RÉALISME(S)

DANS LA FICTION ESPAGNOLE CONTEMPORAINE

ÉDITION DE
XAVIER ESCUDERO
NATALIE NOYARET
PASCALE PEYRAGA

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2020
© Les auteurs

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

e-ISBN : 978-2-36783-168-8

Édition originale :
ISBN : 978-2-36783-161-9
ISSN : 2265-0776

Illustration de couverture : « Retrato de José Jiménez Aranda, pintado por él mismo », *Albúm Salón :* 115, 1904.

RÉALISME(S)

DANS LA FICTION

ESPAGNOLE CONTEMPORAINE

(XIXe – XXe – XXIe siècles)

Ouvrage publié avec le soutien du LASLAR – EA 4256
(Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes)
de l'Université de Caen-Normandie,
d'ALTER – EA 7504 (Arts/Langages : Transitions & relations)
de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
et de l'UR 4030 H.L.L.I. (Unité de Recherche sur l'Histoire, les Langues,
les Littératures et l'Interculturel) de l'Université Littoral Côte d'Opale

RÉALISME(S)

DANS LA FICTION

ESPAGNOLE CONTEMPORAINE

(XIXe – XXe – XXIe siècles)

Édition de Xavier Escudero, Natalie Noyaret, Pascale Peyraga

Éditions Orbis Tertius

Préface

Ce livre est le fruit des deux années que les chercheurs de la NEC+ (Narrativa Española Contemporánea+) viennent de consacrer à la question si épineuse du réalisme tel qu'il se manifeste dans le champ de la fiction narrative espagnole des XIXe, XXe et XXIe siècles. Question épineuse disions-nous, mais d'autant plus intéressante et passionnante, en ce sens que si le réalisme est sans doute « de tous les temps », comme l'observe Henri Mitterand dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (2001), force est de constater également qu'« à chaque époque il renaît sous une forme neuve, qui révolutionne, en même temps que notre vision et notre compréhension du réel, la poétique des genres ».

Aussi, pour mieux approcher ce « champ miné » qu'est le réalisme, pour mieux cerner cette notion si fuyante et aux contours bien flous, les chercheurs de la NEC+ firent-ils appel à la professeure Geneviève Champeau, éminente spécialiste du sujet, qui, lors d'une conférence prononcée le 22 mars 2019 au Colegio de España (Paris), s'employa à dégager les principaux stéréotypes ou idées reçues sur le réalisme, tout en mettant en lumière un certain nombre de constantes mais aussi d'infléchissements dans l'évolution de l'esthétique réaliste telle qu'elle se déploie sous la plume des écrivains espagnols depuis Galdós et ses contemporains jusqu'aux plus actuels. Parmi ceux-ci, Isaac Rosa et Marta Sanz qui, en ce même 22 mars 2019, conjuguèrent leurs voix pour se demander – et tel fut le titre de leur conférence – si « le réalisme est toujours une représentation de la réalité ». De quoi les conduire à dévoiler, l'un et l'autre, non point tant leur vision du réalisme que la façon dont ils le pratiquent, certes chacun avec ses propres solutions formelles, mais tous deux hantés par cette question essentielle du rapport entre réalisme et réalité et, plus largement, des possibilités de représentation de cette dernière.

Tant les propos de Geneviève Champeau que ceux des deux écrivains constituèrent, comme on peut s'en douter, un précieux socle de références et de réflexions pour les chercheurs désireux d'explorer à leur tour, à travers une œuvre ou un auteur précis, ou encore dans une perspective plus vaste, tel ou tel visage ou dimension du réalisme espagnol dans toute son ampleur, sa richesse et sa diversité. S'il est à déplorer que le colloque international initialement prévu à cet effet en mars dernier ne put avoir lieu en raison de la pandémie qui sévissait – et continue de sévir à l'heure où s'écrivent ces lignes – en France et ailleurs dans le monde, il n'empêche que près de vingt études consacrées à la question du réalisme – des réalismes – espagnol(s) ont vu le jour. On les trouvera présentées ici à la suite de la transcription des conférences inaugurales, et agencées selon l'ordre chronologique de parution des œuvres dont il est chaque fois question, de sorte à mieux laisser percevoir l'engendrement des formes.

Cet ensemble d'études s'ouvre ainsi sur un article de Valeria Tettamanti consacré à *La Tribuna* (1883), roman considéré – nous rappelle-t-elle – comme le plus naturaliste de son auteure, mais où elle observe néanmoins la présence d'un discours scientiste qui « oscille entre fidélité au credo biologico-déterministe et idéalisme catholique, emprunts lexicaux techniques et torsions narratives, logique savante et logique romanesque ». Plus encore, Valeria Tettamanti montre comment Emilia Pardo Bazán parodie dans ce roman le langage expérimental et scientifique ou médical, pour proposer « une esthétique ambivalente entre le merveilleux et le naturaliste » mettant en crise le scientisme.

C'est une nouvelle immersion dans *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas « Clarín » que nous propose ensuite Mariana García-Farré, soucieuse de rechercher dans ce roman les diverses formes d'expression du désir érotique chez Ana Ozores, ce qui lui permet aussi de souligner comment l'auteur, à travers ce personnage, déploie avec justesse son sens aigu de l'observation de la psyché humaine, notamment celle des femmes.

À la suite, s'intéressant pour sa part à l'œuvre de Vicente Blasco Ibáñez et plus particulièrement à son cycle romanesque sur Valencia – exemples puisés dans *Arroz y tartana* (1894) –, Blanca Cerdá Aznar s'emploie à mettre en lumière les nombreuses influences perceptibles chez cet écrivain, remettant ainsi en question les étiquettes réaliste, naturaliste et « costumbrista » longtemps attribuées de façon réductrice à son œuvre.

De même, c'est de la teneur du réalisme cultivé par Pío Baroja dans *El árbol de la ciencia* (1911) dont il s'agit dans l'article suivant, où Sara Benneouala, notamment à travers l'analyse du personnage principal, met

en évidence la dimension autobiographique du roman, en même temps qu'elle y décèle une représentation critique de la réalité historique, sociale et culturelle des années « fin-de-siècle » où s'ancre la fiction, tandis que le roman lui-même paraît à l'aube du XXe.

Quelle « teinte spécifique » le réalisme acquiert-il dès lors que la voix narrative est celle d'un enfant, en l'occurrence d'une petite fille, dans le contexte de l'Espagne des années trente ou en pleine guerre civile, et dans le cadre d'un roman écrit par une femme sous le franquisme ? Telle est l'interrogation première – d'autres en découlent – que pose Lou Freda, se donnant pour terrain d'analyse *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel, *Primera memoria* d'Ana María Matute ainsi que *Tristura* et *Escribo tu nombre* d'Elena Quiroga.

Dans une démarche comparatiste, Ana Godoy Cossío entreprend, pour sa part, de rapprocher les univers féminins des œuvres de Francisco Umbral et de Mario Vargas Llosa, pour mieux mettre en évidence, par-delà les divergences entre le réalisme social cultivé par le premier et le réalisme urbain ou néo-naturaliste du second, la dette commune de ces deux auteurs au regard du réalisme du XIXe siècle.

S'interroger sur le rapport entre les textes dont elle va s'occuper et le réalisme traditionnel s'avère être pareillement l'un des objectifs d'Elvire Diaz dans la réflexion qu'elle mène à propos de l'écriture du réel dans quelques romans espagnols majeurs parus en Espagne entre 1984 et 2002. Pour ce faire, elle centre l'attention sur quelques aspects précis tels la représentation des événements, des corps ou encore des paysages, ce qui la conduit aussi à observer l'émergence de nouvelles formes de réalisme.

De son côté, à travers quelques nouvelles publiées dans les mêmes années par Juan Bonilla et le questionnement du réel qu'elles induisent, Eneko Chipi perçoit, dans certaines pratiques narratives de l'auteur, telles la mise en scène constante du regard individuel porté sur le monde, des modalités « post-réalistes » d'appréhension du réel.

Dans son sillage, Jon-Roméo Precioso ne manque pas, quant à lui, de parler de « réalisme subjectif » à propos de trois romans publiés par Marta Sanz à la charnière des deux siècles : *El frío* (1995), *Lenguas muertas* (1997) et *Amour fou* (2013). Jon-Roméo Precioso montre, en particulier, comment l'écrivaine, par ses choix énonciatifs et l'évolution de ses personnages, tend à son lecteur une représentation de la réalité contemporaine, par ailleurs significative de sa posture éthique et idéologique.

Les nouvelles formes de réalismes qui désormais se font jour dans la fiction narrative des premières décennies du XXIe siècle sont au cœur des études suivantes.

À commencer par celle de Laurence Garino-Abel qui, s'intéressant aux deux premiers romans de Juan Jacinto Muñoz Rengel – *El asesino hipocondríaco* (2012) et *El sueño del otro* (2014) –, discerne par quels procédés de déréalisation l'écrivain rend compte de l'emprise de la réalité virtuelle sur ses personnages, avec les manifestations pathologiques qui s'ensuivent.

Dans le même ordre d'idées, Grégory Dubois observe à son tour comment Juan Marsé, dans *Noticias felices en aviones de papel* (2014), conjugue tension fantastique et *mimesis* réaliste pour signifier l'apparition de l'inexplicable dans le vraisemblable, l'avènement du mystère dans la quotidienneté. De quoi approcher cette sublimation du réel qui semble être au fondement de la poétique marséenne.

Paru la même année, le roman *La trabajadora*, d'Elvira Navarro, se situe également à la croisée de plusieurs genres, ainsi que Marie Delannoy s'attache à le montrer. S'il relève du roman « social réaliste » (il met en scène une femme confrontée à la précarité dans une ville en crise) et participe de l'écriture réaliste telle que définie par P. Hamon, il emprunte aussi au roman métalittéraire et au roman d'horreur, tout en présentant quelques touches autobiographiques.

Critique sociale et message politique, questionnement de la frontière entre fiction narrative et réalité du monde contemporain occupent, de même, une place importante dans l'œuvre romanesque d'Alejandro López Andrada, signale Anne-Sophie Gullo, avant que d'exposer de quelle manière le réalisme, en l'occurrence, s'invite dans *Los perros de la eternidad*, publié en 2016.

En 2016 paraissait aussi *Patria*, livre sur lequel se penche David Crémaux-Bouche pour dégager les multiples facettes du réalisme pratiqué par Fernando Aramburu dans son objectif de construire, à l'instar de Galdós en son temps, une fresque romanesque sur la réalité politique et sociale du Pays basque. Plus encore, il n'échappe pas à David Crémaux-Bouche que, tout en conjuguant réalisme, mémoire et témoignage, l'auteur de *Patria* va au-delà du réalisme traditionnel pour construire une forme d'utopie censée ouvrir la voie de la réconciliation.

On reste dans l'écriture de la mémoire avec l'étude suivante, consacrée à *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* d'Alfons Cervera. Un roman de 2017, dont on perçoit, grâce à l'analyse conduite par Marie Gourgues,

qu'il est sous-tendu par une poétique de la vraisemblance hybride de réalité (en matière de faits historiques) et de fiction (personnages, situations), par laquelle l'écrivain procède à un dévoilement – une « révélation » – des atrocités commises sous la dictature franquiste.

C'est un roman proprement « militant », l'espace d'un « engagement sans concession », que l'on découvre ensuite à travers l'exploration du troisième roman de Cristina Morales, *Lectura fácil* (2018), à laquelle s'adonne Christine Di Benedetto. Celle-ci montre en effet comment, dans ce roman qui donne à voir le monde du handicap mental à travers quatre personnages féminins dans le contexte de la Barcelone d'aujourd'hui, tout concourt à la construction d'une vision critique du réel, à la dénonciation d'un système aliénant.

La dernière étude proprement monographique de la série concerne le dernier roman publié à ce jour par Gustavo Martín Garzo : *La rama que no existe* (2019), dans lequel, interpelée par la profondeur psychologique des personnages et par la dimension réaliste de leurs expériences vécues, Caroline Mena voit la pratique d'un « réalisme psychologique », porté par une écriture capable de conjuguer profondeur lyrique et regard clinique sur le monde environnant.

En point d'orgue à ce large éventail, deux articles relevant d'une vision plus globale ou synthétique sur le roman réaliste espagnol contemporain, ou tout au moins sur une sous-catégorie de cet ensemble.

Ainsi verra-t-on en premier lieu David García Ponce fonder son observation sur un ensemble de romans parus au cours de la dernière décennie – *Democracia* (2012) de Pablo Gutiérrez, *La trabajadora* (2014) d'Elvira Navarro, *Insurrección* (2019) de José Ovejero et *Retablo* (2019) de Marta Sanz – dont les auteurs font de la ville un « espace dissident », donnant à voir et à réfléchir les conflits et les mouvements sociaux qui s'y jouent. Une ville qui devient, de fait, le « laboratoire narratif » de ces écrivains, chez qui David García Ponce perçoit des formes différentes de concevoir le réalisme.

Enfin, une réflexion théorique de David Becerra Mayor laisse percevoir les limites du réalisme dès lors qu'il s'agit de dire la vérité sur l'exploitation engendrée par le capitalisme. Ainsi, pour sortir de cette « impasse », se place-t-il à la croisée de la critique littéraire marxiste et de la psychanalyse lacanienne, pour proposer un nouveau concept : « la inestética de lo real », susceptible de tisser une nouvelle relation entre littérature et vérité (sur le capitalisme) en vue d'un monde meilleur.

On ne saurait clore cette préface sans remercier les auteur(e)s de toutes ces contributions – conférences et études –, dont la lecture viendra confirmer l'apport précieux que chacune d'elles représente pour une définition sans cesse renouvelée de ce réalisme qui, de toute évidence, n'en a pas fini d'investir le champ de la fiction narrative espagnole.

Natalie Noyaret

CONFÉRENCES INAUGURALES

DE ALGUNOS TÓPICOS SOBRE EL REALISMO

Geneviève Champeau
Université Bordeaux Montaigne

«Realismo» es una categoría estética que Genette calificaría de «architextual», noción que incluye «el conjunto de las categorías generales o transcendentes […] de las que participa cada texto[1]». Taxonómica, responde a un afán clasificatorio en el ámbito del arte y la literatura, a la constitución de un discurso normativo, institucional, que condiciona el horizonte de espera en la recepción y organiza el campo literario y artístico. Puede servir de bandera para asentar una corriente y ser arma arrojadiza en campos de batalla culturales. Pero a veces dista mucho de lo dicho a lo hecho y, al encasillar las obras, se corre el riesgo de incurrir en simplificaciones.

«Realismo» es también una noción escurridiza, de uso corriente pero de fronteras borrosas. «Nada más ambiguo que lo que se llama realismo en el arte literario», escribe Unamuno en el «Prólogo» a *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920). Ya en 1857, el crítico francés Champfleury consideraba que era una categoría desván[2]. Prescindiendo de sus usos filosóficos y limitándonos al ámbito de la literatura, «realismo» debería escribirse con «s» porque si bien es una constante de la literatura occidental que Erich Auerbach hace remontarse a Homero y Emilia Pardo Bazán a la *Celestina*[3],

1. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979, p. 87.

2. «Le réalisme est une notion floue, une catégorie fourre-tout, difficile de définir, que les critiques imposent aux écrivains», Champfleury, «Sur M. Courbet. Lettre à madame Sand», *Le réalisme*. Paris: Michel Lévy frères, 1857; facsímil, Kessinger Publishing, USA, sin fecha, p. 272.

3. Emilia Pardo Bazán, prefacio a *Un viaje de novios.* Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1881.

cada época, cada contexto –incluso cada autor– lo vuelve a definir e inventa sus propias poéticas[4], lo que ya se percibe en el hecho de que el sustantivo viene a menudo acompañado de un adjetivo: «clásico», «lírico», «objetivo», «testimonial», «social», «sucio», «mágico», etc. Ciñéndonos a la actualidad, ¿cómo podríamos asimilar a Rafael Chirbes con Javier Cercas, a Almudena Grandes con Isaac Rosa?

El realismo tiene una existencia histórica. La realidad cambia y las «escrituras de lo real» aspiran a entender cuál es su peculiaridad en cada contexto y necesitan reinventarse para dar cuenta de él y ante él situarse. La dicción de lo real no podrá ser la misma en la sociedad de la comunicación y de las nuevas tecnologías que en la sociedad industrial del siglo XIX. Por consiguiente ¿en qué medida permanece vigente hoy en día la definición del realismo moderno que propone Auerbach a la hora de exponer el ingente proyecto de su *Mimesis*?

> Nous étudierons […] les représentations de la *vie quotidienne* où celle-ci est considérée sous un aspect sérieux, en tenant compte des problèmes humains et sociaux, et même des conflits tragiques qu'elle comporte. […] Le traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de représentation problématique et existentielle, d'une part, l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique, d'autre part, voilà, croyons-nous, les fondements du réalisme moderne[5].

Poco queda, en la actualidad, de la obsesión del XIX por la coherencia del texto realista que recalcan Philippe Hamon y Léo Bersani[6], de la primacía de la observación y de la descripción, de la influencia de un modelo cognitivo científico, de la objetividad narrativa, de la seudo «transparencia»

4. Philippe Hamon, *Puisque réalisme il y a*. Genève: Éditions La Baconnière, 2015, p. 7; Henri Mitterand, «Réalisme», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 2001, p. 627-631; Catherine Orsini-Saillet (textes réunis et présentés par), *Dire le réel. Culture hispanique contemporaine*. Dijon: Université de Bourgogne, Centre Interlangues Texte, Image, Langage, col. Hispanística XX, nº 30, 2013, p. 4.

5. Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, col. TEL, 1968, trad. de Cornelius Heim, p. 487; el subrayado es mío.

6. Philippe Hamon, «Un discours contraint», in *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, col. Point, 1982, p. 119-181; Léo Bersani, «Le réalisme ou la peur du désir», *ibid.*, p. 47-80.

del lenguaje y de la búsqueda de una expresión sencilla y natural[7]. Lo que nos lleva a interrogar la pertinencia del empleo de la misma noción de «realismo» aplicada a novelas recientes. Hablar de «realismo» es penetrar en un campo minado. En el ámbito de la novela francesa, Dominique Viart prefiere referirse a «ficciones críticas» por las profundas diferencias poéticas que las distinguen de las versiones anteriores del realismo[8] y varios investigadores recurren a «escrituras de lo real» que prescinde del peso de la herencia literaria y del canon.

Me atendré sin embargo en estas páginas al marbete «realismo» del que no reniegan escritores como Rafael Chirbes, Martínez de Pisón, Belén Gopegui, Isaac Rosa o Juan Francisco Ferré[9]. Tampoco los investigadores: después de los artículos precursores de Joan Oleza, a finales de los años 90[10], se multiplican al principio del siglo XXI congresos, tesis y publicaciones diversas sobre el tema. Mencionaré, limitándome al ámbito del hispanismo francés, *Dire le réel. Culture hispanique contemporaine*, libro coordinado por Catherine Orsini-Saillet (2013)[11] y el número de la revista *Pasavento* «Últimas noticias del realismo en España» coordinado por Amélie Florenchie (2014)[12]. Por más ambiguo que sea, el término «realismo» permite apuntar a ciertas continuidades que van a la par de notables diferencias.

Si bien la estética realista goza últimamente de una nueva aceptación[13] que no es ajena a la ola de la novela de la memoria histórica, no dejan de

7. «Cette précieuse simplicité qui sied à la phrase comme l'innocence à une jeune fille», Champfleury, «L'aventurier Challes», *Le réalisme*, *op. cit*., p. 111.

8. Dominique Viart, «Fictions critiques : la littérature contemporaine et la question du politique», *Formes et engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, p. 185-204.

9. Es autor de un libro de ensayos titulado *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad* (del Marqués de Sade a David Foster Wallace). Málaga: E.D.A. Libro, 2011.

10. Joan Oleza, «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de letras*, nº 3, 1993, p. 113-116; «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo», *Diablotexto*, nº 1, 1994; «Un realismo posmoderno», *Ínsula*, nº 589-590, 1996, p. 39, 42.

11. Catherine Orsini-Saillet (Textes réunis et présentés par), *Dire le réel. Culture hispanique contemporaine*, *op. cit*.

12. Amélie Florenchie (coord.), «Últimas noticias del realismo en España», *Pasavento*, revista en línea, vol. II, nº 1, invierno 2014.

13. Véase la descripción pormenorizada de la cuestión que establece Anne-Laure Rebreyend en *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*. Tesis dirigida por Geneviève Champeau y Philippe

persistir estereotipos muy arraigados, por lo cual puede resultar útil revisar algunos tópicos clave que han lastrado su recepción a lo largo del último siglo y medio. Afectan tanto el plano estético (las escrituras realistas pretenden copiar la realidad, empresa abocada al fracaso), como el plano semiótico (minusvaloran los poderes del significante) y el plano cognitivo y ético (confunden impasibilidad narrativa, verosimilitud y verdad objetiva).

Las reflexiones que siguen dejan en manos de investigadores mejor informados las modalidades de las novísimas escrituras de lo real en la era digital que han teorizado Juan Francisco Ferré y Vicente Luis Mora.

I. Primer tópico: el realismo-copia

¿Es el realismo copia de la realidad? Precisemos de antemano que, tanto en el siglo XIX como en el siglo XXI, la literatura realista no deja de copiarse a sí misma, de imitar a los autores canónicos, de interrogarse acerca de la relación entre la literatura y el mundo extraliterario.

La metáfora del espejo

El tópico del realismo-copia se origina en la famosa metáfora del espejo que Stendhal introduce en *Le rouge et le noir* (1830). La interpretación reductora de la metáfora estendhaliana procede del hecho de que se suele truncar. La frase íntegra es la siguiente:

> Eh, Monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former[14].

Si bien la metáfora asume una estética de la representación, recalca su dimensión crítica: la novela hace ver los baches, el lodo del camino, lo repulsivo tanto como lo agradable. Stendhal rehúsa el reproche de inmoralismo, una crítica que sigue siendo frecuente en la prensa de los años 50 del siglo siguiente en España. Es de notar que a mediados del siglo XIX,

Roussin, defendida en la Universidad Bordeaux Montaigne el 07/12/2017 [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01746009>], p. 21-30.

14. Stendhal, *Le rouge et le noir* [1830]. Paris: Le Divan, 1927, Bibliothèque électronique du Québec, col. À tous les vents, vol. 776, version 1.0 [<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Stendhal-rouge.pdf>], p. 770-771.

en Francia, se calificaba despectivamente de «daguerrotipo» el realismo por reproducir lo que hay en vez de elevar las almas hacia el ideal[15]. La crítica del realismo-copia tiene pues una evidente dimensión ideológica.

La idea de un realismo-copia se funda, por otra parte, en una concepción ingenua del espejo que ofrecería al sujeto que en él se mira una reproducción fiel de sí mismo cuando lo que ve objetivado en el espejo es una imagen invertida. Belén Gopegui echa mano de esta imagen invertida en su novela *Tocarnos la cara* (2012) en la que el dramaturgo Simón Cátero inventa la experiencia teatral del «Probador»: un grupo de actores recibirá a unos clientes que los contratarán para exponer ante ellos sus fantasías. Los actores serán un espejo no complaciente: «No quiero que los imitéis», les dice Simón. «El espejo nunca copia las cosas, sino que las invierte[16]». Por eso Joan Oleza dirá que el realismo persigue «lo real otro[17]». De ahí la función reveladora que se le suele atribuir. No reproduce sino que revela, hace ver[18]. La obra realista –escribe Philippe Dufour a propósito del siglo XIX– «ne reproduit pas la réalité, ses détracteurs le savent bien ; elle la donne à lire, à penser[19]». En la tradición española de los espejos mágicos, de Goya al esperpento de Valle-Inclán, esta función se ha atribuido a una categoría peculiar de espejos, los espejos cóncavos que hacen ver deformando. Cuando no son mera reproducción fácil y comercial de fórmulas literarias trilladas, las novelas realistas propondrán una representación inhabitual de la realidad que la haga perceptible. Martita, protagonista y narradora de

15. Champfleury, «L'aventurier Challes», *Le réalisme*, *op. cit.*, p. 91.

16. Belén Gopegui, *Tocarnos la cara*. Barcelona: Debolsillo, 1912, versión ebook [www.megustaleer.com], ubicación 419.

17. Joan Oleza, «Un realismo posmoderno», *op. cit.*, p. 42.

18. Los teóricos del realismo clásico desarrollaron la noción de legibilidad a la hora de analizar las estrategias narrativas que facilitan la seudo univocidad del relato, insistiendo en procedimientos como la coherencia interna y la redundancia. Son rasgos de escritura difícilmente extensibles a nuestra época. En cambio, bien podría generalizarse al conjunto de las obras realistas la noción de «visibilidad» que Vicente Luis Mora estima característica de la poética de cuatro escritores actuales, Gonzalo Hidalgo Bayal, Miguel Espigado, Isaac Rosa y Belén Gopegui. Véase «Cuatro poéticas de la visibilidad», blog de Vicente Luis Mora, 19/11/2011 [<http://vicenteluismora.blogspot.com/2011/11/4-poeticas-de-la-visibilidad.htm>].

19. Philippe Dufour, *Le réalisme*. Paris: PUF, 1998, p. 90. En pintura, Paul Klee escribía en 1918 que el arte no reproduce lo visible sino que lo hace visible: «Pourvu d'une logique et d'un fonctionnement propres, l'art a pour but d'attirer l'attention sur la relativité du visible et sur les limites du tangible», Marie-Julie Malache, *Paul Klee, un artiste majeur du Bauhaus*, *Artistes*, nº 59, 50 Minutes, Kindle, ubicación 174.

La lección de anatomía de Marta Sanz, experimenta este poder revelador de la representación. Un pintor callejero, que ha sido invitado a hacer el retrato de una alumna, escoge a aquella que sus compañeras tienen por la más feúcha de la clase. La acuarela del pintor le hace descubrir a Martita la hermosura secreta de la niña:

> Yo miraba el retrato y a la modelo y, de pronto, me di cuenta de que, en efecto, Dolores era como la estaba pintando Brienmaier y de que yo había necesitado que alguien pintara un retrato para fijarme en lo que tenía, cada día, delante de mis narices[20].

El arte le hace descubrir lo que estaba a la vista y sin embargo ella no percibía. Es una de las funciones de la representación teatral del trabajo en *La mano invisible* de Isaac Rosa, y también lo que recalca un personaje de *El padre de Blancanieves* de Belén Gopegui: «no se trata tanto de lo que no se ve como de lo que viéndose no se mira[21]». Paralelamente, leemos en *Lo real*, novela de la misma escritora: «Las grandes injusticias no se ven precisamente porque se ven[22]». Por otra parte, tanto Belén Gopegui en *Lo real*[23] como Marta Sanz en su ensayo *Éramos jóvenes. Una educación sentimental en la Transición española*, recurren a la metáfora de la carta robada, del cuento de Poe[24], que no se descubre porque está a la vista.

Las escrituras realistas dan a entender; en vez de copiar intentan explicar. La historia literaria del último siglo y medio indica que el realismo prospera preferentemente en períodos de cambio social, de crisis, de incertidumbre[25]: desarrollo de una sociedad urbana e industrial y crisis política en la Restauración; agudización de la conflictividad social y política en los

20. Marta Sanz, *La lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama, 2014, p. 78.

21. Belén Gopegui, *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Debolsillo, 2015, p. 55.

22. Belén Gopegui, *Lo real*. Barcelona: Debolsillo, 2001, versión ebook [www.megustaleer.com], ubicación 4725.

23. *Ibid.*, ubicación 4779. La novelista recurre también a la metáfora teatral en *Tocarnos la cara*: «A los alumnos les digo que el actor habla para la vista. Modulación, dicción, voz, sí, todo eso es necesario pero no olvidemos que es un medio para que el espectador vea, repito, vea»; «si el actor habla, es para que el espectador vea», *ibid.*, ubicación 2543.

24. Marta Sanz, *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental en la Transición española.* Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016, ebook, ubicación 2217.

25. Escribe José Carlos Mainer que «[e]n el fondo del realismo […] hay una quiebra de confianza, una extrañeza»; «Contrariamente a lo que pensaban los zdanovistas, a mayor fidelidad a los detalles más nimios de la realidad, suele haber, en el fondo, una mayor y subterránea inquietud por su inestabilidad, por lo borroso de su significado», José

años 30; dictadura franquista y, más tarde, cuestionamiento de la Transición y crisis económico-social, política y moral de este principio de siglo XXI. Las novelas realistas intentan echar algo de luz en la opacidad y confusión que generan semejantes contextos. Al principio de *La de Bringas*, Galdós nos hace penetrar en el espacio laberíntico del Palacio Real, metonimia de Madrid y de España. Más tarde, durante el franquismo, se trataba de colmar los silencios y desenmascarar las manipulaciones de la realidad por la propaganda de la dictadura. Juan Goytisolo escribe en *El furgón de cola* (1967):

> En una sociedad en la que las relaciones humanas son profundamente irreales, el realismo es una necesidad. Desde que se levanta hasta que se acuesta, el español cree vivir un sueño. Alrededor de él, todo contribuye a desarraigarle del tiempo en que vive, y acaba por sentirse habitante de otro planeta, caído allí por equivocación. Este desarraigo provoca un vacío que es preciso colmar. Para los escritores españoles la realidad es nuestra única evasión[26].

Unos años más tarde, en *Si te dicen que caí* (1973), Juan Marsé le hace experimentar al lector la confusión en la que vivía el ciudadano en los años 40 mediante la complejidad y la ambigüedad de la narración[27], aunque interpretando y enjuiciando simultáneamente esa realidad a través de las *aventis* de un grupo de preadolescentes que intentan conferir algo de sentido a sus existencias y del diálogo intersemiótico con un cuadro histórico de Gisbert, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1888).

Transformar vs *copiar*

Otro argumento que puede aducirse contra la concepción de un realismo-copia es su dimensión performativa. Al menos cuando emprende la vía del compromiso social[28], cuando la finalidad estética se vincula

Carlos Mainer, *La escritura desatada*. Madrid: Temas de hoy, col. Tanto por Saber, 2000, p. 127 y 136.

26. Juan Goytisolo, *El furgón de cola*. París: Ruedo Ibérico, 1967, p. 172.

27. El mismo novelista confiesa: «Yo pretendí dar esa impresión de ambigüedad y confusión que es una tentativa consciente que yo quería asegurar. Así era la realidad que entonces se vivía en España», citado por Sherly Mangini González, «El punto de vista de tres novelistas españoles», *Ínsula,* nº 396-397, 1979, p. 7.

28. Me atengo a la definición de la literatura comprometida que propone Benoît Denis: la que reflexiona sobre las relaciones de la literatura con lo político –y lo social en general– y sobre los medios específicos de la que dispone para insertar lo político en

a un proyecto ético/político. Las novelas revolucionarias de los años 30 son indisociables de la fermentación ideológica y política en unos tiempos sumamente conflictivos y del compromiso de los novelistas con la lucha colectiva, en particular bajo la modalidad de la huelga: huelga de jornaleros para obtener de los amos no sólo mejores condiciones de trabajo sino primero empleo, huelga ferozmente reprimida en las novelas de Arderíus y Arconada. Se retoma el motivo a principios de los años 60[29] cuando el PCE adopta, en su congreso de Praga de 1960, la línea política de la huelga nacional pacífica. Novelas como *La zanja* de Alfonso Grosso (1961) o *La mina* de Armando López Salinas (1960) preparaban a sus lectores para luchas futuras contraponiendo los comportamientos que obstaculizan la acción colectiva y los que la favorecen. Hoy en día, sospecho que la noción de «compromiso» –o de «responsabilidad», término que prefiere Isaac Rosa– tiene más vigencia que la de «realismo». Dicho de otra manera, puede justificarse la vigencia del término «realismo» por el retorno de una literatura performativa que aspira a intervenir en los debates y los cambios de su tiempo, tanto en el plano colectivo (como en las novelas de la memoria histórica y el cuestionamiento de los discursos del desarrollismo por Rafael Chirbes) como en el plano íntimo (Belén Gopegui cuestiona la disociación entre lo individual y lo colectivo, del mismo modo que Isaac Rosa en novelas como *El país del miedo*, 2008, y *Feliz final*, 2018).

la obra. Aquella en la que la intencionalidad estética no es autosuficiente y viene asociada necesariamente a un proyecto ético que la funda y justifica. Véase Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil, col. Essais, 2000, p. 12 y 33.

29. Apunta la aspiración a una acción colectiva que no se concreta en *La piqueta* de A. Ferres (1959), fracasa y es reprimida en *La zanja* de Alfonso Grosso (1961) aunque se perfila la perspectiva de futuros movimientos más estructurados («matar el gusanillo no han podido»; «El gusanillo no muere»). En *La mina* de Armando López Salinas (1960), el hundimiento de una galería y la muerte de varios mineros provocan una huelga de protesta que, tal vez para sortear la censura, no se designa como tal: «como medida de protesta, los trabajadores de la cuenca no acudieron a la hora de los relevos y la sirena de la fábrica clamaba inútilmente» (Barcelona: Destino, 1960, p. 285). Hay que esperar *La huelga* (1967) de Isabel Álvarez de Toledo, la «duquesa roja», novela publicada en La Librairie du Globe en París, para que se relate la historia de una huelga promovida por obreros agrícolas provistos de una conciencia política. Esta modalidad de la acción colectiva desaparece o se presenta como inadecuada ya en las novelas de Gopegui y Rosa que apuntan a otras formas, balbuceantes, aporéticas, de resistencia. Véase Anne-Laure Bonvalot, *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*. Paris: Classiques Garnier, 2019, p. 56.

II. Segundo tópico: la casa de vidrio

En el plano semiótico, se le reprochó al realismo, desde el paradigma semiótico y estructuralista, su escasa atención a las virtudes del significante. A ello contribuyeron a veces los mismos escritores. ¿No concebía Stendhal el estilo como un «barniz transparente[30]»? ¿No aspiraba Zola –sin llegar a una total ilusión mimética– a conseguir lo más parecido a una pantalla también transparente, una casa de vidrio, como lo escribía a su amigo Valabrègue[31]? No olvidemos sin embargo que la supuesta transparencia no era sino un efecto estilístico, como la búsqueda de lo natural, por los narradores decimonónicos. Después de la segunda guerra mundial, Jean-Paul Sartre, que distinguía poesía y prosa, atribuía a ésta una función de pura comunicación, considerando que «Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies[32]». Al principio de los años 60, los novelistas del «realismo social» privilegiaban también la función de comunicación del lenguaje[33] supeditado al mensaje. Frente a semejante instrumentalización del lenguaje, Philippe Dufour se pregunta si la transparencia no será la mayor ilusión realista[34]. Una ilusión que denunciaba Sánchez Ferlosio –a pesar de considerarse este escritor como el mejor representante del «realismo objetivo»– en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951) y luego en *El Jarama* (1956), mediante la misma imagen de los pasajeros de un tren que se vislumbran tras las ventanillas, sin pasar de ser meros «perfiles impasibles», «incógnitos perfiles». La seudo transparencia del *medium* no garantiza, en efecto, la significación sino que la bloquea.

En un brillante artículo, «L'effet de réel», Roland Barthes explica la «ilusión referencial» por el espejismo de una relación directa establecida entre un referente y un significado que pretende expulsar el significante como productor de significación. Los detalles concretos que pretenden denotar la realidad, innecesarios en la economía del relato realista, añade Barthes,

30. Citado por Josiane Attuel, *Le Style de Stendhal. Efficacité et romanesque*. Paris: Nizet, 1980, p. 30.

31. Carta a su amigo Valbrègue, del 18/08/1964, en *Correspondance*, t. 1, bajo la dirección de B.H. Bakker, Montréal/Paris: Presses de l'Université de Montréal y Éditions du CNRS, 1978, p. 373-381.

32. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, *Situation II*. Paris: Gallimard, 1948, p. 34.

33. Véase, por ejemplo, Ramón Nieto, «Función social del arte», revista *Acento Cultural*, nº 9-10, Madrid, julio-octubre 1960, p. 13.

34. Philippe Dufour, *Le réalisme*, *op. cit.*, p. 2.

de hecho sólo connotan la intencionalidad mimética[35]. Pero si tomamos en cuenta el que las escrituras realistas mantienen vínculos inquebrantables con sus contextos y no pueden explicarse exclusivamente en función de un sistema semiótico autónomo, desvinculado de los sistemas semióticos literarios y extraliterarios contemporáneos, se puede poner reparos a la evacuación del significante en el relato realista y a la cacareada transparencia del lenguaje.

Dialogismo

Para ello son de mucha ayuda las nociones bajtinianas de polilingüismo y dialogismo. Lo propio de la novela, explica el teórico ruso, es la representación del hombre que habla y de su discurso[36]. «En una novela auténtica, detrás de cada enunciado se percibe la naturaleza de los lenguajes sociales[37]». Y añade que «el objeto está aprisionado en el discurso de otro acerca de él, cuestionado, diversamente interpretado y apreciado, inseparable de una toma de conciencia plurivocal[38]». Diversas son las técnicas de esta plurivocalidad. Es obvia en las novelas recientes que recurren a la polifonía, la cita, la parodia, el collage, el comentario, etc. En otros contextos y otras poéticas, el dialogismo es más difícil de identificar porque permanece más o menos implícito y los lectores de épocas posteriores han de hacer un esfuerzo para reconstituir el contexto discursivo que era evidente para lectores contemporáneos de las obras. Es lo que ocurre durante el franquismo: ínfimos son a veces los indicios del discurso del otro, pero no por eso menos reales y decisivos. Por eso es ilusoria la relación inmediata entre referente y significado. Aunque de un modo más o menos aparente, las escrituras realistas son siempre representación de representaciones. Lo que varía son las modalidades del dialogismo.

35. «Dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du référent devient le signifiant même du réalisme», *ibid.*, p. 88-89.

36. Mikhaïl Bakhtine, «Le locuteur dans le roman», *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Ed. Gallimard, 1978 [1975], p. 152-153.

37. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 173 (la traducción es mía).

38. *Ibid.*, p. 150.

Galdós satiriza encarnizadamente la retórica ampulosa y academicista de su tiempo, ilustrada por el personaje recurrente de Pez, un alto funcionario que se expresa constantemente según un ritmo ternario. Y se mofa, por otra parte, al principio de *La de Bringas*, de una estética neorromántica describiendo sauces llorones –«el árbol del romanticismo»– que «se iban a llorar a moco y baba camino del horizonte[39]». En cuanto a *La desheredada*, fue a los folletines del siglo XIX lo que *El Quijote* a las novelas de caballería[40]. En el siglo XX, el realismo revolucionario de los años 30 refutaba *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, como lo hizo más tarde el «realismo social» que le oponía el humanismo de Antonio Machado. Además de poner en boca de los personajes los discursos sociales enfrentados de su época, las novelas del «realismo social» aplicaban estrategias narrativas que eran una respuesta directa a las manipulaciones del lenguaje por la propaganda franquista y también una manera de soslayar la censura. De ahí el «decir callando[41]», según una fórmula de Juan Goytisolo, el cual añadía que el maniqueísmo de esta literatura era, en relación con la propaganda dominante, «una misma retórica, aunque de signo opuesto[42]». El modelo estilístico del cuaderno de bitácora que propone Ignacio de Aldecoa en *Gran sol* (1957) como el modelo geográfico en *El Jarama* (1956) no se entienden sin el trauma lingüístico que supuso la dictadura, trauma evocado por un personaje de *Tormenta de verano* (1962) de Juan García Hortelano que exclama: «me dan miedo las palabras, como si hasta ahora sólo hubiese vivido de palabras[43]». Un trauma que se transparenta también en esos versos de Eugenio de Nora que Antonio Ferres coloca a modo de epígrafe en su relato de viaje *Tierra de olivos* (1964): «La guerra, la paz sorda / impiden siempre la verdad primera / de las palabras. Ah, sólo palabras. / Como flores ahogadas en un charco de lodo[44]».

39. Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*. Madrid: Ed. Cátedra, 2000 [1884], p. 55.

40. Ya a mediados del siglo XIX, en Francia, Champfleury consideraba que la cuestión de la verdad del relato no se había de considerar tanto en relación con un referente extraliterario como en función de un imaginario novelístico aristocrático que embellecía la realidad, exaltaba al héroe y sus hazañas para sorprender y maravillar al lector. Véase Champfleury, *Le realisme*, *op. cit.*, p. 87.

41. Juan Goytisolo, *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, 1977, p. 148.

42. *Ibid.*, p. 167. Desarrollé esta idea en *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid: Casa de Velázquez, 1993.

43. Juan García Hortelano, *Tormenta* de verano. Barcelona: Seix Barral, 1962, p. 213.

44. Versos de *España, pasión de vida* (1963) en Antonio Ferres, *Tierra de olivos*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

Hoy en día el dialogismo se exhibe como puede comprobarse en las polifónicas antiepopeyas del desarrollismo[45] de Rafael Chirbes, en las novelas documentales (botón de muestra es *Enterrar a los muertos* de Martínez de Pisón) y en las múltiples modalidades de la intertextualidad, interdiscursividad e intermedialidad. Diremos con Anne-Laure Bonvalot y Anne-Laure Rebreyend que, más que nunca, nuestra época de la comunicación fomenta un realismo de las mediaciones[46].

A pesar de lo que los separa, existe pues en este punto una profunda continuidad desde los realismos del siglo XIX hasta los del siglo XXI. Sigue vigente el comentario de Philippe Dufour a propósito de Flaubert: «Flaubert s'en prend à tous les discours de son époque. Le réalisme ne représente pas le réel, mais les discours sur le réel (les idéologies qui se prétendent chacune la Vérité) et il les déconstruit[47]».

Escribir «a la contra»

Se desprende de lo que precede que las escrituras realistas, cuando no son conformistas, cuando no corresponden a ese «arte complaciente mediante el cual se desahogan los sentidos para que nada cambie» al que alude un personaje de *Tocarnos la cara* de Belén Gopegui[48], son escrituras «a la contra», lo que demasiadas veces ha tendido a borrar la crítica, como lo subraya Gérard Gengembre a propósito del realismo francés y europeo: «La stratégie critique opère le plus souvent en désamorçant la portée subversive et la spécificité historique du réalisme littéraire[49]». A mediados del siglo XIX, Champfleury asociaba el término «realismo» con el de «insurrección», precisando que se le adjuntaban los calificativos de «faccioso» y «alborotador», ofensivos tanto en el plano moral (enfoca lo más bajo en el

45. Anne-Laure Rebreyend la analiza en la segunda parte de su tesis titulada «Contre-épopée à l'aube de la crise. Un regard sociologique sur le capitalisme de la brique», *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, *op. cit.*, p. 249-382.

46. Anne-Laure Bonvalot subtitula «Vers un réalisme de la médiation» uno de los capítulos de su libro *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*, *op. cit.*, p. 239 ; Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011*), *op. cit*.

47. Philippe Dufour, *Le réalisme*, *op. cit.*, p. 91.

48. Belén Gopegui, *Tocarnos la cara*, *op. cit.*, ebook, ubicación 663.

49. Gérard Gengembre, *Le réalisme et le naturalisme en France et en Europe*. Paris: Pocket classique, 2004, p. 18.

hombre) como estético (es un atentado contra lo Bello)[50]. Esta calificación despectiva encuentra aún un eco sobrecogedor durante el franquismo. El realismo lírico de los años 30 es ideológicamente revolucionario y el de los años 50/60 se distancia progresivamente de la dictadura desde una óptica humanista primero y luego filomarxista. En cuanto a Vázquez Montalbán, manifiesta la frustración de la izquierda, en los años 80, haciendo la crónica de una Transición en la que se renuncia a «derribar lo que el franquismo había construido». «Es el primer cambio político que respeta las ruinas», comenta el narrador de *Los mares del Sur*[51]. Las escrituras actuales de lo real no disimulan que son propuestas contraculturales que se proponen «cambiar las reglas del juego[52]», unas reglas variables en función de la posición del autor en el campo ideológico.

III. Tercer tópico: el narrador imparcial

Acompañaba el realismo clásico una tercera ilusión, la imparcialidad narrativa. Consistía en crear la impresión de que las cosas se cuentan solas borrando las huellas textuales de la enunciación. A ello contribuía la tercera persona verbal que Benveniste califica de «no persona» y, más ampliamente, la ausencia de referencia al «gesto productor[53]». Lo cual indujo a Guy de Maupassant a tachar a sus congéneres franceses de «ilusionistas[54]». Sin embargo, además del hecho de que la subjetividad es consustancial al lenguaje como lo puso de relieve Catherine Kerbrat-Orecchioni[55], el examen de las obras revela que los narradores decimonónicos y de la primera mitad del

50. Véase Champfleury, *Le réalisme*, *op. cit.*, en particular p. 5-6, 87, 184, 272, 274-275, 278.

51. Manuel Vázquez Montalbán, *Los mares del sur*. Barcelona: Planeta [1979], 1989, p. 190.

52. Belén Gopegui, *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Debolsillo, 2015, p. 211, 281.

53. «El gesto productor del mensaje (estilo, enunciación, modalización) ha de borrarse al máximo», Philippe Hamon, «Un discours contraint», *in Littérature et réalité*. Paris: Seuil, col. Points, p. 133.

54. «Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes» (Guy de Maupassant, Prólogo de *Pierre et Jean* [1888], Bibliothèque électronique BeQ du Québec, col. À tous les vents, vol. 356, versión 2.1, p. 18 <https://www.beq.ebooks-gratuits.com/vents-xpdf/Maupassant_Pierre_et_Jean.pdf>.

55. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980]. Paris: Armand Colin, 2009.

siglo XX, a menudo omniscientes, no escatimaban los comentarios. Además, se sabe que la ironía, que implica un juicio, es en particular un rasgo fundamental de la narrativa de Galdós. Y tampoco faltaban los enunciados metanarrativos, como la descripción de la catedral de Vetusta al principio de *La Regenta* de Clarín, un auténtico manifiesto estético. Aunque discreta, diegética y raras veces puesta de relieve, también existe la metanarratividad en las novelas de la generación del «medio siglo». Cuando la imparcialidad narrativa se impone en el discurso crítico y de los escritores, a partir de los años 40 (*La colmena*) y 50 (*Los bravos*, *El Jarama*), bajo la influencia de la narrativa norteamericana de la generación perdida (Hemingway, Dos Passos) como de la necesidad local de sortear la censura, no pasa de ser el objetivismo un horizonte lejano. La más «objetiva» de las novelas de entonces, *El Jarama*, pone en entredicho esta imparcialidad en un claro episodio metanarrativo. Un personaje de fotógrafo, trasunto diegético del narrador «objetivo», pasea entre los grupos de bañistas con un caballo de cartón que recalca lo artificioso de sus fotos «al minuto». Las instantáneas eran entonces una metáfora del relato objetivo que pretendía ceñirse a la realidad[56]. Hoy en día, el gesto productor del enunciado ha saltado al primer plano, se exhibe, se comenta y se cuestiona.

En tiempos del «realismo social» reinó cierta confusión entre una solución enunciativa, la objetividad –o imparcialidad– narrativa y la veracidad de la representación. El narrador-cámara, afirmaba José María Castellet, no aporta nada de su cosecha[57]. Sin embargo, la elección de un tipo de narrador no es más que uno de los elementos que contribuyen a configurar la significación en una ficción, su alcance ético o político. Entre los factores que aseguran, pragmáticamente, la recepción de la dimensión crítica que hemos atribuido a la mayoría de las escrituras realistas, quisiera subrayar la *distancia* que adopta la instancia narradora ante el mundo representado. No me refiero –o no solo– a la distancia narrativa que Genette reduce a la gestión de la información (contar más o menos) sino a una mayor o menor distancia axiológica, un juego de consonancias y disonancias que manifiesta la postura ética de un autor implicado, que toma partido.

56. Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*. Barcelona: Destino, 1956, p. 30-31.

57. Escribe José María Castellet en 1951 que el narrador «se limita a narrar historias con la misma objetividad con que lo haría una cámara de cine, reproduciendo fielmente –sin añadir el menor comentario, el menor análisis que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en que se desenvuelve la anécdota– lo que es pura exteriorización –perceptible por otro hombre o cámara–, de una conducta humana frente a una situación dada.», José María Castellet, «Las técnicas de la literatura sin autor», *Laye*, nº 12, marzo-abril 1951, p. 44.

Consonancias y disonancias

Llama la atención el que, para ver y hacer ver las cosas, la protagonista y narradora de *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz recalca la necesidad de encontrar la buena distancia para contar: «empiezo a ser consciente de lo difícil que resulta tomar distancia para mirar las cosas[58]». Siglo y medio antes, Galdós ya observaba, en *La de Bringas*, cómo las cosas parecen distintas si se miran de cerca o de lejos: los frescos de los salones del Palacio Real parecen armoniosos desde abajo pero grotescos si se los mira desde arriba[59]. Se podría sugerir, a partir de algunos ejemplos, una mini tipología provisional de la distancia axiológica que escenifican las novelas realistas españolas desde el siglo XIX.

1. Galdós se atiene a la visión desde arriba de una instancia narradora que se distancia del mundo representado, al menos según tres modalidades: la deformación grotesca, limitada a algunos episodios[60], la más frecuente ironía y la teatralidad (aplicando a la novela convenciones teatrales en los diálogos) que escenifica un mundo donde el ser no coincide con el parecer. A la veta grotesca pertenece también una novela fantástica de Ramón J. Sender, *La noche de las cien cabezas*[61] que hace un retrato esperpéntico de la sociedad madrileña de los años 30. Un vendaval arranca las cabezas de los madrileños y las deja caer en un cementerio donde cada tipo social se revela conversando mientras dos marginados, desde los nichos a donde han ido a parar con sus huesos, contemplan el grotesco espectáculo. Hoy en día, Isaac Rosa recurre también a la teatralidad en particular en *La mano invisible*[62]. Volviendo a Galdós, otra modalidad de evaluación del mundo representado es el desdoblamiento irónico de la instancia narradora. En *La de Bringas*, el narrador aparece en dos ocasiones[63] como personaje y narrador en primera

58. Marta Sanz, *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama, 2013, p. 142.

59. Benito Pérez Galdós, *La de Bringas* [1884]. Madrid: Ed. Cátedra, 2000, p. 141.

60. Emerge en dos episodios consecutivos de *La de Bringas*, la escena del Lavatorio en el Palacio real, burda parodia de una escena de la Pasión de Cristo (*op. cit.*, p. 84-87) y las pesadillas de la niña Isabelita, calificadas de «disparates», que transforman en títeres al personal del Palacio (*ibid.*, p. 88-89).

61. Ramón J. Sender, *La noche de las cien cabezas*. Zaragoza / Valencia: Rasmia Ediciones, col. Surco, [1934] 2018.

62. Véase Geneviève Champeau, «Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa», *in* Amélie Florenchie (coord.), «Últimas noticias del realismo en España», *op. cit.*, p. 11-32.

63. Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*, *op. cit.*, p. 65, 302-305.

persona, inmerso en un mundo del que es testigo y del que comparte las lacras; pero es también la tercera persona que juzga este mundo desde la superioridad del que se erige en defensor de los valores de referencia[64]. Curiosamente, Marta Sanz recurre, en *Daniela Astor y la caja negra*, a un desdoblamiento narrativo similar puesto que se reparten la narración una niña que adhiere a los mitos sexuales de la Transición y la adulta que ella será, la cual se distancia de dichos mitos en su documental sobre las actrices del «destape». La instancia narradora bifronte concilia así las vivencias de la época con la desmitificación de la liberación sexual.

2. Las novelas del «realismo lírico» de los años 30 y luego del «realismo social» prefieren, para contar un enfrentamiento de clases, movilizar una clara disyunción axiológica así como un *pathos* apto a despertar la empatía del lector para con las víctimas de la injusticia y la represión, y un registro trágico que eleva a éstas al estatuto de héroes vencidos. Lo mismo se aplica a gran parte de las novelas de la memoria histórica, por ejemplo a *La voz dormida* de Dulce Chacón.

3. Al revés, probablemente sea el distanciamiento, el extrañamiento en sus múltiples modalidades, la vía privilegiada de la disconformidad en las novelas actuales. Marta Sanz, por ejemplo, enfoca con humor e ironía, mediante la parodia y a través de la burla, el mundillo del teatro en *Farándula*[65]. La actitud distanciada inherente a la reflexividad tiende a sustituirse al *pathos* de la generación del «medio siglo». En una postura brechtiana que comparte Isaac Rosa, Belén Gopegui le hace decir al narrador de *La conquista del aire*: «la novela que sólo quiera ser emoción, y no ser emoción que se sabe a sí misma, terminará por confundirse con cualquier otro medio de entretenimiento[66]».

IV. Cuarto tópico: la verosimilitud

Las escrituras realistas plantean también tradicionalmente la cuestión de la verosimilitud en su empeño por representar «la verdad, la cruda verdad»,

64. El funcionamiento de la instancia narradora mimetiza la doblez que caracteriza un mundo de apariencias. Esa idea de doblez reaparece en *Lo real* de Belén Gopegui donde se caracterizan las sociedades neoliberales por la doblez a la que están condenados unos individuos alienados. Esta doblez es entonces metaforizada por la imagen recurrente de la puerta/tapiz.

65. Marta Sanz, *Farándula*. Barcelona: Anagrama, 2015.

66. Belén Gopegui, *La conquista del aire*. Barcelona: Anagrama, 1998, p. 11.

según la fórmula de Stendhal[67]. Esta «verdad» distinta de la verdad científica o de un discurso factual puesto que la ficción no es falsificable, es la de una «feintise partagée» (Jean- Marie Schaeffer[68]). La verosimilitud no es la verdad sino lo que parece verdadero, posible, conforme a lo que se suele admitir. Por eso Belén Gopegui denuncia su naturaleza ideológica: lo verosímil es lo conforme a los discursos hegemónicos. Escribe en un ensayo titulado *Un pistoletazo en medio de un concierto*: «La verosimilitud funciona […] como una normativa sobre cómo deben ser las cosas –ese "según lo que se esperaría"–, como una medida de la verdad de las mismas»; «la verosimilitud es un concepto ideológico que limita con la verdad, pero que no se superpone a ella»; «La verosimilitud ha sido secuestrada por los dueños del discurso dominante[69]».

Desde las teorías de la recepción, Darío Villanueva observa que «el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que […] cada lector aporta sobre un mundo […] que el texto sugiere[70]». Esta visión del mundo no es un fenómeno estrictamente individual sino que depende de los esquemas mentales de un grupo, una época, una «comunidad interpretativa[71]», o sea, un conjunto de individuos que comparten las mismas estrategias de interpretación[72]. El lector considerará verosímil un relato que corresponde a sus creencias, a sus expectativas sociales[73]. En esta medida, la verosimilitud es conformista y no la acatará un realismo de disenso.

Para un novelista decimonónico, *la* verdad podía escribirse en singular, el cual sintonizaba con el optimismo cognitivo generado por el desarrollo científico y técnico, en un contexto de burguesía ascendente y el asentamiento del positivismo que permitían confiar en la capacidad del lenguaje

67. Epígrafe de su novela *Le rouge et le noir*.

68. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999.

69. Belén Gopegui, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela.* Madrid: Editorial Complutense, 2008, p. 33.

70. Darío Villanueva, *Teorías del realismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, p. 119.

71. La noción de «comunidad interpretativa» ha sido desarrollada por Stanley Fish en *Is there a Text in this Class, the Authority of Interpretative Communities*, 1980; traducción francesa: *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives.* Paris: Les Prairies Ordinaires, col. «Penser/Croiser», 2007.

72. Darío Villanueva, *Teorías del realismo*, *op. cit.*, p. 158.

73. Véase François Rastier, «Réalisme sémantique et réalisme esthétique», *Théorie, Littérature, Enseignement*, 1992, nº 10, p. 85.

para acceder a una verdad relativamente objetiva (pensemos en la concepción de la novela experimental de Zola, en Francia, que se inspiraba en la medicina experimental de Claude Bernard). Más adelante, el auge de la conflictividad socio-política en los años 30 y, luego, al principio de los años 60, la convicción de que la dictadura estaba a punto de derrumbarse, acarrearon una agudización del enfrentamiento ideológico en el cual cada bando promueve *su* verdad, frente a la del otro, en una perspectiva dualista y dogmática.

Desde un punto de vista pragmático, Philippe Hamon enfoca la cuestión del realismo preguntándose cómo nos hacen creer las novelas decimonónicas que representan la realidad y describe a continuación las estrategias narrativas que concurren a este fin[74]. La cuestión es más compleja para un novelista contemporáneo que no adhiera a los discursos hegemónicos. Ha de resolver al menos dos problemas. Por una parte, las tragedias históricas del siglo XX han llevado a cuestionar los saberes, la racionalidad, lo que desembocó en el relativismo posmoderno. La novela no puede seguir aplicando el esquema de comunicación que describe Philippe Hamon y que sigue globalmente vigente hasta mediados del siglo pasado. Según este esquema, la «verdad» no se *elabora* en el relato sino que se *transmite*: un personaje A, competente y de fiar (ingeniero, médico, etc.) comunica una información a un personaje B, según y como el autor quiere trasmitírsela al lector. En las sociedades neoliberales heterogéneas y conflictivas, las «verdades» son plurales, provisionales y se cuestionan. De ahí el auge de las novelas de investigación, policíacas o no, que configuran el proceso de adquisición de una «verdad». De ahí también el tránsito de la afirmación de la propia verdad al cuestionamiento masivo de la verdad del otro, y la deconstrucción de los discursos ajenos (incluso del propio discurso como ocurre en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa que enjuicia su novela anterior *La malamemoria*). El segundo problema, pragmático, es ¿cómo librarse del carácter conservador de la verosimilitud realista en novelas críticas, que proponen visiones contrahegemónicas de la realidad evitando el escollo del relativismo posmoderno? Se puede conseguir mediante otro desplazamiento: en vez de contar directamente la «verdad» de una realidad dada, se escenificará el proceso intelectual y/o afectivo de adquisición de una convicción o de rechazo de representaciones ajenas. Cambia entonces el objeto de la novela al dejar de enfocar directamente el mundo para centrarse en el mismo proceso de saber y representar. El relato será fundamentalmente

74. Philippe Hamon, «Un discours contraint», *op. cit*.

reflexivo: relato de corte autobiográfico en el que el yo toma como objeto de examen su propio recorrido vital o relato de corte socio-histórico que escruta el imaginario colectivo y sus discursos. Esta reflexividad sustituye al *pathos* –que suscita la implicación afectiva y acrítica del lector– una postura más racional y distanciada. Son múltiples las formas del distanciamiento en las novelas del siglo XXI, del humor a la ironía, de la cita, la parodia, el collage a la teatralidad/teatralería o la transgenericidad en novelas ensayísticas como lo son a menudo las de Belén Gopegui. La referencia ya no es Machado sino Brecht[75]. En relación con la etapa posmoderna, la reflexividad ha cambiado de significación. No es una manera de mirarse el ombligo, un ensimismamiento de la novela, sino conciencia de las modalidades de la construcción de un imaginario social. Supone un nuevo pacto de lectura en el que la fiabilidad del discurso no se funda en una comunidad interpretativa previa. La instancia narrativa se esforzará por construir una interpretación *otra* de lo real confiando en la fuerza persuasiva de una convicción íntima y de la experiencia personal en el relato en primera persona, tan importante en las novelas de Marta Sanz que fundan la dicción de lo real en las vivencias del cuerpo, los sentidos y los afectos. Confiará también en la sinceridad del relato testimonial del que echan mano ciertas novelas de la memoria histórica. O en el *ethos* de una instancia narradora sumamente informada, lúcida y crítica, que cuestiona junto con lo representado, las modalidades de la misma representación, como en las novelas de Isaac Rosa.

La disyuntiva entre el mensaje y el estilo que se censuró en el realismo del siglo XX queda superada por esta dimensión doblemente crítica de las poéticas actuales de la dicción de lo real, en las que, como lo recalca Dominique Viart a propósito del caso francés –lo mismo ocurre en España–, se da una conjunción entre «la materia y la manera[76]». El investigador añade una observación también válida al otro lado del Pirineo: las novelas críticas

75. Véase Mélanie Valle Detry, *Por un realismo combativo. Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*. Tesis dirigida por D. Tomás Albaladejo y Bénédicte Vauthier, Universidad de Tours, 2013, p. 71-86 [<http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2014/melanie.valledetry_4479.pdf>].

76. «Ce sont des entreprises critiques à double raison : parce qu'elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde, de l'Histoire et ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains… – et parce qu'elles exercent sur leur propre manière, sur leur mise en œuvre littéraire, un regard sans complaisance […]. La critique porte bien à la fois sur l'objet et sur son traitement, sur la matière et sur la manière», Dominique Viart, «Fictions critiques : la littérature et la question du politique», *op. cit.*, p. 192.

modifican la concepción de la ficción: «La "fiction" ne s'éprouve pas selon sa définition canonique de "production de l'imaginaire", mais comme interrogation des représentations (intimes ou sociales) qui traversent le sujet et le corps social[77]».

77. *Ibid*. p. 199.

¿ES EL REALISMO SIEMPRE UNA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD?

Conferencia inaugural: Isaac Rosa, Marta Sanz

Isaac Rosa

Buenos días a todos. Lo primero que quiero es dar las gracias a vuestro grupo por acogernos hoy, por leernos y por permitirnos participar en este coloquio. […] Como me habéis invitado a venir a París, estaba recordando también que la última vez en que estuve en París fue con un escritor que seguramente convocaremos en algún momento en esta mesa, aparecerá evidentemente, hablando de literatura crítica y de realismo. Fue Rafael Chirbes, con quien estuve compartiendo una mesa. Entonces, tuve la suerte de venir con un escritor al que he admirado y apreciado, y ahora mismo con una escritora a la que admiro y aprecio, como es Marta. Y recordé una frase de Rafael Chirbes que a mí me gusta mucho, que la tengo casi como una especie de emblema. Cuando él hablaba de su concepto de la literatura en uno de estos ensayos que fue publicando, hablaba de lo que él llamaba «la excitante responsabilidad civil de la literatura». Una idea que me gustaba mucho por lo de excitante, porque es verdaderamente excitante esa forma de acercarte a la literatura con ese propósito crítico, pero también por esa idea de responsabilidad civil, que es un término que se toma del lenguaje jurídico, pues la responsabilidad civil es esa en la que uno incurre cuando causa un daño o cuando incumple un acuerdo o un contrato. Para mí, hablar de responsabilidad civil cuando estamos hablando de literatura es muy interesante, y creo que en muchos momentos los lectores, es decir los ciudadanos, deberían también exigirnos una «responsabilidad civil» a los creadores.

Pero hoy voy a hablar del realismo, voy a hablar, más que de mi mirada ante el realismo, de mis problemas con el realismo, que sería para mí el título de la mesa de hoy, aunque me vale el título que ha propuesto Marta: «¿Es el realismo siempre una representación de la realidad?». Empezaré respondiendo a esa pregunta. Y la respuesta inmediata es no, evidentemente, no siempre, a veces puede ser incluso lo contrario: a menudo la mejor forma de representar la realidad no pasa por el realismo, o no por lo que entendemos habitualmente como realismo. Mi experiencia en este tipo de encuentros, espero que no nos pase hoy, es que al final nos acabamos enredando en lo conceptual. Nos proponen hablar sobre realismo, y acabamos perdiendo el tiempo en definir qué es el realismo, en acotar y ponernos de acuerdo en unos términos. Ya de hecho, el título que ha propuesto Marta es conflictivo en todas sus palabras: hasta el adverbio es conflictivo. Habla de realismo, representación, y realidad. O sea, tres términos en los que podríamos estar la tarde entera solamente para ponernos de acuerdo en qué es el realismo, qué es la realidad, y qué son esas representaciones. Así que voy a referirme a esos tres términos, los voy a usar como hilo, y hablaré del realismo desde mi práctica, pues no soy un teórico del realismo. Yo soy un practicante, practicante a nivel aficionado diría, pero la pregunta sobre la relación entre el realismo y la realidad está sobre mi mesa de trabajo permanentemente, me preocupa y me genera conflictos a diario. Y cuando digo «a diario» quiero decir hoy mismo, pues venía hoy en el avión escribiendo un cuento para el periódico donde colaboro, *eldiario.es*: un medio digital en el que escribo cada semana un cuento, y con propósito de que sean cuentos no sobre la realidad sino sobre la «actualidad», que es algo aún peor: que la actualidad es una parte de la realidad que acotan los medios, y que muchas veces no tiene nada que ver con la propia realidad. De modo que permanentemente estoy peleándome con esas tres palabras: «realismo», «realidad» y «representación».

Empiezo por «realismo» que, como decía antes, seguramente es una palabra muy discutible, revisable en su propia definición. Para empezar, no hablaríamos de realismo sino de realismos en plural, porque además es una palabra a la que le caben muchos apellidos: realismo social, realismo crítico, realismo sucio, realismo mágico, realismo socialista… hasta realismo andaluz se ha usado alguna vez. Existen muchas formas de adjetivarlo, pero atendamos mejor al sustantivo. Hablemos de realismo, de ese realismo que, por empezar con una definición de mínimos, en la que estaríamos todos de acuerdo, yo lo tomaría como esa forma de arte que se propone una representación fiel de la realidad, y con intención crítica. El escritor realista sería aquel que observa e interpreta la realidad, pero que al hacerlo se posiciona

ideológicamente, y obliga al lector a posicionarse también ante esa realidad. Así entendería yo inicialmente ese acercamiento al realismo. Y en mi caso, en tanto que escritor realista, intento diferentes estrategias para llegar a esa representación de la realidad, y como todo escritor realista que se precie, estoy en permanente pulso con la realidad, con las representaciones de la realidad, y en permanente duda también.

Hablaré pues de mis problemas con el realismo. Cuando yo era un escritor joven, y por tanto imprudente, inconsciente, que escribía sin pensar demasiado en su propia escritura, todavía creía que el realismo era ese espejo del que hablamos siempre. Creía que era posible representar la realidad, darle forma narrativa, hacer casi una fotografía de la realidad con la escritura. Pronto aprendí, según fui madurando, que no es tan sencillo, que hay espejos de distintos tamaños, inclinaciones, curvaturas, espejos cóncavos y convexos; que hay espejos que deforman más que reflejan; y que no hay observación que sea realmente fotográfica. Toda observación implica una selección, una interpretación, un prejuicio por parte del autor. En definitiva, el espejo, el posible espejo que te permite la literatura, en la mayoría de los casos, antes incluso que la realidad, refleja al propio autor. Y acaba reflejando también al lector que se acerca a él, le devuelve su propio reflejo en relación con esa realidad. Y en ningún caso es, como digo, un reflejo puro ni mucho menos una fotografía. A mí me gusta siempre citar unos versos de Jorge Riechmann, poeta español: un poema que con la lucidez y el humor propios de Riechmann, aborda precisamente el realismo y la posibilidad de que sea un reflejo fotográfico. Decía Jorge: «Está claro que la novela nunca fue/ mero reflejo fotográfico/ de la realidad./ Por descontado/ no lo fue/ el poema.// ¡Mas sobre todo importa darse cuenta/ de que tampoco lo ha sido nunca/ la fotografía!».

Estas ideas sobre el realismo que manejamos inicialmente, cuando empezamos a escribir y a leer, provocan en autores y lectores muchos malentendidos, muchos espejismos, y acaban provocando, en tanto que malentendidos y espejismos, también decepciones y una cierta melancolía. Sobre todo si hablamos del realismo que podríamos considerar dominante, el que podríamos llamar «realismo comercial», que es el realismo en el que se escribe buena parte de la literatura. Un realismo que de ser un estilo pasó a ser un género, se convirtió en un sistema de códigos reconocible por el lector y, como tal, cómodo para él y, en definitiva, inofensivo. O sea, un género al que el lector puede acomodarse, tiene claves para entenderlo, para leerlo, y para saber desde donde enfrentarse a esa lectura. Un realismo, este realismo que he llamado comercial, que tiende, más que a mostrar la realidad, a naturalizar la realidad, a hacerla soportable al lector,

a volvérsela natural, ocultando lo que tiene de conflictiva esa realidad. Nos encontramos con muchas novelas formalmente realistas, de ese realismo del que podríamos hablar, incluso literariamente apreciables, podríamos decir novelas bien escritas, incluso hermosas, novelas valiosas, pero que no molestan, no incomodan a los lectores; y que fallan, incluso con muy buenas intenciones a veces, fallan en esa otra parte de la definición que proponía del realismo, que no es solamente esa mirada de la realidad sino una mirada con intención crítica. En definitiva, un realismo que participa más del costumbrismo que de la mirada crítica. Decía el crítico James Wood, a propósito de ese realismo comercial, que es la marca más potente de la ficción, la que ha acaparado el mercado. Ese realismo es el que causa ese malentendido de confundir unas novelas formalmente realistas, con una representación de la realidad. Y ese malentendido lo extiendo a buena parte de la literatura española de los últimos cuarenta o cincuenta años, la que podríamos llamar literatura de la democracia, que en su mayor parte, o al menos en la parte más editada, difundida, leída, reconocida y premiada, también es formalmente realista. Es decir, una literatura que formalmente llamaríamos realista y que, sin embargo, nos dice muy poco de esa realidad a la que se supone que se dirige y que dice representar. Así sucede con esa literatura y su relación con lo que había de conflictivo en la España de la Transición, en la España de la primera democracia, en los años previos a la llamada crisis, en la propia crisis. Años en que contábamos con abundante novela formalmente realista, escrita desde presupuestos estéticos que consideramos propios del realismo, y que sin embargo no tenía realidad, tenía muy poca realidad, o solo una parte de la realidad, una realidad muy sesgada. Pienso, por citar un nombre paradigmático, en el que ha sido el libro más vendido y leído de los últimos años en España, una novela realista cien por cien: *Patria,* de Fernando Aramburu. Se trata de una novela que ha sido presentada por el medio editorial y recibida por la crítica como la gran representante de la novela realista. Y, siguiendo esas frases promocionales de faja que acompañan los libros, «el relato definitivo sobre el conflicto vasco». En mi opinión esta novela puede considerarse un ejemplo clásico de ese realismo que yo he llamado comercial, podemos decir realismo convencional, que lo tomaríamos por tal, y que sin embargo ofrece un reflejo muy deformado de lo que han sido esos años de la vida en el País Vasco de España. Se me ocurren otros muchos títulos de novelas, de autores vascos especialmente, de autores que han escrito en euskera y otros que han escrito en castellano, que en mi opinión reflejan mucho mejor, y en muchos casos no desde presupuestos estéticos puramente realistas, pero reflejan mucho mejor lo que ha sido la sociedad vasca, la política vasca, la vida en el País

Vasco de esos años, mucho más que *Patria*. Y sin embargo *Patria* queda como la novela que fija el relato de ese tiempo, la imagen y la interpretación de ese tiempo. Es ese tipo de realismo el que provoca el espejismo, la ilusión de realidad. Ilusión de que lo que estamos leyendo es, volviendo al poema de Riechmann, un reflejo fotográfico, escenas que ya consideramos históricas. Ese es el tipo de realismo que, precisamente por esos espejismos e ilusiones, me invita a desconfiar.

Cuando nos referimos a novelas como *Patria* y otras similares, usamos muchas veces el término de «realismo decimonónico». Pero es un realismo decimonónico mal entendido, un realismo decimonónico por el que no parece haber pasado el siglo XX, que se sigue escribiendo como si se escribiera en el siglo XIX, pero con la diferencia de que ha pasado todo un siglo XX por medio. Aquel realismo decimonónico, el del XIX, era hijo de un mundo que en buena parte ya no existe, que ha cambiado, se ha transformado, y exige otras formas de escritura. Si el viejo realismo decimonónico se sigue practicando sin transformarlo, se convierte, citando a Fredric Jameson, en algo conservador, reaccionario y antipolítico. A menudo nos referimos a esas novelas –vuelvo a Aramburu, al que se ha considerado «un nuevo Galdós»–, como «galdosianas». Creo que es una forma de usar el nombre de Galdós en vano, porque opino que Galdós, si viviera hoy, no sería galdosiano. Galdós sería radicalmente moderno, como lo era en el siglo XIX, y no sería galdosiano en el sentido galdosiano del XIX, sino que escribiría con la modernidad y la radicalidad de que era capaz más de un siglo atrás. En definitiva, ese realismo que he llamado comercial, convencional, bien intencionado, que sí que parte de una cierta intención crítica, se vuelve hoy ineficaz, fallido, y acaba siendo inofensivo. Estoy generalizando, y seguramente caben muchas excepciones, de las que podremos hablar luego también.

Frente a ese «realismo comercial», solemos hablar de otro realismo: un realismo crítico, que a veces etiquetamos como realismo social. En el marco de la cultura española, decir realismo social nos remite al de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, que fue estigmatizado, marginado de la cultura oficial, académica, y en buena medida también burlado. Cuando hablamos de realismo social, siempre recuerdo algo que me dijo uno de sus escritores más representativos, Antonio Ferres, autor que aprecio especialmente, cuyas novelas no solo son perfectamente legibles hoy, sino que siguen siendo muy valiosas. A Ferres se le confinó en un realismo social llamado despectivamente «de la berza»: ese realismo que, decían, sacrificaba lo formal por lo temático, sacrificaba lo estético por lo político, cuando no es cierto. Por supuesto, hubo de todo, pero creo que hay unas cuantas novelas

de aquel realismo que siguen siendo hoy muy valiosas: el citado Ferres, López Pacheco, o Armando López Salinas. Pues bien, Antonio Ferres me dijo una vez el que para mí ha sido el mayor elogio que me han hecho nunca como escritor, y más viniendo de alguien que admiro. A propósito de mi novela *El vano ayer*, me dijo Ferres que yo escribía como escribirían hoy los escritores del realismo social si les hubieran dejado evolucionar, si no los hubieran apartado de aquella manera, cerrado el camino, lo que hizo que muchos escritores se alejaran del realismo social, renegaran de él incluso, buscaran otra forma de escritura. Si a ese realismo social, crítico, que era antifranquista en los años sesenta, se le hubiera dejado seguir su propio camino; si hubiera crecido, madurado, desarrollado; si hubiera incorporado otras influencias, otras formas de escritura, según Antonio Ferres, habría acabado siendo parecido al realismo que yo practicaba hoy. El mejor elogio que me han hecho nunca; hiperbólico, por supuesto. De ese realismo social sí me reconozco. Aunque más que de realismo social –que acepto como etiqueta– me gusta más hablar de realismo político. Me gusta más decirme escritor político antes que social. Yo diferencio ese realismo social, que tiene más que ver con la elección de un tema, de un asunto social, y que muchas veces tiene más forma documental o testimonial, parece incluso más un reportaje; frente a una literatura política, que va mucho más allá de la elección temática, y en la que se vuelve conflictiva la propia escritura. Esa literatura que no se limita a poner el foco sobre una cierta realidad conflictiva, sino que hace conflictiva la misma escritura, politiza la escritura, no solamente el tema sino sobre todo la forma. La literatura política, al menos la que a mí me interesa, la que intento hacer, la que reconozco en autores como Chirbes o como Marta Sanz, es esa donde cada decisión estética es una decisión política también, sin que eso implique sacrificar en ningún caso lo artístico, sacrificar la forma. Una escritura que considera que la forma siempre es ideológica, siempre es política; cada decisión que el escritor toma tiene consecuencias éticas también, tiene consecuencias políticas. Por eso me gusta más hablar de literatura política, y en este caso de realismo político. Un realismo que vuelve conflictiva a la escritura empezando por el propio lenguaje, el lenguaje con el que el escritor se enfrenta, y que si no lo confronta, si se limita a reproducirlo, acaba dejando que el lenguaje hable por él, acaba estando al servicio de ese lenguaje que siempre va a ser el lenguaje del poder.

Intento un realismo que vaya más allá de lo comercial y lo meramente social. Un realismo que vaya más allá de lo puramente documental, o testimonial, eso que ya hace el buen periodismo. Sin despreciar aquellas obras que eligen un acercamiento puramente documental, sin por ello perder

fuerza, al contrario. Estoy pensando ahora en obras de teatro más que de literatura. Estuve hace un par de semanas viendo una obra en Madrid: *Jauría*, de Jordi Casanova, autor que lleva años trabajando el teatro documental. *Jauría* trata sobre el caso de «La Manada» en España, un grupo de seis jóvenes que violaron a una chica durante las fiestas de San Fermín, y que dio lugar a un juicio muy controvertido. Casanovas, en el teatro, es un ejemplo poco habitual de un realismo puramente documental, y que sin embargo es totalmente radical. Utiliza exclusivamente, sin prácticamente aportar nada, los textos judiciales, es decir las declaraciones, las valoraciones del fiscal, del juez, y con eso elabora una obra de teatro basada en su totalidad en el sumario judicial. Y es, como digo, una obra totalmente documental, pero de una radicalidad estética increíble. Eso se puede hacer también en literatura, por supuesto.

Dicho esto sobre el realismo, paso a hablar de la realidad, que es el otro elemento conflictivo con que comenzamos. Mis posibles problemas con el realismo vienen de mis problemas con la realidad también, con esa realidad de la que parto y a la que probablemente me dirijo en mi escritura, en mis novelas, cuentos o artículos de prensa: una realidad que cada vez más se resiste a ser representada. En algunos momentos, puede parecer hasta inenarrable, obliga a un pulso permanente por ser capaz de representar esa realidad que se ha vuelto compleja, se ha vuelto cada vez más sofisticada, incluso monstruosa. Y como todo lo monstruoso, rompe los espejos cuando intentas reflejarla. Es esa realidad que a veces llamamos «líquida», pero que sigue siendo muy dura, al mismo tiempo líquida y dura. Que puede parecer amorfa, pero que también es muy rocosa –y chocas con ella también, con esa realidad amorfa–. Que tiene una superficie, en la que podemos muchas veces fijarnos, pero que también tiene muchos sótanos, muchos subterráneos, muchas capas que se van acumulando, y que exige tal vez otras escrituras, otros acercamientos. Para ser capaz de representar esa realidad compleja, necesitamos un tipo de realismo seguramente más complejo, que no quiere decir complicado, difícil, oscuro. Esa realidad que a menudo es violenta, exige un tipo de escritura que violente la propia lectura en muchos momentos. Esa realidad precaria, también da como resultado muchos textos precarios, y experiencias lectoras también precarias. Esa realidad extraña, que yo siempre encuentro extraña, pero que sin embargo siempre naturalizamos, siempre convertimos en algo natural, siempre la acabamos viendo como lo normal, como lo natural.

Busco en la literatura esa mirada extraña, ese enfrentar al lector, hacerle mirar desde donde no mira habitualmente, para que vea como extraño algo que ya no le parece extraño, algo que sigue siendo muy extraño: una

realidad que solo es extraña observada desde afuera, desde un hipotético afuera –ese recurso literario de buscar una mirada externa que se sorprenda, y que suele ser la mirada del niño, que es el que todavía se sorprende o se indigna, o la mirada del extranjero, que también es el que no entiende lo que está pasando en un determinado país, o la mirada del extraterrestre, que también es otro recurso habitual–. Intento que el lector lea como ese niño, como ese extranjero o como ese extraterrestre, su propia realidad.

Para eso hay, por supuesto, muchas estrategias posibles, que pasan por todas las enseñanzas del realismo, ese realismo que ha ido creciendo a lo largo del siglo XX, pero también por otros muchos aprendizajes de las vanguardias, y de autores que a lo largo del siglo XX también nos han mostrado otras formas de mirar la realidad. A mí me interesa especialmente un autor como Bertolt Brecht, que propone precisamente esa mezcla de reconocimiento y extrañeza: cuanto más reconocible una realidad, más extraña puede parecer para el espectador o para el lector, ese espectador o lector que reconoce lo que está representado al mismo tiempo que lo siente extraño, que tiene ese distanciamiento, esa extrañeza que le permite a la vez empatía y lucidez. Creo que es esa combinación de lo emocional y lo intelectual, de ser capaz de despertar en el lector un juicio crítico ante esa realidad que, como digo, reconoce pero que le resulta extraña, le resulta ajena.

Volviendo al ejemplo que usaba antes, volviendo al ejemplo de *Patria* –que uso por su relevancia reciente en el medio cultural español–, frente a esa mirada y a esa representación que Aramburu propone de la historia reciente del País Vasco, a mí se me ocurren otras representaciones desde otros presupuestos, desde otras miradas, desde otros recursos. Pienso en una novela, por ejemplo, de hace pocos años, de un autor en euskera: *Twist* de Harkaitz Cano, una novela que en mi opinión representa mucho mejor lo que tiene de conflictiva la realidad vasca. O pienso también en una película, aquella de Jaime Rosales, *Tiro en la cabeza*, sobre un atentado de ETA. Va siguiendo durante toda la película a un terrorista que al final va a cometer un atentado, pero lo sigue desde lejos, con una cámara situada a una distancia enorme y además sin sonido. Esa mirada alejada recuerda al recurso formal usado en la película *El hijo de Saúl*, pero en este caso al contrario: en esta última la cámara estaba tan cerca del personaje que acortaba el campo y te obligaba a mirar algo que has visto mil veces –el Holocausto–, como si no lo hubieras visto nunca, como si lo vieses por primera vez. Jaime Rosales hace lo contrario, te hace mirar desde lejos. Frente a la mirada más convencional, más inofensiva, que propone Aramburu –y no niego los muchos elementos interesantes de su novela–, encontramos

esta otra mirada, la de Jaime Rosales, formalmente mucho más radical, que vuelve más perturbadora la experiencia.

Yo creo que la literatura, precisamente la ficción, nos da herramientas que nos permiten esa complejidad y esa extrañeza para ser capaces, como digo, de ir mucho más allá de lo meramente testimonial o documental; para ser capaces de incomodar al lector, que siempre tiende a acomodarse, siempre tiende a buscar un sitio desde donde leer que no le moleste demasiado.

Y termino hablando de las representaciones, tercer elemento de nuestra controversia tras el realismo y la realidad. Obviamente la realidad incluye también las representaciones que hacemos de esa realidad, las lecturas que hacemos de ella, los relatos disponibles, los que escribimos también. Vivimos rodeados, asediados incluso, por representaciones, relatos que en muchos casos vienen de fuera de la ficción, que no los consideramos obras de ficción, pero que podríamos considerar como otras formas de ficción: ficción política, ficción económica, ficción mediática, que además usan recursos de la ficción, y no dejan de construir también un relato de la realidad, no dejan de construir esas representaciones. No vamos a decir, porque no es cierto, que la ficción haya tenido alguna vez el monopolio de la representación, pero nunca ha tenido tantos competidores como hoy. Así, escribimos representaciones de la realidad en un entorno donde estamos en competencia, y seguramente en desventaja con otras representaciones, con otras ficciones. Y al final, no podemos escribir, no podemos proponer nuestros propios relatos y representaciones sin tener en cuenta y sin confrontar todas esas otras representaciones, que tienen que formar parte también de nuestros relatos. No podemos escribir al margen de ellas, como si no estuvieran allí también a disposición del lector.

Para todo esto que vengo planteando nos valen muchas estrategias, no tengo un programa cerrado de cómo hay que escribir una novela realista. De hecho, yo he probado acercamientos diferentes en cada una de mis novelas y en relatos. Me muevo más bien por un criterio de eficacia, aunque es un término que suena horrible hablando de literatura, pero para mí es fundamental. Tengo más o menos claro lo que quiero hacer en una novela y busco la forma más eficaz de hacerlo, y eso a veces te obliga a cambios, giros, cambiar de un libro a otro, buscar otras formas de representación. Insisto en la validez de múltiples estrategias. Nos vale el realismo, nos vale ese realismo que ha evolucionado, ese realismo que ha cambiado, pero nos valen también otras formas de escritura que no consideraríamos realistas y que sin embargo nos permiten también esa mirada de la realidad. Nos vale seguramente una literatura de género, que Marta también ha practicado en

algún momento con muy buen resultado para mirar la realidad, en su caso la novela negra. Nos vale también esa escritura de la autoficción, de la que hemos hablado tanto. E incluso, por supuesto, nos valen también recursos propios de la posmodernidad, que nos permiten confrontar los efectos de la propia posmodernidad desde la escritura.

En mi caso, como decía, mi punto de partida es siempre la realidad, y a esa realidad incorporo esas representaciones que la construyen, en un permanente pulso con ellas. Por referirme brevemente a tres de mis novelas, como ejemplo, yo escribo desde un permanente fracaso, una permanente incapacidad de representar precisamente la realidad. De hecho, varios de mis libros surgen de fracasos previos. Cuando hablo de fracaso, hablo del fracaso de manuscritos previos donde, llegado a doscientas páginas, he dicho: «No, no es esto». Y a veces los reescribo contra esa primera versión fallida de la novela. Pienso por ejemplo en *El vano ayer*, que es el ejemplo más claro. *El vano ayer* no deja de ser la expresión de un fracaso. Yo quería escribir otra novela, yo quería escribir una novela mucho más convencional, quería contar una historia, la de un estudiante y un profesor de la universidad franquista de los años sesenta, la historia de la represión; y choqué contra esa novela, me daba cuenta que me estrellaba una y otra vez contra ciertas formas de escritura, contra ciertos lugares comunes, yo era preso de todas esas lecturas y relatos. Y a partir de esa novela fallida, acabé escribiendo una novela que no deja de ser una novela sobre cómo escribir una novela, que no deja de ser una novela que dialoga, discute, confronta con todas esas representaciones que nos han mostrado el franquismo. La pregunta que me hacía en esa novela es cómo representar el franquismo en pleno siglo XXI, para los ciudadanos que seguramente no lo han vivido. Para esos lectores, para esos ciudadanos, la realidad hoy del franquismo no es el propio franquismo, sino su representación, sobre todo su representación ficticia. *La mano invisible* es otro ejemplo de novela fracasada. Escribí *La mano invisible* cuando quería escribir una novela sobre el trabajo, sobre trabajadores y sus conflictos habituales. Pero me daba cuenta de que con esa posible novela, lo que hay de extraño en el trabajo, lo naturalizaba, no permitía que el lector se planteara ciertas preguntas de fondo que son las de que yo quería hablar en mi novela. Y la manera de hacerlo, como lo entendí, era sacar el trabajo de su lugar habitual, sacarlo del contexto, ponerlo bajo otra luz, hacer que el lector mire desde otro lugar, mire en este caso desde el sitio de ese espectador que está en las gradas sentado, que está viendo un espectáculo del que no sabe realmente lo que es, ve a gente trabajar pero en un lugar que no es el habitual, que no es la empresa, no es la producción, no son las relaciones laborales. Y eso hace, o eso creo que puede permitir,

que surjan esas preguntas de fondo que quizás no te harías viendo a los trabajadores en la fábrica, viendo cómo trabajan. Cuando lo ves fuera de contexto, cuando lo ves en ese lugar inusual, en ese lugar extraño y bajo una luz diferente, tal vez surgen esas preguntas. Y en el caso de mi última novela, *Feliz final*, no diré que es una novela fracasada, pues tenía muy claro lo que quería escribir. Es más bien un intento, después de haber fracasado previamente en mirar la realidad desde los lugares donde la solía mirar –el mundo del trabajo, lo social, lo político–, y me planteo que para entender lo que nos está ocurriendo como sociedad, lo que ha cambiado, lo que nos está pasando hoy, la manera en que el capitalismo está condicionando nuestras vidas, quizás en vez de mirar al mundo del trabajo, mirar al mundo social, debería mirar a lo más íntimo, mirar al mundo en las relaciones en este caso amorosas. Ese lugar donde no solemos buscar lo político, y quizás ahí es donde se transparenta más la manera en que el capitalismo se nos ha metido en nuestras vidas.

