d'inspiration, même si le terrorisme apparaît toujours en arrière-fond, à travers de petites phrases qui rappellent la dangerosité des croyances politiques ou religieuses. Cependant, Ramiro Pinilla a souvent donné son opinion sur le conflit basque dans plusieurs interviews. Ainsi, dans une interview pour le quotidien *ABC*, explique-t-il

6. Rafael Conte (27/08/2005). « Euskadi, cien años de soledad », *El País*. <https://elpais.com/diario/2005/08/27/ babelia/1125100217_850215.html> [Consulté le 13/02/2018].

7. Antonio Astorga (28/11/2011). « Ramiro Pinilla: Con la derrota de ETA no se borra el pasado, su terrorismo », *ABC*. <http://www.abc.es/20111128/ciencia/abcp-ramiro-pinilla-derrota-borra-20111128.html> [Consulté le 26/04/2018].

que la société basque est restée longtemps silencieuse à cause de la peur de l'ETA :

> Esta sociedad vasca ha sido una sociedad silenciada. Llamo silenciada a que en el tren, en las tascas no se hable de política, no se hable de ETA. Esa es una sociedad silenciada. […] Lo menos que te podía ocurrir es que te dieran una paliza en la calle o que te asesinaran. Era auténtico miedo. Sabías que estabas rodeado de gente afín a ETA, al nacionalismo. No podías hablar libremente[8].

Le terrorisme de l'ETA a donc, selon Ramiro Pinilla, les mêmes conséquences que la dictature, à savoir la peur et le silence, deux thèmes forts du roman de Fernando Aramburu, *Patria*. Nous retrouvons des similitudes dans la description de la société basque soumise à la répression franquiste puis à la violence de l'ETA. Le silence semble être une arme des terroristes afin d'imposer leur idéologie et touche l'ensemble de la population. Les victimes sont condamnées au silence, tout comme leur famille. Celle du Txato finit par quitter le village où elle habitait depuis toujours. Nerea, sa fille, cache même à ses amis et à son fiancé les raisons de la mort de son père ; elle préfère dire qu'il est décédé d'un cancer plutôt que d'avouer qu'il a été tué par l'ETA. Être victime de l'ETA devient comme un tabou, quelque chose qu'il faut taire pour ne pas gêner la population ni être soi-même exclu de la société basque. Les victimes s'autocensurent, alors que dans le même temps une féroce propagande se met en place autour de l'ETA. Si les victimes sont comme invisibles, l'ETA est, quant à elle, bien visible, comme en témoignent les tags qui apparaissent sur les murs de la ville et qui visent le Txato. Ils apparaissent en majuscules, innombrables, et pourraient être l'œuvre de plusieurs personnes mais le ou les auteurs demeurent inconnus. De plus, les membres de l'ETA paraissent jouir d'une forte solidarité si l'on en juge par les photos géantes pour soutenir les membres emprisonnés, les réceptions festives pour recevoir ceux qui sont sortis de prison ou les enterrements très politiques où l'on rend hommage aux etarras tués par la police, qui deviennent des martyrs de la cause. L'idéologie de l'ETA envahit toute la société, une omniprésence symbolisée dans le roman par la Arrano Taberna, le bar situé au centre du village où les photos des prisonniers sont affichées et de l'argent y est récolté pour aider les etarras et leur famille. C'est

8. Antonio Astorga (14/01/2007). « Ramiro Pinilla: ETA es una hidra con muchas cabezas y un única lenguaje: la violencia », *ABC*. <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-01-2007/abc/Nacional/eta-es-una-hidra-con-muchas-cabezas-y-un-unico lenguaje-la-violencia-ramiro-pinilla-_-escritor_153908697535.html> [Consulté le 15/03/2018].

un endroit clé dans lequel il faut se montrer, car ne pas y aller peut être mal perçu, comme l'explique Gorka, le frère de Joxe Mari, membre de l'ETA : « Si no vas, se nota. Y si se nota, malo » (*P,* 350). Ces deux phrases très simples traduisent bien la pression sociale exercée par l'ETA et ses partisans sur le reste de la population, qui n'a pas d'autre choix alors que de se taire. Au silence des victimes, s'ajoute donc le silence de la population dans son ensemble, qui devient par conséquent complice des terroristes. L'omerta s'impose. Dans *Patria*, le silence de la population devient presque l'identité du Pays Basque, comme le souligne le titre du 93e chapitre : « El país de los callados ». Les amis du Txato, notamment Joxian, qui était comme son frère, cessent de lui parler dès qu'apparaissent les premiers tags. Le tag le traitant de délateur marque un tournant dans le roman, car à partir de ce moment-là le Txato devient automatiquement un paria pour le reste de la population de son village :

> TXATO TXIBATO. […] En un pueblo como el suyo, la peor calumnia. […] Y al llegar a la plaza y sumarse al grupo de cicloturistas, notó, ¿qué?, notó algo, como una tibieza en el saludo. […] Y el Txato se quedó solo con Joxian, que iba todo el rato a dos o tres metros por detrás de él sin decir palabra. (*P,* 158-160)

En un instant, le Txato passe d'appartenir au groupe de cyclotourisme à en être exclu, et par là même à être presque banni de la société, un bannissement visible dès qu'il entre dans le bar à la fin de la randonnée : « Desde la calle se oían voces y risas. Entró el Txato. Se produjo en el bar un silencio repentino » (*P,* 160). Ce silence soudain reflète la pression de l'ETA sur la population qui a brisé le lien, l'amitié, entre les habitants en les divisant entre victimes et partisans passifs de l'organisation terroriste. Ce silence et cette passivité s'expliquent par la peur de Joxian et des autres d'être ensuite eux aussi ciblés par l'ETA et d'être désignés comme des ennemis :

> Una vez, por casualidad, se topó con Joxian por la calle. Se miraron, Joxian fugazmente, él con fijeza, con expectación, esperando no sabía qué, una señal, un gesto. Y Joxian levantó al pasar las cejas a modo de saludo, como diciendo: no, si yo me pararía a hablar contigo, pero es que (*P,* 211)

Cette phrase interrompue met en évidence le silence imposé sur la population et son incapacité à verbaliser la pression exercée par l'ETA, comme si l'exprimer était déjà se mettre en danger. Ce ne sont pas les victimes qui entraînent le silence de la population, mais bien l'ETA et la peur qu'elle représente. Les habitants du village n'osent pas s'opposer à l'ETA et donc montrer une quelconque solidarité avec les victimes. C'est pourquoi, dans

Patria, le silence de la population est associé à la lâcheté, comme nous pouvons le noter dans la citation suivante dans laquelle Gorka évoque la lâcheté de son père et la sienne :

> Porque soy tan cobarde como él y como tantos otros que a estas horas, en mi pueblo, estarán diciendo bajito para que no les oigan: esto es una salvajada, un derramamiento inútil de sangre, así no se construye una patria. Pero nadie moverá un dedo. […] La gente acudirá a la siguiente manifestación en favor de ETA, sabiendo que conviene dejarse ver en la manada. Es el tributo que se paga para vivir con tranquilidad en el país de los callados. (*P,* 462)

Dans le roman, Fernando Aramburu montre bien cette autocensure collective de la population, car seule Arantxa, la sœur de Joxe Mari, semble s'élever ouvertement contre le silence de la population et contre la campagne de harcèlement à l'encontre du Txato. Mais elle perd la parole suite à un AVC et ne peut plus s'exprimer qu'en clignant des yeux, puis en écrivant sur un iPad. Son esprit se retrouve soudainement prisonnier de son corps et cet AVC devient la métaphore du silence de la population, d'un Pays Basque emprisonné, obligé de se taire, et sa rééducation la métaphore du difficile retour à la parole et au dialogue du Pays Basque.

Cette absence de réaction de la part de la population peut être perçue de manière distincte. Dans son essai *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia,* Edurne Portela va plus loin en la qualifiant d'indifférence et ce silence serait même une forme de complicité, puisque les habitants finissent par accepter la violence :

> Una de las consecuencias más graves de la indiferencia es la normalización y aceptación de la violencia; es decir, el asumir que es normal que algunas personas, debido a sus cargos políticos, su ocupación profesional, su ideología y/o clase social, hayan sido o sean el objetivo de ETA y de sus colaboradores. […] El «algo habrá hecho» significa aceptar sin cuestionamiento la lógica de los violentos y abrazar la ignorancia como modo de vida[9].

Si pour Edurne Portela la population cherche à se convaincre de la légitimité des actions de l'organisation terroriste, Fernando Aramburu nuance cette indifférence dans une interview et explique comprendre ce silence :

9. Edurne Portela, *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2016, p. 27-31.

« hay otros silencios que son más justificables, como es el silencio producido por el miedo[10] ».

Enfin, dans *Patria*, le silence envahit non seulement l'espace public, mais aussi l'intérieur même des maisons. Les maisons familiales, tant celle du Txato et Bittori que celle de Joxian et Miren, deviennent des lieux étouffants, dans lesquels la communication, les échanges entre les membres des familles sont difficiles, voire inexistants. Au contraire, le dialogue entre les personnages semble plus simple à l'extérieur de la maison, dans le verger de Joxian par exemple, ou dans un café de San Sebastián. D'ailleurs, il est intéressant de constater que les personnages semblent plus enclins à se confier en dehors du village, notamment dès qu'ils partent vivre dans les grandes villes comme Bilbao ou San Sebastián, prouvant ainsi la forte pression présente dans le village. Le silence est perceptible jusque dans la construction narrative du roman de Fernando Aramburu, divisé en courts chapitres dont les neuf personnages principaux sont tour à tour héros. Cette fragmentation souligne encore davantage le manque de dialogue dans la société basque, mais aussi les ruptures entre les personnages d'une même famille. Chaque personnage apparaît ainsi parfaitement isolé et incapable de nouer ou de renouer un lien affectif ou de dialoguer avec les autres personnages. Alors que les dialogues au style direct sont nombreux dans le roman, les monologues, notamment chez les mères de famille, Miren et Bittori, sont également très présents et très longs, ce qui traduit bien le manque de communication des personnages et leur isolement. Il est également intéressant de constater qu'avant la rupture entre les deux familles les dialogues au style direct étaient très longs, les personnages n'hésitant pas à évoquer les problèmes ensemble, même Miren et Bittori. Cependant, dès le départ en clandestinité de Joxe Mari et les premières lettres reçues par le Txato lui demandant de payer un impôt révolutionnaire, les dialogues deviennent plus brefs, plus familiers même, et surtout plus anecdotiques. Les personnages parlent ainsi davantage de la composition des repas que des sujets importants en lien avec le contexte politique ou leur vie personnelle. Non seulement le conflit politique et ses conséquences ne font pas vraiment partie des conversations entre les personnages, mais ceux-ci ne parlent pas non plus de leurs autres problèmes personnels, comme l'homosexualité de Gorka ou le cancer de Bittori. Tous ces sujets deviennent des sujets tabous et font écho à l'omerta autour de l'ETA. Quand les personnages évoquent enfin leurs soucis, les

10. Irene Hernández Velasco (26/09/2017). « Fernando Aramburu: el perdón de una víctima a su agresor es algo íntimo, no se puede establecer por ley », *BBC Mundo*. <http://www.bbc.com/mundo/noticias-41367694> [Consulté le 15/03/2018].

dialogues révèlent alors la division et la rupture au sein même des familles. Les dialogues sont brefs, secs, avec des phrases interrogatives comme seule réponse. Dans les phases de récit ou les monologues, les verbes de parole apparaissent souvent à la forme négative. De plus, notamment dès que la narration passe à la première personne, les phrases se font plus courtes, les phrases interrogatives et nominales se multiplient tout comme les adjectifs, ce qui décrit et traduit parfaitement le mal-être des personnages. Le fond et la forme se rejoignent pour exprimer la fragmentation de la société basque et les conséquences individuelles et collectives du terrorisme.

Néanmoins, malgré le fait qu'il s'agisse de deux romans marqués par une forte description du silence, le style des deux auteurs permet aussi de briser le silence et l'oubli.

III. Une écriture invisible pour briser le silence et l'oubli

Ramiro Pinilla et Fernando Aramburu montrent le silence et la terreur qui ont régné au Pays Basque depuis la fin de la Guerre Civile jusqu'à la fin de la lutte armée de l'ETA en 2011 à travers deux œuvres très réalistes, et ils s'attachent aussi à briser ce silence. En s'appuyant sur la polyphonie, les changements de narrateurs, l'alternance entre les différents types de discours, leur écriture permet de redonner la parole aux oubliés de l'histoire, aux victimes. Ramiro Pinilla qualifie son style, basé davantage sur l'oralité que sur la description, d'écriture invisible et le définit de la manière suivante :

> El lenguaje invisible lo empleo para personajes libres de literatura. Cuando habla un aldeano, es seco, directo, cuenta hechos con el menor número de palabras. El lenguaje invisible no estorba a la narración[11].
>
> Me retiro y le dejo al otro que lo cuente. […] Es la ausencia premeditada del escritor[12].
>
> El lenguaje invisible significa la eliminación de lo superfluo, que va directamente al grano[13].

11. Ernesto Maruri, « Entrevista a Ramiro Pinilla », *La bolsa de pipas*, n° 53, novembre-décembre 2004.

12. Ander Landaburu (20/10/2007), « El franquismo contó con la posguerra para asesinar impunemente », *El País*. <https://elpais.com/diario/2007/10/20/babelia/1192837811_850215.html> [Consulté le 16/03/2018].

13. Beatriz Celaya (09/11/2006). « Entrevista a Ramiro Pinilla », *dosdoce.com*. <http://www.dosdoce.com/2006/11/09/ramiro-pinilla/ > [Consulté le 16/03/2018].

L'utilisation abondante du style direct et la polyphonie permettent d'être au plus près des personnages pour redonner pleinement la parole aux vaincus de la Guerre Civile, en particulier au peuple et aux femmes, très présentes dans l'œuvre de Ramiro Pinilla. À travers l'écriture invisible, Ramiro Pinilla redonne la parole aux témoins directs et anonymes de cette période de l'histoire de l'Espagne, et non aux hommes politiques et aux historiens. Il brise ainsi le pacte de silence et d'oubli de la Transition et *Las cenizas del hierro* s'inscrit dans le courant des romans de mémoire. Face à l'identité collective imposée par le régime franquiste ou par les nationalistes, Pinilla recherche l'identité basque dans le primitivisme et dans des voix plus individuelles, notamment dans celles des femmes, bien souvent premières victimes des idéologies totalitaires. Il propose une définition personnelle de l'identité, qui se trouverait dans l'enfance, dans la nature et dans les origines du monde ; l'oralité s'inscrit alors dans la volonté de Pinilla d'un retour aux origines, au moment où la liberté était la plus absolue, car dénuée d'idéologies politiques ou religieuses. L'oralité serait donc une manière de s'opposer aux idéologies, qui réduisent l'homme au silence, et de proposer un discours plus authentique. Dans la trilogie, il est mentionné à diverses reprises que l'écriture a emprisonné les Basques, a corrompu leurs relations sociales, car dans le passé ils n'avaient pas besoin de papier, de contrat pour se faire confiance, la parole suffisait. À travers l'oralité, il s'agit donc de revenir au tout début des relations sociales entre les hommes, à un moment où chacun avait la liberté de s'exprimer directement sans passer par un intermédiaire, comme l'homme politique par exemple.

Nous pouvons également parler d'écriture invisible pour qualifier le style littéraire de Fernando Aramburu, tel que le présente Manuel Díaz de Guereñu au sujet du recueil de nouvelles *Los peces de la amargura*[14] :

> Los artificios formales a que Aramburu recurre en estos relatos […] no alteran la impresión general de escritura transparente, en la que un lenguaje cercano a la experiencia de los personajes la traslada al lector, con toda su carga emocional. Es uno de los logros mayores de Aramburu haber conseguido esa ilusión de escritura invisible, que no estorba ni mediatiza la emoción[15].

En effet, dans *Patria,* le désordre chronologique, les ellipses, les réitérations de certains moments mais présentés à travers plusieurs points de vue

14. Fernando Aramburu, *Los peces de la amargura*. Barcelona : Tusquets, 2006.

15. Manuel Díaz de Guereñu, « Relectura de Fernando Aramburu: los retos del narrador », *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 847-848, 2017, p. 26.

permettent de se rapprocher au mieux de ce qu'ont pu vivre les habitants du Pays Basque pendant l'existence de l'ETA et de comprendre certaines réactions, comme le silence, et ce d'autant plus que les neuf personnages principaux représentent parfaitement la pluralité du Pays Basque, puisque dans le roman apparaissent une victime, un membre de l'ETA, des personnages qui soutiennent plus ou moins le mouvement, des pères, des mères et des enfants qui ont donc différents points de vue et positions sur l'ETA. Il y a chez Aramburu, tout comme chez Pinilla, la volonté de redonner la parole à des franges de la société basque restées trop longtemps silencieuses. Il redonne surtout la parole à des êtres humains, d'où le passage, parfois brutal, en pleine phrase, de la troisième à la première personne du singulier. Nous pouvons parler de réhumanisation, puisque chaque personnage retrouve au fil du roman une identité personnelle très forte, comme « un Movimiento de Liberación Personal » (*P,* 358) pour reprendre une expression de Gorka, dans une société pourtant imprégnée par l'idée de « sacrificio colectivo » (*P,* 313). Fernando Aramburu redonne donc ainsi la parole à des voix individuelles du Pays Basque, et notamment aux victimes de l'ETA pour sceller ce que l'écrivain conférencier du roman appelle une « derrota literaria de ETA » (*P,* 553). En effet, avant le milieu des années 2000, seul Raúl Guerra Garrido avait abordé dans ses romans la situation des victimes de l'ETA. La publication de *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu marque un tournant, car à partir de ce moment-là les victimes de l'ETA deviennent un sujet à part entière de la littérature, comme le souligne Fernando Savater :

> Según mi criterio, y no quisiera ser injusto con nadie por olvido o desconocimiento, hasta ese admirable puñado de relatos que son *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu, las víctimas del terrorismo no habían encontrado un reconocimiento artístico de su humilde calvario a la altura exigible. Dejando aparte, por supuesto, las dos grandes novelas de Raúl Guerra Garrido, *Una lectura insólita del capital* y sobre todo *La carta,* pioneras en el tema[16].