Marta Sanz

Muchísimas gracias a todos por habernos invitado a Isaac y a mí a París para reflexionar sobre esta cosa tan inaprensible que es el realismo, aunque aparentemente sea todo lo contrario. Yo estoy especialmente agradecida porque a mí ya me invitaron en noviembre, entonces me siento como en casa, y estoy muy feliz. Por otra parte, creo, sinceramente, que habéis cometido un error, y os voy a explicar un poco el error que creo que habéis cometido: invitarnos juntos a Isaac y a mí para hablar de realismos o de nuevos realismos o de literatura es correr el riesgo de la redundancia. Quiero decir, todo lo que yo pueda decir no son más que filigranas, matizaciones o vulgarizaciones de lo que ya ha comentado Isaac, porque al fin y al cabo Isaac y yo tenemos una manera de entender el proceso de comunicación literaria y las posibilidades performativas de la literatura en la realidad muy similares. Luego, cada uno hemos tomado soluciones formales distintas, a lo mejor hemos apuntado hacia diferentes lugares, aunque yo creo que no tan diferentes, así que me disculpo de antemano por todo lo que pueda decir repetido. O con otras palabras, pero de alguna manera repetido.

A mí cuando era pequeña y estaba en el colegio y en el instituto, me enseñaban a hacer estos comentarios de textos que seguro que todas y todos habéis padecido en algún momento. Te decían: «El tema. Defina usted el tema de este poema», por ejemplo. Y luego: «Y ahora haga la lista de las figuras retóricas». Entonces tú respondías: «Pues el tema de este poema es el amor a la rosa, y las figuras retóricas que ha utilizado son la metáfora, la

metonimia, la epanadiplosis, la.. yo qué sé, la sinestesia, el asíndeton…». Entonces, teníamos una visión en la que se intentaba aprehender el sentido literario disociando, de alguna manera, lo formal del sentido, del sentido del texto. Yo creo que nos estaban enseñando mal. Una de las cosas que aprendí cuando afortunadamente mi padre me llevó de la oreja y me matriculó en un lugar que se llamaba La Escuela de Letras de Madrid, donde yo conocí a mi maestro, Constantino Bértolo, es algo que ya ha apuntado Isaac. Para mí, en la literatura, el fondo y la forma son conceptos absolutamente indisolubles. Y la manera de decir las cosas, el estilo que nosotros adoptamos en un determinado texto, las soluciones formales son, en definitiva, lo que ese texto está significando.

Esto nos lleva también a compartir un concepto de literatura política. Primero, yo creo que toda la literatura es ideológica, porque toda la literatura parte de una realidad que es una construcción que, de alguna manera, se refleja en esas opciones lingüísticas, en esa iluminación del mundo, y luego vuelve otra vez a esa comunidad para seguir construyendo el aparato de la ideología por reacción o por asimilación. Toda la literatura es ideológica. El arte es ideológico. El periodismo es ideológico. El discurso de la medicina es ideológico. Todo es ideológico. Pero no todo es político. Porque si todo lo ideológico fuera político eso significaría que no tendríamos el margen para ser verdaderamente políticos, para ser verdaderamente críticos, para ser verdaderamente transformadores, subversivos y meter el dedo en la llaga, con las formas de concebir nuestros relatos, nuestros poemas, nuestras narraciones, o lo que sea.

¿Por qué digo esto? Pues digo esto porque, igual que a Isaac, a mí me interesa escribir desde la conciencia de que toda la literatura es ideológica, y desde la conciencia de que en la literatura el fondo y la forma son indisolubles. Me interesa escribir un tipo de literatura política. Me interesa escribir un tipo de literatura que incida en lo real con la ilusoria pretensión de transformarlo o de intervenir en lo real en la medida de lo posible. Y para eso, a lo largo del tiempo aprendí o llegué a la conclusión de que para concretar, para hacer cristalizar ese tipo de literatura performativa, por una parte, tenía que hablar del precio de las patatas, tenía que iluminar esas realidades incómodas, que no se quieren a veces visibilizar, porque nos resulta mucho más tranquilizador no enfangarnos en ellas. Por una parte, pues, tenía que hablar del precio de las patatas, tenía que hablar de las relaciones de poder, de la desigualdad también en el campo del amor, tenía que hablar de las injusticias sociales, tenía que hablar del cuerpo de las mujeres, tenía que hablar de cómo la destrucción de la clase media está llevando a la putrefacción de la democracia en Europa, tenía que hablar de todo lo que a mí

me dolía, y me dolía mucho como ser humano, pero al mismo tiempo tenía que hacerlo de un modo que no resultara tranquilizador para los receptores, que resultara perturbador. Yo quiero escribir libros que, por el modo en que están escritos, puedan suscitar preguntas en el espacio de recepción. Entonces, de alguna manera es cierto que tú visibilizas esos elementos de la realidad que te parecen extraños, anómalos y absolutamente injustos, pero también lo haces de una manera en la que te estás replanteando permanentemente el canon. Y te estás replanteando permanentemente los límites entre los géneros textuales. Y te estás planteando también permanentemente el propio concepto de lenguaje literario, sus propias texturas, sus propias calidades, sus propios procedimientos, sus maneras de llegar a las cosas. A mí en definitiva me interesa una literatura que habla de lo invisible, dentro del tópico del romanticismo. Pero me interesaría mucho también una literatura que hablara de lo visible, de esas cosas que se ven pero que queremos obviar, y me interesa escribir una literatura que hable de los elementos ideológicos invisibilizados, lo que hemos normalizado, lo que sentimos como natural, lo que formaría parte del sentido común. Entonces, escribo para intentar que aflore eso que ya no se ve, no porque no esté, porque si hacemos un poco de esfuerzo naturalmente que se ve: para eso está el sentido crítico y determinadas retinas perturbadoras y perniciosas. Me interesa sacar a la luz todos esos elementos del sentido común a través de una práctica lingüística que lo que consiga es que, cuando los lectores o las lectoras abran la página de un libro, esa realidad se alce como el castillo de un cuento troquelado. O sea, que el lenguaje tenga un potencial visibilizador de todas esas realidades, que tenga la capacidad de siluetear los fantasmas escondidos de lo real por las opciones formales, por el cómo. Y que el cómo sea la manera de construir el qué. Me interesan mucho los libros, no aquellos libros que emborronan la realidad, sino que me interesan los libros que a los lectores y a las lectoras nos abran los ojos como a la falsa abuelita de Caperucita. Os acordáis: «–Abuelita, ¡qué ojos tan grandes tienes! –¡Son para verte mejor!». Pues a mí me gustaría que los libros que yo escribo tuvieran esa repercusión en las personas que los leen. En definitiva, esto es muy viejo también, me gustaría escribir aquellos libros, como decía Kafka, que eran el cortahielos, que cortaba la masa de hielo. A mí me gustaría que los libros que yo escribo tuvieran la capacidad de partir el cráneo en dos. Sacarlo de sus casillas, sacarlo de sus esquemas de conocimiento previo, hacernos reformular todas las frases hechas en las que, al fin y al cabo, asentamos la comodidad de nuestra vida. Para mí eso es lo fundamental.

Cuando me pongo a afrontar la escritura de no sé si una novela, hay veces que no me importa si estoy escribiendo una novela o no. Es más, hay

veces en que prefiero no escribir una novela porque una novela a menudo forma parte de ese realismo bestsellerizado, de ese realismo comercial del que está hablando Isaac. Por otra parte, pienso que nos estamos dejando usurpar el concepto de novela, que está absolutamente anquilosado en unas formas decimonónicas que ahora se han convertido en las formas de reconocimiento para poder vender muchos libros y que, seguramente, lo que tendríamos que hacer es intentar llevar hasta los límites las fórmulas retóricas de la novela para, a través de ese ejercicio, de esa violencia que se ejerce contra los códigos, pues al mismo tiempo violentar el espacio de recepción. En definitiva, como os decía, cuando me pongo a escribir una novela, un texto, un poema, un ensayo, todo junto, todo mezclado, lo que sea, lo que tengo en la cabeza, de una manera clarísima y rotunda, es que mi cómo va a ser mi qué. Porque yo soy escritora. No, soy escritora, yo escribo. Luego ya el espacio de recepción decidirá si soy escritora o no soy escritora. Pero yo soy una mujer que escribe. Y mi obligación, mi obligación cívica, mi responsabilidad, la repercusión ética o moral que puede tener mi trabajo tienen que ver con mi capacidad para elegir las palabras. Mi capacidad para elegir los lenguajes. Y en ese sentido siempre cito a un director de cine francés –y no es porque esté en Francia, ya lo citaba de antes–, Jean-Luc Godard, que decía que el travelling es una cuestión moral. Yo creo que el travelling es una cuestión moral. El hecho de estar contando una historia, como decía Isaac, desde arriba, desde abajo, en primer plano, alejándote, es una cuestión moral. Es una cuestión ideológica, y puede ser una cuestión política, en la medida en la que tu planteamiento se aleje, diverja de las ideas dominantes de la realidad que estás mirando. Esa es la concepción que yo tengo de la literatura que, como veréis, consiste un poco en explicar desde otro punto de vista, con otras palabras, lo mismísimo que ha dicho Isaac. Creo que hay coincidencia absoluta.

Algunos matices respecto al realismo, la realidad, las formas de representación. Cuando a mí se me ha ocurrido esta pregunta tan impertinente, y tan mal formulada, y con ese adverbio tan discutible, me estaba acordando de Manolo Vázquez Montalbán. Seguro que muchos de vosotros conoceréis a Manolo Vázquez Montalbán como cronista de la Transición española a través de una fórmula literaria realista que es la novela negra. Pero Manolo Vázquez Montalbán, además de ser popular por eso, fue un poeta mayúsculo. Un poeta mayúsculo que, en sus poemas, cuando fue incluido en los *Nueve novísimos españoles*, antología de José María Castellet, se planteaba entre muchas otras cosas hasta qué punto el realismo era la opción estilística adecuada para reflejar, en espejo, deformantemente o en fotocopia, eso que llamamos realidad y que no sabemos muy bien lo que es. ¿Por qué decía

esto Manolo Vázquez Montalbán? Pues porque tenía la percepción de que la realidad no es plana, sino que la realidad es una construcción formada a base de muchos estratos diferentes, de muchos puntos de vista diferentes, la realidad es plural, la realidad es presente, es pasado, es futuro, la realidad es memoria, la realidad son planes, la realidad son nuestros muertos, la realidad son nuestros traumas, nuestros proyectos, nuestros deseos, nuestros olores, todo eso es la realidad y muchas cosas más que seguramente no he citado aunque soy muy partidaria de las enumeraciones en las novelas.

Tal vez el estilo realista tal y como lo conocemos, tal y como nos ha llegado a través de los grandes maestros de la novela decimonónica, no sirve para aprehender toda esa complejidad. Entonces, ¿qué es lo que me preocupa a mí de todo eso? Que somos conscientes de eso. Escribimos, y somos conscientes de que esa realidad compleja tiene que ser contada de otra manera, tiene que ser contada con otros mecanismos, con otros recursos, y que además contar siempre la realidad de la misma forma es estar partiendo de la base de que lo real no cambia nunca. Es quedarnos anquilosados. Es no ser nunca contestatarios ni subversivos contra un canon que tiene que cambiar, que tiene que fracturarse de alguna manera. Somos conscientes de todo eso, pero ¿qué es lo que pasa? Que cuando nos hacemos conscientes de todo eso, muchas veces los escritores y las escritoras políticas empezamos a optar por formas, por recursos estilísticos ajenos a los lectores. De repente, adoptamos una deriva que puede ser más experimental, que nos hace precisamente no llegar, que nos hace precisamente no conectar con esos receptores y esas receptoras que lo que quieren es no salir de su zona de confort, tener una recepción no intrépida, y reducir la cultura a la guarnición del filete que nos sirve para rellenar nuestro espacio de ocio. Entonces, los escritores, las escritoras adoptamos posturas elitistas, formalmente elitistas, mientras el espacio de recepción respecto a la cultura cada vez se hace más conservador. No sé si vosotros tenéis esta percepción, pero estamos viviendo en unos momentos en los que la crisis lo precariza todo y coloca todas las propuestas y proyectos culturales en una posición muy secundaria. Parece que lo cultural es lo menos importante. Eso es falso. Porque yo creo que la cultura, como os decía desde el principio, es performativa, la cultura sirve para formar valores, y la cultura –a mí que también me gusta mucho utilizar las metáforas del cuerpo– nos puede llegar a crear manchas en el hígado.

Yo llego a pensar últimamente incluso que la ficción es verdad. Y ahí tendríamos que entrar en el territorio de si, cuando hablamos de realismo, realidad, representaciones de la realidad, es legítimo y pertinente incluir otros conceptos muy importantes como verdad y mentira. El devaluado

concepto de verdad, frente al mundo de las *fake news* y frente a la percepción de que todo es mentira. Hasta lo real es mentira. Entonces, estamos jugando en un territorio que es al mismo tiempo lingüístico, que es al mismo tiempo político, y que es al mismo tiempo moral. Como yo creo que la ficción es verdad, y como yo creo que la ficción al final tiene repercusiones en la vida cotidiana de las personas, y tiene repercusiones en el cuerpo individual de los seres humanos, y en el cuerpo de la comunidad, comparto absolutamente con Isaac la idea de que hay que ser responsables. Y comparto absolutamente también la idea de que a veces estamos reproduciendo en las ficciones mecanismos perversos, que se cuelan en otro tipo de discursos que afectan directamente a la vida de los seres humanos. Por ejemplo, el discurso jurídico. Y me voy a referir al concepto de verosimilitud. Yo doy clases en talleres de escritura y cuando les enseñas a los alumnos, a las alumnas, cómo escribir una novela, el pacto que tienes que contraer con los lectores, hablas de la verosimilitud en los textos de ficción y autoficción, hablas de la posibilidad de la verdad en los textos autobiográficos, si es que la verdad es posible. Hemos naturalizado la idea de que el relato, y el relato de ficción, la narrativa, tiene que ser verosímil. Eso ha empapado o se ha extrapolado a otros contextos. Por ejemplo, a las mujeres maltratadas, en los tribunales, para juzgar la violencia de género en España, y no sé si en Francia también, se les pide que sus testimonios sean verosímiles. Eso es una barbaridad. Tú a una mujer que ha sufrido maltrato no le puedes exigir un relato verosímil. Le puedes exigir un relato verdadero. Pero fijaros hasta qué punto cómo la ficción, los parámetros de la ficción, están contaminando las maneras de aproximarnos y valorar y juzgar lo real. Fijaros hasta qué punto la literatura es importante. Fijaros hasta qué punto la literatura construye realidad, incluso a veces para perpetuar estados de injusticia. Entonces, cuando a mí me dicen eso de que la literatura no sirve para nada, se me ponen los pelos como escarpias.

Más cosas que yo quería comentar con vosotras y con vosotros. Redundando en el valor performativo de la literatura. La primera novela que escribí, en el año 1995, y aquí quiero hacer un paréntesis: yo soy ocho años más vieja que Isaac, y él ahora está tomando conciencia de esas cosas que le hacen repensar y pensar los textos cada vez más; yo ya estoy en el momento «desátate». Yo soy una mujer muy reflexiva con todas mis opciones expresivas; he medido mucho, mucho cada paso que he dado dentro del campo literario, y ahora estoy en un momento en el que me vais a perdonar, pero me voy a soltar el pelo, el día menos pensado, y me voy a poner a afrontar el proceso de escritura como Isaac afrontó *El vano ayer*. Yo tengo ganas de volver a este estado de adanismo, o de *evanismo* sería en mi caso,

que me hace mucha falta. Cierro paréntesis. La primera novela que escribí en el año 95 se titulaba *El frío*. Fijaros hasta qué punto la literatura se cuela en el espacio de lo real, pues yo la escribí con el deseo de vengarme. De vengarme de un novio que me había dejado, y que me había hecho muchísimo daño. Y lo conseguí. Me vengué. Me vengué con un libro. Me vengué con un texto. Lo real se vio significativamente afectado por el hecho de que yo escribiera ese libro. Me llamó la que iba a ser mi suegra. Incluso me llamó el individuo que me hizo daño para decirme: «Yo no soy ese». ¡Eso significaba que sí, que lo era! Que estaba profundamente dolido. Naturalmente que lo literario construye realidad. Naturalmente que la ficción incide en los contornos de eso que entendemos por realidad.

Sin embargo, ahora tengo la percepción, relacionando todos estos asuntos con la verdad, la mentira, la época de las *fake news* y de los *twitts* perversos de Donald Trump y sus adláteres, tengo la sensación de que tenemos un ojo como receptores ya muy maleado. El otro día, en una conferencia que dio una crítica de arte español, que se llama Estrella de Diego, ella llamaba la atención sobre un tema que ha apuntado también Isaac. Y es el hecho de que cuando nosotros vemos una fotografía de una situación sórdida, terrible, niños en África a los que se les comen las moscas la boca, gente herida en una cuneta, ratas corriendo por el patio de una comunidad, tenemos la tentación de pensar inmediatamente que es verdadero. Mientras que, si vemos una imagen estilizada, que pensamos estilizada, una imagen de una modelo bellísima, que se está comiendo un helado de fresa, en un marco incomparable, con la media pierna extendida, pensamos que es falso, que eso es falso. Que eso es fotoshop, que esa pierna no es esa pierna, que a la cintura le han quitado centímetros de lorza, que la escena está especialmente iluminada para que sea bonita y agradable de ver… Estrella de Diego llamaba la atención sobre el hecho de que las dos escenas son igual de verdaderas o igual de falsas. Las dos escenas han elegido un ángulo. Las dos escenas han elegido un lenguaje. Las dos escenas han elegido unos estilemas, una organización. Entonces, hay una curiosa tendencia en los receptores a considerar verdadero lo sórdido, lo abyecto, lo injusto, y falso lo estilizado, lo glamuroso. Como yo sigo aprendiendo mucho de este tipo de encuentros y sigo aprendiendo mucho de los alumnos a los que les doy clase, el otro día una alumna en clase me dijo: «Claro». Y yo digo: «¿Cómo que claro?», porque les planteé esto desde la duda y desde la ignorancia absoluta. Y me dice mi alumna: «Claro». Digo «¿Cómo que claro?, explícame porque yo no lo tengo nada claro. Yo lo veo muy oscuro, y lo voy a tener que pensar el resto de mi vida». Dice: «Eso está directamente relacionado con nuestro cerebro reptiliano». Y añade: «Sí, claro, porque nuestro cerebro

reptiliano nos pone siempre en alerta frente al peligro. Y tenemos mucha más capacidad para percibir las situaciones o las imágenes amenazantes y llevarlas al territorio de la verdad, que las otras que pensamos que son los mundos de Yupi». No sé si me convence esto mucho, porque la explicación biológica puede tener una repercusión política absolutamente aterradora. Lo dejo hoy encima de la mesa para que lo penséis, para que hagáis tesis doctorales si queréis, pero yo os juro que no me siento capacitada para ir por esos vericuetos tan terribles.

Lo último que os quería comentar para que luego podamos hablar de muchas otras cosas, es que, tanto Isaac como yo, pero yo creo que más yo porque soy ocho años más vieja, somos escritores a los que nos ha marcado mucho la huella de la posmodernidad en la literatura. La huella de la posmodernidad en la literatura española que, además, coincide en nuestro caso con los momentos de la Transición política. Voy a hacer un resumen rápido. Se muere Franco, y se muere en la cama, que es un sitio donde no tenía que haberse muerto. Justo cuando se muere Franco, hay un período de gran politización en la sociedad española. Pero ese período de politización en la sociedad española dura muy poco. En seguida, penetra la posmodernidad, y la posmodernidad desde el punto de vista artístico, desde el punto de vista literario, es un poco la coartada que tenemos los españoles para sentirnos inmediatamente cosmopolitas, inmediatamente europeos, inmediatamente preparados para superar el trauma de cuarenta años de represión y franquismo. No se hizo suficiente fuerza en el asunto de la memoria. Entonces, vivimos una época con una narrativa muy floreciente, con una visión completamente idílica de lo real que encarnaba la idea de que habíamos llegado al mejor de los mundos posibles, una narrativa cuyos protagonistas eran traductores de la ONU y cantantes de ópera. Se olvida toda la clase obrera, esa clase media que se va precarizando, los especuladores, los corruptos, la gente que de un día para otro da el pelotazo. En ese contexto, yo escribí una novela que se llama *Animales domésticos*, una novela política –yo también comparto más el adjetivo político que el adjetivo social–, una novela por la cual Rafael Chirbes me llama a mi casa y me felicita porque me dice que después de veinte años ha leído una novela en la que en la primera página aparece un obrero con las botas manchadas de barro. Y me da las gracias. Ese es un poco el panorama. Se perdió la memoria. Había que idear la sociedad española después de cuarenta años de represión y de franquismo, había que abrir puentes, había que practicar el carpe diem, el hedonismo, Almodóvar tenía que hacer películas con actrices que llevaban cafeteras en los lóbulos de las orejas, teníamos que hacer *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, teníamos que ser vanguardia y ejemplares en la libertad sexual,

la modernidad, y todo lo demás. Y en ese derrotero, quedó políticamente neutralizada toda una generación. Es más. Hay escritoras españolas contemporáneas como Clara Usón y como Cristina Fallarás que mantienen que no es que solamente quedara neutralizada políticamente una generación, sino que parte de esa generación fue masacrada por las drogas. Fue asesinada. Ellas tienen en ese sentido una mentalidad un poco conspirativa, pero algo de razón yo creo que tienen. Lo que ocurre con los autores nacidos en la época de los sesenta, lo que ocurre con los autores y las autoras llamados los *baby boomers* en el boom de natalidad que se produjo en los sesenta en España, es que nuestro momento biológico coincide con el momento biológico de la Historia y la Política de nuestro país. Somos personas adolescentes en un país que vive su adolescencia democrática con miedo y esperanza. Y ante el ejercicio de desmemoria que tuvo lugar en los años ochenta, ahora estamos como locos volviendo a la autoficción y la autobiografía. Leed los textos de Francisco Casavella, que ya murió, leed los textos de Antonio Orejudo, leed los textos de Clara Usón, leed los textos de Cristina Fallarás, leed mis textos… Cercas, desde la autoficción. Hay una clara vuelta a lo autobiográfico, como manera de saldar una cuenta pendiente con la memoria. Con la memoria de ese momento en concreto, la Transición, y de sus orígenes políticos e históricos. En ese contexto, desde el punto de vista formal, yo recuerdo que una de las consignas fundamentales de la posmodernidad era que no había nada más allá del lenguaje. O sea, todo era texto. No había posibilidad de prescindir del texto, decía nuestro referente Derrida, todo es texto, todo es lenguaje, estamos todos inmersos en la jaula del lenguaje. Entonces yo, desde la conciencia de que en la literatura política el cómo es el qué, lo que intento es exagerar, subrayar, barroquizar muchísimas veces mis opciones lingüísticas para que los lectores tengan conciencia de las costuras del artefacto que estoy creando, y desde esa conciencia de las costuras del artefacto que estoy creando se sientan expulsados hacia el ámbito de lo real. Eso mismo de alguna manera también pasa en algunas de las novelas de Isaac cuando, por ejemplo, radicaliza fórmulas del extrañamiento como la que ha compartido con vosotros a la hora de hablar de *La mano invisible*. O, ¿cómo se llama la siguiente novela de *La mano invisible*? *La habitación oscura.* O, como el tipo de opción lingüística mucho más barroca, mucho más sensual, que adopta en *La habitación oscura.* Una novela de la que me olvido el título porque tengo un trauma: me la hizo presentar en Madrid, en una habitación oscura. Y no podía llevar papeles. Y me dijo: «Si quieres, puedes ponerte un casco de minero». ¡Lo que me hacía falta! ¡Ir a presentar tu novela con un casco de minero!

Esa es un poco mi relación con el realismo, con la realidad, con la literatura. Y, para acabar, simplemente rescato una frase de un escritor que ha citado Isaac, que es Jesús López Pacheco, incluida en una novela que se llama *El homóvil.* En *El homóvil,* Jesús López Pacheco decía, hablando de esta deriva de los setenta, de los ochenta, de la literatura y de todas estas cosas: «La revolución del lenguaje ha sustituido el lenguaje de la revolución». Pues ahí estamos un poco algunos escritores y algunas escritoras depositando la confianza en que, a través de la palabra, y a través de las fórmulas intrépidas de la literatura, quizá sí que se pueda cambiar cosas del espacio de lo real.

ÉTUDES

LA POÉTIQUE DU VIVANT OU LA DÉFAITE DU SCIENTISME DANS *LA TRIBUNA* D'EMILIA PARDO BAZÁN

Valeria Tettamanti
Université Alma mater studiorum de Bologne/
Université de Clermont Auvergne

Bien que le naturalisme d'Emilia Pardo Bazán soit sans doute l'un des plus « francophiles[1] » en comparaison à d'autres romanciers espagnols contemporains, il s'en distingue fortement : si celui-ci n'est pas indépendant de la matrice zolienne, il est fondé sur une combinaison tout à fait singulière de théories, croyances et savoirs scientifiques européens (darwinisme, positivisme, krausisme, physiognomonie...), et d'intertextes littéraires (mythologie grecque, tradition picaresque, *costumbrismo*). Par ailleurs, la théorie générale du roman que l'auteure expose dans *La cuestión palpitante* (1882), un mélange éclectique de progrès positiviste et de prudence morale existentielle, peut être entendue comme un acte de légitimation visant l'autonomie à l'égard du cadrage esthétique et idéologique de Zola. Ainsi, cette esthétique serait pour ainsi dire le produit d'un chiasme, d'un croisement

1. Voir Dolores Thion Soriano-Mollá, « Emilia Pardo Bazán, ambassadrice des Goncourt en Espagne », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, vol. 1 / 19, 2012, p. 87 : « Pour elle, la France arbitre du bon goût et représentante du renouveau littéraire, restera toujours le phare de la culture occidentale, le centre synergique de la vie intellectuelle et artistique ».

exceptionnel[2] de références culturelles et de luttes symboliques (notamment féministes), qui ne s'exprimeraient que par des « tonalités », irréductibles à toute cohérence conceptuelle et programmatique. Dans le cadre de son écriture romanesque, il faudrait alors parler plus précisément de textes à « dominante » romantique, à « dominante » scientiste, à « dominante » costumbriste[3], etc. Dans cet article, nous nous intéresserons notamment à la narrativisation des savoirs biomédicaux dans *La Tribuna* : une tension ambivalente traverserait le discours scientiste en régime romanesque, entre fidélité au credo biologico-déterministe et idéalisme catholique, emprunts lexicaux techniques et torsions narratives, logique savante et logique romanesque. Il s'agit ici d'observer ce double discours, porteur de valeurs éthiques et heuristiques indépendantes, voire concurrentielles. C'est alors dans un de ses romans considérés comme les plus naturalistes que se dessinerait une « poétique du vivant » enchevêtrée dans et contre la « science du vivant ».

En 1883 paraît *La Tribuna*, troisième roman de Pardo Bazán, dont le *Prólogo* discute les rapports de filiation et de rupture avec le naturalisme français des Goncourt et de Zola. Par ailleurs, *La Época de Madrid* commence, le mois suivant, de novembre à avril 1883, à publier *La cuestión palpitante*, sorte de manifeste à la fois polémique et apologétique sur la fiction naturaliste espagnole et sur ses relations controversées avec les savoirs légitimes de l'époque (doctrine positiviste, sciences biologiques et médicales…). *La Tribuna* et *La cuestión palpitante* forment alors un diptyque qui interroge en miroir deux questions centrales de la poétique naturaliste liées « al método de análisis implacable que nos impone el arte moderno[4] », à savoir l'impersonnalité scientifique greffée sur le paradigme déterministe-biologique et l'attention horizontale au quotidien le plus

2. *Ibid.* Nous entendrons notamment « exceptionnel » selon l'acception sociologique d'« exception ». Ainsi, son parcours biographique incarne, d'une manière générale, une exception statistique : il était extrêmement rare pour une femme, même de classe supérieure, d'accéder à la reconnaissance matérielle et symbolique dans le milieu intellectuel espagnol de la fin du XIXe siècle.

3. Voir Mariano Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía*, 1954-1955, XIII, notamment le chapitre V « Valor naturalista del tópico. Costumbrismo y observacíon personal » (p. 181-185) qui porte sur les influences de la littérature costumbriste en régime naturaliste.

4. Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*. Madrid : Ediciones Cátedra (« Letras Hispánicas 24 »), 2019, p. 58.

dérisoire[5]. À travers l'analyse de *La Tribuna*, nous évoquerons les implications politiques de l'intégration de la classe ouvrière féminine dans le roman – étroitement liée au regard médical qui l'observe – pour étudier de près le traitement narratif des données physiologiques. Il ne s'agit pas ici de trancher sur le statut épistémologique de l'écriture de Bazán, de déterminer si l'insistance sur les cas cliniques et pathologiques relève d'une prédilection esthétique pour les détails feuilletonesques à la manière des Goncourt ou de la transposition littéraire d'une science expérimentale[6]. Nous discuterons en revanche des cadres stylistiques et herméneutiques d'une « science du vivant » mise en récit, dont les fissures révèlent une « poétique du vivant » insinuant un mystère :

> Tal vez no falte quien me acuse de haber pintado al pueblo con crudeza naturalista. Responderé que si nuestro pueblo fuese igual al que describiesen Goncourt y Zola, yo podría meditar profundamente en la conveniencia o inconveniencia de retratarlo: pero resuelta a ello, nunca seguiría la escuela idealista de Trueba y de la insigne Fernán, que riñe con mis principios artísticos[7].

Dans son *Prólogo,* Pardo Bazán refuse l'accusation de « crudeza naturalista » : c'est davantage la dimension morale de l'expression que l'affiliation « doctrinale » au naturalisme français[8] qui est ici contestée. L'indignation

5. Voir Thomas Pavel, *La pensée du roman*. Paris : Gallimard (« NRF essais »), 2003, p. 21 : « La technique de l'observation pouvait faire aussi bien écho aux soucis quotidiens des hommes, exprimés dans le commérage, qu'à l'objectivité de la science – et effectivement la prose du XIXe siècle participa des deux à la fois. […] L'écrivain fut appelé à mettre en évidence la force de la perspective individuelle et à affirmer l'enracinement des hommes et des femmes réels dans leur milieu héréditaire et social. La tâche du chef-d'œuvre romanesque consistait désormais à rattacher l'homme individuel à l'objectivité du monde ».

6. La critique naturaliste européenne, notamment zolienne, a depuis longtemps dépassé la dichotomie science/littérature grâce aux approches épistémocritiques et épistémostylistiques (Jean-Louis Cabanès, Bertrand Marquer, Lola Stibler, Paolo Tortonese), en traitant la non-épistémologie des romanciers, entendue comme connaissance scientifique transfigurée et diffusée dans le matériel littéraire, à travers une perspective épistémologique. Autrement dit, les récits pathologiques des romans naturalistes sont appréhendés comme des fictions heuristiques véhiculant des valeurs sémiotiques et, en retour, les récits nosographiques et les recherches biologiques savantes sont entendus d'abord comme des faits littéraires et culturels véhiculant des métaphores et des imaginaires.

7. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 58.

8. Dans *La cuestión palpitante*, nous retrouvons une prise de distance majeure par rapport à l'école de Zola. Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*. 4ª ed. Madrid : A. Pérez

morale de la part de la critique antinaturaliste[9], horrifiée par la « grossièreté misérable » de la classe ouvrière espagnole de la fin du siècle, ne révèle évidemment qu'une résistance politique. Pour ses détracteurs, l'inscription du peuple dans le roman suscite en effet le scandale de l'inconnu, lorsqu'une « démocratie imaginaire[10] » se dessine : la distribution et la redistribution des identités et des places au nom d'un nouveau « partage du sensible[11] », selon l'expression de Rancière, perturberait l'ordre matériel et moral de la fiction naturaliste. Les ouvrières de la fabrique de tabac de Marineda et, en particulier, la protagoniste Amparo habitent cet interstice spécifiquement naturaliste où les histoires intimes, illustrant souvent une phénoménologie clinique des passions humaines, s'articulent à la conscience historique, de sorte qu'elles acquièrent une épaisseur plus névralgique que psychologique. À la fois actrices de l'histoire et produits de la nature, indices physiologiques et éléments de reproduction sociale, ces ouvrières suscitent une indécidabilité herméneutique. Les personnages, pourtant socialement situés, tendent bien souvent à l'allégorie misérabiliste (incarnant la « probité », la « naïveté », la « nature originale »), lorsqu'ils sont associés à des éléments naturels, voire à des espèces animales, comme Chinto par exemple[12], ou bien lorsqu'ils s'apparentent à des cas d'exposition tératologique mi-savante, mi-costumbriste. Par exemple, la description d'une des collègues ouvrières

Dubrull, 1891, p. 16. En utilisant un champ lexical sacerdotal (« pontífice naturalista »), elle n'hésite pas à approuver l'appellation que lui attribue Zola de « disidente o heterodoxo ».

9. Derrière la critique antinaturaliste espagnole, on peut deviner non seulement une conception élitiste et moralisatrice de la littérature, mais aussi une orientation politique conservatrice, comme le précise Oleza : « En el fondo, la polémica en torno al naturalismo no es más que el reflejo de la gran escisión intelectual que separa a liberales y conservadores ». Juan Oleza, « Introducción », *in* Leopoldo Alas, *La Regenta.* Vol. I. Madrid : Cátedra (« Letras hispánicas 182-183 »), 1984, p. 14.
Pour approfondir la configuration du champ littéraire à l'époque naturaliste et les implications fortement politiques de la diatribe littéraire entre naturalistes et antinaturalistes, voir Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique, essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires.* Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1979.

10. Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*. Paris Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 6.

11. Voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique Editions, 2000.

12. Voir par exemple, Emilia Pardo Bazán, *op. cit.,* p. 166. « Chinto, al ver a las muchachas, se paró de pronto, y soltando el mango de la cuchilla y sacudiéndose el tabaco, como un perro cuando sale de bañarse sacude el agua, se les acercó todo sudoroso y con un sobrealiento terrible ».

d'Amparo l'illustre bien dans le chapitre XI : « *la Comadreja*, mote felicísimo que da exacta idea de su figura y movimientos. […] Sus manos, tan flacas que se veía en ellas patente el juego de los huesos del metacarpo[13] ».

Or, si dans *La Tribuna*, le cadrage épistémique lié aux « sciences du vivant[14] » (médecine, physiologie, biologie, biochimie) inaugurées par Bichat, Lamarck et Bernard[15] est mis au service des thèmes, des tempos narratifs, et de l'herméneutique même du roman, il est comme éclaté dans une fragmentation axiologique qui ouvre la voie à une enquête du vivant comme énigme. Nous nous pencherons précisément sur les angles morts de la méthode naturaliste empruntée à la sémiologie médicale et à la biologie, lorsque les tâtonnements et les hésitations de la science relèvent plus de la reproduction incertaine de la vie que de la représentation d'un monde parfaitement intelligible. Comment au niveau formel et lexical, la mise en question de la science du vivant, à laquelle la romancière s'intéresse pourtant dès sa jeunesse[16], s'accomplit-elle au profit d'une poétique du vivant ? Quels sont les enjeux idéologiques et éthiques de cette enquête sur l'origine de la vie au sein du naturalisme catholique de Pardo Bazán ? Comment la vulgarisation des savoirs biologiques de la part de Pardo Bazán, dans un contexte épistémologique perméable aux motifs et aux grammaires fictionnelles, exacerbe-t-elle, en définitive, les tensions entre le « transformisme » de Lamarck (entendu à l'époque comme évolutionnisme darwinien) et le fixisme de Cuvier, entre matérialisme et vitalisme[17] ?

13. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 116.

14. Voir Gisèle Séginger, « Présentation. Penser et rêver le vivant », *Romantisme*, nº 154, Armand Colin, 2011, p. 3 : « Le XIXe siècle construit non seulement un nouvel objet scientifique et étudie la logique du vivant, mais le vivant lui-même devient aussi une logique capable de rationaliser d'autres réalités dans des champs disciplinaires qui ne sont pas ceux des sciences du vivant ».

15. En particulier, Xavier Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort.* Paris : Brosson, Gabon et Cie, libraires, 1799 ; Jean-Baptiste Lamarck, *Recherches sur l'organisation des corps vivants, et particulièrement sur son origine, sur la cause de son développement et des progrès de sa composition.* Paris : Maillard, 1801. Claude Bernard, avec Pierre Rayer et Charles Robin, fonde la Société de biologie en 1848. Tout au long du XIXe siècle, ces trois scientifiques marquent le panorama intellectuel européen, s'interrogeant sur la science du vivant.

16. Voir Laura Otis, « Science and Signification in the Early Writings of Emilia Pardo Bazán », *Revista de Estudios Hispánicos.* University, Alabama, vol. 29 / 1, janvier 1995.

17. Claude Bernard résume bien l'antagonisme épistémologique entre vitalistes et matérialistes, en prenant évidemment parti pour les deuxièmes : « Les vitalistes se sont toujours retranchés dans l'impossibilité d'expliquer physiquement ou mécaniquement

« Por sorprendente que parezca la noticia, la agudeza del sentido del olfato es notable en las cigarreras; diríase que la nicotina, lejos de embotar la pituitaria, aguza los nervios olfativos[18] ». À travers ces remarques empruntant à la sémiologie médicale, un narrateur impersonnel dont on ne saurait deviner l'identité (Chinto qui vient de rentrer dans l'atelier des *cigarreras* ? Ou bien un narrateur extradiégétique ?) suppose que les *cigarreras* bénéficient d'une hyperesthésie sensorielle qui aiguise l'odorat grâce à la consommation (passive) de tabac. C'est ainsi que nous pourrons parler, avec Baquero Goyanes, de « *fisiología socializada*[19] » : les physiologies individuelles et leurs qualités sensorielles ne sont plus de simples « faits de nature », mais elles sont marquées par le milieu socio-professionnel dans lequel elles sont socialisées ; intuition romanesque de Pardo Bazán qui s'achèvera en quelque sorte dans le concept d'*incorporation* bourdieusienne[20]. Or, bien que le vocabulaire médical soit convoqué (« olfato », « pituiraria », « nervios olfativos »), plusieurs éléments sortent du périmètre épistémique de l'observation expérimentale. D'abord, la subordonnée concessive qui introduit la considération scientifique, dans laquelle l'adjectif « sorprendente » relève davantage du sensationnalisme feuilletonesque que de la découverte scientifique, subjugue le lecteur à la suspension de l'incrédulité romanesque : la finesse de l'odorat des ouvrières ne serait alors plus un phénomène de l'ordre du vraisemblable (mimétique et rhétorique), mais de l'ordre du vrai inexplicable (à rebours à la fois du « sens commun » et du savoir scientifique légitime). L'hypothèse qui suit, construite sur un renversement paradoxal, parodie en quelque sorte les intuitions expérimentales de Claude Bernard et

tous les phénomènes de la vie ; leurs adversaires ont toujours répondu en réduisant un plus grand nombre de manifestations vitales à des explications physico-chimiques bien démontrées ». Claude Bernard, *La science expérimentale.* Paris : Libraire Baillière, 1878, p. 204.

18. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 121.

19. Mariano Baquero Goyanes, *La novela naturalista española : Emilia Pardo Bazán*, *op. cit.,* p. 559.

20. L'*incorporation* est un concept opérant dans la théorie sociologique de Bourdieu pour expliquer qu'il y a des régularités dans les manières de penser, d'agir et de sentir des individus selon les classes sociales : non parce qu'une classe sociale « substantialisée » agirait sur les individus, mais parce que ceux-ci ont vécu des séries d'expériences similaires et ils ont ainsi « incorporé un passé », c'est-à-dire « appris par le corps » des schèmes de pensée et de représentation. Pierre Bourdieu, « Esquisse d'une théorie de la pratique », in *Esquisse d'une théorie de la pratique.* Genève : Librairie Droz (« Travaux de Sciences Sociales »), 1972, p. 157-243.

de Brown-Séquard autour du système endocrinologique[21]. Cette étiologie extravagante, pourtant donnée à travers une explication formellement rationnelle, qui défie la science par la science, intègre finalement des modèles idéologiques contraires, la science légitime et la spéculation scientifique « spontanée », ainsi qu'une esthétique ambivalente entre le merveilleux et le naturaliste.

Au début du chapitre XI « Pitillos », la description de l'ouvrière *Guardiana* et de sa famille regorge d'un lexique biologique et médical. Les caractéristiques physiques de la jeune femme épuisent leur pertinence romanesque classiquement figurative pour être immédiatement traduites en données cliniques :

> […] llamábanla *Guardiana*; era nacida al pie del santuario de Nuestra Señora de la Guardia, tan caro a Marineda, y según ella misma decía, la Virgen le había de dar la gloria en el otro mundo, porque en éste no le mandaba más que penitas y trabajos. *Guardiana* era huérfana; su padre y madre murieron del pecho, con diferencia de días, quedando a cargo de una muchacha, de dos lustros de edad, cuatro hermanitos, todos marcados con la mano de hierro de la enfermedad hereditaria: epiléptico el uno, escrofulosos y raquíticos dos, y la última, niña de tres años, sordomuda. *Guardiana* mendigó, esperó a los devotos que iban al santuario, rondó a los que llevaban merienda, pidiéndoles las sobras, y tanto hizo, que nunca les faltó a sus chiquillos de comer, aunque ella ayunase a pan y agua. Al raquítico dio en abultársele la cabeza, poniéndosele como un odre; fue preciso traerle médico y medicinas, todo para salir al cabo con que era una bolsa de agua, y que la bolsa se lo llevaba al otro mundo[22].

Guardiana, affligée par l'hérédité pathologique qui n'épargne aucun membre de sa famille, est touchée par une grâce innée qui la préserve de l'hérédité tragique des instincts[23]. L'évocation ambivalente de deux cultures scientifiques, celle du fixisme et du transformisme, s'inscrit dans une eschatologie chrétienne (« la Virgen le había de dar la gloria en el otro mundo » en indirect libre) susceptible de racheter la martyre une fois au Paradis. Le

21. Voir Claude Debru, « Créativité de la Médecine expérimentale : sur quelques questions d'Endocrinologie et de Neuro-endocrinologie », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 44 / 1, Armand Colin, 1991, p. 3-21.

22. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 115.

23. Je paraphrase et je résume la célèbre analyse de Deleuze autour du « Drame » et son « hérédité historique des instincts » avec l'expression « hérédité tragique des instincts ». Gilles Deleuze, *Logique du sens.* Paris : les Éditions de Minuit (« Collection Critique »), 1969, p. 429-434.

récit familial biomédical est comme enchâssé dans une sorte de parabole christique, si bien que le problème du déterminisme héréditaire est soulevé de façon ambiguë : le fatalisme biologique, illustré par l'énumération nosographique, côtoie l'individualité indomptée de la jeune femme, qui à la fois nie et authentifie la chaîne darwinienne. « Les images de la concurrence, de la sélection sont contrebalancées par celles de la solidarité, de la fécondité[24] », selon la formule de Jean-Louis Cabanès, lorsque les valeurs de l'exaltation du vivant, incarnées par l'infatigable dévouement de *Guardiana*, contrebalancent les valeurs de l'hérédité darwinienne. Ainsi, la narration se charge d'une ambiguïté axiologique, qui met en crise une vision scientiste uniforme. En particulier, la *Guardiana* devient une figure christique, qui possède non seulement les vertus traditionnelles d'abnégation et d'ascétisme, mais aussi des pouvoirs quasi-thaumaturgiques par contraste avec les « médico y medicinas » qui, n'arrivant à conclure – après de nombreuses recherches – que les tourmentes de l'infirme proviennent d'un gonflement d'eau, souffrent d'une disqualification implicite. En ce sens, l'observation expérimentale, se limitant à une appréhension superficiellement visuelle de la symptomatologie, interrogerait, à un niveau métalittéraire, la mimésis naturaliste elle-même. Au niveau esthétique, si ce tableau tératologique au goût costumbriste intègre les termes médicaux, la précision clinique de la description n'épuise pas les interrogations métaphysiques. Est-il possible de saisir le mystère du vivant, réinscrit dans le dualisme âme/corps, visible/invisible, religion/science, liberté individuelle/déterminisme biologique, à travers une conception strictement matérialiste ? C'est à ce propos qu'Amparo réfléchit dans un discours indirect libre (plus « indirect » que « libre ») favorisant la connivence avec la pensée de l'auteur :

> Quedábase Amparo pensativa. Cuantas sugestiones de inmoralidad trae consigo la vida fabril, el contacto forzoso de las miserias humanas; cuantas reflexiones de enervante fatalismo dicta el convencimiento de hallarse indefenso ante el mal, de verse empujado por circunstancias invisibles al principio, pesaban entonces sobre la cabeza gallarda de *la Tribuna*[25].

Le « comment » de la science est alors suivi immédiatement par le « pourquoi » de la vie. Le brouillage énonciatif mis en scène par Pardo Bazán, produisant un effet de confusion axiologique, essaye généralement de *dire* sans dévoiler, d'indiquer sans expliquer, à travers un regard kaléidoscopique

24. Jean-Louis Cabanès, « Les valeurs du vivant au tournant des XIXe et XXe siècles », *Romantisme*, nº 154, Armand Colin, 2011, p. 122.

25. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 194.

que l'on pourrait considérer aujourd'hui comme transdisciplinaire (philosophie, biologie, anthropologie) et transculturel (culture légitime et culture populaire, religion et positivisme, etc.).

Les deux derniers chapitres du roman, XXXVII « Lucina plebeya » et XXXVIII « ¡Por fin llegó! » relatent l'accouchement d'Amparo :

> Al salir de su fementido lecho, la transición del calor al frío la hizo sentir en las entrañas dolorcillos como si las royese poquito a poco un ratón. Púsose pálida, y le ocurrió la terrible idea de que llegaba la hora. […] Mas comoquiera que el tiempo pasaba y los dolorcillos no volvían se resolvió a levantarse, y al atar la enagua, de nuevo la pareció que le mordían los intestinos agudos dientes[26].

La souffrance de l'accouchement d'Amparo est restituée à travers la métaphore sensualiste d'une douleur mordante (« como si las royese poquito a poco un ratón »). La description taxinomique classiquement médicale qu'on a pu observer dans la généalogie de la *Guardiana* est ici condensée dans cet effet d'hypotypose qui nous renseigne plus sur la symptomatologie subjective du patient que sur l'objectivité du processus biochimique. Cependant, c'est précisément l'extension métaphorique de l'expérience singulière d'Amparo qui suscite un effet cognitif d'objectivation, en reliant l'authenticité de la narration individuelle au sentiment d'une vérité générale. La portée heuristique des métaphores médicales est par ailleurs défendue par Xavier Bichat dans ses *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* : « Ces expressions […] *la joie faisant tressaillir les entrailles* […] ne sont point des métaphores employées par les poètes, mais l'énoncé de ce qui est réellement dans la nature[27] ». La physiologie de Bichat, greffée sur la philosophie classique des passions et des humeurs, nous amène au cœur d'un credo vitaliste, selon lequel des passions génèreraient des « humeurs » et des « fluides » plus ou moins toxiques[28] : « ça pousse », « ça mord », « ça

26. *Ibid.*, p. 261.

27. Xavier Bichat, *op. cit.*, p. 68.

28. « La colère, l'amour inoculent pour ainsi dire, aux humeurs et à la salive en particulier, un vice radical qui rend dangereuse la morsure des animaux agités par ces passions lesquelles distillent vraiment dans les fluides un funeste poison, comme l'indique l'expression commune », *ibid.*, p. 69.
Quelques années plus tard, Claude Bernard invite à dépasser la dichotomie entre matérialisme et vitalisme, entre technicisme physiologique et langage poétique dans une étude à ce propos emblématique : Claude Bernard, « Étude sur la physiologie du cœur », *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 56, nº 1, 1865, p. 236-252, consulté sur *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/44727440>, le 28/04/20.

tressaillit », du pathos à la pathologie, de la pathologie au pathos, un cercle autotélique se dessine, mais surtout une circulation de valeurs sémiotiques et d'imaginaires *a priori* éloignés. Cette science du vivant, s'interrogeant sur les sensations physiques de l'accouchement, s'ouvrirait alors à une poétique du vivant qui intègre la jouissance imaginative de la narration *dans* et *contre* l'esprit rationaliste de la science expérimentale. Ainsi, ce passage montre bien comment la diffusion des savoirs de la science du vivant à la fin du XIXe, qui dans un même geste infléchit et renforce la légitimité de la méthode expérimentale, s'accompagne de la diffusion d'autres modèles étiologiques, basés sur l'analogie et la suggestion métaphorique, de sorte que ces fictions heuristiques, ces « récits de cas » littéraires, nourrissent en retour l'arsenal rhétorique en ramenant le regard médical à l'*évidence* de la narration singulière. La prérogative du « regard pénétrant[29] » du clinicien s'estompe au profit du regard « préhensile » de l'écrivain susceptible de satisfaire en tout lecteur un « besoin inconscient d'accès à la réalité[30] » :

> Hablaba así en voz baja, para no dejar de prestar oídos a los lamentos de la paciente, que recorrían variada escala de tonos; primero habían sido gemidos sofocados; luego, quejidos hondos y rápidos, como los que arranca el reiterado golpe de un instrumento cortante; en pos vinieron ayes articulados, violentos, anhelosos, cual si la laringe quisiese beberse todo el aire del ambiente para enviarlo a las conturbadas entrañas; y transcurrido algún tiempo, la voz se alteró, se hizo ronca, oscura, como si naciese más abajo del pulmón, en las profundidades, en lo íntimo del organismo. […] De improviso se renovaron los gritos, que en el nocturno abandono parecían más lúgubres; durante aquella hora de angustia suprema, la mujer moribunda retrocedía al lenguaje inarticulado de la infancia, a la emisión prolongada, plañidera, terrible, de una sola vocal[31].

Dans ce passage du chapitre XXXVII, la « phono-graphie » des lamentations et des gémissements d'Amparo à l'approche de l'accouchement, « que recorrían variada escala de tonos », est décrite à travers une sorte de physiologie poétique. En effet, les métaphores, les similitudes imagées et les connotations associées aux lamentations dessinent une cartographie corporelle d'Amparo (« laringe », « pulmón », « entrañas ») en même temps

29. Sur la métaphore clinique du « regard pénétrant », voir Juan Rigoli, *Lire le délire: aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle.* Paris : Fayard, 2001.

30. Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*. Paris : Presses universitaires de France (Vendôme, Impr. des P.U.F.) (« Galien », 4), 1966, p. 44.

31. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 264.

que le corps gémissant de la parturiente devient lui-même un espace de circulation poétique. À travers le passage de l'instance narrative de Chinto au narrateur impersonnel extradiégétique (« De improviso… »), la description acoustique de la souffrance en climax culmine avec « una sola vocal ». Si la douleur d'Amparo monte en intensité, les images organiques qui la décrivent dessinent un mouvement descendant (« cual si la laringe quisiese… para enviarlo a las conturbadas entrañas », et « como si naciese más abajo… organismo »), voire régressif, jusqu'aux sons inarticulés de l'enfance. Cette dernière image d'un retour régressif au langage enfantin associe la vie et la mort dans un *continuum* sans contradictions, lorsque la « moribunda » donne naissance en renaissant elle-même, là où la vie génère la vie sur le bord d'une « vitalité désespérée », pour paraphraser Pasolini : toute la poésie du vitalisme, d'une mystérieuse poussée vitale qui traverse à la fois les corps vivants et les corps mourants défie en quelque sorte la « mortification » darwinienne du vivant[32] et son cadre conceptuel et rhétorique :

> La mecha de petróleo, consumida, carbonizada, atufaba la habitación, dejándola casi en tinieblas, cuando dos o tres gritos, no ya desfallecidos, sino, al contrario, grandes, potentes, victoriosos, conmovieron la habitación, y tras de ellos se oyó, perceptible y claro, un vagido[33].

Le chapitre se termine ainsi sur la naissance du bébé annoncée encore une fois par des sons et des gémissements, qui sont décrits sur un ton pathétique et triomphaliste (« grandes, potentes, victoriosos »). Si, comme le dira Bergson dans *La Conscience et la vie* (1933), « la joie indique toujours que la vie a réussi[34] », ce « vagido » semble marquer la défaite du scientisme darwinien et du « soldado de la ciencia[35] », ce médecin « philistin », imperturbable et hygiéniste, qui assiste Amparo juste avant l'accouchement. Au début du passage, l'atmosphère flaubertienne de la « mecha de petróleo »

32. Voir Pilar Díaz Sánchez, « Los ecos del darwinismo en España a través de la literatura. Escritores y escritoras », *Investigaciones Feministas*, 2009, vol. 1, p. 196. En 1877 Pardo Bazán publie « Reflexiones científicas contra el darwinismo » sur *La ciencia cristiana*, un essai polémique contre le darwinisme, dont le ton majoritairement argumentatif n'est pourtant pas disqualifiant. En définitive, Pardo Bazán accueillit les théories darwiniennes de façon mitigée, notamment en raison de son féminisme qui ne renonce pas à l'idée de « la igualdad de los sexos y la supremacía del paradigma masculino de evolución », *ibid.*, p. 200.

33. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 266.

34. Henri Bergson, Frédéric Worms (dir.), *La Conscience et la vie*. Paris : PUF, 2001, p. 22.

35. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 265.

qui nivelle les hiérarchies esthétiques et éthiques parmi les éléments narratifs, à savoir entre le décor et la parturiente, semble atténuer la dimension pathétique des circonstances. Toutefois, soudainement, la chute narrative fait de l'épisode un événement, de cette naissance une cosmogonie : la dimension allégorique de cette naissance comme triomphe de la vie est en effet suggérée par le ton et le rythme triomphalistes. Cette « adhésion dionysiaque à l'énergie vitale, qui est joie[36] » marque finalement la bifurcation entre science et vie, où le triomphe darwinien de la lutte pour la survie serait remplacé par le triomphe hasardeux et émouvant (« conmovieron ») de la vie.

Nous avons observé l'appropriation littéraire du modèle positiviste et darwiniste dans *La Tribuna*, en l'interrogeant d'emblée comme une « formation discursive[37] », selon l'expression de Foucault, à savoir comme une organisation énonciative susceptible de dépasser et de redéfinir les cadres épistémiques et rhétoriques entre science et littérature. Traduits dans des formations stylistiques, ces modèles et ces savoirs biomédicaux ont été à leur tour questionnés et réorganisés par ces mêmes configurations formelles : la science du vivant s'ouvre souvent à une poétique de la vie, qui nourrit et renégocie les langages gnoséologiques de la biologie et de la médecine. C'est précisément la dramatisation des savoirs cliniques qui permettrait non seulement de donner corps à des narrations singulières et saisissantes, voire à des modèles narratifs conformes aux stratégies de légitimations de Pardo Bazán et de nombreux autres romanciers naturalistes, mais aussi de définir un nouveau paradigme cognitif. *La Tribuna,* comme roman transgénérique croisant fiction heuristique, nosographie, roman physiologique et vitaliste, réaliste et costumbriste, interrogerait en dernière instance la pensée esthétique de son auteur. À ce propos, il nous semble que le concept de « biomorfología », développé et synthétisé par Sobejano à partir de la « *biología artística*[38] » de Clarín, pourrait non seulement éclairer l'ordre structural du roman mais aussi la conception artistique d'Emilia Pardo Bazán[39], pour

36. Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 114.

37. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir.* Paris : Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), 1969, p. 53.

38. Leopoldo Alas, Clarín, *Ensayos y revistas (1888-1892).* Madrid : Fernández y Lasanta, 1892, p. 68.

39. Pour approfondir la bio-esthétique de l'auteure, voir également la Préface de *Un viaje de novios*. Emilia Pardo Bazán, « Prefacio », *Un viaje de novios*, dans *Obras completas. I. Novelas*, Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 1999, (« Biblioteca Castro »),

laquelle « la novela [es] conforme al movimiento de la vida en su completa totalidad[40] ». Réservoir de modèles scientifiques et culturels antagonistes, de traditions littéraires et des représentations sociales multiples, mais aussi signe d'une légitimité « autonome » fondée sur l'éclectisme, ce roman naturaliste et antinaturaliste à la fois est finalement un hommage au vivant et à sa polyphonie axiologique.

p. 196. « En el día –no es lícito dudarlo– la novela es translado de la vida, y lo único que el autor pone en ella, es su modo peculiar de ver las cosas reales: bien como dos personas, refiriendo un mismo suceso cierto, lo hacen con distintas palabras y estilo. »

40. Gonzalo Sobejano [*et al.*], *op. cit.*, p. 584.

DESEO E HISTERIA EN LA REPRESENTACIÓN PSICOLÓGICA DE ANA OZORES EN *LA REGENTA*

Mariana García-Farré
Universidad Nacional Autónoma de México

En un texto dedicado a *Tormento* de Galdós, contemporáneo a la fecha de publicación de *La Regenta* (1884-1885), «Clarín» expresaba que la mujer que habría de retratarse en la novela no debería de prescindir «de su ambiente, de su olor, de sus trapos, de sus ensueños, de sus veleidades, de sus caídas, de sus errores, de sus caprichos[1]». En estas notas, «Clarín» piensa la construcción del personaje femenino a partir de la sutileza psicológica que llevará a cabo en la composición de su heroína, Ana Ozores.

Ya Gemma Roberts observa cómo la descripción de la psicología de esta protagonista del naturalismo español –«el realismo psicológico» al que el escritor dedica centenas de páginas antes de la trasgresión final del adulterio– supone un cambio de perspectiva en la manera de representar la realidad con respecto a la «novela de costumbres», la cual podemos situar en las décadas anteriores a 1881, cuando con la publicación de *La desheredada* se inaugura la etapa naturalista de la novela española.

Las posibilidades de mímesis que trajo consigo las propuestas de Zola –con respecto al cual «Clarín» manifestó particular simpatía y aprovechó con una suerte de «oportunismo literario[2]»– son portadoras de una actitud

1. Leopoldo Alas, «Clarín», *Sermón perdido (Crítica y Sátira)*. Madrid: M. Fernández y Lasanta, 1885. Citado por Gonzalo Sobejano, «Introducción» a Leopoldo Alas «Clarín», *La Regenta I*. Madrid: Castalia, 1981, p. 25.

2. En su teoría sobre la novela, «Clarín» desataca la idea de la defensa de carácter social de la obra literaria que, entendida como un medio de conocimiento de la realidad, ofrece la posibilidad de actuación sobre el medio social. Según Sergio Beser, es en este sentido

crítica fundamental sobre la realidad social contemporánea que trasciende la intención de «reproducir artísticamente la pretendida realidad[3]», para problematizar a los personajes a partir de su psicología y su relación con las fuerzas biológicas y del entorno social y moral al que pertenecen. De este cuestionamiento crítico de la realidad social se origina, según Roberts, «el primer distanciamiento entre el sujeto y el objeto que participa en todo acto de conocimiento, y el mundo interior y exterior quedan escindidos[4]». Para Roberts:

> Con *La Regenta* surge en España la nueva forma novelística que, en su tratamiento especial de la realidad, caracteriza, en sus líneas generales, a la novela europea del siglo XX, y que Lukács, en su tipología, ha definido como «novela de la desilusión romántica». […] La nueva forma novelística se caracteriza, entre otras cosas, por una «tendencia a la pasividad» en el individuo […] a resolver los problemas del espíritu dentro de la interioridad misma del alma, sin llevarlos a la acción. Lo que conduce, naturalmente, al detrimento de la representación épica y a la sustitución de la narración anecdótica por el análisis psicológico[5].

El análisis del deseo de Ana Ozores también se ubica en la perspectiva que concibe la relación del héroe, en este caso de la heroína, con el mundo a partir de una posición subjetiva. El movimiento vital del personaje surge del conflicto entre sus aspiraciones –afectivas, sexuales, intelectuales y

que debemos entender la noción de «oportunidad» que «Clarín» encontró en la novela naturalista: «De todos los movimientos literarios, el que [«Clarín»] comprendió mejor, tal vez porque lo sintió más íntimamente, fue el naturalismo; la idea de que la literatura ha de arrancar su materia de la vida, procurando acercarse lo más posible a ella, base de su pensamiento estético, es lo que hace aceptar este movimiento literario, que desde el primer momento considera como el más "oportuno"», Sergio Beser, «*La Regenta* y "El diablo en Semana Santa"», *Verba manent. Estudios y ensayos literarios*. Vigo: Academia del hispanismo, 2010, p. 174.

3. Gemma Roberts, «Notas sobre el realismo psicológico de *La Regenta*», *Archivum*, 8 (1968), p. 190.

4. *Ibid.*, p. 191.

5. *Ibid.*, p. 193. Por la novedosa manera en el tratamiento de la realidad a partir de la prevalencia del análisis psicológico, G. Roberts considera esta obra de «Clarín» como una «novela de la desilusión romántica» –término de George Lukács–. Para Roberts, *La Regenta* se anticipa al tipo de novela del siglo XX en la medida en que «expresa la relación inadecuada entre el alma y la realidad; la desproporción que de aquí surge es que el alma es más amplia y da más alto alcance que el destino que la vida pueda brindar», *ibid.,* p. 191.

espirituales– y la falta de alternativas que la realidad le ofrece. Como afirma Roberts:

> Ana Ozores le pide al Amor con mayúscula, mucho más de lo que sus circunstancias vitales pueden ofrecerle. Ana es notablemente superior a su ambiente. Aquí encontramos un caso típico de un alma individual que se siente a sí misma superior al destino que le está reservado[6].

En este sentido, el anhelo por la lectura de obras literarias, escribir ella misma sus «versos a lo San Juan», el «dejarse tentar», la necesidad de hallar un camino espiritual, encontrar un «*hermano mayor del alma*», enfermar y finalmente gozar, supone una suerte de dinamismo del deseo que es constitutivo de la representación psicológica del personaje. Si bien el deseo es de naturaleza metonímica[7], es decir que se desplaza en diversos objetos, en este

6. *Ibid.,* p. 193-194.

7. La categorización del deseo a partir de la cual pensamos este análisis literario proviene necesariamente de la teoría psicoanalítica que, si bien se presenta de manera dispersa en la extensa obra freudiana, en especial en textos fundamentales del psicoanálisis como *La interpretación de los sueños* y *El chiste y su relación con el inconsciente*, en las cuales se muestra el estrecho lazo del deseo con la sexualidad y con el lenguaje, a Lacan debemos una teorización más concreta que puede definirse así: «Falta inscripta en la palabra y efecto de la marca del significante en el ser hablante [*parlêtre*]».
En su trabajo clínico con pacientes neuróticos, Freud identifica una constante paradoja, «el deseo de tener un deseo insatisfecho». De carácter inconsciente, este deseo es reconocido e interpretado mediante la asociación libre en la que encuentra una nueva forma de encaminar la cura. El deseo inconsciente se desliza en las palabras que constituyen el discurso de un hablante (cadena significante). La cualidad metonímica del deseo tiene que ver con el deslizamiento del mismo de un significante a otro. Por medio de la asociación libre el deseo puede interpretarse a partir de las cualidades fonéticas o semánticas de un significante determinado. Como los olvidos o los sueños, los lapsus, decir una cosa por otra sin haberlo querido así, y los síntomas en los que Freud observó un carácter simbólico, son formaciones del inconsciente al que se accede por medio de la escucha de la libre asociación de los pacientes.
Para un análisis literario del deseo en *La Regenta,* nos centramos en las expresiones del deseo sexual dadas en el discurso enunciativo de la protagonista y en el lenguaje metafórico de la histeria. Además de estas expresiones, la última parte del trabajo se dedica a un pasaje del capítulo III cuya estructura narrativa ya se ha interpretado con base en el «método catártico», tratamiento de cura por medio de la palabra, que permite iluminar el lazo entre deseo y lenguaje que ahora explicamos. Asimismo, el texto revela el lugar de los significantes dispuestos en una suerte de asociación libre que descubren la presencia del deseo sexual de la protagonista y dan lugar al origen de su causa a partir de los recuerdos que se despiertan. La representación literaria de la histeria, por otro lado, recurre como el mismo síntoma de esta naturaleza a elementos de carácter simbólico que también aluden al vínculo entre deseo (inconsciente) y lenguaje. Véase: Roland

análisis nos centraremos en la dimensión sexual del mismo y en el anhelo de amar y ser amada que se origina durante su infancia como causa de la falta de amor maternal.

En el texto identificamos dos formas de expresión del deseo, o más bien del binomio falta-deseo. Una es de carácter enunciativo, es decir que tiene lugar en el discurso verbal de la protagonista y se manifiesta a partir de la confesión –antiguo dispositivo de coerción que, como afirma Foucault, en el «Occidente cristiano fue la primera técnica para producir la verdad del sexo[8]». La segunda expresión del deseo pertenece al orden de lo no dicho, no forma parte del discurso consciente y enunciativo del personaje y, por ser de naturaleza sexual, se ubica en el cuerpo de Ana, sobre todo a partir de sensaciones y síntomas nerviosos.

> Sí, esto lo confesó Ana, ella no amaba a su don Víctor como una mujer debe amar al hombre que escogió, o le escogieron por compañero; otra cosa había; ella sentía, más y más cada vez, gritos formidables de la naturaleza, que la arrastraban a no sabía qué abismos oscuros, donde no quería caer; sentía tristezas profundas, caprichosas; ternura sin objeto conocido, ansiedades inefables; sequedades del ánimo repentinas, agrias y espinosas, y todo ello la volvía loca, tenía miedo no sabía a qué, y buscaba el amparo para luchar con los peligros de aquel estado[9].

Las íntimas cavilaciones de Ana, efecto de los coloquios con el Magistral Fermín De Pas, nuevo confesor y guía espiritual, están acompañadas de una asombrosa lucidez sobre su malestar. La revelación del secreto es dicha a propósito del reconocimiento de la situación afectiva de la joven, no amar a su marido, y la comparación al supuesto deber sentimental, el amor mutuo entre marido y mujer en el matrimonio, farsa del amor romántico que anhela. El discurso sigue con la confesión del deseo sexual, no dicho, sino representado como una fuerza inconmensurable dada a partir de experiencias corporales –«gritos formidables de la naturaleza»–; excitación erótica que, al verse contenida, se resuelve con un tormentoso apremio de gran fuerza expresiva.

Chemama y Bernard Vandermerch, Artículo «Deseo», *Diccionario del psicoanálisis.* Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2004, p. 138-140.

8. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1977, p. 85.

9. Leopoldo Alas, «Clarín», *La Regenta II.* Ed. de Juan Oleza. Madrid: Cátedra, 2011, p. 74. Todas las citas de *La Regenta* se referirán a la edición mencionada. En adelante sólo mencionaré el tomo y número de página entre paréntesis.

Asimismo, el conflicto, querer y no poder, se representa con emociones ambivalentes a las que todavía no se les pone palabra –«tristezas profundas, caprichosas; ternura sin objeto conocido»– que descubren en Ana una suerte de melancólica autocompasión ligada al desconocimiento y querencia del placer sexual.

La experiencia aumenta y se torna en sensaciones que dejan el registro lingüístico, puesto en la voz de la protagonista, para situarse en un orden puramente corporal, «ansiedades inefables». Las emociones de frustración y amargura que vienen con la insatisfacción del deseo quedan representadas por sinestesias de valor negativo –«sequedades del ánimo repentinas, agrias y espinosas»–, cuyo desenlace es el miedo y la pérdida de la cordura, que otras veces, se expresan en el texto por medio de síntomas, ataques nerviosos y profundas depresiones (capítulos III, XIX, XXII).

La interacción de la sexualidad, la frustración y la enfermedad –la histeria– da pie a la problematización psicológica de la protagonista.

La histeria es una enfermedad o padecimiento que se atribuía a la condición nerviosa femenina que «irrumpe en el siglo XIX con una fuerza insólita[10]» para volverse un primordial objeto de observación y preguntas para la medicina durante la centuria. El comportamiento nervioso con su conjunto de síntomas histéricos –«parálisis parcial, pérdida de la visión, oído y otros sentido y especialmente la presencia de contracciones asfixiantes de los músculos de la garganta, conocidos como el *globus histericus*[11]»– se construyen a partir de la idea de que la mujer está determinada por su naturaleza, perspectiva que justifica la identificación de lo femenino con la función reproductiva, como bien expresa la raíz griega de la palabra, *hystera* (útero)[12].

10. David T. Gies, «Romanticismo e Histeria en España», *Anales de la Literatura Española*, 8 (2005), p. 215.

11. Bridget Aldaraca, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor, 1992. p. 57.

12. El discurso médico, dominante durante el siglo XIX, es fundamental en la construcción cultural de los géneros en la medida en que dirige sus esfuerzos a la pormenorizada observación y categorización del cuerpo y la sexualidad femeninos. Esta última es identificada por el discurso de saber patriarcal imperante como la «otra» sexualidad, identificada con lo diferente y lo patológico. Como bien ha señalado Alba Del Pozo: «No es ninguna novedad, desde Foucault, afirmar que el discurso médico moderno, desplegado a lo largo de todo el siglo XIX, configura lo femenino como una diferencia anatómica absoluta en la que la salud y la masculinidad se articulan en el lado opuesto y hegemónico al de la feminidad y la patología», Alba del Pozo, «Degeneración,

Con respecto al terreno literario, Pura Fernández afirma que el interés médico por «desentrañar el misterio de lo orgánico de la mujer y estudiar en qué medida determina su comportamiento[13]» ofrece nuevas perspectivas para las representaciones femeninas. Aunque en España la representación de la mujer histérica se encuentra ya en algunos dramas y novelas románticos[14], su presencia es mucho más frecuente en las novelas del realismo y el naturalismo, cuando en el último tercio del siglo XIX, la insatisfacción sexual empieza a considerarse el principal motivo de esta aflicción nerviosa femenina.

En el caso de Ana Ozores, la sexualidad se problematiza a partir de la condición histérica, que se distingue por el erotismo y sensualidad que envuelve sus ataques de nervios, ambas cualidades vinculadas con el deseo sexual reprimido del personaje[15]. Veamos un ejemplo:

tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX», *Lectora,* 19 (2013), p. 138.

13. Pura Fernández, «Moral social y sexual en el siglo XIX: La reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical», *in* Iris Zavala (coord.), *Breve de historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, *V. III La mujer en la literatura española. Modos de representación desde el siglo XVIII hasta la actualidad*. Barcelona: Anthropos, 1996, p. 81.

14. Sobre las investigaciones de las representaciones de la mujer histérica en el teatro romántico destacan los trabajos de: David T. Gies. *op. cit.,* p. 215-225 y Montserrat Ribao Pereira, «La locura femenina como resorte espectacular: Obnubilación, delirio y demencia en el drama romántico», *Letras Peninsulares*, 12.2 (1999-2000), p. 185.199. David T. Gies comenta algunos ejemplos de representaciones de la mujer histérica en obras como *La conjuración de Venecia* (1834), *El trovador* (1836), *Laura o la venganza de un esclavo* (1839) y *La huérfana de Bruselas* (1832). Como principales atributos del histerismo femenino presentes en los personajes de estos textos, el crítico destaca la debilidad, la falta de autonomía, el sentimentalismo y en algunos casos, la enajenación y la locura. Resulta llamativo que estas características, asociadas a la «imagen paradigmática» del romanticismo –«la mujer vestida de blanco (el ángel), con el pelo suelto, medio enloquecida o casi muerta»– corresponden a la posición objetual del deseo, en la que la mujer queda desprovista de todo poder sobre sí misma hasta el extremo de la mortificación o ausencia de toda vitalidad. Con respecto a *La Regenta*, novela del periodo realista-naturalista, la representación de la mujer histérica en el personaje se da en términos de la problematización del deseo de la heroína que la distancia radicalmente de la pasividad de estas representaciones románticas femeninas.

15. Véase: María López Aboal, «El discurso desesperado de la histeria en las heroínas del Realismo-Naturalismo», *Analecta Malacitana*, 35 (2012), p. 61-82. La autora comenta diversos ejemplos de representaciones histéricas sobre todo en algunos de los personajes de Pardo Bazán; en *La Madre Naturaleza* es llamativa la comparación de la crisis con una función de teatro donde se plantea el asunto de la espectacularidad de la enfermedad. Leocadia de *El Cisne de Vilamorta* (1885) destaca por la precisión médica

> –[Dice Visitación a Álvaro Mesía] Pero, ¡ay, Alvarín! ¡Si la pudieras ver en su cuarto, sobre todo cuando le da un ataque de esos que la hacen retorcerse…! ¡Cómo salta de la cama! Parece otra...
>
> […]
>
> –¿Te acuerdas de aquella danza de las Bacantes? Pues eso parece, sólo que mucho mejor; una bacante como serían las de verdad, si las hubo allá en esos países que dicen. Eso parece cuando se retuerce. ¡Cómo se ríe cuando está en el ataque! Tiene los ojos llenos de lágrimas […] y dentro de la remotísima garganta suenan unos ruidos, unos ayes, unas quejas subterráneas; parece que allá dentro que lamenta el amor siempre callado y en prisiones […]. Cualquiera diría que en los ataques se muere de amor. (I: 412)

Además de excitar la imaginación del seductor, la descripción del ataque nervioso –o histérico– muestra la dimensión sexual de los síntomas y la contención del deseo erótico, como sugieren las adjetivaciones: «remotísima garganta» y «quejas subterráneas». Las sensaciones de profundidad y ocultamiento, que se desprenden de estas valoraciones, aluden a la represión del deseo en dos de sus sentidos: el de la insatisfacción que potencia el anhelo, «el amor siempre callado y en prisiones», y el que sugiere la existencia del inconsciente, lugar desconocido y de difícil acceso al que parece haberse relegado el deseo.

María López Aboal comenta que el hecho de que los científicos consideraran los motivos sexuales como causa de la enfermedad tiene que ver con la conciencia de «la represión del deseo erótico» y del «impulso amoroso» que afectó sobre todo a las mujeres burguesas[16]. Esta noción justifica la comparación del ataque nervioso de Ana con los bailes rituales de las bacantes griegas, en la medida en que las expresiones vocales y gestuales de la joven, «los ayes», evocan el goce sexual. En la descripción, se recurre a un lenguaje metafórico que revela la necesidad imperiosa por su satisfacción, tal y como sugiere la ambivalencia entre sufrimiento y gozo que supone el morir de amor, y la falta de control y voluntad que rige la crisis de la joven. En la novela, hay más ejemplos explícitos de la falta o carencia de satisfacción

en la descripción de los síntomas como resultado de un conocimiento documentado por parte de la autora y su incursión en el naturalismo. Representaciones así también tienen lugar en *Lo prohibido* (1884-1885) de Pérez Galdós donde a las emociones exaltadas, con gesticulaciones y movimientos extraños, son comparables a ataques de locura acompañados de síntomas comunes de la histeria como la asfixia y la opresión en la garganta.

16. *Ibid*., p. 63.

sexual de Ana, tal y como muestran las intervenciones de Obdulia a propósito del lecho de matrimonio que no comparte con su marido: «¡La cama es un horror!», «Una cama de matrimonio ¡y qué cama! Una grosería. ¿Y lo demás? Nada, allí no hay sexo» (I: 215). El síntoma, entonces, es efecto de la represión y de la imposibilidad de poner en palabras lo que se desea.

Hemos señalado ya que los ataques de Ana Ozores se distinguen por la expresividad erótica que los acompaña y por su vínculo con la frustración que vive en los terrenos afectivo y sexual. Sin embargo, la representación de la histeria en este personaje trasciende el componente erótico para complejizarlo en términos de la construcción del personaje como sujeto de deseo. Continuamos con la parte final de un pasaje del capítulo III en que se ilumina la relación entre la histeria, la frustración erótica-afectiva y la expresión del deseo que encuentra su objeto en el seductor de Vetusta y próximo amante de Anita, Álvaro Mesía:

> –«¡Qué vida tan estúpida!», –pensó Ana, pasando a reflexiones de otro género.
>
> Aumentaba su mal humor con la conciencia de que estaba pasando un cuarto de hora de rebelión. Creía vivir sacrificada a deberes que se había impuesto; estos deberes se los representaba como poética misión, que explicaba el porqué de la vida. Entonces pensaba:
>
> «La monotonía, la insulsez de esta existencia es aparente, mis días están ocupados por grandes cosas, este sacrificio, esta lucha es más grande que cualquier aventura del mundo».
>
> En otros momentos, como ahora, tascaba el freno la pasión sojuzgada; protestaba el egoísmo, la llamaba loca, romántica, necia y decía:
>
> –¡Qué vida tan estúpida!
>
> Esta conciencia de la rebelión la desesperaba; quería aplacarla y se irritaba. Sentía cardos en el alma. En tales horas no quería a nadie, no compadecía a nadie. […] Y sin saber cómo, sin querer se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Álvaro Mesía […].
>
> La respiración de La Regenta era fuerte, frecuente, su nariz palpitaba ensanchándose, sus ojos tenían fulgores de fiebre y estaban clavados en la pared […].
>
> La imagen de don Álvaro también fue desvaneciéndose, cual un cuadro disolvente; ya no veía más que el gabán blanco y detrás, como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro, con borla, un bigote y una perrilla blancos, unas cejas grises muy espesas… y al fin sobre un fondo negro brilló entera la respetable y familiar figura de su don

> Víctor de Quintanar […]. Aquél era el sujeto del sacrificio, como diría don Cayetano.
>
> Y sintió vehementes deseos de verle, de besarle como al cuadro disolvente.
>
> Mala hora, sin duda, era aquélla.
>
> Pero la casualidad vino a favorecer el anhelo de la casta esposa. Se tomó el pulso, se miró las manos; no veía bien los dedos, el pulso latía con violencia; en los párpados le estallaban estrellitas, como chispas de fuegos artificiales, sí, sí, estaba mala, iba a darle el ataque […].
>
> –¿Qué tienes, hija mía? –gritó don Víctor, acercándose al lecho.
>
> «Era el ataque, aunque no estaba segura de que viniese con todo el aparato nervioso de costumbre; pero los síntomas, los de siempre; no veía, le estallaban chispas de brasero en los párpados y en el cerebro, se le enfriaban las manos y de paso no le parecían suyas…».
>
> […]
>
> Don Víctor se sentó sobre la cama y depositó un beso paternal sobre la frente de su señora esposa. Ella le apretó la cabeza contra su pecho y derramó algunas lágrimas. (I: 228-229)

Los primeros párrafos del texto muestran la insatisfacción como punto focal de la experiencia. La frase «Qué vida tan estúpida» alude a una vida dedicada al sacrificio de los deseos propios en virtud de deberes impuestos que ella misma justifica como «poética misión». El discurso en voz de la joven es llamativo por la intervención de dos concepciones opuestas: por un lado, la que justifica un matrimonio sin deseo con una vida destinada a las exigencias y expectativas de su género y condición social, y, por el otro, la voz que reclama con rebeldía el derecho al amor y el placer de una vida destinada a la asunción y complacencia del propio deseo. El doble discurso responde a la necesidad de dar consuelo al malestar generado por la pugna entre el querer y el deber a la que Freud atribuye la causa de la neurosis. Los síntomas del ataque nervioso, o histérico, suceden a la expresión discursiva del conflicto y la aparición de la viva imagen del deseo, don Álvaro Mesía, que se desvanece cual espejismo o «cuadro disolvente», y es desplazado por la imagen real del marido que a ella se aproxima con intención y cariño paternales. La frustración erótica de la joven es aún más transparente a partir de la insinuación de un encuentro carnal, a la que don Víctor responde con la asexualidad propia de la relación paterno-filial.

Esta crisis nerviosa es precedida por el relato de la infancia de la joven, incorporada en el discurso narrativo a partir de algunas vivencias del pasado

que se despiertan en la memoria de Ana con el propósito del examen de conciencia. En la víspera de la confesión general, Ana se sumerge en cavilaciones y preguntas sobre el origen de sus pecados que dan lugar a dolorosas reminiscencias: la ausencia de su madre, los maltratos del aya Camila y la escapatoria nocturna a la barca de Trébol.

Los recuerdos configuran un relato comparable, con los métodos terapéuticos de entonces, en particular, el «método catártico», cuyos efectos anímicos desencadenan la crisis nerviosa. Aquí, la consideración de la protagonista como sujeto de deseo adquiere una nueva perspectiva, más próxima al concepto psicoanalítico del término en tanto que se ilumina el lazo del deseo y el lenguaje o la cadena significante. El estrecho vínculo entre deseo y lenguaje se presenta en la narración a propósito de la lectura de un libro devoto en el que las palabras leídas por la joven despiertan ideas, sensaciones y recuerdos a la manera de la asociación libre, que culminan en la última crisis nerviosa que comentamos.

Ya Giovanna Tomsich ha sugerido que la manera en la que el narrador «dispone y describe el ambiente íntimo de Ana […] refleja la estructura subyacente de la narración como método catártico –no bien detallado aún– de los ataques histéricos[17]». Freud, cada vez más seguro de que el método hipnótico no liberaba del todo a las enfermas de sus sufrimientos, advirtió que la cura sólo era posible mediante la asociación libre de ideas y la expresión por la palabra a partir de la cual el deseo inconsciente se vuelve susceptible de interpretación. En este sentido, a partir del ejercicio asociativo en el que intervienen recuerdos y afectos anímicos, así como el contenido muchas veces simbólico –metafórico y metonímico– de las representaciones dichas a través del lenguaje o del cuerpo, se instaura una nueva propuesta terapéutica. A esta última primero se la conoció como «método catártico» y más adelante como psicoanálisis.

Si bien Tomsich menciona algunos elementos fundamentales en esta parte de la narración como la presencia de los síntomas en el cuerpo de Ana, «el recuerdo que los provoca, el agente patológico de esos recuerdos a los que se yuxtaponen los más recientes[18]», entre otros, no esclarece la complejidad del mecanismo psicológico que se está representando. Tampoco destaca la relación de los elementos que intervienen, los cuales, lejos de ser elementos aislados, establecen una lógica interna que ofrece interesantes posibilidades

17. María Giovanna Tomsich, «Histeria y narración en *La Regenta*», *Anales de la Literatura Española*, 5 (1986-1987), p. 502.

18. *Ibid.*

de interpretación en su conjunto. A continuación, analizamos la relación de estos elementos y señalamos el vínculo que tiene con la sexualidad de la protagonista y su construcción como sujeto de deseo.

El capítulo tercero se inaugura con la víspera de la confesión general de Ana Ozores al Magistral Fermín De Pas, el nuevo guía espiritual de la Regenta. La expectativa del día siguiente incita a la protagonista a la lectura de un libro devoto sobre el sacramento de la penitencia:

> No daba vuelta a las hojas. Dejó de leer. Su mirada estaba fija en unas palabras que decían *Si comió carne*…
> Mentalmente y como por máquina repetía estas tres voces, que para ella habían perdido todo significado; las repetía como si fueran de un idioma desconocido.
> Después, saliendo de no sabía qué pozo negro de su pensamiento, atendió a lo que leía. Dejó el libro sobre el tocador y cruzó las manos sobre las rodillas. Su abundante cabellera de un castaño no muy oscuro, caía en ondas sobre la espalda y llegaba hasta el asiento de la mecedora, por delante le cubría el regazo; entre los dedos cruzados se habían enredado algunos cabellos. Sintió un escalofrío y se sorprendió con los dientes apretados hasta causarle un dolor sordo. Pasó una mano por la frente; se tomó el pulso, y después se puso los dedos de ambas manos delante de los ojos. Era aquella su manera de experimentar si se le iba o no la vista. Quedó tranquila. No era nada, lo mejor sería no pensar en ello. (I: 214)

A la luz de la asociación de ideas para interpretar los contenidos inconscientes de la psique, es llamativo que a partir del enunciado «Si comió carne» de la lectura, acontezca la repentina manifestación de síntomas corporales: el escalofrío, los dientes apretados, el dolor sordo y la inquietud de la joven por comprobar si las sensaciones correspondían a experiencias ya bien conocidas, que en ocasiones incluso le habían producido la pérdida de la visión y terribles sensaciones de angustia.

Para Freud, el ataque histérico surge en el paciente de manera espontánea «como suelen también surgir en nosotros los recuerdos; pero puede también ser provocado del mismo modo, que según las leyes de la asociación, nos es dado despertar cualquier recuerdo[19]». En el texto clariniano, la aparición de los síntomas se presenta de forma inmediata e involuntaria en la experiencia de Ana justo en el momento en el que pronuncia

19. Sigmund Freud y Joseph Breuer, «El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos», *in* Sigmund Freud, *La Histeria.* Trad. de Luis López-Ballesteros. Madrid: Alianza, 2012, p. 26.

en silencio las palabras «Si comió carne». La relación asociativa entre las palabras y los síntomas nos permite considerar que este enunciado es la primera causa que detona la sintomatología. En sus «Notas» a la edición de *La Regenta*, Sobejano ha sugerido que el enunciado completo pudo haber sido «Si comió carne en días prohibidos», el cual corresponde a uno de los diez mandamientos divinos[20], pero lo llamativo es que las palabras que despiertan las sensaciones corporales sólo corresponden a un fragmento del que pudo haber sido el enunciado original. Estos significantes asociados al orden de la satisfacción, del placer y del cuerpo aluden a un contenido evidentemente erótico. Sin embargo, el hecho de que las palabras continúen circulando en los pensamientos de Ana como «por máquina» y como «si se tratara de un idioma desconocido» da cuenta de un carácter enigmático e inquietante que nos permite interpretar que este contenido sexual no es del todo transparente para la conciencia de la protagonista. Por el contrario, el automatismo y la sensación de desconocimiento sobre el sentido de la frase permiten interpretar una suerte de introspección hacia las profundidades del inconsciente. El texto continúa:

> –«¡Confesión general!» –estaba pensando–. «Eso es la historia de toda una vida». […]
> Se acordó de que no había conocido a su madre. Tal vez de esta desgracia nacían sus mayores pecados.
> «Ni madre ni hijos».
> Esta costumbre de acariciar la sábana con la mejilla la había conservado desde la niñez. Una mujer seca, delgada, fría, ceremoniosa la obligaba a acostarse todas las noches antes de tener sueño. Apagaba la luz y se iba. Anita lloraba sobre la almohada, después saltaba del lecho; pero no se atrevía a andar en la oscuridad y pegada a la cama seguía llorando, tendida así, de bruces, como ahora, acariciando la almohada. Aquella blandura de los colchones era todo lo *maternal* con que ella podía contar; no había más suavidad para la pobre niña. Entonces debía tener, según sus vagos recuerdos, cuatro años. Veintitrés había pasado, y aquel dolor aún la enternecía. Después, casi siempre había tenido grandes contrariedades en la vida. Pero ya despreciaba su memoria; una porción de necios se conjuraba contra ella; todo aquello le repugnaba recordarlo; pero su pena de niña, la injusticia de acostarla sin sueño, sin cuentos, sin caricias, sin luz, la sublevaba todavía y le inspiraba una dulcísima lástima de sí misma. (I: 218-219)

20. Gonzalo Sobejano, «Notas» a Leopoldo Alas, «Clarín», *La Regenta I*, *op. cit.*, p. 162.

La aparición de la frase «Ni madre ni hijos» parece ser una idea inconexa que irrumpe en la lectura y los pensamientos de Ana. Tal sucesión de frases en la mente de la protagonista construye un discurso como los generados por el método catártico a partir de la libre asociación de ideas. La irrupción del enunciado desligado y autónomo en el flujo discursivo da la sensación de una expresión reveladora que proviene de la profundidad psíquica a la que Ana accede con propósito del examen de conciencia o autoanálisis psicológico que invita a la confesión.