Javier Sánchez Zapatero confirme ce tournant dans la littérature espagnole en citant plusieurs autres romans, comme *El comensal*[17] de Gabriela Ybarra ou *Ojos que no ven*[18] de José Ángel González Sainz, qui évoquent aussi la situation des victimes :

16. Fernando Savater (09/12/2006). « Víctimas », *El País*, <https://elpais.com/diario/2006/12/09/opinion/1165618806_ 850215.html> [Consulté le 16/03/2018].

17. Gabriela Ybarra, *El comensal*. Madrid : Caballo de Troya, 2015.

18. José Ángel González Sainz. *Ojos que no ven*. Madrid : Espasa-Calpe, 2010.

> Son algunos de los ejemplos que, sin ánimo de exhaustividad, demuestran que existe en la narrativa española reciente un afán por reflejar el dolor que las acciones terroristas han producido en la sociedad y, de forma concreta, por dotar a las víctimas de la voz que durante mucho tiempo les fue negada[19].

À travers ces multiples romans, s'exprime l'envie de sortir de l'idée du « tous coupables » ou « tous victimes » et d'éviter un nouveau pacte de silence, similaire à celui de la Transition, que certains tentent de justifier par l'idée de préserver la paix et de ne pas diviser de nouveau le Pays Basque. Dans une interview, Ramiro Pinilla établit un parallèle avec le silence qui a suivi la Guerre Civile et la dictature et insiste sur cette nécessité d'éviter « otro borrón y cuenta nueva ». Selon lui, il est important que le récit de cette période de terrorisme ne soit pas uniquement entre les mains des politiques :

> He pensado en esta memoria histórica y también en la otra, la de la Guerra Civil y la larga posguerra. Ambas, en peligro de ser desvirtuadas, de que nos las escriban otros. […] Trabajaremos para que la historia no la escriban quienes mataron[20].

Pour Fernando Aramburu, le silence autour des victimes de l'ETA est justement le plus critiquable : « De los muchos silencios que ha habido, creo que el más reprobable es el haber dejado solas a las víctimas, abandonadas. Creo que ese silencio es imperdonable[21] ». Grâce à la littérature, aussi bien Ramiro Pinilla que Fernando Aramburu proposent donc de sortir les victimes du silence et de l'oubli et de bâtir le récit de la dictature et du terrorisme à partir des voix personnelles du Pays Basque. Ces deux romans correspondent à ce que Paul Ricœur décrivait dans *Temps et récit*, lorsqu'il parlait de « fictionnalisation de l'histoire » :

> La fiction se met au service de l'inoubliable. […] Mais il y a peut-être des crimes qu'il ne faut pas oublier, des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit. Seule la volonté de ne pas oublier peut faire que ces crimes ne reviennent plus jamais[22].

19. Javier Sánchez Zapatero, « La intrahistoria del dolor: el terrorismo en la narrativa de Fernando Aramburu », *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 847-848, 2017, p. 33.

20. Antonio Astorga, « Ramiro Pinilla: Con la derrota de ETA no se borra el pasado, su terrorismo », art. cit.

21. Irene Hernández Velasco, art. cit.

22. Paul Ricœur, *Temps et récit : le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 342.

Conclusion

Ramiro Pinilla et Fernando Aramburu décrivent comment deux idéologies politiques successives, le franquisme et le terrorisme de l'ETA, se sont imposées sur la population basque pendant plus de soixante-dix ans. Le silence de la population dans son ensemble et en particulier celui des nationalistes basques sous la dictature expliquent en partie la naissance et l'essor de l'ETA, qui va à son tour imposer le silence à la population basque. Mais ces deux romans viennent aussi briser le silence et redonner la parole aux victimes de la dictature et du terrorisme. Il s'agit de deux œuvres importantes qui aident à comprendre l'histoire contemporaine du Pays Basque et en offrent un autre éclairage, les voix politiques laissant la place dans les romans aux voix individuelles du Pays Basque. Si les nationalistes basques ont tenté pendant plusieurs années d'imposer une vision unique de l'identité basque, ces romans, au contraire, en proposent une vision plus personnelle, plus intime, éloignée du politique.

La trilogie *Verdes valles, colinas rojas* et le roman *Patria* ont rencontré un véritable succès, même si celui-ci a été plus grand en Espagne qu'au Pays Basque, mais il prouve la nécessité pour une partie des Basques de s'intéresser à leur passé lointain et proche et d'en comprendre les tenants et aboutissants. Mais ce sont aussi des romans qui interrogent et qui ne sont pas exempts de critiques, notamment de la part des nationalistes. Ainsi Iñaki Anasagasti, un membre du PNV, considère-t-il que les romans de Pinilla « son unos auténticos rollazos imposibles de leer, y es otro que, al igual que Ibarrola, tiene una auténtica fijación con el PNV[23] ». De même, d'autres membres du PNV ou de Bildu jugent que *Patria* ne raconte qu'une partie du conflit et qu'il ne doit pas en être l'unique référence littéraire[24]. Ces critiques et succès démontrent en réalité l'importance et le rôle de la littérature au moment d'interroger l'histoire.

23. Iñaki Anasagasti (02/26/2007). « Las fijaciones de Ramiro Pinilla », *Blog de Iñaki Anasagasti*. <http://ianasagasti.blogs.com/mi_blog/2007/02/las_fijaciones_.html> [Consulté le 29/04/2018].

24. Luis Aizpeolea (22/04/2017). « Los partidos saludan el éxito de *Patria*: "un libro que deja un poso de esperanza" », *El País*. <https://elpais.com/cultura/2017/02/10/actualidad/1486755429_676936.html> [Consulté le 29/04/2018].

L'EXPRESSION DU SILENCE DANS *PATRIA* DE FERNANDO ARAMBURU : UN DOULOUREUX MUTISME DANS UNE GUERRE FRATRICIDE

Gregoria PALOMAR
Université de Lorraine

Le 20 octobre 2011, l'ETA annonçait la fin de 43 années d'attentats terroristes dont on estime le bilan total à 829 morts. C'est ce jour de l'annonce de la trêve qui est le point de départ du dernier roman de Fernando Aramburu, *Patria*[1], publié en 2016 et dans lequel le romancier, originaire de Saint-Sébastien, poursuit sa réflexion sur le terrorisme basque, déjà entamée dans *Los peces de la amargura*[2], recueil de nouvelles publié en 2006, dans *Años lentos*[3], roman publié en 2012 et dans trois nouvelles du recueil *El vigilante del fiordo*[4], publié en 2011, qui aborde également d'autres formes de terrorisme, en particulier les attentats du 11 mars 2004. Le romancier tente ainsi, par la fiction, de montrer les mécanismes de la violence, le fanatisme des terroristes et l'exclusion des victimes, qui ont fracturé la société basque pendant les « années de plomb », dans des récits qui constituent ce que Fernando Valls considère comme un cycle sur la terreur engendrée par le nationalisme basque radical mais aussi par les tièdes complices de celui-ci[5]. L'écriture est, pour Aramburu, un moyen d'exprimer son refus du

1. Fernando ARAMBURU, *Patria.* Barcelona : Tusquets, 2016.

2. Fernando ARAMBURU, *Los peces de la amargura.* Barcelona : Tusquets, 2006.

3. Fernando ARAMBURU, *Años lentos.* Barcelona : Tusquets, 2012.

4. Fernando ARAMBURU, *El vigilante del fiordo.* Barcelona : Tusquets, 2011.

5. « Me parece que las narraciones citadas [*Los peces de la amargura*, « Chavales con gorra » de *El vigilante del fiordo*, *Años lentos*] aunque no se haya planificado así, podrían formar un ciclo sobre el terror que generó el nacionalismo radical vasco y sus tibios cómplices, menos radicales pero también dañinos. En este mismo sentido, el ciclo podría leerse

terrorisme basque, tel qu'il l'a vécu et subi ; c'est ce qu'il explique dans l'un des textes de *Las letras entornadas,* où il évoque la rédaction de *Los peces de la amargura* :

> Desde el comienzo de mi vocación literaria, aún joven e inexperto […], asumí el compromiso de dar algún día testimonio escrito de cómo se vivió, se sintió y padeció individualmente el espantoso derrumbe moral de la sociedad en que me crié. De ahí tal vez que, cuando redactaba las distintas piezas de *Los peces de la amargura*, me embargara en ocasiones la sensación, nunca hasta entonces por mí experimentada, no tanto de escribir un libro, a la manera de quien crea algo con sus manos, como de sacarlo de dentro de mí. Se conoce que la obra había ido creciendo sin forma definida en mi interior durante largos años de forzada cercanía a las atrocidades del terrorismo. Deseo, no obstante, añadir que escribirlo de la manera como después fue entregado a la publicidad supuso para mí no sólo una opción moral asumida voluntariamente, sino también y sobre todo una opción artística[6].

Cette longue réflexion montre bien ce qui a guidé l'écrivain dans les œuvres citées : créer une fiction littéraire à partir de la réalité vécue, porter témoignage de ce que fut la réalité des Basques pendant ces longues années de violence qui marquent encore les esprits et dont on peut se demander comment elle a pu s'imposer dans la population. La fiction devient ainsi l'expression de l'engagement de l'écrivain qui « renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause[7] ».

L'une des explications de la persistance du terrorisme selon Aramburu est le poids du silence qui a dominé, y compris de la part de ceux qui, en leur for intérieur, condamnaient la violence. Le réel extradiégétique est donc fortement présent dans la fiction et les entretiens qu'a eus l'auteur, à l'occasion de la sortie du roman, portent très souvent sur l'histoire du Pays Basque plus que sur la construction d'une réalité fictionnelle.

---

también como la continuación de *Verdes valles, colinas rojas* (1986, y 2004-2005), de Ramiro Pinilla, cuya trama concluye en los años sesenta, precisamente cuando arranca el relato de Aramburu », Fernando Valls, « En el caldero de las brujas », *Diablotexto Digital,* 2016, n° 1, p. 232-239.

6. Fernando Aramburu, *Las letras entornadas.* Barcelona : Tusquets, colección Maxi Tusquets, 2016 [2015], p. 52-53.

7. Alain Rey, *Le Grand Robert de la langue française.* Paris : Dictionnaires Le Robert, 2001, t. II, p. 2154.

Dans une entrevue publiée dans la revue en ligne *BBC.Mundo* du 27 septembre 2017[8], Fernando Aramburu évoque le silence qui a pesé sur ces quarante années de terrorisme, un silence qu'il conçoit tout d'abord comme une réponse à la terreur, un réflexe de survie. La peur, selon lui, engendre un silence justifiable : « induce a la gente a callarse, a marcharse, a no discrepar en público o a volverse cómplice del agresor ». Il existe aussi des silences apaisants, protecteurs, comme celui des veuves, dans le but de protéger leurs jeunes enfants. Mais il évoque aussi le silence, impardonnable selon lui, d'une société qui a laissé seules les victimes de la violence terroriste. Cette « spirale du silence », qui a marqué la société basque, est au cœur du roman *Patria,* dont les protagonistes sont, d'un côté les victimes, c'est-à-dire la famille d'un chef d'entreprise local, el Txato, assassiné par le commando Oria et de l'autre, la famille d'un des membres de ce commando, habitant du village, fils du meilleur ami de la victime. Le « choix artistique » précédemment mentionné est celui d'une longue analepse qui a pour point de départ le jour où Bittori, la veuve du Txato, apprend que l'ETA a annoncé la fin de la lutte armée ; les cent vingt-cinq courts chapitres du roman construisent un récit fragmenté, aux multiples points de vue, dans un désordre chronologique qui suit le cheminement des pensées des neuf personnages directement impliqués : d'une part, le Txato et sa femme Bittori, et leurs deux enfants Xabier et Nerea et, de l'autre, Joxian et Miren et leurs trois enfants, Joxe Mari, Arantxa et Gorka. Les deux familles, autrefois amies, ont été longtemps emmurées dans un mutisme né de la haine ou de la douleur et ce sont Bittori et Arantxa qui, peu à peu, rompent ce long silence.

Nous nous proposons de déterminer quelles sont les différentes formes de silence qui apparaissent dans ce roman pour voir la complexité des déchirures qui s'expriment dans le silence collectif et le mutisme individuel. Nous analyserons comment la structure narrative, la juxtaposition des points de vue, permettent d'interroger le passé récent du Pays Basque et révèlent la difficile reconstruction après la lutte fratricide dont les Basques ont été les acteurs ou les victimes.

Une « spirale du silence »

Le titre du roman *Patria* questionne d'emblée la tyrannie d'un point de vue unique, d'un discours dominant, celui de ceux qui se disent opprimés

8. Irene Hernández Velasco, « Fernando Aramburu: "El perdón de una víctima a su agresor es algo íntimo, no se puede establecer por ley" ». <http://www.bbc.com/mundo/noticias-41367694, 26 septembre 2017> [Consulté le 19 avril 2018].

tout en bâillonnant une partie de la population. Cette patrie est en effet au centre des revendications des nationalistes basques, elle est, selon Edurne Portela, auteure de l'ouvrage *El eco de los disparos, Cultura y memoria de la violencia,* « un objeto indiscutible y superior a todos los demás[9] », la justification, selon elle, d'un nationalisme ethniciste et violent qui a comme seul objet la Patrie[10]. Cette exaltation de la Patrie établit alors une division manichéenne de la société entre patriotes et antipatriotes et influe profondément sur des relations qui sont, par ailleurs, fortement marquées par des pratiques collectives. Dans le roman, cette valeur suprême envahit l'espace social : les photos des prisonniers *etarras* sont affichées en permanence sur la façade de la mairie, des banderoles dans les rues appellent à la lutte, tout rassemblement est l'occasion de brandir les *ikurriñas,* le drapeau basque ; tout est fait pour inciter à la lutte patriotique dans ce village proche de Saint-Sébastien où, selon l'un des membres du commando Oria, « hasta las farolas son *abertzales*[11] » (p. 449).

L'omniprésence *abertzale,* dans un village où tout le monde semble se connaître, permet l'apparition de cette « spirale du silence » – analysée par la sociologue allemande Élisabeth Noelle-Neumann – qui naît de la pression sociale et du sentiment d'insécurité de ceux qui pensent faire partie d'une minorité et qui, par leur silence, renforcent l'impression erronée de leur sous-représentation :

> Si la gente cree que su opinión forma parte de un consenso, se expresa con confianza en conversaciones públicas y privadas, por ejemplo, pero también mediante la ropa que visten y otros símbolos públicamente perceptibles. Y, a la inversa, cuando la gente se siente en minoría se vuelve precavida y silenciosa, reforzando así la impresión de debilidad, hasta que el bando aparentemente más débil desaparece, quedando sólo un núcleo duro que se aferra a sus valores anteriores, o hasta que la opinión se convierte en tabú[12].

Ce concept de la spirale du silence a été appliqué en 2003 au Pays Basque par Florencio Domínguez Iribarren dans un essai intitulé *Las*

9. Edurne Portela, *El eco de los disparos, Cultura y memoria de la violencia.* Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2016, p. 28.

10. *Ibid.,* p. 26.

11. Les citations extraites du roman *Patria* seront simplement suivies du numéro de page.

12. Elisabeth Noelle-Neumann, *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social.* Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1995, p. 260 (Titre original : *The Spiral of Silence. Public opinion –Our Social Skin.* Chicago & Londres : The University of Chicago Press, 1984).

raíces del miedo, Euskadi, una sociedad atemorizada. Il y explique comment s'établissent des rapports de force qui permettent le développement de la violence terroriste comme norme sociale :

> Quienes creen que los terroristas son patriotas manifiestan estas ideas abiertamente porque creen que están respaldados por un amplio sector de la población, precisamente el que se expresa con mayor libertad. Quienes sostienen lo contrario se sienten aislados, callan, y de esta forma contribuyen a generalizar la creencia de que la mayoría se muestra comprensiva con ETA. Unos se expresan sin tapujos, mientras quienes más lejos están del terrorismo se refugian en respuestas ambiguas o, sencillamente, se ven obligados a tragarse sus opiniones y callar[13].

Ce silence collectif est omniprésent dans le roman *Patria,* où l'on voit comment la famille du Txato et de Bittori est brutalement ostracisée par la collectivité dès que le chef d'entreprise est soupçonné de ne pas être « patriote ». C'est d'ailleurs un aspect de la société basque dont Fernando Aramburu a déjà traité dans *Los peces de la amargura* : dans la nouvelle « Enemigo del pueblo[14] », Zubillaga devient un pestiféré quand il est injustement accusé d'être un délateur et toute communication avec les habitants du village devient impossible. Rejeté par tous, même par ses enfants, il finira par se suicider. Avant que les tags ne désignent le Txato comme un « chivato », la pire des accusations qui signe pour ainsi dire son arrêt de mort[15], le quotidien des deux familles amies est marqué par la forte sociabilité qui rythme la vie des Basques : le Txato et Joxian fréquentent le même club de cyclotourisme, leurs sorties se terminent par un bon repas entre amis ; Joxe Mari fait partie de l'équipe de handball locale et fête ses victoires au bar du village, tenu par Txati, dans lequel s'exprime par ailleurs la solidarité avec les prisonniers de l'ETA – une cagnotte y est prévue pour recevoir des fonds

13. Florencio Domínguez Iribarren, *Las raíces del miedo, Euskadi, una sociedad atemorizada*. Madrid : Santillana, 2003, p. 41.

14. Fernando Aramburu, *Los peces de la amargura*, *op. cit.*, p. 139-158.

15. C'est ce mécanisme de dénonciation et de mort inéluctable qu'Alejandro Muñoz Alonso sous-entend : « Los partidos nacionalistas, especialmente el PNV, con su enorme influencia social, han silenciado toda manifestación de españolismo, considerando como "poco vasco" e, incluso, como "traidor" a quien se mostrara tibio respecto de los ideales nacionalistas. HB y ETA han ido aún más lejos al considerar cómo "colaboracionista" con el "ocupante español" a cualquier ciudadano de dudoso fervor nacionalista. Y en no pocas ocasiones estos "colaboracionistas" o "chivatos" han sido víctimas del terrorismo etarra », Alejandro Muñoz Alonso, « La espiral del silencio en el País Vasco », *Cuenta y razón,* n° 33, 1988, p. 49.

pour aider leurs familles. Les femmes sortent de leur côté, rarement seules : Bittori et Miren vont ensemble à Saint-Sébastien, Nerea et Arantxa font partie du même groupe d'amies, et Nerea accompagnera Arantxa à Londres quand celle-ci, enceinte, décidera d'avorter.

Ainsi se dessine, à travers les souvenirs des différents personnages, une société où, selon Javier Sánchez Zapatero, on peut distinguer les forts signes d'identité de « una cultura marcada por el matriarcado, la pervivencia de ciertas tradiciones autóctonas o la relación social a través de la cuadrilla y el *txiketeo*[16] ». Dans cette culture de groupe, les manifestations indépendantistes semblent faire partie intégrante de la vie de la communauté, si l'on en juge par les souvenirs de Nerea qui décide d'aller à une manifestation d'hommage après la mort de Txomin Iturbe, le 27 février 1987, alors qu'elle n'a pas d'opinions politiques précises. Elle soutient Herri Batasuna, sans plus, mais ne voit pas d'autre attitude possible : « Iban, sí, a concentraciones y manifas, pero es que en el pueblo más o menos todos los jóvenes participaban en ellas » (p. 254) comme si participer à une manifestation *abertzale* était devenu une autre forme de sociabilité aussi ancrée dans les mœurs que les traditions ancestrales. Et, pour le Txato, qui reçoit déjà des lettres de menace, faire comme les autres jeunes est une protection pour sa fille : « Mientras mi hija esté con *abertzales*, la dejarán tranquila » (p. 254), ce qui relève de cette « spirale du silence » définie par Élisabeth Noëlle-Neumann qui pousse à suivre l'attitude de ce que l'on estime être la pensée dominante et qui exerce une pression permanente.

Une sociabilité refusée

Dans une communauté fortement marquée par son sentiment d'identité et les comportements collectifs qui s'y rattachent, tout dissident est aussitôt marginalisé et le silence est l'expression de son bannissement. Lorsque le Txato est dénoncé dans tout le village par des tags qui le traitent de « chivato », le village entier semble solidaire pour le rejeter par un silence réprobateur et l'exclure de toutes les activités qui le faisaient jusqu'alors membre de la collectivité qui nie maintenant son existence. En effet, alors qu'il était admiré de tous pour sa réussite, dès les premières menaces connues de l'ETA, il semble avoir disparu de la réalité du village : « dejaron de mencionarlo en sus conversaciones, como si nunca hubiera existido » (p. 59). Privé subitement de toute reconnaissance sociale, c'est le

16. Javier Sánchez Zapatero, « La intrahistoria del dolor: el terrorismo en la narrativa de Fernando Aramburu », *Ínsula*, n° 847-848, julio-agosto 2017, p. 36.

silence qui dorénavant va l'accompagner partout, comme si tout échange devenait impossible ; ainsi, lors de sa dernière sortie à vélo, ses camarades se taisent quand il est insulté depuis des fenêtres, puis à l'étape de repos : « Entró el Txato. Se produjo en el bar un silencio repentino » (p. 160). La norme sociale précédemment évoquée crée alors une censure implicite qui « se présente […] invariablement comme un silence artificiellement créé par une autorité constituée. Ce silence prend, le plus souvent, la forme du retranchement[17] ».

Le mutisme collectif est donc le premier signe d'éviction, il annonce le silence de la mort de celui qui n'a plus d'existence au sein de sa communauté d'origine, dans ce que Fernando Larraz qualifie de « el aislacionismo que deriva en una estricta solidaridad comunitaria frente a los considerados extraños[18] » ; en refusant de payer son tribut à l'ETA, de participer au juste combat pour la Patrie, el Txato, bien que né et ayant vécu toute sa vie au Pays Basque, devient un étranger à la communauté, un paria ; il n'appartient plus au corps social qui s'identifie par un ensemble de signes non-verbaux soulignés par Marc de Smedt :

> Tout corps social vit ses échanges sur un ensemble de signes et de bruits qui forme un véritable code de la communication entre les êtres : bonjour, au revoir, excusez-moi, merci, de rien, après vous, je vous en prie, à bientôt… sont des expressions types qui basent le code du langage, permettant d'indiquer brièvement la neutralité bienveillante de l'individu envers ses congénères de rencontre[19].

La sociabilité a pour base un monde codé, et la négation de cet ensemble de signes prive l'individu, du jour au lendemain, de toute possibilité de vie sociale et, par voie de conséquence, sa famille en est aussi privée. Ainsi, quand Nerea rencontre Arantxa à Saint-Sébastien, elle lui avoue qu'elle a été exclue du bar Arrano, qu'elle a toujours fréquenté, sans explications (p. 264) ; Xabier a renoncé à aller au village car « [l]a última vez que estuvo allí, amigos y conocidos de los viejos tiempos le negaron el saludo » (p. 326). En montrant ces individus qui se retrouvent brusquement rejetés de leur communauté d'origine, en adoptant successivement le point de vue de ces victimes d'ostracisme, Aramburu montre comment l'idéologie

17. Pierre Karila-Cohen, « La censure ou la parole bâillonnée », *in* Claudie Danziger (dir.), *Le silence : la force du vide*. Paris : Autrement, Collection Mutations n° 185, 1999, p. 73.

18. Fernando Larraz, « Años de patrias », *Ínsula*, n° 847-848, julio-agosto 2017, p. 28.

19. Marc de Smedt, *Éloge du silence*. Paris : Albin Michel, 1986, p. 32.

indépendantiste s'impose par une exclusion de ce qui ne correspond pas à cette pensée qui se veut dominante, comme l'a souligné Alejandro Muñoz Alonso :

> Por la vía del control de las instituciones y de la vida social o por la vía de las armas, en el País Vasco se ha impuesto una «cultura nacionalista» que ha marginado implacablemente toda persona, asociación o actividad que no probara su «limpieza de sangre» nacionalista[20].

Cette sorte d'épuration nationaliste, l'ethnicisme dénoncé par Edurne Portela, est un des aspects de la société basque que Fernando Aramburu veut dénoncer, en montrant comment une accusation anonyme, sans réponse possible, mène à l'exclusion et au drame. Par l'isolement du Txato et de sa famille, Aramburu montre comment le silence qui entoure ceux que l'on considère comme les ennemis de l'ETA les écarte d'une collectivité avec laquelle il leur devient impossible de dialoguer, dans ce que David Le Breton appelle « le silence d'autorité qui vise à fermer le discours, dont la morgue déconsidère déjà la réponse[21] ». C'est le symbole d'une mort sociale, qui annonce et minimise, aux yeux de ceux qui se taisent, l'assassinat de celui qui, désigné coupable, n'a plus d'existence reconnue, tel un fantôme devenu invisible. Ce même silence d'autorité empêche aussi la réintégration de Bittori dans le village après la déclaration de la fin de la lutte armée car un silence identique à celui des « années de plomb » l'accueille quand elle décide de retourner chez elle, révélant ainsi la difficile réconciliation, après des années de lutte fratricide. Comme lors de l'exclusion muette du Txato, dès le voyage de retour de Bittori en autobus, deux passagères la reconnaissent et l'ignorent, sans rien dire : « las dos mujeres callaban mirando a ningún lado » (p. 33) ; et quand des voisins la reconnaissent, le mutisme devient, entre la veuve et ses anciens voisins, un mur infranchissable : « se produjo entonces un silencio repentino » (p. 35). Dans cette expérience de l'exclusion, le récit adopte toujours le point de vue de celui qui est écarté, qui se heurte à ces silences impossibles à rompre, à ces refus de parole. Cette focalisation zéro permet de souligner l'incompréhension et l'impuissance de celui qui se trouve face à ce qu'Edurne Portela qualifie de « silence épistémique », de la part de ceux qui refusent d'écouter celui qu'ils méprisent :

> Cuando […] el silencio es una imposición del fanático o del violento, cuando no constituye una forma de resistencia, hablamos de un

20. Alejandro Muñoz Alonso, « La espiral del silencio en el País Vasco », *op. cit.,* p. 49.

21. David Le Breton, *Du silence.* Paris : Éditions Métailié, 1997, p. 245.

> silencio epistémico, producido por aquellos que se creen en posesión de la verdad y que marginaliza el conocimiento y la experiencia de aquellos que no «merece la pena» escuchar[22].

En montrant la solitude engendrée par la condamnation muette de ceux qui, auparavant, semblaient faire partie d'un même groupe indivisible, Fernando Aramburu montre une société qui dénature des règles de sociabilité ancestrales pour se replier sur elle-même.

Une société entière prisonnière du silence

Cette apparente unanimité dans le silence apparaît aussi comme le fruit d'une pression sociale, qui engendre la peur et qui fait que l'on n'exprime pas publiquement ce qui est en contradiction avec ces *abertzales* qui semblent majoritaires. Pour la politologue Edurne Uriarte, le silence est alors une des caractéristiques essentielles d'une société soumise à l'oppression terroriste comme l'était celle du Pays Basque :

> Un efecto claro del miedo es el del silencio. En este caso, no caben matices sobre la interpretación de este silencio y sobre el hecho de que éste es el efecto más importante del terrorismo. Las pocas parcelas de las encuestas politológicas y sociológicas dedicadas al terrorismo reconocen precisamente este efecto cuando muestran la importancia del porcentaje de aquellos que aseguran que tienen miedo a hablar de política en el País Vasco. El silencio, además, se produce en todos los espacios sociales y en todos los niveles. Afecta a las élites y afecta al conjunto de ciudadanos, lo que muestra que la percepción de la amenaza generalizada es generalizada[23].

Comme le souligne Edurne Uriarte, le silence devient la caractéristique de toute une société dominée par la peur, ce qui apparaît dans *Patria* à travers les différents personnages qui, tous, quelles que soient leur situation et leurs opinions, partagent une même attitude de retranchement silencieux. À plusieurs reprises, tout au long du roman, cette crainte de s'exprimer est évoquée et on appelle toujours à la prudence ceux qui disent leur rejet de la violence. Joxian, qui n'accepte pas l'engagement de son fils, participe du mutisme collectif vis-à-vis de son ami Txato ; Bittori se souvient de son signe discret, que personne ne pouvait voir : « Y Joxian levantó al pasar las cejas a modo de saludo, como diciendo: no, si yo me pararía a hablar

22. Edurne Portela, *El eco de los disparos, Cultura y memoria de la violencia, op. cit.,* p. 75.

23. Edurne Uriarte, *Cobardes y rebeldes. Por qué pervive el terrorismo.* Madrid : Ediciones Temas de hoy, 2003, p. 170.

contigo, pero es que » (p. 210), une phrase incomplète qui en dit long sur la parole muselée et le sentiment d'impuissance de cet ami de longue date qui doit adopter à contrecœur l'attitude de tous. Le sien semble correspondre à ce silence lâche que condamnait Fernando Aramburu dans son entretien à *BBC.Mundo*. Sa couardise lui fait préférer la fuite, se réfugiant dans son potager pour éviter tout conflit, et reprochant à Bittori de ne pas avoir choisi de fuir face aux menaces. En effet, selon lui, « estando fuera, muchos hasta os habríamos echado una mano » (p. 237), suggérant ainsi le poids d'une collectivité repliée sur elle-même. La phrase brève, qui explique simplement, sans justification, pourquoi il n'adressait pas la parole à Bittori – « no le hablaba porque no se le podía hablar » (p. 237) – souligne cette terrible spirale du silence qui dicte les actes de chaque individu.

Même Gorka, pour qui défendre le Pays Basque ne passe pas par la violence mais par la diffusion de sa langue et de sa culture, qui devrait donc croire à la force de la parole, participe de ce silence peureux, ce tribut qu'il faut payer pour vivre tranquille dans ce qu'il appelle « el país de los callados » (p. 462). Quand il apprend l'assassinat du Txato, son père lui demande d'envoyer un mot de condoléances à Bittori, ce que Gorka ne fait pas, expliquant : « Porque soy tan cobarde como él y como tantos otros que a estas horas, en mi pueblo, estarán diciendo bajito para que no les oigan: esto es una salvajada, un derramamiento inútil de sangre, así no se construye una patria » (p. 462). Si Joxian semble isolé par sa pusillanimité, qui pourrait s'expliquer par le désir de ne pas s'opposer aux discours extrémistes de sa femme, Gorka se sent pris dans un avilissement collectif face à la barbarie dont lui-même participe. Ne pas oser dire est alors le résultat de ce détournement de la parole souligné par George Steiner, au profit d'une idéologie barbare, qui détruit la force du langage et réduit au silence, car, selon Adamov cité par Steiner, le « mot dégradé par l'usage, depuis si longtemps, ne signifie plus rien. Il est vidé de tout sens, de tout sang…[24] » ; Aramburu montre ainsi, à travers la fuite silencieuse du père et du fils, les effets pervers de quarante années d'un discours de violence qui provoque une autocensure de la part de ceux-là mêmes qui condamnent le mensonge érigé en vérité.

La famille du Txato doit donc subir le fanatisme de certains jeunes, comme Joxe Mari, qui obéissent sans broncher aux consignes de la direction et se donnent bonne conscience en disant « no asesinamos,

24. George Steiner, *Langage et silence*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Guy Durand, Lise et Denis Roche, Jean-Pierre Faye et Jean Fanchette. Paris : Éditions du Seuil, 1969 [1967], p. 88.

ejecutamos » p. 282) ; mais elle est également victime du silence, qu'il soit complice ou lâche, de tous ceux du village qui choisissent de suivre ce qu'ils considèrent comme l'opinion dominante. Ainsi, l'ordre moral de l'ETA peut s'imposer dans tous les milieux, en s'appropriant une parole unique, vide de sens.

Ce silence qui s'impose dans le village semble rendre impossible l'expression des individus, tant dans la famille des victimes que dans celle du terroriste Joxe Mari. Chacun s'enferme, pour des raisons diverses, dans un mutisme qui l'isole dans sa douleur ou dans ses convictions, faisant sienne l'idée de Wittgenstein selon laquelle « [s]ur ce dont on ne peut parler, il faut garder silence[25] ». Dès l'assassinat du Txato, Bittori et Xabier se réfugient dans le mutisme ; ils décident, comme d'un commun accord, de ne pas participer aux réunions des associations de victimes du terrorisme, ce qui leur permettrait de verbaliser leur douleur, car, dit Bittori, « si a la brasa le da el viento, se avivará la llama » (p. 549). Cette flamme est malgré tout ravivée à chaque acte terroriste, sans que personne en parle pour autant, « como si se hubieran comprometido en un acuerdo tácito de guardar silencio » (p. 549). Les membres de la famille du Txato se refusent à parler de l'attentat qui les a rendus veuve et orphelins comme s'ils étaient conscients du fait que, comme le souligne David Le Breton, « [l]a douleur n'engrène plus sur les mots susceptibles de la dire. Elle réduit le langage à l'impuissance[26] ». Chacun alors adopte, consciemment ou non, sa propre stratégie de survie. Pour Nerea, la réaction est le déni ; dès le jour de l'attentat, elle décide de ne pas aller à l'enterrement de son père et de ne rien dire à ses camarades étudiants ; personne ne devra rien savoir de l'assassinat de son père – « Nadie sabe, nadie sabrá » (p. 146) – pour ne pas être cataloguée comme « la hija de un asesinado » (p. 476) ; et elle abandonne sans rien dire son fiancé Oneka en apprenant que son frère est en prison pour terrorisme (p. 479). Son silence devient un rempart face à la société, elle fait de son deuil un ressenti intime, personnel ; mais, au lieu de lui permettre de vivre sa vie, ce deuil non partagé agit non pas comme une protection, comme elle le souhaiterait, mais comme une terrible entrave. Ce secret l'empêche finalement d'avoir une relation amoureuse durable, sa vie devient une impossible fuite en avant. Même Guillermo, son mari, refusera de partager avec elle un appartement, seul espace où l'intime peut être exprimé, transformé en

25. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus,* traduction, préambule et notes de Gille-Gaston Granger. Paris : Gallimard, 1993, p. 112.

26. David Le Breton, *op. cit.,* p. 252.

« una exposición de reliquias paternas » (p. 598), obligeant le couple à une coexistence dénuée de véritable communication.

Le silence domine aussi la vie de Xabier, le fils médecin qui s'enferme dans son bureau de l'hôpital pour boire, l'esprit vide, devant le portrait de son père, et tente de rompre sa solitude en échangeant sur Internet sous un faux nom (p. 104) dans un mutisme castrateur, incapable d'avoir une relation amoureuse alors que son premier baiser a été avec Arantxa (p. 103). Le titre de ce chapitre, « Recuerdos en una telaraña » (p. 103-106) suggère bien cette trame lentement tissée qui enferme ses proies et les paralyse dans le secret du souvenir douloureux.

Pour sa part, Bittori, après la mort de son mari, se réfugie dans un pesant mutisme qui la coupe soudain de son entourage, « como ida. Apática. Ella, que era de suyo tan habladora. Pues como una estatua » (p. 31). Pour cette famille victime du terrorisme après avoir été ostracisée, qui n'attend plus rien de cette société qui l'a condamnée sans recours possible, ce qui s'impose alors c'est le silence issu du latin *silere,* par opposition a *tacere,* qui, selon David Le Breton, « renvoie à la solitude de l'individu, ou à son immersion dans un groupe où sa présence n'a guère d'incidence », et tous semblent avoir adopté ce silence comme « un retranchement hors du langage, une volonté de ne plus donner sa parole et de la faire sentir à l'autre[27] ».