Asimismo, Ana Ozores se construye como sujeto de deseo a partir de la falta que supone la ausencia de amor maternal. El anhelo de amar y ser amada, inscrito en un destino de fracaso para la protagonista, surge de la necesidad de amor durante la infancia. Cuando el narrador dice en voz de la joven: «Tal vez de esa desgracia nacían sus mayores pecados», ilumina la dimensión transgresora y desiderativa de su conflicto presente, «la tentación que la empujaba al adulterio» (II: 74). En este sentido, la falta de amor durante la niñez se trasforma en la vida adulta de Ana en un deseo de amor que incluye la dimensión sexual, vinculada a la insatisfacción en su vida marital.

La histeria, tal y como fue definida por Freud y Breuer en el estudio de *El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos*, no sólo se limita a la manifestación de síntomas conversivos vinculados con una pobreza sexual que oprime la vida del individuo. El fenómeno histérico, con el imprescindible advenimiento de síntomas somáticos –entre los que curiosamente se encuentran perturbaciones de la visión como las que afligen a la protagonista– es expresión, según los médicos, de un trauma psíquico ligado con alguna experiencia particular o bien con un cúmulo de experiencias traumáticas que suelen tener su origen durante la infancia. Dice el estudio de Freud y Breuer:

> Cualquier suceso que provoque los afectos penosos del miedo, la angustia, la vergüenza o el dolor psíquico puede actuar como tal trauma. […] De la sensibilidad del sujeto depende que el suceso adquiera o no importancia traumática. En la histeria común hallamos muchas veces, sustituyendo al intenso trauma único, varios traumas parciales, o sea un grupo de motivaciones, que sólo por su acumulación podrían llegar a exteriorizar un afecto traumático, y cuya única conexión está en constituir fragmentos de un mismo historial patológico. En otros casos son circunstancias aparentemente indiferentes las que, por su coincidencia con el suceso realmente eficaz, o con un instante de gran excitabilidad, adquieren la categoría de

> traumas, que nadie sospechaba poseyeran, pero que conservan ya a partir de este momento.
> […] El proceso causal [del fenómeno histérico] actúa aún de algún modo después de varios años y no indirectamente, por mediación de una cadena de elementos causales intermedios, sino inmediatamente como causa inicial, del mismo modo que un antiguo dolor psíquico, recordado en estado de vigilia, provoca todavía las lágrimas. Así pues, el histérico padecería principalmente de sus reminiscencias[21].

Como se afirma en el texto médico en los preludios del psicoanálisis, el paciente histérico sufrirá sobre todo por sus recuerdos. En este sentido, es llamativo que la experiencia de Ana, asociada al «examen de conciencia» que promueve la confesión, sea súbitamente interrumpida por las dolorosas reminiscencias de la infancia. Inmersa en un torbellino de añoranzas que nunca existieron –el amor maternal, una infancia amorosa–, el texto, como representación de un cuadro clínico, muestra de qué manera pervive el afecto en el recuerdo de la joven. En la narración del pasado, los recuerdos vívidos acompañados de intensos brotes emocionales se yuxtaponen por algunos otros no tan lúcidos, casi rechazados por su memoria:

> *Si comió carne*, volvieron a leer sus ojos cargados de sueño; pero pasó adelante. Una, dos, tres hojas… leía sin saber qué. Por fin se detuvo en un renglón que decía:
>
> –«Los parajes por donde anduvo…».
>
> Aquello lo entendió. Había estado, mientras pasaba hojas y hojas, pensando, sin saber cómo, en don Álvaro Mesía, presidente del casino de Vetusta y jefe del partido liberal dinástico; pero al leer: «Los parajes por donde anduvo», su pensamiento volvió de repente a los tiempos lejanos. Cuando era niña, pero ya confesaba, siempre que el libro de examen decía «pase la memoria por los lugares que ha recorrido», se acordaba sin querer de la barca de Trébol, de aquel gran pecado que había cometido, sin saberlo ella, la noche que pasó dentro de la barca con aquel Germán, su amigo… ¡Infames! La Regenta sentía rubor y cólera al recordar aquella calumnia. (I: 221-222)

El relato, una vez más, está constituido por una asociación de ideas aparentemente inconexas, «Si comió carne», la fantasía de Álvaro Mesía –viva imagen del deseo presente– «los parajes por donde anduvo» –dolorosos recuerdos– que van disponiéndose en los pensamientos como si descendieran por el borde de un bucle hasta penetrar en los espacios más recónditos de

21. Sigmund Freud y Joseph Breuer, *op. cit.*, p. 13-15.

la conciencia. Todos estos elementos son interpretados como el complejo entrelazado de traumas psíquicos que en el tiempo presente de la narración surgen en la conciencia del personaje para esclarecer el origen del conflicto.

La «escapatoria nocturna» que los niños, Ana y Germán, habían planeado «para ver juntos la luna desde la barca y contarse cuentos», es manipulada por el aya como si se tratara de una perversidad sexual, a propósito de la cual Ana «sólo distinguía bien el recuerdo del recuerdo, y dudaba, dudaba si había sido culpable de todo aquello que decían». La aventura de la barca de Trébol constituye, entonces la causa primera de la visión culpígena de la sexualidad de la protagonista (I: 256). Esta última, como otras tantas escapatorias, son en la fantasía de la chiquilla la única posibilidad de huir del maltrato del aya, reencontrarse con el amor de su padre y recrear en su imaginación la presencia de una madre amorosa y protectora: «La heroína de sus novelas siempre era una madre» (I: 250). En este sentido, la aventura en la barca con el niño de Colondres está cargada de afectos y emociones asociados con las carencias parentales y el deseo de cariño. La calumnia no sólo pervierte la relación de Ana con el placer –«el aya había querido manchar para siempre la pureza virginal de Anita» (I: 255)–, sino que también castra lo relativo al deseo de amar y ser amada.

Paciencia Ontañón comenta que en la pormenorizada exposición de los primeros años de la vida de Ana ya se plantea la existencia de una sexualidad infantil, interpretable según la inquietante percepción que le supone a la niña la presencia del señor Iriarte, el amante secreto de doña Camila[22]. Ana se refiere a él como «el hombre», que aparece siempre de forma misteriosa en el imaginario de la niña durante las ausencias del padre «para turbar no pocas veces el sueño de su inocencia» (I: 249).

Para Foucault, la explosión discursiva del sexo en el siglo XIX estaba dirigida en gran medida al cuestionamiento de las «sexualidades periféricas», entre las cuales la de los niños ocupa un lugar fundamental. A lo largo de la campaña secular –que fue desplazando el sistema disciplinario del siglo XVIII de la penalidad a la educación y de la ley a la medicina– los discursos de poder volcaron su atención sobre la sexualidad infantil:

> Se trató de encontrar un punto de apoyo en esos placeres tenues, constituirlos en secretos (es decir, obligarse a esconderse para permitirse descubrirlos; remontar su curso, seguirlos desde los orígenes hasta los efectos, perseguir todo lo que pudiera inducirlos o sólo

22. Paciencia Ontañón de Lope, *Ana Ozores, La Regenta. Estudio Psicoanalítico*. México: UNAM, 1987.

> permitirlos; en todas partes donde existía el riesgo de que se manifestasen se instalaron dispositivos de vigilancia, se establecieron trampas para constreñir la confesión, se impusieron discursos inagotables y correctivos; se alertó a padres y educadores, se sembró en ellos la sospecha de que todos los niños eran culpables […]; en el espacio familiar se anclaron las tomas de contacto de todo un régimen médico-sexual[23].

En este sentido, la experiencia de la barca de Trébol, que el aya reviste con un valor sexual negativo –el cual es interpretado por la pequeña Ana como una prohibición sobre sus deseos afectivos– produce en la protagonista una sexualidad que debe ser contenida no sólo por considerarse inadecuada sino también médicamente anormal. La confusión de la niña se agrava en el momento en el que la institutriz pervierte la imagen de la madre anhelada que la pequeña había fraguado en su fantasía: «–¡Cómo su madre! –decía a las personas de confianza. –¡*Improper*! ¡*improper*! "Si ya lo decía yo! El instinto… la sangre… No basta la educación contra la naturaleza"» (I: 254). La figura materna, antes idealizada, ahora está cargada de valores negativos asociados con la liviandad sexual. Esta nueva imagen de lo femenino genera en la protagonista una inevitable identificación con la madre como una mujer sexual, que tiene, al igual que ella, una marca de pecado y anormalidad inscrita en la sangre. La identificación de la sexualidad femenina y la consecuente visión del deseo sexual como algo impuro y prohibido, hacen que la niña sea cada vez más consciente de su potencial sexual y de su seducción a partir de la posibilidad de despertar el deseo erótico de los hombres y la atención de las mujeres, que como se verá enseguida, fijarán sobre ella y en particular sobre su cuerpo –gestos y movimientos– una atención excesiva:

> Ana fue objeto de curiosidad general. Querían verla desmenuzar sus gestos, sus movimientos para ver si se le conocía en algo.
>
> –Lo que es desarrollada lo está y mucho para su edad… –decía el hombre de Doña Camila, que saboreaba por adelantado la lujuria de lo porvenir. En efecto parece una mujercita. Y se la devoraba con los ojos; se deseaba un milagroso crecimiento instantáneo de aquellos encantos que no estaban en la niña sino en la imaginación de los socios del casino. (I: 254)

La ola de miradas invasivas y amenazantes impuesta sobre la sexualidad de la niña, añadida a la ausencia de la mirada del padre –«don Carlos la trataba como si fuese ella el arte, como si no tuviera sexo. Era aquélla una

23. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 55.

educación neutra»– producen en la adultez una visión de la propia sexualidad como una marca de exclusión que será preciso rechazar. En particular, la actitud del padre es llamativa porque en el intento de negar con su silencio la sexualidad de la hija, algo que bien podría tratarse de manera natural, en la realidad la señala con un valor excesivo. Algunos años más tarde del supuesto de la barca, la joven Ozores se tornará en una mujer reservada y discreta en relación con todo lo que pudiera significar la expresión del propio deseo:

> Aquellas confusiones, mezcla de malicia y de inocencia, en que la habían sumergido las calumnias del aya y los groseros comentarios del vulgo, la hicieron fría, desabrida, huraña para todo lo que fuese amor, según se lo figuraba. Se la había separado sistemáticamente del trato íntimo con los hombres, como se aparta del fuego una materia inflamable […]. Lo mejor era huir del hombre. (I: 262)

Ana adquiere, entonces, una posición pasiva ante la sexualidad durante los años tempranos de juventud, lo cual es considerado por Freud como una de las principales causas de la histeria. El malestar, y causa de enfermedad, que supone la cancelación del deseo propio se fragua por una educación, vigilante y punitiva, propia del orden burgués disciplinario, que castra el deseo al tiempo que ejerce una sobre sexualización de la experiencia humana.

Después de este examen de conciencia que concluye con el recuerdo de la barca de Trébol, Ana parece haber desenterrado las razones de su dolor y reconocer sus deseos con menor dificultad. Sin embargo, el síntoma se manifiesta y expresa la existencia del conflicto aún no resuelto en el cuerpo:

> La respiración de la Regenta era fuerte, frecuente; su nariz palpitaba ensanchándose, sus ojos tenían fulgores de fiebre y estaban clavados en la pared, mirando la sombra sinuosa de su cuerpo ceñido por la manta de colores.
>
> –¡Si yo tuviera un hijo!... ahora… aquí besándole, cantándole.
>
> Huyó la vaga imagen del rorro, y otra vez se presentó el esbelto Álvaro. (I: 228)

El fragmento muestra cómo la imagen del deseo erótico que precede al ataque nervioso, representado con imágenes que evocan el goce sexual, se concreta en la figura de Álvaro Mesía. La figura del seductor, que después se desvanecerá como «cuadro disolvente», desplaza a la expresión inicial «Si comió carne». Asimismo, lo que antes parecía ser una exclamación inconexa en el discurso, «Ni madre ni hijos», ahora se enuncia de manera explícita: «¡Si yo tuviera un hijo!». La asociación de ideas que invita el examen de

conciencia ilumina que el deseo de maternidad queda asociado al deseo carnal que no colmará el marido, a pesar de ser este último el único que legítimamente pueda ofrecer su posibilidad.

Aunque el deseo de ser madre bien podría deberse a una voluntad natural y genuina de la joven, impedida por las circunstancias íntimas de su matrimonio, también responde a la necesidad de identificarse con un referente de lo femenino aceptado por la cultura. Como afirma Silvia Tubert: «En nuestra cultura, como en toda sociedad patriarcal, la feminidad se identifica con la maternidad, de modo que el sujeto femenino que no se define como madre no encuentra símbolos que lo puedan representar y le permitan acceder a un espacio social[24]».

Freud dedicó reflexiones al lugar de las mujeres en la cultura y destacó la importancia del componente social en los síntomas que aquejaban a las mujeres histéricas. De acuerdo con Freud, afirma Silvia Tubert:

> El cuerpo histérico se presenta como ilustración de un destino cultural, revelando las condiciones socio históricas de la neurosis. Freud afirma que tanto del matrimonio como de las demás instituciones sociales en las que está involucrada, la mujer sale neurotizada. […] En las historias clínicas freudianas se desvela una relación de dominación ejercida sobre la mujer, una miseria real asociada con la miseria simbólica, en la medida en la que describen la intensa subordinación de las pacientes a una red social que las abandona y las agrede[25].

La histeria de Ana Ozores también está determinada por la imposibilidad de las mujeres para articular sus deseos en espacios del cuerpo social distintos del ámbito doméstico y de sus roles como esposas y madres; se trata de un destino en el que la maternidad, también frustrada para la protagonista, es el único valor que en términos de la parte por el todo define a la mujer.

La problematización de la histeria tal y como se presenta en *La Regenta* ofrece la posibilidad de complejizar al personaje en términos psicológicos a partir de la interacción de las fuerzas naturales o biológicas –la sexualidad en su dimensión instintiva, digamos, como hecho orgánico– y las fuerzas de índole psicosocial que suponen la experiencia subjetiva con respecto a la

24. Silvia Tubert, *Deseo y representación. Convergencias entre psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid: Síntesis, 2001, p. 207.

25. *Ibid.*, p. 200.

propia sexualidad. Esta última se encuentra modelada por la moral social del entorno y es ejercida a través de voces y figuras concretas como la del aya Camila, y otras experiencias que hemos señalado. La representación de la histeria en estos términos es fuertemente solidaria de la noción de determinismo que «Clarín» toma de la novela naturalista y que considera adecuada para la construcción psicológica del personaje. Para el autor de *La Regenta*:

> La vida se compone de influencias físicas y morales combinadas ya por tan compleja manera, que no pasa de ser una abstracción fácil, pero falsa, el dividir en dos el mundo, diciendo: de un lado están las influencias naturales; del otro la acción propia, personal del carácter del individuo. No es así la realidad, ni debe ser así la novela. A más del elemento natural y sus fuerzas, a más del carácter del individuo, existe la resultante del mundo moral social, que también es un ambiente que influye y se ve influido a todas horas por la acción natural pura, por la acción del carácter de los individuos[26].

En efecto, la convergencia del deseo erótico y de las presiones del medio social a partir de agentes concretos como Fermín De Pas, Víctor Quintanar, Álvaro Mesía, entre otros, interviene en la ventura de Ana para condicionar su comportamiento en dirección del adulterio. No obstante, la interacción de los factores biológico y social-moral a modo de este tejido de influencias, trasciende el acontecer de las acciones para modelar con asombrosa verosimilitud esta compleja personalidad femenina a partir de la construcción psicológica.

El dinamismo desiderativo que encuentra su posibilidad de desarrollo en la interioridad misma del personaje, no sólo demuestra la maestría del artificio literario de «Clarín» sino también una gran sensibilidad en la observación y comprensión del alma humana, en particular, femenina, y de su relación con un entorno que influye en su devenir como mujer.

26. Leopoldo Alas, «Clarín», «"Del Naturalismo". *La Diana* (1882)», *in* Sergio Beser (ed.), *Leopoldo Alas, Teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Laia, 1972, p. 141.

EL POSO DEL REALISMO EN VICENTE BLASCO IBÁÑEZ: UNA REVISIÓN DE SU OBRA Y DE *ARROZ Y TARTANA* (1894)

Blanca Cerdá Aznar
Universidad de Valencia

Desde sus primeras semblanzas a las últimas biografías, atravesando el cuantioso volumen de bibliografía disponible, se adivina una preocupación recurrente por determinar la naturaleza y la transcendencia de los préstamos literarios que nutren la novelística de Blasco Ibáñez. A pesar de los efectos que el contexto político ha provocado en el estudio de su obra durante el pasado siglo, en forma de censura y olvido, en las últimas décadas han surgido nuevos trabajos que recuperan su figura desde perspectivas renovadas. En cualquier caso, las cuestiones a propósito de la naturaleza de su obra siguen perfilándose como un interrogante irresoluto, que aún hoy evoca viejos discursos historiográficos. Un simple vistazo a la extensa bibliografía publicada es suficiente para constatar cómo buena parte de los críticos literarios e historiadores coincidieron en realizar un temprano encasillamiento de las novelas del llamado «ciclo valenciano» a los postulados de Émile Zola y del costumbrismo. Hasta tal punto que, salvando contadas excepciones, el naturalismo ha sido la adscripción común de las novelas valencianas y de otras previas a aquellas que se desenvuelven en el marco de la Primera Guerra Mundial, como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) o *Los enemigos de la mujer* (1919).

Esta tendencia interpretativa ha favorecido la perpetuación de verdaderos lastres bibliográficos y el predominio de clasificaciones literarias poco satisfactorias, que han confinado los estudios posteriores a la estrechez de manidas asociaciones. Frente a esto, siguen siendo necesarios nuevos

análisis críticos de los trabajos y conceptos heredados, unos que cuestionen las lecturas estereotipadas y los enfoques recurrentes en el análisis de la obra blasquista. En paralelo a estas inclinaciones interpretativas, una de las tendencias más habituales ha consistido en subrayar los pilares del tipismo valenciano –rastreando una esencia común o distinguiendo las raíces de determinadas costumbres– sirviéndose de una lectura preconcebida y poco actualizada de este ciclo de novelas. Un claro ejemplo a esta propensión interpretativa, que sigue las pistas de una suerte de pintoresquismo valenciano, es *Psicología del pueblo valenciano según las novelas de Blasco Ibáñez* (1930), de Pedro Gómez Martí[1]. En esta publicación, como en la posterior tesis doctoral de Leandro López Soler –*Individuo y sociedad en la Valencia de 1900 a través de las obras de Blasco Ibáñez* (1971)–, el ciclo de novelas actúa como mero preámbulo o atractivo señuelo para el lector, pues, tras haber citado ciertos pasajes de novelas como *La barraca* (1898) o *Flor de mayo* (1895), se procede a introducir una descripción política y social de la realidad finisecular valenciana[2]. Ya sólo me queda aludir a otro posible planteamiento, que consiste en combinar el comentario de ciertos pasajes de las novelas valencianas con determinadas etapas de la vida de su autor. En realidad, se trata de una propuesta sumativa, que contiene muchos de los enfoques ya mencionados: el análisis deudor de un discurso sobre la influencia naturalista en su obra, el interés por abordar la esencia de las costumbres y cultura valenciana, el estudio de las novelas del conocido «ciclo valenciano» y, por último, las alusiones reiteradas a ciertos episodios de la infancia y la juventud de Blasco; es decir, aquellos momentos que rememoran su relación con la ciudad natal. Un buen ejemplo a este tipo de publicaciones podría ser la obra de Juli Just, *Blasco Ibáñez i València* (1929), en la que su autor desvela ciertos aspectos de la vida personal del escritor, que habían permanecido ocultos en publicaciones anteriores por deseo del propio Blasco[3]. La principal contrapartida de este trabajo es que su horquilla temporal sólo atiende a los primeros veintiocho años de la vida del novelista; por lo que, pese a su interesante retrato de la Valencia finisecular, su contenido biográfico es muy limitado. En este sentido, he de subrayar la escasa profundidad de buena parte de los estudios biográficos de este tipo, ya que, en realidad, la vida del que también fue líder del

1. Pedro Gómez Martí, *Psicología del pueblo valenciano según las novelas de Blasco Ibáñez*. Valencia: Prometeo, Valencia, 1930.

2. Leandro López Soler, *Individuo y sociedad en la Valencia de 1900 a través de las obras de Blasco Ibáñez*. Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1971.

3. Juli Just Gimeno, *Blasco Ibáñez i València*. Valencia: L'Estel, 1929.

republicanismo valenciano puede llegar a presentarse como un mero telón de fondo, en el que se desarrolla un estudio sobre la Valencia del último cuarto del siglo XIX.

Aunque englobados dentro de los estudios biográficos sobre Blasco, algunos trabajos sólo persiguen parcialmente el objetivo de recomponer su desbordante personalidad hasta su muerte, en 1928. Abordar un estudio del novelista valenciano se convierte casi automáticamente en una invitación al estudio de su ciudad natal. Al considerarle embajador de la tierra valenciana, estas publicaciones se centran, sobre todo, en las primeras etapas de su vida: su infancia en los alrededores del Mercado, su paso por la Universidad, su ideología republicana y aquel empeño por retratar el vitalismo de la vida valenciana en su ciclo de novelas. En parte algo de esto hay en la publicación de homenaje del Ayuntamiento de 1933[4], y en tantas otras que le sucedieron. Siguiendo la línea de una biografía parcial, José Luis León Roca publicó *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo,* en 1978. Pese a lo expuesto en el título de la obra, los fines no fueron puramente biográficos. De hecho, siquiera había un empeño manifiesto por estudiar la vida de Blasco, en cambio sí por retratar la Valencia de fin de siglo. Ya en el prólogo a su obra el propio León Roca señalaba:

> La biografía del escritor que he escogido es puramente circunstancial. Hubiera podido servir para el fin perseguido –que es hacer la vivisección biográfica de la ciudad– la vida, por ejemplo, de Salvador Giner, Constantino Llombart o Teodoro Llorente. […] Con el nombre de Blasco Ibáñez como centro, eje y pivote de la vida ciudadana, mi breve estudio adquiere ambición dilatada[5].

El costumbrismo ha sido una de las etiquetas recurrentes asociadas a la producción literaria de Blasco, ejemplo a ello sería el estudio de Eduardo Betoret-Paris, de 1958, *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez,* donde recalca la centralidad de ciertas tradiciones y festividades en las novelas valencianas[6]. Pese a la temprana definición costumbrista de estas obras, lo cierto es que las alusiones a esta clasificación en la bibliografía no han sido tan frecuentes como aquellas que vinculan a Blasco con el autor

4. Enrique Durán y Tortajada, *Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Archivo Municipal, Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, La Gutemberg, 1933.

5. José Luis León Roca, *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1978, p. 8.

6. Eduardo Betoret-Paris, *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez*. Valencia: Fomento de Cultura Ediciones, 1958.

del *J'accuse…!* El temprano artículo de Isaac Goldberg «Zola en España», de 1927, ya circunscribió la producción literaria del escritor valenciano a la marca del naturalismo, citando como referencia destacada el contenido de *Arroz y tartana* (1894). Como ya he apuntado previamente, la tesis a propósito del carácter naturalista de la obra de Blasco sería la mayoritaria durante buena parte del siglo XX. No obstante, en la década de los sesenta, los estudios se revitalizan y ofrecen ciertas notas de dinamismo; aunque, aún queda muy lejos un verdadero cuestionamiento del sobrenombre de «Zola español», aquel que Francisco Navarro Ledesma habría otorgado al novelista. Incluso la nueva perspectiva sobre el ciclo valenciano presentada por Enric Sebastià, en *Valencia en les novel·les de Blasco Ibáñez: proletariat i burguesía* (1966), estuvo mucho más emparentada con un cambio de paradigma historiográfico que con la aportación de nuevas consideraciones filológicas[7]. Es decir, esta monografía –que es el resultado de su tesis doctoral, *Dinámica social en la Valencia de la Restauración según la novelística de Vicente Blasco Ibáñez* (1964)– citaba como punto de partida las tesis de Arnold Hauser para estructurar un estudio atento a las relaciones sociales y económicas que se producen en la ciudad de Valencia, concebida ésta como un escenario particular, como una ciudad-mercado, conectada a su fructífero *hinterland* agrario y marítimo. Sin perder de vista la impronta de Zola en la producción del novelista valenciano, Sebastià subrayó la filiación naturalista de este ciclo de novelas y proporcionó una reflexión velada sobre la explotación del proletariado por la burguesía, en el marco de su análisis sobre la realidad socioeconómica valenciana. En cualquier caso, el autor nunca cuestionó la presencia del naturalismo de Blasco en sus novelas. Muy al contrario, citó la clasificación habitual de su obra y se adentró en los entresijos de un innovador trabajo de historia social, interesado en un análisis de la literatura como fuente histórica. Sirve este ejemplo como muestra a toda una producción historiográfica que perpetúa categorías de clasificación sin apuntar una nota de revisionismo. Las consecuencias más desafortunadas de este fenómeno se producen en el contexto de conmemoración de efemérides, unas fechas en las que prolifera una gran cantidad de trabajos, no sólo especializados, sino también aquellas investigaciones circunstanciales y de una relación colateral con la obra de Blasco Ibáñez. A fin de cuentas, bajo la pretensión de llevar a cabo un ejercicio de memoria y redescubrimiento de su figura, se tiende a compartimentar el carácter poliédrico del novelista,

7. Enric Sebastià, *València en les novel.les de Blasco Ibáñez: proletariat i burguesía*. Valencia: L`Estel, 1966.

así como a confinar su producción literaria a una categoría de análisis de manera forzada, que condiciona y restringe cualquier tipo de investigación.

En las últimas décadas, el estudio de la obra de Blasco se ha abordado desde nuevos paradigmas, que han inspirado distintas líneas de investigación en lo relativo a su carácter internacional o a una revisión de su figura en la atmósfera cultural española. Éste es el caso de su polémica relación con los noventayochistas o su aventura cinematográfica en Hollywood, con motivo de la adaptación de sus novelas al cine. En lo relativo al primer aspecto, he de citar los trabajos de José Luis León Roca y también el más reciente de Francisco Fuster, pues ambos han valorado las filias y desencuentros de esta relación en el contexto político y cultural de la crisis finisecular[8]. Tal y como afirmó Facundo Tomás, hallamos representaciones dicotómicas en el marco de esta crisis, pues se proyecta «una visión tanática de la existencia frente a una concepción erótica del mundo[9]». Para algunos de los miembros de la generación del 98, los destellos lumínicos del «sorollismo» y su apabullante uso del color anulaban los sentidos, llegando a provocar un efecto de estridencia y falta de madurez. Valle-Inclán echaba en falta en los lienzos de Sorolla una pintura simbolista, que encerrara la profunda espiritualidad española, del mismo modo que aborrecía la prosa vitalista de Blasco Ibáñez. La influencia del realismo y del naturalismo en las obras de estos creadores valencianos difería, a todas luces, de aquellos cuadros que Unamuno consideraba «un espejo del alma de la patria». En este sentido, el autor de *En torno al casticismo* (1902) afirmaba:

> Lo austero y grave, lo católico de España, halla su expresión en los cuadros de Zuloaga […]. Y la otra España, la que podríamos llamar pagana y, tal vez en cierto sentido progresista, la que quiere vivir y no pensar en la muerte, ésta encuentra su otro pintor en Sorolla[10].

Pese a su notable reconocimiento internacional, o precisamente a causa de éste, los dos creadores valencianos fueron frecuentemente menospreciados y excluidos por los juicios de los noventayochistas, en razón de su carácter «levantino y pagano». Ambos encarnaban la España valenciano-andaluza de

8. José Luis León Roca *et al.*, *La generación valenciana del 98: Blasco Ibáñez, Azorín*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, Serie Filológica, nº 20, 1999. Y Francisco Fuster, «Blasco Ibáñez y la generación del 98», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 805-806, 2017, p. 124-145.

9. Facundo Tomás, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Barcelona: Anthropos, 2000, p. 110.

10. Miguel de Unamuno, «De arte pictórica», *La Nación*, Buenos Aires, 21-7-1912.

Unamuno, concretamente «la pagana Valencia, patria de Sorolla»; también, el «Mediterráneo engañoso» de Valle-Inclán o «las mentalidades sarracenas y mediterráneas» de Baroja. En definitiva, aquella tierra abocetada por Blasco Ibáñez y Sorolla aludía a una España tomada del natural, luminosa, que aturdía en su brillante representación cromática y que no sucumbía al pesimismo resultante del desastre del 98. Frente a ella se perfilaba otra, grave, castellana y oscura, como los lienzos de Zuloaga.

En la línea de esos nuevos enfoques desde los que se ha abordado el estudio de la obra blasquista en los últimos años –como es el caso de su proyección internacional– he de subrayar las valiosas aportaciones que la profesora Cécile Fourrel de Frettes volcó en su estudio del cine francés durante la Gran Guerra[11]. Por otro lado, el extenso horizonte interpretativo que ha aportado la tesis doctoral de Beatriz Cobeta y la reciente publicación de Emilio Sales Dasí ahonda en la estancia de Blasco en Estados Unidos, reparando en las conferencias impartidas, los artículos periodísticos y su relación con el cine, en un momento de notable auge del hispanismo entre la sociedad neoyorquina[12]. Sea como fuere, la preocupación recurrente por determinar las influencias literarias se ha mantenido a lo largo de estas décadas de renovación historiográfica, ofreciendo debates de un nuevo cariz. Ciertos investigadores, como el profesor Jeffrey Oxford, comenzaron a revisar la etiqueta naturalista de Blasco y el que sus únicas influencias fueran los postulados de Zola[13]. De esta manera empieza a cobrar cada vez más peso la impronta del romanticismo, del folletín, del realismo y del impresionismo en la producción literaria de Blasco. Tanto es así, que Ramiro Reig remarca el notable poso realista de sus novelas en el prólogo «El autor y sus obras» (2007), ubicando la obra de Blasco más cerca de la influencia de Galdós que de la de Zola[14]. Tiempo después, José-Carlos Mainer refiere que el autor de *Arroz y tartana* es un Blasco «galdosiano» que concentra «el titanismo romántico (admiraba a Victor Hugo tanto como Émile Zola),

11. Cécile Fourrel de Frettes, *Vicente Blasco Ibáñez et le cinéma français, 1914-1918*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

12. Beatriz Cobeta Gutiérrez, *La recepción de la obra de Vicente Blasco Ibáñez en Estados Unidos (1900-1928)*. UNED, 2018. Y Emilio Sales Dasí, *Blasco Ibáñez en Norteamérica*. Valencia: PUV, 2020.

13. Jeffrey Oxford, «Introduction to Students», en *Vicente Blasco Ibáñez, La barraca*. Newark (D.E.): Cervantes&Co., European Masterpieces Spanish Classics 7, 2003, p. 9-15.

14. Ramiro Reig, «El autor y sus obras», en *Vicente Blasco Ibáñez, Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007, p. 9-50.

pero también muchos rasgos de las letras del nuevo siglo[15]». De hecho, Mainer considera al novelista valenciano como un autor contemporáneo a la generación del 98, que se mantiene más cercano al siglo XIX que a las vanguardias literarias, y que pudo ser catalogado por sus contemporáneos como «epígono del realismo». En el fondo, el estilo de sus novelas cautivó a aquellos lectores que antes leían a Galdós, y que no acababan de adherirse a los productos culturales modernistas. A este respecto, cito el trabajo de J. Ángeles Castelló, pues ilumina muy bien la relación de Blasco con los noventayochistas y su carácter realista:

> En conexión con este último párrafo convendrá una nueva referencia al Noventa y Ocho, ahora no tanto por lo que hace a las relaciones personales como por el desenfoque crítico con que, por falta de perspectiva y, por qué no decirlo, de rigor metodológico, se enfrentó críticamente a Blasco aquella generación de concepto literario tan lejano al novelista, a lo que se debe, si no yerro, la imprecisión que vicia la recta comprensión de las novelas; a ello se suma enseguida la evaluación de Blasco en función de su cronología y no del carácter de su ideación literaria, que enraíza plenamente en los moldes del Realismo del último cuarto del siglo XIX, contra los cuales tan agriamente reaccionan los jóvenes, llevados de los mismos prejuicios contra Blasco que contra Galdós[16].

Por el contrario, entre los autores que revisan la naturaleza de estos préstamos literarios, también los hay que, aun reconociendo el impacto de otras influencias, subrayan la existencia de un naturalismo particular, ecléctico e inubicable en la producción de Blasco Ibáñez. Es decir, las posibles discordancias que pudieran detectarse respecto a la literatura zolesca se cubren con el cuño de una producción ecléctica, que se mantiene próxima a la órbita del naturalismo. Éste es el caso del artículo de Alan Sackett, «*Arroz y tartana* de Blasco Ibáñez: Valencia al brillo de falsos ídolos» (2005), en el que también señala un pretendido enfoque costumbrista en las novelas valencianas[17]. Compartiendo una argumentación similar, el profesor Joan

15. José-Carlos Mainer, «Naturalismo, regionalismo, republicanismo: el éxito de Vicente Blasco Ibáñez», en José-Carlos Mainer (dir.), *Modernidad y nacionalismo. Historia de la literatura española*, vol. VI. Madrid: Crítica, 2010, p. 213-218.

16. Ángeles Castelló, «Blasco Ibáñez ante la crítica», en José Luis León Roca *et al.*, *La generación valenciana del 98: Blasco Ibáñez, Azorín*, *op. cit.,* p. 54.

17. Alan T. Sackett, «*Arroz y tartana* de Blasco Ibáñez: Valencia al brillo de falsos ídolos», en K. G. Gatto and I. Bahler (eds.), *Spain's Literary Legacy-Essays in Honor of Joaquín Gimeno Casalduero*. New Orleans: University Press of the South, 2005, p. 427-439.

Oleza subraya cómo en el contexto de la crisis finisecular española «la obra de Blasco se ha interpretado tradicionalmente bien en la línea de un naturalismo rezagado, epigonal y casi anacrónico, bien en la línea de un noventayochismo atípico[18]». No obstante, la postura más habitual en las últimas décadas ha consistido en reconocer que las novelas de Blasco se nutren de una pluralidad de préstamos literarios, influencias que afectan de manera desigual a sus diferentes etapas como novelista. Aunque publicado con posterioridad, el artículo de Ana Baquero Escudero, «Las ideas sobre la novela de Blasco Ibáñez» (2012), recoge la máxima de Blasco respecto al cometido del novelista. Éste se resumía en plasmar la realidad circundante, pero sin renunciar a la imaginación y la ficción, de modo que se manifieste «la complejidad de la vida humana[19]».

Fueron muchas las ocasiones en las que el propio Blasco se declaró admirador de Zola –una buena muestra de ello son los homenajes que se le dieron en Valencia tras su muerte en 1902 o las conferencias que el valenciano impartió durante su estancia en Estados Unidos–, sin embargo, en sus primeros meses en París el sentimiento de admiración por el autor de los *Rougon-Macquart* se extendía a otros referentes de la literatura francesa decimonónica. Tomando la perspectiva de los años, como apunta Javier Varela, su admiración fue más bien «la veneración de un discípulo», casi una devoción que podemos seguir de cerca en la correspondencia conservada entre ambos[20]. En ella, Blasco le asegura a Zola que el pueblo valenciano ha quedado en deuda con su sublime arte, ya que la lectura de sus obras ha favorecido el acceso a la instrucción y ha precipitado el progreso nacional. El novelista y periodista valenciano habría propiciado la lectura de las obras de Zola –también las de Victor Hugo o Balzac– a través de diferentes proyectos, como la creación de una Biblioteca Popular o la traducción de sus obras al castellano. En cualquier caso, en las crónicas que enviaba periódicamente al *Correo de Valencia* durante su exilio en la capital francesa, y que después conformarían su novela de viajes *París, impresiones de un emigrado* (1893), Blasco no sólo evidencia su admiración por el autor de *Germinal*, sino que también expresa un interés muy claro por algunos referentes del realismo francés, como Honoré de Balzac o Gustave Flaubert.

18. Joan Oleza, «Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad», *Debats*, Valencia, 1999, p. 109.

19. Ana L. Baquero Escudero, «Las ideas sobre la novela de Blasco Ibáñez», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez/ Journal of Blasco Ibáñez Studies*, 1, 2012, p. 81-90.

20. Javier Varela, *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928).* Madrid: Tecnos, 2015, p. 355.

En realidad, la literatura francesa del ochocientos había calado en el joven Blasco Ibáñez tiempo atrás gracias a sus tempranas lecturas. El valenciano fue un gran admirador de estos referentes, pero también de Danton y de aquellas ideas que habían convertido a Francia en la patria de la revolución y de la libertad, en la antorcha que iluminaba a Europa con su ejemplo de progreso.

Después del motín contra Cánovas del Castillo, del 9 de julio de 1890, Blasco huye apresuradamente rumbo a Marsella y, más tarde, se instala en París. Durante estos meses de exilio, coincidirá con otros republicanos, como Ruíz Zorrilla, y se funde con un mundo leído ya desde Valencia, a través de las obras de Balzac, Victor Hugo y Guy de Maupassant, entre otros. La breve estancia en París fue una oportunidad de entrar en contacto con sus referentes y experimentar un aprendizaje que marcó su producción literaria. No obstante, pese a lo argumentado por algunos de sus biógrafos, la hipótesis de que la precipitada huida a París en 1890 fuera la chispa, el desencadenante inevitable que justifique la influencia del naturalismo en las obras de Blasco parece insostenible, sobre todo si se tiene presente el hecho de que varios escritores españoles habían superado este enfoque en esa misma cronología. En lo relativo al impacto de Zola, Joan Oleza sostuvo:

> ese giro en el que no le siguen los novelistas españoles […] pero sí Blasco Ibáñez, quien había llegado tarde al naturalismo, en 1890, cuando ya había iniciado su declive. En España, Dª Emilia Pardo Bazán pronostica que el naturalismo está pasado de moda ya en 1887[21].

¿Hasta qué punto la obra de Blasco fue eminentemente naturalista? ¿En qué medida esta clasificación poco satisfactoria ha limitado la investigación de los historiadores? Y lo que es más importante, ¿cómo comprender la novelística blasquista y su relación con la literatura francesa del siglo XIX? Habiendo recorrido algunos de los principales trabajos a propósito de las influencias literarias de Blasco, una no puede ignorar su admiración por Zola, no sólo en el marco del «ciclo valenciano», sino como conjunto de principios a tener presentes por un novelista que intenta capturar la realidad desbordante en su texto. En su deseo por plasmar el natural, Adolfo Beltrán reconoce en el Blasco de *Arroz y tartana* a una suerte de cronista, uno que convierte sus obras en auténticos retratos de la vida urbana valenciana. De hecho, si atendemos a las descripciones que proporciona sobre su ciudad natal, puede concluirse que la primera novela valenciana denota una atenta

21. Joan Oleza, *op. cit.*, p. 103.

lectura de *El vientre de París* (1873). De hecho, es difícil no advertir las similitudes entre los productos que llegan a la Plaza del Mercado al amanecer procedentes de la huerta valenciana y los que llegan a Les Halles, descritos por Zola, como a continuación se puede comprobar:

> Las carnes blancas y tiernas de las coliflores se abrían, semejantes a enormes rosas, en medio de las gruesas hojas verdes, y los montones se parecían a ramos de novias, alineados en grandes jardineras[22].

> Allí, los oscuros manojos de espinacas; las grandes coles, como rosas de blanca y rizada blonda encerradas en estuches de hojas; la escarola con tonos de marfil […] los apios, cabelleras vegetales, guardando en sus frescos bucles el viento de los campos[23].

Pese a la impronta del naturalismo en algunas de sus obras y las relaciones de semejanza con las descripciones zolescas, Blasco nunca abordó la escritura de sus novelas respetando los principios de su maestro. La herencia y el determinismo del medio no cumplieron el papel de caracterizar la naturaleza individual de sus personajes, conduciéndoles a situaciones extremas, marcadas por la brutalidad, el crimen y la miseria. Los personajes del novelista valenciano parecen estar liberados de esta carga, su ascenso o caída se debe a las acciones propias, si bien es cierto que se describen contextos críticos en los que la injusticia asfixia al personaje honrado, como si su autor deslizara una nota de crítica social al lector. En cualquier caso, he de remarcar que el naturalismo no fue la única influencia para Blasco y que su aproximación a la literatura francesa decimonónica fue mucho más amplia de lo que muchos estudios han dejado traslucir. En este sentido, es preciso mostrar un mejor retrato del carácter de este autor, que nos permita comprenderlo en toda su complejidad en aquellas últimas décadas del siglo. Es cierto que el Blasco de *Arroz y tartana* había permanecido en París durante dieciocho meses y que sus experiencias habían contribuido a forjar su carácter, no sólo en forma de préstamos literarios naturalistas, sino como un compendio de estímulos variados que se vuelcan en distintas etapas de su trayectoria personal. El autor que retrata a Doña Manuela en 1894 es el mismo de *La araña negra* (1892), el de *¡Viva la República!* (1893), *Los fanáticos* (1894) y el de *La historia de la revolución española* (1890-1892); es el director del diario republicano *La Bandera Federal* y el líder republicano que se enfrenta a los círculos católicos en Valencia, para atraer a la clase trabajadora hacia su doctrina federal. Como recogieran Vicente R. Alós

22. Émile Zola, *El vientre de París*. Madrid: Edaf, [1873] 1964, p. 39.

23. Vicente Blasco Ibáñez, *Arroz y tartana*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 17.

Ferrando y Carmen Castellet Alemany, el propio Blasco se habría autodefinido en 1908 como un «agitador, un revolucionario, un romántico», como un hombre de acción impregnado por una profunda personalidad arrolladora[24]. En aquellas décadas, Blasco está decidido a combatir el atraso político y cultural nacional, así como la ignorancia popular. Su actividad como propagandista al servicio de la República combina la actividad en el periódico de partido, los mítines y la escritura de una literatura en la que se vuelca la doctrina republicana. Blasco se sirve de algo más que de la mera influencia del folletín histórico y del romanticismo de Eugène Sue para escribir *La araña negra*, al punto de que muchos le acusan de plagiar *Le juif errant* (1844), obra que había sido traducida al castellano por Ayguals de Izco en 1845. Pese a todas las posibles consideraciones, las novelas de Blasco traslucen una preocupación por abordar la cuestión social, por dirigirse a ese pueblo al que orienta su periódico de partido. A este respecto, he de citar las aportaciones del profesor Virgilio Tortosa:

> Hay un realismo social, tendencioso, que surge del naturalismo propiamente dicho, se desarrolla en la última década del siglo y penetra en el XX llegando a abandonar los presupuestos ideológicos y temáticos de partida al tender hacia la literatura comprometida, como atestigua la inquieta pluma de Blasco Ibáñez[25].

No hay una influencia clara que guíe los pasos del novelista, en cambio sí se identifica una admiración por la literatura francesa, que se entremezcla con sus propósitos, ambiciones, proyectos políticos y empresas editoriales. Por otro lado, debemos retener en la memoria una prevención fundamental, ya que resulta casi imposible aislar su producción literaria de la periodística, disociar su faceta de hombre de letras de la de político republicano o la de viajero, sea cual sea el tipo de investigación que se quiera plantear. No se debe perder de vista su carácter poliédrico al analizar su acción política y social, sus novelas, sus artículos periodísticos, en definitiva, su pensamiento. El principal riesgo es la elaboración de un discurso, que, si bien puede resultar coherente y justificado en la teoría, se aleja de la realidad diversa, compleja y cargada de matices en la que vivió Blasco. Hemos de recordar que, de una forma u otra, la literatura y la prensa permiten a Blasco conectar

24. Vicente R. Alós Ferrando y Carmen Castellet Alemany, *Blasco Ibáñez, político*. Valencia: Diputació de Valencia, 1998.

25. Virgilio Tortosa, «Vertebración del realismo entre dos siglos: las narrativas de Blasco Ibáñez y Ciges Aparicio», en Javier LLuch-Prats y Joan Oleza (ed.), *La vuelta a un siglo de un novelista*. Valencia: Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecaria, tomo I, 2000, p. 617.

con la masa popular de la misma forma que el cine o el mitin le aproximan al pueblo. Se trata, a fin de cuentas, de unos canales de comunicación que poseen sus códigos propios en función del propósito del emisor.

Hasta la fecha, *Arroz y tartana* –la primera novela que Blasco reconoció como propia– ha suscitado un interés contenido y una difusión limitada si se compara con el volumen de estudios dedicados a otras novelas del ya mencionado «ciclo valenciano». No obstante, desde mediados de los años ochenta, el afán por recuperar la obra del escritor valenciano, con el fin de redescubrirlo desde otros paradigmas interpretativos, ha propiciado la aparición de los trabajos de Guadalupe Gómez-Ferrer y, más recientemente, la publicación de Ferrán Archilés Cardona, en los que sus autores se han aproximado a la novela con nuevas preguntas de investigación, que han aportado dinamismo a la bibliografía disponible[26]. Existe cierto consenso entre críticos, biógrafos e historiadores al catalogar esta obra como la novela urbana, la novela burguesa o la novela de Valencia. En palabras de Emilio Gascó Contell, ésta es la novela «[que] describe Valencia y sus costumbres[27]». Por su parte, Libertad Blasco-Ibáñez puntualiza que la obra está dedicada «al mercado de la ciudad, y donde el autor evoca la Valencia que habría conocido en su infancia[28]». En lo referente a la intencionalidad de la obra, León Roca habría señalado que en esta primera novela Blasco Ibáñez:

> trata de reflejar la vida, el ambiente y los personajes de una Valencia en trance de evolución […]. En torno a una modesta tienda de telas […] se desenvuelve la vida de los miembros de una familia […] malla de caracteres, que constituye en el último extremo el amplio

26. Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, «El mundo social de *Arroz y tartana* (mentalidad y movilidad sociales en la Valencia de la Restauración)», *Revista internacional de sociología*, nº 50, 1984, p. 405-441. De la misma autora: «Sobre la vida cotidiana de la Valencia de la Restauración: Notas a *Arroz y tartana* de Vicente Blasco Ibáñez, Literatura y vida cotidiana», *Actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria,* 1987, p. 291-306. Posteriormente, en 2018, se publicó: «La nación narrada, la nación vivida: Nación y región como horizonte textual en *Arroz y tartana* (1894) de Vicente Blasco Ibáñez» del profesor Ferran Archilés i Cardona, capítulo del volumen *Ondear la nación: nacionalismo banal en España* que editó junto con Alejandro Quiroga Fernández de Soto, publicado en la Editorial Comares en 2018.

27. Emilio Gascó Contell, *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez: agitador, aventurero y novelista*. Alzira: Graficuatre, 1991, p. 71.

28. Libertad Blasco-Ibáñez Blasco, *Blasco Ibáñez, su vida y su tiempo*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2016, p. 87.

> panorama de la psicología de una parte muy definida del pueblo valenciano[29].

Este deambular por el trazado urbano valenciano y alguno de sus interiores domésticos llegó a anunciarse en las páginas de *El Pueblo* –el recién fundado diario blasquista–, refiriéndose a la obra de 1894 como una «novela naturalista en la acepción culta de la palabra. En ella se describe la vida de la clase media valenciana de un modo magistral[30]». A decir verdad, la obra está vertebrada por un notable contenido memorialístico, por una evocación de la infancia y la primera juventud de Blasco. Así lo afirman León Roca –que a su vez cita lo escrito por el bachiller Corchuelo–, Libertad Blasco-Ibáñez y Juli Just:

> *Arroz y tartana* es la novela de la mesocracia valenciana que él conoce de cerca –el Mercado, los barrios populares con sus fiestas, sus juntas falleras, las excursiones domingueras y en pascua en los pueblos próximos–, donde se mezclan muchos recuerdos de su infancia[31].

Es difícil pasar por alto las coincidencias entre la novela y la vida de su autor. De hecho, existe un interés manifiesto por rememorar un tiempo amenazado por el olvido, un deseo por plasmar sobre el papel la materialidad de una Valencia que habrá perdido parte de su fisonomía en las primeras décadas del siglo XX. La nostalgia brota de esas descripciones de las calles que envuelven a la Plaza del Mercado. Como el propio autor recogió: «me causa dolor el ver que Valencia, aquella Valencia típica […] que aún se respeta en algún cuadro de nuestros antiguos pintores, todo esto va desapareciendo[32]». En este centro histórico y comercial, junto a la iglesia de los Santos Juanes, proliferaban todo tipo de pequeños comercios, como el de tejidos que tenía su padre –como el que también regenta la familia protagonista en *Arroz y tartana*– que, junto a la posesión de bienes inmuebles, fueron una vía clara de ascenso social de muchos aragoneses recién llegados a la ciudad. Valencia representó un foco de atracción de importantes flujos migratorios, emigrantes como los padres de Blasco que se veían atraídos por las posibilidades de trabajo, por la potente actividad comercial que se

29. José Luis León Roca, *La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 113.

30. José-Carlos Mainer, «Naturalismo, regionalismo, republicanismo: el éxito de Vicente Blasco Ibáñez», en José-Carlos Mainer (dir.), *Modernidad y nacionalismo. Historia de la literatura española*, *op. cit.,* p. 214.

31. Juli Just Gimeno, *Blasco Ibáñez i València*, *op. cit.,* p. 116.

32. José Luis León Roca, *La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez*, *op. cit.,* p. 10.

establecía con los productos llegados del mar y la huerta. Aquel fructífero *hinterland* entretejía unas relaciones comerciales, un trasiego de mercancías e individuos sobre el que se edificaban nuevas posibilidades de mercado regional, nacional e internacional. En este sentido, León Roca insiste en que Valencia fue «para los aragoneses […] el Dorado de sus esperanzas, la tierra benigna y fértil que los acoge hospitalariamente[33]».

Tal vez la principal ambición de Blasco en esta obra fuera captar la atmósfera de la vida urbana, registrarla desde el recuerdo, amenazado ya por el devenir del siglo. Para ello se sirve de unos personajes ficticios, que emparenta con su biografía y con aquella sociedad de fin de siglo. Las influencias que lo nutren son múltiples. Ni se trata de una obra puramente naturalista, ni el Blasco de *Arroz y tartana* se resume en la marca de un sello «galdosiano». Por el contrario, se debe reconocer la notable admiración del novelista por la literatura francesa decimonónica en su conjunto. La novela de 1894 constituye una obra bisagra en su producción que representa un punto de encuentro entre los viejos referentes románticos, la admiración por el realismo francés y la impronta zolesca. Por esta razón, en ella pueden rastrearse fácilmente guiños hacia otras obras como *César Birotteau*, *El vientre de París*, *Madame Bovary* o *Pot-Bouille*, novelas francesas que seguramente podrían encontrarse en la biblioteca de ese joven Blasco.

33. *Ibid.*, p. 22.

EL ÁRBOL DE LA CIENCIA COMO MOSAICO DE LA SOCIEDAD

Sara Benneouala
Universidad de Argel II

¿Qué relación hay entre la ficción y la realidad en una obra? Esta pregunta representa el planteamiento de Umberto Eco[1] que intenta mostrarnos la relación entre las dos áreas, ya que según él son complejas pero fecundas, sobre todo en el ámbito de la pragmática cognitiva. De tal modo, la ficción narrativa es un instrumento que permite una interpretación de nuestro mundo por medio de la ficción. Así que el semiólogo explica esta tendencia como un juego declarando:

> […] lire un récit signifie jouer à un jeu par lequel on apprend à donner du sens à l'immensité des choses qui se sont produites, se produisent et se produiront dans le monde réel. En lisant des romans, nous fuyons l'angoisse qui nous saisit lorsque nous essayons de dire quelque chose de vrai sur le monde réel[2].

Generalmente, en un relato, no resulta tarea fácil distinguir la realidad de la ficción, ya que la frontera entre los dos campos es confusa; no obstante, el relato realista reduce la distancia entre las dos. En el caso del *El árbol de la ciencia*[3], podemos destacar una visión realista de España en la

1. Umberto Eco, *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Paris: Grasset, 1996.
2. « […] la lectura de un relato significa jugar a un juego en el que se aprende a dar sentido a la inmensidad de los sucesos que ocurren y ocurrirán en el mundo real. Al leer un relato, huimos de la angustia que se apodera de nosotros cuando intentamos plantear cosas inspiradas de la vida real», *ibid*., p.117 (La traducción es nuestra).
3. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia.* Edición crítica de Inman Fox. Madrid: Cátedra, 2001.

transición del siglo XIX al siglo XX, ya que hasta Pío Baroja no niega el realismo que aparece en sus obras, las cuales, según él, reflejan la realidad del país en aquel tiempo. En el prólogo de *La dama errante*, el autor reconoce inspirarse en la realidad del mundo que lo rodea, puesto que dice:

> […] Es muy lógico que un hombre que sienta así tenga que tomar sus asuntos, no de la Biblia, ni de los romanceros, ni de las leyendas, sino de los sucesos del día, de lo que ve, de lo que oye, de lo que dicen los periódicos. El que lea mis libros y esté enterado de la vida española actual, notará que casi todos los acontecimientos importantes de hace quince o veinte años a esta parte aparecen en mis novelas. Esto las da un carácter de cosa política y momentánea muy alejado del aire solemne de las obras serias de la literatura[4].

En opinión de García Fuster[5], las obras barojianas pueden ser sujetas a un estudio histórico, ya que durante el periodo de 1900 hasta 1920 sus publicaciones son espejos de la realidad, de la crisis de fin de siglo que hubo en España y esto por las sensaciones y reacciones de los personajes que reflejan el estado moral e intelectual de la población a finales del siglo, lo que no aparece en las fuentes oficiales[6].

Añade también que, entre las obras barojianas, *El árbol de la ciencia* es la novela en la que «mejor supo captar el autor, la esencia y el espíritu de la época[7]», ya que en ella ha podido mostrar la España finisecular, y transmitir sobre todo la manera como el clima social del fin del siglo ha podido influir en el individuo concreto. De tal modo, la obra describe todos los rincones y las diferentes facetas del país con un realismo ingenuo[8] que revela las sensaciones que vivía un intelectual ante la crisis de aquel tiempo. En este sentido, la obra constituye un documento que incluye informaciones

4. Pío Baroja, *La dama errante*. Madrid: Mendizábal, 1920, p. 14.

5. Francisco García Fuster, «La novela como fuente para la historia contemporánea: *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España», *Revistas Espacio, Tiempo y Forma. Series I-VII, Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, nº 23, 2011, p. 55-72.

6. Varios historiadores como Sebastián Balfour y Donald L. Show consideran que el desastre del 98 era meramente intelectual.

7. *Ibid*., p. 65.

8. Según el *Diccionario de Filosofía* de Pavel Ludin y Mark Moisevich Rosental, el realismo ingenuo es «la concepción espontáneamente materialista del mundo inherente a todos los hombres; convicción de que todos los objetos existen con independencia del espíritu humano.», <http://www.filosofia.org/enc/ros/re8.html>.

precisas sobre la realidad española con la visión subjetiva de un personaje imaginario.

I. Crítica social

Según Emilio González López[9], *El árbol de la ciencia* refleja la vida española en el transcurso del siglo XIX al siglo XX, puesto que el autor ofrece una panorámica crítica de la situación socio-política de España a finales del siglo XIX. De tal modo, el autor plantea una variedad de temas importantes que representan los problemas del país en aquel tiempo.

El destino del hombre es un tema recurrente en las novelas de los escritores noventayochistas. Sin embargo, el hombre no se puede disociar de la sociedad en la que vive, y las condiciones de vida recaen sobre el estado psicológico del protagonista. Entonces, el autor se apoya en dos espacios diferentes, la ciudad y el mundo rural para describir las condiciones de vida del protagonista.

Pío Baroja procede a una crítica social; en su obra encontramos diferentes facetas del ambiente de Madrid del siglo XIX, empezando por la universidad, las clases sociales, el mundo de la medicina, o sea los hospitales y los médicos.

1. La universidad

Pío Baroja empieza su crítica social con su presentación de la facultad de medicina, puesto que la describe como una de las anomalías más impactantes del país. La universidad que presenta el autor en la obra aparece como un lugar inadecuado para la carrera requerida:

> Por una de estas anomalías clásicas de España, aquellos estudiantes que esperaban en el patio de la Escuela de Arquitectura no eran arquitectos del porvenir, sino futuros médicos y farmacéuticos.
> La clase de Química General del año preparatorio de Medicina y Farmacia se daba en esta época en una antigua capilla del Instituto de San Isidro, convertida en clase, y ésta tenía su entrada por la Escuela de Arquitectura[10].

El autor critica el enorme atraso científico y técnico, y la ausencia de laboratorios y medidas para fomentar el avance científico, además de los

9. Emilio González López, *El arte narrativo de Pío Baroja: Las trilogías.* Madrid: Las Américas, 1971, p. 219.

10. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, *op. cit.*, p. 33.

edificios viejísimos e inadecuados, lo que se simboliza por el hecho de estudiar en una antigua capilla.

También Pío Baroja procede a una crítica de los profesores, representados como gente absurda que aspira solamente a lucirse ante un público admirativo. Tacha además a los estudiantes de frívolos que ni siquiera tienen el deseo de estudiar, como lo denota este fragmento en el que asimila la primera clase de Química del protagonista a una representación teatral:

> De pronto se abrió una puertecilla del fondo de la tribuna, y apareció un señor viejo, muy empaquetado, seguido de dos ayudantes jóvenes.
> Aquella aparición teatral del profesor y de los ayudantes provocó grandes murmullos; alguno de los alumnos más atrevidos comenzó a aplaudir, y viendo que el viejo catedrático no sólo no se incomodaba, sino que saludaba como reconocido, aplaudieron aún más.
> –Esto es una ridiculez –dijo Hurtado[11].

La tremenda situación catastrófica de la enseñanza universitaria sigue evocándose cuando Baroja plantea las clases de disección, en las que muestra la indiferencia de los estudiantes ante los cadáveres que disecan:

> La mayoría de los estudiantes ansiaban llegar a la sala de disección y hundir el escalpelo en los cadáveres, como si les quedara un fondo atávico de crueldad primitiva.
> En todos ellos se producía un alarde de indiferencia y de jovialidad al encontrarse frente a la muerte, como si fuera una cosa divertida y alegre destripar y cortar en pedazos los cuerpos de los infelices que llegaban allá[12].

No obstante, algunos estudiantes constituyen una excepción: en la obra se presenta un personaje, Fermín Ibarra, un estudiante de ingeniería, que quiere intentar un proyecto, pero las condiciones científicas de la universidad española no se lo permiten. La situación cultural del país no apoya el avance científico, lo que empuja al personaje a buscar otro medio para realizar sus investigaciones y termina yéndose a Bélgica donde le otorgan un puesto de jefe de taller. Esta situación está descrita detalladamente en la novela cuando Fermín Ibarra conversa con el protagonista y declara:

> –¿No?

11. *Ibid.*, p. 35.

12. *Ibid.*, p. 54.

> –No. Aquí no se puede hacer nada; tengo dos o tres patentes de cosas pensadas por mí, que creo que están bien; en Bélgica me las iban a comprar, pero yo he querido hacer primero una prueba en España, y me voy desalentado, descorazonado; aquí no se puede hacer nada.
> –Eso no me choca –dijo Andrés–, aquí no hay ambiente para lo que tú haces.
> –¡Ah, claro! –repuso Ibarra–. Una invención supone la recapitulación, la síntesis de las fases de un descubrimiento; una invención es muchas veces una consecuencia tan fácil de los hechos anteriores, que casi se puede decir que se desprende ella sola sin esfuerzo. ¿Dónde se va a estudiar en España el proceso evolutivo de un descubrimiento? ¿Con qué medios? ¿En qué talleres? ¿En qué laboratorios[13]?

Esta etapa de la universidad representa el primer desengaño que experimenta Andrés Hurtado, y al perder la esperanza en el sistema universitario se hunde en la filosofía como medio para entender el funcionamiento de la vida.

2. La sanidad

El ámbito médico está descrito como un mundo cruel desprovisto de toda humanidad en el que, como en la universidad, los medios son insuficientes, los médicos inmorales y carecen de cualquier sentido de compasión, lo cual se nota con lo que le sucede a una de las enfermas del hospital en el fragmento siguiente:

> Aquel petulante idiota mandaba llevar castigadas a las enfermas a las guardillas y tenerlas uno o dos días encerradas por delitos imaginarios. El hablar de una cama a otra durante la visita, el quejarse en la cura, cualquier cosa, bastaba para estos severos castigos. Otras veces mandaba ponerlas a pan y agua. Era un macaco cruel este tipo, a quien habían dado una misión tan humana como la de cuidar de pobres enfermas[14].

En el mismo contexto, el autor denuncia las lagunas de la administración y la mala gestión del hospital, señalando la incapacidad profesional de algunos médicos. Se añade a ello la ineptitud de los curas y las religiosas de la caridad, además de la inmoralidad de los diferentes internos a quienes no importa el juramento hipocrático:

13. *Ibid.*, p. 247-248.

14. *Ibid.*, p. 79.

> La inmoralidad dominaba dentro del vetusto edificio. Desde los administradores de la Diputación provincial hasta una sociedad de internos que vendía la quinina del hospital en las boticas de la calle de Atocha, había seguramente todas las formas de la filtración. En las guardias, los internos y los señores capellanes se dedicaban a jugar al monte, y en el Arsenal funcionaba casi constantemente una timba en la que la postura menor era una perra gorda[15].

Otro punto importante en el ámbito de sanidad que el autor plantea es la higiene. Como observa Inman Fox[16], en la obra siempre queda patente la preocupación por la higiene, ya que durante su juventud Andrés Hurtado está obsesionado por este asunto, y esto resalta en dos momentos importantes de la novela. El primero durante su estancia con su hermano en Valencia donde impone a Luisito una vida al aire y al sol debido a su enfermedad, la tuberculosis:

> Luisito llevaba una vida higiénica, dormía con la ventana abierta, en un cuarto que Andrés por las noches regaba con creosota.
> Por la mañana, al levantarse de la cama, tomaba una ducha fría en el cenador de Flora y Pomona.
> Al principio no le gustaba, pero luego se acostumbró[17].

El segundo cuando el protagonista se traslada a Alcolea del Campo, un pueblo donde la falta de higiene y de comodidades le molestan, como se menciona en la quinta parte de la novela donde narra que:

> Otra de las dificultades era bañarse; no había modo. El agua de Alcolea era un lujo y un lujo caro. La traían en carros desde una distancia de cuatro leguas, y cada cántaro valía diez céntimos. […] Con aquel régimen de carne y con el calor, Andrés estaba constantemente excitado[18].

De acuerdo con Mary Lee Bretz[19] esta obsesión por la higiene se debería en parte a la influencia del Baroja médico, ya que se repite constantemente en sus novelas, y lo define como un ideal del hombre nórdico cansado de la ciudad y en busca del aire y del sol, o sea lo natural.

15. *Ibid.*, p. 83.

16. Inman Fox, en *El árbol de la ciencia*, *op. cit.*, p. 20.

17. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, *ibid.,* p. 140.

18. *Ibid.*, p. 193.

19. Mary Lee Bretz, *La evolución novelística de Pío Baroja*. Madrid: José Porrúa Turazanas, 1979, p. 380.

3. Las clases sociales

En cualquier análisis de la vida social, las nociones fundamentales que se plantean son las relaciones existentes entre diferentes subgrupos que constituyen una sociedad, es decir, las diferentes clases sociales que forman un conjunto y el tipo de divisiones que existen dentro de la misma generación. Generalmente, en una sociedad, podemos encontrar una diversidad de subgrupos, como en la obra que nos ocupa.

Según Félix Bello Vázquez[20] la descripción de las clases sociales en la novela ofrece una visión negativa, ya que Pío Baroja ilustra de manera bastante peyorativa las diferentes capas sociales que existen en España. Sin embargo, el autor manifiesta cierto interés por la bohemia de la ciudad, como confirma la panoplia de personajes que aparecen en la historia. Así que el autor se fija en la situación mediocre de la bohemia madrileña. Asimismo, describe aspectos sombríos y miserias de las clases populares, como en el caso de la casa donde vive la familia de Lulú:

> Vivía la viuda y las dos hijas en la calle de Fúcar, en una casa sórdida, de esas con patio de vecindad y galerías llenas de puertas. Había en casa de la viuda un ambiente de miseria bastante triste; la madre y las hijas llevaban trajes raídos y remendados; los muebles eran pobres, menos alguno que otro indicador de ciertos esplendores pasados, las sillas estaban destripadas y en los agujeros de la estera se metía el pie al pasar[21].

No sólo importa la descripción de la clase humilde, sino también la percepción que sus representantes tienen de una aristocracia injustamente privilegiada, estudiada por Sergio Beser[22]. Pío Baroja denuncia en esta obra la actitud sumisa y fatalista de esta misma clase que justifica su egoísmo. En el capítulo «Historia de la Venancia» de la segunda parte de la novela, el narrador proporciona, con el personaje de la Venancia, un ejemplo de la inacción social ante la injusticia ejercida por el aristócrata:

> La idea del mundo de la Venancia era un poco caprichosa.
> Para ella el rico, sobre todo el aristócrata, pertenecía a una clase superior a la humana.

20. Félix Bello Vázquez, *El pensamiento social y político de Pío Baroja*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, p. 223.

21. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, *op. cit.,* p. 92.

22. Sergio Beser, *El árbol de la ciencia. Pío Baroja.* Barcelona: Laia, 1983, p. 76-77.

> Un aristócrata tenía derecho a todo, al vicio, a la inmoralidad, al egoísmo; estaba como por encima de la moral corriente. Una pobre como ella, voluble, egoísta o adúltera, le parecía una cosa monstruosa; pero esto mismo en una señorona lo encontraba disculpable[23].

Según la Venancia, el aristócrata se considera como un ser superior que puede permitirse cualquier tipo de injusticia, ya que supera todas las reglas sociales y su comportamiento e inmoralidad forman parte de la lógica tradicional española. La gente que integra la clase alta de la aristocracia española viene descrita como inhumana, insensible e hipócrita. Se aprovecha de las clases inferiores, como ilustra el episodio de la casa de prostitución que visita el médico de higiene:

> En alguna de aquellas casas de prostitución distinguidas encontraba señoritos de la alta sociedad, y era un contraste interesante ver estas mujeres de cara cansada, llena de polvos de arroz, pintadas, dando muestras de una alegría ficticia, al lado de gomosos fuertes, de vida higiénica, rojos, membrudos por el «sport»[24].

En la primera parte de la novela, el autor enfoca un aspecto de la clase popular muy importante, la inacción o la resignación ante una injusticia universal. En opinión de Mary Lee Bretz[25], estos personajes simbolizan al pueblo español de finales del siglo XIX que, según Baroja, se cree predestinado al sufrimiento y rechaza la idea de un cambio social. La contemplación de estos sucesos sociales provoca en el protagonista una ansiedad que acentúa poco a poco su crisis existencial.

4. La visión de la mujer en la sociedad

En *El árbol de la ciencia* aparece también el machismo para con las mujeres. La mujer está percibida como un objeto sin derechos que no tiene libertad ni independencia. Podemos resumir esta visión mediante la descripción de don Pedro Hurtado, «un hombre a la antigua; la sospecha de que un obrero pretendiese considerarse como una persona, o de que una mujer quisiera ser independiente le ofendía como un insulto[26]». Esta concepción atañe a varios personajes femeninos, empezando por la madre

23. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, *op. cit.,* p. 116.

24. *Ibid.*, p. 255.

25. Mary Lee Bretz, *op. cit*.

26. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, *op. cit.*, p. 48.

del protagonista, a la que Baroja presenta como víctima de una sociedad machista.

Podríamos asimismo evocar a las enfermas del hospital que sufren un maltrato continuo por el médico, además de la Venancia, una mujer obligada a trabajar para satisfacer las necesidades de su yerno:

> La hija de la señora Venancia era una vaca sin cencerro, holgazana, borracha, que se pasaba la vida disputando con las comadres de la vecindad. Como a Manolo, su hombre, no le gustaba trabajar, toda la familia vivía a costa de la señora Venancia, y el dinero del taller de planchado no bastaba, naturalmente, para subvenir a las necesidades de la casa[27].

Destacamos también a Niní, la hermana de Lulú, quien, en una de las conversaciones con su amigo Andrés, reconoce utilizarla como un objeto sexual. También aparece el personaje de Dorotea, a quien el protagonista conoce en Alcolea del Campo y a quien describe como a una mujer maltratada moralmente por su marido:

> Pepinito trataba muy mal a su mujer y a su hija; constantemente las llamaba estúpidas, borricas, torpes; tenía el convencimiento de que él era el único que hacía bien las cosas.
>
> –¡Que este bestia tenga una mujer tan guapa y tan simpática, es verdaderamente desagradable! –pensaba Andrés–[28].

El árbol de la ciencia recalca también el caso de una mujer, Doña Virginia, que no es víctima sino cómplice de los abusos masculinos:

> El director de «El Masón Ilustrado», que se reunió con Andrés, le dijo con aire grave que doña Virginia era una mujer de cuidado; había echado al otro mundo dos maridos con dos jicarazos; no le asustaba nada. Hacía abortar, suprimía chicos, secuestraba muchachas y las vendía. Acostumbrada a hacer gimnasia y a dar masaje, tenía más fuerza que un hombre, y para ella no era nada sujetar a una mujer como si fuera un niño[29].

Entonces, el autor en su obra denuncia las mujeres que se resignan a ser reducidas a un simple objeto sexual, perpetuando esta injusticia so pretexto de la tradición.

27. *Ibid.*, p. 112.

28. *Ibid.*, p. 208.

29. *Ibid.*, p. 102.

Según Miguel García Posada[30], algunos acusan al autor de misoginia por la presencia de varias representaciones femeninas peyorativas en sus obras. Así y con todo, en *El árbol de la ciencia* constatamos cierto feminismo, en la medida en que el autor traza un perfil especial a través de Lulú, un personaje que, entre todas las víctimas de machismo, simboliza por excelencia a la mujer independiente, según explica el crítico en su análisis:

> Misógino se ha llamado a Baroja, pero aun si es así, cuando se decide a trazar personajes femeninos a fondo, sabe perfilarlos con maestría. Tal es el caso de la encantadora Lulú, deliciosa pero lúcida, investida de un notable sentido de la dignidad (existencial y laboral) de la mujer, a la que Baroja trata con máxima simpatía[31].

El personaje de Lulú rechaza todas las convenciones sociales y logra moverse en un ambiente desfavorable; mientras transcurre la historia se transforma en la imagen de la mujer inteligente compatible con el protagonista. Sin embargo, este personaje acaba siendo el elemento más abismal de la historia, puesto que su fallecimiento provoca el suicidio de Andrés.

II. Visión política y religiosa

1. Política

A finales del siglo XIX aparecen varios males políticos en España. Pío Baroja intenta plantear estas cuestiones proporcionando una doble visión de España, mediante la oposición entre la ciudad y el campo, o sea la sociedad madrileña con su ambiente universitario, sanitario y bohemio y la España rural simbolizada por Alcolea del Campo. En este ambiente rural aparecen algunos males sociales, pero sobre todo se reflejan la mayoría de los defectos políticos del país.

Uno de los ejemplos más concretos de este periodo es el caciquismo instaurado en Alcolea del Campo, puesto que el narrador describe la indiferencia del pueblo ante las prácticas corruptas de los dos partidos. Cabe señalar que, en esta parte, Pío Baroja intenta mostrar una imagen real del sistema caciquil español de aquel entonces, o sea el turnismo que había entre los dos partidos, liberal y conservador. En la obra los representan los

30. Miguel García Posada, *Guía del Madrid barojiano.* Madrid: Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 2007.

31. *Ibid.*, p. 83.

«Ratones» y los «Mochuelos», que se intercambiaban en el poder en Alcolea del campo:

> Era una política de caciquismo, una lucha entre dos bandos contrarios, que se llamaban el de los *Ratones* y el de los *Mochuelos*; los *Ratones* eran liberales, y los *Mochuelos* conservadores.
> En aquel momento dominaban los *Mochuelos*. El *Mochuelo* principal era el alcalde, un hombre delgado, vestido de negro, muy clerical, cacique de formas suaves, que suavemente iba llevándose todo lo que podía del municipio.
> El cacique liberal del partido de los *Ratones* era don Juan, un tipo bárbaro y despótico, corpulento y forzudo, con unas manos de gigante; hombre, que cuando entraba a mandar, trataba al pueblo en conquistador. Este gran *Ratón* no disimulaba como el *Mochuelo*; se quedaba con todo lo que podía, sin tomarse el trabajo de ocultar decorosamente sus robos[32].

En la descripción de estos dos bandos políticos, el autor hace hincapié en la inacción del pueblo frente a este despotismo corrupto y, sobre todo, en el hecho de considerar estos mismos partidos como salvadores necesarios para la prosperidad del pueblo. Lo ilustra la actitud de Dorotea, el ama de la casa donde Andrés vivía:

> Andrés discutía muchas veces con su patrona. Ella no podía comprender que Hurtado afirmase que era mayor delito robar a la comunidad, al Ayuntamiento, al Estado, que robar a un particular.
> Ella decía que no; que defraudar a la comunidad, no podía ser tanto como robar a una persona. En Alcolea casi todos los ricos defraudaban a la Hacienda, y no se les tenía por ladrones.
> Andrés trataba de convencerla, de que el daño hecho con el robo a la comunidad, era más grande que el producido contra el bolsillo de un particular; pero la Dorotea no se convencía[33].

El político en España, según dice el protagonista en una de sus conversaciones con Fermín Ibarra, es un «*chulo*» puesto que aparece como un ladrón que impone un control unánime en todos los ámbitos, ciencia, economía, cultura y medicina, lo que constituye una de las razones del atraso sociocultural del país:

> –Pero en fin, a mí esto no me indigna –añadió Fermín–, lo que me indigna es la suspicacia, la mala intención, la petulancia de esta gente... Aquí no hay más que chulos y señoritos juerguistas. El

32. *Ibid.*, p. 205.

33. *Ibid.*, p. 206.

> chulo domina desde los Pirineos hasta Cádiz...; políticos, militares, profesores, curas, todos son chulos con un yo hipertrofiado[34].

El narrador comenta asimismo el optimismo irresponsable y las mentiras de los políticos ante la guerra de Cuba. Según él, lo que alimenta este optimismo es la prensa, ya que en la novela, critica la tendencia a publicar informaciones erróneas sobre la guerra de España contra los EE. UU., como en el fragmento siguiente:

> Los periódicos no decían más que necedades y bravuconadas; los yanquis no estaban preparados para la guerra; no tenían ni uniformes para sus soldados. En el país de las máquinas de coser el hacer unos cuantos uniformes era un conflicto enorme, según se decía en Madrid. […] Los periódicos traían cálculos completamente falsos. Andrés llegó a creer que había alguna razón para los optimismos[35].

Según Beatriz de Ancos Morales[36], la desfiguración de los hechos era un asunto habitual en los periódicos españoles en los años noventa y a finales del siglo XIX y es lo que intenta denunciar Pío Baroja. Así que los periódicos influenciaban la opinión pública ante la guerra, como en el caso de Andrés Hurtado, quien termina creyendo en una victoria contra los yanquis.

Entonces, la situación española se trasluce de manera muy aguda en la novela, donde Pío Baroja plasma la situación del país durante la transición al siglo XX. En efecto, el autor, con un realismo sagaz, muestra un panorama desolador del país a través de dos núcleos espaciales, Madrid y Alcolea, que reflejan los males que socavan la realidad social española.

Estos dos núcleos espaciales le sirven al autor como un medio para destacar los diferentes problemas socio-políticos de España. Por consiguiente, Pío Baroja muestra un ambiente madrileño tóxico para el protagonista, y describe diferentes facetas de la ciudad como las casas de vecindad, el lado más oscuro de la ciudad como la prostitución y la aguda miseria en los barrios de la ciudad donde se propagan las enfermedades. En cuanto al segundo espacio, Alcolea del Campo, permite plasmar la realidad política del país, simbolizada por el sistema del caciquismo.

34. *Ibid.*, p. 248.

35. *Ibid.*, p. 236.

36. Beatriz De Ancos Morales, *Pío Baroja: Literatura y periodismo en su obra.* Madrid: Fundación universitaria española, 1998.

2. La religión

La Iglesia católica ha sido una de las instituciones más importantes en la historia de España. Particularmente arraigada en la política del país, la Iglesia encarna el poder regio muy contestado en el siglo XIX por los intelectuales españoles y por una ola de anticlericalismo que critica sus métodos y, sobre todo, la influencia dañina del dogma clerical sobre la sociedad.

Con el fin de escapar a la ortodoxia católica, los hombres del 98 plantean la importancia de los ámbitos científicos y filosóficos en el desarrollo del país, y señalan la religión como uno de los factores que causan su atraso. Por eso, la preocupación por la religión queda muy patente en la mayoría de las producciones literarias de aquellos escritores, entre los cuales figura por ejemplo Miguel de Unamuno, el autor que mejor patentiza en sus novelas (pensemos en *San Manuel Bueno Mártir* y *Amor y Pedagogía*) la problemática del casticismo en España.

Pío Baroja no evita este tema, sino que, al contrario, en *El árbol de la ciencia*, menudean las críticas habituales de la generación del 98 a la Iglesia. La experiencia de Andrés Hurtado con la religión resulta decepcionante: su primer contacto con la Iglesia se describe como un «chorro de agua fría», y la misma desilusión caracteriza la confesión de sus pecados al cura:

> Andrés, de chico sintió mucho miedo, sólo con la idea de acercarse al confesionario. Llevaba en la memoria el día de la primera confesión, como una cosa trascendental, la lista de todos sus pecados; pero aquel día, sin duda el cura tenía prisa y le despachó sin dar gran importancia a sus pequeñas transgresiones morales[37].

El descuido del cura provoca en el protagonista una confusión, sobre todo cuando su hermano Pedro le aconseja que no tome estas confesiones con seriedad. Por eso, Andrés Hurtado empieza a considerar la fe cristiana como una religión inauténtica, plagada de convencionalismos sociales. Con esta conclusión y al fallecer su madre que representaba su única relación con la fe, el protagonista va perdiendo el interés por la religión:

> A la segunda confesión, Andrés fue dispuesto a no decir al cura más que cuatro cosas para salir del paso. A la tercera o cuarta vez se comulgaba sin confesarse sin el menor escrúpulo.

37. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, *op. cit.*, p. 45.

> Después, cuando murió su madre, en algunas ocasiones su padre y su hermana le preguntaban si había cumplido con Pascua, a lo cual él contestaba que sí indiferentemente[38].

Conforme a Félix Bello Vázquez[39], Pío Baroja no desprecia la religión en sí misma, sino que denuncia su uso para fines políticos y sociales: las doctrinas y los dogmas engendran la falsedad, la hipocresía y la mentira, y perpetúan la injusticia social. Se vale asimismo de ironía para evocar la figura del cura, haciendo de la lujuria y la prostitución una forma de «ciencia evangélica»:

> Entre los dueños de las casas de lenocinio había personas decentes: un cura tenía dos, y las explotaba con una ciencia evangélica completa. ¡Qué labor más católica, más conservadora podía haber, que dirigir una casa de prostitución! Solamente teniendo al mismo tiempo una plaza de toros y una casa de préstamos podía concebirse algo más perfecto[40].

El relato presenta a los hombres de religión como a seres capaces de conseguir cualquier objetivo mediante leyes eclesiásticas, actitud hipócrita denunciada por el narrador. El fanatismo exagerado del pueblo que se une a estas prácticas provoca una brecha importante entre las clases sociales y especialmente entre el hombre y la mujer. Por eso, el narrador considera los dogmas católicos como un obstáculo para el progreso socio-político de la sociedad española.

III. Autobiografía y novela

Al estudiar la realidad en la obra, resulta importante señalar el contenido autobiográfico[41] que aparece en ella, puesto que *El árbol de la ciencia* contiene varios sucesos que implican al personaje principal o se desarrollan en torno suyo, inspirados de la vida del autor.

Esto puede crear una confusión, puesto que hay una mezcla de realidad y ficción que apela a rasgos autobiográficos del autor, sin que se asuman como tales; solo veinte años después de la publicación de la obra, se

38. *Ibid.*, p. 45.

39. Félix Bello Vázquez, *op. cit.*, p. 219-220.

40. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, *op. cit.,* p. 255.

41. Philippe Lejeune define la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en el que se centra en su vida individual y en particular en la historia de su personalidad.

publicaron las memorias de Pío Baroja donde aparecían episodios parecidos a elementos de su novela.

Por eso, mediante la tabla siguiente, pretendemos destacar las similitudes en las vidas del autor real y del personaje imaginario, según el ensayo autobiográfico[42] de Baroja.

Pío Baroja	*Andrés Hurtado*
El paso por el instituto San Isidoro	En la capilla de San Isidoro
El ambiente universitario y los estudiantes	El ambiente estudiantil desordenado
El entorno (Venero y Rudiuvets)	El entorno (Aracil y Montaner)
La carrera de medicina	La carrera de medicina
La experiencia de las clases de disección	Empiezan las clases de disección con las mismas observaciones
La indignación ante las clases universitarias	La desilusión ante el ambiente de las clases
La inacción del pueblo	La inacción
La inmoralidad en los hospitales	Defectos e inmoralidad en el hospital
El encuentro del diario de una monja Sor María De la Cruz.	El encuentro del diario de Sor María De la Cruz
Fin de carrera y la preparación del doctorado sobre el tema del dolor	La preparación de la tesis doctoral sobre el tema del dolor
La enfermedad del hermano Darío	La enfermedad del hermano Luisito y su muerte
La experiencia de médico de pueblo	La experiencia de médico en Alcolea del Campo
La rivalidad profesional con el doctor Torres Muñoz de Luna	La rivalidad profesional con el doctor Sánchez

Entonces, la implicación del autor en la novela se nutre con la realidad de su propia experiencia, y los diferentes puntos comunes entre la novela y la vida de Baroja sólo fueron revelados en las memorias de Pío Baroja publicadas en 1945, o sea treinta y cuatro años después de editarse *El árbol de la ciencia*. De hecho, en la primera parte de la novela hemos distinguido una semejanza entre la sensación del protagonista y la del autor ante el

42. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino. Memorias: Familia, Infancia y juventud*. Tomo II. Madrid: Caro Raggio, 1982.

ambiente universitario y los estudiantes, una experiencia en la capilla del instituto San Isidoro descrita en las memorias como una farsa:

> Este paso del bachillerato al estudio de la facultad siempre da al estudiante ciertas ilusiones, le hace creerse más hombre; que su vida va a cambiar.
> […] Los estudiantes se agrupaban delante de aquella puerta como el público a la entrada de un teatro. La mayoría eran palurdos provincianos, que manifestaban su alegría, al verse juntos, con gritos y carcajadas[43].

Podemos encontrar casi la misma evocación en la novela:

> Ese paso del bachillerato al estudio de facultad siempre da al estudiante ciertas ilusiones, le hace creerse más hombre, que su vida ha de cambiar.
> Andrés Hurtado, algo sorprendido de verse entre tanto compañero, miraba atentamente arrimado a la pared la puerta de un ángulo del patio por donde tenían que pasar.
> Los chicos se agrupaban delante de aquella puerta como el público a la entrada de un teatro[44].

Encontramos también un personaje común con la narrativa barojiana, el del profesor de Química, Letamendi, a quien describió como a «un viejo catedrático[45]». Este profesor también ha sido citado en las memorias del autor bajo el nombre de Ramón Torres Muñoz de Luna y lo describe de la misma manera que la novela :

> El profesor era un pobre hombre presuntuoso y ridículo. Se llamaba don Ramón Torres Muñoz de Luna. Había estudiado en París y adquirido los gestos y las posturas amaneradas de un francés petulante. El buen señor comenzó su discurso de salutación a sus alumnos muy enfático, con algunos toques sentimentales; nos habló de su maestro Liebig, de su amigo Pasteur, de su camarada Berthelot, de la ciencia, del microscopio[46]...

Según Inman Fox, Pío Baroja no respetaba particularmente a Ramón Torres Muñoz, dado que lo trataba como a un cómico que explicaba Química general en los años de medicina y carecía de credibilidad intelectual:

43. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino, op. cit.*, p. 214.

44. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, *op. cit.*, p. 33.

45. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camin*o, *op. cit.*, p. 214.

46. *Ibíd.,* p. 215.

> Hacía trucos de charlatán en los experimentos. Cuando realizaba alguna prueba vulgar de química se le aplaudía como si acabara de inventar, y él saludaba. […] A Torres Muñoz de Luna, la sangre de cómico le rebosaba. Hubiera vendido muy bien en una feria o en una plaza pública[47].

Entre los episodios que mantienen semejanzas con la vida del autor, podríamos aludir a la escena de la sala de disección. Siendo también un estudiante de medicina, Pío Baroja tuvo que pasar por esta etapa, una experiencia claramente decepcionante por carecer los estudiantes de sensibilidad ante la muerte:

> Existía entre los estudiantes de medicina una tendencia al espíritu de clase, consistente en un común desdén por la muerte, en cierto entusiasmo por la brutalidad quirúrgica y en un gran desprecio por la sensibilidad.
> Yo no manifestaba más sensibilidad que los otros; pero por dentro, creo que todo aquello me hacía más efecto que a la generalidad, aunque tuviese inconveniente en abrir, cortar y descuartizar cadáveres[48].

El protagonista manifiesta las mismas reacciones, con lo cual podemos percibir la opinión personal del autor ante estas clases, ya que narra:

> Andrés Hurtado no manifestaba más sensibilidad que los otros; no le hacía tampoco ninguna mella ver abrir, cortar y descuartizar cadáveres. […] A pesar de la repugnancia que le inspiraban tales cosas, no le preocupaban; la Anatomía y la disección le producían interés. Esta curiosidad por sorprender la vida, este instinto de inquisición tan humano, lo experimentaba él como casi todos los alumnos[49].

En estos fragmentos podemos notar que la reacción del autor resulta ser la misma que la del protagonista. Así, en su novela, Pío Baroja incluye fragmentos de su experiencia personal para conferirle cierta verosimilitud al relato y demostrar las diversas lacras sociales a través de la visión del protagonista, quien en la primera parte desempeña el papel de un observador.

Las condiciones de trabajo en el hospital se describen del mismo modo. Basándose en su propia experiencia, el autor muestra en su novela la inmoralidad de los médicos, de los curas y de la administración en los hospitales de España de aquel momento. Así pues, nos encontramos ante la misma

47. *Ibíd.*, p. 215.

48. *Ibíd.,* p. 236.

49. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia, op. cit.,* p. 54, 55.

representación de la inmoralidad en la administración del hospital, de las monjas que se limitan a un trabajo administrativo, de los internos que venden quinina.

Como Andrés Hurtado, Pío Baroja trabajó como médico en un pueblo, pero en dos espacios diferentes, ya que Alcolea del Campo sería una reconstrucción de la imagen real del pueblo de Cestona en Guipúzcoa. En estos espacios rurales, el autor y el protagonista se encuentran metidos en experiencias casi idénticas, en un pueblo muy castizo, y la perspectiva narrativa elegida es análoga. En la novela, Andrés Hurtado mantiene una rivalidad no deseada con Sánchez, el viejo médico:

> Sánchez, al ver que la gente se inclinaba a creer en la ciencia del nuevo médico, emprendió una campaña contra él. Dijo que era hombre de libros, pero sin práctica alguna, y que además era un tipo misterioso, del cual no se podía uno fiar[50].

Este suceso también está inspirado en la propia vida del autor, y lo describe en sus *Memorias* del modo siguiente:

> Díaz, al ver que la gente pensaba que yo sabía bastante medicina, lo que no era cierto, emprendió una campaña contra mí. Dijo que yo era hombre de libros, pero sin práctica alguna, y que además, era un tipo de ideas exageradas del cual no se podía fiar[51].