Mais ce silence semble être celui de toute une société en proie à une lutte fratricide et dans laquelle le discours a perdu sa valeur d'échange. Le mutisme des victimes du terrorisme trouve face à lui le silence des familles des terroristes qui, si elles semblent soutenues par la parole officielle, sont prisonnières d'une impossible communication. Il s'agit de déni, pour Miren, qui choisit le soutien inconditionnel aux actions terroristes tout en affirmant « que mi hijo no es terrorista » (p. 25), tandis que Joxian, son mari, préfère se réfugier dans le travail solitaire de son potager. Enfin, la condamnation de Joxe Mari à 126 ans de prison en régime de sécurité, le réduit à un silence forcé.

Face à l'absence de parole sociale, le discours devient introspectif ou un échange avec un interlocuteur dont on n'attend pas de réponse : Bittori se rend régulièrement au cimetière de Polloe pour dialoguer, seule à seul, avec son mari mort et c'est le même tête-à-tête silencieux, intime, que souhaitera Joxian quand il se rendra pour la première fois au cimetière de Polloe ; après avoir imposé à Bittori « un silencio apocado, pensativo; un silencio de fuera hacia dentro, de entonces ahora » (p. 576), quand elle le quitte elle l'entend

27. *Ibid.,* p. 25.

susurrer près de la tombe de son ancien ami. Miren, quant à elle, dialogue avec la statue de Saint Ignace de Loyola ou avec Arantxa, frappée d'aphasie après un AVC massif. Ces monologues se substituent à une impossible et inutile parole à voix haute, que ne maîtrisent plus ces personnages envahis par la douleur ou prisonniers de la pression sociale. La parole devient aberrante, folle, dénuée de logique, voire pathologique. C'est ainsi que Xabier s'inquiète du fait que sa mère parle seule sur la tombe de son père, alors que, de ce médecin solitaire, le narrateur indique « [h]ablaba siempre consigo mismo sin darse cuenta de que llamaba la atención » (p. 108) et Joxian, incapable de dire à sa femme ce qu'il pense des agissements de son fils, se surprend plusieurs fois à parler seul dans la rue, ce dont il prend conscience par le regard étonné de ceux qui le croisent.

Le récit éclaté de l'indicible

La parole, détournée par la pensée dominante, n'est donc plus un moyen de communication et la structure même du roman montre cette absence d'échange. Fernando Aramburu propose un récit à la troisième personne dans lequel le narrateur omniscient semble observer les différents personnages, tissant des liens entre eux, dévoilant ou non les motivations qui déterminent leurs agissements, agissant donc comme « force médiatrice et transformatrice de [l']histoire[28] » qui peu à peu est reconstituée, en différentes analepses dont le point de départ est l'annonce de la fin de la lutte armée, dont Bittori est informée par une voisine anonyme : « Por fin vamos a tener paz » (p. 19). Mais dès l'*incipit*, le lecteur est plongé dans les pensées d'un personnage : « Ahí va la pobre, a romperse en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas » (p. 13), ouvrant le récit sur un sentiment d'incommunication, de regard sévère porté sur les autres. En ne révélant pas tout de suite l'identité de la personne qui observe et de celle qui est observée – Bittori et Nerea –, le narrateur oblige le lecteur à adopter la perspective de ce personnage que peu à peu il découvre, sans en connaître l'extériorité comme pourrait la suggérer une description. Il en sera de même dans les 124 chapitres suivants qui adoptent le point de vue des différents personnages. Cette structure, qui morcelle le récit en de multiples micro-épisodes centrés chacun sur l'un des protagonistes de la tragédie, fait de ces êtres des individus isolés dans leurs pensées. Ce récit

28. Wayne C. Booth, « Distance et point de vue, Essai de classification », *in* Roland Barthes *et al.* (dir.), *Poétique du récit.* Paris : Seuil, coll. « Points », 1977, p. 94.

éclaté montre ainsi une division profonde entre des êtres qui ressassent leurs souvenirs, tentant vainement de trouver un sens à l'irrationnel.

Le récit suit ainsi le cheminement de leurs réflexions, leur laissant parfois la parole, avec des va-et-vient entre la première et la troisième personne à l'intérieur du discours, qui révèlent une empathie du narrateur avec les divers personnages. Par exemple, quand Joxe Mari se souvient de ses interrogatoires musclés, la narration passe de la troisième à la première personne : « Al fin le permitieron dormir un rato. De pronto me vino la canción. *Ez zuen aldegingo*. O igual sólo la soñó. Nada, unos segundos, unas palabras sin imágenes. Y eso me hizo mucho bien » (p. 507). Ainsi, le narrateur semble s'effacer pour laisser la place à l'expression directe des sentiments du personnage et la distance du regard extérieur disparaît. Tous les acteurs du récit interviennent ainsi directement, comme si le narrateur ne voulait pas privilégier un point de vue sur l'autre, offrant ainsi une multitude de points de vue qui sont autant de reflets des sentiments contradictoires sur des événements que chacun a vécus à sa façon, comme s'il n'y avait plus de vérité unique sur des violences dans lesquelles toute la population a été plongée pendant si longtemps, divisée par des visions discordantes d'une même réalité.

Le désordre chronologique et les multiples points de vue font qu'un même épisode resurgit plusieurs fois dans le récit, tel que l'ont vécu les différents protagonistes. Ainsi, le jour pluvieux de l'attentat apparaît du point de vue de Bittori, qui se souvient du dernier repas pris avec son mari (p. 222), de celui de Xabier, qui se remémore son arrivée sur les lieux (p. 368), de celui du Txato, qui croise quelqu'un avant de recevoir quatre balles dans le dos (p. 421), de Joxian, qui apprend la nouvelle de l'assassinat à l'usine (p. 231), de Nerea qui, en sortie avec des camarades d'université à Saragosse, voit soudain la photo de son père sur un écran de télévision (p. 143). Ce récit répétitif montre les liens qui existent, malgré tout, entre les différents personnages, tous impliqués dans les événements qui depuis plus de vingt ans déterminent leurs attitudes ; mais, par le morcellement narratif, nous percevons la permanence d'univers personnels cloisonnés, où chacun revit des souvenirs communs sans jamais les partager.

Tous subissent les conséquences d'un dialogue impossible et, dans cette représentation d'une société dont les fractures semblent insurmontables, le personnage d'Arantxa est significatif car c'est la seule qui s'oppose ouvertement à la rupture entre sa famille et celle du Txato, la seule qui a osé dire à voix haute « Lo que están haciendo es una canallada y yo no estoy de acuerdo » (p. 82), qui est allée à la messe d'enterrement du Txato, qui a

accueilli Gorka chez elle pour qu'il puisse fuir l'ambiance oppressante du village, mais est brusquement emmurée dans un syndrome de *locked-in* qui lui enlève toute possibilité d'action. Cependant, de même qu'elle lutte pour pouvoir faire quelques pas, elle contourne le silence auquel elle est condamnée en s'exprimant grâce à son Ipad ou en imposant sa volonté par des manifestations silencieuses de colère, ressenties par Miren comme « taladrante de oídos » (p. 541), un silence qui agresse par son pouvoir de communication, preuve que « [q]uand l'homme se tait, il n'en communique pas moins[29] » ; celle qui se tait par force sera alors le moteur opiniâtre de la communication, l'intermédiaire muet entre Bittori et Joxe Mari, l'artisan de la rencontre entre Bittori et Miren qui, bien que furtive, marque le début de relations renouées, symbolisées par la structure même du dernier chapitre où le narrateur passe alternativement de l'une à l'autre femme. Arantxa montre donc que, par-delà le silence, la communication est possible. Les deux syllabes qu'elle semble avoir prononcées, *ama* (p. 639), symbolisent alors la fin proche de la parole muselée et l'espoir que le silence soit enfin rompu.

Conclusion

En choisissant de suivre la difficile rencontre entre les terroristes et leurs victimes, le lent cheminement vers le pardon, Aramburu porte un regard critique sur l'indépendantisme basque et montre comment la « spirale du silence » prend les rênes de la société et enferme les individus dans un isolement affectif qui brise leur existence. Le morcellement du récit, les points de vue multiples, expriment le retranchement silencieux auquel les individus semblent condamnés. En s'attachant au quotidien de deux familles représentatives des divisions sociales et idéologiques du Pays Basque, Fernando Aramburu montre comment les codes sociaux deviennent source d'une exclusion arbitraire à laquelle seul le silence peut répondre.

À travers ces divers discours intériorisés, c'est le bilan d'une lutte inutile qu'il veut dresser, comme l'exprime, dans la fiction, le romancier qui donne une conférence lors de la journée en hommage aux victimes du terrorisme :

> –Escribí, pues, en contra del sufrimiento inferido por unos hombres a otros, procurando mostrar en qué consiste dicho sufrimiento y, por descontado, quién lo genera y qué consecuencias físicas y psíquicas acarrea a las víctimas supervivientes. (p. 552)

29. David Le Breton, *op. cit.,* p. 25.

Si l'on « n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon[30] », par ce récit éclaté, Fernando Aramburu tente de montrer le vécu des Basques, de quelque bord qu'ils soient, face à la violence terroriste, subie pendant de longues années. Le renoncement silencieux de Joxe Mari, le défi de Bittori qui veut savoir la vérité avant de mourir, montrent toute la complexité du processus de réconciliation. L'*excipit* du livre est très parlant « No se dijeron nada » (p. 642) et, par le poids de ce mutisme qui perdure, Aramburu laisse entendre qu'il reste encore un long chemin à parcourir avant de rompre un si long silence voulu ou subi par les Basques.

30. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 2007 [1948], p. 30.

SILENCIOS, SECRETOS Y SOBREENTENDIDOS EN LA NOVELA *CUATRO POR CUATRO* DE SARA MESA

Beatriz Calvo Martín
Université libre de Bruxelles

En un artículo de 1919[1], Freud describe lo siniestro (*das Unheimliche*) desde su etimología germánica como lo contrario a lo conocido, a lo hogareño (*das Heimische*), a lo íntimo. Nos inquieta fuertemente aquello que parece a primera vista conocido y familiar y al acercarnos descubrimos que es todo lo contrario, lo desconocido, lo extraño en lo familiar.

Esta es la sensación que despierta inicialmente la novela de Sara Mesa *Cuatro por cuatro*[2]. Nos acerca a la vida cotidiana de un colegio interno de tipo británico (pero localizado cerca de la ciudad de Cárdenas, ciudad ficticia recurrente en la obra de Mesa, trasunto de una ciudad de provincias como Sevilla). La imagen tranquilizadora, incluso benévola que un lector contemporáneo puede tener de una institución educativa de este tipo, donde reina la disciplina, el aprendizaje, el compañerismo, la seguridad… se convierte poco a poco en la sospecha –dado que sólo hay alusiones y se revela más por omisiones y supresiones– de que no todo es lo que parece y que tras una primera y fina capa de normalidad se esconden oscuros secretos.

Así, aparece la segunda noción de lo siniestro o lo inquietante avanzada por Freud citando a Schelling: lo inquietante, lo siniestro, lo «unheimlich»

1. Sigmund Freud, *Lo siniestro* [1919], *Librodot.com*. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf> [Consultado el 9/05/2018].

2. Sara Mesa, *Cuatro por cuatro*. Barcelona: Anagrama, Colección Compactos, 2017 [2012]. La paginación a lo largo de este artículo proviene de esta edición.

sería «todo lo que estando destinado a quedar oculto, secreto, se ha manifestado, ha salido a la luz[3]». Esta definición nos reenvía directamente a lo que sucede en la novela de Sara Mesa, en la que se perfila una crítica de nuestra sociedad a través de la alegoría de la vida subterránea y secreta en este internado, que aflora a través de las rendijas del silencio impuesto y omnipresente en la novela.

Estructura de la novela y estrategias narrativas

La estructura de novela, dividida en dos partes muy distintas y un epílogo, ya juega con la información que da y la que oculta al lector.

La primera parte, polifónica y fragmentaria, se titula «Nunca más de doscientos» y está compuesta por fragmentos cortos precedidos por pequeños títulos. Estos fragmentos mezclan dos temporalidades diferentes: el tiempo de Celia, la alumna rebelde que abre la novela con su intento de escapada fallida junto a sus compañeras Valen, Cristi, Marina y la Poquita, y la de Ignacio, alumno que llega al colegio cuando Celia ya no está. Celia es la narradora homodiegética en primera persona de los capítulos de la primera parte referidos a su tiempo. Estos capítulos se entreveran de manera irregular con otros de la temporalidad posterior, la de Ignacio, un alumno frágil, sensible y cojo que sufre acoso escolar. Sin embargo, en este tiempo posterior el narrador no es Ignacio, sino un narrador heterodiegético omnisciente. El tiempo del relato es asimismo significativo, puesto que toda la historia está narrada en presente, en un tipo de narración simultánea[4], pero fragmentada y confiada a dos narradores diferentes, intradiegética una y extradiegético y omnisciente el otro.

La segunda parte, «Diario de un sustituto», utiliza una tipología textual diferente y otro narrador intradiegético, el falso Isidro Bedragare, un profesor impostor que, como él mismo nos cuenta, ha tomado el nombre de su excuñado para infiltrarse como profesor sustituto y que llega al colegio para sustituir a otro, García Medrano, que ya no está, aunque en un principio no se sabe por qué. El diario, narrado en primera persona y dividido en fragmentos fechados por día de la semana, día y mes, pero no año, nos lleva a acompañar a Bedragare en su descubrimiento progresivo de la realidad del colegio en el que ahora trabaja.

3. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 4.

4. Gérard Genette, *Figures III*. París: Seuil, 1972.

El epílogo, breve y fragmentario a su vez, se titula «Héroes y mercenarios. (Los papeles de García Medrano)» y recoge los escritos del profesor desaparecido, contando presumiblemente sus descubrimientos sobre la realidad más oculta del internado, también divididos en párrafos de longitud variable.

La fragmentación de la narración, de la estructura, de la temporalidad, de los diferentes narradores con información incompleta y la brevedad de cada uno de los fragmentos contribuyen a la sensación de puzzle o de enigma que el lector se siente impelido a resolver, para descubrir la verdad subterránea de este colegio interno y de sus ocupantes.

Silencio, secretos, y falsas apariencias

El lenguaje utilizado a lo largo de la novela hace aflorar el tema del silencio, de los secretos no revelados o solo a mitad, de las falsas apariencias.

Sin ir más lejos, el colegio, el Wybrany College no es lo que parece. Eso se muestra asimismo en su denominación, ya que desde la página 22, se nos explica que ese nombre es pronunciado por sus habitantes como «güíbrani colich», y a lo largo de la novela será nombrado con la grafía españolizada «colich», reforzando la idea de la deformación grotesca de su imagen inicial y subrayando así lingüísticamente la realidad oscura que se esconde bajo cada elemento del microcosmos del internado. Este «colich» está situado en una «explanada artificial rodeada de un paisaje boscoso» (p. 22). En la carretera que conduce al colegio «no hay señal que indique el acceso» y «la página web del Wybrany College tampoco ofrece indicación exacta de su emplazamiento, y no hay fotografías de sus instalaciones» (p. 22).

Aparte de su misterioso emplazamiento, la historia oficial del College también resulta ser rigurosamente falsa, como se nos explica en la página 23: una vez al año se cuenta a los alumnos la historia (falsa) del Wybrany, que «fue fundado en 1943 por un empresario polaco, [Andrzej Wybrany], que se vio forzado al exilio durante la Segunda Guerra Mundial» y que, «conmovido por el destino de los huérfanos exiliados […] dirigió todos sus esfuerzos a la construcción de un colegio en el que serían educados y atendidos con todos los recursos que hubieran merecido de no haberse alterado el destino de sus familias» (p. 23). Inmediatamente después, se nos aclara que «[d]esde luego, el Wybrany College no fue fundado en 1943», y que sin duda tiene no más de quince años. Como dice la novela: «Si rastreamos como perros sabuesos puede incluso notarse que el diseño se amolda a los imperativos contemporáneos del campo de golf, del helipuerto, de las pistas de tenis y las cuatro piscinas» (p. 23).

El lector es, pues, invitado desde las primeras páginas de la novela a dudar de todo lo referido al College, y a actuar como un «perro sabueso», es decir, como detective, para ir descubriendo la realidad a todas luces oculta. Ya desde la página 19, la subdirectora (llamada metonímica y burlonamente «La Culo») aclara a los padres del nuevo alumno, Héctor, que «no deben sentirse incómodos […] el lenguaje traiciona a todo el mundo» (p. 19), frase que incita al lector aún más a estar atento a los posibles deslices lingüísticos que puedan ayudarle a desvelar los múltiples misterios y secretos que se van planteando desde el inicio de la novela en este universo cerrado donde nada es lo que parece. Asimismo, el falso Bedragare, narrador de la segunda parte de la novela, escribe en su diario: «Conozco la degeneración, conozco el mal, el caos. Pero aquí las cosas deberían haber sido de otro modo. Se suponía que este lugar era diferente; un remanso de civilización o un oasis» (p. 197). Por este comentario sabemos que los personajes que se acercan al College por primera vez, como el lector, traen unas expectativas positivas que se ven defraudadas progresivamente.

A medida que en la novela se van descubriendo las realidades ocultas y oscuras, muchos personajes piden repetidamente que se guarde el secreto, puesto que hay muchos temas de los que no se debe hablar. Así, la limpiadora Gabriela dice al falso Bedragare que piensa que el profesor al que sustituye, García Medrano, no va a volver y le entrega los papeles en los que se habla de las niñas encerradas. Más tarde sabremos que supuestamente se ha suicidado y que fue la propia Gabriela quien lo encontró. Pero, al preguntarle su interlocutor por qué cree que su antecesor no va a volver responde:

> –No lo sé señor. Tengo mi intuición. Pero no debe decírselo a nadie. […] Nadie debe saber que tiene esos papeles.
>
> –¿Por qué? ¿Qué hay de malo en ellos?
>
> –Nada, señor, nada malo. Es solo que… no le interesa a nadie, señor. (p. 180)

Por medio de los puntos suspensivos, esa pequeña pausa, ese mínimo silencio, se transmiten secretos, sobreentendidos, se intenta dar más información que la que aparece explícita en las palabras. Con este secreto compartido, ¿pretende protegerle? ¿hacerle cómplice? ¿darle información a través de los sobreentendidos? No lo sabemos, puesto que todos los personajes aparecen caracterizados de manera ambigua, sin que haya en la novela una distinción maniquea entre buenos y malos. Todos los personajes, cada uno desde su puesto, parecen participar y hacer funcionar este sistema oculto.