Por fin, la muerte del hermano del protagonista, Luisito, representa claramente la historia del hermano de Pío Baroja. No obstante, hay una diferencia de edad, puesto que el autor pierde a su hermano mayor, Darío, a la edad de veintitrés años, contrariamente a Luisito, fallecido a los seis años; según Emilio González López[52], el autor fue tan impactado por la muerte de su hermano que, a lo largo de sus novelas, la incluye repetidas veces como en *La Aurora roja* o en *Las noches del Buen Retiro* donde aparecen dos personajes que mueren de la misma enfermedad, la tuberculosis, y aproximadamente en la misma edad que su hermano.

El paralelismo que hemos efectuado entre el autor y el personaje imaginario de la novela demuestra claramente las similitudes entre los dos entes: en la construcción de su personaje, Baroja se vale de dos tipos de elementos, o sea sucesos sacados de su propia experiencia por una parte y, por otra,

50. *Ibid.*, p. 200.

51. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino, op. cit.*, p. 363.

52. Luis Granjel, *Retrato de Pío Baroja*. Barcelona: Barna, 1953.

elementos ficcionales, diferentes de su vida, que determinan la personalidad psicológica derrotista de Andrés.

Sin embargo, resaltan algunas diferencias en cuanto a los modos de vida de Baroja y Andrés Hurtado, y al ambiente que les rodea. Andrés Hurtado, a diferencia de Pío Baroja, crece en un contexto nefasto a partir del momento en que muere su madre hasta su suicidio. Pasa por una multitud de experiencias desastrosas, y no encuentra ningún apoyo, ni en su familia, ni en su entorno; además su única esperanza en la vida, Lulú, fallece también, lo que, de cierto modo, desemboca en el pesimismo y la desesperanza.

En conclusión, la construcción del personaje barojiano descansa en hechos reales que el autor experimentó en su vida, pero a los que añade ciertos elementos psicológicos así como los fundamentos de su propia ideología. En el caso de *El árbol de la ciencia*, podemos constatar similitudes entre autor y protagonista. En su crítica sobre Pío Baroja, Luis Granjel[1] afirma que la novela es una representación de la vida del autor y su ideología. Isabel Criado, por su parte, considera que Andrés Hurtado sería más Baroja que Baroja mismo, ya que en su alter ego literario el autor intenta plasmar sus pensamientos más íntimos, como explica Isabel Criado: « […] *El árbol de la ciencia* es el replanteamiento más radical que Pío Baroja hace de su vida: la realidad y el fracaso se presentan con absoluta desnudez y sinceridad[53]». Entonces, en la obra, podemos hallar la mayoría de las doctrinas filosóficas que influyeron en el autor durante su juventud; Pío Baroja admite haberse interesado por una variedad de filósofos para intentar entender el mundo que lo rodeaba, y se interesó sobre todo en Schopenhauer, en Nietzsche, en el utilitarismo inglés, en Kant, en el positivismo y el vitalismo. Hay una faceta de todas estas doctrinas en la biografía de Andrés Hurtado. En opinión de Sergio Beser, la obra sería, ante todo, una proyección novelística del concepto del hombre y su problemática de Schopenhauer. El crítico resume la construcción ideológica del protagonista de la manera siguiente:

> La figura de Andrés Hurtado es fundamentalmente resultado de la integración de tres líneas confluyentes –vida del autor, testimonio generacional y pensamiento de Schopenhauer–, correspondientes a vivencias, actitudes, pensamientos o incidencias biográficas de Baroja[54].

53. Isabel Criado, *Personalidad de Pío Baroja: trasfondo psicológico de un mundo literario*. Barcelona: Planeta, 1974, p. 323.

54. Sergio Beser, *op. cit.*, p. 87.

De este modo, la novela representa una biografía ficcional de un personaje basado en un pensamiento schopenhaueriano y experiencias sociales sacadas de la vida del autor, lo cual nos lleva a interrogarnos acerca del tono autobiográfico del conjunto de su obra.

Manuel Alberca[55], en su estudio del *Pacto ambiguo*, postula un «autobiografismo ideológico» en la novela, en la medida en que Pío Baroja utiliza sus personajes como receptáculo de sus propias ideologías: «en ocasiones son las ideas políticas, la filosofía vital y los resortes psicológicos más característicos de Baroja, los que constituyen los argumentos fundamentales de la novela, lo que da vida a los personajes y sentido a los hechos que allí se cuentan[56]». Esta introducción del trasfondo ideológico del autor en sus novelas convierte a algunos personajes de sus obras en alter egos, o proyecciones ficcionales del autor. Es el caso de Andrés Hurtado, en el que se perciben rasgos comunes con su propia experiencia de estudiante, de médico y sobre todo su ideología durante su juventud, en la cual el autor declaró en uno de sus discursos[57] haber sido muy influenciado por Schopenhauer.

En definitiva, Pío Baroja en *El árbol de la ciencia* intentó reflejar el ambiente de la última década del siglo XIX, pero al mismo tiempo quiso mostrar las ilusiones que puede tener un joven intelectual en aquel mundo lleno de defectos morales e intelectuales. De hecho, Baroja demostró otra faceta de sí mismo, pero con una visión más oscura, como revela en sus *Memorias*: «en mi novela *El árbol de la ciencia* he pintado una contrafigura mía, dejando la parte psicológica y cambiando el medio ambiente del protagonista, la familia y alguna otra cosa[58]».

55. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 121.

56. *Ibid.,* p. 124.

57. Pío Baroja, *Discurso leído ante la Academia Española el 12 de Mayo de 1935*. Madrid: Talleres de Espasa-Calpe, 1935.

58. Francisco García Fuster citando a Pío Baroja. *Obras completas.* Barcelona: Galaxia Gutenberg/ círculo de lectores, 1997-1999, p. 398.

RÉALISME ET NARRATION CHEZ TROIS AUTRICES DU FRANQUISME

Lou Freda
Université Paris Nanterre

Le réalisme est associé à la période du XIXe siècle et à de grands noms comme ceux de Balzac, Zola, ou encore Stendhal et Flaubert, pour ne s'en tenir qu'à l'aire de la littérature française. La littérature réaliste se veut être une description précise et objective de la réalité qu'elle décrit, et elle est donc caractérisée par la présence de détails et de précisions dans les descriptions. Les critiques jugent le réalisme prédominant dans la littérature d'après-guerre française : Wolfgang Asholt, dans son article « Un renouveau du "réalisme" dans la littérature contemporaine ? », se penche sur la réapparition du réalisme durant la période de l'après-guerre et explique les théories de plusieurs critiques : entre Aragon et le réalisme socialiste, Barthes parlant du joug du « réalisme bourgeois[1] » et de la nécessité de la littérature de s'en libérer, et Perec qui donne comme fonction à celle-ci d'être l'expression « la plus totale des réalités concrètes[2] », nous trouvons de nombreuses définitions de ce que doit être le réalisme dans la seconde moitié du XXe siècle, prouvant de cette manière que la littérature française après la Seconde Guerre mondiale se prête au réalisme[3]. Du côté de l'Espagne,

1. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques.* Paris : Éditions du Seuil, 1972.

2. Georges Perec, *L.G., une aventure des années soixante.* Paris : Seuil, 1992.

3. Wolfgang Asholt, « Un renouveau du "réalisme" dans la littérature contemporaine ? », *Lendemains*, Sept. 2013, nº 150-151, « Problèmes du réalisme dans la littérature française contemporaine », p. 22 : « Il semble que cette tendance séculaire qui débute

des critiques comme Eugenio de Nora par exemple identifient le surgissement d'une nouvelle forme de réalisme, que l'auteur considère comme une « nueva objetividad[4] ». C'est d'une forme de nouvelle objectivité dont témoignent les œuvres étudiées ici.

Celles-ci se placent dans le contexte d'avant-guerre ou dans celui de la guerre civile espagnole, et le choix d'une narration à la première personne du singulier par un personnage de petite fille donne une valeur spécifique à la dimension réaliste des textes. Il s'agit de *Memorias de Leticia Valle*[5] (1945) de Rosa Chacel, de *Primera memoria*[6] (1960) d'Ana María Matute, et du duo *Tristura*[7] (1960) et *Escribo tu nombre*[8] (1965) d'Elena Quiroga. Dans *La infancia en la narrativa española de posguerra,* Eloy Godoy Gallardo s'interroge sur l'omniprésence de l'enfance dans les œuvres de l'après-guerre, mettant en avant le fait que les auteurs ont pour la plupart vécu le conflit durant leur enfance[9]. Les œuvres du corpus proposé ont été écrites entre 1945 et 1965, chacune par des femmes qui ont vécu la guerre, deux d'entre elles pendant leur enfance (Matute est née en 1925, Quiroga en 1921), et leur point commun à toutes est qu'elles mettent en scène une petite fille qui a entre huit et quatorze ans et qui raconte son histoire à la première personne du singulier. Le choix d'un personnage jeune pour narrateur dans des textes qui sont réalistes par la façon dont ils s'inscrivent dans une réalité historique et géographique détermine une écriture ancrée dans une réalité mais dont le personnage n'a qu'une connaissance partielle. D'une part, nous pouvons considérer que les récits de ces jeunes filles sont d'autant plus réalistes qu'ils reflètent la vision d'éléments historiques perçus par une enfant. Cela donne une valeur micro-historique à l'œuvre et en fait un objet

au XIXe siècle, qui commence à dominer dans la première moitié du XXe siècle, tout en étant mise en question par les avant-gardes (historiques), devient le pôle dominant du champ littéraire après la Deuxième Guerre mondiale et non sans relations avec cette catastrophe, surtout la "rupture de la civilisation" (*Zivilisationsbruch*) que représente la Shoah ».

4. Eugenio G. De Nora, *La novela española contemporánea II.* Madrid : Editorial Gredos, 1968, p. 129.

5. Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle*. Buenos Aires : Emecé, 1945.

6. Ana María Matute, *Primera memoria.* Barcelona : Editorial Planeta, 1960.

7. Elena Quiroga, *Tristura.* Barcelona : Editorial Noguer, 1960.

8. Elena Quiroga, *Escribo tu nombre.* Barcelona : Editorial Noguer, 1965.

9. Eloy Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra.* Madrid : Playor, 1979.

d'étude pour l'historien. Dans *L'historien et la littérature*[10], Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard étudient comment les œuvres littéraires se mettent au service du travail de l'historien, comment elles deviennent de véritables sources exploitables par celui-ci. Les deux chercheuses pointent toutefois du doigt les limites de l'utilisation de la littérature comme objet-source à partir du moment où l'auteur livre une écriture qui est obligatoirement subjective et dont le point de vue est biaisé. Elles expliquent aussi que les personnages ou les descriptions permettent d'identifier les façons de penser et les habitudes sociales de la société décrite. D'autre part, ce choix narratif a une limite évidente : comme on perçoit les éléments historiques du point de vue d'une enfant qui n'est pas capable de tout comprendre, on accède dans la narration à la part d'incompréhension de la perception de la narratrice. Cette incompréhension se traduit par un silence, une absence d'explications ou de détails, qui oblige le lecteur à une attitude active : c'est à lui de comprendre à quels événements historiques font référence les allusions de la narratrice. Nous sommes donc face à une tension résultant du choix narratif : la narratrice rend son récit réaliste en l'inscrivant dans une réalité historique qu'elle ne peut ni interpréter ni nommer. Cette tension se retrouve non seulement dans le fond du texte, mais également dans sa forme : une petite fille peut-elle s'exprimer comme écrivent les autrices ? Non. Pourtant ce choix d'écriture s'inscrit dans une démarche autobiographique – bien qu'involontaire – qui peut également être considérée comme participant au réalisme des œuvres étudiées.

Nous nous demanderons comment l'expression du récit par la petite fille donne une teinte spécifique et contradictoire – oscillant entre absence d'informations et proposition d'un point de vue particulier – au réalisme de ces œuvres, et comment ce choix narratif donne à l'écriture de ces textes un aspect d'inachèvement, de déficience.

Dans un premier temps, nous nous proposons d'étudier les conséquences du choix d'un point de vue partiel, celui d'un narrateur jeune, sur la valeur réaliste conférée au texte. Dans un deuxième temps, nous soulèverons les enjeux d'une écriture déficiente (au sens d'incomplète) et nous nous interrogerons sur l'intérêt du choix d'une petite fille-narratrice.

10. Dinah Ribard, Judith Lyon-Caen, *L'historien et la littérature*. Paris : La Découverte, 2010.

I. Point de vue et réalisme

A. Le récit des événements historiques des années 30 et de la guerre civile

Dans « Ambigüedad y sugerencia en las *Memorias de Leticia Valle* », Lucía Ortiz étudie l'écriture de Rosa Chacel et qualifie la narratrice du roman cité de *narrador deficiente*[11], terme qu'elle ne définit pas, et dont elle ne précise pas l'origine théorique non plus. Il est difficile de savoir exactement ce qu'entend Ortiz à travers ce terme, mais la suite de l'article nous pousse à le comprendre comme l'équivalent de « narrateur interne ». Le mot « déficient » – qui vient du latin et signifie affaibli – nous semble extrêmement intéressant à exploiter pour notre réflexion. La déficience, c'est le caractère inachevé, incomplet d'une chose. Nous nous proposons donc de conserver ce mot et de le mettre au service de notre réflexion.

Dans les œuvres étudiées, les personnages de Tadea, Matia et Leticia sont des narratrices homodiégétiques et internes qui peuvent être considérées comme des narratrices dites « déficientes » (c'est-à-dire un narrateur interne, homodiégétique, mais qui offre une description incomplète de la réalité, dans la mesure où il ne peut l'interpréter et délègue cette tâche au lecteur). Les passages où les narratrices se présentent comme déficientes sont ceux où le texte se veut justement le plus réaliste : ce sont les allusions à des événements historiques. C'est dans les textes de Quiroga, *Tristura* et *Escribo tu nombre*, qu'elles sont les plus fréquentes. Par exemple, dans l'extrait suivant, la jeune fille est en train d'étudier au couvent lorsque les élèves sont évacuées. Elle raconte :

> Se formaron y salieron mientras quedábamos las internas, medio vueltas hacia ellas y desconcertadas. No sé cómo llegó a mí el rumor, ni quién lo dijo. Sé solamente que me enteré, que alguien pasaba la noticia: «Están quemando conventos». Miré hacia las paredes repitiéndome a mí misma: «Están quemando conventos», pero no realizaba lo que repetía, como si fuera totalmente ajeno a nosotras. El estudio sin las mediopensionistas pareció de pronto desierto, brutalmente solitario y enorme. La Madre Prefecta esperó a que el rumor de las filas se apagara[12].

11. Lucía Ortiz, « Ambigüedad y sugerencia en las *Memorias de Leticia Valle* », *in* Ana Rodríguez y Antonio Piedra, *Rosa Chacel. La obra literaria, expresión genealógica del Eros*, *Anthropos : Revista de Documentación Científica de la Cultura*, nº 85. Barcelona : Editorial Anthropos Promat, Junio 1988.

12. Elena Quiroga, *Escribo tu nombre, op. cit.*, p. 123.

Ce passage est révélateur des procédés habituels de l'écriture d'Elena Quiroga. Tout d'abord, le discours rapporté que l'on trouve entre guillemets : « Están quemando conventos » dont le sujet émetteur est inconnu, impersonnel : « alguien » met en avant le choix de ne pas donner l'identité du personnage qui parle et permet à la narratrice de s'inclure dans le groupe, faisant de celui-ci une entité unique. C'est ce que montre également la répétition de la phrase entendue : « repitiéndome a mí misma ». Tadea fait figure de miroir des autres petites filles, et le livre montrera justement si (et comment) elle réussira à dégager sa parole personnelle de la voix générale du groupe, pour s'affirmer en tant qu'individualité propre et libre (le titre du livre, *Escribo tu nombre,* vers emprunté au poème de Paul Eluard, semble indiquer la quête d'une liberté). L'autre sujet absent est celui de la phrase rapportée : on sait seulement qu'il s'agit d'une troisième personne, « Están ». Le lecteur qui connaît le contexte historique de l'avant-guerre civile est capable de déduire qu'il s'agit des partisans de la Seconde République, qui s'opposent à un enseignement religieux. Mais la narratrice est incapable de le savoir et son ignorance se traduit par la mise en relief de son incompréhension : « desconcertadas », « no sé », « sé solamente », « no realizaba », et par l'expression d'un silence omniprésent dans l'œuvre d'Elena Quiroga et désiré, ici, par la représentante de l'autorité : « La Madre Prefecta esperó a que el rumor de las filas se apagara ». La « Madre Prefecta » attend un silence réel (elle veut que les fillettes se taisent) qui sera suivi d'un deuxième silence, celui de l'absence d'explication des faits. Nous nous trouvons face à une double absence d'explication : celle de la narratrice qui ne *peut* pas expliquer, celle de l'adulte qui ne *veut* pas expliquer, excluant l'enfant de la sphère politique. Le récit de ce type d'incidents propres au contexte historique des années trente en Espagne, par une enfant d'une dizaine d'années, ne présente pas de détails précis, ne révèle ni l'identité des personnes ni leurs raisons pour commettre ces incendies, et place le lecteur dans la position de celui qui doit relier les faits racontés à la réalité historique. Pourtant, dans la mesure où le point de vue adopté sur les événements racontés est celui d'une petite fille, il revêt une dimension micro-historique qui participe de son réalisme. Dans « ¿Qué es la microhistoria? », Anaclet Pons et Justo Serna définissent la micro-histoire de la manière suivante :

> La microhistoria sería una práctica basada en la reducción de la escala de observación con el fin de reconstruir lo vivido, esto es, con el fin de reconstruir esas vidas individuales que han quedado

> registradas y que pueden ser exhumadas mediante el nombre de los sujetos que las protagonizan[13].

Dans cette définition, nous identifions plusieurs caractéristiques de la micro-histoire qu'il nous semble nécessaire de développer. C'est d'abord l'idée de « reducción de la escala » que les auteurs précisent dans un autre article – « Nota sobre la microhistoria. ¿No habrá llegado el momento de parar?[14] » –, citant Peter Burke[15] qui définit les trois sphères d'études du micro-historien : la communauté, l'individu et la famille. Dans les textes étudiés, nous nous retrouvons à l'échelle de l'individu, et découvrons une réalité historique connue et divulguée par les historiens de manière objective à travers la subjectivité de la perception d'une petite fille de dix ans.

De la même façon, dans *Primera memoria* d'Ana María Matute, l'opposition entre militants franquistes et républicains durant la guerre civile se matérialise dans les personnages de Matia et Borja, cousins dont les pères sont chacun dans un camp opposé. La conscience de la jeune fille des événements politiques dont elle est le témoin passe par des allusions à un père engagé du côté des Républicains et par les épisodes des lectures des journaux par les adultes de son entourage. Pourtant, c'est encore une fois l'ignorance qui se dégage de ces courtes références. En voici un exemple : « Era un tema que siempre me llenaba de zozobra, porque mi padre, al parecer, estaba con ellos, en el otro lado. Borja me mortificó alguna vez con alusiones a mi padre y sus ideas[16] ». La narratrice évoque son père, sans pour autant révéler qu'elle a conscience de ses actions. L'expression « al parecer », qui renvoie à une superficialité et à une incertitude de l'information, l'emploi du pronom personnel « ellos » qui, comme précédemment chez Quiroga, ne permet pas d'identifier précisément le sujet, prouvent l'ignorance de la jeune fille qui ne sait pas à quoi elle se réfère, ni ce que représente l'engagement de son père. Cette incertitude se retrouve également dans la bouche de son cousin, dont le père est dans le camp franquiste, et qui fait des « alusiones a mi padre y sus ideas ». De nouveau, le texte étonne par l'absence de précisions sur la nature de ces idées (jamais exprimées

13. Justo Serna, Anaclet Pons, *Cómo se escribe la microhistoria.* Madrid : Cátedra, 2000, p. 239.

14. Anaclet Pons, Justo Serna, « Nota sobre la microhistoria. ¿No habrá llegado el momento de parar? », *in* Glicerio Sánchez Recio (dir.), *La memoria del pasado*, *Pasado Memoria: Revista de Historia Contemporánea,* nº 3, Alicante : 2004, p. 7.

15. Peter Burke, *Formas de hacer historia.* Madrid : Alianza, 2003.

16. *Ibid.*, p. 64.

explicitement), et laisse entendre que Matia ne sait pas elle-même en quoi elles consistent. La superficialité du discours sur le père républicain dans la bouche du cousin provoque néanmoins des sentiments d'inquiétude chez la jeune narratrice qui parle d'une « zozobra ». Ce mot est formé par les mots latins « *sub* », (sous) et « *supra* », (dessus). C'est exactement le mouvement qu'adoptent les paroles rapportées dans les citations : un discours creux, superficiel et imprécis (qui tient de l'apparence, du dessus) vient provoquer des sentiments intenses chez la narratrice.

B. Géographie et représentations symboliques

Le réalisme des œuvres étudiées ne se limite pas aux simples références historiques, il s'étend également à la géographie. Les trois histoires prennent place dans des lieux éloignés de la ville, centre et théâtre des tensions que traverse le pays. Pour *Primera memoria*, il s'agit d'une des îles Baléares. Pour *Tristura* et *Escribo tu nombre*, d'une ville de province, qui s'oppose constamment à Madrid où vivent les cousins de Tadea. L'histoire de *Memorias de Leticia Valle* débute, quant à elle, avec le départ de Valladolid pour un village de la campagne. Ce choix de la part des autrices est volontaire puisqu'il permet de tenir les personnages éloignés des événements historiques : la distance géographique est cause de l'incapacité d'interprétation de ces événements par les narratrices. Ces derniers ont lieu dans un espace éloigné, ils ne sont pas vécus personnellement et semblent ne pas appartenir à la réalité de la jeune fille. Les narratrices sont dans une bulle qui accentue ce détachement par rapport aux événements et qui permet de rapporter seulement partiellement ce contexte historique. À titre d'exemple, le passage suivant de *Primera memoria*, qui décrit la lecture matinale des journaux par la grand-mère de Matia :

> A la hora del desayuno los periódicos de la abuela crujían entre sus garras glotonas […] –«horrores y horrores, hombres enterrados vivos…»–, bebía distraídamente su café, y por sobre la taza, los ojos, redondos y sombríos, reseguían las letras con morbosa avidez. Alguna vez, Borja y yo mirábamos los periódicos. Ciudades bombardeadas, batallas perdidas, batallas ganadas. Y allí, en la isla, en el pueblo, la espesa y silenciosa venganza. Los Taronjí subían en el coche negro y recorrían la comarca[17].

Dans cette citation, nous retrouvons l'expression renvoyant à l'incertitude : « al parecer ». L'opposition entre ville et province (ou île) est exprimée

17. *Ibid.*, p. 173.

dans le passage : « Ciudades bombardeadas, batallas perdidas, batallas ganadas. Y allí, en la isla, en el pueblo, la espesa y silenciosa venganza. », où le pluriel de la première phrase rencontre le singulier dans la suivante, où le bruit des bombardements dans les villes s'oppose au silence de la vengeance. Cette « venganza » est une allusion au meurtre de José Taronjí, que la narratrice est capable de rattacher au conflit qui divise le pays. L'île devient une scène en réduction du conflit qui a lieu sur la péninsule à grande échelle. Le bruit présent dans cette citation l'est aussi par l'action de la grand-mère qui consomme l'information du journal comme s'il s'agissait d'un aliment : « los periódicos de la abuela crujían entre sus garras glotonas ». Néanmoins, cette dégustation de l'écriture journalistique n'est pas suivie par la parole et il faut que les deux adolescents aillent chercher l'information d'eux-mêmes pour savoir : « Alguna vez, Borja y yo mirábamos los periódicos ». La grand-mère apparaît alors comme celle qui fait disparaître les informations pour rendre l'île « silenciosa ». Son rôle est similaire à celui de la « Madre Prefecta » chez Quiroga : il s'agit d'une figure adulte féminine imposant le silence. L'éloignement géographique permet cette distance avec les événements politiques, et cette distance est celle qui est à l'origine du silence de la narratrice incapable d'expliquer les informations qu'elle découvre dans la presse ou les événements de l'île dont elle est témoin.

C. L'éducation des petites filles

C'est quand le texte nous renseigne sur l'éducation des petites filles que l'on remarque le mieux sa dimension réaliste. Dans *Memorias de Leticia Valle,* plusieurs références évoquent les *labores,* ces petits travaux domestiques féminins tels que la broderie ou la couture. La confrontation entre don Daniel et doña Luisa, qui s'instaure autour de Leticia, peut être interprétée comme une lutte pour faire appartenir la petite fille soit au monde de l'étude et du savoir soit à celui de la vie domestique : à plusieurs reprises, doña Luisa interrompt les classes de Leticia avec don Daniel, et cette dernière ressent une forme de culpabilité à délaisser les cours pour accompagner doña Luisa dans ses missions domestiques. La question qui se pose alors est : qui la petite fille doit-elle suivre ? Elle se pose d'autant plus que l'histoire a lieu en Espagne dans les années 30, après la dictature de Primo de Rivera, quand la Seconde République a rénové l'enseignement : elle a mis en place l'enseignement laïc pour tous les enfants, faisant de l'enseignement religieux une option[18], et a tenté d'attribuer à la femme une

18. María Rosa García Vilardell, « La influencia católica en la enseñanza », *in* Beatriz Souto Galván (dir.), *Libertad de creencias e intolerancia en el franquismo*. Madrid,

nouvelle place dans la société en lui octroyant des droits de vote, de travail, de divorce qui font de la femme un individu actif et qui peut désormais sortir de la sphère domestique. Les petites filles ne sont donc plus censées suivre un type d'enseignement où les travaux domestiques tiennent la place principale[19]. Rosa Chacel, d'idéologie républicaine, exprime, dans son journal *Alcancía. Vuelta*[20], son dégoût pour les tâches ménagères, ainsi que son enfance continuellement stimulée par le savoir. Elle n'hésite pas pour autant à montrer une forme d'intérêt de la jeune fille pour les activités considérées comme « féminines ». Ainsi dit-elle, au moment où elle découvre un « gran paquete mal envuelto » qui s'avère contenir les « labores de las chicas de la escuela » que son institutrice rapporte chez elle :

> En aquello se me presentó una nueva perspectiva de mi maestra y un mundo nuevo, toda una especie de trabajos que, aunque no eran desconocidos para mí, no había practicado nunca. Al fin pudimos entendernos ocupando cada una nuestra posición. Yo le repetía constantemente que no sabía hacer nada de aquello, y ella, sintiéndose al fin maestra en algo, me fue enseñando cada pieza, sacando de las entrañas de su paquete cositas absurdas: relojeras, bolsas para peines, todo hecho con sedas de colores sobre raso almohadillado.
>
> […]
>
> Los libros volvieron a quedar arrinconados[21].

Ce qui ressort de ce texte, c'est la contradiction entre une forme de mépris et l'expression d'un intérêt pour les *labores*. L'adjectif « absurdas » et le diminutif « cositas » peuvent révéler ce mépris pour les objets décrits. Le fait que les petits ouvrages se trouvent d'abord dans un « gran paquete mal envuelto », puis le mouvement qu'effectue l'institutrice : « sacando de las entrañas de su paquete », d'un point de vue symbolique, pourraient laisser penser que les travaux domestiques sont ce qui doit rester caché. La découverte des *labores* a pour conséquence directe la mise à l'écart des livres, comme s'il était impossible d'associer les deux. Rosa Chacel voudrait-elle exprimer un conseil, celui de tenir à l'écart les petites filles des travaux de couture si l'on veut qu'elles se concentrent sur les livres ? Ce passage semble exprimer une forme de facilité de la petite fille à se diriger vers les travaux

Barcelona, Buenos Aires : Universidad de Alicante, Marcial Pons, 2008.

19. Sur ce thème, le roman *Historia de una maestra,* (1990) de Josefina Aldecoa est très révélateur.

20. Rosa Chacel, *Alcancía. Vuelta.* Barcelona : Plaza & Janes, 1982.

21. Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle*, *op. cit*., p. 106-107.

domestiques plutôt que vers le travail intellectuel, et c'est ce qui apparaît dans la confrontation entre doña Luisa et don Daniel : l'étude et le travail domestique demandent chacun un dévouement total, et ne sont donc pas compatibles.

Au début de cette partie, nous évoquions des narratrices *déficientes.* La vision de ces narratrices, le fait qu'elles aient un point de vue interne, les affaiblit dans la mesure où elles ne peuvent aller jusqu'au bout de la description des éléments historiques, et cela pourrait nous faire douter du réalisme des œuvres étudiées. Or cette partialité de leur point de vue est justement ce qui donne plus de force au réalisme des textes du corpus : dans la mesure où elles sont incapables de dire plus, on accède à un point de vue d'autant plus réaliste, puisque fidèle à celui d'une petite fille entre huit et quatorze ans, et le lecteur est placé dans une attitude active de reconnaissance et d'interprétation des éléments historiques évoqués.

II. Enjeux d'une écriture déficiente

A. Une écriture critiquée pour son manque de réalisme

Dans *La novela española contemporánea II*, Eugenio De Nora intitule l'un de ses chapitres « La "nueva oleada" entre el relato lírico y el testimonio objetivo ». Il y étudie toute la génération des jeunes auteurs qui ont commencé à écrire à la fin de la Seconde Guerre mondiale et met en avant ce qu'il appelle leur « orientación realista[22] ». Il souligne surtout une forme de contradiction, de rupture entre la forme et le fond des œuvres proposées :

> […] se confunden y entrecruzan aquí aspectos en apariencia dispersos, y aun antagónicos: se parte, por lo pronto (nos referimos ahora al campo estrictamente literario, pero en cuanto éste puede englobar «forma» y «fondo») de un evidente cansancio y repulsa de lo anterior: de la apetencia de algo formal y sustancialmente más ceñido, más ajustado a la noción de un valor supremo, intuido antes que razonado (noción en que los conceptos de verdad, sinceridad, expresividad y belleza se entrelazan y confunden inextricablemente)[23].

La citation rend compte d'une contradiction entre « forma » et « fondo », entre ce qui est dit et comment cela est dit. Il semblerait que le désir de vérité et de sincérité soit toujours menacé par celui de produire un texte

22. Eugenio G. De Nora, *La novela española contemporánea II.* Madrid : Editorial Gredos, 1968, p. 263.

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

beau, et par les procédés stylistiques employés à cet effet. Ce qui ressort de cette critique, et qui rejoint la pensée d'autres critiques contemporains, c'est la contradiction entre la forme et le fond de ces œuvres. La principale critique que l'on fait à Rosa Chacel est qu'une petite fille de douze ans ne peut pas s'exprimer comme elle le fait. Eugenio De Nora ajoute, à propos de *Memorias de Leticia Valle* :

> El tema –la anécdota excepcional, sin duda en el límite de lo patológico, de una niña que, sin haber cumplido aún los doce años, atrae y seduce (sin que la realización carnal quede muy en claro; pero sí la plena relación sentimental y erótica) a un hombre casado, que como consecuencia, con implacable lógica vital y acorralada conciencia terminará suicidándose– habría podido alimentar una excelente novela corta, de penetrante y morbosa psicología; por desgracia la difusión y la prolijidad impiden la completa madurez y sazón de la obra[24].

Il emploie les mots « prolijidad », « difusión », « profusa dispersión » pour qualifier le style du récit qui empêche la création d'un « mundo novelesco objetivo[25] ». Cette prolixité est étonnante de la part d'une fillette d'une dizaine d'années, et cette remarque pourrait aussi bien être appliquée aux autres œuvres du corpus. L'expression des petites filles n'est pas réaliste – dans le sens de vraisemblable –, peut-être justement parce que ce ne sont pas elles qui s'expriment mais des femmes – les autrices – à travers elles. Si on prend l'incipit des *Memorias de Leticia Valle,* on peut lire :

> El día 10 de marzo cumpliré doce años. No sé por qué, hace ya varios días que no puedo pensar en otra cosa. ¿Qué me importa cumplir doce años o cincuenta? Creo que pienso en ello porque, si no, ¿en qué voy a pensar?
> En todo lo de antes no pienso; lo veo dentro de mí[26].

La réflexion sur l'âge et le temps qui passe, l'introspection « lo veo dentro de mí », ne sont pas des thématiques que l'on a l'habitude de lire sous la plume d'une fillette de douze ans. D'autres citations prouvent une capacité d'auto-analyse qui est elle aussi étonnante pour un esprit aussi jeune. Pour exemple, nous pouvons citer ce passage où Leticia parle de son père :

> Que mi padre quisiera morir, no me era imposible de comprender, pero que quisiera hacerse matar por los moros, ¿por qué? Además,

24. *Ibid.*, p. 207.

25. *Ibid.*, p. 206-207.

26. Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle*, *op. cit.*, p. 83.

> ¿por qué lo decían con aquel misterio, con aquel dejo? Cuando yo preguntaba, era un alzarse de hombros, un mover de cabeza con lo que me respondían, y yo sentía vergüenza, no sé si por mi padre o si por mí, por no entender, por no dar en el quid de aquello que no querían explicarme[27].

La richesse du vocabulaire, la compréhension de la mort, l'analyse de son propre caractère, ou encore la mise en scène de soi-même sont des éléments que l'on peut retrouver sous la plume d'une femme, mais pas sous celle d'une petite fille de douze ans. Chez une autrice qui se complaît à s'auto-analyser (en témoignent ces denses journaux intimes ou ses propres paroles[28]), on ne peut s'empêcher d'attribuer à ce discours une dimension autobiographique[29].

B. Dimension autobiographique des textes et écriture déficiente

Bien que les romans des corpus ne soient pas des autobiographies (on ne retrouve pas le pacte autobiographique théorisé par Philippe Lejeune[30] et il ne s'agit pas non plus de l'autofiction selon les définitions de Serge Doubrovsky ou encore de Philippe Vilain), la dimension autobiographique de ces textes ne peut pas être niée. Plusieurs ouvrages, parmi lesquels la thèse de María Carmen Expósito Montes, *La escritura autorreferencial de Rosa Chacel*, se proposent d'étudier l'œuvre littéraire de l'autrice à la lumière de ses journaux intimes et de sa biographie. *Memorias de Leticia Valle* est ainsi défini comme « una versión novelada y autobiográfica de la juventud de Rosa Chacel[31] ».

Leticia peut alors être considérée comme la projection de Rosa Chacel. À l'image de sa créatrice, la petite fille n'est pas scolarisée, étudie à la maison, est libre de ses mouvements, témoigne d'un intérêt pour la littérature

27. *Ibid.*, p. 89.

28. Au début d'un congrès organisé en son hommage, Rosa Chacel dit : « Estoy acostumbrada a oír decir que de mí hablo demasiado, y es verdad que en toda mi obra no hablo más que de mí y del mundo ante de mí », *in* M.ª Pilar Martínez Latre (ed.), *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel, Ponencias y comunicaciones.* Logroño : Universidad de La Rioja, 1994, p. 13.

29. L'idée que Rosa Chacel se projette dans ses textes de fiction a été développée par María Carmen Expósito Montes dans sa thèse *Escritura autorreferencial en Rosa Chacel.* Jaén : 2013, consultable en ligne : <http://ruja.ujaen.es/bitstream/10953/457/1/9788484397298.pdf.>

30. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique.* Paris : Éditions du Seuil, 1975.

31. María Carmen Expósito Montes, *op. cit.,* p. 71.

et le savoir. La lecture de l'œuvre autobiographique *Desde el amanecer* nous met sur cette piste. Pourtant, y apparaissent des attitudes qui se trouvent à l'opposé de celles de Leticia dans *Memorias de Leticia Valle*. Par exemple, en parlant d'amies qu'elle fréquente, Rosa Chacel dit les apprécier parce qu'elles ne sont pas comme les autres petites filles qu'elle déteste et qui imitent « a las señoras […] en aquello que a mí me irritaba incluso en las señoras mismas. Hacían comiditas, hablaban de las cosas de la casa[32] ». Or on a vu que Leticia témoigne d'une forme d'intérêt pour les *labores* et demande à rejoindre les autres petites filles. Cet intérêt sert justement de jalon pour marquer d'autant plus la différence entre la narratrice et les autres filles scolarisées, puisque Leticia ne tardera pas à quitter l'école pour suivre une instruction spécialisée avec doña Luisa et don Daniel (il faut rappeler ici que Rosa Chacel a également passé un temps extrêmement court à l'école, d'où ses parents l'ont rapidement retirée à cause de ses crises d'angoisse). Le passage de l'orage[33], où l'institutrice demande à Leticia de raconter des histoires à ses camarades pour les calmer, est également assez symbolique dans son rapport au savoir. Leticia est celle qui calme en récitant des histoires ou en chantant, et cette attitude se retrouve plus tard dans les leçons de don Daniel qui enseigne à Leticia en lui parlant, en lui racontant l'Histoire (avec un grand H). Don Daniel est à Leticia ce que Leticia est pour les autres fillettes : une figure du savoir. Elle ne peut donc pas appartenir à la sphère domestique.

La dimension autobiographique apparaît également chez Matute, notamment dans l'expérience de la guerre. Dans *Mujeres de la posguerra*, Inmaculada de la Fuente[34] rapporte le traumatisme qu'a été pour la jeune Ana María Matute l'expérience de la mort durant la guerre, et comment cette expérience s'illustre dans sa production littéraire. Ainsi cette dernière dit-elle : « A través de los vericuetos de la imaginación he tratado de escapar de una realidad que por desgracia no he podido transformar todo lo que hubiera deseado[35] ». Un des exemples de l'intrusion d'expériences personnelles de l'autrice dans son œuvre romanesque peut être identifié dans le passage de la découverte du corps de José Taronjí par Matia dans *Primera memoria.* Voici comment Inmaculada de la Fuente raconte la découverte

32. Rosa Chacel, *Desde el amanecer: autobiografía de mis primeros diez años.* Madrid : Revista de occidente, 1972, p. 235.

33. Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle*, *op. cit.*, p. 109-110.

34. Inmaculada de la Fuente, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación.* Barcelona : Planeta, 2002.

35. *Ibid.*, p. 18-19.

d'un cadavre dans les rues de Barcelone par Ana María Matute lorsqu'elle était enfant :

> […] a los 10 años, caminando por Barcelona con su padre, vio a un hombre muerto, tirado en un solar. Su padre solía taparles los ojos a ella y a sus hermanos cuando tropezaban con algún hecho sangriento en la calle o se veían involucrados en alguna escena en la que unas monjas eran sacadas del convento y acorraladas por milicianos, pero no pudo evitar que viera aquel hombre despanzurrado que tenía un diente de oro y llevaba en la mano un pedazo de pan con chocolate. La muerte existía[36].

Quant à la description de la découverte du corps mort de José Taronjí, une seule phrase la résume : « El hombre estaba boca abajo, con un brazo extendido en el suelo, arrimado a la panza de la barca como perro que busca refugio para dormir[37] ». Le détail de la main dans le texte de De la Fuente, celui du bras dans *Primera memoria*, nous permettent de relier les deux récits et de souligner l'importance qu'a eue l'expérience de l'autrice au moment d'écrire.

Considérer les narratrices de ces œuvres comme des projections de leurs autrices à la lumière du terme de déficience permet de questionner le rapport au réel des premières. On peut considérer que la restitution du réel vécu dans l'œuvre romanesque, et la fictionnalisation ainsi effectuée, relèvent d'une tentative d'achèvement du réel, qui échoue dans l'incapacité des narratrices à l'interpréter. La déficience de la narratrice serait alors celle de l'écriture de l'autrice, de sa parole dont le silence dénonce le caractère inachevé (rappelons à titre d'exemple que Matia ne rétablit pas la vérité quand Borja accuse Manuel à tort, que Leticia ne met jamais de mots sur sa relation avec don Daniel, et que Tadea ne se défend jamais lorsqu'elle est accusée à tort de mentir).

C. Qui est la narratrice chez Quiroga ? La figure trouble et double de la narratrice

Blanca Torres Bitter, dans *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de* Tristura*, de Elena Quiroga*[38], s'intéresse à la figure narrative

36. *Ibid.*, p. 17.

37. Ana María Matute, *Primera memoria*, *op. cit.*, p. 51.

38. Blanca Torres Bitter, *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de* Tristura*, de Elena Quiroga.* Málaga : Estudios y Ensayos 50, Universidad de Málaga, 2001.

dans l'œuvre d'Elena Quiroga. Elle reprend la théorie de Gérard Genette expliquée dans *Figures III* et celle de Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* pour identifier un narrateur qui adopte des modes changeants. Il y aurait deux niveaux de narration, avoués d'ailleurs par l'autrice même[39] : celui du récit du quotidien, donc du présent, et celui de la nostalgie d'un passé disparu, qui apparaît dans le texte en italique. Blanca Torres Bitter considère que les allers-retours entre un temps présent et un temps passé d'un paragraphe à l'autre sont une façon pour la narratrice, d'une part de partager sa considération du passé avec le lecteur, d'autre part de pouvoir s'expliquer son présent à la lumière de son passé[40]. Cela passerait par une alternance : la narratrice serait tantôt homodiégétique, tantôt extradiégétique. Tantôt participante de son histoire, tantôt se positionnant à l'extérieur de son propre récit.

Pourtant, nous pensons qu'on peut aller plus loin en étudiant la figure de cette narratrice et proposer un troisième niveau de narration, où elle serait substituée par une autre voix narrative. Dans *Tristura* et *Escribo tu nombre,* la narratrice Tadea a tendance à s'effacer totalement (c'est ce que suppose Blanca Torres Bitter lorsqu'elle parle d'une narratrice extradiégétique) : le pronom personnel « yo » disparaît durant plusieurs pages et le lecteur ne retrouve plus aucune expression de la première personne du singulier. La subjectivité propre au narrateur interne est également effacée. Cela apparaît aussi à travers l'utilisation de formes impersonnelles. Par exemple, au début du livre, on peut lire : « Balancearse sobre la tarima del portón con el batiente abierto. –No se juega con la puerta, Tadea; la puerta no es para jugar[41] ». Le choix d'un infinitif pronominal, « balancearse », où le sujet n'est pas exprimé, semble la manifestation d'un désir d'annuler l'identité du personnage : l'enfant se confond avec l'action, il n'est rien d'autre que le mouvement de se balancer. C'est l'introduction de la parole d'un autre personnage qui permet de nommer le narrateur, procédé à prendre d'autant plus en compte que nous sommes dans l'incipit de l'œuvre, où s'effectue

39. Elena Quiroga, dans le discours qu'elle a envoyé à Lapesa en 1984 au moment de son entrée à la Real Academia Española, explique à propos de *Tristura* : « Hay dos niveles de narración: uno, la realidad cotidiana en La Montaña; otro, la nostalgia del paraíso perdido, el ensueño. El ensueño –señalado incluso con diferente tipo de letra– es la tierra añorada, junto al río Sil, los laberintos y vericuetos de aquel jardín, el bosque, el río; paisaje de Villoria ».

40. Blanca Torres Bitter, *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura, de Elena Quiroga*, *op. cit.*, p. 37.

41. Elena Quiroga, *Tristura*, *op. cit.*, p. 9.

la présentation du personnage principal. Ici, la connaissance du nom du protagoniste ne passe pas par une auto-présentation mais par l'apostrophe d'un autre personnage, inconnu, qui vient l'annuler par l'interdiction d'accomplir l'action de se balancer. Or, comme nous venons de le voir, la petite fille ne se définit pas comme « Tadea » mais comme l'action de « balancearse ». Le début de l'œuvre *Tristura* est déjà l'anéantissement du mouvement-identité du personnage. « Tadea » devient un nom pour empêcher le mouvement, la vie.

Pour en revenir à l'effacement de la première personne, il pourrait s'agir, selon nous, d'un dédoublement de la voix narrative où la narratrice-personnage s'efface pour laisser place à une autre voix, une deuxième instance narrative qui se placerait au-dessus de celle de la narratrice-Tadea. Elle s'emparerait de la parole narrative de cette dernière pour rompre un silence qui tient soit à la réminiscence de l'enfance (chose justifiée par la dimension autobiographique du texte), soit au silence de la femme dans la société franquiste. À titre d'exemple, le passage suivant :

> Era una magia.
> –Hale, a jugar.
> Jugar era un deber, tenía sus horas.
> –¿Qué dejáis para cuando seáis viejos?
> –Con el agua de lluvia crece el pelo.
> –A correr para entrar en reacción.
> Ni siquiera entonces el jardín era nuestro[42].

Dans les dialogues, où pourrait se produire l'introduction de la parole directe du narrateur lors d'échanges avec les autres personnages, Tadea s'efface totalement. Le choix de ne pas donner le nom du personnage qui parle, de n'utiliser aucun verbe introducteur de parole et d'introduire des proverbes, des dictons ou autres phrases rapportées et d'ordre général telles « Con el agua de lluvia crece el pelo » permettent de dépersonnaliser totalement la parole, au point que le pronom possessif « nuestro » en fin de citation provoque de l'étonnement : à qui renvoie ce pronom évoquant une première personne du pluriel ? L'absence du pronom personnel de première personne du singulier ou du prénom « Tadea » permet de supposer que le personnage de la petite fille s'est effacé pour laisser sa place à un autre narrateur, peut-être en partie à la voix de Quiroga se remémorant des épisodes de son enfance à Villoria.

42. *Ibid.*, p. 11.

Georges Perec a écrit : « Décrire la réalité c'est plonger en elle et lui donner forme[43] ». Faire une œuvre réaliste serait donc donner forme à la réalité à travers l'écriture. Cette phrase est intéressante à confronter aux œuvres étudiées dans la mesure où nous avons essayé de montrer que leur réalisme met en avant une forme de déficience. C'est tout d'abord la déficience de la narratrice incapable d'interpréter le réel, puis celle de l'introduction d'un vécu de l'autrice qui rendent incomplète son écriture par des procédés stylistiques précis : contradiction entre le niveau de langue et le personnage s'exprimant, figure trouble de la narratrice, etc. Nous avons été face à une écriture qui introduit des éléments historiques à travers un point de vue partiel. Ce point de vue de l'enfant permet, paradoxalement car il livre moins d'informations, d'être plus réaliste dans la restitution de la vision des faits des personnages. Le choix d'un discours écrit par une femme adulte dans la bouche d'une narratrice jeune vient remettre en cause le réalisme des œuvres. Néanmoins, la dimension autobiographique identifiée dans ces textes est forcément mise au service d'une nouvelle forme de réalisme : celui de l'introduction d'une vie, d'une expérience personnelle et réelle dans le récit de fiction. Cette étude a permis de nous centrer sur la figure de la narratrice, et de poser plusieurs interrogations : si le choix d'un enfant comme narrateur trouvait son origine, comme l'a dit Eloy Gallardo Godoy, dans l'expérience de la guerre, peut-on se limiter à cette unique raison ? Que nous dévoile ce choix narratif de la vie des autrices ? Que révèle l'effacement de la voix narrative chez Quiroga et l'empêchement de la parole de la petite ou jeune fille par d'autres personnages féminins ? La conclusion que nous pouvons tirer de cette étude, c'est que le narrateur dans les œuvres étudiées ne peut être superposé totalement aux personnages que sont Tadea, Matia et Leticia. Il est en réalité pluriel, et il faudrait parler pour ces œuvres de différentes identités narratives : celles qui correspondent aux personnages, et celles qui se détachent d'eux, sans pour autant se confondre avec celles des autrices, malgré les éléments autobiographiques présents. Il reste désormais à chercher à définir avec plus de précision ce narrateur pluriel et à identifier la polyphonie narrative dont les romans analysés font preuve.

43. Georges Perec, *L.G., une aventure des années soixante*, *op. cit.*, p. 51.

PINCELADAS REALISTAS EN EL MAR ARQUETÍPICO FEMENINO DE FRANCISCO UMBRAL Y MARIO VARGAS LLOSA

Ana Godoy Cossío
Universidad Complutense de Madrid

Partimos del reconocimiento que tributan a la literatura y cultura francesa como grandes afluentes para sus vidas/obras. En ambos es notoria la raíz decimonónica del realismo y de sus principales maestros franceses, a partir de sus perfiles testimoniales, espaciales y representativos. Aunque desde la perspectiva estética, reflexiva y crítica, cada quien mantiene sus particularidades propias: Vargas Llosa se atreve a insertar las técnicas literarias novedosas y cosmopolitas, mientras Umbral, más lírico y metafórico, *a priori*, ejerce una suerte de localismo universal. Sin embargo, ambos tienen interiorizada a la novela del siglo XIX que «sienta la cabeza y ya no es picaresca, ni pastoril, sino real como la vida misma[1]». Esta es una de las innegables influencias que atan la vida/obra de nuestros autores, ese afán de presentar «la vida cotidiana en el marco histórico y cultural del siglo XIX, presente en la novela realista francesa[2]». Los modelos que Bajtín cita como modelos son: *Madame Bovary*, *Rojo y negro* de Stendhal, *Eugenia Grandet* de Balzac o *Les Rougon-Macquart* de Zola.

Un recuento rápido por la trayectoria de ambos escritores en el contexto de las tendencias literarias dominantes en la segunda mitad del siglo XX,

1. Francisco Umbral, *Mis paraísos artificiales*. Barcelona: Argos, 1976, p. 181.

2. Matzat Wolfgang, «La ciudad de provincias en la novela del realismo a la actualidad: continuidad y transformación», *in* Matzat Wolfgang, *Espacios y discursos de la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2007, p. 84.

época en que empiezan a publicar sus primeros libros, nos encamina hacia la esencial confluencia generacional entre ellos. Conviene resaltar que, en Perú y en Latinoamérica, el realismo cobró diversas ramificaciones[3], entre las que se ubicaría Vargas Llosa. Según José Miguel Oviedo, el autor practica un «arte realista y poético, americano y universal, clásico y experimental» próximo al «realismo urbano o el realismo neo naturalista[4]». Mientras para Ricardo González Vigil estaría dentro del neorrealismo peruano:

> Con gran virtuosismo en el manejo de la sintaxis narrativa (acaso el mayor a nivel hispanoamericano) y notable inventiva para utilizar técnicas idóneas para cada enfoque elegido, Vargas Llosa se erigió rápidamente en el representante más brillante e influyente del Neorrealismo peruano[5].

Desde el punto de vista comparativo, algunos críticos han advertido una ligera inclinación hacia el realismo social, en las producciones iniciales de Francisco Umbral, como tendencia narrativa que se desarrolló alrededor de las décadas 50 y 60 en España. Aunque él siempre se ha sentido al margen de toda corriente: «Para los críticos sigo siendo una singularidad, a veces interesante, a veces perfectamente marginable[6]».

Sin embargo, la influencia francesa que reciben de sus grandes maestros es irrebatible en ambos. Consciente o inconscientemente, desde la pasión y admiración por los escritores franceses, transgresores y rebeldes, discurren por los cauces realistas de la literatura, para transformar al lector, bajo esta premisa: «La misión de la literatura no es solo procurar placer, sino también formar ciudadanos críticos[7]». Fieles a sus propios estilos, ambos logran construir «una realidad ficticia tan potente y persuasiva como la realidad real, un mundo hermético fabricado con palabras en el cual encerrar bajo

3. Una amplia clasificación sobre todas las etapas de su narrativa lo sitúan dentro de otras tendencias más específicas: «realismo crítico», «realismo urbano», «neorrealismo urbano», «novela urbana o neo-objetivismo», «neorrealismo». En Mario Castro Arenas, *La novela peruana y la evolución social*. Lima: José Godard (ed.), 1974. Rosa Boldori, *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*. Santa Fe: Colmena, 1969, p. 18-35 y José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos, 1974, p. 67.

4. José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 13.

5. Ricardo González Vigil, *Años decisivos de la narrativa peruana.* Lima: San Marcos, 2008, p. 51.

6. Francisco Umbral, *Los cuadernos de Luis Vives*. Barcelona: Planeta, 1996, p. 112.

7. Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*. Lima: Santillana, 2010, p. 18.

siete llaves al lector para hacerle vivir una experiencia vicaria tanto o más intensa que la experiencia personal[8]».

Vargas Llosa, se concibe a sí mismo como un escritor realista: «soy un escritor realista en el sentido ancho de la palabra. Creo que la literatura es un elemento que pone en contacto a los lectores con una realidad profunda[9]». Él mismo ha proclamado que pertenece a «aquella secta, escuela o tradición de escritor realista» y reconoce que en su cimiento está Flaubert, primordialmente: «La influencia de Flaubert tiene que haber sido muy grande[10]». La gran admiración y familiaridad por Flaubert está plasmada en *La orgía perpetua,* en el que fluye la «afinidad con el novelista decimonónico [cuya] perdurable influencia [ha dejado] huellas [que] pueden rastrearse en sus propias narraciones[11]», siempre realistas. Como confiesa en la entrevista[12], la dominante e indiscutible pasión que siente por Flaubert es innegable. Sin duda, se impregna de su tenacidad e insobornable talento literario y sigue el mismo soporte en sus novelas, al mismo tiempo que solidifica sus propios rasgos.

Así también, otros autores franceses del siglo XIX como Balzac, Zola, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Julio Verne suscitaron en Vargas Llosa un inocultable entusiasmo y lo ayudaron a desentrañar los episodios, escenas claves o a descubrir los «cráteres de la novela[13]». El listado puede seguir, pero en sí, Vargas Llosa logra su propio estilo, gracias a las distintas tonalidades de lecturas y experiencias que se han combinado en la plantilla indeleble de sus maestros:

> Aunque sé qué autores me cautivaron, cuáles educaron mi sensibilidad y me abrieron la puerta de los sueños, y los nombres de los que me enseñaron el arte de la palabra y la arquitectura de la ficción, no me atrevo a afirmar que sea a ellos –en la lista debería añadir, por supuesto, a Flaubert y a Melville, a Dickens, Balzac y Tolstói,

8. Javier Cercas (Pról.), «La pregunta de Vargas Llosa», *in* Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros.* Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2012, p. 484.

9. Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, *op. cit*., p. 18.

10. Ana Godoy Cossío, «Entrevista a Mario Vargas Llosa», Lima, 20/01/2014.

11. Malva E. Filer, «Vargas Llosa, el novelista como crítico», *in* C. Rossman y A. W. Friedman. *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, p. 160.

12. Ana Godoy Cossío, «Entrevista a Mario Vargas Llosa», entrevista citada.

13. Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta, 1997, p. 71, 77, 82.

> al *Tirant lo Blanc* de Martorell, a Thomas Mann y a muchos otros que, como ellos, me revelaron la vocación decicida, de alcanzar la totalidad, que anida en todo novelista– a quienes más debo como escritor[14].

A este edificio de maestros se suman otros autores franceses del siglo XX que, sin duda, le han dejado huella: Jean-Paul Sartre, Albert Camus y André Malraux: «Yo estaba influido por Sartre, por Malraux, los existencialistas, los escritores comprometidos de la época. Para mí, la vocación literaria era inseparable de su relación con la realidad histórica[15]». Aunque luego se apartará de él, Sartre lo marcó casi tanto como Flaubert:

> Su figura moral, en cambio, ha ido agigantándose siempre para mí [...] por la lucidez, honestidad y valentía juvenil con que ha sabido enfrentarse, no sólo al fascismo, al conservadurismo y a las trampas burguesas, sino también al autoritarismo y al espíritu clerical de la izquierda[16].

La gratitud que Vargas Llosa tributa a la cultura francesa es grande, porque ha contribuido a cumplir el sueño de su niñez: «creía que vivir allí y respirar el aire que respiraron Balzac, Stendhal, Baudelaire, Proust, me ayudaría a convertirme en un verdadero escritor[17]». Durante su estadía en Francia coincide con Sartre y Camus, quienes estaban en plena efervescencia de sus producciones y, sin duda, consolidaron la formación de su pensamiento, al igual que Jean François Revel, de quien asume la idea del «espíritu libre y el corazón abierto[18]». Por otro lado, coincide con la cúspide de «Beckett, Bataille y Cioran, del descubrimiento del teatro de Brecht y el cine de Ingmar Bergman, el TNP de Jean Vilar y el Odéon de Jean-Louis

14. Víctor Ochoa, Mario Vargas Llosa, *Víctor Ochoa, escultor, ¿cuándo se acaba una obra?, conversación con Mario Vargas Llosa.* Salamanca: Caja de Ávila. Universidad de Salamanca, 2006, p. 6.

15. Alonso Cueto, «La cocina de las letras. Una conversación con Mario Vargas Llosa», *Letras Libres,* España, octubre 2007, Año nº VI, nº 73, p. 41.

16. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 19.

17. Mario Vargas Llosa, «Elogio de la lectura y la ficción». Estocolmo, 7 diciembre 2010. Discurso ofrecido por Mario Vargas Llosa ante la Academia Sueca durante la ceremonia de entrega del Premio Nobel de Literatura de 2010. *Letras Libres*, España, noviembre 2010, Año nº X, nº 110, p. 4.

18. Maite Rico y Bertrand de la Grande, «La generosidad de un caballero», *in* «Doce variaciones sobre un escritor», *Letras Libres,* España, 31 octubre 2007, año VI, nº 73, p. 16.

Barrault, de la Nouvelle Vague y le Nouveau Roman[19]». Admira la literatura de André Malraux junto con «el espectáculo más teatral de la Europa de aquel tiempo, las conferencias de prensa y los truenos olímpicos del general de Gaulle[20]». Además de todas las lecturas francesas agradece a la colección de libros eróticos franceses *Les maîtres de l'amour*, dirigida por Guillaume Apollinaire[21], por cimentar su narrativa erótica.

Por su lado, Umbral también reconoce que entre la «retahila de nombres[22]» que anidan en su firmamento o «complejo palimpsesto de la memoria[23]», están los autores franceses del siglo XIX, entre los que destacan Balzac, Zola, Stendhal, Flaubert, entre otros. Si bien asume que la transformación de la novela parte de lo decimonónico, se inclina por «la tradición literaria, concretamente muy en la línea de Proust[24]», a quien considera el gran maestro del cambio. Proust ha influido grandemente en su «concepción de la vida, su dandismo, dramatismo y su desgarro, y su cinismo [...]. Del tintero de Proust nace toda la novela del siglo XX[25]». Entre sus muchos libros que circulan por el cauce proustiano, dos títulos destacan: *Mis placeres y mis días* (1994) y *A la sombra de las muchachas rojas* (1981), como homenajes a su maestro. Ambos son crónicas noveladas o periodísticas de protagonistas de Madrid: la Reina, las estudiantes, la niña/muchacha Mozart, el colectivo feminista u otras damas que frecuentaban el *Café Gijón*.

Además de la innegable influencia de Proust: «me fascina perderme en la minucia proustiana», Umbral reconoce a Baudelaire como el molde de su escritura, en cuanto al continente lírico: «si tuviera que encontrarle un modelo francés a mi escritura entonces, y de siempre, creo que este modelo

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. Mario Vargas Llosa, «Memorias de un lector y escritor de bibliotecas», *Eñe*, nº 31, 2012, p. 102.

22. Bénédicte de Buron Brun, «Francisco Umbral o la soledad habitada en *Los metales nocturnos*», *in* Bénédicte De Buron-Brun (ed.), *Umbral: Una identidad plural.* Donostia: Utriusque Vasconiae; Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2009, p. 31.

23. Frase de Baudelaire, citada por Bénédicte de Buron Brun en «La biblioteca de Francisco Umbral», *in* José Ignacio Díez Fernández (ed.), *Los placeres literarios: Francisco Umbral como lector*. Madrid: Fundación Francisco Umbral, 2012, p. 39.

24. José Ignacio Díez Fernández, «¿Devoción de lector? El Umbral de Proust», *in* José Ignacio Díez Fernández (ed.), *Los placeres literarios: Francisco Umbral como lector*. Madrid: Fundación Francisco Umbral, 2012, p. 79.

25. José I. Díez Fernández, «¿Devoción de lector? El Umbral de Proust», *op. cit.,* p. 79.

sería Baudelaire y no Proust. Baudelaire opera por síntesis (metáfora) y Proust por análisis[26]». Baudelaire será la plantilla que buscó en su juventud «el máximo modelo de escritor en estado puro [...]. Siempre Baudelaire. Y todo él alrededor: Lautréamont, Novalis, Nerval, Rimbaud, Byron, Wilde. Toda una raza, toda una familia rara, espectral y fascinante[27]». Así también, de Camus y Sartre hereda la idea de que escribir era actuar [porque] como Vargas Llosa «estaba convencido que a través de la literatura uno podría influir en la historia[28]».

En esencia, tanto Umbral como Vargas Llosa entran en la disyuntiva de «ser al mismo tiempo Balzac, Proust y Beckett[29]» o Flaubert. En realidad, sus aguas literarias provienen todavía del cauce del romanticismo de Víctor Hugo, se unen con el realismo de Stendhal y con el naturalismo de Zola. Para Umbral «la marea creciente del saber científico hace que Balzac, Zola y Flaubert (Valera, Galdós en España) quieran construir una novela naturalista donde todo tenga el rigor y la coherencia de la vida[30]». Con toda razón, en sus narrativas encontramos pinceladas híbridas que combinan el realismo del XIX con los nuevos modelos del vanguardismo del siglo XX, donde «el positivismo y el cientificismo influyen en la novela, acomplejan al hombre de letras en general[31]». Vargas Llosa, además del molde de Flaubert, incorpora la renovación de las técnicas narrativas, mientras Umbral refuerza la tendencia memorialista, bajo el modelo de Proust. Por ello, quizás esta analogía expresa mejor la equivalencia de las mayores huellas en ambos: Flaubert es a Vargas Llosa como Proust es a Umbral. La relación cercana con la cultura francesa se puede resumir en este comentario del Premio Nobel, extrapolable a los dos autores:

> Francia ha contribuido probablemente más que ninguna otra cultura europea a emancipar al individuo de la servidumbre gregaria, a romper las cadenas que atan al primitivo al conjunto social, es decir a desarrollar esa libertad gracias a la cual el ser humano dejó de ser

26. Francisco Umbral, *Trilogía de Madrid*. Barcelona: Seix Barral, 1985, p. 66.

27. Francisco Umbral, *La noche que llegué al café Gijón*. Barcelona: Destino, 2001, p. 103.

28. Mario Vargas Llosa, «Memorias de un lector y escritor de bibliotecas», *Eñe*, nº 31, 2012, p. 101.

29. Víctor Ochoa, Mario Vargas Llosa, *Víctor Ochoa, escultor, ¿cuándo se acaba una obra?, conversación con Mario Vargas Llosa.* Salamanca: Caja de Ávila. Universidad de Salamanca, 2006, p. 6.

30. Francisco Umbral, *Mis paraísos artificiales*, *op. cit.*, p. 181.

31. *Ibid.*

> una pieza en un mecanismo social y se fue convirtiendo en un ser dotado de soberanía, capaz de tomar decisiones e irse constituyendo como ser libre y autónomo, creador de sí mismo, más diverso y más rico de lo que todas las coordenadas sociales o cepos colectivistas, religión, nación, cultura, profesión, ideología, etc., pueden decir sobre su «identidad»[32].

Dentro de este marco, ambos retoman los arquetipos femeninos preferidos de los autores del realismo y ponen en alto relieve, tanto el lado individual como el colectivo de sus personajes femeninos, asociados con la ciudad donde «cada mujer es la puerta jónica[33]». Los dos impregnan del colorido provinciano y capitalino a sus textos, aunque cada uno, en sus respectivos contextos, estilos y matices. Sus obras son pinturas realistas de las sociedades de Europa y América, con mujeres arquetípicas de variada edad, estado y condición. El escáner de sus miradas las describe físicamente, descubre sus sueños, deseos, pasiones, comportamientos y batallas interiores y exteriores. En sus libros, los retratos femeninos son semejantes a las figuras femeninas de Toulouse-Lautrec, Renoir, Munch, El Bosco, Balthús, Picasso o Gauguin, con distintas escalas, variados perfiles y etapas de la mujer. Son proyecciones de arquetípicas mujeres, de finales del siglo XIX y del XX, cual hologramas de la historia española, hispanoamericana y universal. Son el reflejo de las distintas caras de las realidades circundantes de sus tiempos, fundidas al calor del fuego de la literatura de sus maestros y de su propia imaginación:

> El novelista privilegia una y asesina otras (anécdotas) mil posibilidades de aquello que describe: esto entonces muda de naturaleza, lo que describe se convierte en lo descrito, me refiero sólo al caso del escritor realista, aquella secta, escuela o tradición a la que sin duda pertenezco, cuyas novelas relatan sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles, a través de sus propias vivencias de la realidad[34].

Además de la innegable influencia francesa en la obra de ambos, encontramos los matices del realismo español, primordialmente galdosiano, que se suma a las nuevas tonalidades realistas de sus narrativas. Ambos

32. Mario Vargas Llosa, «La identidad francesa», *El País*, Madrid, Tribuna «Piedra de toque», 16/07/1995.

33. Francisco Umbral, *La belleza convulsa*. Barcelona: Planeta, 1985, p. 32.

34. Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Penguin Random House, 2015, p. 18.

experimentan la misma sensación que sintió Galdós al llegar a la capital española y perciben que la realidad citadina de Madrid se convierte en la lanzadera de sus vidas/obras. Madrid inspiró a Galdós en sus crónicas, ensayos, novelas, igual que a Quevedo, Valle-Inclán, Larra, Azorín, Baroja, Unamuno, González-Ruano, Gómez de la Serna, Cela, entre otros. Así también, Madrid será para ambos la *Fontana de Oro* de la inspiración como «resultado, por destilación, de todos los anteriores[35]» que hicieron de la capital un «Madrid universal[36]».

Madrid es el punto de despegue, el centro nuclear de sus vocaciones como escritores, donde los dos llegan a la misma conclusión: «Ni abogado, ni periodista, ni maestro: lo único que me importaba era escribir y tenía la certidumbre de que si intentaba dedicarme a otra cosa sería siempre un infeliz[37]». Tanto para Umbral como para Vargas Llosa, el salto de la provincia a la capital adquiere doble significación: vital y literaria. Ambos se insertan en los vericuetos del Madrid de los Austrias y alrededores para conquistar la ciudad desde las pensiones, bares, cafeterías, restaurantes, calles, plazas y demás lugares emblemáticos, pero sobre todo para reencontrarse consigo mismos y con la literatura: «nos ha salido este Madrid nuestro que somos nosotros mismos[38]».

A partir de este encuentro, en sus obras también encontramos réplicas del realismo español galdosiano, aunque en distintos contextos urbanos. Vargas Llosa introduce el matiz contemporáneo a sus novelas y obras teatrales, primordialmente, en Piura y Lima. Mientras que Umbral centra su mirada en Valladolid y en Madrid, dos ciudades decisivas para su carrera literario-periodística y principal semillero de sus personajes femeninos:

> La escritura madrileña del gran escritor se sitúa en el marco de la gran literatura que la ciudad ha disfrutado durante el siglo XX [...]. El Madrid de Umbral [...], no se resuelve ni se ahoga en ninguna clase de localismo. Es un espacio donde el hombre brega y ama y sufre en el seno de esa lucha por la supervivencia [...]. Hay en su obra también un ciclo narrativo (y no narrativo) madrileño, como

35. Javier Villán, «Prólogo» a la *Trilogía de Madrid* de Francisco Umbral. Barcelona: Planeta, 1999, p. 7.

36. Miguel García-Posada, «Prólogo», *in* Francisco Umbral, *Hojas de Madrid.* Barcelona: Planeta, 2008, p. IX.

37. Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 2001, p. 51.

38. Francisco Umbral, *Teoría de Madrid.* Madrid: Espasa Calpe, 1981, p. 15.

> hay el ciclo de Valladolid o de la provincia, ambos con idéntico carácter universal[39].

Para Galdós el «cronotopo provincial en la novela española es aún más importante que en el realismo francés», por ello, al retornar de París donde lee a Balzac, sigue su ejemplo y escribe *Los Episodios Nacionales,* obra fundamental para entender la historia de la España del siglo XIX. Es a partir de Balzac que «la novela representa y analiza una historia en curso, porque la novela realista es un modo de conocer los mecanismos sociales y el funcionamiento[40]» del mundo contemporáneo. Así, como la mayoría de textos realistas y naturalistas han tenido como escenario a París, Galdós «ha creado una verdadera novela urbana», un retrato transversal de Madrid y de otras ciudades españolas en las que restituye «el arte a la realidad[41]». Según Vargas Llosa, Galdós fue el mejor escritor español del siglo XIX, un hombre civil y liberal que narró con maestría un período neurálgico de la historia de España, por ello lo califica como «el más grande novelista de nuestra lengua[42]» que hizo lo que Balzac, Zola y Dickens, por los que sintió admiración:

> […] contar en novelas la historia y la realidad social de su país [...] con sus *Episodios* estuvo en la línea de aquellos, convirtiendo en materia literaria el pasado vivido, poniendo al alcance del gran público una versión amena, animada, bien escrita, con personajes vivos y documentación solvente, de un siglo decisivo de la historia española: la invasión francesa, las luchas por la independencia contra los ejércitos de Napoleón, la reacción absolutista de Fernando VII, las guerras carlistas[43].

Desde esta perspectiva, ambos escritores llegan al mismo puerto galdosiano, donde confluyen los mismos arquetipos familiares[44]: abuelas, ma-

39. Miguel García-Posada, «Prólogo», *in* Francisco Umbral, *Hojas de Madrid*, *op. cit.*, p. IX.

40. Adolfo Sotelo, «Clarín, crítico de Galdós: la teoría de la novela realista en España», *Leopoldo Alas, crítico literario.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, p. 669.

41. *Ibid.,* p. 675.

42. Manuel de la Fuente, «Mario Vargas Llosa: Galdós es el más grande novelista de nuestra lengua», *ABC*, Madrid, 24/10/2007, p. 88.

43. Mario Vargas Llosa, «En favor de Pérez Galdós», *El País*, Madrid, Tribuna «Piedra de toque», 19/04/2020.

44. Ana Godoy Cossío, *Arquetipos femeninos: Francisco Umbral y Vargas Llosa. Obras y vidas paralelas*. España: Dalya, 2019, p. 276-335.

dres, tías, primas, entre otros arquetipos. Son evidentes los tintes femeninos del autor canario en la jerarquización de sus personajes por clases sociales, estados civiles, condiciones y edades: ricas/pobres; solteras, casadas/viudas; novias/esposas/amantes; patronas/criadas, señoras/señoritas, etc. Estos ecos galdosianos manifiestan la preeminencia de la mujer, a partir de los títulos: *Doña Perfecta*, *La desheredada*, *Tristana*, *Fortunata y Jacinta*, *Marianela*, *Gloria*, *Electra*, *Casandra*, *La loca de la casa*, etc. Lo mismo sucede con los libros de ambos. De Umbral: *Las señoritas de Aviñón*, *Las Ninfas*, *Las vírgenes*, *Las españolas*, *Las Europeas*, *Las respetuosas*, *Mis mujeres*, entre otros. De Vargas Llosa: *La señorita de Tacna*, *La tía Julia y el escribidor*, *Kathie y el hipopótamo*, *La Chunga*, *Elogio de la madrastra*, *Travesuras de la niña mala*, Flora Tristán *de Paraíso en la otra esquina*, etc.

Las novelas de Galdós son una panorámica histórica, social y literaria e incluso psicológica de las mujeres en general. En sus argumentos, el escritor se anticipa a plantear la necesidad de liberar a la mujer española de tabúes y ataduras, sobre todo, religiosas y tradicionales que le impiden la realización plena. El mayor ejemplo está en *Fortunata y Jacinta*. Así, también, Umbral y Vargas Llosa retratan el microcosmos de las mujeres que se atreven a saltar los límites impuestos por sus contextos. Son personajes femeninos adelantados a su tiempo, con libertad de acción y decisión, aunque contravienen a las costumbres y a las normas de la moralidad, como la tía Algadefina umbraliana o Flora Tristán vargasllosiana, por citar un ejemplo de cada uno.

Francisco Umbral continúa la tradición galdosiana en sus crónicas, memorias y novelas, aunque sin admitirlo, pero incorpora a su narrativa su característico matiz lírico-metafórico, irónico-crítico. Entre las muchas lecturas que él recuerda de su madre, Galdós estaba en la estantería[45], entre otros autores de su niñez que completan su bagaje literario. Si bien reconoce que Galdós no fue su autor predilecto y, por ello, critica su estilo en sus artículos, estamos seguros de que sí imprimió una huella significativa en su escritura en cuanto a los temas relacionados con la mujer. Así como Galdós, Umbral llegó a tener un amplio conocimiento sobre Madrid y los frutos están en sus libros. Desde *La noche que llegué al café Gijón,* Umbral se ha mimetizado con el Madrid antiguo y el Madrid en ciernes, el Madrid

45. Umbral recuerda que «la estantería a los pies de la cama con los libros de mamá, mucho Galdós, noventayocho, *El nocturno del hermano Beltrán*, de Baroja, *las Guerras carlistas*, de Valle-Inclán (clave de mis caligrafías posteriores), *Habitado vergel* (vanguardismo de entreguerras), *Los que no fuimos a la guerra*, de Fernández-Flórez para descubrir la novela de lo cotidiano, las tragedias de la vida vulgar, los libros de la abuela». Francisco Umbral, *El hijo de Greta Garbo.* Madrid: Ediciones Destino, Áncora & Delfín, 1982, p. 61-62.

céntrico, boyante y el Madrid de los alrededores, cuyos resultados están plasmados en *Travesía de Madrid* (1966), *Amar en Madrid* (1972), *Teoría de Madrid* (1980), *Trilogía de Madrid* (1984), *Madrid 650* (1995), *Madrid, tribu urbana* (2000).

Ambos rompen el espacio burgués de Madrid: «la ciudad burguesa es en realidad otro modo de contar la realidad socio-histórica de un espacio nacional decrépito[46]». Aunque en las obras de Umbral, se compendian las ciudades de Valladolid y Madrid en las que fusiona las fronteras sociales, a partir de las protagonistas, tanto de los barrios señoriales, como de los periféricos. Así como Bajtín, constata que la ciudad de provincias «es un cronotopo importante en la novela realista[47]». La mirada del hombre/observador/testigo de la ciudad madrileña percibe a las mujeres como parte del escenario dicotómico de Madrid en sus diferentes etapas y ángulos: franquista de posguerra, capitalinas y provincianas, del centro y de alrededores, de espacios interiores y exteriores. La ciudad, como un ente más, con sus tradicionales calles, plazas, bares, cines, comercios donde fluye la vida.

En Madrid, el escritor halla una mina de personajes femeninos de diverso tipo, donde predomina la mujer citadina, madrileña, provinciana o extranjera. La presencia femenina se compone de distintos cuadros de la sociedad española, enfocados con el faro realista de su nueva mirada. Umbral les quita el velo que las encubre bajo un perfil sesgado y solo dual: las españolas como sinónimo de santas o religiosas y las extranjeras, como mujeres libres y pecaminosas. Perfiles de mujeres que se contraponen social, cultural e incluso económicamente y que, sin embargo, confluyen en ciertos puntos comunes de la ciudad: iglesias, cines, plazas, bares, teatros, etc.

De todos los arquetipos femeninos[48] relevantes en las obras de Umbral y de Vargas Llosa, que coinciden con los de la narrativa galdosiana, destacan la *madre/tía, hija/prima*, que aparecen en *Fortunata y Jacinta* y en *Doña Perfecta.* Quizás esta novela contempla mejor estos arquetipos juntos, a través de «un diálogo entre los representantes de la provincia (madre/tía) y la capital (sobrino)[49]». Doña Perfecta es el arquetipo de *tía y madre*

46. Matzat Wolfgang, «La ciudad de provincias en la novela del realismo a la actualidad: continuidad y transformación», *op. cit*, p. 51.

47. Mijaíl Bajtin, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica», *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, p. 237-409.

48. Ana Godoy Cossío, *Arquetipos femeninos: Francisco Umbral y Vargas Llosa. Obras y vidas paralelas*, *op. cit.*, p. 288-305.

49. *Ibid.*, p. 85-86.

tirana, representante de la sociedad jerarquizada, prejuiciosa y cegada por la tradición española del siglo XIX. Mientras Rosario es el arquetipo de hija/prima/novia, víctima de la dictadura matriarcal y del contexto aplastante, ultraconservador y religioso de la ciudad provinciana. Del mismo modo, el arquetipo de *primas* forma parte del imaginario familiar en las obras de ambos autores. Los dos retratan a las primas, aunque desde la percepción del niño y del adolescente, respectivamente: «detrás de la prima estaba el fantasma blanco de adolescente de la endogamia, de la mujer de la tribu, del clan, de la familia, que siempre es la mujer más deseada, es la que despertó involuntariamente, nuestro primer deseo[50]». En sus libros, la prima joven, bella, virginal es deseable y deseada: Maena o Marta umbralianas, Patricia o Nancy vargasllosianas, así como todo el enjambre de primas de cada autor. En *Fortunata y Jacinta* también Galdós aborda el tema de la prima, similar a Balzac en *Eugenia Grandet* y al de amante.

De igual modo, el arquetipo de las *tías* es de gran relevancia en las narrativas de Umbral y Vargas Llosa. A la hora de comparar, la tía Algadefina porta el estandarte de todas las tías umbralianas y representa el súmmum de la pluralidad de la mujer, cuya figura se desarrolla en tres etapas y en tres libros: *Las ánimas del purgatorio*, *El fulgor de África* y *Las señoritas de Aviñón*. Su imagen se disocia entre la madre y la tía, aunque en el perfil predomina la tía, ella aglutina otros arquetipos complementarios a su esencia heterogénea: novia/soltera/amante. Para Vargas Llosa, el arquetipo de tía recae en Julia, nombre de su novela *La tía Julia y el escribidor.* Ella es el motor poliédrico y transformador de la historia. Como novia/amante/tía/esposa, Julia «trastoca la realidad cotidiana de Varguitas –como lo hará la "niña mala"[51]», en nombre del amor y la pasión como norte. Pese a que sus historias son distantes en tiempo y espacio, ambas llevan los genes literarios de Emma Bovary. El propio Vargas Llosa dice seguir el rastro de Flaubert en *La orgía perpetua* porque «es el termómetro para medir a otros autores[52]». Las tías en la literatura de ambos son las piezas que ensamblan el universo familiar, cotidiano, transmutado continuamente por las diversas acciones que trastocan la tranquilidad de sus contextos.

Otros arquetipos abordados por Galdós son: *esposa/amante, soltera/casada,* en *Fortunata y Jacinta* y otras novelas. Bajo la estela francesa y galdosiana, en varias novelas de Umbral y Vargas Llosa abundan estos

50. Francisco Umbral, *El fetichismo*. Madrid: El observador, 1986, p. 15-16.

51. *Ibid.,* p. 34.

52. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, *op. cit.,* p. 47.

arquetipos, que parecen guiados por esta premisa: «Necesitamos realismo pero también ficción[53]». Ambos presentan el panorama realista y desalentador de las *solteras*, cuyo estigma «se funde con el tema del libro o el cuadro por el procedimiento de desaparecer para que las cosas se nos muestren en su realismo fotográfico[54]». La problemática de las señoritas solteras de finales del XIX y primera mitad de siglo XX, es abordada a partir de tres caminos: 1) El del convento: en *El Paraíso en la otra esquina* y *Leyenda del César visionario* y otras novelas. 2) Por decisión propia: la prima Micaela que rechaza la petición de mano: «Yo no me someto al yugo conyugal por nadie [...] Soy una mujer libre y no quiero atarme a nadie[55]» en *Las señoritas de Aviñón*; Elvira en *La señorita de Tacna.* 3) Por ausencia o muerte del novio: solteras-viudas que perdían al novio antes del matrimonio, por causa de la guerra, como Luisa Lammenier, Marta o Maena umbralianas de *El fulgor de África.*

Los arquetipos de *soltera/solterona y madre soltera* aparecen en *Las señoritas de Aviñón* y otros libros de Umbral. Destaca Algadefina cuya figura parece detener el tiempo y trasportarnos a la época de glamour y esplendor que evoca Rubén Darío, porque ella lleva «dentro de sí, viva y muerta, a la niña que fue[56]». Su figura híbrida está en consonancia con Jacinta antes de su boda con Juan y, a veces, con Fortunata que rompe las ataduras del contexto histórico-social, se desquita del yugo machista y se muestra desprejuiciada y apasionada. Por otro lado, Algadefina es parte del enjambre de las señoritas de Aviñón, que posa para Picasso: «Las solteronas, siempre en racimo, con la democracia y la liberté[57]». El toque de humor e ironía de Umbral hiperboliza los retratos de otro cardumen de mujeres solteronas que evocan el estilo barroco de Caravaggio: «Las de Caravaggio eran una adunación (sic) fúnebre y locuaz de solteras, solteronas, abandonadas, enviudadas, separadas, enamoradas, mujeres solas, generaciones emborronadas por lo negro de tantos lutos[58].

En las obras de Vargas Llosa, el tema de las *soltera/solterona* está en *La señorita de Tacna*, desde el título, ella representa el arquetipo de mujer *soltera/*

53. Carmen Santana, «Necesitamos realismo pero también ficción», Diario *La Provincia*. Las Palmas de Gran Canaria. 18/05/2015.

54. Francisco Umbral, *Días felices en Argüelles.* Barcelona: Planeta, 2005, p. 118.

55. Francisco Umbral, *Las señoritas de Aviñón*. Barcelona: Planeta, 1995, p. 107.

56. Francisco Umbral, *Los cuadernos de Luis Vives, op. cit.*, p. 112.

57. *Ibid.,* p. 43.

58. Francisco Umbral, *El hijo de Greta Garbo*, *op. cit.*, p. 177-178.

novia que nos remite a Galdós y a *Doña Rosita, la soltera* de García Lorca. Elvira/Mamaé, señorita/novia, tía/abuela, es un personaje camaleónico, aunque no lo parece, que aglutina a varios arquetipos de mujer en un solo personaje. A través de ella, se rebobina la vida de la mujer, desde diversos frentes, «la realidad tangible y esa otra realidad imaginable[59]». La complejidad de su personaje la convierte en un puzzle que se completa, a medida que avanza la historia, como una suma de varias facetas identificadas con tres formas gramaticales: Mamaé/Elvira/señorita. Por dignidad, desiste del matrimonio, prefiere el autocastigo y nunca supera la frustración ni rehace su vida. Se enfrenta con coraje a la soltería en una sociedad extremadamente conservadora y sobrelleva el peso de otros roles: tía, madre y abuela. En *La señorita de Tacna*, encontramos no solo la huella del romanticismo, sino también del realismo francés, a través de los temas universales, asociados a los radioteatros: amor, desamor, infidelidad, honor, apariencias, prejuicios, complejos. En realidad, Vargas Llosa nos propone un juego de espejismos, cuyo verdadero objetivo es «dibujar la sutil frontera entre la ficción y la realidad[60]» y crear una nueva mirada del universo de la mujer para conocerla en todo el despliegue de su batería protagónica.

Aparte del tejido nuclear del universo familiar, el otro vínculo coincidente es la corriente femenina que gira alrededor del contexto social próximo, un triunvirato de arquetipos[61] recurrentes: *monjas, criadas y meretrices*. Ambos llegan al mismo embarcadero literario de estos colectivos, presentes en la literatura española y en la literatura de todos los tiempos. Umbral y Vargas Llosa hunden el dedo en la llaga de la institución religiosa para describir al arquetipo de *monjas* que aparecen retratadas entre dos mundos: divino y profano, moral e inmoral, santo y pecaminoso, mortal e inmortal, real o imaginario. Coinciden en abordar el micromundo de los monasterios o conventos, míticos y místicos semejantes a los cuarteles, colegios e inclusive a los burdeles.

Las pinceladas del naturalismo francés de Zola, a partir de *Naná*, aparecen con *La desheredada*, novela sobre la que Leopoldo Alas expresa que «su programa de literatura incendiaria, su programa de naturalista; […]

59. Carlos Segade Alonso, «Vargas Llosa en Tacna: el dramaturgo tras el novelista», *Revista Cálamo FASPE*, nº 57, abril-junio, 2011, p. 69.

60. Elena Guichot Muñoz, «El teatro vargasllosiano de los ochenta: la mujer entre la tinta y la sangre», *Revista Chilena de Literatura*, nº 80, Santiago de Chile, 2011, p. 36.

61. Ana Godoy Cossío, *Arquetipos femeninos: Francisco Umbral y Vargas Llosa. Obras y vidas paralelas*, *op. cit.*, p. 454-501.

quinientas siete páginas de la historia de una prostituta»[62] están presentes en la producción galdosiana. Vargas Llosa y Umbral siguen esta estela arquetípica de las cortesanas parisinas, cuyos códigos de conducta en la sociedad mercantil permiten el crecimiento y la legalización de la prostitución, como un mal necesario, en contrapunto con el arquetipo de monjas. En la otra punta de la madeja, en concordancia con la idea de Bataille, «la pugna entre lo sagrado y lo profano como polos opuestos que a veces se dan la mano: el burdel es un convento al revés[63]». El propio Baudelaire en *Mi corazón al desnudo* afirmó que la mujer ideal que marcó su vida es la meretriz. Para ellos, la configuración de los burdeles se asemeja a los conventos o cofradías religiosas, donde parece florecer lo erótico, como consecuencia de la represión y la privación de la libertad. Aunque desde la cosmovisión dual, la meretriz está asociada al pecado, para Vargas Llosa «el burdel es producto de la tortuosa y perversa visión puritana que la religión cristiana tiene del sexo, donde lo más instintivo y bestial de la naturaleza humana se manifiesta[64]», así también Umbral parece justificarla:

> La meretriz es maldita no por pecadora, por lujuriosa (no suele ser lujuriosa), por viciosa, por ociosa, sino porque ha establecido su vida al margen de las funciones vitales y generales: porque es artificial y en ella se cierra el curso tedioso de la reproducción[65].

Desde el localismo de sus propios contextos histórico-sociales y la universalidad de las sociedades de todos los tiempos y espacios, ambos proyectan el arquetipo de *meretriz* como una institución. Mujer y ciudad unidas por el aro envolvente de aromas, voces, gestos, acciones, depositarias del bien y del mal, del pasado y del presente. Sus libros nos sumergen en la dura realidad de estas mujeres de distintas edades.

Así mismo, al estilo de la criada Françoise de Proust y Mariette de Baudelaire y otros cuadros realistas de la pintura europea, la figura del arquetipo de *criada/sirvienta* en sus narrativas, ha sido moldeada, a partir de sus referentes franceses infaltables hasta llegar al bastidor español, principalmente, de Galdós. Uno de los ejemplos está en *Tormento*, a través de Amparo, muchacha soltera, llamada de distintas formas: Amparo, la Amparo, Amparito, la señorita Amparo. Para Umbral, el personaje femenino

62. Leopoldo Alas, *Galdós.* Madrid: Renacimiento, 1912, p. 104.

63. José Miguel Oviedo, *La invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 323.

64. Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Barcelona: Penguin Ramdom House, 2015, p. 170.

65. Francisco Umbral, *Los cuadernos de Luis Vives*, *op. cit.,* p. 106.

de la criada está presente con distintos nombres, sobre todo, en sus obras de la etapa vallisoletana: *Los males sagrados*, *El hijo de Greta Garbo*, *Los helechos arborescentes*, *Leyenda del César Visionario* y otros libros. Aunque Inocencia es la arquetípica criada que representa a todas las criadas de las grandes familias españolas. Ella es depositaria de la historia de estas mujeres, de distintas edades y tiempos: «Inocencia pretendía haberle resumido nuestra vida de muchos años al insólito visitante[66]». En las novelas de Vargas Llosa, las *cridas/sirvientas* son el espejo de la estructura social y económica de la realidad peruana y latinoamericana. Como en las obras de Umbral, sus perfiles se suman a otros arquetipos: hijas, madres, esposas, amantes, viudas. Uno de los mayores ejemplos está en *Conversación en la Catedral*, donde Amalia es la arquetípica criada, cuyo perfil polivalente aglutina también a la enamorada, amante, madre soltera, viuda. Una vida de mutaciones marcadas por las circunstancias, en medio de la dictadura. En sí, los autores abordan el arquetipo de *criada*[67] desde distintos planos, lo que demuestra la riqueza literaria de este arquetipo de mujer.