Hay también secretos a voces, como los suicidios de Celia y de García Medrano, como revela Ledesma, el profesor que representa la voz del loco que dice la verdad y que proporciona al narrador Bedragare, y con él al lector, bastante información:

> Tu antecesor también se suicidó. Eso, supuestamente, también es un secreto. Aquí los suicidios nunca se reconocen. Pero ha habido varios. Una estadística no dejaría este sitio en buen lugar. (p. 199)

Bedragare concluye, de nuevo implicándose él también en este mundo de falsas apariencias y secretos: «me doy cuenta de que nuestras vidas no son más que una sucesión de mentiras y de apariencias. Todos fingimos y lo único que nos define son los distintos matices de fingimiento» (p. 201). La novela que Bedragare dice a su hermana que está escribiendo

> trata sobre un misterio. […] El de unas reglas que alguien establece y que nunca se definen del todo. El extraño no conoce las reglas. Aunque desee hacerlo, no es capaz de asumirlas. Tampoco puede enfrentarse a ellas. Las reglas existen, son fuertes, son taxativas, pero no están escritas en ningún sitio. Por tanto no se pueden obedecer ni desobedecer. (p. 202)

Estas reglas no escritas rigen toda la vida del universo cerrado del «colich».

Asimismo, el narrador Bedragare se da cuenta de que el ruido y las conversaciones pueden esconder un silencio cargado de muerte que dice mucho más que las palabras y que se refiere a esa vida subterránea y siniestra que va descubriendo: «Comienzan a regresar los niños, los profesores, el *colich* se llena otra vez de esos ruidos que parecen representar la vida, pero que ahora sé que representan algo muy distinto» (p. 216).

El silencio compartido, por miedo, obligación o decisión propia, acaba siendo cómplice y manteniendo en pie esa realidad subterránea y pestilente que Bedragare compara con las cloacas: «Todos sabemos más de lo que fingimos saber. Si ellos no me lo dicen ni yo les pregunto es como si nada hubiese sucedido. Así funcionan las cloacas: el olor del agua rezuma de vez en cuando, su rumor nos apela; pero nunca se ven, nunca se habla de ellas, jamás existen» (p. 217). Esa vida subterránea, que se esconde bajo falsas apariencias de normalidad, es vivida por los personajes como algo inevitable, sistémico y potencialmente letal. El falso Bedragare, narrador que acompaña al lector en su descubrimiento de la verdad oculta en el Wybrany College, lo describe así, sin dejar resquicio a la esperanza: «La vida nunca tiene finales sorpresivos: todo está bien trazado desde el inicio, se va

desarrollando de manera subterránea y cuando surge a la superficie no es por más motivo que porque se llegó al final. Se agotó el tiempo» (p. 244).

Economía de las transacciones y relaciones de poder

Si el mal y la relación entre violencia y poder son temas principales en *Cuatro por cuatro*, toda la novela contiene una crítica subyacente y consistente a la economía capitalista poderosa e hipócrita que mueve nuestra sociedad actual. En el «colich», reino cerrado y microcosmos en sí mismo, todo se mueve por juegos de poder e intereses basados en «transacciones», palabra que se repite a lo largo de toda la novela. Las relaciones de poder y de abuso se dan a diferentes niveles y entre todos los estratos del colegio: entre el equipo directivo, con los alumnos, entre ellos, y desde luego con los trabajadores del «colich».

En el College se practica la segregación por sexos ya que niños y niñas estudian por separado, pero además hay una segregación por clases sociales, puesto que este internado reservado a las élites tiene también unos alumnos llamados eufemísticamente «especiales», que proceden de clases sociales más desfavorecidas y que son becados para estudiar en el colegio. Los padres de estos alumnos trabajan a menudo en el propio colegio, lo que duplica la servidumbre y la obligación de silencio, ya que los hijos no quieren que sus padres pierdan el empleo, y los padres no desean que sus hijos pierdan la beca y la oportunidad de estudiar en este College tan prestigioso. En este mundo de segregación y transacciones, los estamentos están muy marcados, y todo el mundo es muy consciente del lugar que ocupa en la escala: «Hay arriba y abajo». La limpiadora Gabriela explica a Bedragare que ella se da cuenta de que, pese a las apariencias, él pertenece al mismo tipo que ella, «*el tipo de los de abajo*» (p. 215). Y los estudiantes perpetuarán ese modo de entender la vida transaccional y segmentado que han aprendido en el «colich», tal como observa el falso Bedragare:

> Los chicos salían arrastrando sus maletas de marca, con sus abrigos largos de vestir, sus bufandas de cuadros. Los veo y me parecen pequeños ejecutivos, embriones de futuros mandatarios, presuntuosos y fatuos. (p. 200)

En la cúspide de la pirámide transaccional se encuentra el Director del Wybrany College. Muchos de los personajes principales son reducidos a apodos o características, generalmente peyorativas, que dicen mucho sobre ellos, sin que el lector llegue a saber, en la mayoría de los casos, sus nombres reales. El Director del «colich» será llamado «el dire» o el «Sr. J»

en la segunda parte, narrada por el falso Isidro Bedragare. El Director es descrito por Bedragare como alguien que «tiene más pinta de accionista que de responsable de una escuela. Esto es difícil de explicar, pero tiene algo que ver con el aspecto de un gerente satisfecho, y no con el de un responsable educativo: un tipo orondo, calmado, el gesto complaciente, la voz grave y segura, y una perillita canosa que se acaricia cada tanto» (p. 110-111). Además, fuma puros (p. 111), característica casi caricaturesca de los grandes banqueros u hombres ricos y poderosos en los cómics o en el imaginario popular.

La primera «transacción» o abuso de poder bajo pátina de relación «comercial» aparece temprano en la novela. Se trata del acuerdo entre Celia, alumna «especial» y por tanto más vulnerable dentro del sistema, y el Guía. Este último personaje, que nos es presentado como el orientador del colegio en tiempos de Celia, y que posteriormente ascenderá a subdirector en la segunda parte de la novela, aprovecha la necesidad de la alumna de ir a ver a su madre para chantajearla y obtener favores de tipo sexual gracias a un «acuerdo» o «transacción» entre ambos. El lector comprende que se trata de un abuso y de agresión sexual disfrazado de intercambio. De hecho, el malestar de la víctima, Celia, va en aumento, ya que se siente aislada y atrapada en un sistema corrupto en el que nadie la va a defender. En la temporalidad posterior, cuando Bedragare conversa con Ledesma y este le habla del caso de Celia, que terminó en suicidio («la chica se cortó las venas en los servicios un día antes del inicio de curso», p. 198) aunque en el colegio se hizo pasar por expulsión por díscola, cuenta también cómo el subdirector termina culpando a la víctima, en una vuelta de tuerca de perversión y de cinismo:

> El subdire habló de extorsión, de chantaje: esas fueron sus palabras. La chica lo había manipulado desde el principio para conseguir a cambio ciertos favores y… la cosa terminó yéndose de las manos… (p. 197)

«El subdire» de Bedragare, que descubrimos que es el que se hacía llamar «el Guía» en la primera parte de la novela (temporalidad de Celia), es «escuchimizado, pálido, con grandes ojeras» y «parece sometido al Sr. J, deseoso de complacerlo» (p. 111). Según Celia, el Guía es «retaquito, velludo, con la nariz bulbosa y las caderas bajas; tiene un físico enfermizo que no nos impone respeto» (p. 25).

A su vez, Celia desarrolla una relación ambigua con su mejor amiga, la Poquita, a la que quiere y desprecia a la vez, y sobre la que ejerce un cierto tipo de poder. La Poquita, hija de una familia adinerada, es una alumna

eternamente enferma que «moquea», «tose», «susurra», «es más pequeña que las demás, es flaca y pálida, bizquea y tiene los dientes algo adelantados […]» (p. 30). «Es síndrome de Turner, pero es lista», la define su madre (p. 30). «Sus tobillitos finos como de gorrión» (p. 30). A pesar de pertenecer a clases sociales diferentes, es la mejor amiga de Celia, aunque incluso esta amistad tan desigual es cuestionada por la propia Celia, que reflexiona de manera inquietante, aunque al menos, consciente y autocrítica: «Yo no quiero perder a la Poquita. Aunque me cruza un pensamiento insano: si tuviera un gato ya no la necesitaría a ella. ¿Es la Poquita mi mascota? ¿Por eso la quiero?» (p. 32).

El lector descubre que no se trata de casos aislados, sino que todo el sistema favorece el abuso continuado del más fuerte sobre el más débil, tildándolo de «transacción» para justificarse, y construyendo este siniestro y pervertido microcosmos sobre las bases de un silencio impuesto. Efectivamente, no solo se producen «transacciones» con estudiantes, sino que también entre miembros del equipo directivo se dan relaciones perversas basadas en un supuesto sistema de comercio. Bedragare dice que Marieta, la orientadora, «vence sus resistencias hacia el subdire y se vende a él. […] Los dos comercian con el amor, con el deseo, amoldan su cabeza a esos esquemas, deforman sus impulsos naturales hasta volverlos monstruosos» (p. 183-184).

«La Culo», la subdirectora del College en tiempos de Celia, que será expulsada y sustituida por el Guía en la segunda parte de la novela, «ha sido muy hermosa en otro tiempo» (p. 18) y tiene una relación «más o menos secreta» con el director, en la que «la Culo se humilla mientras el Director permanece impasible o esnifa cocaína» (p. 39). Él la insulta ante el «obstinado silencio de ella».

Al igual que sucede en nuestra sociedad, en el microcosmos cerrado del «colich» las mujeres, los niños y las personas de clase social baja también son más vulnerables a los abusos. En el tema social, su interés por las personas humildes y por las diferencias de clases e injusticias, Sara Mesa se asemeja a Pablo Gutiérrez, autor sevillano también y de edad similar que, aunque con un estilo muy diferente, centra sus novelas en los barrios sevillanos de las afueras y en las injusticias y reivindicaciones sociales. Ella misma reconoce en una entrevista sentirse cercana a él, a pesar de las diferencias en su escritura[5]. Ambos autores podrían incluirse en lo que se ha llamado

5. Bárbara Ayuso (17/10/2017). «Por escribir libros mi opinión no está más cualificada ni es mejor que la de alguien que no escribe», Entrevista con Sara Mesa, *Jotdown*. <http://www.jotdown.es/2017/10/sara-mesa-por-escribir-libros-mi-opinion-no-esta-mas-cualificada-ni-es-mejor-que-la-de-alguien-que-no-escribe/> [Consultado el 16/03/2018].

«novela de la crisis» española, con propuestas de marcado carácter crítico y social en torno a la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones[6].

Por último, el colmo del sistema «transaccional» descrito en la novela aparece en los papeles de García Medrano, que constituyen el epílogo de la novela. A través de esta narración literaria y aparentemente onírica, Bedragare, y con él el lector descubren de forma más explícita la realidad más oculta y aterradora del internado –el destino de las niñas que desaparecen, encerradas en celdas de cuatro por cuatro metros, y que son puestas a la disposición de hombres con poder:

> La acción, confusa, sucede en una ciudad imaginaria con un modo de vida medieval, brutal, centrado en el mercadeo. Obsesivamente aparecen niñas encerradas. También héroes y mercenarios. […] No creo que sea posible descifrar todo esto. (p. 177)

En contraste, cuando el Director desvela el secreto de las niñas que están a su disposición, lo justifica diciendo que «[e]s sólo un intercambio, un comercio sano, higiénico, en el que ambas partes salen beneficiadas; siempre existió; no lleva a ningún lado negarlo» (p. 192-193), desvelando así el cinismo y nula autocrítica del discurso dominante.

Este discurso subyace y justifica todo el sistema transaccional que, por lo demás, se basa en el silencio de las víctimas, presentado como «la solución menos mala». A este respecto, al descubrir el verdadero alcance de la corrupción supuestamente «transaccional» y del horror que conlleva, Bedragare, ya inmerso en el sistema, dice: «Ahora entiendo a qué se refiere con "comercio". Esas transacciones creadas para paliar nuevos desastres. El cáncer que se extiende poco a poco por el *colich*. El saber sin decir, el hablar sin palabras» (p. 198).

Decir sin nombrar: sobreentendidos y eufemismos

Según Hemingway, en su célebre teoría del iceberg[7], cualquier novela muestra tan solo una pequeña parte de aquella realidad que desea narrar. La

6. En el caso de la novela *Cuatro por cuatro*, existe una tesis de mayo de 2017 (que estará disponible a partir de junio de 2019) que estudia las relaciones de poder en la novela a partir de las teorías de Foucault, y que defiende su adscripción a la llamada «novela de la crisis»: María Ayete, «El poder y sus mecanismos en la novela *Cuatro por Cuatro*, de Sara Mesa: una interpretación social en la España de la crisis» (2017). *Theses and Dissertations*. 1442. <https://dc.uwm.edu/etd/1442>.

7. «Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad,

literatura es así concebida como metonimia, y es tarea del lector el reconstruir todo aquello que queda sin nombrar.

Así ocurre en la novela *Cuatro por cuatro*, donde nada se explica claramente, sino que la información aparece de manera parcial en los discursos de los diferentes narradores, y es el lector el que va reconstruyendo el puzzle y adentrándose en la parte siniestra y oculta del Wybrany. Las numerosas elipsis, tanto en los relatos de los diferentes narradores como en el discurso directo de los personajes, en lugar de ocultar resaltan aún más lo no dicho, creando alrededor de los vacíos de información un lenguaje tensionado. La autora quiere sugerir más que decir, y cargar de significado –el imaginado por ella y el aportado por cada lector– las palabras que sí aparecen en el relato.

El temor ante el peligro que entrañan el lenguaje y las palabras, y la búsqueda –siempre fallida– de un modo alternativo de comunicación también nos son planteados casi desde el principio de la novela. Para ello, los personajes utilizarán eufemismos, sobreentendidos y todo tipo de estrategias para decir sin nombrar y buscar así algún tipo de comunicación que no les cueste la vida.

El alumno Ignacio, en su fase inicial de víctima de acoso por sus compañeros, sueña con un amigo que le proteja y trata de comunicarse sin hablar, por telepatía. «Intenta establecer contactos telepáticos [con Héctor, el nuevo], pero no hay resultado» (p. 28). Inmerso en el sistema del «colich», y tras recibir un supuesto «trato de favor» por parte del Director de la institución, el personaje irá evolucionando desde su posición de víctima para convertirse más tarde en verdugo de otros alumnos más débiles, y esbirro matón del Director. En un sistema corrupto con un discurso dominante impuesto mediante el silencio, es una utopía soñar con una comunicación telepática que escape a la censura y la amenaza:

> Ignacio cree en la telepatía. Piensa que es una forma de comunicación más pura que el lenguaje verbal. Las palabras nos llegan demasiado manchadas; siempre hay interferencias. Dos mentes que

tendrá de estas cosas una impresión tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite ciertas cosas porque no las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que escribe». Teoría del iceberg enunciada en Ernest Hemingway (1932), *Muerte en la tarde*, Capítulo XVI, p. 154. <http://blogs.revistagq.com/nadaimporta/wp-content/uploads/2009/03/muerte-en-la-tarde.pdf> [Consultado el 14/05/2018].

> se hablan limpiamente a través de canales amplios y eficaces, sin maleza, como en las autopistas: ése es su ideal de lenguaje. (p. 28)

Bedragare, por su parte, en su diario va plasmando sus descubrimientos sobre el «colich», aunque reconoce que también hay silencios y huecos debidos a todo lo que no sabe, y que el lector tendrá que completar: «En cuanto a lo que no sé, no escribiré nada: mejor dejaré un hueco» (p. 242).

Representando de manera metafórica la imposibilidad de comunicación real con el mundo exterior, el ulular del cárabo funciona como *leitmotiv* a lo largo de toda la novela, y se recoge por último en los papeles de García Medrano, parte final o epílogo:

> El ulular del cárabo tiene un significado preciso: avisar a los intrusos de que ese territorio no les pertenece. Marcar el territorio. Es un canto gimiente uú-uú-u-u-u-u, que a veces se responde con un agudo ti-uuic. Pero nadie en la ciudad conoce ese significado. Tampoco el significado de la respuesta. Para ellos es un diálogo completamente afónico. Por tanto, si nadie los conoce, los significados carecen de importancia y dejan de existir. (p. 266)

Funciones del silencio en la novela

De manera general, el silencio es el andamiaje necesario que sostiene todo el sistema transaccional perverso mediante el cual funciona el universo cerrado del «colich». Según las situaciones y los personajes, podemos constatar que en la novela *Cuatro por cuatro* el silencio cumple diferentes funciones.

A. El silencio (auto)protector

En primer lugar, el silencio resulta protector principalmente para los poderosos, beneficiarios de este sistema corrupto y perverso de transacciones, puesto que les permite perpetuar sus abusos impunemente. No obstante, en ocasiones el silencio protege a los más débiles de represalias externas, por eso hemos visto que Ignacio, víctima de abusos por parte de sus compañeros, intenta comunicarse telepáticamente, en silencio, con el nuevo estudiante, al que ve como salvador y posible amigo. «Mueve los labios sin hacer ruido, para que no se burlen de él ni lo golpeen» (p. 35).

A su vez, el profesor Bedragare, que tiene una vida lúgubre y vacía fuera del internado, siente que el silencio lo protege al volver de los días de vacaciones pasados en Cárdenas, la ciudad descrita en la novela como ruidosa, caótica y peligrosa: «Después de tanto ruido, el silencio me resultó

tranquilizador. Lo aspiré como quien aspira aire puro» (p. 205). De este modo, el silencio puede ser entendido como refugio (auto)protector o como moneda de cambio en el sistema de transacción. Ledesma, el profesor que representa en la novela la voz del loco y por tanto la voz de la verdad, explica a Bedragare: «El silencio, ya sabes. Unos… lo llevan mejor que otros. Depende de… lo que se obtenga a cambio. Tranquilidad, o comercio» (p. 198).

B. El silencio como cárcel

En el caso de las niñas encerradas en celdas en el subsuelo, a través de los Papeles de García Medrano sabemos que además les negaban el uso de la palabra y sus carceleros solo se dirigían a ellas por gestos, para que olvidaran el habla:

> El hombre no utilizaba palabras con la niña para que ella olvidase las que conocía con más facilidad y para que el proceso de olvidarlas no fuera tan traumático. El hombre quería bien a la niña […]. (p. 267)

No solo aparece el silencio como una cárcel, sino que la negación del lenguaje viene acompañada del cinismo llevado al extremo de dar la vuelta a las cosas para hacer ver que este proceder es positivo para la víctima y que se actúa por su bien.

C. El silencio como poder

Los personajes también utilizan el silencio para demostrar su poder sobre los demás. El discurso oficial sobrevive basándose en la omnipresencia del silencio, ya sea comprándolo mediante «transacciones» o imponiéndolo mediante amenazas explícitas o más o menos sobreentendidas. Baste como ejemplo el comportamiento de Bedragare cuando por fin comprende el funcionamiento del sistema. Efectivamente, este personaje prolonga a propósito su silencio en una conversación con otra profesora, Marieta, para intimidarla, desequilibrarla y mostrar así su poder sobre ella en ese momento. «¿Me tiene miedo? Prolongo aún más el silencio, engurruño los ojos al mirarla» (p. 228).

Además, como hemos visto, el silencio sustenta todo un sistema de relaciones de poder. Todos los personajes saben –o van descubriendo– cómo son realmente las cosas en el internado, pero mientras nadie hable, es como si nada sucediera. Bedragare expone en su diario sus conclusiones al respecto: «Y los cabos… da igual que se aten o no. Da igual mientras no se expongan las conclusiones en voz alta» (p. 198).

El opresor silencio del miedo

Como explica George Steiner[8], el discurso articulado debería ser la línea que divide al ser humano de los otros seres animados. Aunque, a decir verdad, los animales que aparecen en esta novela, fundamentalmente la mastina Cayetana y el gato Lux, parecen a veces más humanos, por contraste, que los personajes que los rodean. Y es la palabra, según Steiner, la que libera al ser humano del silencio de la materia. Sin embargo, en *Cuatro por cuatro*, de manera progresiva, y sobre todo en la última parte, las víctimas son sometidas a un silencio opresor –por miedo o incluso por aislamiento prolongado–, lo que les hace olvidar hasta las palabras.

Dice Steiner que al hablar, el ser humano ha hecho del animal su mudo servidor o su enemigo. Al mismo tiempo, señala la ambigüedad de los humanos que, al utilizar y monopolizar la palabra y el discurso, van más allá de las limitaciones de su propia naturaleza al tratar de igualarse a Dios. Algo así sucede en esta novela en los desiguales abusos de poder que se multiplican en el Wybrany College. Los que establecen el discurso oficial, los que imponen silencio con distintas tácticas disuasorias –que llegan hasta a hacer desaparecer a las personas molestas o que saben demasiado y no están dispuestas a callar, como visiblemente fue el caso del profesor García Medrano– ostentan un poder absoluto que llega hasta a disponer de la vida y muerte de los demás.

Hablar –dice Steiner–, asumir la privilegiada singularidad y soledad del ser humano en el silencio de la creación, es peligroso. Por eso el silencio puede ser una tentación, un refugio. Por eso casi todos los personajes de *Cuatro por cuatro* eligen callar.

Conclusión

Lo inquietante, lo siniestro, tal como decía Freud, consiste en lo desconocido que se encuentra en lo familiar, el extrañamiento de lo que nos resulta cercano. De esta manera, Sara Mesa consigue crear una atmósfera inquietante en su novela *Cuatro por cuatro* a partir de elementos que resultan reconocibles para el lector.

A través de la fragmentación del relato, de la elipsis y de la dosificación de la información por parte de los diferentes narradores en diferentes temporalidades, la autora aplica la teoría del iceberg de Hemingway, sembrando la

8. George Steiner, «Silence and the poet» (1966) en *Language and Silence*. New York: Open Road Integrated Media, 2013.

novela de pistas que el lector tendrá que encontrar y reunir para reconstruir la imagen completa del horror.

Los temas del mal y de la violencia, centrales en la novela, van apareciendo progresivamente al ritmo en que el lector descubre la vida subterránea que subyace en el aparentemente impecable Wybrany College. Dicha vida subterránea se basa en una economía de las transacciones en la que los abusos de poder son la tónica general dentro de un microcosmos cerrado que funciona como alegoría de nuestra sociedad capitalista en la que todo puede ser objeto de comercio.

El silencio, omnipresente en la novela, es el andamio necesario que sostiene todo este sistema siniestro y mercantilista, oculto tras un discurso oficial impuesto.

RÉSUMÉS

Résumés

Eugénie Romon – Le rôle du silence dans l'œuvre de Soledad Puértolas

Soledad Puértolas place calme et silence au cœur de ses textes. Ce stratagème narratif permet de révéler ce qui se cache derrière les mots, dans les espaces laissés en blanc. La solitude et l'apaisement sont propices à l'introspection, à la réflexion. Les personnages de ses récits sont dans une recherche permanente de sens, d'explications : ils mènent une enquête depuis la routine même de leur vie ; de façon similaire, le lecteur est, de son côté, invité subtilement à s'interroger, à questionner, afin de repérer les indices laissés à son attention par le narrateur. Parmi les modes d'expressions silencieuses, les lettres, les photographies, les tableaux et jusqu'aux regards jouent un rôle déterminant. Le mystère est ce qui compte le plus pour l'écrivaine : il génère le récit, réel ou fictionnel, c'est pourquoi il doit être préservé à tout prix.

Cécile François – Le silence et ses résonances dans la trilogie humoristique de Jardiel Poncela

À la fin du XIX^e^ siècle, écœurés par la logorrhée des romanciers réalistes, certains écrivains en viennent à penser que les meilleurs auteurs sont ceux qui n'écrivent pas. Enrique Jardiel Poncela semble partager cet avis, lorsqu'il déclare : « Por poco que se escriba, siempre se escribe demasiado ». Chez lui, toutefois, le silence n'est pas perçu comme une fin en soi, mais comme un outil qu'il utilise dans un but rhétorique, esthétique et communicationnel. En ponctuant le texte de sa trilogie humoristique de blancs et de pauses suggestives, Jardiel tente de matérialiser le silence afin de mettre en relief sa puissance et son éloquence narrative. C'est en recourant à des analogies visuelles inspirées de la bande dessinée et du cinéma muet qu'il parviendra à nous faire percevoir la « sonorité du silence », et en exploitant la dimension performative du non-dit qu'il fera entendre la voix du lecteur traditionnellement muet.

Murielle Borel – Les silences éloquents dans la production brève de Javier Marías : poétique, genre et stratégie

Notre étude est consacrée aux manifestations du silence dans les nouvelles de Javier Marías. Dans un premier temps, nous abordons le silence comme motif thématique, et explorons les liens qu'il entretient avec la poétique mariasienne, en nous attachant à révéler l'omniprésence du secret, de l'occulté et du non-dit dans l'œuvre de l'auteur. Nous en démontons ensuite certains mécanismes afin de montrer comment l'implicite participe des stratégies du texte et se met au service de l'efficacité narrative. Nous envisageons enfin ces espaces de non-dit comme des lieux inhérents au genre bref et dégageons les liens privilégiés sinon obligés qu'ils tissent avec l'esthétique fantastique.

Anne-Sophie Gullo – La poética del silencio en las obras de Alejandro López Andrada

Este artículo se propone analizar la evocación y descripción del silencio en algunas obras del escritor andaluz Alejandro López Andrada. Más precisamente, este estudio intenta revelar el sentido oculto que puede abarcar el silencio, siendo éste a veces voluntario o involuntario. Así que se ponen de realce las nociones de secreto, discapacidad, dificultad de expresión u olvido como justificación de este silencio. También se considera el silencio como personaje omnipresente en los relatos, acompañando al narrador en cada momento; y, por fin, se observa el silencio como reflejo del alma a través de los sentimientos del narrador. A lo largo del análisis se señalan también las figuras discursivas que permiten hablar de una «poética del silencio».

Xavier Escudero – Los mil y un matices del silencio en *Nemo* (2016) de Gonzalo Hidalgo Bayal

El silencio invade la novela de Gonzalo Hidalgo Bayal *Nemo*, publicada en 2016, hasta constituir el tema principal. El silencio se asocia con la figura de un forastero al que los habitantes del pueblo acaban bautizando «Nemo» («nadie» en latín). Llegado con retraso, sin decir ni mu durante el trayecto entre la estación y el pueblo, así como durante todo el año que dura su estancia, Nemo suscita la curiosidad y el interés de todos hasta el punto de crear una dinámica en torno y a partir de él. Nemo encarna los múltiples sentidos del silencio en un mundo en el que la comunicación es excesiva. La novela acaba siendo una crónica o fábula producida por el narrador que hace las veces de escribano. A lo largo de los 131 capítulos, el relato recompone los

mil y un matices del silencio contemporáneo entre intertextualidad, juego y enigma, para llegar a crear una especie de «pacto de silencio» con el lector.

Jean-Christophe Martin – Du silence contraint à l'épanouissement de l'être dans *El hombre bicolor* de Javier Tomeo

Dans le roman *El hombre bicolor* (2013) de Javier Tomeo, le personnage principal et narrateur est un collecteur d'impôts aux yeux vairons en mission dans une contrée imaginaire. Il est contraint au silence par la fuite et la disparition de la population d'une ville entière qui l'oblige à la solitude. Dès lors, l'impossibilité de communiquer avec qui que ce soit déclenche en lui un conflit intérieur, qui prend la forme d'un long monologue inquiet, parfois entrecoupé par des voix intérieures par lesquelles s'exprime son Surmoi. Le travail psychique le conduit à une remise en question fructueuse, à un dépassement de ses failles et traumatismes vers une libération personnelle.

Elide Pittarello – Voces fantasmales en *La soledad era esto* de Juan José Millás

En *La soledad era esto* (1990) de Juan José Millás la expresión del silencio es una estrategia de la enunciación que se despliega en varios niveles. El principal atañe al discurso del narrador omnisciente en la primera parte de la novela, donde varios metalogismos (paradoja, reticencia, elipsis etc.) ponen en tela de juicio la competencia referencial tanto del escritor como del lector. En el contexto de la España de la Transición, la historia se centra en una mujer burguesa y alienada, incapaz de relacionarse con las personas más próximas, los propios familiares. En particular destaca el conflicto madre/hija que el escritor desplaza al marco conceptual del pensamiento de la diferencia, ajustándose al modelo de subjetividad interpersonal fundado en el lenguaje. En la segunda parte de la novela, la protagonista descubre en la práctica de la escritura, propia y ajena, una posible salida de la crisis. Narrada en primera persona a partir de diferentes formas de alteridad, su ardua metamorfosis física y moral negocia el futuro rescate del querer y el decir.

Nathalie Sagnes-Alem – Silence et (post)colonialité dans *La vida perra de Juanita Narboni* d'Ángel Vázquez

La vida perra de Juanita Narboni d'Ángel Vázquez a été publié en 1976, soit plus de dix ans après que l'auteur eut quitté sa ville de Tanger. Pour raconter un monde qui est en train de disparaître, l'écrivain a recours à la voix d'une femme, prisonnière d'un passé qu'elle recrée tout autant qu'elle se le remé-

more. Dans ce monologue à la fois polyphonique et « plein de trous », on devine la solitude du personnage qui se confond progressivement avec celle de toute une société. Le silence, d'abord érigé comme une protection par le personnage, devient son linceul. L'aporétique expression du silence dans le roman renvoie à la question du rapport à l'Autre et à celle de l'identité dans toute sa complexité.

Patricia Mauclair – Le silence dans les albums de jeunesse contemporains en Espagne

Depuis quelques années, un vent frais souffle sur la littérature de jeunesse espagnole. De jeunes talents travaillent à l'émergence de modes d'expression en marge des schémas narratifs traditionnels pour, notamment, accorder une place nouvelle au silence. Dans une Espagne qui multiplie les initiatives pour favoriser la lecture auprès des enfants, il est devenu urgent d'essayer de convaincre que le silence, indissociable de la lecture, a bien des vertus. Certains titres d'albums invitent ouvertement le jeune lecteur à s'interroger sur cette mystérieuse entité : *Sentir el silencio* (Jordi Vilalta, 2001), *En el silencio del bosque* (Cristina Pérez Navarro, 2010), *Pupi en busca del silencio* (María Menéndez-Ponte, 2011), *Silencia* (Nina da Lua, 2016). Et quand le silence ne s'impose pas au cœur de l'intrigue, il pénètre l'écriture pour brouiller l'identité ou la quête du personnage principal, ou encore pour effacer une portion de l'histoire (ellipse narrative) et ainsi opposer une forme de résistance au jeune lecteur qui est invité à combler des béances non signalées comme telles. Nous voyons alors comment, par cet éloge du silence, l'album contemporain espagnol souhaite finalement éveiller la pensée réflexive de ses jeunes lecteurs.

Christine Di Benedetto – *El impostor* de Javier Cercas, un silence éloquent

Dans *El impostor* publié en 2014, Javier Cercas entreprend une nouvelle fois l'écriture de ce qui s'annonce dans un premier temps comme un « libro sin ficción », poursuivant sa réflexion sur les relations complexes qu'entretiennent la réalité et la littérature. Le narrateur y effectue une enquête sur le parcours vital d'Enric Marco, au centre d'un scandale pour imposture ayant éclaté en 2005 sur son passé de victime de l'holocauste nazi. Les renoncements préalables successifs du narrateur au cœur desquels la volonté de parole avorte, puis les démarches tous azimuts pour faire émerger une cohérence dans les différentes biographies proposées à partir des contradictions et des non-dits, enfin la mise au jour de la constitution d'un discours d'imposture destiné à inventer une réalité qui de fait en tait d'autres, sont

autant de formes que peut prendre l'expression du silence dans cette œuvre. L'oxymore « silence éloquent » fait ici écho à une parole multiple, tant au niveau de la diégèse que du hors-texte. En outre, il s'établit un dialogue intertextuel doublé d'une réflexion métalittéraire qui met en perspective les enjeux de la parole et du silence, dans le mensonge comme dans la fiction.

Fanny Lelièvre – Silence du père dans *La gloria de los niños* de Luis Mateo Díez (2007), *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute (2008) et *Intemperie* de Jesús Carrasco (2013)

Cet article, basé sur trois romans contemporains, *La gloria de los niños* de Luis Mateo Díez (2007), *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute (2008) et *Intemperie* de Jesús Carrasco (2013), examine les différentes manifestations du silence et s'intéresse à la façon dont ce dernier affecte plus particulièrement la figure du père. Les analyses proposées ont pour objectif de montrer comment le silence envahit ces textes, mais également d'en cerner le sens. Le travail s'articule autour de trois grands axes : les deux premières parties s'emploient à rechercher de quelles façons le silence se manifeste dans la diégèse et au sein de l'écriture. La dernière partie étudie le silence en tant que stratégie discursive et élément de « monstration ». On tente alors de comprendre ce que cache ce lien entre silence et père et ce qu'il révèle de cette figure paternelle.

Natalie Noyaret – Formes et enjeux du silence dans *Demonios familiares* d'Ana María Matute

Écrit par Ana María Matute jusque dans ses derniers instants et publié peu après sa mort, le roman inachevé *Demonios familiares* (2014) donne non seulement la part belle aux silences à travers l'intrigue qu'il développe et la caractérisation du lieu de l'action et des personnages qu'il met en scène, mais il relève aussi, sur le plan stylistique, d'une intensité expressive fondée, en grande partie, sur les silences, les suggestions, l'implicite. Tels sont les différents aspects de ce roman, par ailleurs très représentatif de l'œuvre entière d'Ana María Matute, que l'on explore dans cette étude. La priorité est de sonder la dimension silencieuse des voix du récit, tant au niveau de la narration que dans la communication entre les personnages. On s'intéresse ensuite au contexte spatial qui sert de cadre principal et presque exclusif à l'histoire, à savoir le manoir familial, avec ses présences silencieuses, dont les fantômes du passé, mais aussi un blessé républicain qui, en ce début de Guerre Civile, sera secouru et caché là clandestinement, le silence devenant

alors signe d'une solidarité fraternelle, mais aussi de trahison. En dernier lieu, on montre le rôle joué par la rumeur silencieuse de la forêt avoisinante dans l'émancipation de la protagoniste et l'éveil en elle du désir.

Angélique Pestaña – Le silence, témoin d'un acte indicible dans *Los aires difíciles* d'Almudena Grandes

Dans cet article, nous étudions le vide textuel qui occulte la sombre histoire familiale des Olmedo. En effet, Juan Olmedo, un des personnages principaux de cette intrigue, cache un lourd passé familial qui transpire à travers ses récits et son attitude. C'est à cause de ce silence que Juan obtient l'inverse de ce qu'il avait escompté. Et pour comprendre l'histoire de Juan, il est essentiel d'analyser la figure d'Alfonso, son frère cadet, attardé mental, qui apparaît à tous égards comme la clé du mystère. Nous verrons que malgré certaines révélations un crime demeure impuni, passé sous « silence », et il conviendra d'en interroger le sens.