En síntesis, ambos pintan sus entornos sociales apoyados en el mismo caballete literario de la literatura francesa y española. En sus libros están plasmados los ángulos más realistas de las sociedades de su tiempo, bajo el filtro del realismo francés y los matices galdosianos: problemas, ataduras, taras, perversiones, deseos, reflexiones, pasiones. El universo de la mujer está contemplado desde los planos individual y colectivo, en los que los paralelismos de sus personajes son evidentes y, a su vez, están configurados con los genes de Emma Bovary, Eugenia Grandet, Fortunata y Jacinta, Anna Karenina, la Regenta, Tristana u otras mujeres audaces. En realidad, el amor es el motor que dirige sus acciones, aunque esto significa quebrantar y discrepar con los principios familiares y sociales.

Para ambos, escribir es un acto de libertad, un «factor importante de la realidad y una distinta consideración social del goce del ejercicio de lo imaginario novelesco[68]». A partir de este sello común, los personajes femeninos de sus libros son el núcleo de la atmósfera vital, las voceras de un mundo de contradicciones, frustraciones, vilezas y/o grandezas del ser

66. Francisco Umbral, *El fulgor de África*. Barcelona: Grijalbo, 1982, p. 105.

67. Ver el estudio detallado del arquetipo de criadas en Ana Godoy Cossío, *Arquetipos femeninos: Francisco Umbral y Vargas Llosa. Obras y vidas paralelas, op. cit.*, p. 465-479.

68. Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en la España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 8-9.

humano. En suma, cada uno con su propio estilo narrativo nos presenta los variados frescos, casi reales e históricos, de las sociedades de América y Europa, cuyos marcos sobrepasan el espacio y el tiempo.

ENCORE L'ILLUSION DU RÉEL ? DE LA PRÉSENCE DE L'HISTOIRE, DU CORPS, DU LIEU, DE LA DESCRIPTION DANS QUELQUES ROMANS ESPAGNOLS CONTEMPORAINS

Elvire Diaz
Université de Poitiers

Parmi les catégories narratives les plus souvent associées à l'esthétique et à la thématique réalistes, entées par essence sur le « réel », figurent les séquences référentielles, historiques et descriptives, notamment la représentation des événements, des corps (portraits, du narrateur ou de la narratrice, des personnages) ou des paysages (urbains ou ruraux). Des exemples de ce type de séquences référentielles, pris dans quelques romans contemporains d'après Transition (Juan Marsé, *Ronda del Guinardó*, 1984 ; Julio Llamazares, *Luna de lobos*, 1985 ; Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*, 1986 et *Ventanas de Manhattan*, 2004 ; Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, 1989 ; Alfons Cervera, *Maquis*, 1997 ; Dulce Chacón, *La voz dormida*, 2002), nous permettront de réfléchir aux modalités de cette écriture du réel et à ses objectifs, à son rapport au réalisme « classique » et à l'émergence d'un possible nouveau genre (réalisme nouveau, engagé, responsable, social, critique, mémoriel, narratif ?). Ces diverses manifestations interrogent l'évolution de la fiction narrative espagnole : peut-on parler du réalisme ou de réalismes au pluriel ?

En introduction, nous réfléchirons à quelques aspects définitoires de l'écriture réaliste, pour voir si elle reflète un ou des réalismes, notamment au travers du rapport intrinsèque qu'elle entretient avec l'Histoire. Nous ne ferons pas ici l'histoire du récit ni du réalisme. Une étude de cas permettra de voir comment se manifeste le réalisme narratif actuel, et quelles sont ses modalités, en particulier les descriptions. Mais il reste nécessaire d'avoir une approche théorique, pour réfléchir à ce « champ miné » qu'est

le réalisme (G. Champeau). En suivant l'affirmation d'Henri Mitterand, dans son article « Réalisme » :

> Dans l'histoire du récit, le réalisme est de tous les temps ; mais à chaque époque il renaît sous une forme neuve, qui révolutionne, en même temps que notre vision et notre compréhension du réel, la poétique des genres[1],

nous verrons si l'écriture fictionnelle contemporaine répond à cette double « révolution », qui modifie la perception du réel et des genres.

Le réalisme, comme écriture, type de discours ou représentation du réel, estampillé au XIXe siècle, marqué par la mimesis dans un souci de vraisemblance, de véridicité ou de vérisme, est de tout temps et ne s'opposerait qu'aux genres non réalistes, comme le fantastique et la science-fiction, ou non-fictionnels comme l'historiographie. Le rapport au réel, lui-même à redéfinir en fonction de nouvelles valeurs sociétales, est complexe et évolutif selon les époques, comme l'ont montré les travaux depuis Barthes (« L'effet de réel »), Riffaterre (« L'illusion de réel »)[2] ou Auerbach (*Mimesis*, 1968). Le réalisme – ou les réalismes, comme l'indique le programme de l'ouvrage – est « d'autant plus difficile à cerner qu'il est fuyant, que ses contours sont flous, capable de se redéfinir et de se réinventer avec chaque époque et même avec chaque auteur pouvant s'y rattacher ». En effet, depuis les classiques du XIXe siècle, il ne cesse d'évoluer, de prendre diverses formes, de sorte que la critique littéraire lui a ajouté presque systématiquement un qualificatif, en fonction de ses objectifs ou de ses contenus, plus que pour la variation dans le discours : « social », « sucio », « responsable », critique, engagé, nouveau, narratif, etc. Cette diversité des formes permet d'approcher la poétique et l'idéologie qu'elles servent, la teneur du lien éventuel qu'elles entretiennent avec la tradition réaliste des Clarín, Pardo Bazán ou Pérez Galdós. Il convient dès lors de parler du réalisme aujourd'hui : est-ce une question de contenu, de discours, de représentation de la réalité ?

Comme le dit Amélie Florenchie, dans le numéro de *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, intitulé « Últimas noticias del realismo en España » :

> Si cada época define las condiciones de su propia mimesis (Auerbach 1968), asistimos a, y participamos en, una revolución cultural que implica volver a definir las reglas del juego mimético: entonces cabe preguntarnos de qué realidad estamos hablando. Contestar esta

1. Henri Mitterand, « Réalisme », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 631.

2. Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.

> pregunta es tarea ardua, a no ser que, como adelanta G. Champeau […], se considere el realismo como un discurso sobre otros modos de representación y no como un modo de representación de la realidad en sí[3].

G. Champeau, dans son article consacré à une étude comparée sur le thème de la théâtralité dans trois romans représentatifs de moments-clés du roman réaliste espagnol (*La de Bringas* de Benito Pérez Galdós, *El capirote* d'Alfonso Grosso et *La mano invisible* d'Isaac Rosa), estime qu'il résulte d'une forme d'adaptation aux circonstances sociales : «¿Qué mutaciones permiten a la estética realista adaptarse a los cambios culturales que se produjeron desde finales del siglo XIX?[4]».

Quant à Philippe Hamon, son livre *Puisque réalisme il y a* (2015) pose la question « de l'éventuelle existence d'une écriture réaliste qui […] possèderait sa rhétorique, sa stylistique, sa thématique ou sa « poétique insciente » (selon une formule de Flaubert) propres[5] ». Il la décrit comme : « […] une certaine écriture. Le réalisme, variété donc d'un discours de manipulation. Un "faire croire" ». Mais, pour lui, le procédé ne va pas de soi :

> […] la mimesis est une construction, et l'« effet de réel » (R. Barthes) doit donc se fabriquer. Décrire les corps au travail, mettre en listes le réel, faire défiler le réel, peindre le dessus et le dessous, collectionner les reliques du réel, traquer le réel dans ses vibrations les plus intimes, dire le faux pour dire le vrai, voir le langage, mettre des détails, être sérieux, tels sont les motifs, déductibles de ce désir de réalisme, qui seront ici étudiés dans leurs conséquences dans l'écriture, dans la « gymnastique » et dans les multiples « ruses » de leurs mises en textes et en œuvres[6].

3. Amélie Florenchie, « Presentación », *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, « Últimas noticias del realismo en España », Amélie Florenchie (coord.), Vol. II, 2014, p. 8. Le numéro de *Pasavento* est entièrement consacré à « Últimas noticias del realismo en España » : <http://www.pasavento.com/pdf/n3_pasavento.pdf> [consulté le 7/06/2020].

4. Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », *Pasavento*, Vol. II, nº 1, 2014, p. 11-32, 12.

5. Philippe Hamon, *Puisque réalisme il y a.* Genève : Éditions de La Baconnière, collection « Langages », 2015, 4e de couverture.

6. *Idem.*

I. Littérature et autres champs : l'Histoire

La fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle offrent des écritures rénovées (autofictionnelles, intermédiales, augmentées, nomades, 2.0) mais aussi le retour du roman réaliste, qui tous reposent la question du rapport à l'écriture, à soi et au monde. Utilisant de nouvelles modalités, comme l'intermédialité et l'intertextualité, ces romans ont un contenu historique ou social : roman de la mémoire, des femmes.

Le lien entre fiction et autres discours et savoirs (histoire, sciences, droit, etc.) se développe, comme le montrent les réflexions dans l'ouvrage *Littérature et document autour de 1930* d'Anne Reverseau ou dans *L'histoire est une littérature contemporaine* d'Ivan Jablonka[7]. Le corpus de ces productions littéraires récentes est vaste, en Espagne ; elles sont souvent représentatives de la culture ultra ou hyper contemporaine. Pour Amélie Florenchie, elles rompent avec les canons des humanités classiques, sortent la littérature du pur champ littéraire pour l'ouvrir à d'autres savoirs et sont en prise avec les nouvelles technologies et les arts (intermédialité). Ces créations issues de différents médias de la culture « populaire » et particulièrement d'internet (littérature 2.0, art digital, cyber-théâtre, poésie numérique, cinéma, séries, musique, etc.) interrogent les conditions de leur émergence, de leur création, de leur réception et consommation en ce début de XXIe siècle[8].

Dans cette production, l'écriture littéraire de l'Histoire espagnole se développe. Comment la fiction tente-t-elle de représenter voire d'enseigner l'Histoire ? Outre les romans historiques et les romans dits « de la mémoire », se développent diverses formes comme les albums pour la jeunesse à vocation didactique sur l'Histoire, par exemple celui du romancier Arturo Pérez-Reverte, *La Guerra civil contada a los jóvenes* (2015).

Dans *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine* (2018), Anne-Laure Bonvalot souligne le rapport entre engagement et nouvelle écriture réaliste, observable depuis la fin des années 1990, en Espagne. L'engagement dans les fictions politiques est lié à un processus de « remotivation » qui donne lieu à une pluralité de formes fictionnelles. Comme l'indique la présentation de l'ouvrage par la maison

7. Voir Anne Reverseau, *Littérature et document autour de 1930*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014 ; Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris : Seuil, 2014.

8. Amélie Florenchie, « Presentación », *op. cit.*, p. 10.

d'édition, une réinvention du réalisme critique est à l'œuvre, qui induit une singulière requalification de la littérature engagée[9].

Le cas du roman historique et de la mémoire, à visée politique, qui se développe depuis les années 1990 et qui porte sur la Guerre civile, la Dictature de Franco et la Transition, offre un large choix d'exemples. Ces romans ont pris l'histoire récente de l'Espagne comme toile de fond mais surtout comme matériau et comme sujet de réflexion historiographique. Ils reflètent le besoin de renvoyer au réel, de faire vrai, d'enseigner des aspects historiques inconnus, de donner à voir l'invisible, les aspects matériels et de convaincre, malgré l'avis de David Becerra Mayor qui dénonce une sorte de mode littéraire dans *La guerra civil como moda literaria* (2015).

Analyser la présence et la représentation de l'Histoire dans le roman espagnol des XXe-XXIe siècles revient d'abord à réfléchir à la notion de temps, qui a beaucoup évolué dans nos sociétés, et à la temporalité dans le roman ; mais cela questionne aussi les rapports entre un texte et un système social et de production, un monde extérieur, un hors-texte. Cette extratextualité est souvent associée à de l'intertextualité quand le système extérieur est littéraire. On se demandera si le roman historique retrouve ses lettres de noblesse ou si l'on est en présence d'un nouveau genre entre fiction et réflexion historiographique.

Le lien entre Littérature et Histoire (comme savoir et écriture) ne cesse de se renouveler dans la création littéraire contemporaine, référentielle et métahistorique, avec le retour du roman historique ou de la mémoire. Depuis les écrits, dans les années 1970, des historiens Paul Veyne ou Hayden White, puis de Gérard Genette (*Fictions et diction*, 1991) et, plus récemment, les travaux d'Emmanuel Bouju (sur la transcription de l'histoire) ou encore de Michael Kohlhauer (*Fictions de l'histoire*), l'enchevêtrement des discours soulève bien des questions quant à son fonctionnement et ses objectifs. Cet entre-deux discours soulève une réflexion épistémologique et générique, sur la frontière entre chacun de ces discours et la place de l'histoire, de l'historiographie et de l'historien même (parfois comme personnage) dans le roman, à travers quelques exemples.

Le réel vu par Muñoz Molina, Llamazares et d'autres montre que, après les longues descriptions didactiques du roman classique, des modalités plus diverses, élaborées, joueuses, hybrides apparaissent. L'insertion ou l'allusion

9. Anne-Laure Bonvalot, *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*. Paris : Classiques Garnier, 2018, <https://www.fabula.org/actualites/fictions-politiques-esthetiques-de-l-engagement-litteraire-dans-l-espagne-contemporaine_94482.php> [consulté le 6/06/2020].

explicite ou implicite à des données factuelles, comme une date, un événement ou des personnages historiques, nommément cités ou par allusion, reconnaissables et vérifiables, caractérisent les romans réalistes historiques qui, dans un but d'illusion d'objectivité, mélangent réel et diégèse.

Un premier exemple, avec le roman de Cervera *Maquis* (1997), montre, dès le prologue, que le narrateur se pose comme témoin d'une réalité historique, avec une recherche d'empathie du lecteur. Il évoque l'époque, comme un souvenir personnel et collectif vérifiable : « como la riada del cincuenta y siete […][10]». De nouveau, il fait ce rappel personnel :

> Yo nací cuando la guerra y a los cinco años […] se llevaron los guardias a mi padre […]. Ahora estamos en mil novecientos ochenta y dos y después de tanto tiempo es como si aún fuéramos los mismos de entonces, como si fuera imposible olvidar que tenemos la espalda doblada a golpe de palos o a golpe de silencio[11].

Plus discrète à travers la perception du personnage Gregorio Olías de *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero, la date du 4 octobre 1975 est énoncée avec un jeu autour d'une situation kafkaïenne, le héros se réveillant à l'aube d'une métamorphose vitale pour lui : « El día 4 de octubre, se despertó. Recordó que aquel día pasaba el general por la ciudad[12] ». Pour transcrire l'explosion de joie à l'avènement de la Seconde république dans *Beatus ille* (1986) de Muñoz Molina, les personnages deviennent acteurs de la séquence. Marsé dans *Ronda del Guinardó* (1984) situe le roman en mai 1944, avec la référence à « el desembarco de Normandía[13] ». Mendoza dans *El laberinto de las aceitunas* (1982) situe l'époque du pseudo ministre ainsi : « todavía no hemos cuadrado el balance del año 77[14] ».

II. La représentation des corps, l'importance du portrait

La description du corps ou d'une image du corps, ou le portrait se font par des modalités indirectes. On remarque le rôle des photos, des tableaux, ou de toute image iconographique, insérée ou verbale, mis en couverture ou internes, voire le reflet dans le miroir, des auteurs ou de personnages

10. Alfons Cervera, *Maquis*. Barcelona : Montesinos, 1997, p. 13.

11. *Ibid.*

12. Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*. Barcelona : Tusquets, 1993, p. 16.

13. Juan Marsé, *Ronda del Guinardó*. Barcelona : Plaza y Janés, 1998, p. 43.

14. Eduardo Mendoza, *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona : Biblioteca Mundo, 2001, p. 11.

réels qui deviennent personnages. Ainsi, la couverture de *Ardor guerrero* de Muñoz Molina, sur le service militaire de l'auteur, offre l'une de ses photos personnelles, jeune, en tenue militaire. De même, la photo d'une militante des *Juventudes Socialistas Unificadas* (JSU) dans *La voz dormida* de Dulce Chacón suggère qu'elle représente le personnage d'Hortensia.

La représentation du corps devient indirecte, par la mise en abyme et par le jeu de l'intermédialité, qu'il s'agisse de la photo d'un tableau en couverture ou d'un tableau décrit dans la diégèse. Dans *Una ventana al norte* (2004) d'Álvaro Pombo, le portrait de l'héroïne Isabel de la Hoz est effectué par le biais de l'ekphrasis d'un tableau peint accroché dans la maison du personnage, marquée par une hypotypose particulièrement vive : « […] Inmóvil ahí, contemplándoles desde la serenidad de sus ojos azules, la serenidad de sus bellas manos entrecruzadas en el regazo […] », passage qui se conclut ainsi : « Es un gran óleo, con un gran marco de madera negra[15] ».

De manière complexe et très élaborée, le roman *Una ventana al norte* offre un multiperspectivisme, avec ce portrait issu de trois sources : la couverture qui représente la photo d'une jeune femme élégamment vêtue, style 1920, l'ekphrasis d'un tableau de la protagoniste Isabel de la Hoz et son portrait dans la diégèse. Le portrait pictural d'Isabel de la Hoz décrit dans l'*incipit*[16] renvoie à l'histoire familiale de Pombo et la couverture du livre à une toile du peintre Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) : « Dama con fondo de paisaje ». Les images familiale et collective sont réunies puisqu'il s'agit d'une figure de l'histoire locale de Santander et de l'histoire familiale de Pombo (comme l'explique ce dernier dans l'épilogue de son roman). Cette représentation picturale est enrichie par des références à des photos :

> Ahora sí que Isabel de la Hoz estaba a salvo, en sus fotografías y en el cuadro que de ella pintó Álvarez de Sotomayor [...] en la memoria de la gente bien de Santander [...], a salvo en el intercambiador de la memoria individual y colectiva[17].

Comme dans *Una ventana al norte* pour Isabel de la Hoz, la couverture de *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002) représente une photographie d'une jeune militante, la supposée protagoniste Hortensia, dont on trouve l'ekphrasis dans le texte. Un jeu s'établit entre texte et extratexte qui dynamise et élargit l'action, apportant un semblant de preuve, de véracité à la fiction et relevant d'un simulacre de biographie illustrée.

15. Álvaro Pombo, *Una ventana al norte*. Barcelona : Anagrama, 2004, p. 9.

16. *Ibid.*, p. 9-11.

17. *Ibid.*, p. 295-296.

Manuel Rivas, dans *Las voces bajas*, donne l'ekphrasis d'un portrait photographique du Général Franco et d'une image du Christ, accrochés sur le mur d'une classe, antithèses de son propre album familial. Rivas présente la description-évocation d'images bien réelles et omniprésentes de Franco dans les écoles, images qui ont marqué profondément l'esprit et l'inconscient de l'auteur-personnage, comme ce grand portrait de Franco en tenue d'empereur :

> Lo que allí veías era el Caudillo que mandaba sobre todo y sobre todos y aquel Rey de Reyes desvalido […]. Dos años con la misma escenografía de frente son muchos años. Los ojos envían información y luego la mente trabaja por su cuenta[18].

Les objectifs sont multiples : rénover la description, simuler la preuve mais aussi imposer le retour du corps, dans sa matérialité, corps souffrant, torturé, disparu, enterré, qu'on recherche, visant à la dénonciation et à la catharsis. Le retour du corps matériel est omniprésent dans les romans de la mémoire de la guerre et du franquisme, dans le roman policier, autobiographique, historique. Mais l'illusion du corps est souvent mise en scène. Dans la séquence de *Beatus ille* de Muñoz Molina où Manuel doit reconnaître le corps de son ami Solana à la Direction de la sécurité, la description se fait à travers Manuel :

> El sótano olía a hospital y a piedra húmeda y a una cosa penetrante y corrupta que Manuel reconoció antes de que el capitán encendiera la luz [...]. Bajo una luz como de quirófano de guerra el cuerpo estaba tendido en una mesa de mármol con los bordes manchados de sangre […]. Los calcetines negros […]. La montura metálica de las gafas […], el agujero hondo […], el pantalón que él mismo había regalado a Solana […][19].

Le corps du délinquant gisant à la morgue, torturé sans l'ombre d'un doute, est observé et décrit ainsi par l'inspecteur de *Ronda del Guinardó* de Marsé :

> El intenso olor a amoníaco estimuló sus nervios. […] Miró de cerca el rostro magullado […]. La boca inflada […]. Está desfigurado […]. Entonces vio […] los hematomas [...]. Los pies eran una pulpa machacada, sin uñas. «Vaya chapuza» pensó. […] Ninguna caída,

18. Manuel Rivas, *Las voces bajas*. Barcelona : Alfaguara, 2012, p. 121-122.

19. Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*. Barcelona : Seix Barral, 1994, p. 183.

> ni desde la azotea más alta, podía haber causado este concienzudo descalabro, esta aflicción de la carne[20].

Les corps mutilés, malmenés, avilis ou torturés, sont nombreux dans les romans mémoriels sur la guerre et la résistance. Dans *Maquis* de Cervera, les gardes civils font boire de l'huile de ricin purgative aux opposants et exposent les cadavres et les photos des maquisards sur les places publiques ; dans *Luna de lobos* de Llamazares, les corps animalisés sont frappés par la gangrène ; on observe un procédé particulier et paradoxal dans le souci de réalisme dans ces romans, où la propre mort est décrite par le personnage agonisant[21]. De même, dans le roman de Chacón, *La voz dormida*, les corps sont anéantis, avilis, déshumanisés, par la détention en prison.

III. La représentation des lieux. Le retour du « cadre » ?

Dans son ouvrage *La production de l'espace* (1977), Henri Lefebvre, philosophe spécialiste de sociologie, de géographie et du matérialisme historique, définit trois types de « productions spatiales » : l'espace perçu, l'espace conçu et l'espace vécu. L'espace conçu est « l'espace instrumental des planificateurs et des agenceurs. Il constitue l'espace dominant. L'espace vécu est l'espace des habitants, c'est-à-dire l'espace en tant qu'il est approprié[22] ». En effet, le lieu est multiple et il n'est plus décrit directement mais par une médiation ou par des associations ; associé au temps, il est « chronotope » depuis Bakhtine ; associé à la perception, il est élément de la psychogéographie et de la géocritique.

La description peut être une reprise de représentations littéraires de l'espace. Tel est le cas, dans *Ardor guerrero* de Muñoz Molina, des paysages de Castille vus au travers de sa lecture des auteurs de la Génération de 1898. Le narrateur et le personnage Minaya de *Beatus ille* voient et décrivent la ville de Mágina comme un tableau, une aquarelle ou une carte postale, ou par des biais, comme un plan. Ainsi, la description spatiale n'est plus le fruit de l'observation mais elle est issue de la description d'une image du lieu ou d'une description « à la manière de ». De même, dans *Ventanas de Manhattan*, le paysage urbain est vu depuis une fenêtre donnant sur la ville.

20. Juan Marsé, *Ronda del Guinardó, op. cit.*, p. 119-120.

21. Voir Natalie Noyaret, *Au seuil de la mort. Discours de mourants dans le roman espagnol contemporain*. Rennes : PUR, « Mondes hispanophones », 2009 et Elvire Diaz, *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*. Rennes : PUR, « Mondes hispanophones », 2011.

22. Henri Lefebvre, *La production de l'espace* [1977]. Paris : Anthropos, 2000, p. 48-49.

L'originalité du point de vue est liée à des médiations : depuis le haut, au travers d'une fenêtre, à la manière du peintre américain Hopper. Dans *Las rosas de piedra* de Julio Llamazares (2008), la description est associée à la marche et à la promenade, puisque ce récit de voyage relate les visites de cathédrales au travers de l'Espagne faites par l'auteur. Le point de vue renvoie à l'idée d'une construction du paysage en lien avec le mouvement, comme Michel de Certeau l'a évoqué dans *L'invention du quotidien* (1980), où chacun invente son quotidien et se réapproprie l'espace à sa manière, pour échapper à l'ordre établi. D'autres romans, tels que *Ronda del Guinardó* de Marsé, *Maquis* de Cervera, *Luna de lobos* de Llamazares ou *La voz dormida* de Chacón pourraient compléter ces exemples d'une construction originale de l'espace.

En conclusion, on observe qu'une filiation du roman actuel avec les classiques perdure, les descriptions, les portraits et les éléments descriptifs fonctionnels ne sont pas évacués du nouveau roman réaliste mais ils sont rénovés. Ils font appel à des procédés innovants, indirects, complexes, hybrides, d'association avec d'autres domaines ; les descriptions sont faites au travers de…, à la manière de…, par le biais de l'intertextualité et de l'intermédialité notamment. Leur visée métalittéraire est critique et la médiation pratiquée, sorte de filtre entre l'écriture et le réel, suggère une distance, une ironie par rapport à la réalité. Le ou les réalisme(s) est une « réalité » complexe, comme le dit Philippe Hamon :

> Écrire le réel ne va pas de soi, et la mimesis, l'effet de réel doivent donc se fabriquer. Décrire les corps au travail, mettre en listes le réel, faire défiler le réel, peindre le dessus et le dessous, collectionner les reliques du réel, traquer le réel dans ses vibrations les plus intimes, dire le faux pour dire le vrai, voir le langage, mettre des détails, être sérieux, tels sont les motifs, déductibles de ce désir de réalisme, qui seront ici étudiés dans leurs conséquences dans l'écriture, dans la « gymnastique » et dans les multiples « ruses » de leurs mises en textes et en œuvres[23].

23. Philippe Hamon, *Puisque réalisme il y a*, *op. cit.* (4e de couverture).

LE RÉCIT DU REGARD CHEZ JUAN BONILLA : POST-RÉALISME, MISE EN SCÈNE DE LA SUBJECTIVITÉ ET ÉCRITURE DU MOI

Eneko Chipi
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Dans son étude de référence sur l'évolution de l'intime dans l'histoire occidentale, Richard Sennet résume ainsi le bouleversement radical qui caractérise les sociétés de la fin du dernier millénaire :

> Quand la sécularisation et le capitalisme prirent de nouvelles formes au XIXe siècle, l'idée d'une nature transcendante perdit peu à peu toute signification. Les hommes estimaient dorénavant qu'ils étaient les créateurs de leurs propres caractères, et que toute expérience était destinée à définir ce qu'ils étaient profondément. […] Peu à peu, cette force mystérieuse et redoutable qu'est le moi en vint à définir les rapports sociaux, et se transforma même en principe social[1].

Les symptômes de ce recentrement sur l'individu ont été très tôt associés à la modernité dans les œuvres littéraires, si bien que Manuel Alberca fait du « néo-narcissisme » l'un des traits définitoires des lettres hispaniques des dernières années[2]. Et de fait, l'écriture narrative espagnole contemporaine semble marquée par une survivance des formules modernes tardives qui questionnent les apories du réalisme traditionnel en mettant en lumière l'appréhension subjective de la réalité[3]. Dans la sphère de l'écriture

1. Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*. Paris : Seuil, 1979, p. 275.
2. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2007, p. 42.
3. Vicente Luis Mora, *La Luz Nueva, singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba : Berenice, 2007, p. 24-28.

nouvellistique, la réactualisation des approches réalistes s'est opérée à partir des années 1950, sous l'influence du néoréalisme d'Aldecoa, avant de se diffracter, dans les années 1980, en de multiples postures individuelles d'auteurs issus de la *Nueva Narrativa Española*[4]. La critique récente a tâché de formaliser cette mise à distance des modèles traditionnels sous les notions de néoréalisme, puis de post-réalisme, permettant de définir les dernières évolutions. Le post-réalisme, tel que le définit Fernando Valls à la suite de José María Pozuelo Yvancos[5], vise la remise en question de la notion même de réalité par une multiplication d'effets de distanciation humoristique, métalittéraire, autofictionnelle et par une mise en relief de la subjectivité et de l'intime comme filtre de réception du réel[6]. La nuance qui sépare le néo-réalisme subjectif des années 50 et ce post-réalisme – pour ainsi dire au second degré – se situe probablement dans l'idée d'un au-delà de la seule subjectivité qui substitue entièrement au monde référentiel de la mimésis traditionnelle la recréation d'un univers par le regard individuel. Eileen Williams-Wanquet analyse cette spécificité en ces termes :

> Dans le « texte réaliste classique », le *muthos* reste « mimétiquement orienté », imitant un ordre existant déjà dans le monde, alors que, dans l'esthétique « moderniste » et « postmoderniste », le *muthos* se détache du monde pour exprimer un ordre abstrait et subjectif. Il est temps d'introduire un troisième cas de figure, celui qui m'intéresse tout particulièrement car il semble correspondre à la littérature « postréaliste » que j'étudie : le *muthos* libéré du monde, donc dégagé de son contexte, peut être réécrit et renvoyé au monde, comme nouveau sens, appelant au changement. Il m'apparaît que le *muthos*, de plus en plus radicalement séparé de sa mimésis, peut être revu et renvoyé au monde, comme « contreinterpellation »[7].

Alors que le « réalisme » est tourné vers le passé, en ce qu'il reprend et consolide un ordre existant, le « post-réalisme » serait tourné vers le futur,

4. Nuria Carrillo, « El esplendor del relato corto moderno: poética del cuento en los años 80 », *Castilla: Estudios de literatura*, nº 18, 1993, p. 41-50.

5. Fernando Valls, *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*. Madrid : Iberoamericana, 2016, p. 35. José María Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del Yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas.* Valladolid : Cátedra Miguel Delibes, 2010.

6. Vicente Verdú, *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción.* Barcelona : Anagrama, 2003, p. 33.

7. Eileen Williams-Wanquet, *Éthique de la métafiction : éléments pour un postréalisme en littérature anglaise*. Lyon : Littératures, Université Lumière - Lyon II, 2006, p. 132.

dans la mesure où il cherche à imposer un nouvel ordre au monde, une nouvelle façon de faire signifier le « réel brut ». Le post-réalisme remplacerait donc la conscience immédiate du monde par sa recréation. Dans le domaine francophone, Philippe Vilain arrive à des conclusions similaires tout en réaffirmant la valeur métalittéraire de la posture post-réaliste :

> Le post-réalisme repose sur un mode romanesque systématisé d'appréhension du réel : une subjectivité se réapproprie fictionnellement le réel pour participer au mouvement de son histoire. Parce que le post-réalisme admet, en littérature, le principe de l'impossibilité de raconter le monde tel qu'il est, son esthétique diffère foncièrement de l'esthétique réaliste et naturaliste, à la fois par l'inversion des prismes (le réel n'est plus perçu par un regard l'objectivant mais par un regard le subjectivant) et par une certaine dynamique narrative (façon *short story*) dont l'efficacité ne tient plus à son esprit critique ou à son apport cognitif, mais à son caractère essentiellement fictionnel, à la capacité d'une subjectivité à produire sa propre fiction. Sortir du réalisme consisterait ainsi à proposer une histoire subjective du réel par des narrations fictionnelles, relativement documentées, dont le mode interroge les limites d'une fidèle représentation réaliste[8].

C'est dans ce contexte littéraire et théorique que Juan Bonilla développe une exploration personnelle des notions d'identité, d'intimité et de subjectivité, une réflexion qu'il fonde sur la représentation constante du regard individuel porté sur le monde. La confrontation entre les réalités subjectives et « la tyrannie des circonstances », que d'autres nomment « venin du réel[9] », constitue le moteur narratif de nombre de ses récits. Ainsi ses trames narratives s'inscrivent-elles dans une dynamique de recréation d'un réel se substituant à celui de l'ordre social par la mise en exergue de la subjectivité et de l'intime. Cette tension particulière, qui constitue le fondement éthique post-réaliste, se construit, sous la plume de l'auteur, par diverses exploitations du regard et de ses représentations, ce qui constituera l'objet de notre étude. Par une exploration analytique de quelques nouvelles de Bonilla, nous tâcherons de mettre en lumière les modalités d'appréhension,

8. Philippe Vilain, *La littérature sans idéal*. Paris : Grasset, 2016, p. 45-46.

9. Expression utilisée par Ángel Olgoso et citée par Fernando Valls pour évoquer l'approche critique néoréaliste dans : « Sobre el cuento español actual y algunos nuevos nombres », *in* Geneviève Champeau *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual, veinte años de creación*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 132.

voire de recréation du réel qu'offre son œuvre, et les biais d'une écriture de l'identité basée sur la mise en scène de la subjectivité et de l'intime.

I. Le regard dans le récit : pour une mise en scène de la subjectivité

Montrer le regard, les signes de la subjectivité

Tout au long de son œuvre nouvellistique, Juan Bonilla met en exergue la subjectivité de la voix narrative et du regard que ses personnages portent sur l'univers intradiégétique. Nous pourrions entamer cette exploration du regard par « Amor ciego[10] », une nouvelle qui met en avant l'incapacité d'un père à voir la réalité de la relation qui se noue entre sa fille aveugle et la voix espagnole de Keanu Reeves, qu'il a invité pour l'anniversaire de l'adolescente, pensant la leurrer en prétendant avoir convié l'acteur américain. La restriction du regard intervient comme un moteur narratif, la focalisation interne réduisant notre appréhension de l'intrigue à la stratégie échafaudée par le père soucieux de gâter sa fille. Comme une annonce de sa cécité symbolique, le père commence par découvrir le doubleur vocal par le son de sa voix avant même de l'apercevoir[11], et son aveuglement éclate à la fin du récit lorsque la jeune malvoyante supposément naïve affirme vivre en pleine conscience sa relation avec le quadragénaire espagnol depuis leur première rencontre[12].

L'aspect déceptif du dévoilement de la subjectivité est réactualisé dans la nouvelle « En la azotea[13] », qui exploite les potentialités de la voix narrative pour décrire les coulisses d'un *reality show* morbide. Le récit s'ouvre sur une narration apparemment omnisciente et ce n'est qu'au bout de la deuxième page qu'un narrateur intradiégétique se dévoile, faisant découvrir au lecteur la régie du programme de télé-réalité : « nosotros no podíamos intervenir en su decisión final[14] ». Des caméras cachées constituent alors l'unique point de vue du récit et accompagnent les participants jusqu'à l'instant fatidique où ceux-ci doivent mettre fin à leur vie. Contre toute attente, ce n'est pas le protagoniste du programme qui se suicide, mais son idole littéraire, qui

10. Juan Bonilla, *La noche del Skylab*. Barcelona : Seix Barral, 2003, p. 25-40.

11. *Ibid.*, p. 25.

12. *Ibid.*, p. 40.

13. Juan Bonilla, *Tanta gente sola*. Barcelona : Seix Barral, 2009, p. 141-167.

14. *Ibid.*, p. 142.

l'attend sur le toit du tournage. S'ouvre alors un récit secondaire qui révèle le destin de l'écrivain déçu, espérant retrouver les faveurs du public en investissant le devant de la scène. Ici encore, la limitation du regard intervient comme un élément de suspension de la nouvelle, et la rupture narrative se construit dans la confrontation de deux « visions du réel[15] » : celle de la construction factice du programme, du *show*, face au projet personnel échafaudé par l'artiste suicidaire.

Au-delà de ces stratégies narratives de regards croisés, Bonilla use de ressorts stylistiques qui accentuent la subjectivité de la narration : la focalisation interne et le monologue intérieur, peuplé d'interrogations rhétoriques, sont associés aux synesthésies et isotopies sensorielles qui accentuent l'illusion subjective. Dans « La nube de Oort[16] », le narrateur autodiégétique part en quête d'une dose de drogue pour suppléer au manque qui rend son expérience du réel insurmontable. L'expédition jusqu'au quartier de son fournisseur est relatée dans un monologue hallucinatoire qui décuple les bruits, les sensations et les éclats de lumière[17], et le terme de son périple est marqué par une insupportable sensation de froid et la réduction de sa réalité à des percepts subjectifs[18]. D'autres récits développent cette structure monologique au point d'atteindre l'immédiateté moderniste du *stream of consciousness*. Ainsi en est-il dans « Salto de altura[19] », où le lecteur suit le flot de pensée d'un champion de saut en hauteur récemment amputé, qui s'apprête à faire son ultime saut par-dessus la rambarde d'un balcon. Les pas de sa course sont rythmés par les « puedes hacerlo, tú puedes hacerlo » qui ouvrent le souvenir d'une série de sauts passés. De même le récit « Polvo

15. Derrière la représentation du regard subjectif, individuel et restreint, émerge cette forme de captation endogène du réel proche des « visions du monde » définies par Jean-Marie Schaeffer : « On pourrait en effet définir la vision du monde comme étant un réseau de représentations qui, bien qu'il renvoie au monde réel, se donne les moyens d'échapper en grande partie aux interférences "nocives" des expériences exogènes […] en minimisant les points du contact avec les interfaces d'entrée du système représentationnel. […] Plus précisément, toute vision du monde, et donc aussi la personne qui adhère à cette vision, est immunisée contre toute sanction du réel tant qu'elle ne commet pas l'erreur fatale de se (lui) donner une traduction actantielle, et donc de maximiser ses points de contact avec les interfaces de sortie du système représentationnel ». Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox-Poetica*, disponible en ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

16. Juan Bonilla, *El que apaga la luz* (1994). 2° éd. Valencia : Pre-Textos, 2009, p. 101-129.

17. *Ibid.*, p. 101-103.

18. *Ibid.*, p. 129.

19. Juan Bonilla, *La noche del Skylab*, *op. cit.*, p. 81-85.

eres[20] », qui pousse l'expérimentalisme à l'extrême, se fonde en sa totalité sur l'énumération des sensations physiques d'une protagoniste tout juste défunte dont le cadavre est conduit à la morgue.

À travers ces procédés narratifs et stylistiques – jeux de focalisation, isotopies sensorielles, monologues intérieurs[21] –, Juan Bonilla donne à voir une réalité intradiégétique strictement limitée à la perception subjective de ses personnages. Ce n'est pourtant pas la seule réalité qui se fait jour dans ces mondes fictionnels et la confrontation de la subjectivité individuelle à l'ordre extérieur au Moi s'érige précisément comme le moteur premier de nombre de ses diégèses. La mise en scène du regard physique, souvent accentuée par des représentations ironiques du sujet regardant, dépasse largement le simple effet de mimétisme sensoriel pour se faire signe d'une construction du réel, d'une vision du monde individuelle qui opère par rejet de la réalité extrinsèque[22].

La tyrannie du Dehors : réalités subjectives contre réalités extrinsèques

La confrontation entre un ordre extérieur antagoniste et l'appréhension subjective de la réalité au sein de fictions intimes, pétries de littérature, serait l'une des caractéristiques de l'écriture de Bonilla[23], qui rejoindrait en cela l'évolution générale du genre nouvellistique selon José Luis Martín Nogales. Observant l'envahissement de l'écriture narrative par un certain intimisme depuis les années 1990, le critique l'interprète comme un repli individualiste face à une sphère collective en perdition :

20. *Ibid.*, p. 221-225.

21. Nous pourrions distinguer les différents types de monologue chez Bonilla en nous appuyant sur la typologie proposée par Dorrit Claire Cohn dans *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (Paris : Seuil, 1981), entre « psycho-récits » (« Amor Ciego »), « monologues narrativisés » (« La nube de Oort ») et écriture du courant de conscience (« Salto de altura »).

22. Plaçant au cœur de son analyse la valeur cognitive de la fiction, Jean-Marie Schaeffer élargit ses visions du monde à tout modèle fictionnel se construisant sur un rejet du réel : « Ainsi, un modèle fictionnel est susceptible non seulement d'être un modèle de la réalité, mais aussi un modèle contre la réalité, et cela parce que dans tous les cas il est un modèle pour la réalité (au sens où il est appelé à être projeté sur cette réalité, leur superposition ayant le statut d'un palimpseste) », *op. cit.*

23. Voir Noemí Montetes Mairal, « Juan Bonilla, el que enciende la luz », *in* José Romera Castillo (dir.), *El cuento en la década de los noventa*. Madrid : Visor Libros, 2001, p. 231.

> El intimismo se ha convertido, así, en una de las señas de identidad más características del cuento actual. Una parte importante de la literatura contemporánea ha vuelto al territorio de la intimidad y del individuo, al ámbito de lo privado frente a lo colectivo, a la reconstrucción del sujeto, mientras las ideologías del colectivismo se han ido derrumbando[24].

Chez Bonilla, cette notion d'intime prend d'une part forme dans des récits mettant en évidence les illusions trompées des protagonistes dont les errements se cristallisent généralement autour de l'identité d'un second personnage. Dans « California[25] », la découverte par le narrateur des revues homoérotiques de son grand-père porte atteinte à la vision respectueuse qu'il avait de son aïeul et le conduit à réfléchir sur les notions d'identité et d'intimité :

> Identidad e intimidad son dos brazos que constantemente echan un pulso: la una acaba siendo lo que somos ante los otros, el conjunto de rasgos y razones que nos constituyen ante los demás, su lugar es el mundo; la otra es lo que sabemos que somos, la caja donde vamos guardando todos los secretos que nos miden, su lugar es el espejo o la cueva que antecede al abismo del sueño[26].

D'autres épiphanies narratives[27] révèlent la scission entre ces deux réalités, l'inadéquation entre le monde et le regard de protagonistes dont la subjectivité – voire la facticité – est régulièrement dévoilée par le biais d'une narration ludique et réflexive. Dans la nouvelle « Vitiligo[28] », le protagoniste découvre que son épouse trompe, dans le jeu vidéo *Vida Real*, le sosie virtuel de lui-même, si bien que son image intime est confrontée à l'identité que lui attribue sa compagne, dans un procédé de projection de deux virtualités contraires, celle de ses illusions propres face à celle du jeu vidéo. Ici, le monde tangible est complètement absent et la trame narrative

24. José Luis Martín Nogales, « Tendencias del cuento español de los años noventa », *in* José Romera Castillo (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, *ibid.*, p. 44.

25. Juan Bonilla, *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 89-100.

26. *Ibid.*, p. 98-99.

27. Nous utilisons ce terme dans le sens employé en littérature pour se référer à la structure des nouvelles modernes. Voir en particulier l'article de Ricardo Sobreira, « "Et soudain tout est devenu clair pour lui" : La prise de conscience exprimée par l'épiphanie littéraire », *Revista Tabuleiro de Letras*, Salvador Ppgel, Décembre 2013, nº 07, p. 33-44, disponible en ligne : <http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/610>.

28. Juan Bonilla, *El estadio de mármol.* Barcelona : Seix Barral, 2005, p. 151-175.

se construit en sa totalité dans le miroitement qui oppose et rapproche deux réalités subjectives. Le réalisme du drame humain qui sépare le couple est ainsi enserré dans l'articulation de deux réalités individuelles.

Cependant, les personnages bonilliens, cloîtrés dans l'intériorité de leur regard sur le monde, font souvent montre d'une grande pugnacité face à la tyrannie du dehors et édifient des stratégies de canalisation du réel par les fictions intimes qui les habitent. C'est sans doute en ce sens qu'il nous faut interpréter les personnages qui s'arrangent de leur aliénation subjective ou décident de soumettre leur vie à un texte prédéfini et librement choisi. Ainsi le protagoniste de « Fregoli » voit-il le visage de son ex-compagne remplacer les traits de tous les passants, apposant sur le monde une nouvelle fiction maladive pour contrarier la réalité de ses illusions perdues : « *[…] había querido imponerme a la propia realidad con aquella táctica depredadora: reproducir a Gabriela en todos los rostros. Ya que ella no puede ser mía, el mundo entero la sustituirá*[29] ».

D'autres personnages s'aventurent plus loin dans la fictionnalisation du dehors en décidant d'astreindre sciemment leur quotidien à un scénario préétabli. Sans entrer dans le détail d'exemples étudiés par ailleurs[30], nous citerons les péripéties des rôlistes de *Nadie conoce a nadie* cherchant à transporter dans le réel les missions que le scénario du jeu leur confie[31] ou la figure christique qui, dans « La vida que no había sido escrita[32] », suit à la lettre les prophéties d'Isaïe. Ces situations illustrent une volonté de substitution du réel par une fiction qui se projette sur le monde[33], un monde intérieur qui remplace progressivement le monde référentiel significativement évincé

29. *Ibid.*, p. 88.

30. Eneko Chipi, « *Hispalis delenda est* : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla », *Líneas*, nº 10, 2017, *Roman Noir : espaces urbains et grands espaces*, disponible en ligne : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2402> et Eneko Chipi, « Marges et mirages de la frontière, La poétique des limites chez Juan Bonilla », *in* Christian Boix, Blandine Daguerre, Pascale Peyraga (éd.), *Frontières dans le monde ibérique*, *HispanismeS*, second semestre 2020.

31. Juan Bonilla, *Nadie conoce a nadie*, *op. cit.* (et, pour la nouvelle éponyme : *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p.195-228).

32. Juan Bonilla, *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 83-87.

33. Dans une interview faisant suite à la publication de *Nadie conoce a nadie*, Bonilla affirme : « […] la libertad no es más que esa leve fisura que separa lo que uno quiere hacer de sí de lo que los demás hacen de uno, y esa fisura, me temo, es un territorio desértico que separa la tremenda ficción del deseo que estipula lo primero de la no menos tremenda ficción de la realidad a la que nos obliga lo segundo », *Nadie conoce a nadie, op. cit.*, p. 8.

de la narration. L'objet de la représentation se trouve déplacé de l'univers tangible vers l'identité intime du sujet isolé de la réalité extérieure et aliéné par la primauté de son Moi sur le monde qui l'entoure.

Des visions du monde aux folies intimes

Alain Mons évoque, à la suite de Peter Sloterdijk, une des facettes de l'intime pouvant être interprétée comme une forme de folie intérieure :

> Prenons Peter Sloterdijk, ce philosophe remarque que le terme d'intimité a été malmené, cependant selon lui il n'y a pas d'autre mot pour nous indiquer « les mystères de la folie topographique de l'homme, qui commence toujours sous forme de folie vers l'intérieur (avant de devenir visible sous forme de folie vers l'extérieur) ». L'intime serait-il de l'ordre d'une certaine folie nécessaire à assumer ? D'un certain côté, on peut stipuler que l'intime est le mode de constitution existentiel d'un abri individuel contre le Tout-dehors de la société, il est de l'ordre d'un dedans clos, un peu fou donc, permettant aux sujets le « retrait » par rapport au regard extérieur[34].

Selon cette conception, l'aliénation des personnages bonilliens pourrait être interprétée comme le simple prolongement de leur intimité, de leur abri intérieur affleurant le réel. La thématique de la névrose est centrale chez Bonilla au point que nombre de ses personnages sont affublés du « syndrome d'Alonso Quijano », maladie imaginaire inspirée de l'hypotexte cervantin par laquelle les protagonistes impriment sur le monde les spectres de papier qui les habitent[35].

Cette folie de l'intime s'exprime sous différentes modalités : ce sont parfois des personnages qui ne parviennent plus à reconnaître la réalité par rapport à l'idée du réel qu'ils ont ébauchée en leur for intérieur, tel le protagoniste de « Real Dolly[36] », qui s'étonne de l'aspect factice du corps d'une actrice endormie ayant servi à modeler la poupée dont il est épris : « Pellizqué sus nalgas y me defraudó un poco su tacto blando. No, no era lo

34. Alain Mons, « Où est l'intime ? », *in* Alain Mons (dir.), *Interfaces de l'intime*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2016, p. 12-13.

35. Juan Bonilla, *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 210. Lire par ailleurs l'interprétation de ce syndrome imaginaire par Noemi Montetes Mairal dans « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 773, Novembre 2014, p. 116.

36. Juan Bonilla, *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 147-170.

mismo que con la muñeca. La muñeca resultaba mucho más humana[37] ». Le doute relatif au statut de réalité du monde environnant prend parfois une tournure littéralement névrotique, débouchant par exemple sur un suicide libérateur dans « Una sensación incurable[38] ».

Dans tous les cas, les souvenirs les plus intimes des personnages font écran à l'hypothétique « réalité du dehors » et s'accompagnent d'un égocentrisme qu'exemplifie la longue nouvelle *Yo soy, yo eres, yo es*[39] : si les êtres supérieurs y reçoivent la dénomination de « yo soy, yo eres, yo es », les plus libres d'entre eux, refusant de subir la réalité extrinsèque, sont désignés par la périphrase « yo me amo, tú me amas, él me ama[40] ». Conjuguer le réel à sa personne, voilà bien l'ultime jalon de la construction d'un regard subjectif sur le monde qui, conscient de sa toute-puissance face à la réalité, rejette dans la fiction la possibilité d'une vie hors de soi.

Juan Bonilla esquisse le portrait d'une identité conçue à la fois comme cause et conséquence de la subjectivité, comme un fragment d'une construction de réalité se superposant à l'espace externe. À travers le regard individuel porté sur le monde, l'identité intime des personnages s'édifie dans le giron de leur folie intérieure et se façonne par l'acte même de modeler le réel à leur image. Le fondement éthique de l'écriture de Bonilla, proche des postulats post-réalistes que nous décrivions en introduction, s'exprimerait donc dans cet art de la construction simultanée et concomitante de la subjectivité du regard et de l'identité intime des personnages. Comme le souligne Eduardo García dans *Una poética del límite*, c'est là un des traits saillants des dernières mutations du réalisme littéraire : « Mirar la realidad, sí, pero en ambos sentidos: tanto hacia el estímulo exterior como hacia el sujeto que lo vivencia. Realidad es todo aquello que siente y vive un ser humano[41] ». Nous accompagnerons donc ce mouvement autoréflexif qui fonde la parthénogénèse identitaire des personnages de Bonilla et orienterons notre analyse vers l'envers de sa dynamique mimétique : la représentation de l'intime.

37. *Ibid.*, p. 168-169.

38. *Ibid.*, p. 229-237.

39. Juan Bonilla, *Yo soy, yo eres, yo es* (1995). 2° éd. Málaga : Luces de Gálibo, 2016.

40. *Ibid.*, p. 7.

41. Eduardo García, *Una poética del límite*. Valencia : Pre-Textos, 2005, p. 71.

II. Vers une représentation de l'intime

Regard et intimité

Dans son étude désormais célèbre, François Jullien définit l'intime comme un partage de l'intériorité, nécessairement entre deux êtres : « C'est ainsi qu'être intime, c'est partager un même espace intérieur – espace d'intentionnalité : de pensée, de rêve, de sentiment – sans qu'on se demande plus à qui ceux-ci appartiennent[42] ». L'intime implique une modulation du Moi par la mise en commun d'une part d'intériorité avec l'Autre. Il se construit ainsi dans un « entre-deux » de l'extériorité (l'ouverture à l'autre) et de l'intériorité de l'identité propre. En tant qu'expérience du Moi à la rencontre d'un autre Moi, l'intime échappe à la conceptualisation abstraite pour se vivre et s'entretenir par le moment, le geste ou le regard :

> Car l'intime utilise activement le silence, il fait parler les gestes, les regards, un sourire, un ton de voix. Les gestes, plus que les mots, sont vecteurs et relais d'intime : les gestes, autrement dit, réalisent l'intime et le rendent effectif vis-à-vis de quoi la parole est bavarde et bornée[43].

Cette conception de l'intime trouve nombre de formulations dans l'œuvre de Bonilla : les regards échangés y acquièrent une signification narrative particulière et participent de la construction épiphanique du récit, à la manière des effets descriptifs des « nouvelles-instants », selon l'expression consacrée par René Godenne[44]. Dans le roman *Cansados de estar muertos* et dans la nouvelle éponyme, la représentation de l'aliénation des personnages adopte une coloration mortifère liée à l'isotopie du décès et des Enfers : le protagoniste s'appelle Fausto, son amante, Morgana, et ils se rencontrent dans le bar de la morgue dont le tenancier s'avère être un proxénète nécrophile. La question « ¿no estás cansado de estar muerto? » revient tout au long du récit, comme si les personnages étaient reclus dans un enfer métaphorique, strictement isolés d'une autre réalité qui serait celle de la vie. Seule l'intimité partagée entre Morgana et Fausto parvient à rompre l'aliénation de ce quotidien morbide : faisant suite à un premier regard de

42. François Jullien, *De l'intime, Loin du bruyant amour*. Paris : Grasset, 2013, p. 27.

43. *Ibid.*, p. 148.

44. La « nouvelle-instant » pour Godenne, ou « nouvelle-description » pour Eikhenbaum, est la forme caractéristique de l'écriture narrative brève de la dernière modernité (Tchekhov, Woolf, Mansfield, Joyce…), théâtralisant un instant épiphanique dans le parcours d'un personnage saisi dans l'instantanéité de la description ou du portrait.

Fausto porté sur Morgana[45] et au don de lettres d'amour encore scellées, leur complicité amoureuse s'exprime hors du bruyant verbiage et dans le secret partagé du silence. Dès lors, la sortie potentielle de l'isolement par la relation intime se matérialise dans le regard insistant avec lequel le chien doberman, Cerbère symbolique de Fausto, l'accompagne, jusqu'au moment où la rupture avec Morgana scelle pour le protagoniste l'impossibilité de sortir de sa géhenne, le récit s'achevant sur la vision du canidé pendu en signe des illusions perdues. Le roman *Cansados de estar muertos* s'appuie sur une même association intimité/regard, dans une scène qui illustre à la perfection l'approche de F. Jullien : les deux amants se regardent dans les yeux durant des heures, Fausto énonçant les pensées de Morgana, chacun se « promenant dans les rues des yeux de l'autre[46] ».

Le regard de l'Autre joue un rôle capital dans la construction de l'essence intime du Moi sous la plume de Bonilla, ce que corrobore le protagoniste de « El paracaidista[47] », suspendu infiniment dans les airs après son saut en chute libre, et dont les spéculations l'amènent à penser qu'il ne se réveillera que lorsque quelqu'un se souviendra de lui : « Nadie le echaba de menos, nadie había pronunciado su nombre a lo largo del día […] el paracaidista creyó por un instante que el sol se asomaba por fin sólo porque él se había llamado a sí mismo[48] ». Dans une ultime révélation qui précipite sa chute et à l'issue de laquelle la voix narrative se réincarne dans le corps d'un nouveau-né, il comprend que sa suspension ne touchera à sa fin que lorsque ni lui ni personne ne gardera le moindre souvenir de son être :

> […] la piscina de aire gélido en la que permanecerá todavía muchos días más hasta que ya no recuerde nada de sí mismo, se diluya la conciencia afectiva de uno mismo a la que llama YO, hasta que ya nadie sepa decirle nada acerca de quién fue[49].

Ce bref texte avance une définition capitale de l'identité, et plus encore de l'essence humaine. L'existence ne se résume plus, ici, à la durée de la vie, mais à la survivance du souvenir d'un être dans l'espace mémoriel des autres. Ce n'est qu'en disparaissant de l'espace intime d'autrui que l'être disparaît pour de bon pour devenir autre. L'essence ne s'entend que dans

45. « Cansados de estar muertos », *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 250.

46. Juan Bonilla, *Cansados de estar muertos*, *op. cit.*, p. 196-197.

47. *Ibid.*, p. 199-209.

48. *Ibid.*, p. 205-206.

49. *Ibid.*, p. 208.

l'interstice du rapport à l'Autre. Dès lors, il n'est de réalité ailleurs que dans l'entrelacs universel des intimes et c'est par le regard, celui de la passion, du souvenir ou de la lecture, que s'ouvre l'espace interstitiel de l'intime.

Paysages intimes, un regard sur l'espace interstitiel de l'identité

Si l'écriture post-réaliste cherche à mettre à jour la subjectivité du regard tout en interrogeant réflexivement sa construction, alors il nous faudrait, pour définir l'espace intime bonillien, avoir recours à une herméneutique interfaciale portant sur un espace de « l'entre-deux[50] », entre intériorité et extériorité. Là où François Jullien n'entrevoit l'existence de tels espaces que dans l'expérience intime avec l'Autre, Alain Mons et François Laplantine conçoivent la possibilité d'une interaction intime avec des objets, des textes ou encore des villes[51]. L'expérience intime est constituée de moments où le dehors entre en résonance avec le dedans pour moduler l'essence du Moi intérieur, si bien que l'espace urbain présenté se borne rarement à une simple fonction de cadre référentiel, comme l'attestent la ville de Séville dans le roman *Nadie conoce a nadie*, et sa maquette qui fait écho à la maquette urbaine que le père architecte de Morgana construit à sa fille dans *Cansados de estar muertos* pour illustrer sa théorie de la vie après la mort. Au-delà de cette ultime frontière, c'est un enchevêtrement de rues gardées en mémoire qui nous attendrait, suivant une construction urbanistique chimérique où les voies du monde entier seraient réunies par le crible du souvenir intime[52]. La « ville derrière la mort » exemplifie le processus d'intériorisation du réel comme moteur de construction identitaire et illustre à son tour le mouvement représentationnel de reconstruction de réalité puisque dans l'espace de cette ville intérieure s'articulent le dehors subjectivisé et le dedans pétri de dehors[53].

50. François Laplantine, « Penser l'intime : trouble dans la binarité et perturbation du langage », *in Interfaces de l'intime, op. cit.*, p. 28.

51. Alain Mons, *op. cit.*, p. 13 ; François Laplantine, *ibid.*, p. 25.

52. « Detrás de la muerte, se contestó Morgana, hay una sucesión de calles, las calles por las que transcurrió tu vida, detrás de la muerte hay una ciudad compuesta por calles que en realidad pertenecen a muchas ciudades distintas, con las que tú has construido tu propia ciudad, una ciudad de la que eres el único habitante, una ciudad diseñada por tu memoria », *op. cit.*, p. 54.

53. Alain Mons souligne le statut particulier de l'espace urbain comme moteur privilégié de l'événement intime : « Or nous pouvons vivre la ville comme de l'intérieur de soi-même, il y a bien ce qu'on nomme "la Cité subjective", et puisque le dehors des environnements pénètre le dedans des sujets. […] J'ai déjà parlé ailleurs des vidéastes et des photographes qui nous donnent à voir une *ville intérieure* si je peux dire, puisque

Dans d'autres récits, la représentation de l'espace interstitiel de l'intime et de son expérience intersubjective s'affranchit de la description d'un espace physique propre. « La desconocida[54] » décrit la rencontre et la nuit d'amour entre le protagoniste et une inconnue – au bord du suicide – donnant lieu à une fusion de leurs souvenirs. La fin du récit est narrée au féminin par une voix bipolaire[55] :

> Ya no me veía reflejado en su mirada, sino que me veía a mí mismo sobre mí, quiero decir, yo estaba fuera, o sea yo era ella, de alguna manera había interceptado y llevado a su interior la voz que llevo dentro, la que me narra constantemente mi vida, la que lo sabe todo de mí, allí donde se sustancia lo que soy, la conciencia por llamarla de manera insuficiente, esa incansable y cansada guerra entre identidad e intimidad[56].

Nous trouvons dans cette scène tous les traits définitoires de l'intime théorisé par les derniers penseurs du concept : le regard porté sur l'autre, le contact oculaire partagé, la naissance de l'expérience de l'intime concomitante façonnent un espace interstitiel à l'intérieur des personnages où se mêlent et se confondent leurs essences profondes[57]. Si les mots de l'auteur confessent son incapacité à embrasser la notion (comme le soulignent d'ailleurs Jullien et Laplantine), c'est le processus de bouleversement narratif même, la synthèse des focalisations qui donne à voir la genèse de

paradoxalement c'est à travers la subjectivité que l'on a quelque chance d'atteindre une part du réel. Il s'agit bien pour ces artistes, et pour les spectateurs des images, de passer par leur rapport intime à la ville afin d'accéder à un dehors signifiant, un fragment de réel », *op. cit.*, p. 52-53.

54. Juan Bonilla, *El estadio de Mármol, op. cit.*, p. 107-131.

55. Selon la terminologie de l'« univers intime bipolaire » développée par Peter Sloterdijk dans *Bulles (sphères 1)*. Paris : Fayard, 2010, p. 155.

56. *Ibid.*, p. 120.

57. Williams-Wanquet, dans son analyse du post-réalisme dans l'écriture féminine contemporaine, se réfère à la rupture des postulats de la binarité identitaire autorisant la rencontre avec l'Autre : « Le dualisme est constamment dénoncé par une littérature qui remplace le paradigme du "ou bien…ou bien" par celui d'un "et/et" ou d'un "ni/ni", qui cherche à échapper au binarisme, dénoncé comme une fiction, et à entamer une "*re-association of sensibility*". […] La figure de l'androgyne, devenue un véritable topos de cette littérature, symbolise cette "dissémination", cet entre-deux, qui fait éclater tout dualisme paralysant. Ce brouillage identitaire fonctionne comme ouverture à l'autre, comme possibilité de rencontre avec l'autre », *op. cit.*, p. 156-157.

l'interface[58]. De la rencontre subjective avec une « inconnue » à l'identité voilée par la focalisation interne, la voix narrative souffre une transmutation vers cet ailleurs intersubjectif, ou *entre-subjectif*, de l'intériorité interstitielle, tout à la fois envahie par le dehors et enrichie par le dedans de l'Autre.

Nous envisagions plus haut l'existence d'un intime se tissant avec une œuvre au fil de la lecture. C'est là un axe majeur de l'écriture bonillienne qui se fonde sur l'idée que les expériences lectoriales communes créent une unité entre les lecteurs, une « compagnie des solitaires », capable d'outrepasser les frontières de l'aliénation quotidienne. Or, cet espace intime des lectures fait également l'objet d'une métaphore spatiale dans la nouvelle « La Compañía de los solitarios[59] », du nom du bar souterrain dans lequel se rend l'auteur Platonov et où il dialogue avec une galerie de personnages – âmes défuntes des auteurs qu'il a lus ou qui liront son œuvre à venir – au-delà des espaces et du temps qui les séparent. L'espace du bar s'oppose aux rues glaciales de Moscou où il est officiellement balayeur et, par là même, aux règles de censure édictées dans une société dictatoriale. Nous devinons dans cette dichotomie l'opposition mentionnée précédemment entre l'identité et l'intimité selon Bonilla : prolétaire transparent de l'État oppressif du dehors, Platonov apparaît à tous les avatars littéraires qui habitent l'intime local souterrain comme l'auteur de génie qu'il deviendra. La rupture narrative finale, qui fait brusquement basculer le récit d'une focalisation interne à une focalisation omnisciente, dévoile par un effet de distanciation la solitude de Platonov et la nature psychologique de l'endroit occupé.

Une deuxième clef de lecture repose sur l'identité paradoxale d'un autre personnage, l'hôte authentique des lieux, un tenancier mystérieux, figure implicite du lecteur et possible avatar auctorial de Bonilla lui-même, incarnant le souvenir de celui qui a lu tous ces écrivains et les fait dialoguer dans l'espace intime de son comptoir. À travers l'espace métaphorique du bar, Bonilla offre une illustration onirique de cet intime qui se tisse avec le texte et s'oppose à la fois à la solitude individuelle des auteurs et à l'ordre social

58. Alain Mons se fait encore le parfait exégète de la situation : « L'intime dont nous parlons n'aboutit pas plus à une fusion dissolvante des sujets, mais plutôt à une phase *infusionnelle* des subjectivités, de l'ordre d'une douceur diffuse et recherchée. Il y a une subversion de l'intime qui me fait sortir de mon ego pour aller dans l'entremêlement avec l'autre, surtout s'il s'agit d'un(e) inconnu(e) au départ, jusqu'à l'interpénétration sexuelle et/ou subjective par exemple », *op. cit.*, p. 42.

59. Juan Bonilla, « La Compañía de los solitarios », *La Compañía de los solitarios*. Valencia : Pre-Textos, 1999, p. 179-197.

extérieur auquel le lecteur se soustrait. Cette nouvelle établit le rapport fertile entre la conception bonillienne de l'identité, ses idées métalittéraires et la vision d'un espace intérieur forgé par le regard, ici, du lecteur.

Ce dernier exemple nous invite à nous interroger sur le rapport noué entre le texte bonillien et l'intimité de son auteur. La portée métalittéraire et autobiographique de la représentation de l'intime dans les textes de Bonilla fera ainsi l'objet de notre conclusion à cette étude.

La recréation d'un réel post-réaliste se substituant à celui de l'ordre social, étudiée jusqu'ici sur le plan intradiégétique par la présentation manifeste de la subjectivité, n'est pas sans rappeler le processus d'écriture d'autofiction dont Sébastien Hubier dit :

> C'est d'ailleurs peut-être bien parce qu'elle se fonde sur la conviction que la vie est indescriptible et insaisissable directement que l'autofiction apparaît, à son auteur, comme une quête de vérité. Mais de cette vérité qui se situe à la lisière de la réalité et de l'imagination[60].

À cette première approche de la représentation autofictionnelle, nous pourrions ajouter les remarques d'Isabelle Grell qui affine cette définition dans le sens d'une représentation de l'intime :

> Lors de la réception d'un texte, le lecteur ne distingue pas la fiction de la réalité mais use de la première pour être informé sur la seconde, et ceci d'autant plus dans des textes autofictionnels. La question de vérité est perçue selon les affinités sensibles, les inclinations théoriques, la personnalité intime et extime de l'écrivain et de son lecteur, selon son but recherché. […] L'autofiction est une thématisation en abyme d'un « je » assumé, un métalangage et une allégorie de l'acte de vivre, de se dire, par laquelle un auteur se construit une personnalité, une existence, tout en conservant son identité réelle[61].

Il n'est d'ailleurs pas surprenant de découvrir sous la plume de Philippe Vilain, l'un des artisans de l'autofiction que nous citions en introduction, une analyse du post-réalisme connexe au genre autofictif, même si l'objet de la représentation post-réaliste n'est pas systématiquement la figure auctoriale. Nous pourrions sans doute affirmer une certaine proximité dans les modalités mimétiques (ou post-mimétiques) des deux notions selon laquelle l'autofiction serait à l'autobiographie classique ce que le post-réalisme est

60. Sébastien Hubier, *Littératures intimes, les expressions du Moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003, p. 124.

61. Isabelle Grell, *L'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2014, p. 34-35.

au réalisme naturaliste, ou, en d'autres termes, l'autofiction serait une sorte d'autobiographie post-réaliste.

Nous l'avons vu, l'univers bonillien se fonde sur l'idée que les mondes de fictions peuvent modifier le réel par le diapason du lecteur. En ce sens, la définition que donne Bonilla de l'autobiographie comme catalogue de livres lus[62] épouse ce dialogue entre réalité et fiction qu'il met en scène au fil de son œuvre : la vie d'un homme pourrait se résumer aux modulations de la littérature sur son essence et au contexte qui entoure la rencontre intime avec le livre. La nouvelle « El lector de Perec[63] » cristallise tous les enjeux du biographisme bonillien. Elle met en avant un collectionneur de volumes d'occasion du *Je me souviens* de Georges Perec qui décide de faire siens les souvenirs que les anciens propriétaires des ouvrages ont annotés à la fin de chaque tome. Le narrateur y évoque explicitement le rapport intime de construction individuelle mis en jeu par l'acte de réception :

> […] la literatura en esencia es eso: ofrecer memoria, invitar a hacer memoria, compartir recuerdos, añadir recuerdos a la bolsa donde guardamos todos los «me acuerdos» (sic) que son nuestra vibrante necrológica, que nos hacen ser quienes somos […] ¿Qué mayor homenaje para el libro adorado de Georges Perec que, a su través, hacerlo creador, en mí, de un personaje más grande que yo? ¿No es acaso eso lo que se proponen todos los libros que tratan de influir en la médula de quienes los leen[64]?

L'équation de l'échange n'est pas de formulation aisée : dans l'intime du texte se trouve l'essence du lecteur, là où le texte a creusé l'intime dans l'essence intérieure du lecteur. Quatre ans avant la publication de cette nouvelle, Bonilla éditait son propre *Je me souviens*[65] affublé d'une photographie de couverture qui le représente se prenant en photo dans un miroir. Il affirmait déjà dans la préface la portée biographique de l'ouvrage et de tous ses écrits : « Seguiré escribiendo acerca de lugares sagrados y criaturas excepcionales, seguiré cartografiando al alguien que llamo yo, cuando me

62. « Y ya se ha dicho: uno ha encontrado en la búsqueda de libros un modo atenuado de contarse una parcela importante de su vida, […]. Podría, en fin, contaros algunos de los mejores momentos de mi vida confeccionando un catálogo a la manera de los libreros de viejo », Juan Bonilla, *La Novela del buscador de libros*. Sevilla : Fundación José Manuel Lara, 2018, p. 30.

63. Juan Bonilla, *Tanta gente sola, op. cit.*, p. 189-214.

64. *Ibid.*, p. 198-199.

65. Juan Bonilla, *Je me souviens*. Cádiz : Algaida, 2005.

los encuentre si es que los encuentro[66] ». Une cartographie du Moi par la construction performative d'une mosaïque de réalités fictives ou fictionnalisées, voilà bien la conception la plus à même de définir l'écriture de Bonilla. La dénomination ambiguë et, somme toute, très englobante de l'*autofiction* peut-elle seulement satisfaire son lecteur ?

Revenant vers les théories de Pozuelo Yvancos qui constituaient le point de départ de cette étude, nous y trouverons une nuance apte à dire l'essence de la tension biographique que nous évoquons ici. Dans son article « "Figuración del Yo" frente a autoficción[67] », le critique souligne l'extension de la définition théorique de l'autofiction[68] et invite à distinguer les deux concepts concurrents. La *figuration du Moi* consiste, suivant l'analyse étymologique du premier terme, en un travail consubstantiel de représentation, de création et d'imagination d'une personnalité auctoriale qui se maintient à distance de la narration par l'entremise d'une instance narrative explicite :

> Una de las razones que me han llevado a establecer distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la figuración del yo (que no se le opone pero sí se le diferencia) radica en la consciente mistificación que estos dos autores hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma. […] ¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es, de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta? Sí. Tal es el estatuto de la que denominaré voz reflexiva, que comúnmente conocemos asociada al ensayo, y que Marías y Vila-Matas han cedido a sus narradores. Tal voz reflexiva realiza esa figuración personal, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores[69].

Il nous semble que l'indétermination générique de nombreux textes bonilliens, tendus entre essai journalistique, anecdote fictive et évocations

66. *Ibid.*, p. 15.

67. José Manuel Pozuelo Yvancos, « "Figuración del Yo" frente a autoficción », *in* Ana Casas (dir.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid : Arco Libros, 2012, p. 152-173.

68. *Ibid.*, p. 159.

69. *Ibid.*, p. 167-168.

biographiques, réponde parfaitement à cette définition et permette de saisir pleinement en quoi Bonilla refuse d'être un personnage, selon ses dires. La matière de ses récits constitue en effet l'émanation figurée de son regard intime, à l'image de ses personnages dont le regard sur le monde et sur le texte littéraire forge l'essence. Le regard, et l'œuvre qui lui donne corps, sont consubstantiels à l'identité même de Juan Bonilla et nous laissons, pour nous en convaincre, les mots de Pozuelo Yvancos refermer cette dernière analyse :

> […], pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose, que tiene a un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada. Esa capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, que no se sobrepasa porque vive en la enunciación misma de su forma[70].

Par l'exploration du regard dans les nouvelles de Juan Bonilla, nous avons mis en lumière les processus de reconstruction du réel dans une œuvre éminemment métalittéraire, la mise en scène du regard constituant une mise en abyme autoréflexive de l'usage de la diction autobiographique. Par une approche intimiste du texte littéraire, Bonilla réaffirme la capacité qu'a la fiction de modifier le réel par la co-construction du regard et du regardant au cœur de l'acte de réception lectoriale. Les nouvelles que nous avons analysées s'inscrivent dans une esthétique post-réaliste de représentation du réel et ce, jusque dans la tension autobiographique qui unit l'intégralité de l'œuvre de l'auteur.

« Figuration post-réaliste du Moi » plutôt que simple autofiction, « écriture moderniste tardive » plutôt que postmoderne, nous semblent être des expressions plus appropriées pour aborder une œuvre complexe et illustrant magistralement la notion non moins ambiguë de l'intime littéraire. Néanmoins, plutôt qu'une survivance des procédés littéraires de ce que Fredric Jameson nomme la haute-modernité[71], nous pencherions

70. *Ibid.*, p. 172.

71. Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif.* Paris : ENSBA, 2007.

pour l'idée d'une réactualisation des postulats modernes, une rénovation qui se manifeste par la transition d'un néo-réalisme vers un post-réalisme, tant ce dernier porte les traces des leçons du postmodernisme. Le recours à une intertextualité omniprésente, l'usage de voix narratives multiples, confondues et, pourquoi pas, rhizomatiques, sont sans doute les legs des expérimentalismes de la fin du XXe siècle. Mais une nuance fondamentale distingue radicalement cette écriture des solipsismes contemporains décriés par Todorov[72] : la possibilité d'un échange intime entre le réel et le fictif, le retour d'une éthique de la fiction dans un rapport interfacial entre le texte et le monde.

72. Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007.

LE RÉALISME SUBJECTIF CHEZ MARTA SANZ

Jon-Roméo Precioso
Université de Pau et des Pays de l'Adour

La Transition démocratique en Espagne est une période historique et politique à l'origine de profondes mutations dans la société espagnole. Parmi ces mutations, celle qui touchait le domaine de la culture a eu un impact sur la littérature et sur l'idée que l'on s'en faisait au sein de la société. D'après les travaux d'Emmanuel Bouju, la reconfiguration de la politique culturelle et la médiatisation du marché littéraire ont bientôt bouleversé la place occupée par les écrivains dans l'espace public et intellectuel, débouchant sur une crise de légitimité doublée d'une crise de conscience[1]. La Culture de la Transition ou CT, expression attribuée au journaliste et écrivain Guillem Martínez[2], se fondait alors sur « la promotion d'une culture limitative qui, sous les auspices de la nouvelle liberté d'expression, [devait] aider à maintenir la stabilité politique et l'ordre social[3] ». Comme le souligne Anne-Laure Bonvalot dans ses analyses, le discours de la CT aurait entraîné la péremption de tout paradigme de résistance, et le passage en littérature de « l'ère du *compromiso* à celle des compromissions[4] » : « Dans cet espace consensualiste, les discours se présentant comme idéologiquement

1. Emmanuel Bouju, *Réinventer la littérature: démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*. Toulouse : Hespérides, 2002, p. 43-50.

2. Guillem Martínez, *CT o la cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona : Debolsillo, 2012.

3. Anne-Laure Bonvalot, *Fictions politiques: esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*. Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 19.

neutres délimitent pourtant fermement le *champ des possibles discursifs et esthétiques*[5] ».

Dès lors, les écrivains se réclamant de ces critères contribuaient à la pérennisation du système capitaliste installé, et tout texte ne s'y pliant pas courait le risque de l'exclusion. Cette situation de la littérature aux prises avec les impératifs du marché, particulièrement aiguë en Espagne, explique que les questions du réalisme et de l'engagement aient pu passer au second plan dans les années 80[6], avant de ressurgir au cours des années 1990[7], à travers des formes renouvelées d'écriture dont certaines furent qualifiées par Dominique Viart de « fictions critiques » :

> On ne saurait s'affranchir du monde bien longtemps : plus il est refoulé, plus il fait retour. […] la sévère critique adressée aux anciennes modalités de la représentation interdit que l'on puisse en revenir naïvement aux esthétiques réalistes ou psychologisantes. Les écrivains contemporains ont hérité du « soupçon ». […] Et travaillent ainsi à trouver d'autres voies – d'autres voix – pour, échappant aux fallacieuses ornières de la représentation et du discours, faire saillir dans l'espace du livre quelque chose de ce « réel » qui les assaille. J'ai proposé d'appeler « fictions critiques » ces livres retrempés dans le monde, lucides sur les impasses d'une certaine littérature et soucieux de les éviter. Ce sont des fictions et qui se savent telles, parce qu'elles ne se réduisent jamais ni au documentaire, ni au reportage, et ne prétendent pas être le juste reflet d'une réalité objective[8].

À n'en pas douter, Marta Sanz s'inscrit dans la lignée de ces auteurs qui font « saillir dans l'espace du livre » quelque chose du réel qui les assaille, son écriture étant celle d'une femme engagée, comme elle se plaît elle-même à le rappeler :

5. *Ibid.*, p. 21. Nous soulignons en italique. Voir également, pour ce qui est de l'abandon des discours de résistance au profit d'une parole ludique ou consensuelle, qui marginalisait pendant la Transition toute forme de proposition alternative ou dissidente, l'ouvrage de M. Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la postmodernidad*. Alicante : Universidad de Alicante, 2000, p. 23-32.

6. Benoît Denis justifie plus largement la disparition de la littérature engagée et le désinvestissement du politique dans le monde occidental par l'effondrement du bloc soviétique et les révisions idéologiques liées à la fin des « grands récits ». Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*. Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 296.

7. Anne-Laure Bonvalot, *Fictions politiques*, *op. cit.*, p. 34-37.

8. Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine », *Spirale*, nº 201, mars-avril 2005, p. 10. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n201-spirale1059198/18724ac.pdf> [consulté le 3/07/2020].

> Propongo, desde la literatura, una actitud en las antípodas de la resignación: ver, oír y no callar. Tomar conciencia de las trampas en las que todos los días caemos y, aun así, intentar no callarse ni debajo del agua[9].

Elle s'appuie en particulier sur le principe d'une interaction entre littérature et réalité pour affirmer la fonction idéologique de la littérature dans la société (« La literatura construye la realidad, al mismo tiempo la realidad vuelve a la literatura[10] »), une idée qu'elle reformule dans ses écrits[11] et dans des ouvrages collectifs tel que *Qué hacemos con la literatura*[12], où elle dénonce la marchandisation de la littérature. Que ce soit dans ses articles et ses essais ou dans ses romans et ses poèmes, Marta Sanz plonge au cœur de la vie quotidienne pour souligner les dysfonctionnements et les failles de la société espagnole contemporaine[13].

C'est sans doute l'une des raisons pour laquelle Marta Simó Comas et David Becerra ont pu consacrer plusieurs articles au réalisme de Marta Sanz : Marta Simó, dans une analyse comparée d'*Animales domésticos* (2003) et du roman *Miau* (1888) de Benito Pérez Galdós[14], puis dans une étude plus générale portant sur la poétique réaliste de l'écrivaine madrilène[15], et David Becerra, dans un vaste panorama intitulé « Marta Sanz, del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)[16] », qui embrasse l'évolution des romans de Marta Sanz écrits entre 1994 et 2013. David Becerra considère majoritairement comme réalistes ses romans écrits à partir de 2000 (*Los*

9. Marta Sanz, « Ver, oír y no callar », *Público*, 24/10/2007. En ligne : <https://blogs.publico.es/dominiopublico/73/ver-oir-y-no-callar/> [consulté le 07/07/2020].

10. Dulce María Ramos, « Marta Sanz: "La literatura y la ficción son verdad" », *El Universal*, 30/09/2018. En ligne : <https://www.eluniversal.com/entretenimiento/21927/marta-sanz-la-literatura-y-la-ficcion-son-verdad> [consulté le 07/07/2020].

11. Citons par exemple l'essai *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*, Cáceres : Editorial Periférica, 2014, ou l'article « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », *Mercurio: panorama de libros*, nº 175, 2015, p. 12-13.

12. VV. AA., *Qué hacemos con la literatura*. Madrid : Akal, 2013.

13. Marta Sanz, *No tan incendiario*. Cáceres : Editorial Periférica, 2014.

14. Marta Simó Comas, « Ética y estética en la novela realista contemporánea: De *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003) », *Pasavento*, Vol. II, nº 1, 2014, p. 33-56.

15. Marta Simó Comas, « La realidad y sus representaciones: una aproximación a la poética realista en la obra narrativa de Marta Sanz », *Olivar*, vol. 18, nº 27, 15/06/2018, p. 1-13.

16. David Becerra Mayor, « Marta Sanz, del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad) », *in* David Becerra Mayor (coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Ciempozuelos : Tierradenadie, 2015, p. 107-159.

mejores tiempos, *Animales domésticos*, *Susana y los viejos*), et dans lesquels le déterminisme de classe, à l'image des romans du XIXe siècle, régit le destin des protagonistes, en même temps que les conventions réalistes s'imposent sur le subjectivisme de sa première étape (*El frío*, *Lenguas muertas*). David Becerra perçoit néanmoins, dans ces premières œuvres, le regard critique de l'écrivaine sur une société marquée par la destruction des liens sociaux et par une forme d'irrationalité, métaphoriquement incarnée dans un amour vampirisant ou aliénant, pouvant même conduire à la folie. Marta Sanz, quant à elle, reconnaît explicitement, au moment de la publication d'*Animales domésticos*, la filiation de son roman avec celui de Galdós[17], ce que confirme par ailleurs l'analyse de Marta Simó, qui interprète la structure familiale d'*Animales domésticos* comme la reproduction en miniature d'une société oppressive, qui entrave les libertés individuelles. Mais si elle reconnaît dans la prose de Marta Sanz plusieurs traits du paradigme réaliste traditionnel, tels que la réflexion sur la nature humaine, l'épuration du lexique, les principes de vraisemblance, de naturel, et d'authenticité[18], la voix narrative fait l'objet d'un commentaire spécifique dans son article de 2015, « La realidad y sus representaciones[19] ». Selon Marta Simó, l'écrivaine rejetterait de façon radicale « l'omniscience complice » responsable d'une illusion de neutralité, et la critique prend comme exemple *El frío*, ce premier roman dont la configuration formelle constituerait une « véritable déclaration de principes narratifs[20] » :

> […] no debe sorprendernos que en *El frío* se prefiguren ya algunas de las técnicas que caracterizarán la trayectoria posterior de la autora, como *ese perspectivismo narrativo*, que sólo puede interpretarse como *un recurso intensamente realista, pues es el reflejo de la percepción que la autora tiene de la realidad que quiere representar*[21].

17. « Marta Sanz publica su última novela, "Animales domésticos" », *El Mundo*, 26/01/2003. En ligne : <https://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/01/26/anticuario/1043435685.html> [consulté le 07/07/2020].

18. Marta Simó Comas, « Ética y estética en la novela realista contemporánea: De *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003) », art. cit., p. 48.

19. Marta Simó Comas, « La realidad y sus representaciones: una aproximación a la poética realista en la obra narrativa de Marta Sanz », art. cit.

20. « *El frío* se configura, pues, como una auténtica declaración de principios narrativos, ya que ejemplifica claramente la idea de que la responsabilidad de la escritura no se plantea únicamente respecto al momento histórico que al autor le ha tocado vivir, sino también respecto a su propia historia, a su verdad, interior y, en última instancia, respecto al texto », *ibid.*, p. 10.

21. *Ibid.*, p. 11.

De toute évidence, il y a lieu de s'interroger : la filiation déclarée entre *Animales domésticos* et *Miau* signifie-t-elle, pour ses autres romans, une reproduction totale du réalisme traditionnel ? Ou s'agit-il de récupérer ses acquis pour mieux les dépasser, et créer une nouvelle forme de réalisme adapté à un nouveau contexte et à la place problématique du sujet dans la société ? Le subjectivisme de la prose initiale de Marta Sanz, souligné par David Becerra, ne se prête-t-il pas tout autant à une critique de la société capitaliste et à la révélation des mécanismes de violences du quotidien ? N'est-il pas finalement plus apte qu'une narration omnisciente à refléter, non pas la réalité, mais « la percepción que la autora tiene de la realidad que quiere representar », faisant le lien entre les injustices observables et l'idéologie invisible qui les conditionne ? C'est la raison pour laquelle les premiers romans de Marta Sanz attireront notre attention, et en particulier *El frío*[22], *Lenguas muertas*[23] et *Amour fou*[24], publiés en 1995, 1997 et 2003 respectivement. Nous suivrons ses propos lorsqu'elle défend l'indissociabilité de la recherche formelle et d'une finalité revendicatrice, et qu'elle affirme qu'une forme narrative spécifique doit correspondre au thème choisi pour le roman (« cada historia ha de buscar su propio lenguaje[25] »). Nous nous interrogerons sur la capacité des choix narratifs de Marta Sanz à refléter la réalité contemporaine ou à remettre en question certains de ses travers. Dans quelle mesure les choix d'énonciation – « les voix narratives » – permettent-ils de développer la posture éthique d'une écrivaine impliquée – une nouvelle « voie » pour le réalisme –, en privilégiant la distance ou au contraire la proximité narrative de la réalité représentée ? Nous choisirons donc d'appréhender les textes depuis une perspective narratologique. Cela nous permettra d'observer l'évolution des personnages – pour certains, narrateurs homodiégétiques – en tant que porteurs d'une représentation de la réalité et d'évaluer, à travers leurs discours, le message véhiculé par ces romans. Comment la construction narrative de ces trois ouvrages, reflétant le rapport de force entre les personnages, met-elle en exergue un positionnement spécifique vis-à-vis du réel ? Nous analyserons dans un premier temps l'aliénation[26] affective que subit la narratrice de

22. Marta Sanz, *El frío* (1995). Madrid : Caballo de Troya, 2012.

23. Marta Sanz, *Lenguas muertas*. Madrid : Debate, 1997.

24. Marta Sanz, *Amour fou* (2003). Miami : La Pereza, 2013.

25. Carmen de Eusebio, « Entrevista a Marta Sanz », *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 768, 2014, p. 118.

26. Étant donné que notre approche des textes s'effectue principalement à partir des voix narratives et des discours, nous appréhendons le thème « aliénation » dans le sens où

El frío, qui tente d'opposer à cette violence psychique une résistance prenant la forme d'un décentrement narratif. Toutefois, nous nous apercevrons, dans *Lenguas muertas*, qu'une oppression sociale et économique, construite à partir d'une marchandisation du travail, se greffe sur cette aliénation de l'amour, intensifiant les rapports entre les protagonistes et les empêchant de s'allier contre la société capitaliste. Enfin, nous assisterons dans *Amour fou* à un affrontement entre deux positionnements par rapport à la société.

El frío : comment signifier et dépasser l'aliénation amoureuse et sociale ?

El frío relate le voyage frustré de la narratrice-protagoniste allant rendre visite à Miguel, son ex-compagnon, interné dans un centre psychiatrique suite à la dégradation de leur relation. Dans le roman, chaque changement de chapitre donne lieu à une alternance de focalisation, le récit adoptant tour à tour un point de vue interne, centré sur la protagoniste féminine, et un point de vue externe troublant, qui permet de suivre le personnage de Miguel et d'observer son environnement dans le centre psychiatrique.

Le premier chapitre, adoptant le point de vue de la protagoniste dans une narration à la première personne, prend la forme d'un monologue intérieur (ou d'un dialogue imaginaire) ; celui-ci annonce d'emblée l'intériorisation d'un conflit entre deux personnes grâce à la mise en tension des deux pronoms personnels, « tú » et « yo », placés en tête de deux propositions opposées au sein d'une même phrase (« Tú lo sabes ya de sobra, pero yo voy a repetírtelo[27] »).

Dans ce chapitre, la narratrice décrit son déplacement, tout en rapportant les pensées qui la traversent alors. L'interaction entre l'activité psychique du personnage et le milieu qui l'entoure est marquée par le recours aux locutions prépositionnelles « frente a » et « dentro de », qui signalent l'irruption d'éléments issus de la réalité extérieure venant interférer dans ses sentiments et ses pensées. Par ailleurs, le contact avec le réel et le regard hostile qu'elle perçoit chez les passants redoublent le sentiment de peur qu'elle éprouve, un sentiment dont elle rend Miguel responsable (« Cómo

l'entend Marx dans son ouvrage *Manuscrits de 1844 : Économie politique et philosophie* : « C'est le discours philosophique lui-même qui est abstrait, séparé de l'homme, rendu étranger à l'homme ; le discours philosophique est aliéné », Paul Ricœur, « Aliénation », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/alienation/> [consulté le 16/07/20].

27. Marta Sanz, *El frío, op. cit.*, p. 9.

te odio, cuando me contemplo sola, entre tantas caras hostiles[28] »). Ainsi, les circonstances de son voyage sont révélatrices, et ce à plusieurs titres : elles participent à l'affirmation du pouvoir de Miguel sur son ex-compagne – sans que ce dernier soit physiquement présent –, et elles révèlent l'incapacité de la narratrice à se constituer de façon autonome pour faire face aux obstacles et à la violence venant de Miguel ou de la réalité environnante.

Cet *incipit* modélise un type de narration qui se répète dans les chapitres impairs, dans lesquels la protagoniste évoque tout autant son voyage présent que sa liaison passée avec son amant. Cela signifie que les marqueurs de sa subjectivité y apparaissent, liés à l'usage de la première personne, mais il en va de même pour les marqueurs de la subjectivité de Miguel, signifiés par la deuxième personne. Ainsi une relation de dépendance – et d'aliénation psychique – s'établit-elle, puisque la protagoniste peut difficilement dire « je » sans s'adresser à une seconde personne ou se référer à celle-ci.

À la différence du premier chapitre, le deuxième est consacré à une présentation du centre psychiatrique où se trouvent Miguel et Blanca, l'infirmière qui s'occupe plus spécifiquement de lui. L'atmosphère qui règne dans le centre repose sur une régularité quasi monacale et sur un ordre dicté par la mesure du temps et par la description rigoureuse des activités quotidiennes de ses occupants, qu'il s'agisse des patients ou des soignants. Et cette précision s'étend d'ailleurs à la façon de situer les personnages dans cet espace carcéral. Quant à la première phrase du chapitre, elle met en avant le champ lexical de la propreté et de la transparence, qui illustre parfaitement la modalité de cette narration, caractérisée par un point de vue externe (« Una luz limpia riega los cristales de la galería lateral[29] »). On peut considérer que, de façon métaphorique, la notion de propreté reflète la nature de la narration, qui recherche l'exactitude et l'impartialité des descriptions.

Ce deuxième chapitre introduit donc le deuxième point de vue, impersonnel semble-t-il, sous-tendu par une focalisation externe qui se reproduit dans l'ensemble des chapitres pairs pour évoquer la vie de Miguel dans le centre psychiatrique, la réalité décrite se limitant à celle de son apparence extérieure. Le récit n'autorise pas l'accès aux sentiments des personnages ou à leurs pensées, et il se limite à décrire les mouvements de leur corps, l'expression de leur visage ou à retranscrire leurs paroles par des discours directs.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 15.

Cette modalité du récit correspond, en de nombreux aspects, à l'objectivisme qui était le propre des écrivains du réalisme social des années 50 en Espagne. Ces derniers s'étaient fixé comme objectif de répondre au besoin urgent de réalisme pour contrebalancer la présence hégémonique du discours franquiste, construit à partir d'un appareillage propagandiste qui masquait la situation sociale et économique des populations espagnoles. Il s'agissait aussi d'effectuer un contre-discours permettant de décrire la réalité observable, telle qu'elle se présentait au regard. Cette écriture était par ailleurs influencée par le cinéma social de la même période, qui restreignait de la même façon le champ de perception de ce qu'il exposait aux spectateurs. Aussi Geneviève Champeau rappelle-t-elle que l'esthétique réaliste de l'après-guerre avait actualisé le réalisme antérieur, en développant cette forme d'objectivité qui limitait le rôle du narrateur à celui de simple réceptacle (« una conciencia receptáculo[30] »), et José María Castellet usait-il, dans la revue *Laye*, de métaphores photographiques et cinématographiques pour se référer à ce roman qui :

> […] se limita a narrar historias con la misma objetividad con que lo haría un [sic] cámara de cine, esto es, reproduciendo fielmente –sin añadir el menor comentario, el menor análisis, que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en que se desenvuelve la anécdota– lo que es puramente exteriorización de una conducta humana ante una situación dada[31].

Mais si Marta Sanz en appelle à cet objectivisme narratif, le contexte n'est plus le même, et sa fonction dans le récit est radicalement différente. Dans *El frío*, l'alternance de deux points de vue invite avant tout le lecteur à se représenter les rapports entre la protagoniste et Miguel sous l'angle de la relativité et du perspectivisme. Il s'agit d'une démarche que l'auteure énonce dans le paratexte, dans la quatrième de couverture plus précisément, qui fait état de plusieurs interprétations du thème amoureux selon la discipline, le point de vue ou la position idéologique de chacun (« Sea lo que sea, desde el punto de vista literario, que es el que aquí nos reúne, el amor es sobre todo un *gran campo semántico, un gran espacio narrativo*[32] »). Dans cette perspective, la structure du roman invite le lecteur à prendre

30. Geneviève Champeau, « Recepción de la novela realista de postguerra », *in* Paul Aubert (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid : Casa de Velázquez, 2001, p. 207-208.

31. José María Castellet, « Las técnicas de la literatura sin autor », *Laye*, nº 12, marzo-abril 1951, p. 44.

32. Marta Sanz, *El frío, op. cit.*, quatrième de couverture. Nous soulignons.

conscience de la plurivocité des points de vue et des formes narratives qu'il est possible d'adopter pour raconter la relation entre les deux personnages.

En ce qui concerne le récit impersonnel, nous remarquons qu'il ne change pas jusqu'à la fin du roman ; la narratrice de *El frío*, en revanche, modifie plusieurs fois la forme de son discours. Dans certains chapitres, elle tente de raconter autrement sa situation, d'objectiver son expérience en effectuant un dédoublement d'elle-même, qui prend la forme d'une alternance entre première et troisième personnes du singulier, et qui suggère une prise de distance critique face à une situation subie.

Ainsi le chapitre 15, consacré au passé de la narratrice enfant, produit un effet de dissociation ou de dédoublement de personnalité :

> Voces agudas, susurros me repiten mi nombre al oído por la noche y me despierto, asustada, sin saber quién me ha llamado. Yoes en serie por las paredes, me hablan desde el territorio menos luminoso de mis días de niña.
>
> Infancia, congelada en positivos, observa y reprocha las claudicaciones, siente tan inmenso desprecio por el juego limpio y metódico de los siete años, por la alegría indisimulada, pastosa de los quince. No me mires así, por favor[33].

L'ambiance nocturne, propice à l'égarement et aux phantasmes, accueille les hallucinations de la narratrice-protagoniste, interpellée par d'autres « elle-même » (« yoes en serie ») qui l'entraînent vers les souvenirs de l'enfance et lui font prendre conscience d'une fragmentation de son être. Elle perd sa fonction de narratrice (par le passage de la narration à une troisième personne du singulier) mais ne fait pas corps non plus avec ses images passées, observées à distance, avec un regard faussement méprisant, aussi bien porté sur l'insouciance de l'enfance que sur une force et une identité perdues. Ce n'est qu'à la fin du chapitre que la protagoniste reprend la narration, riche de cette expérience de détachement de soi-même, et consciente d'une perte identitaire consommée au fil du temps, au contact d'une réalité menaçante et blessante : « Yo era mejor que ahora, nada de fuera podía herirme, criatura depredada, niña de los siete años que hoy me provoca pesadillas porque ya no tengo tanta fuerza[34] ».

Si, associé à un regard rétrospectif, le dédoublement narratif illustre la perte d'une intégrité physique et psychique, il remplit une fonction contraire de recouvrement de soi-même lorsqu'il obéit à un désir d'analyse,

33. *Ibid.*, p. 67.

34. *Ibid.*, p. 69.

de prise de distance et de compréhension. Ainsi, au chapitre 11, la distanciation narrative est consécutive à une volonté propre exprimée par la protagoniste, fermement décidée à se réapproprier son être et sa vie : « yo también he querido imponer mi voluntad a la vida, tan cerca de los locos, tan abandonada, que no recuerdo cuando empecé a mirarme[35] ». Ce regard réflexif sur cet autre moi-même (« La observo », « comencé a experimentar una curiosidad de intérprete », « la evalué desde mi mirador », « la veo »[36]) est alors la condition d'une existence pleine dans le futur, après qu'elle a récupéré les images éparpillées d'elle-même : « Me instalo en un futuro que puede ser mañana mismo y rebobino todas las imágenes que he ido archivando durante años[37] ».

Les processus de dédoublement narratifs se complexifient dans les chapitres suivants, et donnent à la narratrice les moyens de critiquer le comportement de Miguel à son encontre. Au chapitre 21, elle retranscrit un voyage en train qu'elle a effectué avec Miguel, et elle s'efface temporairement du récit en ne prenant plus en charge la narration, confiée à une troisième personne extérieure à l'histoire. Le début du chapitre, donnant lieu à la présentation de deux personnages (« Un muchacho imberbe y una chica de unos quince años suben a un vagón de segunda[38]»), fonctionne comme l'*incipit* d'un récit impersonnel et produit un effet d'immersion dans une nouvelle histoire dont la protagoniste semble absente, du moins d'un point de vue narratif. Mais sa réapparition à deux reprises, en tant que narratrice homodiégétique, peu après le début du chapitre (« Nos están sonriendo, Miguel, aunque veo la desaprobación, el nudo, la inquietud en la garganta de mis padres[39] ») puis dans la dernière phrase (« No me volviste a comentar nada del asunto durante el resto del viaje[40]»), révèle le mécanisme narratif par lequel elle parvient à se raconter tout en prenant une distance critique qui lui permet d'observer l'attitude de Miguel et de critiquer ses discours, ses faits et gestes. Elle dénonce alors son hypocrisie et les conventions sociales et patriarcales qui, d'une part, permettent à Miguel de se faire passer pour un bon mari, de s'en attribuer les mérites et les

35. *Ibid.,* p. 51.

36. *Ibid.,* p. 51-53.

37. *Ibid.,* p. 54.

38. *Ibid.*, p. 93.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*, p. 94.

privilèges, et qui, d'autre part, la font apparaître à ses côtés, reléguée à des tâches subalternes :

> Él dice saber hablar y entender la nueva lengua; sin embargo, su cara es de extrañeza y lleva estampada en los labios una sonrisa más boba que nunca, la sonrisa perenne del que necesita ser amable [...]. Abraza a su novia como si fuera su mujer, la que le guarda el jabón y el peine dentro de su bolsa de baño al lado de las horquillas, el rímel y un carmín desvaído, siempre discreto[41].

En faisant passer le récit de la première à la troisième personne, Marta Sanz suggère la modification du regard de la protagoniste, sa prise de conscience d'une oppression sociale et patriarcale, liées à un processus de distanciation et d'objectivation du réel représenté. Les retours de la première personne réaffirment, quant à eux, la présence de la narratrice homodiégétique ; ils affichent une subjectivité assumée et permettent de mettre en regard l'expérience intime et les observations effectuées depuis la visée objectivisante de la troisième personne.

À partir du chapitre 25[42], la force de contestation s'accroît chez la protagoniste-narratrice, qui se sent désormais moins vulnérable pour s'adresser à Miguel. Elle en arrive à dénoncer, au chapitre 31, le pouvoir coercitif de la peur et le rôle néfaste joué par Miguel en rendant « naturelle » la violence exercée sur elle-même et sur d'autres femmes[43]. Dès lors, la distanciation consiste à relater des violences exercées sur d'autres victimes de Miguel, pour ensuite établir des correspondances entre le vécu individuel de la narratrice et le genre féminin dans son ensemble :

> Hay mujeres que en el camino, en los accesos colapsados de las ciudades de más de un millón de habitantes, hemos aprendido a ver de noche los rosarios de pájaros electrocutados en las delgadísimas tiras de los cables de alta tensión[44].

Sa relation avec Miguel n'étant alors plus appréhendée comme un cas isolé, la narratrice effectue un passage du singulier au pluriel pour souligner la dimension collective de la violence subie.

Dans les deux derniers chapitres impairs se produit un changement important en comparaison avec le premier. La narratrice ne semble plus

41. *Ibid.*, p. 90-91.

42. *Ibid.*, p. 105-109.

43. *Ibid.*, p. 124.

44. *Ibid.*, p. 116.

affectée par la réalité environnante qui faisait obstacle à ses pensées et à ses observations. Sa séparation d'avec Miguel, actée à la fin du chapitre 33 (« Ya me he hecho bastante daño y ahora he decidido mi rencor. No existes, no volveré a dirigirte la palabra. Ni con el pensamiento[45] ») se confirme grammaticalement par la disparition de la deuxième personne au chapitre 35.

De fait, le roman *El frío* met en avant deux discours, celui de la protagoniste à la première personne, qui déplace plusieurs fois son point de vue, et celui, impersonnel, à la troisième personne, qui ne rencontre pas de modification jusqu'à l'*excipit*. Chez la narratrice, ce changement impulse une dynamique réflexive qui lui fait prendre conscience de son abdication sous l'effet des violences humaines et sociales ; cette distanciation réflexive entraîne un changement dans le cours des choses, et lui permet d'affirmer son identité, de se libérer de l'emprise de Miguel. Dans le récit impersonnel au contraire, les événements semblent se dérouler sans être régis par la moindre subjectivité. Les personnages sont ainsi présentés comme étant soumis à un ordre supérieur oppresseur – celui qui est imposé dans l'hôpital psychiatrique –, un principe que le narrateur hétérodiégétique lui-même met en relief au chapitre 28 :

> […] fue cuando Miguel pronunció su único discurso y Blanca se quedó macilenta, una hoja de otoño a punto de resquebrajarse, el trozo de carne sobrante que *hay que* amputar del dedo, del intestino, de cualquier parte disforme[46].

La périphrase verbale « haber que », utilisée dans sa valeur d'obligation générale, apparaît à un moment important du récit où Blanca est victime d'une attaque de Miguel. La narration, loin de dénoncer cet épisode de violence, se contente de le justifier et d'en prendre acte. Le recours à la métaphore de la feuille d'automne sur le point de se briser, pour décrire Blanca, intègre l'événement dans un déroulement naturel inéluctable, celui de la végétation et de sa dégradation saisonnière.

La narration objective étant par ailleurs associée à l'espace narratif occupé par Miguel, garant d'un ordre patriarcal oppresseur (un ordre malade, si l'on prolonge la comparaison avec le personnage de Miguel, en proie au désordre mental), on peut interpréter la stratégie narrative de Marta Sanz de la sorte : à la différence de l'objectivisme narratif propre au réalisme social – choix esthétique d'un contre-discours venant à l'époque s'opposer à celui du régime franquiste –, le style impersonnel symbolise, dans *El frío*,

45. *Ibid.*, p. 131.

46. *Ibid.*, p. 117-118. Nous soulignons.

le discours (du) dominant, qui fragilise, déshumanise et aliène les individus (qu'il s'agisse de la protagoniste ou, indirectement, de Miguel, dont l'intégrité psychique est aussi remise en question) et contre lequel il convient de se rebeller en reconstruisant sa subjectivité et en affirmant cette voix personnelle. La voix « réaliste » est celle de la subjectivité, en ce sens qu'elle réfléchit à la relation de l'homme avec la réalité qui l'entoure, qu'elle s'érige contre elle et contre les discours dominants antérieurs.

La combinaison d'un discours subjectif avec un décentrement narratif est-elle alors le gage d'un ressaisissement de soi face à une violence affective et patriarcale ? Son deuxième roman, *Lenguas muertas*, tendrait à démontrer le contraire, car il permet de suivre le cheminement inverse, conduisant la narratrice Eva d'une liberté relative à une dépendance plurielle.

Lenguas muertas ou l'inéluctable aliénation des rapports marchands

Le roman *Lenguas muertas* relate l'évolution de la vie de plusieurs femmes – Teresa, Eva et Elvira –, peu après la mort de Juan avec qui elles avaient toutes un lien de parenté ou d'amitié. Les deux dernières, Eva et Elvira, sont les narratrices homodiégétiques du roman : Eva pour les chapitres 1, 2 et 4, respectivement intitulés « Teresa », « Andrés » et « Eva », et Elvira pour le chapitre 3, « Juan ». Le personnage d'Elvira ne jouant pas un rôle important dans le rapport de force mis en scène dans le roman, nous ne nous y attarderons pas dans le cadre de cette étude.

Eva, qui assure l'*incipit* de *Lenguas muertas*, revendique l'absence de filtre discursif dans ses propos et la transparence de son langage, qu'elle associe à une exigence d'exactitude de ses souvenirs (« Y tan fiel como a los hechos lo soy a las personas[47] »). Elle annonce qu'il sera question, tout au long du récit, de sa relation avec Teresa, veuve de Juan qui, tout en n'occupant pas une fonction de narratrice, a une incidence forte sur l'état d'Eva et détermine les infléchissements de sa narration.

Le premier chapitre met en évidence une certaine force ou autonomie de la part d'Eva. Celle-ci apparaît comme une protagoniste active, qui prend des décisions pour aider Teresa à surmonter une situation de crise ; il s'agit pour celle-ci de se libérer du souvenir de Juan, de se défaire des objets qui lui appartenaient et d'échapper à son emprise. Le recours aux formes du passé – passé simple et imparfait – insinue qu'Eva (amie de Teresa et

47. Marta Sanz, *Lenguas muertas*. *op. cit.*, p. 11.

maîtresse de Juan) s'est détachée de ces événements et qu'ils n'ont pas de répercussion sur son existence actuelle. Toutefois, le présent gnomique, avec sa valeur de vérité générale, l'autorise également à développer des réflexions à partir d'un vécu qu'elle retranscrit par la narration.

À la différence du récit impersonnel de *El frío*, qui neutralisait les subjectivités, le discours d'Eva prend paradoxalement appui sur ses observations et sur son expérience pour objectiver son discours. C'est le cas lors des funérailles de Juan, où elle retrouve Teresa, Elvira et sa mère Mónica, et où elle parvient à rester à distance pour les observer[48]. Les critiques qu'elle émet à leur encontre lui permettent de se démarquer et de préserver son individualité. Mais il s'agit surtout, pour Eva, de conserver une forme d'autorité et d'apparaître comme un modèle aux yeux de ses camarades : dès qu'elle apprend que Teresa a disparu de son domicile, elle endosse la responsabilité de la disparition, et son corps subit les effets de ce sentiment d'échec (« Me daba asco a mí misma, mientras observaba que las manos se me llenaban de manchas del hígado y de la edad [...][49] »).

Le rapport entre les deux protagonistes repose alors sur l'ambivalence et la dépendance mutuelle, car le rôle d'Eva auprès de Teresa, qu'elle considère dans un premier temps comme une force, constitue également un lien organique, source de faiblesse.

La présence de Teresa – à laquelle Eva s'adresse au style direct – s'intensifie au fur et à mesure que s'enchaînent les épisodes du roman. Bien qu'Eva use de stratégies diverses pour aider Teresa à s'affranchir de l'influence de Juan – qui continue à s'exercer au-delà de la mort –, l'effet escompté n'est pas atteint : il se produit plutôt une réaction inverse, car en essayant d'aider Teresa, Eva entre peu à peu dans un jeu qui lui fait perdre ses propres repères et ébranle ses certitudes. Toutes ses décisions ne sont prises qu'en réponse aux actions ou aux dires de Teresa, une atteinte à son libre arbitre dont elle prend conscience lorsqu'elle s'interroge sur les motifs l'ayant amenée à nouer une relation avec Andrés :

> Acerco mi mano a su sexo para recuperar la naturaleza y entender por qué he llegado hasta el fondo de esta colcha de ganchillo, […] por qué llegué a olvidar a Teresa si es que la olvidé y ahora se me echa encima, por qué mi sudor huele de otra manera y estoy

48. *Ibid.*, p. 47-55.

49. *Ibid.*, p. 64.

> esperando algo que me saque de esta casa de la que, antes, no quería despegarme ni con agua hirviendo[50].

Le lien pernicieux qui unit les deux protagonistes s'intensifie lorsqu'Eva tombe malade. C'est à ce moment précis du récit que le souvenir d'Elvira ressurgit et qu'Eva reconnaît l'avoir abandonnée :

> Definitivamente, enfermé y no sé por qué telepática razón me acordé de Elvira […]. Fue un segundo y es un dato que sólo cobra relevancia *a posteriori* y me obliga a replantearme la espontaneidad de los actos, del deseo que, de pronto, *se desgaja de las cosas pasadas y futuras* y se convierte en *un gran bloque de presente* que devasta las ataduras y las prevenciones[51].

La narratrice suggère dans ses réflexions que l'aliénation dans laquelle Teresa l'entraîne a une incidence sur ses échanges avec son entourage et qu'elle dissout également son ancrage spatio-temporel. Dépouillée de son identité personnelle, la narratrice est alors confrontée à une situation sans issue, et la subversion de son rapport au monde débouche sur une sensation de flottement ou de brouillage. La narration elle-même est altérée par la présence de Teresa, ce dont Eva prend conscience et qu'elle exprime par une image de dévoration éloquente : « Yo estaba en la boca del lobo[52] ». De fait, la narratrice métaphorise non seulement une inversion hiérarchique entre Eva et Teresa, le dessaisissement du soi phagocyté par la figure de l'autre, mais aussi la conscience aiguë de cette perte des prérogatives individuelles et sa traduction par la médiation du langage.

Dès lors, nous observons chez Eva un épuisement progressif qui se manifeste à plusieurs moments du récit, notamment lors des deux disparitions de Teresa, la première à la fin du chapitre « Teresa » et la deuxième au cours du chapitre « Andrés[53] ». Eva rapproche l'accroissement de cette fatigue et l'apparition de ses maladies du coût marchand des efforts produits pour aider Teresa. Cela accentue l'usure de son corps, appréhendé comme un outil de travail, et elle en rejette la responsabilité sur Teresa :

> Yo sabía que este cansancio, más pronto o más tarde llegaría, porque la naturaleza *pasa recibo* cuando se la fuerza a ser complicada […] porque Teresa había ensuciado mis acciones con sus melifluos jaques

50. *Ibid.*, p. 104-105.

51. *Ibid.*, p. 175. Nous soulignons.

52. *Ibid.*, p. 197.

53. *Ibid.*, p. 99-100.

> de reina y la vida no es así y *me pasaba factura* y me iban a salir cánceres y ojeras de los que no estaba segura de poder escaparme[54].

Le rapport marchand suggéré, entre le corps d'Eva et le service qu'elle prodigue à Teresa, se trouve au cœur d'un mécanisme de contrôle social, tel que le décrit Guy Debord dans son ouvrage *La société du spectacle* publié en 1967, et il débouche sur « l'occupation totale[55] » de la vie d'Eva. La société capitaliste accroît les dépendances sociales, en ce sens que le travail devenu marchandise accapare tous les pans de sa vie quotidienne et oblige Eva à demeurer sous la coupe de Teresa. Si, dans *El frío*, la prise de hauteur par le langage permettait à la protagoniste de se déprendre de Miguel, dans *Lenguas muertas*, une nouvelle aliénation, sociale et économique cette fois-ci, vient se greffer sur la dépendance affective. Ainsi, le dessaisissement de soi par autrui s'accompagne d'une violence systémique, celle du capitalisme, qui gagne en intensité et impacte physiquement les individus.

Cet asservissement se manifeste dans toutes les strates du récit, que ce soit dans la diégèse, à travers les manifestations physiques du corps malade d'Eva, ou bien dans son discours dans lequel elle lance des interrogations à des destinataires indéfinis[56]. Pour échapper à la domination de Teresa, Eva se résout à la quitter et à rejoindre sa famille. Elle recentre ainsi toute l'attention sur son corps, car la proximité et le domicile de ses proches lui permettent d'effectuer un retour dans le passé et de retrouver des repères. Le corps devient le point d'ancrage spatio-temporel à partir duquel Eva échappe à Teresa et retrouve une sensation de sécurité.

Nous observons, dans ce deuxième roman, que la narration objective n'apparaît pas formellement dans le texte, mais que ses traits sont portés par la voix d'Eva comme elle l'annonce dans l'*incipit*. La voix de Teresa, quant à elle, ne se manifeste que par le biais du regard d'Eva qui transmet au lecteur des informations la concernant. Et Elvira, qui n'apparaît que dans le troisième chapitre intitulé « Juan », est oubliée des deux autres femmes. On peut ainsi souligner une séparation des discours de chaque personnage, à l'image même de la frontière qu'érige Eva dans les dernières pages du

54. *Ibid.*, p. 176.

55. « Avec la révolution industrielle, […] la marchandise apparaît effectivement, comme une puissance qui vient réellement *occuper* la vie sociale. […] Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à *l'occupation totale* de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui », Guy Debord, *La société du spectacle* (1967). Paris : Gallimard, 1996, p. 39.

56. Marta Sanz, *Lenguas muertas*. *op. cit.*, p. 197-198.

roman pour s'éloigner de Teresa, qui peut se traduire par un isolement des récits personnels.

Le roman *Lenguas muertas*, en racontant l'évolution de la relation personnelle entre Eva, Teresa et Elvira, souligne la difficulté de lutter contre la société lorsque celle-ci fragilise les liens sociaux, les empêchant de s'allier contre le capitalisme oppresseur. Une relation émancipatrice avec le monde et autrui est-elle alors possible ? C'est ce que le roman *Amour fou* semble affirmer, en mettant en exergue la liberté de la parole.

Amour fou : l'affrontement entre deux conceptions de la société

Amour fou évoque le face-à-face entre Lala et Raymond, qui se retrouvent après une longue période de séparation liée à l'expulsion de Lala et ses amis d'un logement occupé illégalement. La séparation avait signifié pour Raymond la fin de son emprise sur Lala, qui devient alors l'objet de son ressentiment.

Le roman retrace un affrontement entre deux conceptions de la société : celle de Raymond qui accepte un système oppresseur, coercitif et pour lui implacable, et celle de Lala qui, en s'appuyant sur son conjoint Adrián, avocat, revendique une liberté de parole pour elle et pour autrui.

La confrontation est annoncée dès la première phrase du roman (« Raymond está delante de mí[57] ») et elle sert de déclencheur à l'évocation d'épisodes passés de leurs vies respectives. Lala dresse le bilan des épreuves qu'elle a traversées avec son entourage, et en particulier avec Adrián, son conjoint, et elle les confronte à la version de Raymond, qu'elle peut lire dans le journal personnel que celui-ci dépose devant elle à l'issue de leur rencontre, à la fin du premier chapitre. Le journal intime de Raymond, pour sa part, retrace les événements s'étant déroulés avant et après sa séparation de Lala. Le roman fait donc alterner deux points de vue, celui de Lala et celui de Raymond, sur des événements qu'ils ont vécus ensemble, notamment celui qui a été le détonateur de leur séparation, mais aussi d'autres circonstances de vie qui les ont tous deux marqués. Le discours de Lala, ancré dans le présent des retrouvailles, se déplace dans le temps et évolue au fur et à mesure qu'elle lit le journal de Raymond, tandis que Raymond suit un déroulement discursif linéaire, caractéristique du journal personnel, et il se réalise entre le « 1er jour » et le « 72e jour », en fonction des événements qui ont eu lieu dans le passé.

57. Marta Sanz, *Amour fou*, *op. cit.*, p. 13.

Le journal de Raymond se présente comme un espace de réflexion dans lequel il s'interroge sur le couple de Lala et d'Adrián, qu'il met en regard avec celui qu'il forme aux côtés d'Elisa. Il y exprime notamment son désarroi lorsqu'il observe le quotidien paisible du couple, malgré l'arrestation d'Adrián et la violence des événements subis. Pour cette raison, il revient à plusieurs reprises sur les raisons de cette apparente tranquillité, en revivant par l'écriture sa relation passée avec Lala et leurs discussions. Cela est notable à la fin des chapitres « Día 13[58] » et « Día 16[59] », où Raymond multiplie les interrogations et manifeste son impuissance à maîtriser les événements, à tenir un discours cohérent sur la réalité qui lui permettrait de s'affirmer. Certes, il reconnaît que sa relation avec Lala a apporté un nouvel éclairage sur la réalité :

> Tengo que confesar que yo nunca hubiera pensado que las casas, los inofensivos pisos de las grandes ciudades, tuvieran heces o territorios salvajes, terraplenes por los que caerse. Esto, como muchas otras cosas, sólo se lo debo a Lala[60].

Toutefois, cette relation ne donne pas lieu à un changement d'attitude de sa part, puisqu'il ne se rebelle pas contre les violences sociales. Tout en reconnaissant en avoir constaté en compagnie de Lala, Raymond ne s'y oppose pas. Au contraire, dans le chapitre « Día 12 », prenant appui sur ses connaissances littéraires, Raymond considère la violence systémique comme le fruit du hasard et du destin, et il laisse entendre qu'elle ne peut être remise en question :

> Elisa y yo somos amantes de casi todos los géneros literarios, desde el erótico hasta el negro […], de modo que la felicidad no es para ninguno de los dos algo concebible, mientras que las casualidades pueden llegar a poner las cosas en su sitio. Me encontré con Elisa por casualidad y, desde ese instante, decidimos que no podía haber pecado sin culpa y que los que eran felices, aun a pesar de todo, merecían un reglazo en la punta apretada de los dedos[61].

Par cette posture d'acceptation, Raymond ne remet pas en question son opération d'« espionnage ». Il s'agit d'un plan se déroulant sur plusieurs années, au cours duquel Raymond se renseigne au sujet de Lala et d'Adrián

58. *Ibid.*, p. 49.

59. *Ibid.*, p. 60.

60. *Ibid.*, p. 45.

61. *Ibid.*, p. 38.

par l'intermédiaire de leur entourage[62], puis directement par l'observation permanente de leurs faits et gestes avec sa longue-vue[63]. Il place ainsi le couple sous son contrôle visuel, alors que les deux amoureux se sentent soumis à la menace constante de la dénonciation et de la répression politique, et qu'ils feignent la plus grande normalité et s'autocensurent pour ne pas susciter la méfiance chez les habitants du quartier. Raymond finit par être lui-même porteur de la violence sociale lorsqu'il est témoin des actions d'Elisa tentant à plusieurs reprises de détruire la vie de Lala et d'Adrián, et qu'il l'approuve tacitement. Aucun moyen n'est écarté par Elisa pour se défaire de ce couple dissident, et elle multiplie les tentatives de discrédit (par la rumeur, entre autres…) et n'hésite pas à atteindre leur intégrité physique en essayant de les empoisonner avec des chocolats. Et lorsque, finalement, sa tentative d'incendie criminel échoue, Elisa décide d'en faire porter la responsabilité à Adrián, qui est arrêté par la police. Tout au long de cet épisode, le regard du quartier et, par synecdoque, celui de la société, conditionne l'attitude que le couple décide d'adopter pour ne pas se mettre en danger. Lala, la narratrice, souligne cette forme d'oppression en observant la connivence établie entre le ressentiment d'Elisa et celui des habitants à leur égard[64]. Elisa s'intègre parfaitement dans le quartier et se fond dans son atmosphère, tandis que Raymond devient l'acteur passif et le complice de la violence, ce qui lui permet de rejoindre cette société dont il accepte les normes et les valeurs, comme il le confesse dans le chapitre « Día 12 » : « Yo soy pintor y tengo éxito. Me he construido a mí mismo, porque a diferencia de Elisa mis raíces son humildes. Pero enseguida me fue bien. *Encajé en este mundo*[65] ».

Face à Raymond, Lala tient un discours bien différent. L'intervention policière est un épisode décisif pour la narratrice, qui subit une violence faisant irruption dans sa vie : « Los policías pegaron una sola patada a la puerta y la destrozaron […]. Un policía retiró la manta y me agarró por los pelos[66] ». Lala ne peut se souvenir exactement du traitement que les policiers lui ont infligé ; par conséquent, elle n'est pas en mesure de prendre la distance nécessaire pour raconter la totalité de son histoire, si ce n'est à travers l'évocation de la violence dont elle a souffert (« Yo no voy a poder

62. *Ibid.*, p. 96.

63. *Ibid.*, p. 99.

64. *Ibid.*, p. 68.

65. *Ibid.*, p. 39. Nous soulignons.

66. *Ibid.*, p. 31.

distanciarme de este viaje en el furgón de la policía[67] »). Cet épisode se prolonge jusqu'au chapitre suivant où la narratrice relate son premier contact avec Adrián, qui devient son avocat pour la défendre face aux accusations qui lui sont portées pour avoir voulu résister aux violences policières.

La rencontre de Lala avec Adrián, qui incarne un univers de liberté et ne lui impose aucune restriction, contraste donc avec sa liaison passée avec Raymond, fondée sur la violence, et elle produit en elle un changement dans sa relation au monde et aux autres. Adrián reconnaissant l'altérité du discours (« En mi doble vida, Adrián sería la oreja que me escuchase[68] »), son attitude, d'abord déroutante pour Lala, incite celle-ci à se soustraire aux conventions et elle fait évoluer sa représentation du réel.

Ce changement de point de vue permet à Lala de comprendre l'attitude de Raymond. En lisant son journal, elle observe l'incapacité de Raymond à décentrer son regard, à mettre en relation les violences dont il est témoin avec le fonctionnement de la société, et à faire de l'écriture autre chose que l'exposition de conflits sentimentaux :

> Raymond me tiende más papeles, seguro que no son propaganda política, seguro que son una suerte de objetos personales, confesiones y diarios, ombligos sobados, círculos, roñas, mierdas, resentimientos, interpretaciones falsas y egoístas, *primeras personas* […][69].

À la différence de Raymond, Lala revendique une liberté de parole qui s'affranchit de l'exigence d'une société de transparence[70], tendant au contrôle des individus et de leur intimité. De fait, la mise en regard des deux récits permet de souligner, d'une part, l'attitude jalouse de Raymond, la domination qu'il entend exercer sur la femme qu'il prétend aimer et, d'autre part, la liberté offerte par Adrián à Lala, une différence que la narratrice met en avant à de nombreuses reprises au cours du récit, pour critiquer l'attitude de Raymond.

Toutefois, la liberté de Lala dépend de ce qui peut arriver à Adrián. Au moment de l'*incipit* d'*Amour fou*, Lala est séparée d'Adrián, qui a été arrêté et remis entre les mains de la police. L'influence d'Adrián ayant produit une modification radicale chez Lala, sa disparition aurait pu signifier la

67. *Ibid.*, p. 32.

68. *Ibid.*, p. 42.

69. *Ibid.*, p. 135. Nous soulignons.

70. Nous reprenons ici le concept amplement développé par le philosophe Byung-Chul Han dans son essai, *La société de transparence*. Paris : PUF, 2017.

fin de la liberté qu'elle avait acquise à ses côtés. Pour cette raison, durant le tête-à-tête, la narratrice exprime plusieurs fois sa préoccupation au sujet d'Adrián, et sur le fait qu'elle a besoin de sa présence pour ne pas perdre sa force d'expression (« Sin embargo, tampoco me desprendería de esto otro que me estaba llegando con Adrián para reconfortarme sin que yo me hubiera esforzado en conseguirlo[71] »).

La reconnaissance de l'altérité et de la parole d'autrui ne concerne pas seulement Lala et Adrián, mais aussi d'autres individus qu'ils accueillent et dont ils promeuvent les propos habituellement marginalisés, méprisés ou censurés :

> Adrián redacta pliegos de descargo y tranquiliza a las personas que acuden a él. Son personas que se avergüenzan de traspasar su puerta y *que están habituadas a que nadie confíe en sus palabras*, porque sus historias resultan increíbles. Otros vienen con relatos que, pese a su verosimilitud, los familiares, los jefes, los amigos se resisten a creer, porque necesitan sobrevivir[72].

La démarche d'Adrián et de Lala relève d'un engagement politique qui met en jeu leur intégrité physique (à l'inverse des amis qui refusent de croire aux propos qui menaceraient leur existence) et elle permet de promouvoir un contre-discours auquel le couple ouvre symboliquement la porte (« Son personas que se avergüenzan de traspasar su puerta [...][73] »).

Contre toute attente, c'est la dénonciation d'Elisa qui lui permet de gagner la confiance des habitants, et elle occasionne également la séparation d'Adrián et de Lala, lourde de conséquences pour cette dernière, désormais seule dans une société hostile. Lala se trouve alors obligée d'affronter seule les regards et elle finit par percevoir les limites de son propre discours, qui ne peut suffire pour sauver Adrián[74]. Cette situation finale conforte Raymond dans son affirmation que Lala est incapable de compter sur elle-même pour revendiquer sa subjectivité (« El nombre de Lala sólo es alegre si otro lo hace suyo […][75] »).

Lala oppose à la violence de la société sa violence subjective en abattant la statue de Lénine sur le crâne de Raymond et en effectuant une course

71. *Op. cit.*, p. 50.

72. *Ibid.*, p. 76. Nous soulignons.

73. *Ibid.*, p. 76.

74. *Ibid.*, p. 144.

75. *Ibid.*, p. 138.

rapide pour rechercher son mari. Tout en échappant à Raymond, aux autres personnes du quartier et aux policiers, elle relève dans ses descriptions les détails mettant en relief une violence en voie de normalisation (« Estas cosas han dejado de extrañarnos o dejarán de hacerlo muy pronto. Pronto[76] »).

Le roman *Amour fou*, en retraçant la confrontation entre Raymond et Lala, met en relief la liberté de la voix féminine. L'émancipation fonctionne lorsque la protagoniste noue une relation avec une personne sur le soutien indéfectible de laquelle elle peut compter, comme c'est le cas avec Adrián. Néanmoins, si elle parvient à tenir tête aux discours oppresseurs que véhicule la société, comme celui de Raymond, sa capacité à modifier la société dans son ensemble est limitée. En l'absence d'Adrián, Lala est toujours en mesure de se défendre par une violence subjective, mais sa marginalisation la contraint à affronter seule la société.

Dans les trois romans de Marta Sanz, l'écrivaine propose une alternative au réalisme traditionnel, qui serait un subjectivisme se prêtant tout autant à une critique de la société. Ces romans mettent en récit des sujets féminins qui luttent pour construire un discours sur le réel et se positionner par rapport à la société. Chacune d'elles adopte une voix pour tenter d'y parvenir : un décentrement narratif dans *El frío*, un recentrage sur le corps dans *Lenguas muertas* et la revendication de la liberté de la parole et de celle de l'altérité dans *Amour fou*.

Ainsi, ce réalisme subjectif ne se limite pas à une seule forme ou voix narrative. Il consiste en un changement de point de vue ou de point d'ancrage, provoquant une modification du rapport au réel chez les protagonistes. Ce décentrement produit une libération de la parole qui permet de mieux verbaliser la société. Ainsi, si au début de *El frío*, la société était absente dans le discours de la protagoniste, celle-ci finit par mettre en relation sa situation avec un nous féminin, dans une confrontation avec Miguel et le patriarcat. Il en est de même dans les deux romans suivants, surtout dans *Amour fou* où la violence de la société est directement nommée et dénoncée par Lala.

Bien que le capitalisme demeure indemne et féroce de l'*incipit* à l'*excipit* des trois romans, c'est sur l'une de ses manifestations qu'intervient l'écriture de Marta Sanz, à savoir l'aliénation qui ôte aux individus la capacité de tenir un discours dissident. En ce sens, le réalisme subjectif revendiqué par l'écrivaine parvient à vaincre l'aliénation et peut constituer une étape nécessaire pour se rebeller contre la société.

76. *Ibid.*, p. 141.

LE RÉALISME À L'ÈRE DE LA RÉALITÉ VIRTUELLE : *EL ASESINO HIPOCONDRÍACO* (2012) ET *EL SUEÑO DEL OTRO* (2013) DE JUAN JACINTO MUÑOZ RENGEL

Laurence Garino-Abel
Université Grenoble Alpes

Les nouvelles technologies modifient en profondeur la façon dont les hommes habitent aujourd'hui le monde. En générant instantanéité et accélération, elles transforment notre perception d'un ici de contact et d'un maintenant historique. Avec l'avènement du virtuel, elles parviennent y compris à brouiller les repères entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, banalisant l'illusion. D'ailleurs, on ne parle plus seulement d'espace mais de cyberespace, de société mais de société numérique, de réalité mais de réalité virtuelle et augmentée. Nous finissons par baigner dans le simulacre ou hyper-réalité. Dès 1993, Philippe Quéau explicitait le phénomène :

> Les mondes virtuels représentent une révolution copernicienne. Nous tournions autour des images, maintenant nous allons tourner *dans* les images. On ne se contente plus de les effleurer du regard, ou de les feuilleter des yeux. On les pénètre, on se mélange à elles, et elles nous entraînent dans leurs vertiges et dans leurs puissances. En nous donnant l'illusion de pouvoir *entrer* dans les images, comme Alice dans les merveilles, les mondes virtuels « squattent » notre cortex et imposent leurs lois et leurs jeux[1].

Notre conscience du corps et notre rapport aux autres s'en trouvent affectés car nous vivons au milieu d'une communauté d'amis virtuels et

1. Philippe Quéau, *Le virtuel. Vertus et vertiges*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1993, p. 9.

nous nous choisissons très naturellement des avatars sur les réseaux et dans les jeux vidéo.

Comme par un réflexe de compensation, notre corps physique est le centre de toutes nos attentions et nous transférons sur lui la maîtrise perdue ailleurs (médecine et chirurgie esthétiques, relooking, tatouage, etc.), mais aussi la recherche du bien-être et de l'épanouissement de soi (pratiques et médecines alternatives, par exemple). À ce sujet, David Le Breton parle de « corps accessoire » et déclare :

> L'extrême contemporain érige le corps en réalité en soi, en simulacre de l'homme à travers lequel on évalue la qualité de sa présence et où lui-même affiche l'image qu'il entend donner aux autres. […] Nos sociétés sacrent le corps en emblème de soi. Autant le construire sur mesure pour ne pas déroger au sentiment de la meilleure apparence. […] Si dans toutes les sociétés humaines le corps est une structure symbolique, il devient ici une écriture hautement revendiquée, sous-tendue par un impératif de se transformer, de se modeler, de se mettre au monde. […] Tout corps contient la virtualité d'innombrables autres corps que l'individu est susceptible de mettre à jour en devenant le bricoleur de son apparence et de ses affects[2].

Dans le même temps, le nombre de pathologies liées au mal-être augmente révélant, bien au-delà du désenchantement post-moderne, une crise existentielle profonde. Dans *Manifeste du nouveau réalisme*, Maurizio Ferraris explique comment la mystification médiatique et virtuelle fait passer de l'euphorie au cauchemar :

> Au début, cela ressemble à un moment de grande libération : nous sommes tous soulagés du fardeau de la réalité, nous pouvons fabriquer nous-mêmes notre monde. […] Si le monde externe n'existe pas, s'il n'y a pas de différence entre la réalité et la représentation, alors l'état d'esprit dominant devient la mélancolie : ou mieux, ce que nous pourrions définir comme un syndrome bipolaire qui oscille entre l'impression d'omnipotence et le sentiment de la vanité de tout. Mais au bout du compte, on se sent seul. Le monde extérieur n'existe pas, nous rêvons seulement notre rêve ou même

2. David Le Breton, « Figure du corps accessoire : marques corporelles, culturisme, transsexualisme, etc. », *in* Claude Fintz (coord.), *Les imaginaires du corps. Tome 2 – Arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche interdisciplinaire du corps*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 211-212.

> un rêve rêvé par d'autres, un rêve programmé et un peu épuisé. […] Et alors tout se transforme en cauchemar[3].

Dans un quotidien envahi par le virtuel, nous pouvons nous demander ce que la fiction du XXIe siècle nous dit sur notre rapport à la réalité ? Comment le réalisme romanesque évolue-t-il à l'ère du virtuel ?

Un écrivain espagnol, Juan Jacinto Muñoz Rengel, va nous accompagner dans notre réflexion.

J. J. Muñoz Rengel est né à Malaga en 1974. Dès 2009, il publie des recueils de micro-récits fantastiques régulièrement primés. À ce jour, il a également publié deux nouvelles et trois romans, dont le dernier, *El gran imaginador*, a été édité en 2016 (Plaza & Janés). Pour notre travail, nous nous centrerons sur ses deux premiers romans : *El asesino hipocondríaco* (Plaza & Janés, 2012) et *El sueño del otro* (Plaza & Janés, 2013).

Il importe de savoir que J. J. Muñoz Rengel est docteur en philosophie et que, depuis le début de sa carrière d'auteur, c'est la philosophie qui nourrit sa création :

> Así, en estos procesos de introspección y de repaso de mi vida, me veo siempre a mí mismo con veinte años, regresando de la universidad, un día tras otro, haciendo recuento de todas las ideas filosóficas con potencial narrativo que había cosechado esa jornada. Organizándolas y archivándolas mentalmente. Intuyendo apenas todavía cómo dar una forma literaria a aquellas aberraciones metafísicas. Aquel fue, sin duda, el comienzo de mis primeros relatos[4].

Adepte de la philosophie kantienne, il explique dans ses articles et ses entretiens que la fiction est, pour lui, le moyen de dépasser les limites du sensible et de l'expérience pour élever la connaissance de la réalité au niveau des idées :

> El ser humano tiene serias limitaciones para penetrar y comprender la realidad en sí misma, para –en términos kantianos– superar el horizonte de los fenómenos y alcanzar el noúmeno. La cosa en sí

3. Maurizio Ferraris, *Manifeste du nouveau réalisme*. Traduction de Marie Flusin et Alessandra Robert, Paris : Hermann Éditeurs, 2014 pour la trad. française, p. 30-31.

4. Juan Jacinto Muñoz Rengel, « Lo fantástico como indagación. La ficción como herramienta del conocimiento », *in* Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano (coord.), *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. Actas del Congreso Internacional « Figuraciones de lo Insólito en las Literaturas Española e Hispanoamericana », Universidad de León : Servicio de Publicaciones, 2015, p. 19.

> parece estarnos vetada. Tenemos intuiciones y tenemos percepciones, pero no podemos ir más allá de nuestras propias capacidades innatas de intuición y percepción. La única herramienta de la que dispone el hombre para construir su versión del mundo es la ficción. La ficción, como las garras del tigre, es el rasgo evolutivo que mejor nos ha permitido la supervivencia, la adaptación e incluso el dominio de nuestro entorno[5].

En s'inscrivant au XXIe siècle dans la longue tradition du fantastique et de l'insolite, Muñoz Rengel continue à mettre en récit les failles dans notre perception de la réalité pour mieux exploiter toute la potentialité de l'invisible. Il sonde également l'envers de la réalité médiatique et digitale pour mettre en intrigue ses conséquences pour l'individu : perte de repères et de sens, désintégration du lien social et solitude, hyperactivité psychique et dépression. Ce faisant, d'une part, il exploite l'interaction entre le potentiel technologique et la créativité imaginaire et, de l'autre, il représente la perplexité et le vertige face à un quotidien hyper-connecté, virtuel et en mutation permanente :

> […] hoy la conciencia de estar añadiendo cosas nuevas al mundo es mayor que nunca, porque ahora, no lo olvidemos, la realidad es ficción; y además, contrariamente a lo que pudiera haberse previsto, las posibilidades ficcionales lejos de agotarse han aumentado, porque en nuestros días nacen nuevas e inéditas contingencias desde todos los intersticios y entre las muchas colisiones de nuestros distintos planos de realidad. Por otro lado, la voluntad de conmocionar al lector, de llevarlo por los senderos de la inquietud, del vértigo, de la perplejidad intelectual, ha permanecido casi inalterable; casi, porque ahora, en este nuevo mundo oscilante y quebradizo, la perplejidad asalta a los personajes y al lector de una forma mucho más extrema y total, dado que afecta a todo su universo; y sin embargo, al mismo tiempo y paradójicamente, la sorpresa se asume con una mayor serenidad, como si en el fondo ya hiciera tiempo que se estuviera esperando el hundimiento de todas las certezas[6].

En somme, dans les deux fictions romanesques qui font l'objet de notre étude, l'étrangeté et l'irrationnel nous permettront d'accéder à une représentation de la réalité au XXIe siècle et de nous interroger sur le réalisme romanesque. *El sueño del otro* montre la voie en définissant la réalité comme

5. Juan Jacinto Muñoz Rengel, *op. cit.*, p. 20.

6. Juan Jacinto Muñoz Rengel, « La narrativa fantástica en el siglo XXI », *Ínsula: revista de letras y ciencia humanas*, n° 765: *Lo fantástico en España (1980-2010)*, 2010, p. 6-10.

« una invención humana, plagada de anomalías » et le fantastique comme « un pulso constante con los límites de la idea de realidad[7] ».

Avec *El asesino hipocondríaco*, la mise à l'épreuve de la réalité empirique s'inscrit dans un registre parodique qui, très vite, tourne à l'absurde parce que la diégèse est un éternel recommencement et que le récit est réversible. D'un bout à l'autre de ce qui devient le journal d'un meurtre impossible, le tueur à gages, qui est aussi le narrateur-personnage, s'efforce de tuer Eduardo Blaisten pour mériter le salaire que lui a versé d'avance le commanditaire.

L'histoire se déroule à notre époque, à Madrid. On oublie très vite ce cadre référentiel car ce sont une autre temporalité et un autre lieu qui occupent toute notre attention. Le corps de l'assassin potentiel remplit, en effet, tout l'espace. Ses viscères et son cerveau sont décrits aussi minutieusement que pourrait le faire l'imagerie médicale. Et le lecteur en arriverait presque à les cartographier mieux que la ville de Madrid, dont seules quelques rues et quelques stations de métro sont nommées. Ce repli sur un soi anatomique et psychique traduit la prise de distance par rapport au réel et installe les conditions favorables à l'affabulation et à la perplexité.

Le traitement de la temporalité va dans le même sens car la diégèse s'inscrit dans un compte à rebours, celui du dernier jour à vivre du tueur à gages. C'est la raison pour laquelle le temps, ténu et précaire, s'écoule à la seconde près. L'éternel retour des crises d'hypocondrie accentue l'impression de lenteur, voire d'immobilité. Cette situation favorise le déploiement d'un autre temps, passé, dont on ne sait jamais vraiment s'il est pure fiction ou récit d'une réalité historique révolue, celle de la biographie des illustres personnalités citées. Nous y reviendrons.

De la même façon que le corps est le lieu privilégié de l'aventure, cette époque passée fait enfler disproportionnellement le récit et l'élève à un niveau métadiégétique. Cette inflation narrative entretient une relation spéculaire avec deux troubles dont est atteint le narrateur-personnage : le syndrome de la grossesse imaginaire et l'obsession d'être habité par un jumeau parasite, mi-clone mi-Alien :

> […] de un tiempo a esta parte, mi atrofiado gemelo no ha hecho más que crecer y engordar, y no deja de darme pataditas y zarpazos en el cuello, como los bebés nonatos, y siento que empiezo a caminar torcido hacia un lado por el peso. Por las noches, durante las largas horas de insomnio y soledad, me inquieta la idea de que pueda seguir creciendo y creciendo y creciendo, hasta hacerse casi

7. Juan Jacinto Muñoz Rengel, *El sueño del otro.* Barcelona : Debolsillo, 2014, p. 248.

> tan grande como yo, y que sea él quien acabe tomando el control de mi cuerpo[8].

Ces troubles ont un fort potentiel fictionnel (délire, vampirisation, dédoublement) et, par le truchement du jumeau parasite, ils reflètent aussi une société qui banalise l'identité virtuelle tout en alimentant l'angoisse du clonage.

Mais ces troubles ne sont pas les seuls. Le narrateur-personnage est, en effet, atteint d'accès d'hypocondrie incessants qui l'empêchent de vivre et de travailler normalement. Parmi tous ses syndromes, le premier de tous ceux qui apparaissent altère la perception de la réalité et l'état de conscience, entraînant la confusion entre veille et sommeil. Ce syndrome est nommé Malédiction d'Ondine, malédiction qui condamne le sujet à l'insomnie et, en conséquence, à un état permanent de somnolence :

> La Maldición de Ondina no afecta a más de trescientas personas en todo el mundo, tamaña es mi mala fortuna. Hasta descansar me ha sido negado. Y durante el resto del día me veo condenado a deambular por las calles perseguido por la somnolencia, asaltado por microsueños súbitos, fatigándome ante los más ridículos peldaños, ante una pendiente imperceptible, con terribles dolores de cabeza y los glóbulos rojos por las nubes. (p. 24)

Cette condamnation à la somnolence abolit la frontière entre rêve et réalité, et légitime la collision des plans. Tout cela aboutit à la substitution de la normalité par la para-normalité, et réduit la perplexité pour mieux laisser libre cours à un potentiel imaginaire loufoque.

De l'identité du narrateur-personnage, le lecteur ne sait que peu de choses. Il est d'origine argentine comme sa victime (clin d'œil à Borges tant admiré par l'auteur) et de morale kantienne (clin d'œil à l'auteur lui-même). Mais son identité patronymique est tronquée. Il faut attendre le chapitre 52 sur les 57 au total pour le voir appelé pour la seule et unique fois par son prénom et son nom, Mario Yurkievich. À cette exception près, nous ne le connaissons toujours que sous les mystérieuses initiales M.Y.

Le recours aux initiales favorise l'imaginaire et introduit une conception protéiforme de l'être, le syndrome de Protée étant d'ailleurs l'un des autres syndromes-clés de l'aventure. Dans la mesure où l'une des initiales

8. Juan Jacinto Muñoz Rengel, *El asesino hipocondríaco.* Barcelona : Plaza y Janés, 2012, p. 198. Dorénavant, la référence de page entre parenthèses suivra immédiatement la citation.

est Y, il est tentant de l'associer à la génération Y, cette génération hyper-connectée qui s'épanouit dans la réalité virtuelle. De là, la tentation de faire de M.Y. le modèle d'avatar par excellence, mais aussi la triste incarnation réaliste de la crise existentielle d'un sujet fragilisé, plus spectateur qu'acteur.

Au-delà d'une dualité intrinsèque, les origines diverses du patronyme complet, Mario Yurkievich, renvoient ironiquement à notre monde globalisé puisque Mario Yurkievich est tout le contraire d'un citoyen du monde, bien plutôt une sorte d'autiste, étranger aux interactions sociales. Dans ce mouvement de perte ou de leurre d'une identité potentielle, les résonances russes de Yurkievich associées à la profession de tueur à gages sont l'avatar parodique de la grande époque de la guerre froide et de l'espionnage. Aujourd'hui ne subsiste que l'apparence car le tueur à gages n'est autre qu'un raté, solitaire, rongé par sa folie hypocondriaque. En somme, l'étrangeté de M.Y. est le produit de notre société et des maux qui la rongent. Son étrangeté en devient paradoxalement vraisemblable.

C'est donc très naturellement que le lecteur comprend que le meurtre n'aura pas lieu. Il voit plutôt s'installer sa réalité virtuelle au moyen de l'infinie répétition d'un déroulement imaginaire, planifié dans les moindres détails et à la seconde près.

Cette immersion dans le virtuel annule ce qui aurait pu subsister du réalisme urbain, sociologique et économique du roman noir. Elle la remplace par une autre : la vraisemblance de l'hyper-réalité, celle où la conscience perd pied et s'en remet à l'imaginaire et à l'insolite. Cependant, parce qu'elle est associée à des troubles psychiques, cette vraisemblance perd le pouvoir de séduction du virtuel pour révéler plutôt l'envers du décor : l'inadaptation, la monstruosité et la folie.

La folie, qui est cause et conséquence de l'hyper-réalité, rentre médicalement dans la catégorie des troubles dissociatifs regroupés sous le nom de déréalisation. La déréalisation prend deux formes pathologiques, la déréalisation proprement dite et la dépersonnalisation. En voici la définition médicale :

> Le trouble de dépersonnalisation/déréalisation est une forme de trouble dissociatif qui consiste en une expérience prolongée ou récurrente de détachement (dissociation) de son propre corps ou de son fonctionnement mental, habituellement avec l'impression d'être devenu un observateur extérieur de sa propre existence

> (dépersonnalisation), ou d'être détaché de son environnement (déréalisation). Le trouble est souvent déclenché par un stress sévère[9].

Narrativement, dans *El asesino hipocondríaco*, la déréalisation s'exprime au moyen de l'alternance entre narration ultérieure et narration antérieure telles que les a définies G. Genette : avec la narration antérieure, le narrateur nous raconte ce qui va arriver mais, ici, qui n'arrive jamais ; avec la narration ultérieure, il nous raconte ce qui est arrivé dans le passé, ici un éternel retour. Ce procédé imite le simulacre de l'hyper-réalité. Il engendre l'hypertrophie des digressions qui occupent des chapitres entiers et se transforment en de véritables récits emboîtés. À ce niveau métadiégétique, l'hypocondriaque nous raconte par le menu les syndromes dont il souffre et, pour en attester, il se fait biographe d'une impressionnante galerie de personnalités du monde des arts, des lettres, des sciences, de la philosophie et de la politique depuis l'Antiquité, atteintes des mêmes pathologies à travers les siècles. Êtres bien vivants – du moins dans une époque passée – Kant, Poe, les frères Goncourt, Swift, Descartes, Protée et tous les autres jusqu'à Molière, dernier d'une longue liste, ou Coelho, le plus proche de nous, fonctionnent comme des signes référentiels mais surtout comme de puissantes démonstrations « vivantes » et mythologiques du fait que le désordre (anatomique, psychique, familial, sentimental) n'affecte en rien le génie et l'imagination, bien au contraire. Face à la fatalité, la difformité, la maladie, tous ces hommes illustres nous apportent la preuve que le salut est dans la capacité à se réinventer et à réinventer la réalité. M.Y. rêvant à Merrick, alias l'homme Éléphant, lui fait résumer ce paradoxe en ces mots :

> –¡Miradme, esto es la enfermedad! –añade a continuación, mostrando sus malformaciones–. ¿Por qué no dejáis por un minuto de pensar que vuestro cuerpo es la medida del mundo, y empleáis el don de vuestra imaginación sólo para lo que os ha sido concedido? (p. 201)

La réalité de substitution ainsi créée augmente le nombre de vies et les pouvoirs de M.Y., comme les avatars dans les jeux virtuels.

Le jeu est aussi littéraire par le truchement de l'autoréférence et de la spécularité. Toutes deux fonctionnent à la fois comme un réservoir fictionnel illimité et comme un jeu d'énigme, non sans portée métalittéraire. Le

9. David Spiegel, « Trouble de dépersonnalisation/déréalisation », Stanford University School of Medicine. Dernière révision totale mars 2019. En ligne : <https://www.msdmanuals.com/fr/accueil/troubles-mentaux/troubles-dissociatifs/trouble-de-d%C3%A9personnalisation-d%C3%A9r%C3%A9alisation> [Consulté le 10/07/2019].

début du chapitre 38 en offre un exemple et montre l'agrément supplémentaire de la parodie et de l'autodérision :

> A estas alturas, que Samuel Taylor Coleridge naciera, un 21 de octubre de 1772, en una pequeña población inglesa que crecía arropada por el último tramo del río Otter, ya no sorprenderá a nadie. Y casi podría llegar a provocar una ligera sonrisa conocer la infausta noticia de que, dos semanas antes de cumplir los nueve años, el pequeño señor Coleridge hubiese perdido de forma repentina a su padre, el vicario de la soberbia iglesia de Ottery, construida a modo de réplica en miniatura de la catedral de Exeter; porque, las que en un principio pudieran haber sido tomadas como pequeñas extrañas coincidencias, cada vez se asemejan más en su conjunto a un oscuro e interminable plan divino pacientemente urdido con caracteres insondables. Por eso, la historia del frágil filósofo y poeta puede ser leída como parte de una historia mayor, la historia de todos nosotros, espíritus sensibles y malditos; por eso, no hace falta decir que su infancia fue desdichada, ni que las bellaquerías y trastadas de sus hermanos terminaron conduciéndolo hasta el interior de las cuatro paredes de la modesta biblioteca local, donde aprendió a refugiarse en sus amigos los libros […]. (p. 138)

D'un point de vue épistémologique, les personnalités invoquées comme des avatars questionnent directement le rôle de la mémoire et de l'imaginaire dans la conscience du présent et la perception de la réalité. C'est ainsi que M.Y., porte-parole de la conception de son auteur, vit la réalité et l'instant comme une illusion, comme une faille comblée par la capacité à fabuler. À l'occasion d'un retour chez lui, il nous en fait la démonstration :

> He llegado a mi apartamento después de la jornada de trabajo más larga que alcanzo recordar. Mi debilitada memoria no acierta siquiera a componer todos los hechos que han ordenado mi día. Supongo que si me llegase a despertar mañana, sería capaz de lograrlo, pero ahora no alcanzo a saber cuántas veces he tratado hoy de matar a Blaisten. Aunque en realidad, y para mi asombro, hoy ya es mañana, y los latidos de mi corazón se aventuran en la alta madrugada de un sábado que de ninguna manera imaginaba llegaría a conocer. (p. 116)

Dans le dénouement, la substitution du meurtre par la tentative de suicide de la victime potentielle, Blaisten, et la révélation sur sa maîtresse, commanditaire du meurtre, démontrent les limites de la perception et de la compréhension du réel. La démonstration touche à l'absurde lorsque

Blaisten, à moitié inconscient après sa tentative de suicide, implore d'être assassiné et que M.Y., venu le secourir, s'y refuse par déontologie :

> –Máteme ya de una vez, por Dios. Acabe conmigo. […]
> –No me diga cómo hacer mi trabajo.
> –Pues hágalo de una vez.
> Blaisten me ha contestado, pero no sabe que yo en realidad estaba hablando con mi hermano gemelo parásito, que nunca deja pasar una oportunidad de hacerme dudar en lo que hago y de jugarme las más diversas trastadas. […] Está claro que, por mucho que pueda seducirme la idea, si yo no asesinase de una forma activa a mi víctima, nada me haría merecedor de las retribuciones que hace tiempo guardo en la caja fuerte ubicada en mi domicilio en el punto X de Madrid. Yo soy un hombre de moral kantiana. (p. 172-173)

Examinons, à présent, la déréalisation et le vraisemblable de l'hyperréalité dans *El sueño del otro*.

Le décor référentiel est toujours celui d'un Madrid minimaliste, clairement situé cette fois dans les années 2010. La déréalisation s'exprime au moyen des pathologies schizophréniques de deux individus – Xavier Arteaga et André Bodoc – hantés l'un par l'autre. À propos du nom des personnages, on remarque d'emblée l'initiale X de Xavier, symbole s'il en est de l'inconnue et de la génération éponyme. On relève aussi les initiales AB, symbole d'un rhésus duel et complexe. On peut également être frappé par la paronymie entre Bodoc et botox, cette toxine si précieuse pour lutter contre le vieillissement à l'ère du paraître et du corps, emblème de soi.

Xavier Arteaga est un enseignant divorcé, en pleine dépression, qui ne supporte ni de vivre séparé de son fils ni de voir son ex-femme refaire sa vie avec un autre homme qui la trompe. André Bodoc, lui, est rédacteur en chef de télévision en pleine crise : il n'adhère plus à la fiction télévisuelle, au rôle des médias et du journalisme en particulier, et condamne la manipulation de la réalité. C'est la raison pour laquelle il décide d'inventer une fausse nouvelle et d'observer comment, en se propageant, cette fiction modifie la perception de la réalité et crée sa réalité. C'est ainsi qu'il annonce l'apparition, en Asie, du virus du suicide nommé Mélancovirus et sa propagation planétaire. Le lecteur assiste alors à toute la chaîne des procédés habituels d'attestation d'une illusion devenue réalité : couverture médiatique du phénomène, interventions des scientifiques, recherche d'un vaccin, études sociologiques des victimes, etc.

En outre, Xavier et André ont pour autre point commun de vivre la crise du « qui suis-je ? ». Tous deux posent avec acuité la question de la

dissolution du sujet dans l'hyper-réalité et subissent les troubles de la déréalisation qui en découlent. Pour exprimer cette dissolution de l'être, Xavier recourt à la théorie philosophique de la relativité :

> Si hay algo que he aprendido desde que sueño que soy Bodoc es que la individualidad es un espejismo. […] cuando cada noche dejas de ser tú para ser otro, acabas comprendiendo que todo es relativo, que en un instante pueden cambiar las coordenadas de todo lo que te parecía esencial y el centro del mundo se reubica. El dolor no es más que una cuestión de ego[10].

Chez un sujet altéré pathologiquement, cette relativité est bien commode pour déguiser l'inintelligibilité globale du monde et prôner, au contraire, une intelligibilité restreinte au sujet qui expérimente et pense. C'est également une façon de consacrer le perspectivisme comme solution dans un monde où la communication et les échanges réels reculent, et où les troubles psycho-sociaux – voire les théories du complot – génèrent en masse des interprétations très anxiogènes de la réalité.

La situation est plus grave que dans *El asesino hipocondríaco* parce que, d'une part, la parodie a disparu dans *El sueño del otro* et que, de l'autre, la crise existentielle, l'insatisfaction et l'incompréhension de la réalité interrogent des concepts fondamentaux tels que la conscience, l'être et le non-être, le clonage et le suicide comme ultime expérience possible de l'être.

Malgré la présence d'un narrateur omniscient, la confusion entre rêve et réalité est la même que chez M.Y. puisque, de nuit comme de jour, Xavier ne se contente pas de rêver à André mais il rêve qu'il est André, et inversement.

Narrativement, le dédoublement prend la forme d'une alternance des chapitres : chapitres impairs pour Xavier Arteaga, chapitres pairs pour André Bodoc. Cette alternance devient rapidement inopérante pour distinguer Xavier d'André. Si, à la fin, le jeu de rôles s'éclaire, l'identité du sujet n'en reste pas moins énigmatique puisque nous découvrons que Xavier et André sont, en réalité, tous deux chimériques et cette découverte fait rebondir, comme à l'infini, la question de l'être et du non-être. Masques de la réalité, ils nous renvoient à la fois à l'altérité radicale du sujet et à sa dissolution : une expérience possible de l'avatar. Celui que nous avons cru être Xavier jusqu'ici, mais qui ne l'est visiblement pas, enchaîne alors les interrogations :

> –[…] ¿Lo que te asusta es volver a ser Xavier?

10. Juan Jacinto Muñoz Rengel, *El sueño del otro, op. cit.*, p. 220.

> –No, en realidad no. Tengo la sensación de que no voy a tener nunca más ese problema. Pero ahora me asaltan otras muchas dudas. […] ¿Y si la próxima vez que me duerma no volviese a ser Xavier ni André? ¿Y si fuese otro, y tuviera que empezar de nuevo toda la pesadilla? O peor todavía. ¿Y si tampoco fuera ningún otro? (p. 298)

Encore plus explicitement que dans le roman précédent, la perte d'intelligibilité du réel est donc liée à une quête ontologique, par-delà les apparences, les contingences et les possibles. Cette quête ontologique rend ridicule la science, représentée ici à la fois par les psychologues consultés en vain par les deux protagonistes et par les chercheurs qui étudient le Mélancovirus. Elle ridiculise aussi les médias caractérisés par l'inanité du paraître, de l'image et le sensationnel. Pris dans cette quête qui les dépasse, Xavier et André cèdent à l'absurde et se livrent en dernier recours à des tests de réalité pour savoir lequel des deux est le plus réel. Le test ultime, pour eux, est le suicide. Paradoxalement, en provoquant la disparition, il rend visible la part d'invisible de la réalité, celle que nous avons tant de mal à penser. Comme le dit le narrateur au moment de la tentative de suicide de Xavier :

> Hasta ese momento, había pensado que todas aquellas personas que se quitaban la vida lo hacían porque no podían soportar más su situación, su soledad, su incertidumbre. Su trastorno de identidad. El dilema de no saber si eran reales y si eso servía para algo. Hasta ahora, nunca se había planteado si aquellos que se arrojaban desde las alturas acaso no lo harían para despertar la auténtica realidad. (p. 281)

En conclusion, dans *El asesino hipocondríaco* et *El sueño del otro*, avec ou sans parodie, Juan Jacinto Muñoz Rengel utilise la déréalisation pathologique pour représenter une réalité dominée par le virtuel. Nous pouvons assigner deux finalités principales à cette déréalisation.

D'une part, dans *El sueño del otro* en particulier, les pathologies psychiques légitiment le recours à d'autres procédés logiques et abstraits d'intelligibilité du monde lorsque la perception immédiate de la réalité et le sens commun ne parviennent plus à faire sens. La déréalisation instaure ainsi une autre vraisemblance, de nature plus fantastique ou du moins insolite, puisqu'elle intègre les failles logiques et les incertitudes. C'est pourquoi la déréalisation peut apparaître, tout à la fois, comme l'expression de la difficulté à surmonter la crise de sens et d'identité au XXIe siècle, et comme réaction imaginaire à l'hyper-réalité.

D'autre part, et comme conséquence de ce qui précède, la déréalisation, tout particulièrement dans *El asesino hipocondríaco*, n'en légitime que mieux le rôle de l'imagination ou fiction dans la production du sens et de la réalité. Malgré l'absurde de sa tâche, le pouvoir d'inventer la réalité sauve M.Y, à qui il ne reste qu'un jour à vivre, puisqu'il réinvente à l'infini ce dernier jour. Ce faisant, il parvient même à surmonter sa solitude en se liant d'amitié avec Blaisten et à déjouer les plans perfides de la maîtresse de ce dernier, comme si de mauvais tueur à gages il était devenu bon détective.

En définitive, le réalisme de ces deux romans peut sembler paradoxal puisqu'il repose sur des formes de délire, au sens étymologique autant que pathologique. Mais cette façon de court-circuiter les voies habituelles pour faire entendre d'autres voix reproduit épistémologiquement les modalités de construction de la réalité à l'ère du virtuel et des technologies, à une époque où les innovations se succèdent très rapidement et repoussent toujours plus loin les limites du concevable et donc de notre imaginaire.

LES TORSIONS DU RÉEL DANS *NOTICIAS FELICES EN AVIONES DE PAPEL* DE JUAN MARSÉ

Grégory Dubois
Classes Préparatoires aux Grandes Écoles, Paris

Avec *Noticias felices en aviones de papel*[1], Juan Marsé, Prix Cervantes en 2008, lança, à la fin de l'année 2014, un nouvel avion à l'intention de ses lecteurs à l'image de la señora Pauli, vieillarde sénile protagoniste de ce roman bref. Hanna Pawlikowska, après avoir fui le ghetto de Varsovie et être devenue danseuse dans le quartier de l'avenue Parallèle de Barcelone, passe désormais ses journées à confectionner des fleurs de laine et à jeter de la nourriture, un parapluie ou des avions de papier du haut du balcon de son appartement situé dans une rue de la Barcelone des années 1980. Son but n'est autre que de consoler et de transmettre des bonnes nouvelles, c'est-à-dire, de faire preuve d'humanité dans un monde qui lui fit voir et vivre l'expérience de l'extrême cruauté.

Complètent ce paysage romanesque Bruno, un adolescent abandonné par son père, un hippy, figure paternelle défaillante et qu'il s'obstine à appeler ironiquement « señor Raciocinio », Ruth, une mère dont le travail lui permet de payer le loyer d'un appartement de la misérable rue Congost et de nourrir son fils, Oskar et Jan, les frères Rabinad, couple picaresque, qui devient le compagnon d'aventure de Bruno quand ce dernier accepte, pour quelques sous, de suivre la fantaisie de la señora Pauli qui ne peut se libérer

1. Juan Marsé, *Noticias felices en aviones de papel*. Barcelona : Lumen, 2014. Livre illustré par María Hergueta. Toutes les références à l'œuvre sont extraites de cette édition. Pour faciliter la lecture, nous intégrons le numéro des pages entre parenthèses à l'intérieur du texte.

de son passé traumatique. En échange de journaux qu'elle découpe pour n'en sélectionner que les bonnes nouvelles, la señora Pauli donne quelques pesetas à son jeune voisin et en paye davantage pour les avions encore en état de vol qu'il récupérera dans la rue et qu'elle pourra, ainsi, faire de nouveau voler[2]. Dans cette tâche, Bruno recevra l'aide des frères Rabinad qui ne sont pourtant rien d'autre que des spectres du ghetto de Varsovie. Ce roman compte dès lors un adolescent, un père défaillant, la fantaisie d'une vieille femme, des *pícaros*, compagnons de jeu du protagoniste, le quartier de Gracia, la mémoire, une écriture qui « transcende » la veine réaliste[3] comme autant de caractéristiques reconnaissables de l'esthétique et de la poétique de Juan Marsé[4]. Ce roman nous permet, alors, de nous intéresser aux liens qui se construisent et se déconstruisent entre la réalité fictionnelle et l'imaginaire, nous conduisant ainsi vers l'inexplicable qui surgit à la fin d'un récit pourtant vraisemblable. Le message qui nous est transmis, en cette veille de fêtes de fin d'année 2014, est celui de la compréhension et de la solidarité d'un jeune adolescent envers une vieille femme pour qui les fantômes du passé rôdent toujours.

Juan Marsé accroît l'ambiguïté de la référentialité de son roman lorsqu'il précise, en présentant l'œuvre dans une librairie barcelonaise : « Toda novela está basada en hechos reales, pero qué más me da, porque doy por supuesto que toda obra de ficción, por muy fantástica que sea, tiene una raíz en la

2. « Volveremos a lanzarlos. Los sueños pueden volar muchas veces […]. La segunda vez vuelan mejor » (*ibid.*, p. 34), se justifie la vieille voisine auprès de Bruno.

3. Nous reprenons l'expression de Geneviève Champeau dans « Juan Marsé o el realismo trascendido », *in* Fernando Valls (ed.), *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: Tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*. Puerto de Santa María : Fundación Luis Goytisolo, 1999, p. 71-85. Sur le réalisme de Juan Marsé, voir, par exemple : José Luis Gundín Vázquez, *La novela de Juan Marsé: análisis de las tendencias y de las técnicas narrativas*. Thèse de Doctorat, UNED, 1999 et Juan Rodríguez, « Entre memoria y ficción: una vuelta por el realismo de Juan Marsé », *Ínsula*, nº 755, 2009, p. 3-6. De l'aveu de Juan Marsé lui-même : « yo esperaba que surgiera otra realidad, una última verdad estrictamente literaria, por decirlo así, aunque esta verdad se sustentara en la ficción. Era como si multiplicando las mentiras se pudiera obtener una verdad. Esto era lo que yo me proponía, mezclando vivencias muy personales y crónica urbana », Arcadi Espada (ed.), *Dietario de posguerra*. Barcelona : Anagrama, 1998, p. 44.

4. Sur l'œuvre de Marsé, voir, par exemple, Marla J. Williams, *La poética de Juan Marsé*. Madrid : Editorial Pliegos, 2006 et Ana Rodríguez Fischer (ed.), *Ronda Marsé*. Canet de Mar : Editorial Candaya, 2008.

realidad[5] ». Aussi nous intéresserons-nous aux tensions qui se dégagent des torsions du réel conférant à *Noticias felices en aviones de papel* sa texture fantastique – qui repose, comme nous le verrons, sur la nécessaire adhésion au « réalisme intentionnel » du récit[6], défini par Darío Villanueva. Plus largement, il s'agira de voir se refléter une certaine conception du roman et peut-être même de la littérature.

Les marqueurs de la vraisemblance mimétique nécessaire ou l'illusion du réel

Malgré son aversion revendiquée pour la réalité[7] et bien qu'il n'ait jamais entretenu le genre fantastique[8], Juan Marsé construit, dans *Noticias felices en aviones de papel*, un « effet de réel[9] » nécessaire à l'hésitation qui naît de

5. José Oliva, « Juan Marsé: Toda novela está basada en hechos reales », *La Vanguardia*, 03/02/2015. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150203/54426822185/juan-marse-toda-novela-esta-basada-en-hechos-reales.html> [consulté le 01/05/2020]. Quelques semaines auparavant, l'auteur, lui-même abandonné par ses parents, soulignait à propos du personnage du père de Bruno : « No es ningún referente autobiográfico, si bien no es totalmente inventado », Carles Geli, « Juan Marsé entre el rescoldo de la memoria y el asco del presente », *El País*, 21/11/2014.

6. Selon Darío Villanueva : « Todo comienza con la voluntaria suspensión del descreimiento. Luego viene un periodo de creciente intensidad por el que el mundo representado nos interesa, nos identificamos con los personajes […] y sus afecciones internas, al mismo tiempo que dejamos de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión, aun experimentándola tal y como lo hacemos gracias a él […]. Y por último no regresamos a la actitud epistemológica anterior a nuestra voluntaria *epojé* [suspensión del juicio]. La virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos lleva a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. Realista, en una palabra. Ahí está la verdad de la literatura, que es, como Pablo Picasso decía del arte en general, una mentira que nos hace caer en la cuenta de la verdad », Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2004, p. 159-160.

7. « A eso que llamamos realidad yo, en privado –digamos en la cocina del escritor–, suelo tratarla con cierto desdén: la rajo, la destripo, la troceo, la adobo, la guiso y le doy otro sabor […] lo cual no quiere decir que yo desdeñe a esa terca señora », María Luisa Blanco, « Juan Marsé: la vida en una novela », *El País (Babelia)*, 09/04/2005, p. 3.

8. « Lo nuevo en esta novela, en relación con las anteriores, sería el elemento fantástico », Elena Hevia, « Juan Marsé: "Me da igual ser catalán que español" », elperiodico.com, 23/11/2014. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20141122/noticias-felices-en-aviones-de-papel-juan-marse-3711864> [consulté le 01/05/2020].

9. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, nº 1, 1968, p. 84-89.

l'irruption de l'inexplicable dans un quotidien représenté comme réel[10]. Il s'agit, en fait, que le lecteur admette la conformité de ce qu'il lit avec le monde réel[11]. Parmi les marqueurs du paradigme de réalité qui ont pour fonction de garantir l'authenticité au sein du système textuel[12] en nous faisant croire que l'œuvre copie la réalité[13], nous allons nous intéresser plus spécifiquement aux référents spatio-temporels ainsi qu'à ceux de l'Histoire extratextuelle et à la langue des personnages.

Pour qui connaît Juan Marsé, ouvrir l'un de ses romans, c'est savoir que l'on va être transporté dans la capitale catalane. De fait, *Noticias felices en aviones de papel* ne nous trahit pas car on sait dès le début du roman que les personnages habitent la rue Congost (p. 14) après que Ruth a décidé de s'installer avec son jeune fils à Barcelone pour fuir un mari défaillant à l'automne de l'année 1983 (p. 12). Afin de compléter cette continuité avec le monde du lecteur[14], le narrateur apporte des précisions localisables dans tout plan de la Ville Condale : la rue Congost, parallèle à la rue Tres Señoras (p. 75), où disent habiter les frères Rabinad, se trouve non loin de la pâtisserie de la Plaza del Sol (p. 24) dans laquelle travaille Bruno et du marché de la Travessera (p. 41). Proche de la Place Rovira (p. 68), la rue Congost est également perpendiculaire à la rue Torrente de las Flores

10. Les spécialistes du fantastique insistent tous sur la nécessité de *mimesis* réaliste. Par exemple, pour Louis Vax, « Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, *des hommes comme nous*, placés soudainement en présence de l'inexplicable. Alors que le féerique place hors du réel un monde où l'impossible, partant le scandale, n'existent pas ; *le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible* » (nous soulignons), Louis Vax, *L'Art et la Littérature fantastiques*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970, p. 5-6. De même, pour David Roas, « lo fantástico es un modo narrativo que emplea *el código realista*, pero que a la vez supone una trasgresión de dicho código: los elementos que pueblan *los relatos fantásticos participan de la verosimilitud y del realismo propios de las narraciones miméticas*, y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas » (nous soulignons), David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid : Páginas de Espuma, 2011, p. 112.

11. « C'est au niveau de cette admission de conformité que l'effet du texte réaliste se joue », Lorenzo Bonoli, « Écritures de la réalité », *Poétique*, vol. 137, nº 1, 2004, p. 22.

12. Philippe Hamon parle de « contraintes spécifiques » dans « Un discours contraint », *in* Roland Barthes *et alii*, *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982, p. 127.

13. *Ibid*., p. 132.

14. « Si, au niveau purement référentiel, le texte de fiction réaliste se trouve coupé du monde réel, il retrouve une relation avec la réalité à travers la construction de mondes fictionnels, qui présentent une continuité avec le monde réel du lecteur », Lorenzo Bonoli, « Écritures de la réalité », *Poétique*, vol. 137, nº 1, 2004, p. 21.

(p. 77). L'« extra-texte valorisé[15] » ne saurait être complet sans la référence à la célébrissime avenue des Ramblas (p. 54) en passant par le Paseo de San Juan (p. 54) ou devant le Café de la Ópera (p. 55) où Bruno espère trouver des journaux dans les poubelles afin que la señora Pauli puisse élaborer ses avions de papier.

Dans le chapitre 2, le récit « embraye sur une méga (extra) Histoire » dont le but est d'éclairer le texte et de créer « chez le lecteur des lignes de frayage de moindre résistance[16] », car « est réel ou, mieux, m'apparaît comme réel, tout ce qui m'est familier, tout ce qui est déjà catégorisé et conceptualisé[17] ». De fait, la présentation qui est faite de la señora Pauli retrace sa vie comme survivante de l'extermination des Juifs planifiée par les nazis durant « la guerra » (p. 28). Il est inutile de préciser, ici, de quelle guerre il s'agit. L'article défini suffit car le lecteur possède parmi ses « connaissances établies[18] » le récit de la seconde guerre mondiale que l'on décèle facilement à travers les références à Varsovie, à l'invasion allemande, à la déportation des parents de la vieille femme dans les camps d'extermination, à la gare de Gdánsk, au front ou à Treblinka (trois lieux où aurait pu disparaître son fiancé) ou encore à l'année 1941, date de sa fuite (p. 28). À sa dimension centrifuge, c'est-à-dire à la référentialité du roman, se superposent des éléments proprement personnels de la señora Pauli qui servent également à « authentifier » le récit par le biais des photos accrochées au mur du couloir de son appartement : le théâtre Victoria, la place de Cataluña, la mention de « Warszawa, 1939 » sur la photo d'un jeune boxeur (p. 31). Que le lecteur connaisse précisément l'histoire du ghetto de Varsovie ou que cette femme ait existé ou non n'est pas ce qui importe dans la création de ce « réalisme intentionnel ». Cela ne le valide ni ne le compromet ; en somme, ce qui compte c'est la « créance », dont parle Philippe Hamon, et qui joue un rôle d'autorité[19].

15. Philippe Hamon, art. cit., p. 137 : « Les noms propres historiques ou géographiques […], qui renvoient à des entités sémantiques stables, qu'il ne s'agit d'ailleurs pas tant de comprendre que de reconnaître comme noms propres […], fonctionnent donc un peu comme des citations du discours pédagogique : ils assurent des points d'ancrage, rétablissent la performation (garants-*auctores*) de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé ».

16. *Ibid.*, p. 136.

17. Lorenzo Bonoli, art. cit., p. 24.

18. *Idem*.

19. « L'effet de réel n'est que la conséquence de la perception d'un effet de structure, réinterprété lui-même comme effet d'autorité. La croyance à l'existence des faits relatés

Cet « effet d'autorité » passe également par la langue savoureuse et identifiable des gamins d'un quartier populaire de la Barcelone des années 1980. Les dialogues entre Bruno, Oskar et Jan sont, à ce propos, fort éclairants car ils condensent des expressions familières qui pourraient bien permettre la « reconnaissance euphorique par le lecteur[20] » d'une certaine réalité. Par exemple, lors de leur premier échange, Jan essaye de vendre à Bruno l'une de ses antiquailles hors d'usage : « Venga, escoge, tengo de todo », « Yo recojo chatarra, nano », « Todo esto no vale un pito », « ¿El diario? ¿Para qué puñeta lo quieres? » (p. 40), « Los chavales de esta calle, estáis en babia –masculló el precoz mercachifle–. ¿De verdad no sabes quién soy, nano? ¿Nunca has oído hablar de los hermanos Rabinad? ¿O del Cocoliso, que soy menda? Pues aquí nos tienes, presente y en persona » (p. 40). On voit aisément qu'il souffle sur ces échanges une impression de réel qui ne fait que mettre en relief l'explication rationnelle que donne Bruno de son besoin de récolter des journaux : « la tía está pirada » (p. 41), c'est-à-dire que la señora Pauli est considérée, au début de ce marché passé avec elle, comme une vieille dame sénile.

Juan Marsé semble avoir trouvé dans certaines de ces références son « baromètre de Flaubert » ou sa « porte de Michelet » qui ne font rien d'autre que créer un effet de réel[21] pour, ensuite, mieux saper cette « illusion de réalité[22] », comme le fait le fantastique.

De fait, deux éléments étranges font irruption dans cette quotidienneté. D'une part, les visions diurnes et nocturnes de la señora Pauli, provoquant son comportement extravagant et, de l'autre, l'apparition, à la fin du récit, d'une photo d'archive prise à Varsovie en 1941 représentant les deux jeunes *pícaros*, amis de Bruno.

Prise de distance, acceptation ou hésitation face à l'inexplicable

Jamais aucun personnage ne va ressentir de la peur face à l'inexplicable parce que les apparitions ne heurtent ni les personnages ni le récepteur ;

passe non pas par la connaissance de ces faits, mais par la *créance* (le crédit) que le lecteur attache à tout structurateur de faits, l'auteur absent qu'il déduit de la structure même du texte », Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », *Poétique*, 64, 1985, p. 503.

20. Philippe Hamon, « Discours contraint », art. cit., p. 148.

21. « Le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* », Roland Barthes, art. cit., p. 88.

22. Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », *in* Roland Barthes *et alii*, *op. cit.*, p. 91-118.

pourtant il souffle sur *Noticias felices en aviones de papel* un air fantastique. Aussi pensons-nous, à la suite de Jacques Finné, que c'est la présence du mystère qui définit le fantastique marséen dans cette œuvre[23].

Rappelons que l'ancienne danseuse passe ses journées à lancer des avions et à jeter de la nourriture du haut de son balcon pour nourrir des gamins qu'elle dit voir affamés[24]. Face à ce qui semble être une obsession de la part de la señora Pauli, aussi bien Bruno qu'Éricka, la nièce de la vieille dame, trouvent, d'abord, une explication rationnelle à ces comportements extravagants[25]. Le premier les considère comme des « chaladuras » (p. 27) d'une « vieja mochales » (p. 38) qui fait souvent des choses étranges (p. 29) tandis que la seconde tente une explication plus sérieuse en évoquant l'âge avancé de sa tante, propice à une sénilité aggravée par le traumatisme vécu dans son passé[26]. La señora Pauli justifie l'étrangeté de son comportement par son désir d'apporter du soutien aux jeunes gamins qui ne sont que de « buenos chicos » (p. 33). En effet, ce sont des « nouvelles heureuses » qui doivent être lancées au vent : l'annonce d'une « Chocolatada », une autre intitulée « Llega La Ciudad de los Muchachos » (p. 26), l'article annonçant que « Los jugadores del Barça regalan juguetes a los niños enfermos »

23. « L'organisation d'un récit fantastique est en fonction d'un élément commun à tous les récits fantastiques : la présence de ses faits de mystère. Tel est le grand point commun de tous les récits et non l'effet de terreur ou, même, le thème fantastique lui-même. Tout lecteur, lisant un récit fantastique, en vient, un moment donné, à sentir une crispation de son rationalisme, une insulte à son bon sens, un bafouage de sa logique », Jacques Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles : Éditions de l'université de Bruxelles, 1980, p. 36. David Roas, pour sa part, considère que c'est la peur (« el miedo metafísico o intelectual ») qui conditionne le fantastique, David Roas, *op. cit.*, p. 96.