Geneviève Fabry – Silencio y secretos de familia en la novela española de los años 1990

Este artículo analiza la transmisión de un secreto de familia en un corpus de tres novelas españolas publicadas en los años noventa del siglo pasado: *Corazón tan blanco* de Javier Marías (1992), *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina (1991) y *Donde las mujeres* de Álvaro Pombo (1996). Primero, en referencia al marco teórico proporcionado por los estudios que Serge Tisseron realizó en la estela de Abraham y Torok, el análisis pretende examinar las modalidades precisas de la transmisión del secreto cuando pasa de una generación a otra. En segundo lugar, el artículo intenta profundizar en las consecuencias formales de dicha transmisión transgeneracional al estudiar y comparar los narradores que intervienen en las novelas del corpus. El marco teórico procede de la narratología postclásica acerca de los narradores no dignos de confianza.

Caroline Bouhacein – La poétique du silence dans *Donde no estás* de Gustavo Martín Garzo

Dans son roman *Donde no estás* publié en 2015, Gustavo Martín Garzo raconte comment une jeune orpheline, sourde et muette, découvre ce que cachait sa mère, par le biais de récits racontés par son entourage. En prenant également le parti de situer son histoire au cœur des années du fran-

quisme, l'écrivain fait paradoxalement du silence le matériau primordial d'une narration polyphonique. Tout au long de ce travail, nous analysons les différentes formes que prend ce silence pour mieux en comprendre la fonction et l'impact auprès des personnages, mais aussi auprès des lecteurs. Nous nous attachons également à rechercher tout ce qui procède d'une volonté d'effacer la parole au fil de la plume de Gustavo Martín Garzo afin de démontrer que le romancier parvient à concevoir une écriture dont le style et la syntaxe sont au service d'une forme transgressive de l'expression de ce silence.

Blanca Riestra – La presencia del silencio en *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo

A menudo, en literatura, el silencio no consiste en la falta de palabras. A menudo, las palabras que leemos conforman un tejido inteligible y, sin embargo, presentimos que éstas no explicitan todo aquello que quieren decir: presentimos que se nos calla el sentido profundo del mensaje. Este nos parece ser el caso del primer texto de Juan Goytisolo, *Campos de Níjar* (1959), que, tomando la forma de un libro de viaje tradicional, configura un testimonio brutal sobre una tierra –Almería– y una época –los años 50/60 de la dictadura de Franco. Pero, además, este libro construye, mediante la contención, mediante el silencio, el mejor autorretrato que el autor pudo escribir sobre sí mismo –siendo como fue un acendrado memorialista–, toda una declaración de principios política y vital y una toma de partido poderosa y emocionante, cuya fuerza viene sobre todo potenciada por el juego de callar y decir poco. En nuestro trabajo, analizamos lo dicho y lo escamoteado, explorando el funcionamiento y la efectividad de los mecanismos que utiliza Goytisolo para construir su esquiva poética de silencio.

David Becerra Mayor – La actualización del animismo en *Soldados de Salamina* y *La lengua de las mariposas*

Tanto en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas como en la película de José Luis Cuerda *La lengua de las mariposas*, basada en el relato homónimo de Manuel Rivas, el conflicto se resuelve por medio de un cruce de miradas. El objetivo del artículo es explorar la función de la mirada muda en la construcción del sentido de cada texto, observar el «fondo común» que ambos comparten a la hora de utilizar la mirada como elemento que cierra simbólicamente la narración, a la vez que se señalan los distintos modos en que este mecanismo estético, pero también ideológico, opera. Para ello, nos servimos de una herramienta teórica que el profesor Juan Carlos Rodríguez utilizó para explicar la poesía castellana de corte petrarquista: el *animismo*,

esto es, la invención de un espíritu humano que, más allá de la historia y de los cuerpos, logra que dos sujetos entren en comunión, se identifiquen, se reconozcan, conformen una unidad indivisible. Nuestro artículo defiende que en ambas producciones culturales hay una actualización del *animismo*.

Marie Delannoy – De la terreur du franquisme au terrorisme de l'ETA : le silence, ses conséquences et ses ruptures dans *Las cenizas del hierro* de Ramiro Pinilla et *Patria* de Fernando Aramburu

La mise en parallèle des romans *Las cenizas del hierro* de Ramiro Pinilla et *Patria* de Fernando Aramburu permet de montrer la continuité de la terreur et du silence au Pays Basque entre la dictature franquiste et le terrorisme de l'ETA. *Las cenizas del hierro* montre jusqu'à quel point la dictature franquiste réduit les vaincus de la Guerre Civile à un silence qui touche la population, mais aussi les nationalistes basques qui n'opposent aucune résistance au régime. Cette absence de réaction explique la naissance de l'ETA à la fin de la trilogie de Pinilla. *Patria* souligne comment les victimes de l'ETA sont elles aussi réduites au silence, mais ce roman met également en évidence la pression exercée par la terreur sur la population en montrant comment le silence rejaillit sur les deux familles au cœur du roman, les opposant. Ces deux œuvres sont surtout l'occasion de redonner la parole aux victimes de la dictature et du terrorisme au moyen d'une « écriture invisible ».

Gregoria Palomar – L'expression du silence dans *Patria* de Fernando Aramburu : un douloureux mutisme dans une guerre fratricide

Le 20 octobre 2011, l'ETA annonçait la fin de 43 années d'attentats terroristes dont on estime qu'ils firent 829 morts. Cette longue lutte armée a reposé sur ce que l'on a appelé une « spirale du silence », qui a pesé sur ces années de plomb. Ce silence est omniprésent dans le dernier roman de Fernando Aramburu, *Patria*, publié en 2016, dans lequel le romancier basque poursuit sa réflexion sur le terrorisme, déjà entamée dans ses œuvres précédentes. Dans le village où se déroule principalement l'action, le silence traduit une tragique impossibilité à communiquer, qui apparaît dans un récit où alternent les points de vue de neuf personnages protagonistes, membres de deux familles autrefois amies, puis emmurées dans le mutisme de la haine ou de la douleur. Nous analysons comment la construction narrative, la juxtaposition des points de vue, permettent d'interroger le passé récent du Pays Basque et ses déchirures en exprimant l'isolement de chacun dans un silence pesant, et la difficile reconstruction après la lutte fratricide subie par les Basques.

Beatriz Calvo Martín – Silencios, secretos y sobreentendidos en la novela *Cuatro por cuatro* de Sara Mesa

En este artículo estudiamos la utilización del silencio y sus funciones en la narración de la novela *Cuatro por cuatro* (2012) de Sara Mesa. Analizamos los procedimientos narrativos movilizados para tejer esta fábula inquietante basándonos en los silencios, los secretos, los sobreentendidos, lo no-dicho y lo meramente sugerido, que sin embargo logran perturbar al lector y hacerle cómplice involuntario de un silencio que llega a ser aterrador.

LES AUTEURS / LOS AUTORES

Les auteurs / Los autores

David Becerra Mayor

Titulaire d'un doctorat en Littérature espagnole (Universidad Autónoma de Madrid), David Becerra Mayor est l'auteur, parmi d'autres livres, de *El realismo social en España. Historia de un olvido* (Quodlibet, 2017), *La Guerra Civil como moda literaria* (Clave Intelectual, 2015) et *La novela de la no-ideología* (Tierradenadie, 2013). Il est aussi coauteur de *Qué hacemos con la literatura* (Akal, 2013) et coordinateur du livre collectif *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual* (Tierradenadie, 2015). Il a également publié l'édition critique de *La mina* d'Armando López Salinas (Akal, 2013) et de *La consagración de la primavera* d'Alejo Carpentier (Akal, 2015). Actuellement il travaille comme chercheur postdoctoral en Littérature espagnole à l'Université catholique de Louvain (Belgique).

Doctor en Literatura española por la Universidad Autónoma de Madrid, David Becerra Mayor es autor, entre otros libros, de *El realismo social en España. Historia de un olvido* (Quodlibet, 2017), *La Guerra Civil como moda literaria* (Clave Intelectual, 2015) y *La novela de la no-ideología* (Tierradenadie, 2013). Es también coautor de *Qué hacemos con la literatura* (Akal, 2013) y coordinador del monográfico colectivo *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual* (Tierradenadie, 2015). Es también autor de la edición crítica de *La mina* de Armando López Salinas (Akal, 2013) y de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier (Akal, 2015). En estos momentos trabaja como investigador post-doctoral en la Université catholique de Louvain (Bélgica).

Murielle Borel

Murielle Borel est professeur agrégé, Maître de Conférences à Aix-Marseille Université et membre du CAER. Auteur d'une thèse consacrée aux nouvelles de Javier Marías, elle continue d'explorer la littérature espagnole contemporaine en privilégiant les interactions entre production et réception, plaçant le lecteur au cœur de sa réflexion. Une grande partie

de sa recherche est orientée vers le roman policier. Depuis de nombreuses années, elle fait partie du jury du concours de nouvelles de Fuveau.

Murielle Borel es profesora « Agrégée », Maître de Conférences en Aix-Marseille Université y miembro del CAER (Centre Aixois d'Etudes Romanes). Autora de una tesis doctoral sobre los cuentos de Javier Marías, sigue explorando la literatura española contemporánea desde la perspectiva del lector, y se interesa más especialmente en las interacciones entre producción y recepción. Gran parte de su investigación se centra en la novela policiaca. Es miembro del jurado del concurso literario de Fuveau (Cuentos) desde hace numerosos años.

Caroline Bouhacein

Agrégée d'espagnol, enseignante dans le secondaire ainsi qu'en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles, Caroline Bouhacein dispense également des cours à l'ESPE de Caen. Elle est l'auteure d'une thèse sur la production romanesque de Gustavo Martín Garzo intitulée *L'œuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo : une poétique de la continuité*, et de plusieurs articles consacrés à la littérature espagnole contemporaine.

Catedrática de instituto, Caroline Bouhacein da clases a estudiantes de CPGE y también clases de didáctica en la ESPE de Caen (Normandía). Es autora de una tesis sobre la narrativa de Gustavo Martín Garzo titulada *L'œuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo : une poétique de la continuité,* y de varios artículos dedicados a la literatura contemporánea española.

Beatriz Calvo Martín

Titulaire d'un doctorat en Langues et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles et de l'Universidad Autónoma de Madrid, Beatriz Calvo Martín travaille aujourd'hui comme enseignante en Langue, Didactique et Études Hispaniques à l'Université Libre de Bruxelles. Licenciée en Droit à Madrid et en Langues et Littératures Romanes à Bruxelles, elle a collaboré avec l'Institut Cervantès de Bruxelles. Ses recherches portent sur la mémoire, l'identité, la migration, l'exil et l'écriture au féminin, tant dans la littérature contemporaine hispanophone que québécoise, souvent dans une perspective comparatiste. Elle est l'auteure de plusieurs articles et communications, ainsi que de chapitres dans des ouvrages collectifs. Elle a également écrit un roman (*La Jaula Invisible*) et une nouvelle (*Nocturno*) publiés en Espagne.
Beatriz Calvo Martín es profesora de lengua española y didáctica en la

Université Libre de Bruxelles. Licenciada en Lenguas y literaturas románicas y en Derecho, en 2011 defendió su tesis doctoral en literatura titulada *La recuperación de la memoria en la obra de Dulce Chacón y de Marie-Célie Agnant: guerra, migración, esclavitud y represión*, en cotutela entre la Universidad Autónoma de Madrid y la Université Libre de Bruxelles. Ha colaborado con el Instituto Cervantes de Bruselas y con la Consejería de Educación en Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo, ha participado en diversos coloquios internacionales y ha publicado numerosos artículos sobre la escritura de mujeres, la memoria, el exilio, la inmigración y la identidad en la literatura contemporánea hispánica, francófona y comparada. Asimismo, es autora de una novela (*La Jaula Invisible*) y un relato (*Nocturno*), publicados en Madrid.

Marie Delannoy

Marie Delannoy est Maître de Conférences à l'Université de Cergy-Pontoise et membre du laboratoire Agora. Elle a soutenu sa thèse sur *L'écriture de la liberté et de l'identité dans* Verdes valles, colinas rojas, La higuera *et* Sólo un muerto más *de Ramiro Pinilla* en novembre 2015. Ses recherches portent notamment sur les questions identitaires et la représentation des nationalismes dans la littérature espagnole contemporaine, en particulier dans la littérature du Pays Basque, à partir des œuvres de Ramiro Pinilla, Unai Elorriaga et Fernando Aramburu.

Marie Delannoy es profesora titular en la Universidad de Cergy-Pontoise y miembro del laboratorio Agora. Defendió su tesis sobre *La escritura de la libertad y de la identidad en* Verdes valles, colinas rojas, La higuera *y* Sólo un muerto más *de Ramiro Pinilla* en noviembre de 2015. Sus investigaciones se centran en la representación de los nacionalismos y de las identidades en la literatura española contemporánea, en particular en la literatura del País Vasco, a partir de las obras de Ramiro Pinilla, Unai Elorriaga y Fernando Aramburu.

Christine Di Benedetto

Agrégée d'espagnol, maître de conférences dans la Section d'Études hispaniques de l'Université Nice Sophia Antipolis (UCA), Christine Di Benedetto est membre du Centre de recherches LIRCES. Elle dirige *Narraplus*, revue de la NEC+ sur la fiction narrative espagnole (XIX-XXI^{e} s.). Depuis sa thèse de doctorat, intitulée *Les personnages dans les romans de Soledad Puértolas*, ses recherches concernent les romans et le

théâtre contemporains espagnols, dont les œuvres de Soledad Puértolas, Lucía Etxebarria, Javier Cercas, Benjamín Prado ou Luis García Jambrina, et les montages de la troupe Els Joglars. Elles s'orientent également vers l'écriture de femmes, la métafiction, les questions de stéréotype, d'identité et de sujet et s'intéressent aux liens entre la littérature et son environnement : transition démocratique, événement, posture d'auteur.

Profesora titular en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Nice Sophia Antipolis (UCA), Christine Di Benedetto es miembro del Centro de investigación LIRCES. Dirige *Narraplus*, revista de la NEC+ sobre la narrativa española (s. XIX-XXI). Desde su tesis de doctorado, titulada *Los personajes en las novelas de Soledad Puértolas*, sus investigaciones conciernen las novelas y el teatro contemporáneos españoles, entre otras, las obras de Soledad Puértolas, Lucía Etxebarria, Javier Cercas, Benjamín Prado o Luis García Jambrina, y los montajes de la compañía Els Joglars. Se orientan también hacia la escritura de mujeres, la metaficción, las cuestiones de estereotipo y de sujeto y se interesan en los vínculos entre la literatura y su entorno: transición democrática, acontecimiento, postura de autor.

Xavier Escudero

Professeur de Littérature Espagnole Contemporaine au Département de Langues et Langues Appliquées de l'Université Littoral Côte d'Opale à Boulogne-sur-Mer. Il y enseigne la Littérature, la Civilisation et l'Histoire de l'Art espagnoles en Licence et Master M.E.E.F. et LLCER Espagnol. Ses travaux portent sur la littérature espagnole contemporaine (XIX^{e}, XX^{e}, XXI^{e} ; décadence, fin de siècle, bohème littéraire) et il a publié notamment des articles sur Pedro Luis de Gálvez, Armando Buscarini, Alejandro Sawa, Antonio de Hoyos y Vinent, Azorín, Manuel Machado, Juan Manuel de Prada, Roberto Montero Glez, Enrique Vila-Matas, Salvador Gutiérrez Solís. Il est responsable de la traduction en français des contes populaires adaptés et illustrés d'Estrémadure (en collaboration avec le L.I.J. de l'Université de Extremadura). Il a également traduit le roman *Mystero. El Imperio de las tinieblas* de Miquel Giménez (à paraître aux Éditions Ramsay, dernier trimestre 2018). Il fait partie à titre principal de l'Unité de Recherche Histoire, Langues, Littératures et Interculturel » (UR H.L.L.I., EA 4030) et est membre associé du CRIMIC (Paris IV-Sorbonne).

Catedrático de Literatura Española Contemporánea en el Departamento de Lenguas y Lenguas Aplicadas de la Universidad Littoral Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer). Da clases de Literatura, Historia e Historia del Arte españolas en los grados de Licenciatura y Máster de Enseñanza y de Filología Hispánica. Sus trabajos de investigación se centran en la literatura española contemporánea (siglos XIX, XX, XXI; la decadencia, el fin de siglo, la bohemia literaria) y ha publicado varios artículos sobre Pedro Luis de Gálvez, Armando Buscarini, Alejandro Sawa, Antonio de Hoyos y Vinent, Azorín, Manuel Machado, Juan Manuel de Prada, Roberto Montero Glez, Enrique Vila-Matas, Salvador Gutiérrez Solís. También traduce al francés los cuentos populares adaptados e ilustrados de Extremadura (Colección El Pico de La Cigüeña/Le Bec de la Cigogne – L.I.J./H.L.L.I.). Ha traducido al francés la novela de Miquel Giménez, *Mystero. El Imperio de las Tinieblas* (Éditions Ramsay, último trimestre de 2018). Es miembro principal del laboratorio «Histoire, Langues, Littératures et Interculturel» (H.L.L.I., EA 4030) y miembro asociado del CRIMIC (Paris IV-Sorbona).

Geneviève Fabry

Geneviève Fabry a obtenu son doctorat à l'Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), où elle enseigne actuellement la littérature espagnole et hispano-américaine. Elle est également vice-doyenne de la Faculté de Philosophie, arts et lettres. En tant que chercheuse, elle s'est surtout consacrée à l'expression littéraire de la violence politique, ainsi qu'à l'étude de la resémantisation des sources bibliques et mystiques dans la littérature contemporaine, et plus spécialement dans la poésie argentine et chilienne.

Geneviève Fabry es doctora por la universidad católica de Lovaina (Louvain-la-Neuve, Bélgica) y catedrática de literatura española e hispanoamericana en esta misma universidad en la que se desempeña también como vicedecana de la Facultad de Filosofía, artes y letras. Como investigadora, se ha dedicado al estudio de la expresión literaria de la violencia política, así como al estudio de la resemantización de las fuentes bíblicas y místicas en la literatura contemporánea, especialmente la poesía argentina y chilena.