24. Les épisodes sont nombreux. Voir Juan Marsé, *op. cit.*, p. 26 (des avions de papier), p. 27 (on apprend que le jeudi précédent, elle jeta des biscuits), p. 33 (des noix apportées par Bruno), 40-41 (des avions), p. 43 (la señora Pauli mange l'une des « croquetas » apportées par Bruno et en fait tomber deux dans la rue), p. 53 (une banane), p. 61 (une pomme), p. 69-71 (d'autres avions).

25. Cela permet de « generar en los receptores empíricos […] un efecto de reconocimiento intencional de su propia realidad », Darío Villanueva, *op. cit.,* p. 164.

26. « Me tiene preocupada. Sé que mi tía vivió de joven una experiencia muy jodida, me lo contó mi madre hace muchos años, y me temo que últimamente le está dando vueltas a aquello. Su cabeza no rige bien, tiene ya muchos tacos, y pronto va a necesitar asistencia a tiempo completo », Juan Marsé, *op. cit.,* p. 48. Pour une analyse du traumatisme et du souvenir dans cette œuvre, voir Grégory Dubois, « El olvido imposible: memoria y transmisión en *Noticias felices en aviones de papel* de Juan Marsé y "El Cementerio de los Libros Olvidados" de Carlos Ruiz Zafón », *Acta Iassyensia Comparationis*, nº 22, 2, 2018, p. 91-100.

(p. 41)[27]. Ce soutien moral s'accompagne d'une volonté de maintenir en vie ces jeunes gamins comme pour que survive un souvenir qui la fait pourtant souffrir et qui est métaphorisé par l'image du dard d'une abeille. Un souvenir involontaire, sensible (*mneme*), décrit comme suit : « La abeja muerta que pica es la memoria, aventuró con un brillo de convencimiento en los ojos, el puñetero aguijón de nuestra memoria[28] » (p. 62). Aussi peut-on voir que la vieille femme est convaincue de ce qu'elle voit et elle demande incessamment l'adhésion de Bruno ou le supplie de la croire (p. 34, p. 78)[29]. Notons également que dans ce que tous semblent considérer comme des signes de sénilité avancée, la vieille dame fait preuve de lucidité quand elle se rend compte que ses efforts sont vains car « ¡Ni que hubiesen estudiado idiomas, pobrecitos míos! ¡Por san Jacinto, ¿cómo he podido ser tan tonta?! » (p. 64). Dès lors, les journaux espagnols ne sont plus utiles, il convient donc de lancer des avions dans une autre langue : « necesito otra lengua, otras palabras, otra gramática » (p. 65), ce qui provoque une autre pointe ironique du jeune adolescent qui ne veut croire qu'en son quotidien : « Otra lengua, otras palabras, otra gramática, otra chaladura » (p. 65). Cependant, à partir de ce moment-là, les avions de papier seront écrits par la vieille dame à la main et en polonais (p. 71, p. 76).

Précisément, lors du moment de lucidité dont nous venons de parler, il est intéressant de remarquer que la résistance de Bruno – qui ne veut pas accepter d'entrer dans le monde étrange de la señora Pauli – s'affaiblit. De fait, l'état psychologique de l'ancienne danseuse semble se dégrader car elle cherche désespérément à l'intérieur de son appartement la trace d'un canari jaune, symbole de l'étoile sur la manche (p. 61), alors même qu'elle dit que l'animal n'est autre que celui qu'elle avait offert à son fiancé et qui apparaît sur une photo de son couloir datée de la période de la Seconde

27. Voir également Juan Marsé, *op. cit.,* p. 70 : trois avions de papier annonçant la distribution de cadeaux aux enfants malades de l'hospice de Cottolengo, la venue du Père Noël en plein mois d'août (mois au cours duquel se passe justement le récit) et la venue du « Gran Circo Americano ».

28. On remarquera au passage l'intertextualité faisant appel au film d'Howard Hawks *To Have and Have not* (1944) ; lui-même adaptation du roman éponyme d'Ernest Hemingway (1937). Le titre du film a été traduit en français par *Le port de l'angoisse* et en espagnol par *Tener y no tener*.

29. L'ambiguïté naît de la confrontation de ces deux récits : « l'histoire est donnée pour vraie par une personne de bonne foi qui tire sa certitude de son expérience individuelle. Mais, paradoxalement, le héros comme narrateur devient le garant de ce qui suscite le doute, l'incrédulité chez le héros comme acteur », Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974, p. 169.

Guerre mondiale. Bruno l'écoute avec dédain (p. 61) mais, malgré tout, au moment de partir : « vio una pequeña pluma suspendida en el aire. […] La pluma era de un color amarillo subido y se balanceaba frente a sus ojos, ingrávida, estremecida, un plumón insignificante » (p. 66).

Selon nous, cet épisode est d'autant plus éclairant qu'il correspond à l'esthétique de l'hésitation mise en relief par Tzvetan Todorov, pour qui le fantastique repose sur le brouillage des limites entre le réel du monde décrit et reconnu comme le nôtre et l'irréel d'un événement qui surgit[30]. Bruno et le lecteur avec lui se trouvent sur cette ligne de crête entre le merveilleux et l'étrange : soit il s'agit d'un produit de son imagination[31] ou d'une plume de Jacinto, perroquet de la señora Pauli (« ¿qué estás pensando, chaval? pero bueno, ¿eres idiota o qué? Podía ser del loro, se dijo[32] »), soit la plume appartient réellement au canari jaune, fantôme du passé, et « l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité[33] » (« el plumaje de Jacinto era intensamente azul, no exhibía ningún otro color en ninguna parte, salvo una franja verdosa en el cuello…[34] »). Les frontières entre le passé et le présent, entre le je et l'autre, l'ici et l'ailleurs semblent donc s'estomper[35] et les points de suspension créent chez Bruno et le lecteur une sensation d'instabilité qui n'est autre qu'une menace pour notre réalité[36] face au caractère inexplicable[37] de la présence de cette plume jaune d'un animal ayant vécu à Varsovie dans les années 1930, pourtant en lévitation

30. « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles […]. 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 : Le Seuil, 1970, p. 29.

31. *Idem*. Todorov parle également d'explication « naturelle » (*ibid.*, p. 57).

32. Juan Marsé, *op. cit.*, p. 66.

33. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 29. Dans ce cas, il parle également d'explication « surnaturelle » (*ibid.*, p. 57).

34. Juan Marsé, *op. cit.*, p. 66.

35. Rosalba Campra, « Lo fantástico: una isotopía de la transgresión », *in* David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid : Arco Libros, 2001, p. 165.

36. David Roas, « La amenaza de lo fantástico », *in* David Roas (comp.), *ibid.*, p. 8.

37. David Roas, *Tras los límites…*, *op. cit.*, p. 30.

dans l'appartement de la señora Pauli dans une rue de la Barcelone des années 1980[38].

Rejetant d'abord ce comportement, caractéristique de la folie selon lui, hésitant ensuite face à ce qu'il voit, Bruno semble tant s'impliquer auprès de la vieille femme[39] (p. 81, p. 82) qu'il accepte son monde imaginaire lors de l'épisode de l'hallucination finale, alors qu'il est plongé sous des trombes d'eau et éclairé par un lampadaire de la rue. Aussi l'adolescent vient-il en aide à des personnes qu'il ne voit pourtant pas[40] : il s'agit d'un homme qui porte une étoile jaune (p. 77) et d'une femme, un enfant dans les bras, qui veut sans doute, selon l'ancienne danseuse, conduire celui-ci à l'orphelinat de la rue Krichmalda (p. 78). Bruno entre dans le jeu hallucinatoire de la señora Pauli en descendant dans la rue pour protéger cette jeune femme d'un parapluie et, au moment où il enveloppe les ombres du châle jeté du haut du balcon :

> […] lo depositó sobre la cabeza y los hombros de la mujer, dormida o muerta. Por un instante, sus dedos ateridos creyeron rozar una frente cálida, una fugaz adhesión a la quimera. Al incorporarse vio que la señora Pauli se retiraba del balcón y apagaba la luz del comedor[41].

Cet épisode qui entre dans le monde merveilleux – il est évident que Bruno n'a pas pu voir ce corps mort ou endormi – ne nous fait cependant pas quitter le monde réel, l'acceptation, qualifiée de « fugaz », n'étant qu'une chimère qui ne dure qu'un instant. De plus, l'on pourrait prendre la précision, fournie par le narrateur, des « dedos ateridos » comme une explication empirique du frôlement ressenti par le jeune adolescent. L'incertain subsiste cependant[42].

38. Selon Irène Bessière, « la juxtaposition de deux probabilités externes, l'une empirique l'autre méta-empirique, également inadéquates, doit suggérer l'existence de ce qui, dans l'économie de la nature et d'une surnature, ne peut pas être », Irène Bessière, *op. cit.*, p. 62.

39. Juan Marsé, *op. cit.*, p. 81 : « Entendió finalmente que no bastaba con mirar, que había que implicarse » ; p. 82 : les actions de Bruno sont décrites en insistant sur le gérondif « Implicándose. », isolé grammaticalement mais pourtant signifiant l'union entre le jeune adolescent et sa voisine.

40. Juan Marsé, *ibid.*, p. 78 : « Allí no hay nadie, señora Pauli. Por favor… », « Sí, ya. Entremos, señora Pauli ».

41. *Ibid.*, p. 82.

42. Nous reprenons le terme que privilégie Irène Bessière et qui donne le titre de son essai sur la définition du fantastique qu'elle définit ainsi : « Le récit fantastique

Cet épisode marquera la fin du récit de la relation privilégiée entre la señora Pauli et son jeune voisin car Éricka décide d'emmener sa tante avec elle (p. 83-84). Cependant, avant la fin du roman, un dernier événement vient perturber[43] le protagoniste de l'œuvre et le lecteur avec lui. C'est la découverte par Bruno d'un paquet livré par le photographe du quartier à qui la señora Pauli avait demandé d'encadrer trois vieilles photographies couleur sépia (p. 85). Les deux premières, représentant les parents de l'ancienne danseuse et leurs deux filles, n'attirent pas son attention et n'occupent guère que deux phrases brèves[44]. La troisième couvre les deux dernières pages et s'accompagne d'une image d'archive, qui a marqué la genèse de l'œuvre[45]. L'inexplicable, ici, n'est autre que l'image d'archive qui est loin de faire partie de ces « nouveaux espaces de la fiction » caractérisés par une injection massive de citations d'énoncés factuels et de documents authentiques[46] ; d'abord, parce que Juan Marsé ne veut pas cultiver ce qu'il considère comme une mode[47], ensuite, parce que c'est cette image d'archive authentique *in*

provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres », Irène Bessière, *op. cit.*, p. 10.

43. « Le fantastique subvertit *de l'intérieur* le paradigme culturel définissant la notion de "réel". Il se caractérise donc par une visée perturbatrice », Michel Viegnes, *Le fantastique*. Paris : Flammarion, 2006, p. 45.

44. « En una de ellas se veía al señor y a la señora Pawlikowski sonrientes y cogidos del brazo en la puerta de su casa, y en otra a las niñas Irena y Hanna en la escuela de danza, ambas posando en maillot junto a la barra. En las dos fotografías el contraluz y el tiempo ido velaban los rostros, y la mirada de Bruno resbaló sobre ellas indiferente », Juan Marsé, *op. cit.*, p. 85.

45. Lors d'un entretien pour *ABC*, Juan Marsé confie que l'origine du roman vient « de la fotografía de la portada de un libro dedicado al gueto de Varsovia y editado por Wydawnictwo Parma Press, con textos y fotos del Instituto Judío de Historia. Me impresionó la mirada de estos chavales descalzos y harapientos sentados en el bordillo de la acera, me trajo recuerdos de la postguerra en Barcelona », Sergi Doria, « Juan Marsé: "El escritor, cuanto más lejos del pesebre político, mejor" », *ABC*, 25/11/2014. <https://www.abc.es/cultura/libros/20141124/abci-juan-marse-escritor-cuanto-201411231706.html> [consulté le 01/05.2020]. Il s'agit de la couverture de Anka Grupińska, Jan Jagielski, Paweł Szapiro, *Warsaw Ghetto = Getto Warszawskie*. Varsovie : Wydawnictwo Parma Press, 2002.

46. Geneviève Champeau, « Carta de navegar por nuevos derroteros », *in* Geneviève Champeau *et alii* (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 10.

47. « Ningún libro mío antes llevó una imagen real: pero no creo en esto de la novela de no ficción o la ficción real, no lo veo, no me interesa en absoluto; son modas… La cantidad de hechos reales que puede contener una novela mía solo me interesa a mí;

praesentia qui confère, paradoxalement, son souffle le plus fantastique à l'ensemble du récit et sape ainsi l'effet de réel tout en tordant les règles d'un monde qu'un lecteur peu attentif pouvait considérer comme stable, régi par des règles immuables, normal, en somme[48]. Sur cette coupure de journal, décrite par le narrateur suivant le mouvement du regard de Bruno sur la photo reproduite[49], on voit des éléments qui avaient donné au récit sa dimension réaliste ou qui avaient été rejetés par la volonté empirique de Bruno : « tres hombres con brazaletes blancos en la manga » (p. 87), « casi al fondo de la foto se distinguía una farola y detrás un balcón con barandilla de hierro, al que se asomaba una difusa sombra blanca » (p. 87), « y abajo en la acera, sentados en el bordillo codo con codo y mirando fijamente a la cámara con ojos depredadores, cinco muchachos descalzos, harapientos y famélicos » (p. 87), parmi lesquels, malgré sa confusion et sa volonté de ne pas y croire, Bruno reconnaît :

> […] al segundo por la derecha, cabeza rapada y ojos alertados de murciélago, lo reconoció en el acto[50], y también a su hermano, sentado en el leño. Allí estaban los dos, en otra ciudad y con otros amigos […] sí, eran ellos sin la menor duda, los hermanos Rabinad pidiéndole cuentas con la mirada desde una calle desconocida y también gris, también con sus fachadas leprosas y su aire de invierno eterno detenido en el tiempo. Bruno lo negaba con la cabeza, pero no podía apartar los ojos de los dos muchachos, de sus pies descalzos y sucios, de su enigmático desamparo y su precaria libertad: sentía como si ambos le estuvieran esperando para ir juntos otra vez a buscarse la vida por ahí, en las calles de otra ciudad hostil y bajo un cielo del que también podrían caer aviones de papel con buenas noticias[51].

Face à ce mystère qu'il considère comme « naturalmente disparatado e inexplicable » (p. 88) et qui ne fait qu'éroder « sus malparadas

una novela ha de ser un todo: con que sea creíble para el lector es suficiente », *in* Carles Geli, art. cit. Pour une étude des images dans la prose de Juan Marsé, voir : Viviane Alary *Filles de la mémoire. Les images fixes de Juan Marsé*, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2013.

48. David Roas, « La amenaza de lo fantástico », *op. cit.* p. 36.

49. Juan Marsé, *op. cit.*, p. 85, 87 et 88 (la page 86 étant occupée par une illustration).

50. Le lecteur le reconnaît avec lui car la description correspond à celle qui nous est donnée depuis leur première rencontre : « De unos quince años, canijo, cabeza rapada, narizotas y orejas de soplillo, le rondaba un aire de murciélago y su aspecto no parecía saludable », *ibid.*, p. 37.

51. Juan Marsé, *ibid.*, p. 87-88.

convicciones » (p. 88), Bruno s'accroche, en même temps, à ce mince fil séparant le réel du surnaturel car :

> […] quería creer que efectivamente eran ellos, sus dos amigos errantes y desvalidos. Estaba dispuesto a creerlo incluso después de leer por enésima vez el lugar y la fecha a pie de foto: *Calle Nowolipie, gueto de Varsovia, verano de 1943*[52].

Ces deux pages finales exigèrent, selon l'aveu de leur auteur, le plus d'effort[53]. Lorsqu'on les lit en regard de la toute dernière page, sur laquelle nous pouvons voir l'image d'archive, elles conditionnent une relecture de l'œuvre dans son ensemble. Aussi pourrons-nous trouver les traces nous laissant deviner ces torsions du réel qui auraient pu nous permettre d'authentifier les deux jeunes *pícaros* comme des spectres de la mémoire traumatisée de la señora Pauli. Ces derniers, dans le présent, cherchent une réparation positive par la transmission du souvenir passé afin de construire la « mémoire heureuse » conceptualisée par Paul Ricœur, dans un renvoi à l'adjectif « feliz » qui qualifie les nouvelles du titre du roman[54].

Resplendissement (méta)textuel et autoréférentialité de la fiction

Ce que le lecteur, tout comme Bruno, a accepté comme réel en vertu de la valeur intentionnelle du réalisme n'était sans doute qu'un leurre. Le

52. Juan Marsé, *ibid.*, p. 88. Remarquons que Bruno avait déjà fait preuve de cette volonté de croire à tout prix quand, après la disparition inexpliquée des deux frères, il s'était rendu dans la rue dans laquelle ces derniers lui avaient dit qu'ils habitaient mais que « en esa calle no había ningún almacén de chatarra ni nunca lo hubo, según le dijo un viejo portero que barría la acera. Aun así, confiaba en reencontrarse con el Cocoliso el día menos pensado », *ibid.*, p. 75. Sur la dimension éthique de transmission et de solidarité, passant par le crédit que Bruno donne à la señora Pauli, voir Grégory Dubois, art. cit.

53. Selon ce que dit Juan Marsé à la journaliste de *elperiodico.com* à propos de la dimension fantastique de l'œuvre : « Las dos últimas páginas presentaron una dificultad técnica que nunca había experimentado, y me costaron un gran esfuerzo », Elena Hevia, art. cit.

54. L'auteur lui-même semble nous y inviter : « Me parecía interesante esa ambigüedad del tiempo pasado y presente, porque quería aproximar al lector de forma paulatina, dando pistas de forma calculada para que el lector no se sienta agraviado en el sentido de la realidad que tiene toda narración, una realidad entre comillas siempre », José Oliva, art. cit. Pour une étude de l'oubli et de la mémoire dans l'œuvre, à partir des théories de Paul Ricœur (notamment dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000), voir Grégory Dubois, art. cit.

« vecteur de tension » et le « vecteur de détente » qui, selon Jacques Finné[55], correspondent à deux étapes successives du récit fantastique, se condensent ici, et correspondent à la torsion du réel qui se joue lors du dénouement. Cependant, nous pouvons remarquer que les indices ne manquaient pas pour ne pas accepter l'existence actuelle des jeunes frères Rabinad, Oskar et Jan. Le traitement donné à deux éléments nous permettrait de ne pas nous laisser éblouir par l'illusion réaliste. De fait, aussi bien le soleil que l'appartement de l'ancienne danseuse, et en particulier son balcon, nous font entrer dans un autre monde.

Remarquons que chacune des trois apparitions des deux frères est précédée de la présence d'un soleil éclatant. C'est, en effet, son aveuglement qui fait trébucher Bruno sur les pieds d'Oskar et marque le point de départ de la relation : « un reflejo del sol rebotado de alguna ventana lo cegó durante un instante y sus pies tropezaron con las piernas de un muchacho sentado en la acera con la espalda apoyada contra la pared. No lo conocía, nunca lo había visto por el barrio » (p. 37). Bien que ce soleil illumine les plaies d'Oskar « como de tiempos pasados » (p. 40), ni Bruno ni le lecteur ne doutent, dans un premier temps, de la réalité de la rencontre. Pas plus que lors de la seconde rencontre : « ya era pasado el mediodía y los dos hermanos le esperaban frente a la acera soleada con su cosecha de aviones. [Jan el Cocoliso] Había sacado un espejito del bolsillo y jugaba con el reflejo en los ojos de Bruno » (p. 42). L'éclat du soleil semble nécessaire à l'apparition des deux frères car, le lendemain de la seconde rencontre, et alors que la lumière du jour n'est que lueur :

> No había caído ningún avión en la calzada ni en las aceras, los hermanos Rabinad aún no habían llegado, y, por el momento, el lado soleado de la calle donde Oskar solía tumbarse ofrecía solamente una delgada franja en lo alto de los edificios. (p. 53)

Enfin, après l'épisode de la recherche du canari jaune, la troisième apparition des jeunes frères est annoncée par « una súbita reverberación de la luz y se frotó los ojos con los puños. El Cocoliso le esperaba sentado en el bordillo de la acera frontal manejando el espejito y su reflejo » (p. 67). Ce reflet « le desorientó y tuvo que pararse un rato » (p. 67), comme s'il entrait, chaque fois, dans un autre monde. D'ailleurs, sa mère ne semble pas adhérer à ce monde car, bien qu'elle demande à Bruno de monter pour le déjeuner, alors qu'il se trouve en compagnie de ses deux camarades, elle

55. Le conte expliqué « se subdivise en deux vecteurs : un vecteur de *tension* qui se centre sur les mystères et qui a pour effet de crisper le lecteur ; un vecteur de *détente*, qui annihile la tension », Jacques Finné, *op. cit.*, p. 36.

lui dit n'avoir vu aucun gamin avec lui (p. 74). Seul Bruno et la señora Pauli sont en mesure de les voir, de les entendre et de leur parler.

De fait, la vieille dame entre en contact avec eux depuis son appartement. Ce lieu domestique semble donner à son occupante une dimension mystérieuse, comme nous pouvons le voir dans la première description donnée par l'adolescent : « Bruno tenía siempre la impresión de ver en la cara de la anciana más rasgos de los que había, como si el rostro se moviera debajo del agua pugnando por fijar una imagen estable » (p. 30). Cependant, c'est surtout du haut de son balcon que, comme nous l'avons dit, elle jette de la nourriture et lance des avions de papier. Il est intéressant de souligner les descriptions de l'ancienne danseuse lorsqu'elle pénètre dans ce balcon, situé dans un entre-deux (l'intérieur et l'extérieur). Dès sa première visite, Bruno voit « su pequeña mano huesuda y salpicada de manchas [que] se avanzó en el aire como lo haría una invidente o una sonámbula, o como si entrara a tientas en algún dominio mágico » (p. 32) et entend le son de sa voix « como si hablara en un ámbito cerrado » (p. 33). Cette première impression est confirmée lors de la seconde visite : « Bruno tuvo la impresión de que su mano en el aire se desprendía de lo real y se introducía en lo visionario » (p. 42). Le balcon semble jouer le jeu de vecteur entre le passé traumatique de la señora Pauli et son présent, entre son ici de la rue Congost et un ailleurs, entre son je et l'autre, le jeune adolescent à qui elle transmet ses secrets. C'est sa nièce Éricka qui explique la fonction du balcon quand elle emmène sa tante avec elle :

> […] cada vez que se asomaba al balcón y miraba la calle, en su memoria se abría un abismo y de pronto ya no estaba en este balcón ni veía esta calle, estaban en el balcón de su casa en el gueto de Varsovia y lo que ahora veía o creía ver aquí en la calle Congost eran tal vez escenas de aquel horror cotidiano que debía de ofrecer la calle Nowolipie. (p. 83)

Nous pouvons aller plus loin et voir dans ce balcon non seulement le noyau germinal de l'imagination qui prend son envol, telle les avions de papier, mais aussi l'allégorie du processus de création fictionnelle qui se situe dans un entre-deux. Entre le dedans et le dehors, entre la réalité et l'imaginaire. Cette dimension autoréférentielle chez Juan Marsé a déjà été mise en relief par Geneviève Champeau[56]. Nous nous limiterons à souligner

56. « Lo que caracteriza la autorreferencialidad de las novelas de Juan Marsé es que la reflexividad de la escritura no se desarrolla a expensas o aparte del mundo creado. Estas novelas nos hablan al mismo tiempo, por medio de los mismos enunciados y de las mismas estructuras, del mundo y de la escritura o de la lectura. Referencialidad y autorreferencialidad son las dos caras de una misma moneda », Geneviève Champeau,

que le roman que nous analysons joue avec le « fonctionnement connotatif de la métatextualité[57] » à travers le balcon mais aussi, comme nous l'avons vu, en utilisant la brillance du soleil et sa réverbération, signal d'autoréférentialité d'un roman qui se reflète soi-même. Dès lors, dans cette double tension référentielle et autoréférentielle[58], en s'élevant, le roman, métaphore de lui-même qui se tord et tord le réel, devient « son propre miroir[59] » qui, en même temps qu'il éblouit le jeune Bruno, éblouit son lecteur.

Nous avons proposé une lecture de l'effet de réel à partir de *Noticias felices en aviones de papel*, dont la dimension fantastique est pourtant évidente lorsqu'on examine attentivement le récit marséen. Cependant, pour que l'hésitation soit possible, le fantastique nécessite cette quotidienneté qui fait du monde fictionnel un monde appartenant à celui du lecteur. Aussi l'irruption du mystère à la fin du roman doit-elle permettre, selon nous, un retour sur la lecture pour déceler les indices à interpréter comme autant de traces du fantastique.

À l'image du balcon ensoleillé de la señora Pauli, le roman nous permet de nous pencher sur les relations qu'entretiennent le réalisme et l'imaginaire et nous conduit, indéfectiblement, vers l'inexplicable surgissant à la fin d'un récit marqué du sceau du vraisemblable. En ouvrant la porte d'une « mémoire heureuse » par le biais de la transmission et du souvenir, le balcon, espace entre-deux (suspendu physiquement mais également métaphoriquement), nous propose également une certaine lecture de la relation entre la référentialité et l'autoréférentialité. Dès lors, nous voyons se dessiner, à travers les rayons d'un soleil éblouissant, toute une poétique marséenne de la littérature, c'est-à-dire de l'imaginaire. Une poétique qui part du réel pour le sublimer en l'élevant au statut de réalité autre, de chimère du réel.

« Juan Marsé o el realismo trascendido », art. cit., p. 80. Voir également : Geneviève Champeau, « Double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé : *Si te dicen que caí*, *Un día volveré* et *Ronda del Guinardó* », *in* Geneviève Champeau (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*. Bordeaux : Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 95-110.

57. C'est l'un des deux paradigmes de l'autoréférentialité selon Geneviève Champeau, « Avant-Propos », *Référence et autoréférence…*, *ibid.*, p. 8. L'autre possibilité est celle du récit qui se réfère à lui-même de façon explicite.

58. *Ibid.*, p. 10.

59. L'autoréférence est traditionnellement considérée comme l'apanage d'une littérature qui devient « son propre miroir, son terrain de prédilection », Dominique Viart, Bruno Verchier, *La littérature française au présent*. Paris : Bordas, 2008, p. 16.

LE MÉLANGE DES GENRES DANS *LA TRABAJADORA* D'ELVIRA NAVARRO : ROMAN SOCIAL, ROMAN D'HORREUR OU ROMAN MÉTALITTÉRAIRE

Marie Delannoy
Cergy Paris Université

La trabajadora[1] est le troisième roman d'Elvira Navarro. La couleur rose du titre sur la couverture ouvre d'emblée sur un univers féminin, les deux personnages principaux étant des femmes, Elisa et Susana, alors que son contenu sémantique oriente le lecteur vers le genre du « roman social », et ce d'autant plus que le roman a été publié en 2014, après la crise économique de 2008. Cependant, Elvira Navarro souligne l'aspect trompeur du titre : « El título puede desorientar al lector porque remite un poco al realismo social de los años 50. Pero tampoco va por ahí. Es una mezcla de género, bordea el género de terror[2] ». Dès la couverture, nous notons un décalage entre le titre et l'illustration. Le monde du travail n'apparaît pas sur l'illustration. Une femme est assise par terre dans sa chambre, dans l'ombre, le visage tourné vers une grande porte-fenêtre ouverte sur les toits des immeubles d'une ville. Nous y retrouvons par contre les thèmes majeurs du roman, dans un premier temps en lien avec la dimension sociale, comme la ville et le logement, mais le décalage avec le titre renvoie aussi à

1. Elvira Navarro, *La trabajadora*. Barcelona : Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

2. Lorenzo Rodríguez, « Elvira Navarro, autora de *La Trabajadora* », *Periodista digital*, 27 janvier 2014. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=4JRhN59A-pw> [Consulté le 05/05/2020].

la relation difficile de la protagoniste au travail. Le fait qu'elle ne travaille pas peut sous-entendre qu'elle se trouve dans une situation précaire. Le contraste entre l'obscurité de la chambre et la luminosité et le ciel bleu de l'extérieur crée une ambiance triste, préoccupante et angoissante. L'ombre dans laquelle elle se trouve renforce la solitude, l'enfermement, l'anonymat et l'invisibilité de cette « travailleuse », alors que le ciel bleu symbolise un espoir d'évasion. La construction du roman confirme également la relation étroite entre réalisme social et atmosphère angoissante et terrifiante. La première partie est un récit écrit par le personnage principal, Elisa Nuñez, écrivaine devenue correctrice autonome dans une maison d'édition. Elle y retranscrit, dans les années 2010, le long monologue de sa colocataire, Susana, qui raconte sa recherche obsessionnelle dans les années 1980/90 pour trouver un homme acceptant de lui lécher le sexe pendant ses règles un soir de pleine lune. Cette première partie n'appartient pas au genre du roman social suggéré par le titre et nous emmène dans un univers angoissant, totalement inattendu pour le lecteur, dans lequel les deux personnages féminins sont tous les deux médicamentés suite à des problèmes psychologiques. La deuxième partie, plus longue et en lien avec le titre du roman, correspond davantage aux codes du roman social, puisqu'elle nous plonge dans la vie précaire d'Elisa et met en avant les conséquences économiques, sociales, relationnelles et psychologiques de cette précarité qui explique la folie d'Elisa. Enfin, la troisième et dernière partie du roman, très courte, est un échange entre Elisa et son psychiatre sur la relation de la protagoniste à l'écriture et une réflexion sur le roman que nous finissons de lire. La couverture de ce dernier et le contraste entre le titre et l'illustration représentent les différentes couches et les différents niveaux de lecture du roman, le rendant plus complexe qu'il n'y paraît, la dernière partie nous interrogeant clairement sur les frontières floues entre fiction et réalité.

Nous nous demanderons donc dans quelle mesure *La trabajadora* est un roman social et un roman de la précarité. Mais nous nous demanderons aussi pourquoi Elvira Navarro lui fait parfois revêtir les caractéristiques d'un roman d'horreur. Jusqu'à quel point s'agit-il d'un roman réaliste ?

Dans un premier temps, nous verrons qu'Elvira Navarro décrit le quotidien d'Elisa Nuñez de manière très précise, soulignant son déclassement économique et social et, par ce biais, la précarité de plus en plus présente dans la société néo-libérale. Elle en décrit parfaitement les ressorts et les conséquences. Ensuite, au fur et à mesure que la folie s'empare d'Elisa, l'atmosphère devient plus inquiétante. Le lien permanent entre la condition sociale dégradée du personnage et sa folie montre que cette dernière n'est que la conséquence de la société néo-libérale dénoncée dans le roman.

Enfin, au-delà de cette dénonciation sociale, Elvira Navarro propose un roman métalittéraire qui explore les limites poreuses entre fiction et réalité et donne à voir sa propre vision du réalisme et de la littérature au XXIe siècle.

I. Un roman social de la précarité

La dimension sociale du roman apparaît surtout dans la deuxième partie du roman, dont le premier chapitre s'intitule « La trabajadora », comme le roman. Cette deuxième partie, la plus longue, décrit de manière précise une société en crise, où la précarité est le quotidien de la protagoniste, Elisa Nuñez. À travers une succession d'éléments montrant la dégradation des conditions de travail et de vie du personnage principal, Elvira Navarro critique la société capitaliste néolibérale actuelle sans que, pour autant, cette dénonciation soit faite de manière explicite, comme elle l'explique dans *El diario de Sevilla* :

> A mí no me interesa lanzar un mensaje político explícito, creo que no hace falta, prefiero presentar unas condiciones –digamos– más cotidianas, y que sea el lector el que saque conclusiones políticas de eso[3].

S'accumule une série d'éléments relatifs à la précarité actuelle dans le monde du travail. Elisa Nuñez est victime de « l'ubérisation » du monde professionnel. Malgré un niveau d'étude élevé – elle a plusieurs masters et un doctorat – elle enchaîne, dans la maison d'édition dans laquelle elle a été stagiaire et dans laquelle elle travaille, des contrats à durée indéterminée. Elisa est une « mileurista[4] ». Elle culpabilise d'ailleurs, comme si son choix d'orientation, d'études était la cause de sa situation précaire :

> Todos mis másteres y mis estancias en el extranjero se revelaban ahora como una negación anticipada de lo que me ocurría. Es decir: que me había estado preparando torcidamente para algo parecido a esto[5].

3. Francisco Camero, « Una novela del malestar », *Diario de Sevilla*, 9 de marzo de 2014. En ligne : <https://www.diariodesevilla.es/ocio/novela-malestar_0_787121888.html> [consulté le 03/05/2020].

4. Le néologisme « mileurista » désigne les travailleurs, en général les jeunes diplômés, qui perçoivent un salaire autour de 1000 euros par mois pour un travail souvent inférieur à leurs compétences.

5. Elvira Navarro, *La trabajadora, op. cit.*, p. 48.

Elle devient ensuite collaboratrice externe de la maison d'édition, le premier pas vers une dégradation générale de ses conditions de vie et de travail ; son salaire baisse, les retards de paiement s'accumulent et de nombreuses heures ne lui seront jamais payées :

> Hacerme colaboradora externa había sido el primer paso. Luego empezaron a atrasar los pagos y a ingresármelos a tiempo solo cuando me quejaba. Me decían que tenían esa deferencia conmigo porque me estimaban. Cuando llegó el frío llevaba dos meses sin cobrar, y había comenzado, sin demasiado éxito, a asomar el morro en otras editoriales[6].

Elle corrige maintenant les ouvrages depuis chez elle. Ses horaires sont libres, elle est seule et finit par jalouser sa colocataire Susana, téléopératrice, elle-même sous-payée, mais qui a la chance d'avoir des horaires fixes et un salaire régulier. La question économique est omniprésente, et elle occupe les pensées du personnage principal, tout comme une valeur prônée du néolibéralisme : l'efficacité. Elisa suit un stage pour gérer son temps de manière efficace, temps où la contemplation n'a pas sa place : « me habían dado claves para gestionar el tiempo de una forma empresarial, es decir, vigorosa y sin contemplaciones para los cafés y el bello y a la vez horripilante paisaje de barrio ladrillista[7] ». Se développe l'idée du « Win-Win », du gagnant-gagnant : perdre le moins de temps possible pour être plus efficace et avoir ainsi plus de temps libre. Tant l'entreprise que le travailleur sont gagnants. Cependant, l'insistance sur cette idée d'efficacité souligne de nouveau que le problème vient d'Elisa, qui ne sait pas gérer son temps efficacement et qui le perd à naviguer sur internet, à consulter des pages d'informations sans importance, à boire du café avec sa colocataire ou à errer pendant des heures dans Madrid, un désir d'évasion symbolisé, en somme, par la fenêtre ouverte et le ciel bleu de la couverture. Malgré tout, la précarité inquiète Elisa, qui cherche du soutien parmi ses collègues. Mais elle seule s'indigne :

> Me había asaltado la necesidad de *hacer algo por la situación*, pero esa situación no era más que un puñado de habladurías y oficinistas entregados a la rutina. […] Me encontré con el mismo orden de siempre, primoroso y eficaz[8].

L'emploi du mot « ordre » crée un contraste avec la situation économique désordonnée vécue par Elisa. Cependant, cette situation économiquement

6. *Ibid.*, p. 46-47.

7. *Ibid.*, p. 90.

8. *Ibid.*, p. 64-101.

problématique devient la norme, l'ordre établi. La normalité consiste à travailler efficacement et à se taire. Elisa se retrouve ainsi en marge de son entreprise pour avoir osé demander le paiement de son salaire. Elle est infantilisée, comme si réclamer son dû était un caprice d'enfant :

> Era impensable que le estuviera reclamando más dinero. Temí que me riñese como solía hacerlo mi madre, con un «Pero ¿es que no sabes que…?» moldeando todas esas acusaciones que me producían de niña una culpabilidad boba, fruto de hacer las cosas mal sin saber por qué[9].

Mais sa rébellion n'est que passagère, elle ne parvient pas à s'imposer ni à convaincre ses collègues, seulement à se donner bonne conscience : « No saqué nada en claro, y menos aún *hice algo por la situación*. Mi afán detectivesco me sirvió, no obstante, de autoengaño ligero[10] ». Comme ses collègues, elle finit par accepter sa situation d'exploitée afin de ne pas être exclue de la société, comme l'explique Rosa Benéitez Andrés :

> Mientras los explotados soportan unas circunstancias laborales abusivas, los excluidos ni siquiera cuentan con esa posibilidad. Son los trabajadores sin contrato ni seguros, desempleados de larga duración, vendedores ambulantes o rebuscadores de basura. […] El hecho de que Elisa acepte todas y cada una de las medidas de *reestructuración* de su empresa no hace sino revelar que admite ser agredida para no quedar excluida[11].

La précarité devient une sorte de norme à accepter pour ne pas tout perdre définitivement. La même conclusion peut être tirée d'une conséquence de cette politique économique basée sur l'acceptation de la précarité, à savoir le logement. À cause de sa situation précaire, Elisa doit quitter le centre de Madrid pour la périphérie et prendre une colocataire. Là aussi, elle doit accepter la situation. Dès les premières lignes de la deuxième partie, sa situation économique et ses problèmes de logement sont liés et le seront de nouveau à plusieurs reprises dans le roman : « Mi situación económica no era buena. Había tenido que cambiar mi apartamento de Tirso por otro en

9. *Ibid.*, p. 104-105.

10. *Ibid.*, p. 65.

11. Rosa Benéitez Andrés, « Crisis y violencia psicosocial: *La trabajadora* de Elvira Navarro », *in* Miguel Carrera Garrido, Mariola Pietrak (eds.), *Narrativas de la violencia en el ámbito hispánico: guerra, sociedad y familia*. Sevilla : Padilla Libros, 2015, p. 200.

Aluche[12] ». Comme pour le monde du travail, à partir de son cas personnel, Elisa nous donne à voir une vision globale du mal-logement à Madrid. Elle se promène dans la ville, une ville polluée, froide, industrialisée – très différente du ciel bleu de la couverture –, et répertorie une pluralité de problèmes de logement, toujours en lien avec l'aspect économique : les logements laissés sciemment vides par les propriétaires pour faire augmenter les loyers, les logements sur le point de s'effondrer, les maisons construites par les particuliers eux-mêmes pour économiser les coûts, les logements abandonnés ou non-terminés – les banlieues madrilènes sont comparées à Ciudad Real – et les logements squattés par les exclus invisibles de la société. Elisa compare alors Madrid à un « páramo », afin de renforcer cette sensation d'abandon, de centre qui se vide faute d'argent :

> La soledad de los edificios erguidos, la precariedad tan eficaz con la que se multiplicaban unas cuantas formas, como las amebas y otros organismos cuando un rayo fecundó los océanos, hacía que la vista borrara la vida, y todo funcionaba como un revés de ese origen, pues la tierra se resecaba. Eso era lo que se veía debajo de la cuadrícula ladrillosa: tierra áspera[13].

Si, aux origines de la vie, la terre était une terre fertile, qui donne la vie et qui nourrit, la terre est maintenant une terre qui rejette et exclut les plus précaires. Tout comme dans le monde du travail, cette situation semble acceptée par les victimes :

> Hasta hacía muy poco no había habido protestas. Los afectados esperaban educadamente a que llegara el juicio. […] La ciudad permanecía más o menos igual, con su apariencia de caos ordenado, de hecatombe asumida[14].

Le double oxymore (« caos ordenado » et « hecatombe asumida ») traduit de nouveau cette idée d'ordre imposé dans un chaos ambiant. Elisa Nuñez semble ainsi enfermée dans ce monde néolibéral et ne semble pas pouvoir sortir de la précarité. Elle s'enferme dans une routine, parfaitement traduite dans le roman par l'imparfait. Les phrases courtes et le rythme rapide mettent en évidence le fait que le temps passe sans qu'elle n'ait de prise sur lui, ce qui l'amène à la réflexion suivante énoncée dans un présent de vérité générale : « el paso del tiempo no cambia nada, todo el rato hacemos las

12. Elvira Navarro, *op. cit.*, p. 45.

13. *Ibid.*, p. 78-79.

14. *Ibid.*, p. 78.

mismas cosas, pero les ponemos un disfraz para que parezcan distintas[15] ». Le télétravail transforme son appartement en une prison qu'elle emporte partout avec elle : « Quizá sí caminaba por una cápsula, la conformada por las paredes del piso, unas paredes que yo llevaba puestas en mis paseos a la manera de una capa invisible[16] ». Elvira Navarro nous livre une description très réaliste de cette société moderne, capitaliste, individualiste, basée sur une fausse idée d'ordre, la construction du roman, à la fois linéaire et fragmentée, traduisant justement ce faux ordre établi. Dans cette société où l'émergence du numérique et du travail floute la frontière entre vie professionnelle et vie privée, la violence sociale et la solitude se substituent irrémédiablement à la solidarité, si bien que la précarité professionnelle se répercute sur la santé psychologique d'Elisa. Elle sombre progressivement dans la folie et la deuxième partie du roman évolue en revêtant par moment les caractéristiques des romans d'horreur :

> Es una novela social pero no tiene el enfoque típico de una novela social. […] Prefería que esta realidad social de repente se mezclara con elementos góticos, la novela tiene algo un poco de novela de terror por el personaje de Susana como por la protagonista, por la metáfora de la persecución permanente[17].

II. Un roman d'horreur : de la précarité à la folie

En raison de la dégradation de sa situation financière, Elisa développe des crises d'angoisse. Elvira Navarro souligne ainsi les conséquences de la société néolibérale sur le psychique du personnage. Lors de ses sorties en ville, Elisa a des visions, elle voit des masques, des monstres et des fantômes. La réalité se transforme et devient inquiétante :

> Cogí un autobús; necesitaba ver más, y conforme el vehículo aumentaba su velocidad todo se ralentizaba. […] Los únicos transeúntes parados eran viejos sentados en bancos bajo un sol escaso, escena común, si bien me parecía que eran demasiados, y que su apelotonamiento en algunas plazas, bajo las estatuas y rondando ciertos edificios oficiales, ofrecía una lectura distinta y torcida. Durante algunos segundos aquellos viejos se tornaron monstruos que me miraron

15. *Ibid.*, p. 74.

16. *Ibid.*

17. Lorenzo Rodríguez, *op. cit.*

> con sonrisas marrulleras. Tardé en formularme esta percepción de manera adecuada, en reconocer que eran visiones[18].

Nous pouvons établir un lien avec l'idée de déguisement, de « disfraz », citée auparavant. Pour Elisa, la frontière entre réalité et imagination est mince, son rapport à la réalité est bouleversé. La réalité se transforme à travers la perception, le regard d'Elisa, et elle devient angoissante, comme une « inquiétante étrangeté ». Ses visions s'accompagnent de symptômes physiques : son rythme cardiaque s'accélère, elle a des fourmillements dans les extrémités et des vertiges, ce qui ne fait que renforcer son mal-être. Ces symptômes traduisent un effet « réaliste » d'une situation angoissante dans le psychique de la protagoniste. Elle ne supporte plus le bruit, ni la présence des autres ni même son propre corps : « Yo misma no me aguantaba y quería arrancarme a pedazos[19] ». Elisa fait plusieurs crises et plonge parfois dans la paranoïa, créant une réalité angoissante à partir de la réalité première :

> Todo era como siempre, si bien lo que se desplegaba ante mí no parecía la ciudad que veía a diario, sino los planos de Susana, que creí habitados de manera subrepticia, y que ahora que la ciudad se descubría como otra cobraban sentido. No habría podido precisar en qué consistía esa otredad, pero me resultaba obvio que la tenía delante, que crecía y conspiraba contra mí[20].

Ses crises d'angoisse apparaissent au moment de l'arrivée de sa colocataire, Susana, elle-même atteinte de problèmes psychiques, aperçus dans la première partie du roman. Susana est l'élément perturbateur, déclencheur. À partir du moment où elle entre dans l'appartement d'Elisa, les premiers signes d'angoisse se manifestent. Le champ lexical de la dépression et des troubles psychiques se fait très présent. En une seule page apparaissent les termes : « paranoia », « mis fantasmas », « desesperación », « creciente angustia », « mi cambio de humor », « inercia depresiva », « este divagar de mí misma »[21] . Ce champ lexical s'associe à l'impression d'invasion que suscite l'arrivée de Susana. Cette dernière sature l'espace de multiples objets alors qu'Elisa est très minimaliste ; Susana parle beaucoup (« monologaba[22] »), alors qu'Elisa reste silencieuse. Elles sont comme deux doubles antithétiques

18. Elvira Navarro, *op. cit.*, p. 83-84.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 132.

21. *Ibid.*, p. 51.

22. *Ibid.*, p. 54.

tant au niveau physique – Elisa est brune, Susana est blonde –, matériel que professionnel. Susana est dans une situation professionnelle précaire mais stable, elle a toujours connu la précarité et s'est adaptée à cette situation, devenue la norme pour elle. Elisa, quant à elle, voit sa situation économique se dégrader, elle qui vient de la classe moyenne plutôt aisée, ce qui ne fait que renforcer son déclassement et son impression d'échec. Susana est constamment connectée sur Facebook avec son petit ami, même parfois sans véritablement lui parler, alors qu'Elisa est seule, et que personne n'écrit sur son mur. À la fin du roman, Susana parvient à vendre ses plans artistiques de villes et à exposer dans des bars, alors qu'Elisa est une écrivaine oubliée, dont une des publications dans un journal sert à emballer les tasses lors d'un déménagement. La seule chose qu'elles ont en commun : leurs troubles psychiques. Cependant, les raisons de leurs troubles diffèrent. Contrairement à Elisa, Susana a appris à vivre dans la précarité et avec sa folie, en s'appuyant sur des références cinématographiques réelles ou non. Bien qu'elle en parle peu, nous devinons que la cause de ses troubles vient de sa famille, de son enfance, elle évoque de manière très vague le fait que son père ait fait de la prison mais sans préciser pourquoi. La première partie du roman consacrée à la folie de Susana et à son obsession de trouver un homme qui accepterait de lui lécher le sexe quand elle a ses règles, un soir de pleine lune, montre comment elle a construit sa vie à partir de ses besoins et de ses troubles. Cette première partie du roman est intéressante car elle surprend le lecteur, l'introduisant d'emblée dans un univers angoissant, éloigné des attentes nées du titre du roman et du fait que cette période de la vie de Susana a lieu plusieurs années auparavant, avant l'émergence du néolibéralisme actuel, dans les années 80-90 (« no existía Internet. […] no existían los móviles y las llamadas podían registrarse en esos contestadores automáticos con casetes[23] »). Cette première partie, qui mêle prolepse et analepse, vient rompre l'homogénéité du roman, selon Elvira Navarro :

> Todo el cuento que aparece al principio que es la historia de la locura de Susana en realidad eso lo iba a meter en el libro en un momento en que se pone a hablar. […] Lo pongo al principio y hago que esto sea un relato que una le haya contado y que la otra lo haya escrito. Me permitía mucho más juego a nivel de la escritura para que la novela no fuera tan homogénea, que es algo como escritora que me interesa mucho. Los textos que son muy iguales a sí

23. *Ibid.*, p. 11-15.

> mismos se convierten en algo muy mecánico. Me permitía romper la mecanicidad del texto[24].

Cependant, la succession des deux récits des deux femmes met en évidence une évolution dans les raisons du déclenchement des troubles psychologiques que le roman tente de souligner :

> *La trabajadora* es una novela que trata sobre la patología mental asociada a unas condiciones precarias de vida. La patología mental casi siempre en las ficciones se asocia a que los padres del protagonista lo maltrataban o a un shock, rara vez se asocia a unas condiciones precarias de vida prolongadas en el tiempo[25].

Avant l'émergence de la société néolibérale, les troubles psychologiques sont souvent liés à un contexte familial et personnel particulier, comme dans le cas de Susana. Le récit d'Elisa, quant à lui, met en exergue que maintenant le contexte professionnel basé sur la précarité et la pression constante peut aussi être à l'origine de troubles psychiques, également liés à son fort sentiment de culpabilité. Celui-ci pèse sur les épaules de la protagoniste et renvoie à la critique sous-jacente de la société néocapitaliste, dans laquelle chacun est responsable de ses échecs et dans laquelle le plus faible est éliminé et progressivement exclu. Le critique David Becerra, qui a analysé le roman au regard des théories marxistes, souligne que le sentiment d'incapacité d'Elisa à être efficace entraîne ces symptômes :

> Elisa es incapaz de aprovechar el tiempo de trabajo y en consecuencia no alcanza los objetivos de productividad programados por la empresa que la subcontrata, y le acecha un sentimiento de frustración, de culpabilidad y de fracaso. No interpreta su situación como un efecto del sistema, sino como una incapacidad personal; lo cual responde al ideologema básico del capitalismo: no hay pobres, sino perdedores. Y, viéndose a sí misma como perdedora, como un sujeto incapaz de competir y sacar rentabilidad en la competitividad cotidiana del capitalismo, enloquece. Sufre alucinaciones, ataques de pánico, hormigueo en las piernas y en los brazos. En el capitalismo avanzado, en vez de acudir al sindicato asistimos al psiquiatra; y en lugar de politizar el conflicto, éste se borra por medio de la medicación[26].

24. Lorenzo Rodríguez, *op. cit.*

25. *Ibid.*

26. David Becerra Mayor, « Las enfermedades psíquicas que el capitalismo provoca », *Mundo obrero*, 23 de abril de 2014. En ligne : <https://www.mundoobrero.es/pl.php?id=3844> [Consulté le 12/05/2020].

La lutte collective par l'intermédiaire d'un syndicat disparaît. L'individu, ne trouvant pas de solidarité parmi ses collègues, se tourne alors vers la médecine psychiatrique pour trouver une solution à ses problèmes. De plus, la situation d'Elisa n'est pas unique, puisque son ami Germán et sa cheffe Carmentxu souffrent également de troubles psychiques dus à leurs conditions de travail et à la pression exercée. La longue liste d'attente chez le psychiatre prouve aussi la généralisation de la nécessité de consulter et de se médicamenter. Cette angoisse liée au travail apparaît parfaitement dans la lettre que le psychiatre a demandé à Elisa de rédiger et dans laquelle elle doit tenter d'expliquer les raisons de son angoisse. La consigne donnée « qué das, qué recibes, qué esperas y cómo te organizas[27] », dans laquelle le recours à la deuxième personne définit Elisa comme sujet premier des actions menées – quand bien même il s'agit d'« attendre » ou de « recevoir » –, lui fait porter l'entière responsabilité de sa destinée professionnelle. Nous retrouvons cette idée que le manque d'efficacité d'Elisa vient d'elle. Elle rédige deux lettres : un brouillon et une version définitive. Les deux sont très différentes. En ce qui concerne le brouillon, la première personne est très présente. Elle parle peu de son travail, mais beaucoup de ses divagations sur internet, ce qui traduit son sentiment de culpabilité. Son oisiveté est associée aux médicaments qu'elle a besoin de prendre pour se sentir mieux. Dans le brouillon, son manque d'organisation et de rigueur professionnelle apparaît comme la raison principale de son mal-être. Au contraire, dans la version définitive, le ton est plus sec, plus aigre, les phrases sont plus courtes, parfois nominales, et surtout le monde professionnel est présent et les responsables de sa situation précaire, et par conséquent de ses problèmes psychiques, sont clairement ses employeurs, sujets des verbes à la troisième personne du pluriel (« me deben », « me pagan », « me dan »[28]). Elisa établit un lien entre le manque de considération dont elle souffre et son comportement, son manque d'engagement dans son métier : « Me satisface el trabajo bien hecho. Pienso al mismo tiempo que no me pagan con justicia, y lo hago peor[29] ». Son oisiveté devient un remède contre l'angoisse : « Me permito perder mucho tiempo porque así me ocupo todo el día y no me angustio. Y también porque me he acostumbrado. No tengo nada mejor que hacer[30] ». Il y a comme une inversion des rôles ; elle prend conscience

27. Elvira Navarro, *op. cit.,* p. 113.

28. *Ibid.,* p. 114.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

que le système néolibéral qu'elle subit est le responsable de son angoisse et de son attitude. Son espoir d'amélioration psychique et matérielle ne repose que sur une très hypothétique augmentation de salaire et sur une prise de conscience potentielle de ses employeurs, comme le montre l'expression de ses souhaits sur le mode de l'irréel :

> Me gustaría que me pagaran lo que me deben, que subieran las tarifas de corrección, […] que por el número de horas que corrijo pudiera pagar tranquilamente un apartamento para mí sola en el centro[31].

L'écriture de cette lettre lui permet d'ouvrir les yeux sur sa situation, comme le note Rosa Benéitez Andrés :

> Elisa escribe para tratar de objetivar y comprender su sufrimiento. Lo literario surge, entonces, no como forma de escapismo o evasión ante una realidad cruel, sino como modo de tomar conciencia[32].

Elle reprend confiance en ses capacités d'écrivaine : « pensé que, de una forma literaria, ahí estaban relatados mis males laborales[33] ». La dimension littéraire de son récit et de ce qu'elle vit se fait visible. L'écriture devient une solution face au problème que lui pose le monde du travail :

> He estado escribiendo la novela. Eso me ha llevado a otro sitio. A otro lugar mental. Supongo que más adelante tendré que volver a afrontar el problema laboral, pero de momento lo he aparcado[34].

Le récit très linéaire, ordonné, explicatif et descriptif de la deuxième partie correspond à la thérapie du personnage, à son besoin de retrouver un ordre face au chaos imposé, face au faux ordre établi par le capitalisme. La troisième partie, un dialogue avec son psychiatre au cours duquel nous apprenons que ce que nous venons de lire est le roman qu'elle a terminé d'écrire, permet au roman de prendre une autre dimension, métalittéraire, et interroge la frontière entre réalité et fiction :

> Que este personaje esté escribiendo una novela sobre lo que ocurre en la propia novela deriva en un metarrelato de carácter más abarcador, que aumenta la impresión de ficcionalidad generada

31. *Ibid.,* p. 115.

32. Rosa Benéitez Andrés, art. cit., p. 203.

33. Elvira Navarro, *op. cit.,* p. 113.

34. *Ibid.,* p. 154.

> en algunos episodios –como los que narran los delirios de ambas mujeres–, pero que a su vez dota a toda la historia de un nuevo enfoque[35].

III. Un roman métalittéraire et/ou réaliste ?

Dès la première page du roman, Elvira Navarro interpelle avec une épigraphe de Luis Magrinyà, qui nous rappelle qu'une œuvre artistique, même réaliste, reste de la fiction : « En cambio, para ti, que te pretendes realista intoxicado, detrás de la literatura solo hay literatura[36] ». La dimension métalittéraire n'est plus abordée ensuite dans le roman jusqu'à la troisième et dernière partie qui s'intitule « Pesquisas ». La définition de « pesquisas » de la Real Academia est intéressante : « Información o indagación que se hace de algo para averiguar la realidad de ello o sus circunstancias ». Le titre renvoie aux visions d'Elisa et à la vérité que véhicule une œuvre de fiction et la réalité qu'elle représente. La troisième partie introduit un doute sur la véracité de ce que nous venons de lire, puisque nous découvrons, par un jeu de mise en abyme, qu'il s'agit d'un roman écrit par Elisa dans le but de soulager ses troubles psychiques. Le fait que Susana et Elisa soient toutes les deux médicamentées interroge également sur la véracité de ce que nous lisons, comme le remarque Elvira Navarro : « me apetecía que la locura fuera un terreno donde poder inventar, porque yo en la novela cuento un delirio pero en realidad no se sabe ni siquiera si ese delirio es real o no[37] ». Elisa suggère d'ailleurs avec son psychiatre qu'une fiction est toujours fausse, mais qu'elle a besoin aussi de cohérence, ce qui peut renvoyer à l'équilibre à trouver entre fiction et réalité :

> Ni lo que he contado es exacto. He tratado de aproximarme a algo, pero quizá lo que he hecho es otra cosa distinta. El libro no está terminado, y nuestros encuentros forman parte de él. Necesito rematar la obra. Y no puedo inventarme el final. Me resulta falso. En una ficción todo es falso, pero no me estoy refiriendo a ese tipo de falsedad, sino a no respetar la coherencia del texto. Para la coherencia de lo que he escrito, necesito que esta conversación ocurra[38].

35. Rosa Benéitez Andrés, art. cit., p. 203.

36. Elvira Navarro, *op. cit* , p. 7.

37. Francisco Camero, art. cit.

38. Elvira Navarro, *op. cit.,* p. 154.

Même si le roman prend une tournure métalittéraire par sa composition et par le fait que le personnage principal soit une écrivaine, Elvira Navarro critique l'excès de métalittérature qui a pu apparaître dans les années 1980 dans la littérature espagnole et milite pour un retour vers une littérature utile :

> Pero el exceso de metaficción acaba ahogando la creación y creo que ahora nos estamos dando cuenta de ello. Creo que una literatura que no establece un puente con el presente está absolutamente muerta. Y para lanzar ese puente cualquier código es válido, desde el realismo a la ciencia-ficción. Yo siempre he leído porque he estado buscando respuestas, respuestas inteligentes, matizadas, capaces de ser rebatidas. La ficción para mí tiene una utilidad, la de ayudarnos a entender nuestros conflictos, lo que estamos viviendo[39].

Elle se revendique finalement comme une écrivaine réaliste, mais pour elle le réalisme est avant tout un outil (« es una herramienta[40] ») pour dénoncer la précarité et le système capitaliste et néolibéral : « Ahora mismo yo creo que hay un agotamiento de eso [de la metaliteratura], y además existe una circunstancia social que obliga a mirar fuera[41] ». *La trabajadora* s'inscrit d'ailleurs dans la continuité d'autres romans contemporains qui évoquent également ce que signifie vivre la précarité mais sous un prisme différent comme *Clavícula*[42] de Marta Sanz qui crée un lien entre la précarité et les angoisses physiques qu'elle engendre, *La mano invisible*[43] d'Isaac Rosa, qui propose un tableau intéressant des travailleurs précaires, de l'exploitation qu'ils subissent et de leur invisibilité dans la société, *Feliz final*[44], du même auteur, qui évoque ici les conséquences de la société néolibérale sur les relations sentimentales, ou encore *En la orilla*[45] de Rafael Chirbes

39. Emma Rodríguez, « Elvira Navarro: Carver y Delibes no son tan distintos », *Lecturas sumergidas*, 28 de marzo de 2014. En ligne : <https://lecturassumergidas.com/2014/03/28/elvira-navarro-carver-y-delibes-no-son-tan-distintos_/> [Consulté le 20/05/2020].

40. Antonio López Hidalgo, « Elvira Navarro: para aprender tenemos que descolocarnos », *Diario de Córdoba*, 30 avril 2014. En ligne : <https://www.diariocordoba.com/noticias/contraportada/elvira-navarro-aprender-tenemos-descolocarnos_877484.html> [Consulté le 20/05/2020].

41. Francisco Camero, art. cit.

42. Marta Sanz, *Clavícula*. Barcelona : Anagrama, 2017.

43. Isaac Rosa, *La mano invisible*. Barcelona : Seix Barral, 2011.

44. Isaac Rosa, *Feliz final*. Barcelona : Seix Barral, 2018.

45. Rafael Chirbes, *En la orilla*. Barcelona : Anagrama, 2013.

qui traite la précarité depuis le regard du travailleur immigré. José Martínez Rubio établit un lien entre la résurgence du réalisme dans la littérature espagnole contemporaine et l'apparition d'une nouvelle classe sociale, celle des précarisés :

> Precisamente esa estética, según la crítica más cercana al marxismo, apareció en el siglo XIX como la manifestación literaria de las tensiones generadas por la emergencia de una nueva clase social, la burguesía; hoy, […] ese realismo de la novela de la crisis se renueva por la irrupción de una nueva clase […], el precariado. No deja de ser significativa la irrupción de esta nueva clase trabajadora con la revitalización de la novela de la crisis de la que hablábamos, que no es sino una recuperación de la tradición de la novela social, como apéndice de la tradición realista[46].

La trabajadora peut donc être considéré comme un roman réaliste postmoderne, et ce d'autant plus qu'il reprend de nombreuses caractéristiques du discours réaliste, énoncées dans « Un discours contraint » par Philippe Hamon. Ce dernier y fait notamment la liste de quinze « procédés déductibles du cahier des charges du projet réaliste[47] », dont ceux qui assurent « la cohérence globale de l'énoncé[48] », comme l'analepse, les souvenirs, les traumatismes de l'enfance ou encore le désir et la prise en considération d'un manque ou la motivation psychologique des personnages, des éléments présents dans les récits d'Elisa et Susana sur leur précarité. La description de Madrid et de ses quartiers périphériques, du monde du travail, les habitudes et les rituels de Susana et Elisa sont autant d'éléments qui renvoient au « monde descriptible, accessible à la dénomination[49] » dont parle Philippe Hamon. Le héros est également « un élément important de la lisibilité d'un récit[50] ». Elisa est indiscutablement l'héroïne du roman, tout est perçu à travers son regard, son prisme, quoique déformé par la folie. La première partie du roman dans laquelle Susana assure le protagonisme ainsi que sa réussite finale permettent de « défocaliser » le roman et « niveler le texte » pour ne pas « provoquer

46. José Martínez Rubio, « Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis: desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro », *Rassegna iberistica*, vol. 39, nº 106, décembre 2016, p. 293.

47. Philippe Hamon, « Un discours contraint », *in* Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dirs.), *Littérature et réalité.* Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 135.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*, p. 162.

50. *Ibid.*, p. 152.

une déflation de l'illusion réaliste[51] ». Un équilibre se crée entre les deux personnages. Enfin, Hamon souligne que « l'auteur réaliste, comme le pédagogue, est en possession d'un certain savoir[52] ». La détentrice de ce savoir est Elvira Navarro qui a elle-même connu la précarité. À ses débuts, Elvira Navarro a vécu dans la précarité et a également traversé une période d'angoisse. Elle dispose donc de ce savoir d'expert :

> El tema de la ansiedad sí es un tema ya más biográfico, porque durante una temporada sufrí un cuadro de ansiedad, así que no me documenté porque lo conocía de primera mano: el documento era yo[53].

Afin de résoudre le problème de « l'honorabilité scientifique » et afin de ne pas brouiller l'énoncé, Elvira passe par le personnage d'Elisa pour évoquer la précarité et donner à voir ce que signifie vivre dans la précarité. Elisa dit d'ailleurs dans la dernière partie du roman : « Lo que hay en mi novela es un personaje basado en mí, pero no soy yo[54] » pour bien souligner ce lien implicite entre auteur et personnage. Le roman prend alors une nouvelle dimension, autobiographique cette fois, puisque nous pouvons identifier Elvira Navarro à son personnage Elisa Nuñez. Elles ont les mêmes initiales : E.N. Elvira Navarro se sert de la mise en abyme pour établir un lien indirect entre elle et son personnage Elisa, puisque le texte qu'Elisa aurait écrit et qui sert à emballer les tasses, le premier chapitre de la deuxième partie intitulé « La trabajadora », est en fait un texte écrit en 2003 par Elvira Navarro, à ce moment-là jeune diplômée en recherche d'emploi, et publié dans *Público* en 2010, « bajo el título "Un ejemplo deplorable de estructura circular"[55] », comme cela est indiqué dans une note à la fin du roman. De nouveau s'imbriquent la fiction et la réalité : « A nivel de la trama hay un juego de espejo con lo real, porque este texto lo publiqué yo[56] ». À travers ce roman, Elvira Navarro nous donne à voir ce que signifie vivre dans la précarité, mais aussi écrire la précarité depuis la précarité.

51. *Ibid.*, p. 153-154.

52. *Ibid.*, p. 139.

53. Francisco Camero, art. cit.

54. Elvira Navarro, *op. cit.,* p. 154.

55. *Ibid.*, p. 157.

56. Lorenzo Rodríguez, art. cit.

La trabajadora peut donc être considéré comme un roman réaliste du XXIe siècle. Elvira Navarro y peint la précarité, cette nouvelle classe sociale en pleine émergence. Quoiqu'implicite, la dénonciation sociale du capitalisme y est bien présente. Elvira Navarro critique notamment le monde du travail dans lequel comptent uniquement le gain financier et le rendement de l'employé. L'humain importe peu, d'où la folie qui submerge peu à peu Elisa, qui se sent responsable de sa situation. Elvira Navarro montre les causes et les conséquences de la précarité grandissante : l'utilisation d'Internet et le développement du télétravail qui brouillent les frontières entre vie privée et vie professionnelle, le manque de résistance et de revendications salariales, les problèmes de logement, les difficiles relations humaines et affectives et l'instabilité psychologique. La précarité semble se répandre dans toute la périphérie madrilène, symbole de l'exclusion progressive de la société des plus précaires, mais aussi dans tout le roman, soulignant également la précarité qui gagne le monde littéraire. L'absence de guérison finale d'Elisa traduit le caractère durable de la précarité et de la crise économique : « Si no logro superar la impresión de estar a punto de perder la cordura, podría ser la última frase del libro. Porque continuar si no ocurre nada resultaría redundante, ¿no ?[57] ». Elvira Navarro imbrique littérature et situation économique, alertant sur la nécessité pour les auteurs de ne pas écrire de manière répétitive sur la précarité et de faire preuve d'originalité et d'inventivité.

57. Elvira Navarro, *op. cit.*, p. 155.

PINCELADAS REALISTAS EN *LOS PERROS DE LA ETERNIDAD* DE ALEJANDRO LÓPEZ ANDRADA

Anne-Sophie Gullo
Université de Caen Normandie

De entrada, cabe señalar que con Alejandro López Andrada estamos lejos de los tópicos realistas tales como los definió Geneviève Champeau[1] y que sirven de base para nuestro estudio. Antes que nada poeta, luego ensayista y novelista de la «generación de los hijos[2]», López Andrada es un hombre arraigado en el mundo rural cordobés, que suele dar voz a aquellos que alguna vez la perdieron. El escritor nació en 1955 durante el tardofranquismo y su obra está llena de imágenes de un pasado complicado con telón de fondo histórico; pero, al mismo tiempo, se desprende de sus textos una nostalgia elegíaca de espacios –de su tierra natal cordobesa– y valores desaparecidos –o por lo menos transformados– y cierta desconfianza o crítica hacia la sociedad actual. Así, incluso a la hora de tratar temas delicados, López Andrada se distingue por su pluma lírica y la creación de un universo literario propio que, si es cierto que no se puede encasillar como realista, sí presenta señales de este movimiento,

1. Nos referimos a la conferencia «De algunos tópicos sobre el realismo» que dio Geneviève Champeau en la Jornada *Realismo(s) en la narrativa española contemporánea*, organizada por la NEC+ en París (Colegio de España), el 22 de marzo de 2019.[*Cf. supra* p. 15]

2. Juan Vila, «La génération des fils. Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain», *in* Annie Bussière-Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture (1975-2000)*, Tome II. Montpellier: Éditions du CERS, Université Paul-Valéry, 2001, p. 197-235.

en particular en su última novela *Los perros de la eternidad* (2016), que el autor considera «la más realista» de sus obras ficcionales[3].

La narración comienza con la conciencia que tiene el protagonista, Moisés, de su desmayo el día del entierro de su padre. El narrador empieza luego a hilvanar recuerdos de su vida. Una vez llegado al hospital –del cual no saldrá–, caído en coma, a las puertas de la muerte, los recuerdos contados alternan con –o son interrumpidos por– las visitas de familiares y amigos. El conjunto desgrana detalles de la vida de este personaje desde su infancia (al final de la dictadura), hasta su presente que el texto ancla en la actualidad, más precisamente «al final de verano del año 2015[4]», es decir durante la crisis económica y social que conoce el país desde principios de la década 2010. El objetivo de este estudio será ver cómo se manifiesta la influencia del movimiento realista en esta novela cuya situación narrativa se sitúa en el límite de la vida e identificar la meta alcanzada por este medio. Por eso, primero estudiaremos la situación de enunciación; su singularidad y el subjetivismo que la caracteriza la vinculan a cierto tipo de realismo. A pesar de su originalidad, la situación enunciativa no impide que el relato se ancle en una realidad actual reconocible, como comprobaremos en una segunda parte. Por fin, veremos que el efecto realista viene intensificado por la imagen y pone de relieve unas preocupaciones humanistas que suelen caracterizar la obra del propio autor.

I. Especificidad de la situación enunciativa

Moisés, protagonista de la novela, cuenta en primera persona –en un largo monólogo interior– lo que le está sucediendo desde el presente de enunciación. Su situación se revela particular puesto que relata los sucesos de su vida presente y pasada desde un estado comatoso.

En su estudio *Au seuil de la mort*[5], Natalie Noyaret comenta, a propósito de personajes narradores cuya muerte es inminente, que esta situación narrativa poco tiene que ver con el realismo. Podemos preguntarnos si el lapso de vida concedido a Moisés antes de morir en la novela de Andrada

3. Declaraciones del autor (29/09/2019), sacadas de la correspondencia que entretengo con él desde 2012.

4. Alejandro López Andrada, *Los perros de la eternidad.* Córdoba: Almuzara, 2016, p. 256.

5. Natalie Noyaret, *Au seuil de la mort : discours de mourants dans le roman espagnol contemporain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Coll. «Mondes hispanophones» nº 34, 2009.

es suficiente para cambiar esa óptica; y en tal caso, ¿cómo se llega a cierta verosimilitud, por no decir «realismo»?

Un protagonista a las puertas de la muerte

Ya recurrieron a esta situación narrativa autores como José María Merino en *El caldero de oro* (1982) o Julio Llamazares en *La lluvia amarilla* (1988), obras en las cuales el protagonista cuenta su vida y los sucesos que lo llevaron a su situación actual mientras está agonizando. Es de señalar que López Andrada utiliza un recurso bastante similar en su novela anterior, *El jardín vertical* (2015), en la que el personaje, tras cometer un atentado –como el protagonista de Merino– está esperando, angustiado, un fin a su tortura psicológica. Así, en la novela que nos ocupa, la focalización interna que conlleva la utilización de la primera persona supone una mirada subjetiva, dando a conocer los sentimientos, las sensaciones y los pensamientos de Moisés. Con todo ello, se desprende una visión parcial de la realidad vivida a través de la trayectoria personal de Moisés.

Desde el principio, éste es consciente de su estado físico y de su muerte cercana, como indica ya el íncipit con frases como «Antes de entrar aquí ya estaba muerto. Eso, al menos, dijeron quienes intentaron reanimarme» (p. 13), «Cuando uno se muere» (p. 13), o algunas páginas después, «ahora, quizá a la orilla de la muerte» (p. 18). Aunque con esto la novela dista mucho de ser «realista», podemos argüir que el estado tanto físico como psicológico del protagonista favorece la emergencia de pensamientos complejos que constituyen un balance de vida, un examen de conciencia que, como veremos, presenta rasgos realistas. Se trata de un lugar común que se encuentra muy a menudo en el cine; cuando se está muriendo un personaje, éste suele ver su vida pasar ante sus ojos. Así, al enfrentarse a la muerte, Moisés inicia un repaso de su vida con una mirada bastante benévola, dándose cuenta de todo lo bueno que ha vivido:

> 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. (p. 25)

Este extracto supone, posteriormente, una presentación minuciosa de la psicología del protagonista mediante una exploración de su interioridad, de sus motivaciones y de las circunstancias que precedieron su accidente cerebral. En efecto, Moisés es un hombre que sufrió mucho a lo largo de su

vida, y que fue traumatizado por el suicidio de su madre, primer recuerdo expuesto en el relato y causa de su desmayo. Este hecho –que se debe, como se sabe casi al final de la obra, a que su cuñado cura intentara abusarla y la amenazara con manchar su fama–, así como la violencia de su padre –ebrio, lo golpeaba a diario–, la muerte de su esposa, y la casi pérdida de su piso –después de que acogió a una mujer desahuciada que acabó apoderándose del hogar– fragilizaron al hombre. El golpe de gracia fue el enterrar a su padre después de haberle por fin perdonado y cuidado durante su enfermedad y lenta agonía. No es nada casual que su desmayo tuviera lugar delante de la tumba de su padre.

La situación de enunciación particular expuesta en esta novela, con el balance de vida realizado por el propio protagonista, permite una introspección del personaje, el cual, con un futuro tan incierto, no tiene otra opción que mirar al pasado. Además, esta elección narrativa despierta el interés y la curiosidad del lector, al mismo tiempo que le da a conocer el miedo que experimenta el personaje al no poder «comunicar[se]» (p. 25) con el mundo exterior.

Memoria y vuelta al pasado

El estado tanto físico como psicológico de este protagonista que emprende un «repaso a [su] existencia» (p. 25) da a conocer el funcionamiento de la memoria del hombre que encara la muerte. Los recuerdos no siguen forzosamente el orden cronológico de los acontecimientos; en efecto, salen a medida que un elemento del presente o del pasado trae otro recuerdo más antiguo o más reciente. Por ejemplo, los títulos de los capítulos nos ayudan a comprobar que la historia segundaria del primo Barrabás (capítulo 11), aunque perteneciendo a la juventud del narrador, viene contada después de su encuentro con la denominada Genoveva (capítulo 2). Se trata de evocaciones más o menos azarosas aunque bien preparadas por el escritor y que cumplen las funciones determinadas por el proyecto narrativo. Pues los viajes hacia el pasado son fruto de su mente vagabunda, consecuencia de su imposibilidad de interactuar con el exterior. El protagonista-narrador comenta así esa efervescencia de recuerdos en las últimas líneas de la novela:

> Me cuesta hilvanar, dar forma a las ideas que bullen dentro de mí, desordenadas. Los recuerdos resbalan ahora mismo en mi cerebro como peces oscuros que arrastra la corriente de un río caudaloso, ebrio de infinito; un turbión de palabras, voces, lejanías […]. (p. 260)

Aunque son muchas las historias segundarias relatadas, cabe destacar algunos momentos clave –que surgen a través de un movimiento circular de la memoria («una fuerza centrípeta me enviaba a la raíz», «Giraron en mí […] las manecillas antiguas del reloj», p. 16)– en torno a los cuales se edifica toda la novela: la muerte de la madre en 1964, el encuentro con la desahuciada Genoveva el 14 de julio de 2014 y el deterioro de su amistad, lo cual favoreció su decisión de irse, el 30 de mayo de 2015, a cuidar de su padre que poco después moriría, y, por fin, el desmayo del protagonista el día del entierro asociado a la situación de enunciación escrita en presente de indicativo cuando se encuentra en el hospital.

De hecho, es de notar que el surgimiento de la primera reminiscencia resulta de un olor, como se ve al inicio del primer capítulo titulado «Ovas». La palabra remite a un detalle a propósito de la muerte de su madre. Las oscuras circunstancias de este suceso que él acabó olvidando durante muchos años –la presión y las amenazas del tío cura– así como el suicidio de la madre se ven resumidos en el detalle de esta palabra: el fuerte olor a ovas del lago en el cual se suicidó ella y que asquea a Moisés:

> Luego sentí un profundo olor de ovas que me trasladó a una escena de mi vida que no he superado ni superaré jamás. Fue justo en ese momento, no lo olvido, cuando noté que empezó a faltarme el aire. Apenas aspiré aquel efluvio verdinegro, algo se fracturó dentro de mí y volvió a mi interior, nítida, una imagen que intento olvidar desde hace muchos años, desde que tengo uso de razón: mi madre tendida, ahogada entre los juncos, flotando en las ovas del atardecer.
> […]
> De manera muy súbita retrocedí en el tiempo y, durante unos segundos, volví a instalarme allí. (p. 14)

El olor de ovas hace viajar a Moisés en el tiempo («me trasladó», «retrocedí») mientras asiste al entierro de su padre. Se instala así un juego de vaivenes entre presente (o pasado próximo) y pasado remoto.

Al margen de este vaivén entre pasado y presente también se establece una dialéctica entre espacio interior o exterior del personaje. En efecto, por una parte, se cuentan los recuerdos del pasado mediante la interioridad del protagonista que está «encerrado» (p. 25 y 135) o «encapsulado» (p. 224) en su cuarto de hospital, lo cual remite en realidad a su encierro dentro de sí mismo, de su propio cuerpo. Por otra parte, esta interioridad se contrapone con la exterioridad, representada por los personajes que vienen a visitarle o cualquier suceso que tuviera lugar en el cuarto, el cual desempeña el papel de intermedio con esa otra realidad espacial fuera del hospital.

Además, se desprende la impresión de que Moisés está sumido en un estado de semi-conciencia del que sólo las intervenciones exteriores –solicitando primero el oído– le permiten salir para reconectarse con el presente como en estas frases: «En eso pensaba ahora, hace un instante, pero algo se ha roto fuera, en el presente. […] El mundo exterior engulle al interior […]» (p. 100), «Siempre llega algún bisbiseo del exterior, algún ruido molesto, algún murmullo inoportuno» (p. 136).

Además, las reflexiones y pensamientos del narrador se presentan casi como confesiones antes de morir. Asimismo, recurre con frecuencia a una sutileza que le permite dar mayor crédito a sus declaraciones: el admitir fallos de su memoria («no recuerdo con exactitud», p. 199; «los huecos de mi memoria», p. 173) como para convencer al lector de su sinceridad.

Por lo tanto, la narración intenta reproducir los mecanismos de la memoria y de la conciencia con tal fidelidad aparente, y con tanta verosimilitud, que no parece excesivo o inapropiado hablar de un realismo «psicológico» o «subjetivo» acerca de esta novela. Parece corresponder a la situación evocada por Fernando Sánchez Alonso en las líneas siguientes:

> […] la novela psicológica crea un héroe idealista y «problemático» que entra en conflicto con una sociedad amordazada por los prejuicios, la cual terminará derrotándolo, y durante interminables páginas el narrador dará cuenta de ese fracaso buscando explicaciones tanto en un desajuste del personaje con el medio social como indagando en las a menudo enfermizas bases psicológicas de su personalidad […][6].

Algo que confirma Pedro M. Domene al observar muy acertadamente, acerca del protagonista de la novela que nos ocupa, que «hace tiempo ocurrió algo grave en el entorno familiar y esa razón, no otra le han [sic] llevado a una extraña y compleja existencia. A lo largo de las páginas subyace siempre esa inquietud para solucionar el conflicto que atormentaba al joven Moisés […][7]».

II. Anclaje en una realidad actual reconocible

A pesar de una narración basada en una situación enunciativa particular y más bien intimista, esta novela pone de realce, como telón de fondo,

6. Fernando Sánchez Alonso, «Teoría del personaje narrativo (Aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*)», *Didáctica. Lengua y Literatura*, vol. 10, 1998, p. 89.

7. Pedro M. Domene, *Los perros de la eternidad, Alejandro López Andrada*, *La tormenta en un vaso*, 01/03/2017, <http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2017/03/los-perros-de-la-eternidad-alejandro.html> [consultado el 27/06/2020].

la sociedad española, desde los años del tardofranquismo hasta la década 2010. La narración se esfuerza por pintar una España verosímil y reconocible tanto desde el punto de vista topográfico como social; cabe reconocer la preocupación política que caracteriza la obra y que deja percibir cierto compromiso del autor.

Pasado histórico

En *Los perros de la eternidad*, muchas son las referencias a la historia de España y en particular a la dictadura franquista, a la Transición democrática y a la vuelta al poder de la derecha con el Partido Popular. Como comenta Amélie Florenchie, «[e]s realista una obra que pretende ofrecer un punto de vista sobre una realidad "actual" en sentido filosófico, es decir, una realidad contextualizada y contextualizable, espacial y temporalmente[8]». Las referencias a personajes históricos son numerosas, en particular a Franco y a su régimen. Son algunas alusiones discretas que lo relegan al pasado histórico así como al pasado del protagonista. Así, de estos años pasados se mencionan «la benemérita» y los «tricornios» (p. 14). Se describen a menudo las condiciones de vida de los republicanos a raíz de la guerra civil y de la dictadura:

> Ahí comencé a entender […] lo que para mí suponía haber nacido dentro de una familia de ideas rojas, pues mi abuelo Jonás y todos sus hermanos habían militado en el partido comunista habiendo sufrido, el que no había muerto ya durante la guerra, en el pozo de la mina, o en un campo maldito de concentración, varios años de cárcel […].
> No obstante, mi tío Bernal […] no tenía ningún miedo a los pelotas agachadizos y lameculos del Generalísimo […]. (p. 89-90)

Este extracto parece reflejar los antagonismos sociopolíticos que fundamentan el panorama social español bajo la dictadura. Los que, como la familia de Moisés, estaban en contra del régimen y tenían ideas republicanas, fueron «perseguid[o]s» (p. 90) y tuvieron un destino triste, condenados a trabajar en las minas, en campos de concentración o a pudrirse en la cárcel. Los vencidos (como se solía llamar a los que pertenecían al campo de los perdedores de la guerra civil) sufrían condiciones de vida difíciles («el hambre y la escasez, la incultura y los piojos, el rencor», p. 90) contra las cuales estaba prohibido protestar («nunca se nos permitía salir, pues si lo intentábamos se nos pisaba el cuello», p. 90). Por fin, al referirse con ironía

8. Amélie Florenchie, «Últimas noticias del realismo en España», *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 2, nº 1, 2014, p. 8.

al dictador con el término «Generalísimo» (así se había autoproclamado él) y a aquellos que le obedecían con sumisión con la expresión vulgar «pelotas agachadizos lameculos», el narrador manifiesta claramente su oposición al régimen y a su primer representante.

A menudo se evoca la muerte de Franco, y la posible apertura democrática que supuso, pero no sin cierta ironía:

> De aquí a una semana hará cuarenta años que vine a estudiar mi carrera a Córdoba. Recuerdo que era a finales de septiembre del año 1975 y faltaba muy poco para que muriese el dictador. […] La ciudad sufría entonces, […] una enorme sequía […]. El Guadalquivir bajaba débil, y en sus aguas […], agonizaban millares de peces, […] que […] exhalaban un olor insoportable y pestilente. […]
> Los cordobeses debimos soportar aquel ambiente horrible y pestilente durante dos meses, hasta el 20 de noviembre, la fecha en que expiró el Generalísimo; poco después de su fallecimiento, como si sucediera en una cita bíblica, casualmente se abrió el vientre de las nubes y empezó a diluviar de forma sostenida […], hasta que, al fin, regresó el intenso azul que caracteriza al cielo cordobés […]. (p. 255)

Este largo extracto marca la ruptura entre un antes y un después. La metáfora bíblica del Diluvio[9] equipara la dictadura con la sequía del río y con el olor pestilente que conllevó la muerte de los peces. La limpieza llevada a cabo por las lluvias barre la dictadura para dar paso a la Transición democrática. La coincidencia de los eventos con la muerte del dictador subraya la ironía del narrador.

Sin embargo, este aparente renacer salvador parece ya manchado y perseguido por un pasado demasiado pesado:

> No mucho después de aquel santo diluvio, empecé a salir con Alicia en plan formal. […] Nos sostenía la firme convicción de que podíamos cambiar la realidad de un país aún lastrado –todavía sigue estándolo– por la herencia moral de un franquismo impenitente que tenía a la iglesia como principal aliada y no soportaba ninguna intromisión de carácter ideológico que quebrantara el orden bien atornillado por el dictador.
> […] Mi generación fue la de la lucha y ahora, no obstante, observo en la distancia que conseguimos muy poco ya que aún hoy, al final de verano del año 2015, siguen existiendo personas que se oponen […] a los avances sociales del país. (p. 255-256)

9. Génesis, capítulo 7, versículos 1 a 12.

El narrador confiesa, con mucho escepticismo, su desilusión con respecto a los supuestos logros de la Transición y la situación actual del país. Parece que, en vez de evolucionar, éste se vio marcado por una vuelta atrás en el proceso democrático, y el narrador no vacila en expresar su incredulidad. Este extracto permite recrear el ambiente de la Transición, descrito a la vez con la mirada del que está (re)viviendo aquellos años y la del contemporáneo que, al aprovechar un mayor distanciamiento, lo ve con mucho menos optimismo. Parece que la España actual se asemeja a la del tardofranquismo, volviendo la historia a repetirse como un círculo eterno.

Con esto, quizá se pueda relacionar la novela en cuestión con la «novela político-histórica o novela del desencanto», como la denomina Philippe Merlo-Morat:

> Caractérisé par une réflexion sur l'histoire espagnole récente […] et notamment les aspects les moins reluisants de la transition politique et la perte des illusions des jeunes de gauche au début des années 1980, les romans du désenchantement racontent le parcours de personnages dont l'idéologie renvoie à une sorte de mythe littéraire du paradis perdu et à une nostalgie de la jeunesse. Ces romans […] critiquent le pouvoir établi représenté par le parti […] qui incarne alors la perte de toutes les utopies […][10].

Aunque la definición de P. Merlo-Morat evoca más bien los años de la Transición, la novela de López Andrada trata de la década 2010, y, por ende, critica la ascensión del Partido Popular –nunca mencionado pero al que aluden términos como «las derechas». Es de notar que el protagonista, Moisés, evoca, a modo de semiconfesión, sus «coqueteos políticos con el clandestino Partido Comunista, ya en los años 70» (p. 156), inclinación política que mantiene hasta la situación de enunciación, como lo demuestra su círculo de amigos de izquierdas con los que solía discutir del tema en la taberna (ficcional) El Pessoa de Córdoba. Asimismo, en la novela anterior del autor, *El jardín vertical*, el protagonista Daniel también es miembro firme del Partido Comunista. Por eso parece pertinente aproximar estas obras de Andrada con las «novelas híbridas[11]», puesto que mezclan memoria e historia mediante las aventuras personales de un protagonista en plena Córdoba.

10. Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*. Paris : Presses Universitaires de France, «Licence», 2009 (1era ed.), p. 241.

11. *Ibid.*, p. 257.

Dimensión sociopolítica

Más aún, por la extensión de la crítica sociopolítica al marco europeo, no parece excesivo vincular la novela con los «nuevos realismos». Como en la anterior (*El jardín vertical*), en *Los perros de la eternidad* se da mucha importancia a la descripción de la sociedad actual –española pero con ecos a la europea– regida por una economía capitalista que se denuncia en estas obras. En la que nos ocupa, este tema es tratado a través de la ciudad de Córdoba, representativa de la comunidad española, quizás de otras. Como señala Geneviève Champeau, «las escrituras realistas no son directamente discursos sobre la realidad sino discursos sobre otros discursos[12]». Con eso, podemos decir que *En los perros de la eternidad,* se infiltra un cuestionamiento de la política llevada por el gobierno de derechas desde la década 2010; esta puesta en duda parece sentar las bases de una nueva estética realista:

> Aunque vinculados, en España, a una ruptura política –la vuelta al poder del Partido Popular–, al cuestionamiento de la Transición Democrática y a la problemática político-literaria de la «memoria histórica», [los «nuevos realismos»] también coinciden con un despertar europeo de una nueva conciencia social a raíz de las mutaciones generadas por la globalización –que no afecta solo la economía– y la crisis que, desde 2008, hizo trizas el optimismo desarrollista[13].