Cécile François

Cécile François est Maître de Conférences à l'Université d'Orléans. Elle a soutenu une thèse de doctorat intitulée *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20* (Lille : ANRT,

2005). Elle consacre ses recherches à l'étude du roman espagnol des XX^e^ et XXI^e^ siècles, avec un intérêt particulier pour l'intertextualité et la métafiction. Elle s'intéresse également aux rapports entre littérature et cinéma. Elle est l'auteure d'une trentaine d'articles publiés dans différentes revues françaises et internationales, ainsi que d'une monographie intitulée *Personaje femenino e intertextualidad paródica en la trilogía novelesca de Enrique Jardiel Poncela*, Madrid: Visor, 2016.

Cécile François es Profesora Titular en la Universidad de Orléans. Se doctoró con una tesis titulada *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20* (Lille: ANRT, 2005). Se dedica al estudio de la narrativa española de los siglos XX y XXI, con especial atención a la intertextualidad y la metaficción. También se interesa por las técnicas intermediales y las relaciones entre literatura y cine. Es autora de unos treinta artículos publicados en distintas revistas francesas e internacionales, y de una monografía titulada *Personaje femenino e intertextualidad paródica en la trilogía novelesca de Enrique Jardiel Poncela*, Madrid: Visor, 2016.

Anne-Sophie Gullo

Enseignante certifiée au Lycée Paul Duez de Cambrai, Anne-Sophie Gullo effectue en ce moment une thèse de doctorat consacrée à l'élégie dans l'œuvre (2001-2014) d'Alejandro López Andrada, écrivain andalou sur qui portent les deux articles qu'elle a publiés jusqu'à aujourd'hui.

Profesora titular en el instituto Paul Duez de Cambrai, Anne-Sophie Gullo lleva actualmente una tesis sobre la elegía en la obra (2001-2014) de Alejandro López Andrada, escritor andaluz al que ha dedicado ya dos primeros artículos.

Fanny Lelièvre

Professeur certifiée du Secondaire, enseigne actuellement au collège Guy de Maupassant de Saint Martin-de-Fontenay (Caen). En parallèle, elle mène une thèse sur : *La figure du père dans le roman espagnol d'aujourd'hui (2007-2015).* Son précédent travail de recherche : « Fragmentation et unité dans *El Balcón en invierno* de Luis Landero (2014) ».

Profesora titular de secundaria, da clase actualmente en el colegio Guy de Maupassant de Saint-Martin-de-Fontenay (Caen). En paralelo, lleva una tesis doctoral sobre : *La figure du père dans le roman espagnol d'aujourd'hui*

(2007-2015). Su trabajo anterior: « Fragmentation et unité dans *El Balcón en invierno* de Luis Landero (2014) ».

Patricia Mauclair

Agrégée d'espagnol, Maître de conférences, Université de Tours. Auteure d'une Thèse de doctorat soutenue en 1994 à Tours, sous la direction de M. Jean-René Aymes : *Le bas peuple dans les saynètes de Ramón de la Cruz : genèse, pouvoir et perpétuation d'une stéréotypie*. A publié de nombreux articles sur le XVIII[e] siècle espagnol et est actuellement en train d'écrire une histoire de la littérature de jeunesse espagnole.

Profesora titular de la Universidad de Tours, se tituló en Agrégation de español y es autora de una tesis titulada *Le bas peuple dans les saynètes de Ramón de la Cruz : genèse, pouvoir et perpétuation d'une stéréotypie*, leída en 1994. Publicó numerosos artículos sobre el teatro del siglo XVIII español y desde 2013 investiga sobre la literatura infantil y juvenil española. Actualmente está escribiendo una historia de esta literatura.

Jean-Christophe Martin

Professeur en CPGE au lycée Marcelin Berthelot à Saint-Maur (Classes d'hypokhâgne et de khâgne spécialité). Doctorat: *La question du héros dans l'œuvre d'Arturo Pérez Reverte, une approche psychanalytique*. Thèse dirigée par Sadi Lakhdari (2013).

Profesor en CPGE (clases preparatorias literarias) en el instituto Marcelin Berthelot de Saint-Maur. Doctorado: *La cuestión del héroe en la obra de Arturo Pérez Reverte: una aproximación sicoanalítica.* Tesis dirigida por Sadi Lakhdari (2013).

Natalie Noyaret

Agrégée d'espagnol et Professeur à l'Université de Caen Normandie depuis 2009, Natalie Noyaret consacre sa recherche à la prose espagnole contemporaine (XX[e] et XXI[e] siècles). Elle est l'auteur d'une thèse sur les premiers romans de José María Merino (2001), et d'un inédit d'HDR sur *l'énonciation au seuil de la mort dans le roman espagnol des années 80* (*Au seuil de la mort,* PUR, 2009). Elle a publié une cinquantaine d'articles et a coordonné *Formes de la marginalité dans la fiction littéraire espagnole de notre temps* (*HispanismeS*, n° 5, 2015). Elle est l'éditrice littéraire d'une collection

consacrée à la prose narrative espagnole de notre temps (trois volumes, Peter Lang : 2011, 2012, 2014), et coéditrice de *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire des pays européens de langues romanes* (*Sinestesie*, 2016). Parmi ses publications les plus récentes : *Luis Goytisolo-Antagonía* (Atlande, 2016), *Vers le paradis inhabité d'Ana María Matute* (avec Isabelle Prat, Orbis Tertius, 2018), *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction contemporain* (avec Anne Paoli, Orbis Tertius, 2017). Fondatrice et présidente de la NEC+.

Catedrática en la universidad de Caen Normandía desde 2009, Natalie Noyaret ha centrado sus investigaciones en la narrativa española contemporánea (siglos XX y XXI). Es autora de una tesis doctoral sobre las primeras novelas de José María Merino (2001), de una habilitación (2008) sobre *la enunciación en el instante de la muerte en la novela española de los años 80* (*Au seuil de la mort*, PUR, 2009). Ha publicado unos cincuenta artículos y coordinado « *Formes de la marginalité dans la fiction littéraire espagnole de notre temps* » (*HispanismeS*, n° 5, 2015). Es editora literaria de una colección de libros colectivos dedicados a la narrativa española de hoy (Peter Lang, 2011, 2012, 2014), y coeditora de *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire des pays européens de langues romanes* (*Sinestesie*, 2016). Entre sus publicaciones más recientes figuran: *Luis Goytisolo-Antagonía* (Atlande, 2016), *Vers le paradis inhabité d'Ana María Matute* (con Isabelle Prat, Orbis Tertius, 2018), *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction contemporain* (con Anne Paoli, Orbis Tertius, 2017). Fundadora y presidenta de la NEC+.

Gregoria Palomar

MCF HDR émérite depuis 2018. Elle est l'auteur d'une thèse de Doctorat intitulée *L'univers romanesque de Luis Mateo Díez : un territoire littéraire,* et d'une HDR sur *Le roman espagnol contemporain : entre fiction et autofiction*, avec un inédit intitulé *Antonio Soler : de l'empreinte sensorielle à l'identité narrative.* De 2006 à 2018 elle a enseigné, en tant que Maître de conférences à l'Université de Lorraine (Metz), principalement la littérature espagnole et la traduction. A publié divers articles sur le roman espagnol contemporain.

Profesora titular emérita desde 2018. Su tesis doctoral, presentada en la Universidad de Tours en 2001, se titula *L'univers romanesque de Luis Mateo Díez : un territoire littéraire*. Es autora de una Habilitación, con un estudio titulado: *Antonio Soler : de l'empreinte sensorielle à l'identité narrative*. De 2006 a 2018 enseñó en la Universidad de Lorena (Metz), principalmente literatura española y traducción. Ha publicado varios artículos sobre narrativa española contemporánea.

Angélique Pestaña

Angélique Pestaña est PRCE à l'Université de Bourgogne depuis 2016. Elle est l'auteure d'une thèse en littérature contemporaine espagnole : *Famille et valeurs dans trois romans d'Almudena Grandes :* Malena es un nombre de tango, Los aires difíciles *et* El corazón helado. Elle est membre du laboratoire TIL (Texte, Image, Langage, EA 4182), ses travaux portent sur le secret de famille, la confidence et la mémoire historique.

Angélique Pestaña es profesora asistente en la Universidad de Borgoña desde 2016. Es autora de una tesis en literatura contemporánea española: *Famille et valeurs dans trois romans d'Almudena Grandes :* Malena es un nombre de tango, Los aires difíciles *et* El corazón helado. Pertenece al equipo de investigación TIL (Texte, Image, Langage, EA 4182), sus trabajos tratan del secreto de familia, la confidencia y la memoria histórica.

Elide Pittarello

Professeur de littérature espagnole à l'Université Ca' Foscari de Venise jusqu'en octobre 2017. Ses études portent sur le roman espagnol contemporain, l'autobiographie de l'exil, la poésie de la génération de 1927, de 1950 et les *Novísimos.* Elle participe au projet de recherche « Red Internacional de Investigación y Aprendizaje: Memoria y Narración ». La plupart de ses recherches récentes portent sur les relations transmédiales entre les textes littéraires et les arts visuels (photographie, peinture, collage). Elle est correspondante étrangère de la Real Academia Española. En 2015 le roi Philippe VI lui a accordé la *Encomienda de la Orden del Mérito Civil*.

Catedrática de literatura española en la Universidad Ca' Foscari de Venecia hasta octubre 2017. Sus estudios atañen a la novela española contemporánea, la autobiografía del exilio, la poesía de la generación del '27, del '50 y los *Novísimos*. Forma parte del proyecto de investigación «Red Internacional de Investigación y Aprendizaje: Memoria y Narración». La mayoría de sus investigaciones recientes privilegian las relaciones transmediales entre los textos literarios y las artes visuales (fotografía, pintura, collage). Es *Académica correspondiente extranjera de la Real Academia Española*. En 2015 el Rey Felipe VI le ha concedido la *Encomienda de la Orden del Mérito Civil*.

Blanca Riestra

Blanca Riestra a effectué un doctorat en Espagnol à l'Université de Bourgogne, avec une thèse sur le poète Juan Larrea. Elle est actuellement

enseignante-chercheuse en langue et littérature espagnoles à CESUGA University College (Centre d'études supérieures de Galice) à La Corogne, Espagne. Ses intérêts de recherche vont de la poésie d'avant-garde aux transformations de la littérature contemporaine, le roman noir et les questions de genre.

Blanca Riestra se doctoró en 2000 por la Universidad de Borgoña con una tesis sobre el poeta Juan Larrea. En la actualidad, es profesora de lengua y literatura española en CESUGA University College (Centro de estudios superiores de Galicia) en A Coruña. Entre sus temas de investigación se encuentran la poesía de vanguardia, las transformaciones de la literatura contemporánea, la novela negra y las cuestiones de género.

Eugénie Romon

Auteure d'une thèse intitulée *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien dans l'œuvre de Soledad Puértolas*, enseignante à l'Université de Bretagne Occidentale, Eugénie Romon a écrit de nombreux articles, dont la chronobiographie de Soledad Puértolas dans la revue *Turia*, l'article « Soledad Puértolas » dans le *Diccionario Biográfico de la Real Academia de Historia*. Responsable de la page web (http://soledadpuertolas.esy.es/) et de la page Facebook de Soledad Puértolas. Chercheuse en littérature espagnole contemporaine, elle a étudié les œuvres de Carmen Martín Gaite, Soledad Puértolas, Ana María Matute et d'Alicia Giménez Bartlett et travaille sur les genres littéraires, les rapports entre art et littérature, les réécritures contemporaines de récits plus anciens, le rôle attribué à la femme dans l'Espagne contemporaine, les nouvelles perceptions des femmes en littérature.

Autora de una tesis doctoral titulada *El no sé qué y el casi nada en la obra Soledad Puértolas*, docente en la Universidad de Bretaña Occidental, Eugénie Romon escribió varios artículos entre los cuales la cronobiografía de Soledad Puértolas en la revista *Turia*, el artículo « Soledad Puértolas » en el *Diccionario Biográfico de la Real Academia de Historia*. Es responsable de la página web (http://soledadpuertolas.esy.es/) y de la página Facebook de Soledad Puértolas. Investigadora en literatura española contemporánea, estudió las obras de Carmen Martıín Gaite, Soledad Puértolas, Ana María Matute y Alicia Giménez Bartlett y trabaja sobre los géneros literarios, las relaciones entre arte y literatura, las reescrituras contemporáneas de relatos antiguos, el papel atribuido a la mujer en la España contemporánea, las nuevas percepciones de las mujeres en literatura.

Nathalie Sagnes-Alem

Nathalie Sagnes-Alem, agrégée d'espagnol, est Professeure de littérature espagnole contemporaine à l'Université Paul-Valéry-Montpellier 3. Elle a notamment publié *Images et représentations du Maroc hispanophone : Ángel Vázquez romancier (1929-1980)*, Montpellier : ETILAL, coll. « Espagne contemporaine », 1999 et *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain : Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier : PULM, 2015. Elle a également consacré plusieurs articles à Rafael Chirbes.

Nathalie Sagnes-Alem es Catedrática de literatura española contemporánea en la Universidad Paul-Valéry-Montpellier 3. Ha publicado *Images et représentations du Maroc hispanophone : Ángel Vázquez romancier (1929-1980)*, Montpellier : ETILAL, coll. « Espagne contemporaine », 1999 y *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain : Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier : PULM, 2015. También ha dedicado varios artículos a Rafael Chirbes.

TABLE DES MATIÈRES

Natalie Noyaret, Catherine Orsini-Saillet
Préface 7

CONFERENCIA-CHARLA INAUGURAL

Soledad Puértolas 13

CHAPITRE 1
Le silence : rhétorique et typologie

Eugénie Romon
Le rôle du silence dans l'œuvre de Soledad Puértolas 31

Cécile François
Le silence et ses résonances dans la trilogie humoristique de Jardiel Poncela 45

Murielle Borel
Les silences éloquents dans la production brève de Javier Marías : poétique, genre et stratégie 63

Anne-Sophie Gullo
La poética del silencio en las obras de Alejandro López Andrada 79

Xavier Escudero
Los mil y un matices del silencio en *Nemo* (2016) de Gonzalo Hidalgo Bayal 95

CHAPITRE 2
Silence et construction de soi

Jean-Christophe Martin
Du silence contraint à l'épanouissement de l'être dans *El hombre bicolor* de Javier Tomeo 111

Elide Pittarello
Voces fantasmales en *La soledad era esto* de Juan José Millás 125

Nathalie Sagnes-Alem
Silence et (post)colonialité dans *La vida perra de Juanita Narboni* d'Ángel Vázquez 139

Patricia Mauclair
Le silence dans les albums de jeunesse contemporains en Espagne 151

Christine Di Benedetto
El impostor de Javier Cercas, un silence éloquent 167

CHAPITRE 3
Silence et histoire familiale

Fanny Lelièvre
Silence du père dans *La gloria de los niños* de Luis Mateo Díez (2007), *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute (2008) et *Intemperie* de Jesús Carrasco (2013) 185

Natalie Noyaret
Formes et enjeux du silence dans *Demonios familiares* d'Ana María Matute 201

Angélique Pestaña
Le silence, témoin d'un acte indicible dans *Los aires difíciles* d'Almudena Grandes 217

Geneviève Fabry
Silencio y secretos de familia en la novela española de los años 1990 ... 229

Caroline Bouhacein
La poétique du silence dans *Donde no estás* de Gustavo Martín Garzo 243

CHAPITRE 4
Silence, Histoire, pouvoir

Blanca Riestra
La presencia del silencio en *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo 263

David Becerra Mayor
La actualización del animismo en *Soldados de Salamina* y *La lengua de las mariposas* 279

Marie Delannoy
De la terreur du franquisme au terrorisme de l'ETA : le silence, ses conséquences et ses ruptures dans *Las cenizas del hierro* de Ramiro Pinilla et *Patria* de Fernando Aramburu 297

Gregoria Palomar
L'expression du silence dans *Patria* de Fernando Aramburu : un douloureux mutisme dans une guerre fratricide 313

Beatriz Calvo Martín
Silencios, secretos y sobreentendidos en la novela *Cuatro por cuatro* de Sara Mesa 329

Résumés 343

Les auteurs / Los autores 355

ISBN : 978-2-36783-115-2
ISSN : 2265-0776

Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.

L'EXPRESSION DU SILENCE DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

ÉDITION DE NATALIE NOYARET ET CATHERINE ORSINI-SAILLET

Sachant combien le silence peut être éloquent, providentiel ou effrayant, conscients qu'il est un élément inhérent à cet art du dire qu'est la prose narrative et qu'il est indissociable de l'acte créatif et de la lecture, les chercheurs de la NEC+ avaient choisi, ces dernières années, de mener une recherche collective sur cette question apparemment paradoxale de « l'expression du silence » dans la fiction littéraire de l'Espagne contemporaine. Le présent volume est le fruit de ces investigations.

Au fil des vingt contributions ici rassemblées, se préciseront les modalités d'inscription du silence dans le texte, se dessineront les contours d'une rhétorique et une ébauche de typologie prenant en compte le silence dans ses multiples configurations, qu'il soit intentionnel ou qu'il relève d'une parole empêchée, voire défaillante… Le silence apparaît, de fait, comme un outil privilégié pour aborder de grandes thématiques de la littérature universelle (la construction de soi, l'histoire familiale ou nationale, la relation au pouvoir). De Jardiel Poncela aux représentants de l'ultra-contemporanéité, c'est un ample éventail de la littérature espagnole du vingtième siècle et du début du vingt-et-unième qui se déploie, allant jusqu'à proposer une incursion dans la littérature de jeunesse.

Un témoignage d'écrivain ouvre le volume sous la forme d'un dialogue entre Soledad Puértolas et deux spécialistes françaises de son œuvre.

www.editionsorbistertius.fr

ISBN : 978-2-36783-115-2
ISSN : 2265-0776
Prix France : 34,90 €