Así, en la novela se critican «la derecha sagaz y el poder capitalista de esta nación espuria y putrefacta» (p. 256). Pero la crítica más feroz se centra en la ciudad de Córdoba y en la manera como la gestión política de la ciudad afectó a la sociedad y a la cultura. En un diálogo que transcribe la discusión virulenta entre el protagonista y el personaje Antonio González Carrillo, se notan los cambios generados por la municipalidad. Antonio considera que la Córdoba actual es «muy moderna, cosmopolita y plural» y que es una ciudad «ágil, abierta al turismo» (p. 142), opinión que no comparte en absoluto el protagonista. Para él, «a nivel social e intelectual, incluso moral, es antigua y trasnochada» (p. 142) y, lo más importante para Moisés, no hace nada a nivel cultural puesto que «margina a sus artistas», sus gentes «votan a la derecha» y ahora «tiene como alcalde a un joven […] que no presta atención a los barrios más humildes de esa Córdoba» (p. 143). El

12. Geneviève Champeau, «Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa», *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 2, nº 1, 2014, p. 13.

13. *Ibid.*, p. 11.

gobierno municipal de derechas parece haber dejado de lado ciertos aspectos de la ciudad –como la cultura– así como ciertos barrios modestos. El narrador compara así la «Córdoba el lugar donde aún resid[e] […] a pesar de no gustar[le] cómo suele actuar una parte de su gente, […] esta ciudad tan fascinante en el plano estético» con «un enorme poblachón» (p. 145). Aquí se remite a un estereotipo basado en el mundo rural: se supone que en el campo la cultura penetra poco mientras que sí lo hace en las grandes urbes; pero no es el caso de Córdoba, según dice Moisés.

Por otro lado, López Andrada introduce a menudo en sus obras temas de sociedad que le permiten poner de realce el pensar de la gente y su evolución. Un primer tema que vuelve repetidas veces es la homosexualidad. En *Los perros de la eternidad*, el hijo del protagonista, Hugo, es gay, algo que Moisés declara aceptar sin problema, pero que, según él, su mujer, de haber vivido, no habría admitido tan fácilmente. El relato deja suponer que esta «tolerancia» de Moisés se debe en parte a que murió uno de sus amigos de infancia, Emilio, el cual también era homosexual, en un charco de arenas movedizas, mientras intentaba escapar de sus verdugos, otros chicos, que lo acosaban (p. 173).

Otra preocupación de esta novela es mostrar los abusos de los poderosos. En efecto, acosada por su cuñado cura, la madre de Moisés se suicidó. Como consecuencia, éste creció un tiempo al lado de su padre, quien, después de volverse alcohólico, solía golpear a su hijo con frecuencia. Así, el padre abusó de su autoridad moral sobre su hijo. Otra vez nos damos cuenta de la manera como esta novela –y otras del autor– echa una mirada humana sobre la sociedad, y aboga por más humanidad en este mundo, y quizá podamos hablar también de «realismo humanista».

Inserción de la realidad en la ficción: topónimos y personalidades

La necesidad de dibujar un marco reconocible también se nota a través del nombre de los lugares descritos. Se encuentran muchos lugares que existen en España, y sobre todo en los alrededores de la ciudad de Córdoba que sirve de escenario en la novela. Muchas calles y lugares importantes o emblemáticos de la capital provincial donde vive actualmente López Andrada son mencionados, verbigracia el «hospital Reina Sofía» (p. 20) o la plaza de Colón (p. 126). Se establece una geografía muy precisa de la ciudad, con, entre muchos ejemplos, el «palacio de Viana», la «plaza de San Agustín», «Fuensanta, un barrio orientado hacia el este cordobés» (p. 33), la Judería (p. 126), la Ribera del Guadalquivir (p. 157) y la taberna Tablón (p. 225), que existe de verdad en Córdoba. Se alude también a otros lugares

de España como la laguna Marigómez del norte del país (p. 14). Además, se juega con algunos topónimos, transformando Villanueva, que en efecto se sitúa «al norte de Córdoba», en «Villacueva» (p. 50), e introduciendo El Soldado[14], el «umbrío poblado minero» con el nombre ficticio de «El Ahorcado» (p. 50).

Cuando se comentan las obras de López Andrada, se suelen observar las muchas similitudes entre protagonistas y autor –Moisés estudió «Filología Hispánica» (p. 148) como Andrada–, así como las muchas referencias a la vida personal del escritor. López Andrada se inspira en lo vivido y lo inserta en sus relatos, confiriéndoles así una mayor verosimilitud. De ahí la descripción de una sociedad y de una vida política contemporáneas del autor, quien sume así al lector en la realidad histórica y física española a partir de la situación de enunciación que sabemos. La inserción de elementos personales en el relato intensifica el carácter borroso de la frontera entre ficción y realidad, lo cual acentúa la impresión realista.

Por otro lado, es interesante la aparición de personas reales en el relato, no sólo personalidades políticas, sino también literarias como Pilar Aróstegui (p. 225), y sobre todo escritores como Antonio Colinas (p. 75), Antonio González Carrillo (p. 141) o Alberto Monterroso (p. 138), los cuales intervienen directamente en el relato como personajes. El juego entre autor y personaje es así más evidente y proporciona más credibilidad a lo contado. A menudo estos personajes se expresan mediante el discurso directo como si no se quisiera robarle la palabra a un escritor y, aún menos, cuando se trata de conocidos del autor, muchos de ellos cordobeses. Además, el dialogismo cumple una función particular en el marco de una novela puesto que se supone que reproduce con fidelidad las palabras tal como fueron pronunciadas, lo que participa del «efecto de realidad[15]»; un procedimiento que, como observa Amélie Florenchie, lleva al lector a identificarse con los personajes:

> Además de crear un efecto de inmediatez entre personajes y lector, [el diálogo] participa de una estrategia comunicativa en la que la comunicación entre autor y lector se proyecta en el escenario diegético, trasladándose a la comunicación entre dos –o más– personajes […]. Unos personajes que gozan de un saber o una autoridad moral comunican este saber o juicio moral a otro personaje, encarnación diegética del narratario, en episodios que no hacen progresar la

14. Declaraciones del autor sacadas de nuestra correspondencia (29/09/2019).

15. Expresión que tomo prestada de Roland Barthes, «L'effet de réel», *Communications,* 11, 1968, *Recherches sémiologiques, le vraisemblable*.

> acción pero tienen una función pragmática: facilitar la identificación del lector con el personaje poseedor de la autoridad cognitiva o moral[16].

En el relato, el narrador presta atención a la transcripción del habla de la gente, sea cual sea su procedencia. Se refiere por ejemplo al discurso de los mineros, calificado de «rural» y lleno de palabras incorrectas («barbarismos», p. 17), lo cual también crea un efecto de autenticidad:

> El poblado minero donde un día vine al mundo […]. Por mi corazón empezaron a cruzar nubes, ojos dulces y amargos, rostros de gente fallecida que, antaño […] echaba al aire barbarismos, palabras rurales ahora ya en desuso que sonaban dentro de mí […]. (p. 17)

Asimismo, se inserta el habla de gente de otras latitudes como es el caso con la mexicana Modesta, ayudante a domicilio del padre de Moisés; su discurso está cargado de mexicanismos como el término vulgar «rechingada» (p. 159) o «mi güey» (p. 161) y caracterizado por un ritmo acelerado y un vocabulario familiar:

> –La fe no se hereda –dijo–, ni se compra, y usted, como que se ve desde la legua, no cree ni en sí mismo. Y eso es peligroso. Pero que ni se me apure si no cree; ahorita usted siga hilando como antes y no se me pare al llegar a esa mujer. Si usted no le pide, yo se lo diré a la Virgen para que lo iluminé [sic]. No se arrugue. Debe soltar, mijito, cuanto antes, las bolas de miedo y de asco, las pelotas que tiene bien rechingadas entre sus tripas, para que no se le cueza el corazón. (p. 159)

La asociación de indicios de un realismo más «tradicional» que acabamos de señalar a un subjetivismo psicológico le confiere un aspecto testimonial al relato, testimonio a la vez de los años de la Transición como de la corrupción política y sus consecuencias en la designada Córdoba.

III. Pinceladas realistas e imágenes visuales

Otra incursión realista en la novela concierne la imagen, la cual ocupa un lugar importante en la obra de López Andrada. Puede manifestarse mediante metáforas, dibujos o fotos incluidas en sus obras. En *Los perros de la eternidad*, observamos, por una parte, descripciones precisas que sin

16. Amélie Florenchie, *op. cit.*, p. 26-27.

embargo forman «representaciones mentales[17]» para el lector y, por otra parte, evocaciones de la televisión como vector de imágenes reales y contemporáneas del lector. Éstas conforman así pinceladas realistas en el relato, haciendo eco a una realidad conocida del lector.

Unas impactantes imágenes mentales

Entre las imágenes más importantes del relato, la de la muerte de la madre del protagonista es la más relevante y recurrente. Constituye una especie de *leitmotiv*, o imagen-motivo como la llama P. Merlo-Morat[18]. A medida que va errando la conciencia de Moisés, sus recuerdos siempre giran en torno a esta imagen; es a la vez, el comienzo y el final de otros recuerdos que, muchas veces, conducen a ella:

> Apenas aspiré aquel efluvio verdinegro, algo se fracturó dentro de mí y volvió a mi interior, nítida, una imagen que intento olvidar desde hace muchos años, desde que tengo uso de razón: mi madre tendida, ahogada entre los juncos, flotando en las ovas del atardecer. Observé su cabello largo, desteñido, su rostro deforme, ya irreconocible, abotargado y roto por el sol. (p.14)

Lo feo de la escena está descrito, sin que se pretenda ocultarlo o suavizarlo. Una serie de adjetivos retrata así el cadáver de la madre pudriéndose entre las ovas. La evocación de la escena con la palabra «imagen» aparece seis veces en el relato de manera «obsesiva» (p. 47) para Moisés. Además, esta imagen corresponde a la primera visión que tiene el lector cuando emprende la lectura puesto que está representada en la portada del libro: una mujer vestida de blanco, tumbada en el azul de las aguas.

A menudo, las imágenes que el texto crea en la mente del lector remiten a un espacio definido y bien conocido del autor puesto que se trata de los alrededores de Córdoba. Los lugares previamente citados de Córdoba y «[e]ste arraigo de los personajes en un espacio real permiten crear la ilusión auténtica de la vida[19]». Sin embargo, como señala Jacques Soubeyroux a propósito de una novela de Nicolás Melini, el espacio «está interiorizado por el personaje narrador y focalizador[20]», por lo que no se puede considerar esta obra como realista sino más bien hablar de pinceladas realistas a

17. Anne Paoli, «Alejandro López Andrada», *in* Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010): la imagen en el texto (I)*. Bern: Peter Lang, 2011, p. 360.

18. Philippe Merlo-Morat, «Postfacio», *in* Natalie Noyaret (ed.), *ibid.*, p. 454.

19. Jacques Soubeyroux, «Nicolás Melini», *in* Natalie Noyaret, *ibid.*, p. 444.

20. *Ibid.*, p. 445.

lo largo del texto. El extracto siguiente ofrece una descripción del poblado minero «El Ahorcado»:

> Las ruinas mineras, las casitas del Ahorcado, danzaban a lo lejos como sombras diamantinas. Llamaban así al enigmático lugar […]. En la lejanía, aunque aún difuminado, el conjunto me parecía casi idéntico al que, hacía mucho tiempo, un día dejé atrás. La imagen borrosa del pueblo abandonado era una cinta de plomo derritiéndose. El sol levantaba al fondo, en la llanura, un feliz burbujeo que irisaba el chaparral tiñéndolo de un violáceo resplandor. (p. 98)

Se produce, por lo tanto, una ficcionalización del espacio mediante su interiorización y su poetización. La visión parece ser un espejismo que lo borra todo en la línea del horizonte que baila o burbujea bajo el sol de la mañana y con el derretir de las casas. Así, cabe observar que la poetización participa también de la ficcionalización. El paso del tiempo ha ido dejando huellas en este paisaje que, a primera vista, no había cambiado tanto.

Es de notar también la visualización de los personajes mediante sus múltiples retratos o esbozos a través de los ojos del narrador-protagonista. Es el caso, por ejemplo, de Genoveva, la mujer desahuciada a la que acogió Moisés en su casa y que acabaría apoderándose de su piso. Sin embargo, en el momento en que la encontró, todo era diferente y los dos se llevaban bien:

> Sin embargo, la imagen que aún guardo en el fondo de mi espíritu […] nada tiene que ver con esa realidad: puedo verla sentada al lado de Victoria, justo en el centro del sofá, sosteniendo a su gato Diablo entre sus brazos. En el extremo contrario, al lado mío, se hallan Jesús el Poeta y Nacho Lobo, ambos repantigados en un sillón. Estamos charlando de un modo distendido y ella parece alegre, muy feliz con la nueva vida que acaba de emprender. (p. 42)

La imagen que propone aquí el relato es de tipo mental, un recuerdo de un momento preciso; además, la descripción y la precisión de la localización espacial de los personajes, sin que se desarrolle ninguna acción importante para la trama, favorecen un efecto de suspensión del tiempo, como si se tratara de una fotografía o un cuadro de una escena banal y algo intimista por situarse en el salón de la casa. Esto le permite al lector representarse la escena o el personaje con minuciosidad y concede a la escena una impresión de verosimilitud.

Por otra parte, muchas veces se asimila la imagen al recuerdo, sea para describir a un personaje, sea para presentar una escena con una focalización

externa. Pero también puede remitir al recuerdo de una acción, a un momento vivido por el protagonista:

> […] en la imagen de ese recuerdo cristalino yo me hallaba sentado con mi madre en la estación esperando a mi padre […] y al verlo bajar del tren corrí hacia él con tanto entusiasmo y tan precipitadamente que resbalé en el suelo […]. Recuerdo el olor de la sangre y los chillidos de mi madre corriendo nerviosa a levantarme. La veo transcurrir como a cámara lenta. Viene hacia mí y todo se hace muy borroso, como si hubiera niebla en mis pupilas. (p. 80)

Como último recurso en relación con la imagen, se debe observar la referencia al arte cinematográfico: la llegada precipitada de la madre después de la caída de su hijo se compara con un ralentí para dar cuenta del desmayo inminente y dar mayor relieve a la acción de la madre inquieta. Asimismo, el reencuentro en la estación con un personaje corriendo hacia otro es un lugar común de muchas películas, por lo cual es muy probable que el lector ya haya visto este tipo de imágenes, lo que les confiere una tonalidad realista.

La televisión como vector de realidad

Por fin, es de observar la incursión de imágenes reales en el relato a través de la televisión. Esa tendencia postmodernista permite inyectar realidad dentro de la ficción y reflejar a la sociedad contemporánea. La primera ocurrencia de la televisión se encuentra en las últimas páginas del texto, cuando una enfermera entra en la habitación de Moisés y enciende la televisión:

> Luego ha enchufado el televisor […]. El dramático éxodo de los refugiados sirios parece impactarle, pues sus ojos se humedecen y, al final, brota de ellos una lágrima furtiva. Ella, resuelta, la seca con un kleenex. Pasa un par de minutos muy atenta y concentrada en la oscura noticia de los pobres refugiados, hasta que sale la imagen de un pequeño ahogado en las aguas umbrías de una playa; entonces masculla algo, compungida, y a sus ojos asoma un enorme desaliento, mientras vuelve a secar sus lágrimas otra vez. (p. 248)

La evocación del tema de la inmigración, y aún más de esta foto que representa a un niño sirio de tres años muerto en una playa en 2015 –foto que dio la vuelta al mundo–, es muy alusiva para un lector contemporáneo del autor. Además, el hecho de que el narrador no dé explicaciones o no contextualice más la escena aludida supone conocimientos por parte del lector y cierta connivencia con éste. Luego, este extracto juega con mezclar lo real y lo ficticio, conectando así el mundo exterior con el mundo

interior, lo que pasa fuera del cuarto del hospital con el cuarto de Moisés y con la interioridad psíquica del protagonista, o sea enlazando tres niveles distintos. La novela cumple así una función mediadora con respecto a la actualidad. En cuanto a la recepción de la imagen, ésta no se nota a través de los pensamientos del protagonista sino a través de la enfermera; hay como una transferencia de las emociones a este personaje, mediante una focalización externa que, quizás, permita describir con más neutralidad y credibilidad lo triste de la situación gracias al distanciamiento operado con respecto a los sentimientos del protagonista y con la subjetividad narrativa evocada previamente. Todo eso resulta posible gracias a la mirada: el protagonista ve a la enferma viendo la televisión y constata al mirarla que está llorando. Este juego de miradas permite poner de relieve al Hombre y su condición, o, dicho de otro modo, su esencia, su lugar en el mundo y su modo de encararlo.

Algunas páginas después, la televisión vuelve a ser el centro de atención al anunciar sucesos, entre los cuales uno concierne al hijo de Moisés, Hugo. Éste, aparentemente afligido por la situación de su padre con respecto a Genoveva, quien se apoderó de su piso, fue a ver a la mujer y las cosas degeneraron, desembocando en la muerte de la anciana:

> Aparece […] la puerta de mi piso, del que salen dos hombres llevando una camilla con el cuerpo de alguien envuelto en una sábana. El locutor habla de un suceso trágico, y leo en un rótulo el nombre de la fallecida, Genoveva Domínguez Álvarez, «una anciana –explica la voz en off– […]».
> […] La imagen que sigue a la escena del cadáver es la de mi hijo Hugo; el locutor […] explica […] que el cuerpo […] presentaba, junto a algunos rasguños en ambos brazos, un pequeño hematoma en la sien derecha, «lo que indica, según todos los indicios, que la muerte pudo ocurrir quizá accidentalmente durante un forcejeo entre el agresor y la víctima, golpeándose ésta al caer sobre algún mueble o cualquier otro utensilio de la estancia». Así lo resume la voz en off. (p. 257)

Es de observar la minuciosidad de la presentación de los hechos: por una parte, la descripción de las imágenes es precisa –casi se parece a una novela o película policíaca con el cuerpo cubierto de la sábana blanca y el análisis del cadáver–, y, por otra parte, se insertan algunos comentarios de los periodistas o reporteros como indica la mención «voz en off». De este modo, el relato invita al lector a ser parte del momento informativo, convocando así dos sentidos, la vista y el oído.

La televisión parece tener un papel doble en estas páginas finales de la novela; si bien permite traspasar las fronteras ya citadas, también es criticada con vehemencia por el narrador quien la califica de «medio nauseabundo que a su antojo manejan los capos de la Banca, la derecha sagaz y el poder capitalista de esta nación espuria y putrefacta, para entontecer a los ciudadanos» (p. 256). Bien se nota, por lo tanto, el poder de los medios de comunicación, los cuales pueden manejar las imágenes, a veces falsificando, distorsionando o acomodando la realidad según sus propios objetivos o los de quienes los dirigen.

El espectáculo expuesto del hijo detenido por la policía y de la actitud de los demás le da un aspecto teatral a la escena:

> A su lado se agolpan y espesan muchos rostros: periodistas, alcahuetes, vecinos, algún fotógrafo que intenta sacar tajada del asunto, y, además, varias cámaras de televisión. Tristemente es así; este país no tiene enmienda: la gente es feliz y disfruta diariamente, una vez se ha sentado frente al televisor, contemplando el escarnio, las miserias y las miasmas, el detritus apestoso del dolor que le es ajeno. No existe empatía, sino desamor, ruindad. […]
> Mi hijo es ahora mediática carnaza, un muñeco azotado por esa realidad que define a una sociedad gélida e hipócrita […].
> Da asco vivir en una realidad así […]. (p. 258-260)

La realidad se ve a través de la televisión, la cual parece transformarla pero al mismo tiempo reflejarla con más realismo que la propia realidad. Podemos hablar, como la nombra Baudrillard, de «hiperrealidad[21]». Es como si la televisión diera a ver la realidad que se ignora, una realidad teatralizada, simulada, de la cual se distancia el narrador cuando expresa la repugnancia que le suscita. Además, esta «hiperrealidad» logra intervenir en la realidad de la gente que se sienta frente a la televisión provocando en ella reacciones y actitudes prestadas o inducidas.

A la hora de concluir, diremos que, a pesar de descansar en una situación enunciativa infrecuente en la ficción realista tradicional, esta novela de Alejandro López Andrada no deja de presentar aspectos de una tendencia realista que hemos propuesto calificar de «humanista[22]» debido al interés

21. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*. Paris: Éditions Grasset, 1983, p. 14-15.

22. Anne-Sophie Gullo, *L'œuvre en prose d'Alejandro López Andrada (2001-2014): vers l'élégie*, tesis doctoral defendida el 29 de noviembre de 2019 en la Universidad de Caen Basse-Normandie.

por el hombre que caracteriza no sólo esta novela sino toda la obra del autor. El lugar ocupado por la memoria es el medio por el que se plantea la situación, la cual favorece un anclaje en una realidad actual reconocible. En efecto, la evocación del pasado histórico español del último siglo, así como de un presente casi concomitante del presente de escritura y situado en 2015 confieren al relato una dimensión sociopolítica indiscutible y un aura de autenticidad. Las descripciones de lugares, situados todos en la provincia natal del autor, la de Córdoba, y la utilización de topónimos permiten al lector aferrarse a elementos verosímiles. Además, la inserción de personas reales y conocidas del propio autor participa del juego entre ficción y realidad. La tendencia realista también se nota a través de procedimientos de visualización que se manifiestan mediante metáforas, imágenes mentales que surgen de la lectura, imágenes televisivas que proyectan elementos reales de la última década en la diégesis, y alusiones a las técnicas cinematográficas. Por fin, también hemos demostrado, en *Los perros de la eternidad*, la influencia del «análisis psicológico», el cual pone de realce la pluma lírica del autor que, a fin de cuentas, no parece incompatible con el realismo.

REALISMOS, MEMORIA Y TESTIMONIO: LA POÉTICA DE FERNANDO ARAMBURU EN *PATRIA* (2016)[1]

David Crémaux-Bouche
École Normale Supérieure de Lyon

Amén de querer plantear el debate en el espacio político español y vasco, *Patria* tiene como meta primera la de construir el retrato de lo que pasó en el País Vasco durante los años del terrorismo de ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*): al respecto, Aramburu quiere esbozar un fresco de lo que fue «la realidad vasca. La de verdad[2]». Por eso, como hicieron Galdós y los realistas en su tiempo, nuestro autor hace de esa sociedad presente una materia novelable:

> Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción[3].

---

1. Quiero expresar mi agradecimiento a Évelyne Coutel por su tutoría, su ayuda y su confianza.

2. Arturo Pérez-Reverte, «*Los peces de la amargura*», *El Semanal*, 17 de mayo de 2008. En línea: <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/199/los-peces-de-la-amargura/> [consultado el 11 de abril de 2020].

3. Benito Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*. Madrid: Biblioteca nueva, 2013, p. 40. Repetidas veces, Aramburu ha subrayado hasta qué punto era galdosiano en su estética y sobre todo en lo que atañe a la densidad humana de

Sin embargo, este realismo es distinto del que pudo practicar el maestro español. Construye un realismo híbrido que parte de un testimonio que el autor quiere dar sobre una realidad histórica contemporánea, pasando por el símbolo y la mezcla de géneros opuestos, con vistas a edificar un memorial ucrónico y ficcional que permitiría mejorar nuestra realidad real. Ese realismo se sitúa entonces entre realidad y ficción. Veremos las distintas facetas que el realismo adopta a lo largo de la obra.

El realismo testimonial: dar a ver la vida vasca bajo eta

Un realismo histórico: una voluntad de dar cuenta de «la realidad vasca. La de verdad[4]*»*

Aramburu construye «un dibujo general en el que estuvieran todos los actores, esto encarnado en un elenco reducido de personajes[5]», es decir en un microcosmos. Sin embargo, no le importan las tesis puesto que «lo que [l]e interesa es la condición humana, es mostrar por medio de episodios cómo se vive todo eso[6]». De hecho, entendemos lo que motivó, al final de la obra, el glosario con las palabras en vasco: la voluntad de crear un efecto de color local, un «effet de réel[7]» muy identificable con vasquismos, enfatizando el vínculo inseparable entre la identidad vasca y su lengua.

Además, el conjunto del marco cultural y especial es muy identificable: todo remite a «la vasquidad[8]», empezando por los símbolos vascos como Ignacio de Loyola[9], pasando por la comida con los *pintxos* es decir los aperitivos del tamaño de un bocado que se sirven en los bares y las tabernas, el

sus personajes: quiere enfocar una lupa en un ser humano para destacar todas sus características.

4. Arturo Pérez-Reverte, «*Los peces de la amargura*», *op. cit.*

5. Fernando Aramburu, «Presentación: *Patria* de Fernando Aramburu», 13 de septiembre de 2016, Espacio Fundación Telefónica Madrid, Minuto 8:30. En línea: <https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/patria-de-aramburu/> [consultado el 11 de abril de 2020].

6. Fernando Aramburu, *ibid.*, Minuto 9:00.

7. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, nº 1, 1968, p. 84.

8. Fernando Aramburu, *Patria*. Barcelona: Tusquets Editores, 2016, p. 531.

9. Pensamos en Miren que reza a Ignacio de Loyola para que mejore su condición, pero como la oración no cambia nada, acaba evitando al santo, *ibid.*, p. 641.

pacharán[10] (o *patxarán*) o sea el alcohol de Navarra, el «tomate embotado» típico de Navarra o las «vainas de caserío[11]». También, el *sirimiri*, que designa a esta lluvia fina que suele caer en la región, es típicamente vasco, como subraya el autor en *Años lentos:* «En San Sebastián, el cielo estaba encapotado. Caía esa lluvia fina que parece que no moja, pero moja igual que las lluvias, conocida popularmente con el nombre de *sirimiri*[12]».

Después de acabar la lectura de *Patria*, tenemos la sensación de haber viajado a distintos periodos muy diferentes entre ellos. Esto es la consecuencia de la tensión trascendental, en la obra, entre el tiempo cosmológico[13] y el tiempo psicológico[14], o para decirlo en términos bergsonianos entre el «tiempo» y la «duración». La diégesis transcurre entre la segunda mitad de los años 1980 (cuando empieza el acoso social del Txato) y los meses siguientes al anuncio del cese definitivo de la violencia por parte de ETA, en otoño de 2011. Aramburu, astutamente, nunca proporciona al lector fechas exactas, pero es posible hacerse una idea de la época en que están produciéndose los acontecimientos gracias a los datos indirectos que nos suministra sobre los acontecimientos de ETA[15] (matanza de «Hipercor[16]» en 1987, asesinato de Gregorio Ordoñez[17] en 1995, asesinato de Miguel Ángel Blanco[18] en 1997) pero también sobre acontecimientos de la vida española en general. Pensamos en la Exposición Universal de Sevilla y en los Juegos

10. *Ibid.*, p. 490.

11. *Ibid.*, p. 408.

12. Fernando Aramburu, *Años lentos*. Barcelona: Tusquets ed., 2013, p. 12-13.

13. Entendemos por tiempo cosmológico el tiempo del calendario. Es decir, la referencia a acontecimientos precisos o a periodos de la vida como la niñez, la adolescencia, la edad adulta o la vejez. Por ejemplo, observamos la evolución de Gorka desde su adolescencia cuando está escribiendo poemas en el pueblo, hasta su edad adulta cuando se casa con Ramuntxo y cuando afirma su homosexualidad.

14. Entendemos por tiempo psicológico el tiempo vivido por los personajes. Es decir, sus recuerdos, resentimientos, olvidos. Por ejemplo, pensamos en Xabier que se acuerda mediante la presencia de la telaraña y tiene remordimientos de no haber encontrado el amor.

15. Para un análisis más detallado de las referencias a las actuaciones de ETA, remitimos al cuadro en anexo.

16. F. Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 458.

17. *Ibid.*, p. 22.

18. *Ibid.*, p. 614.

Olímpicos de Barcelona, ambos celebrados en 1992[19], o la promulgación de la ley sobre el matrimonio homosexual el 3 de julio de 2005[20]. También, unos marcadores temporales, llamados deícticos, nos permiten entender a veces de manera desviada en qué época estamos: citemos las referencias a las monedas (pesetas[21] o euros[22]) o la tecnología como el Ipad de Arantxa[23] que remite directamente a los años 2010. Con lo cual, el cronotopo es preciso, aunque no tenemos fechas claras y así debemos atar cabos: hay saltos en el futuro (prolepsis) y saltos en el pasado (analepsis) para crear una temporalidad global en la que vemos las distintas evoluciones. A veces, este paso de una época a otra se hace dentro de un mismo capítulo: «Muchos años después, de visita en el cementerio, sentada en el borde de la tumba como aquel lejano día en el borde de la cama, Bittori seguía a vueltas con el asunto[24]». El marcador temporal («muchos años después») plasma el contraste con la otra temporalidad evocada («aquel lejano día») para trasmitir esta continuidad del recuerdo de su marido fallecido para la viuda. En este sentido, se puede hablar de una circularidad de la novela por los incesantes vaivenes en el tiempo que supone la lectura seguida de la obra.

Para recapitular lo que acabamos de presentar, es posible referirse al concepto de «novela reticular» teorizado por la filóloga Geneviève Champeau[25]. Este tipo de novela se distingue por su carácter fragmentario y por una estructura que puede caracterizarse mediante metáforas como la construcción, el montaje, el rompecabezas o el mosaico. En *Patria*, tenemos una estructura por capítulos pequeños que se juntan para formar una historia completa y compleja, pero que estriba en distintas intrigas que se suceden,

19. «Y mientras tanto, el Estado celebró tan campante su Exposición Universal de Sevilla y sus Juegos Olímpicos de Barcelona», *ibid.*, p. 500.

20. «¿Qué celebraban? Pues la aprobación de víspera, en el Congreso de los Diputados, de la ley que hace posible el matrimonio entre personas del mismo sexo», *ibid.*, p. 590.

21. En la carta que ETA manda al Txato, pide que el empresario pague «veinticinco millones de pesetas» (*ibid.*, p. 59). Esto sobreentiende que estamos antes del año 2001, cuando el euro entró en circulación.

22. Miren dice que le paga diez euros a Celeste: «Diez euros cada vez que venga», *ibid.*, p. 66.

23. *Ibid.*, p. 76.

24. *Ibid.*, p. 293.

25. Geneviève Champeau, «Narratividad y relato reticular en la novela española actual», *in* G. Champeau, G. Tyras y J.-F. Carcelen, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual, veinte años de creación*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2011, p. 72.

por la pequeñez de unas secciones. En la novela reticular, por cierto, el orden cronológico se rompe –Champeau describe este proceso como la «sustitución de la cronología por la cartografía[26]»– y el personaje tal y como lo concebía la novela del siglo XIX desaparece a favor de un «metapersonaje», o sea una «categoría [transversal], construida por el lector[27]», o de un motivo recurrente, y el narrador, entendido como instancia central jerarquizadora, viene sustituido por una instancia de rección que no tiene voz propia y que se manifiesta por su función organizadora. El lector tiende a desear encontrar una coherencia de la obra gracias al reordenamiento mental de una serie de fragmentos cronológica y causalmente desordenados. Este motivo recurrente es la muerte del Txato que vamos a desarrollar a continuación: precisemos, ante todo, que Aramburu escogió adoptar estas «formas de escritura nuevas» para aliarlas al «reclamo de la memoria[28]» que se juega hoy en día.

Un realismo reticular: alrededor de la muerte del Txato, la complejidad de un recuerdo y sus consecuencias.

La muerte del Txato está contada nueve veces desde nueve puntos de vista distintos que ofrecen cada uno un valor añadido al conocimiento que podemos tener del personaje y del acontecimiento de su muerte. Esta entropía formaba parte del proyecto previo de Aramburu para la escritura de la obra, como declara en una entrevista:

> Decidí que también intervinieran, que se repartieran entre ellos la narración, que aportasen su punto de vista. De hecho, el episodio del asesinato está narrado nueve veces, pero desde nueve puntos de vista distintos y no expresados consecutivamente. En algún momento de la novela, el lector percibe cómo se entera cada uno de los 9 protagonistas, incluso la víctima, del suceso. Aparte de eso, hay un narrador externo y hay un recurso que se me ocurrió, que es hacer que el texto sepa que está narrado, es decir que el texto, como si fuera personalizado, interviene también en la narración, pidiendo cuentas a los otros narradores, protestando si no son precisos, exigiéndoles algún detalle más. Incluso, el texto suscita una pregunta al final de la novela: es decir que pide una información que no se ha

26. *Ibid.*, p. 74.

27. *Ibid.*, p. 79.

28. «De ahí que el reclamo de la memoria se aliase perfectamente en aquellos días con su deseo de ejercitarse en formas de escritura nueva», Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Fernando Aramburu, narrador*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 2005, p. 44.

> dado en el último párrafo y el narrador externo se la da. Por eso, se despide la novela[29].

No es claramente anodino si el autor donostiarra escogió utilizar el prisma de nueve entidades diferentes ya que la cifra nueve simboliza el cielo y *a fortiori* la muerte [30], de ahí la importancia de narrar con estas perspectivas distintas la muerte del protagonista. También, esta cifra vertebra la *Divina Comedia* de Dante, que cuenta una bajada hacia el infierno: es lo que hace metafóricamente Aramburu, sumiéndonos en este universo infernal en que la violencia se codea con el miedo para crear una ambientación apremiante. Finalmente, la cifra nueve tiene la peculiaridad de reproducirse a sí misma cuando la multiplicamos por cada número: de ahí que, según nosotros, simbolice la materia que no puede destruirse y caracterice, al fin y al cabo, la memoria y el rechazo del olvido.

Los nueve puntos de vista son los del narrador, del Txato, de Bittori, de Xabier, de Joxian, de Miren, de Gorka, de Nerea y de ETA. No los evocaremos todos ya que no todos ofrecen matices entre ellos (la visión de Joxian con respecto a la de Miren[31] por ejemplo; la del narrador[32] que nos da unas pistas que tenemos que interpretar) o remiten a lo que ya hemos evocado (la visión de Xabier[33] o la visión de ETA[34]). Así, evocaremos las perspectivas del narrador gracias al enfoque del Txato, de Gorka y de Nerea.

La concepción que nos ofrece el narrador con su visión del Txato es bastante relevante. Se trata del capítulo 86 en que el tono trágico presente a lo largo de la obra sigue vigente, pero presenta, además, las nueve acciones anodinas que precedieron su muerte, y que entonces cobran un valor diferente al presentarlas como las últimas en la vida del protagonista. La primera es «oí[r] la lluvia desde la cama», acción anodina que es algo apacible

29. Fernando Aramburu, «Presentación: *Patria* de Fernando Aramburu», *op. cit.*, Minuto 12:45.

30. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont, 2005 [éd. revue et augmentée], p. 663-665.

31. Remitimos a la página 233 para ver su reacción ante la muerte de su mejor amigo, y al capítulo 48 para la visión de Miren.

32. La visión del narrador está esparcida a lo largo de la obra, pero hay unas frases significativas como: «Y sin saberlo, estuvo a punto de frustrar el atentado» (Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 221).

33. Para Xabier, es posible consultar el capítulo 9 y sobre todo el capítulo 76.

34. Esta perspectiva está presente en el capítulo 93.

y tranquilo para empezar este capítulo: ya hemos hablado de la relevancia de la lluvia en la poética de Aramburu y no es sorprendente observar que el autor arranca un capítulo sobre la memoria de una muerte por la referencia a la lluvia que es el símbolo del recuerdo en su narrativa[35]. Amén de eso, la lluvia por prosopopeya le habla: «Oía la lluvia desde la cama. Un rumor gris que parecía decirle: Txato, Txato, despierta, levántate y ven a mojarte[36]». Es decir que la muerte llama a su próxima víctima mediante imperativos[37], pero es también la memoria quien advierte al lector que el protagonista va a morir y que pues va a leer el relato de su muerte: paradójicamente, el agua que le tocó inmortalizó para siempre su recuerdo. La segunda acción es la de fumar («encender un cigarro[38]») que remite a su pasado de fumador «ciento catorce días antes[39]». Luego, «se calzó», o sea que empieza su preparación para salir y enfrentarse con la muerte. La cuarta acción remite a su vida cotidiana de pareja: «El Txato gruñó entre dientes[40]» en contra de Bittori porque no le queda café. Tras esto, «el Txato encendió la luz» de modo que intenta ver lo que está pasando, pero «el gris profundo de la tarde se metía por todo, roía colores, espesaba sombras»: la muerte viene para tomarlo y se apodera de todo lo que está alrededor del Txato («colores» formando «sombras»). La séptima acción corresponde con su «sali[da] del portal, pero no salió del todo[41]»: quiso volver para tomar un paraguas, pero no sirve para nada, va a la fábrica pasando bajo la lluvia. Luego antes de ponerse a correr, se da cuenta de que sus obreros han puesto un letrero en el cual está escrito una petición hecha por ETA y todos los vascos: «PRESOAK KALERA, AMNISTIA OSOA[42]». Lo que puede aparecer como una mera observación es en realidad un anuncio de su muerte por parte de ETA unas líneas más

35. Por ejemplo, una de sus obras se titula *Yo quisiera llover*.

36. Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 418.

37. No nos detenemos sobre el humor negro, casi cínico de esta toma de palabra que es a las claras sublime, si lo ponemos en relación con el título del capítulo («Tenía otros planes») como si hubiera previsto otra cosa que su muerte, lo que es normal.

38. Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 418.

39. *Idem.* Esta mención hiperrealista hace convergir todos los elementos hacia este día: el día de la muerte del Txato.

40. *Ibid.*, p. 419.

41. *Ibid.*, p. 420.

42. *Idem.* La cita está en mayúscula en el texto y significa: «presos a la calle, amnistía general».

tarde. Su novena y última acción es contar «*Bat, bi, hiru*[43]». Contrasta con las últimas frases del capítulo: «Entonces, a su espalda, muy cerca, sonó un disparo. Y después otro. Y otro. Y otro.». Es como si la voz del narrador y del texto fueran callándose poco a poco con la muerte del Txato, y esto viene plasmado formalmente con las frases que son cada vez más cortas. Así, las nueve etapas antes de su muerte son como recordatorios de lo que fue su vida (su relación con Bittori, su fábrica, la lluvia, …). La descripción de cómo ocurrió su muerte (quiso correr para ir a la fábrica y un joven del pueblo lo asesinó) permite esbozar el marco del recuerdo.

Gorka, en cuanto a él, muestra cómo alguien cercano al Txato pudo reaccionar frente a tal noticia. Se sitúa en San Sebastián, o sea en otro lugar del pueblo en el que vive el Txato.

> El Txato. Sobre el mostrador estaba la taza con el descafeinado que le acababan de servir. No lo probó. El Txato. Su foto en blanco y negro en la pantalla del televisor. Qué espanto, qué pesada. El Txato. Y de vuelta a la emisora, dentro del ascensor, se le puso en gaznate una sensación dolorosa de tristeza al recordar que el Txato era el hombre que le había enseñado de niño a montar en bicicleta. Su padre también colaboró, pero el que de verdad le dio los buenos consejos y le explicó la manera adecuada de darles a los pedales sin caerse fue el Txato. […] Se han tenido que equivocar. Habrán ido a por otro y han matado al que no debían. […] era un hombre apolítico y también un hombre bueno, que daba trabajo a otros muy de estar con la gente del pueblo, y por supuesto, *euskaldun*[44].

Este extracto presenta las distintas reacciones de alguien que se entera de la muerte de un pariente cercano. Primero, hay un efecto de choque, encarnado formalmente por la repetición del nombre del Txato en pequeñas frases que denota la sorpresa profunda de ver la foto de un conocido en la televisión. Este choque se encarna también por su cese de toda acción («no lo probó»). La segunda reacción experimentada es el recuerdo: se pone a recordar lo que vivió con el Txato haciendo hincapié en su humanidad («un hombre bueno»), durante sus recuerdos de infancia, lo que surte un efecto de ternura para con el Txato. Tercera fase es el vínculo que se hace con otros recuerdos («Su padre también colaboró»), es decir que pone en perspectiva lo que vivió con el Txato para insertarlo en su vida entera. Finalmente, se niega a aceptar que el Txato haya muerto efectivamente, dado que intenta explicar con razones descabezadas lo que debió de pasar.

43. Significa «un, dos, tres» (Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 421).

44. *Ibid.*, p. 459-460.

Para concluir, notamos que algunas líneas después de este párrafo, encontramos una mención del tiempo: «es que no para de llover[45]», lo que es una muestra del tiempo del recuerdo que envuelve a los personajes cuando se acuerdan del Txato.

Finalmente, la perspectiva de Nerea es interesante desde el punto de vista de la reacción de la gente que oye lo que ha pasado a un ser desconocido. Transcribe la indiferencia de la muchedumbre frente a la muerte de su padre: «Todo era normal. […] La gente se dirigía a sus ocupaciones como si de víspera no hubiera sucedido un atentado. […] Todas las cosas parecían decirle: pues sí, han matado a tu padre ¿y qué?[46]». No obstante, pese a que nada cambió en la cotidianidad de la población, se da cuenta Nerea de que algo ha cambiado en su carne con la muerte de su padre («Y sacó de su bolso un espejito de mano para mirar por vez primera sus ojos, su nariz, su frente de víctima del terrorismo[47]») y también en su ethos social dado que se denomina como «víctima del terrorismo», lo que significa que la gente podría reconocerla por culpa de eso. De ahí que llame a su madre para decirle que no quiere volver a casa para no ver el cadáver de su padre y para que todo Zaragoza no esté al tanto de lo que pasó. En realidad, «le daba mucha vergüenza[48]» ver a su padre en el periódico ya que de ahora en adelante queda vinculada con ETA y su vida no puede seguir igual. Su solución es decirlo todo «en la cárcel a un terrorista arrepentido y sacárselo de dentro como quien vomita unas viejas y todavía no apagadas brasas[49]». Contempla participar en los encuentros restaurativos para pasar página y aceptar la muerte de su padre.

Así, con estas distintas perspectivas y voces propuestas por el narrador[50], estamos ante un relato complejo y plurívoco que permite poner de realce la

45. *Ibid.*, p. 461. En cuanto hay la posibilidad de recordar o que algo se vincula con el recuerdo, tenemos la referencia a la lluvia. Por ejemplo, al momento en que ha recibido Bittori la carta en la cual Joxe Mari pide perdón, charla la viuda con su hijo Xabier: «Veo esta lluvia y no te puedes imaginar lo que pienso. –Que llovía igual el día en que asesinaron al *aita*» (*ibid.*, p. 630). La lluvia permite hacer la conexión entre los dos momentos: el momento del perdón y el momento de la agresión, es el tiempo del recuerdo.

46. *Ibid.*, p. 145-146.

47. *Ibid.*, p. 146.

48. *Idem.*

49. *Ibid.*, p. 147.

50. «El autor se sitúa en medio del drama para recoger todas las voces […] [a fin de] enfrentarse a esta lucha de prejuicios», Fernando Aramburu, «Presentación: *Patria* de Fernando Aramburu», *op. cit.* Minuto 7:30.

complejidad y la pluralidad de vivencias vinculadas con un acontecimiento. Esto manifiesta la dificultad de establecer un relato único y la necesidad de esta batalla del relato en cuanto al relato de un muerto por culpa de una acción terrorista. Estas interpretaciones a veces contradictorias constituyen la riqueza de *Patria*, pues el lector tiene todos los discursos ante sí para poder escoger y atar cabos con vistas a construir el suyo propio. Al fin y al cabo, esta «narrativa memorística[51]» busca ante todo recalcar la consecuencia que puede tener una muerte sobre una familia y *a fortiori* sobre una sociedad enferma de la violencia. Crea un verdadero realismo testimonial en la medida en que ilustra con precisión la diversidad de consecuencias que puede provocar un acontecimiento único.

El realismo sublime, entre tragedia y hermosura, y el realismo simbólico: dos visiones para aguantar lo inaceptable

El realismo sublime: sugerir una verdad indecible

El tema de *Patria* es el envilecimiento moral de una sociedad: no obstante, a veces, esta visión es inaguantable para el lector ya que plasma una repugnancia y una inmoralidad ajenas a toda moralidad. Aramburu les da la palabra a todos. Pensamos en la frase chocante de Miren «ahora somos víctimas de las víctimas[52]». Para hacernos aceptar esta visión insoportable, Fernando Aramburu recurre a lo sublime, entendido en el sentido de Kant[53]. Es decir que el autor desea que no sepamos cómo reaccionar frente a una situación que suscita a la vez lo cómico y lo trágico: no sabemos si debemos llorar o reír, de modo que experimentamos las dos sensaciones juntas y por eso descubrimos lo que se llama la «verdad de la ficción[54]». Los

51. Edurne Portela, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017, p. 101.

52. Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 79.

53. «El sentimiento de lo sublime es un *sentimiento de pena*, suscitado por la insuficiencia de la imaginación en la valoración estética de la grandeza para la evaluación por la razón, y al mismo tiempo, se encuentra en esto *una alegría*, despertada justamente por el acuerdo entre las ideas racionales y este juicio sobre la insuficiencia de la más potente facultad sensitiva, en la medida en que es para nosotros una ley que es el esfuerzo de buscar estas ideas», Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris: Flammarion, 2000, Sección I, Libro II, §27, p. 96. Nosotros traducimos y subrayamos.

54. Juan Manuel Díaz de Guereñu, «Intimidad del daño: las víctimas del terrorismo en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, nº 12, 2007, p. 195.

extractos en que esta técnica está utilizada son fragmentos que nos «peg[an] fuerte[55]» por ser episodios bastante violentos a la lectura, o suscitar cierto malestar en nosotros. Pongamos dos ejemplos[56]: la descripción de Arantxa y la escena de amor entre Xabier y Arantxa. Arantxa viene descrita de esta manera por Bittori:

> Entonces, me di cuenta de que me hacía señas. En todo caso sacudía la mano cerca del pecho, como saludándome. Y me miraba, pero no de frente. A ver cómo te lo explico. Con la cara ladeada y una gran sonrisa, una sonrisa violenta, con un poco de saliva en un costado de los labios y los ojos achinados. A primera vista irreconocible, te lo juro. Parecía como que le estaba dando una convulsión, ¿entiendes? Pues bien, era Arantxa[57].

Aquí se encarna perfectamente lo sublime, pues este texto estriba en una estética del contraste. Describe algo y de inmediato este hecho viene cuestionado por una precisión contraria. Por ejemplo, partimos de algo alegre con la «gran sonrisa», lo que surte felicidad y un efecto positivo en el lector, pero Bittori precisa que es una «sonrisa violenta»: eso es el corazón de lo sublime pues se mezclan alegría y tragedia. La sonrisa está por el lado de la alegría, mientras que la «saliva en un costado de los labios» remite a lo trágico de la enfermedad de Arantxa, y así el lector no sabe cómo reaccionar frente a ese personaje: siente mucha ternura para con ella, pues representa tanto la esperanza en la vida como la violencia de su enfermedad. Tenemos los dos lados unidos en una sonrisa sublime.

Otro ejemplo serían las páginas 108-110 del capítulo 23 que vamos a analizar linealmente en esta perspectiva. La escena empieza con la implementación del marco espacial del futuro encuentro amoroso (el hospital en el que están Arantxa y Xabier) así como de la gente alrededor («dos jóvenes fisioterapeutas»). Se trata de una escena cotidiana y, en la parte trasera, Xabier divisa a Arantxa: es él quien la percibe primero, como se hace tradicionalmente en las escenas de encuentro clásicas. Pero hay un desfase («tendida en una camilla») porque la mujer está enferma y es su paciente. El gesto de Arantxa le indica que puede acercarse a ella, como si autorizara el contacto

55. Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 626.

56. Sería posible evocar ejemplos más, como cuando Joxian lleva a su nieto para tomar un helado y que éste le habla del atentado que sucedió en la panadería («No era la primera vez que el niño sacaba la bomba a colación», *ibid.*, p. 571) en que hay una mezcla de cómico (la expresión puede suscitar la risa) pero hay un dramatismo con la descripción pormenorizada de los muertos del atentado por parte de este niño.

57. *Ibid.*, p. 74.

y el encuentro entre los dos. Entonces, es un marco y un topos literarios que el lector puede reconocer bastante fácilmente. Luego, Xabier se acerca a ella y no la reconoce. Como sugiere el historiador del arte Daniel Arasse en cuanto a la pintura, el cambio de situación de una obra de arte ofrece otra interpretación y otro punto de vista totalmente distintos[58]. Es igual con Arantxa: Xabier la ve en un hospital o sea en su entorno cotidiano, pero ella está completamente cambiada («no fue capaz de reconocerla a primera vista»). Después sí que la reconoce, tomando la postura y el punto de observación idóneo para observarla. La fisioterapeuta de Arantxa desempeña el papel de la «criada» que anuncia la venida del galán a la dama («la fisioterapeuta había tenido la prudencia de anunciar a Arantxa, en tono desenfadado, su llegada[59]»). La primera reacción es el «miedo», o sea lo contrario de lo que se esperaría para una escena de encuentro. Su respuesta es una «sonrisa, fruto de una brusca crispación de la cara», dicho de otro modo, su cuerpo enfermo representa la ironía con la cual se ha de pasar alguna cosa para que pueda considerarse aceptable[60]. Y ahora aparece la estética del contraste, con la frase sencilla «Siempre me has gustado, cabrón[61]» con la ternura del amor en la primera parte de la frase y la violencia del insulto en un segundo momento. Se prosigue cuando se afirma «se le había formado un grumo de saliva en una comisura de los labios», ya que se destaca un aspecto trágico que remite a la condición de enferma de Arantxa, lo que contrasta con la extraordinaria belleza de la escena. Finalmente, tenemos la cumbre o el acmé (según como se considera esta escena) con la entrega de la pulsera y la frase final «si te da un ictus nos casamos». Es difícil reaccionar frente a dicha frase dado que por un lado tenemos un aspecto cómico, por no decir cínico, con el tono del humor

58. «No sólo uno ve de otra manera, sino otra cosa» cuando uno cambia de perspectiva, Daniel Arasse, *Histoires de peintures*. Paris: Gallimard, 2006, p. 260. Nosotros traducimos.

59. Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 109.

60. Aludimos aquí a la filosofía de Vladimir Jankélévitch sobre la ironía: «La ironía, por una parte, es mortal a las ilusiones; por todas partes, teje telarañas en que se tomarán los pedantes, los vanidosos y los grotescos. […] La ironía cuestiona sin cesar las supuestas premisas sacrosantas; por sus interrogaciones indiscretas, arruina toda definición, reaviva incansablemente lo problemático en cada solución […]. Estamos nutridos de pedantismo […] pero gracias al humor somos capaces de sentir las cosas con redondez», Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*. Paris: Flammarion, 2011, p. 83 (La traducción es nuestra). Pasado bajo el filtro de la ironía, sólo se conserva lo esencial y lo puro de modo que se puede establecer que el cuerpo de Arantxa representa este filtro para ver si lo que piensa Xabier va a mantenerse o no.

61. Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 110.

de Arantxa que sabe a las claras que no pasará nunca, pero le dice que, si se vuelve enfermo, van a casarse; por otro lado, sentimos una tonalidad trágica porque Xabier tiene que estar enfermo para poder casarse con ella, remite a la enfermedad de Arantxa. Hay algo que se acerca a lo inefable en estas palabras. En cuanto a la entrega de la pulsera: según Alonso Rey, «la pulsera actúa como […] el vínculo trenzado entre el pasado amistoso y el presente distanciado[62]». Asentimos con su interpretación de la escena en cuanto a la noción de memoria, pero analizaríamos más lo que permite esto por lo que atañe a la estética de lo sublime. La pulsera permite juntar lo cómico («Si te da un ictus nos casamos») con lo trágico (la situación de Arantxa) mostrando una unión posible en el presente entre esos dos seres que se amaron, quizá amistosamente, pero nosotros abogamos por amorosamente, en el pasado.

El realismo simbólico: Arantxa como símbolo del cautiverio colectivo en el País Vasco

Uno de los motivos elaborados por Aramburu que el lector podrá utilizar en su vida para entender «la Cosa[63]» y recordar su lectura, es la construcción del personaje de Arantxa como símbolo del País Vasco. La caída y la resurrección de este personaje encarnan de manera simbólica y metafórica lo que ocurre a Euskadi con ETA. En sus actitudes y en su representación a lo largo de la obra, alude a un País Vasco herido por la violencia. Siente amargura por lo que está pasando («En su cara juvenil hay desánimo. ¿Desánimo? Más: amargura. Amargura traslucida que deja vislumbrar a su través indignación[64]»), su físico representa un País Vasco fracturado[65]. Por ejemplo, cuando Bittori le va a mandar la carta a Joxe Mari, «Arantxa hace un ademán con la mano, expresando dudas. La otra

62. María Dolores Alonso Rey, «Perdón condicionado y estética del desorden en *Patria* de Fernando Aramburu», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 36, enero 2019, p. 16. En línea: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2102>.

63. Iban Zaldua, *Como si todo hubiera pasado*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018. Con esta expresión, Zaldua y sus amigos remiten al conflicto vasco.

64. Fernando Aramburu, *Patria. Op. cit.*, p. 259. Las incesantes epanortosis para encontrar la palabra justa y para desembocar en el concepto de amargura recuerdan, desde luego, el título de la colección de cuentos *Los peces de la amargura.*

65. La representación más clara sería ésta: «Su mente se convierte en prisionera de un cuerpo paralizado. Y aunque oye y entiende, no es capaz de reaccionar», *ibid.*, p. 82. La mente representaría las ideas de los vascos que quieren la libertad y la paz, cuando el cuerpo paralizado remitiría a esta imposibilidad de decir estos deseos a las claras por culpa del terrorismo que lo impide todo.

mano, espástica, la mantiene apretada contra el vientre[66]». Simbólicamente, la primera mano podría representar el futuro del País Vasco, mientras que la otra remitiría a la enfermedad que sufre la autonomía por culpa de lo que provocó ETA. Pues, sería una metáfora del paso entre el pasado y el futuro, encarnado en el presente de la región que es Arantxa. Por cierto, para los etarras, Arantxa sería como España por su voluntad de hacer evolucionar la situación: «Arantxa, la española de la familia, pero él [Joxe Mari] la quiere igual. Por mí, como si se envuelve en la bandera del Estado[67]». Al fin y al cabo, lo que materializa más esta interpretación, sería su cambio repentino cuando Joxe Mari empieza a pensar en pedir perdón: Arantxa comienza levantándose, pero cae cuando se entera de la noticia de que su hermano etarra ha cambiado[68]. La recuperación es tímida pero no es efectiva puesto que el etarra no ha pedido perdón efectivamente. Es decir que con la esperanza que tiene el País Vasco de superar el terrorismo de ETA por parte del perdón, Arantxa se pone de pie, pero como esto todavía no está bien consagrado, ella no puede permanecer de pie y recuperarse totalmente. Hay que esperar el final de la obra: cuando Joxe Mari pide efectivamente perdón y contempla abandonar ETA dándose cuenta de cuanto ha perdido[69], Arantxa es capaz de mantenerse de pie y de hablar, aunque no de la manera como hablaba antes de todo lo que pasó con ETA: es una nueva voz que mezcla lo pasado y lo presente, para anunciar un futuro posible[70]. Así, es un nuevo nacimiento para Arantxa y para el País Vasco.

66. *Ibid.*, p. 516.

67. *Ibid.*, p. 522. Esta declaración de Joxe Mari acerca de Arantxa, que es la que puede impulsar el cambio, nos recuerda al hombre envuelto en la bandera española que se ha convertido en el hazmerreír del pueblo vasco en *Los peces de la amargura*. El título del cuento es elocuente: es el «enemigo del pueblo» (Fernando Aramburu, *Los peces de la amargura*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2006, p. 139).

68. «Arantxa de pie, a cada lado una fisioterapeuta. E insegura, tensa, consiguió dar un paso sin ayuda, sin sujeción, un paso corto, tambaleante, huy Dios, que se cae, dos, cuatro en total», Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 605.

69. Otro símbolo representa esto: el barco con el mástil roto y el agua del arrepentimiento que lo corroe todo.

70. «Desde que esta es capaz de mantenerse de pie, aunque agarrándose con la mano sana al asidero de la pared, la tarea resulta más fácil. […] Ocurrió que Arantxa dijo de improviso: *ama*. [...] Arantxa repitió la palabra. Era y no era su voz de los viejos tiempos. En todo caso, una voz. Una voz comprensible. […] Miren recordó que también de bebé *ama* fue la primera palabra que Arantxa pronunció», Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 639.

Elementos de conclusión: un realismo ucrónico como orientación hacia el perdón y la reconciliación con vistas a forjar un memorial

En esa realidad contemplada desde tantos puntos de vista, la poética realista de Fernando Aramburu tiene un objetivo: orientar la interpretación y la diégesis hacia el perdón y la reconciliación que ha de llevar a cabo la sociedad vasca hoy en día. Este realismo ucrónico, lo entendemos en el sentido de Henri Lefebvre[71], es decir que nos suministra pistas de reflexión y de acción en nuestra realidad con vistas a mejorarla, y ello se materializa por un final abierto. Esa ucronía supone una proyección hacia algo que todavía no existe en la realidad pero que se ha de construir: se trata de un cambio profundo tanto interior (en las mentalidades) como en el exterior (en la manera de actuar). *Patria* se cierra sobre un abrazo entre Miren y Bittori, es decir entre dos amigas que se convirtieron en enemigas por culpa del conflicto vasco. La obra deja entonces la construcción del futuro y de la memoria al lector[72], ya que el perdón llevado por las dos madres de familia es un «trabajo de memoria[73]»: esta «actividad», en el sentido de ser activo, de la persona que pide perdón permitirá tener efectos posteriores por los diálogos que van a surgir, a continuación de este «trabajo elaborativo» de la memoria. Se necesita un «emprendedor de memoria[74]» para iniciar este proceso difícil. Toda la obra viene construida

71. «Esta utopía proyecta en el horizonte un "posible-imposible". […] ¿Por qué el imaginario desembocaría sólo en algo fuera de lo real en vez de fecundar la realidad?», Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*. Paris: Ed. Economica, 2015, p. 131 (la traducción es nuestra).

72. Como dice J.-M. Delacomptée, «uno no escribe para sí mismo, sino para los demás. Para los muertos que subsisten en uno, y para los vivos que leen a uno. […] Los libros entonces, como lo hacen los poemas, alzan sepulturas. No cubren de mármol a los muertos, los revisten de un suave fervor. Son urnas a alcance de mano que nos basta abrir, en que sumimos nuestros recuerdos, y cuyas cenizas son las palabras. Se trata de escribir para alguien, la transitividad literaria y la búsqueda de un destinatario vuelven en literatura no por la voluntad sola de actuar sobre los vivos o de hablar a los vivos sólo en un diálogo con los muertos que imponen una ética de trasparencia y de realismo concreto», Jean-Michel Delacomptée, *Écrire pour quelqu'un*. Paris: Gallimard, 2014, p. 170 (nosotros traducimos).

73. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council, 2002, p. 14.

74. *Ibid.*, p. 45. Miren reacciona en la obra acerca de este estado de hecho: «A ver, ¿por qué tenemos que pedir perdón? Y los crímenes de los GAL, ¿qué? ¿Alguien ha pedido perdón por eso, y por las torturas en los cuartelillos y comisarías, y por la dispersión, y por todo lo que han oprimido el pueblo vasco?», Fernando Aramburu, *Patria, op. cit.*, p. 637. No

sobre este díptico sublime: la necesidad por Bittori de saber (memoria para la víctima) y esto pasa por la carta de Joxe Mari (perdón y reconocimiento del crimen por el etarra) que el símbolo de Arantxa viene a actualizar. *Patria* constituye entonces un verdadero «memorial[75]» sobre las víctimas y para las víctimas, para que se constituyan las tumbas de los que fallecieron, a fin de que nosotros lectores nos demos cuenta de lo que han vivido y podamos meditar sobre estas tumbas. Sólo tenemos que leer y entrar en los recuerdos de estos personajes para conmemorar a estas víctimas. Hay una transitividad literaria: Aramburu quiere dar a las víctimas una voz (escribir para las víctimas) pero también dar un testimonio de su vivencia en primera persona a quienquiera que esté interesado por descubrir lo que pasó de verdad en el País Vasco de aquel entonces (escribir como víctimas en nombre de las víctimas). *Patria* sería pues un monumento al recuerdo, a la memoria, a la reflexión moral, a la apertura a los otros y una reflexión sobre la fragilidad de la humanidad, este «barniz frágil» según la palabra de Simone Weil[76]. Entonces, se trata de una verdadera obra realista, con un realismo híbrido y filosófico que oscila entre ficción[77] y realidad, ya que como denota Amélie Florenchie: «Es realista una obra que pretende ofrecer un punto de vista sobre una realidad «actual» en

entiende que la memoria empiece por un «emprendedor», como los etarras que piden perdón: gracias a ellos, los demás van a poder llevar otro «trabajo de memoria» para apaciguar a la sociedad entera.

75. Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*. Paris: Éditions Corti, 2017, p. 144.

76. Ilustración de ese memorial, son todas las publicaciones contemporáneas que se inspiran en esa novela y que marcan la voluntad de seguir difundiendo esa memoria, apropiándose de ella para crear un verdadero debate más ancho en la sociedad. Eso lo vemos con la futura serie *Patria* dirigida por Aitor Gabilondo, la adaptación por el grupo de heavy metal, Antecessor, de la novela con su título «Patria» y también la novela gráfica del mismo nombre que realizó Toni Fejzula.

77. El recurso al imaginario es la base de la memoria y del recuerdo, según recuerda el historiador del arte G. Didi-Huberman («Para recordar, hay que imaginarse», Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003, p. 11) así como es la base de la realidad misma y entonces del realismo, como precisa Ana María Matute («Cuando en literatura se habla de realismo, a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad […]. Por eso, me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación y fantasía de las historias más realistas, porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones», Ana María Matute, «En el bosque», discurso leído el 18 de enero de 1998 en su recepción pública en la Real Academia Española, p. 23-24.

sentido filosófico, es decir, una realidad contextualizada y contextualizable, espacial y temporalmente[78]».

78. Amélie Florenchie, «Presentación», *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 2, nº 1, 2014, p. 8.

Anexo: principales referencias históricas a las actuaciones de ETA en la obra

Capítulo y página	Tema	Explicación breve
Capítulo 3 (p. 22)	Gregorio Ordoñez	Diputado del parlamento vasco, afiliado al Partido Popular, asesinado por ETA en 1995.
Capítulo 12 (p. 60)	«el Señor Oxia»	ETA tenía recaudadores encargados de colectar el «impuesto revolucionario», como ese tal «señor Oxia» que era el cura de Socoa. Vivían generalmente en el sur de Francia.
Capítulo 45 (p. 219)	Los GAL	Los GAL, Grupos Antiterroristas de Liberación, creados por el gobierno español de Felipe González, eran comandos que se atacaban principalmente a ETA.
Capítulo 53 (p. 254)	«Arrasate»	Arrasate es el nombre en euskera de la ciudad de Mondragón. Como Donostia (nombre en vasco) y San Sebastián (nombre en castellano). Esta doble apelación ilustra el conflicto entre el estado español y el País vasco.
Capítulo 53 (p. 254)	Txomin Iturbe	Domingo Iturbe Abasolo, alias Txomin, dirigente de ETA, muerto en un accidente de coche en Argelia y enterrado en Arrasate, su ciudad natal, el 8 de marzo de 1987, en que una ceremonia en su memoria fue organizada por la municipalidad.
Capítulo 78 (p. 382)	Juana	Fue un miembro de ETA, responsable de 25 asesinatos. Fue encarcelado en 1987.
Capítulo 78 (p. 382)	Comando Madrid	Comando creado por ETA a principios de los años 1980, del cual Juana Chaos será el responsable en 1986. Aquel comando cometió unas decenas de asesinatos y de heridos.
Capítulo 79 (p. 383)	Ternera	Urruticoechea, alias Josu Ternera, es un antiguo miembro de ETA, sospechado de haber participado en el atentado contra el almirante Carrero Blanco, entonces presidente del gobierno de Franco, en 1973.
Capítulo 79 (p. 383)	Pakito	Pakito, de su verdadero nombre Francisco Mujika Garmendia, fue un miembro de ETA, que encabezó entre 1987 y 1992, o sea durante un periodo especialmente sangriento.

Capítulo y página	Tema	Explicación breve
Capítulo 79 (p. 383)	Moreno Bergareche	Dirigente de ETA en los últimos años de la dictadura franquista y al principio de los años de la Transición. Desapareció en Francia en 1976, mientras que discrepaba de la organización acerca de la lucha armada que esta última preconizaba.
Capítulo 79 (p. 383)	Yoyes	Dolores González Katarain, alias Yoyes, fue la primera mujer dirigente de ETA, en los años 1970. Fue asesinada por esta misma organización en 1986, ya que se oponía a la línea dura de la organización.
Capítulo 79 (p. 383)	Reventar la casa cuartel de Zaragoza	El 11 de diciembre de 1987 en Zaragoza, un coche bomba explotó ante una caserna de la guardia civil lo que provocó la muerte de once personas, entre los cuales 5 niños, e hirió a más diez personas.
Capítulo 88 (p.429)	Manolo Zamarreño	Concejal del Partido Popular en Rentería, asesinado en 1998. Sustituyó a un colega suyo, víctima de ETA unos meses antes. Se relata su muerte con escúter bomba en la p. 429.
Capítulo 93 (p. 458)	Hipercor de Barcelona	En junio de 1987, ETA hizo explotar una bomba en el aparcamiento del Hipercor de Barcelona (21 muertos y 45 heridos). Es el atentado más mortífero de ETA.
Capítulo 99 (p. 494)	Una operación de gran envergadura en San Sebastián	En agosto de 1991, la guardia civil desmanteló el comando de Donosti, muy activo en San Sebastián, después de 4 horas de intercambios de tiros. Esta operación hizo tres muertos entre los miembros de ETA, y desembocó en once encarcelamientos en la región.
Capítulo 100 (p. 499)	Bidart	El 29 de marzo de 1992, la policía judicial de Bayona interpeló en Bidart, en el País Vasco francés, a 3 dirigentes de ETA: Francisco Mujika Garmendia, alias Pakito; José Luiz Santacristina, alias Txelis, y Joseba Arregi Erostarbe, alias Fitipaldi.
Capítulo 104 (p. 523)	[Josu de] Mondragón	Josu Arkautz Arana, alias Josu de Mondragón, se ocupaba de la coordinación de los comandos de ETA.

Capítulo y página	Tema	Explicación breve
Capítulo 104 (p. 524)	Idoia López	Idoia López Riaño, apodado la tigresa, fue una mujer miembro de ETA, condenada por crímenes perpetrados entre 1984 y 1986. Firmó en 2010 el compromiso de renunciar a la violencia, y pidió perdón a sus víctimas.
Capítulo 105 (p. 531)	Sangüesa	El 31 de mayo de 2003, ETA mató a 2 agentes de la Policía Nacional con un coche bomba.
Capítulo 109 (p. 552)	Consuelo Ordóñez	Consuelo Ordóñez Fenollar es una abogada que se dedicó la vida a oponerse a ETA. Es la hermana de Gregorio Ordoñez asesinado por ETA.
Capítulo 109 (p. 553	Cristina Cuesta	El 26 de marzo de 1982, dos jóvenes de una rama disidente mataron a un dirigente de la compañía de los teléfonos, Enrique Cuesta Jiménez, y un policía encargado de su protección.
Capítulo 109 (p. 553)	«Un sargento de la Policía Municipal de San Sebastián […] [que] se dedicaba a limpiar la policía de agentes colaboradores y soplones de ETA»	Se trata de Alfonso Morcillo, asesinado el 15 de diciembre de 1994 en Lasarte, responsable de la brigada en carga de los tráficos de droga y de la delincuencia.
Capítulo 111 (p. 561)	Gestoras Pro-Amnistía	Organización que obraba por liberar a los presos de ETA y hacerse cargo de ellos después. Fue declarada fuera de la ley en 2001.
Capítulo 120 (p. 614)	Miguel Ángel Blanco	Concejal del Partido Popular en Ermua, en Vizcaya, que fue asesinado el 13 de julio de 1997 por ETA.
Capítulo 122 (p. 625)	Pacto de Lizarra	Pacto firmado por ETA y las tendencias nacionalistas moderadas, encabezadas por Xabier Arzalluz, el presidente del Partido Nacionalista Vasco, el 12 de septiembre de 1998. Se basa en 3 principios: unificar el territorio de la nación vasca; revindicar su soberanía política; instaurar una expresión democrática en dicha soberanía.

LA VEROSIMILITUD APOCALÍPTICA DE ALFONS CERVERA EN *LA NOCHE EN QUE LOS BEATLES LLEGARON A BARCELONA*

Marie Gourgues
Université de Caen Normandie

«Le réalisme naît d'une question posée par l'histoire. L'œuvre réaliste veut comprendre ce qui arrive» escribe Philippe Dufour en *Le réalisme : de Balzac à Proust*[1]. Teniendo en cuenta esta afirmación, se podría considerar realista la obra del escritor valenciano Alfons Cervera, quien se dedica hoy en día a producir una literatura que versa sobre la memoria histórica del franquismo y sus vestigios contemporáneos. Es el caso de su penúltima novela, publicada en 2017, y titulada *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*. Alude este título al concierto que dieron los Beatles en Barcelona el 3 de julio de 1965, que difundió una imagen progresista de una España que se estaba abriendo hacia Europa, a través de la cultura rock, considerada como una forma de expresión de la juventud contra el conformismo y la moral dominante. No obstante, aparece en la novela que dicho concierto sirve en realidad de «diversión sonora» mientras se encadenan escenas de tortura en los sótanos de una comisaría barcelonesa, en contra de un joven procedente de Los Yesares, pueblo de la Serranía valenciana que suele hacer de decorado a las novelas cerverianas de la saga memorial. Efectivamente, Miguel y su amigo, cuyo nombre se calla, son detenidos por guardias civiles que los acusan de ser terroristas y violentan al joven anónimo para obtener confesiones, mientras que, en realidad, se equivocaron en cuanto a la identidad de sus víctimas.

1. Philippe Dufour, *Le réalisme : de Balzac à Proust*. Paris: PUF, 1998, p. 7.

Si Dufour observa que una obra realista no copia lo real sino que esboza sus transformaciones[2], en una dinámica vuelta hacia el futuro, la obra cerveriana, que trata más bien del pasado, desarrolla así una forma de realismo fundamentada en lo verosímil, intentando dar a ver lo que pudo haber sucedido. Entendida como la correspondencia entre lo que el escritor expresa en su obra y lo que el lector considera conforme a la idea que se hace de la realidad[3], la verosimilitud se impone como *modus operandi* de la escritura cerveriana, con miras a servir una meta apocalíptica, en el sentido etimológico del término. Procedente del griego antiguo «apokálupsis», expresa la idea de revelación, de descubrimiento, en particular a propósito del final del mundo. *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* aparece así como una novela que se apoya en la verosimilitud de lo que cuenta para sacar a la luz el calvario de los jóvenes protagonistas cuya existencia ilusionada se derrumbó bajo los golpes de una violencia casi irreal, pero que importa desvelar para que los receptores de la novela tomen conciencia del relato mentiroso hegemónico que protege a los verdugos, y para que le pongan punto final.

La presentación de una poética de hibridación: hacia la verosimilitud

El paratexto[4] de la obra ofrece una visión de la poética de la novela, basada en el principio de hibridación entre ficción y realidad. En un breve párrafo introductorio a la novela, parece que es el autor (o un narrador indeterminado) quien se dirige a su lectorado para explicitar las fuentes y la construcción de su obra. Expone primero que «El 3 de julio de 1965 los Beatles actuaron en la Plaza Monumental de Barcelona», afirmando por lo tanto que se originó la historia de la novela de un hecho real cuya fecha precisa se indica, amén del sitio exacto donde tuvo lugar. Sin embargo, prosigue el párrafo, añadiendo un matiz a lo que precede: «Lo que cuentan estas páginas es tal vez lo que sucedió aquella noche mientras sonaban las

2. «Le réaliste, loin de figer le temps en une image achevée, ne peint pas ce qui a été, ni même ce qui est, mais ce qui devient. Il ne copie pas le réel (image fixe), il en esquisse les transformations (image mouvante). Par ses récits au passé, il est également un raconteur de l'avenir.», *ibid.*, p. 23.

3. Según la definición de la verosimilitud del CNRTL.

4. El paratexto se constituye de los elementos que acompañan un texto sin formar parte de él. Véase: Gérard Genette, *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

doce canciones del concierto. O a lo mejor no.[5]». Se insinúa ya la duda en la mente del lector frente a la negación de cuanto ha sido expuesto hasta ahora: la historia puede constituirse, o no, del relato de lo que ocurrió durante el concierto. En realidad, la introducción de modalizadores («tal vez», «a lo mejor») viene a sugerir que el libro no se contenta con relatar la historia del concierto tal y como se desarrolló históricamente hablando, sino que trata también de lo que aconteció en otra parte –o sea, en los sótanos de la comisaría– mientras sonaban las doce canciones. Se interesa pues en la historia de hechos e individuos ocultados, y no en la que estuvo en el primer plano de la escena. Por eso se necesita la puesta en marcha de un proceso de apocalipsis, para descubrir la «pequeña historia» hasta ahora disimulada, proceso que descansa tanto en los hechos históricos como en la invención: «Al fin y al cabo, lo que sigue a partir de aquí es sólo una novela. Y ya se sabe que las novelas se deben únicamente a la imaginación de quien las escribe. ¿O no?[6]». Se minimiza el «poder realista» del género novelesco insistiendo en el papel de la imaginación en la creación literaria. No obstante, se trata de uno de esos guiños irónicos al receptor, frecuentes en la escritura cerveriana: la afirmación se funda en efecto en una idea preconcebida («ya se sabe») según la cual una novela se constituye «únicamente» de un solo material, la imaginación. Con la interrogación y negación final («¿o no?»), se pone de realce el juego de deconstrucción de las aserciones previas con vistas a superar los prejuicios vinculados al género novelesco que se puede considerar como mayoritariamente ficticio, mientras que esta novela busca precisamente dar a conocer, a través de elementos inventados, una historia ignorada pero que sucedió realmente.

Es en la segunda dedicatoria donde se descubre en qué hecho verídico se inspira la novela:

> Esta novela está dedicada a Luis Montero García, Juan Mañas Morales y Luis Cobo Mier. El 10 de mayo de 1981 sus cuerpos torturados, asesinados y quemados fueron descubiertos en un barranco de Almería. Nada tenían que ver con ETA. De eso los acusaba la Guardia Civil, que los detuvo, torturó y asesinó sin prueba alguna. La realidad era muy distinta. Los tres jóvenes iban a la comunión del pequeño hermano de Juan Mañas[7].

5. Alfons Cervera, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*. Vilassar de Dalt: Piel de Zapa, 2017, p. 11.

6. *Idem*.

7. *Ibid*., p. 13.

Se reelabora efectivamente en la obra el infortunio de aquellos jóvenes que se convierten en dos amigos de Los Yesares, el pueblo de la Serranía valenciana omnipresente en las novelas cerverianas, que, en vez de ir a una comunión, deseaban acudir al concierto de los Beatles. A partir de este suceso real, se construye un relato que mezcla ficción y realidad y se inscribe en una perspectiva cronística. En efecto, el subtítulo de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* resulta ser «Crónica de un concierto con doce canciones y alguna que otra sonora interferencia». El empleo del término «crónica» es sumamente relevante en la medida en que se trata de un relato que pone en escena personajes reales o ficticios, evocando hechos sociales o históricos auténticos y respetando el orden de su transcurso[8]. En esta perspectiva, el narrador cronista incluso se hace detective para investigar los sucesos que presenta en su informe novelado. Subraya efectivamente en varias ocurrencias que ha realizado y sigue realizando una suerte de peregrinaje cerca del lugar donde torturaron a los jóvenes, a fin de mantener viva la memoria de las atrocidades cometidas:

> La piel a ronchas rojas de los turistas en las calles de Barcelona. Anduve no hace mucho por esas calles. Día de verano buscando la sombra de los toldos y los voladizos de las casas antiguas. La sombra de una memoria que no encuentra salida, que sigue encerrada en la negra estancia de lo que nunca ha sucedido. Nombrar lo que sea para que algo exista. Las huellas del concierto en la Plaza Monumental. Ninguna huella. Como si aquella noche no hubiera existido nunca. La pulcra fachada del número 43 en Via Laietana[9].

El narrador admite rondar por el barrio de la comisaría[10] que constituyó el escenario de las torturas, como si la experiencia del acceso físico a la realidad exterior y actual del edificio activara su imaginación de lo que pudo pasar dentro. Siguiendo esta dinámica cronística y detectivesca, hay que descubrir de qué «sonora interferencia» se trata exactamente, lo que supone

8. Según la definición de la crónica del CNRTL.

9. *Ibid.*, p. 59.

10. La caminata del narrador que se detiene siempre ante la comisaría aparece como un guiño a la portada de la novela. En la imagen, se desvía la famosa fotografía de los Beatles cruzando la calle en Abbey Road, para transportarlos precisamente delante del 43 Via Laietana. Además, el único toque de color de la imagen en blanco y negro lo aporta la bandera española cuyo color rojo recuerda la sangre derramada en el sótano del edificio. Ondea la bandera por encima de la cabeza de los cuatro cantantes, señalando que el poder del régimen domina a la población.

revelar la dimensión irreal de las violencias policiales cometidas durante el franquismo tardío.

La revelación de la irrealidad de las violencias del franquismo tardío

La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona propone desvelar lo oculto, y por lo tanto invisible, del contexto histórico en el cual se inscribe su relato. Ubicada en el año 1965, y valiéndose de varias analepsis que remiten al pasado feliz de los jóvenes protagonistas, la historia se sitúa en plena dictadura franquista y se prolonga hacia el final de dicho periodo, incurriendo incluso en la época de la Transición democrática. Caracterizado por una doble dinámica de propaganda y censura, el régimen dictatorial solía deformar la realidad para lucirse y a la vez amordazar a quienes intentaban señalar las atrocidades que ocultaba la imagen pulcra vehiculada por los medios franquistas.

Se esmera entonces la novela primero en combatir la ignorancia de los horrores franquistas hasta ahora disimulados. Es el papel del narrador cronista, quien emplea la invención verosímil para recrear la plausible trayectoria de su hermano torturado por los policías. Es notable el contraste entre la ignorancia total que caracteriza al joven perseguido y el afán del narrador de conocer la situación vivida por su hermano. El desconocimiento de la causa y de la meta de su detenimiento rodea al personaje víctima de tortura, hasta hacerse omnipresente: «Qué te preguntaban, por qué. Lo peor era no saber. […] desconocías lo que encerraban las preguntas. Los golpes, no los ignorabas[11]». Párrafos semejantes a éste abundan a lo largo de la novela. Se hacen preguntas que quedan sin respuestas, y se enuncia la impotencia del detenido frente a las motivaciones camufladas de los policías y a su violencia, que resulta ser la única certidumbre que le queda a la víctima. En efecto, no son escasas las descripciones verosímiles de las escenas de tortura padecidas por el hermano del narrador:

> La cabeza –sin la protección acerada de los buzos– en la bañera llena de excrementos. Alguien ha limpiado el líquido caído de tu entrepierna y ha escurrido el trapo en el agua negra de la bañera. Y ahí tu cabeza, como antes las palmas de las manos que te aturdían con sus apreturas. […] El agua que te ahoga. Moléculas de mierda volando por encima como mariposas muertas. […] Como la cara

11. *Ibid.*, p. 69-70.

> herida por los golpes en las profundidades marinas de la noche, cuando apenas el día despuntaba[12].

La dimensión escatológica y tremendista de la descripción añade al horror de la tortura por ahogamiento un aspecto trivial demostrando que ya no se considera a los torturados como seres humanos[13]. Ya sólo se mencionan partes del cuerpo para señalar al supliciado («cabeza», «entrepierna», «cara»), lo que participa de su total deshumanización. Además, no se ciñe la tortura al ahogamiento, sino que los verdugos también electrocutan[14] a la víctima, amén de ir golpeándola sin parar en la casi totalidad de los capítulos de la obra. La tortura hasta se vuelve psicológica en la medida en que los torturadores van riéndose de la debilidad del joven y humillándolo desde la primera página de la novela, y siguen mofándose de él a lo largo de la historia:

> El trueno de risas torcidas cuando el agua mojaba la tela transparente en las losas del lavadero, unas losas que ya no son nada, tal vez menos que nada, apenas una mancha de aceite en la entrepierna que se mea de miedo llena de temblores[15].

> Desdecía al poeta aquel coro de una violencia intransigente, sobraban allí los gestos procaces de la humillación, la rutinaria brutalidad de los puñetazos, esa turbia manera de reírse que tienen los verdugos cuando se yerguen desafiantes delante de sus víctimas[16].

12. *Ibid.*, p. 21.

13. Notamos un enfoque similar de descripción precisa de las torturas en *El vano ayer* de Isaac Rosa. Por ejemplo: «Cuando hablamos de torturas, si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne de nuestras intenciones, es necesario detallar, explicar, encender potentes focos y no dejar más escapatoria que la no lectura, el salto de quince páginas, el cierre del libro. Porque hablar de torturas con generalidades es como no decir nada; cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real […]; hay que recoger testimonios, hay que especificar los métodos, para que no sea en vano.», *in* Isaac Rosa, *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral, 2004, p. 156.

14. «Tumbado en la mesa sentías muy adentro los chirridos de la electricidad. Los huevos. Lo poco que te va quedando de consciencia. Nada. El vacío, sólo eso.», *in* Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 107.

15. *Ibid.*, p. 19.

16. *Ibid.*, p. 105.

Se nota que la adjetivación que acompaña las risas («torcidas[17]», «turbia») transmite la idea de una desviación con respecto a lo que sería una reacción normal de compasión frente al sufrimiento de un prójimo: una forma de cruel locura proporcionada por el placer de herir se apodera de los verdugos[18], hombres deshumanizados que participan en la deshumanización de su víctima. Se va dibujando entonces una exacerbación de las violencias físicas y psicológicas difíciles de concebir, hasta el extremo de calificarlas de inimaginables[19]. Incluso se efectúa un paralelo con el libro *La especie humana*[20] de Robert Antelme, sobreviviente del campo de concentración de Dachau, que emplea el adjetivo «inimaginable» para caracterizar su vivencia a fuer de deportado: «Y resalta en lo que escribe la palabra *inimaginable*. Contar la derrota. Hacerla real –como decía el mismo Antelme– recurriendo a la imaginación[21]». De este modo, los sufrimientos soportados por las víctimas de cualquier totalitarismo aparecen como inconcebibles, hasta el punto de que hay que recurrir, paradójicamente, a la imaginación para proporcionarles realismo. Expresar semejante desencadenamiento de violencias permite concretar su existencia, aunque parezca inverosímil[22]. La realidad supera lo imaginable y necesita que se la exprese mediante historias plausibles para inscribirse de hecho en lo real. De ahí la utilización de una

17. El adjetivo «torcida» remite directamente al título de la parte «Twist and shout» a la cual pertenece el extracto.

18. Semejante desviación ya es una particularidad del protagonista de otra novela de Alfons Cervera, titulada *La risa del idiota*, en que no deja de reírse el asaltante de una mujer que oye la risa de su asesino conforme va muriéndose. Véase: Alfons Cervera, *La risa del idiota.* Barcelona: Montesinos, 2000.

19. «Una violencia nunca imaginada», Alfons Cervera, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, *op. cit.*, p. 43.

20. Véase Robert Antelme, *L'espèce humaine*. Paris: Cité Universelle, 1947.

21. Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 77.

22. Las escenas de violencia, sea ésta física o simbólica, aparecen así como apocalípticas, en el sentido amplio del adjetivo, o sea «aterrador como el fin del mundo descrito en los apocalipsis» según la definición del CNRTL. El tercer capítulo de la parte titulada «I wanna be your man» incluso empieza por una comparación explícita de los jinetes de la Guardia Civil a los Jinetes del Apocalipsis: «Los caballos a la puerta de la plaza. Todos caballos por todas partes antes del concierto. […] Las gradas de la Monumental gritaban por encima del espoleado relinchar de las bestias y la altivez anacrónica y marcial de los jinetes. Llegan los demonios. El bramido del apocalipsis.», *ibid.*, p. 91. La descripción de los jinetes del régimen franquista, dispuestos a emplear la violencia al menor exceso del público del concierto, teje un paralelo con los Jinetes del Apocalipsis del Nuevo Testamento, portadores de varias plagas (precisamente, la conquista, la guerra, la hambruna y la muerte).

poética de verosimilitud apocalíptica en la novela, para revelar mediante una historia plausible el final –apocalíptico pues– del mundo ilusionado de dos jóvenes pueblerinos, que se vieron confrontados a la irrealidad de una brutalidad policial injustificada. La obra se hace crónica, y mezcla ficción con inspiración en la Historia, con vistas a demostrar que los gritos de la víctima no constituyen una mera «sonora interferencia» al concierto, como hubieran podido calificarlos con despreocupación los torturadores, sino un llamamiento estridente a la concienciación de la existencia de semejantes exacciones, y a la aniquilación de sus escandalosos vestigios.

Por un apocalíptico deber de memoria

Si la irrealidad caracterizaba las infamias perpetradas por los franquistas, el discurso del periodo siguiente, la Transición «democrática», se funda por su lado en la negación, ocultación y transformación de lo que fue la realidad de aquella época. La invención de otra realidad ya era una técnica empleada con frecuencia durante el franquismo: la retórica de propaganda dictatorial se fundamentaba en una reelaboración de lo ocurrido para que sirviera los intereses del régimen[23]. Los policías de la novela recurren a este método para justificar la tortura que imponen a sus víctimas. Atribuyen de manera arbitraria una nueva identidad a los jóvenes detenidos, forzándolos a desempeñar el papel de los terroristas etarras buscados por la policía, aunque no tengan prueba alguna de quiénes son o no son:

> La voz rotunda bajo esa línea de sombra y un ligero temblor en los labios que exige los papeles. No saber quiénes somos cuando otra identidad se vuelca de pronto en lo que hasta entonces tal vez habíamos sido. No saber nada. […] Los papeles como una nueva identidad de obligado cumplimiento[24].

23. Semejante discurso propagandístico se muestra como movedizo en la medida en que se adapta siempre a las circunstancias para sacar provecho de ellas. José Jesús Sanmartín Pardo escribe así que «Las palabras, en Franco, servían tanto como herramientas a la vez que como armas; lo uno conducía a lo otro, y viceversa. El "idealismo" del régimen era redefinido en los discursos del dictador conforme interesaba en cada momento, al servicio de un objetivo priorizado sobre cualquier otro: el poder, el poder de uno.», José Jesús Sanmartín Pardo, «La retórica del poder en Franco (1939-1945). Discurso político y afirmación autoritaria», *in* Carlos Navajas Zubeldia y Diego Iturriaga Barco (eds.), *Coetánea*. Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, p. 251.

24. Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 56-57.

La fuerza de persuasión de los policías es tal que la asignación de otra identidad incluso conduce a los jóvenes a dudar de su identidad original. Puesto que la reelaboración engañosa de la realidad se yergue como un pilar del franquismo, la novela cerveriana interviene para poner punto final a la mentira inherente al régimen dictatorial, así como al periodo de Transición que se reapropia su retórica[25]. Se efectúa pues en la novela una diatriba vehemente contra lo que se llama la «posverdad[26]», como si el cambio de época implicara una modificación de la realidad, como si el posfranquismo necesitara una posverdad que borrara los hechos pasados para construir una verdad nueva al inicio de un periodo histórico nuevo:

> Las mentiras en 1981. La Transición que tanto gusta a tanta gente. Nadie se acuerda de lo que pasó. La muerte es la última violencia de la mentira. Hoy ya no se llama mentira a la mentira. Las trampas del lenguaje la llaman posverdad. Alguien se inventa esa palabra para cínicamente remendar la iniquidad[27].

El narrador afirma rotundamente el carácter engañoso de la perspectiva transicional, mediante la abundante repetición del sustantivo «mentira ». La iniquidad en cuestión se refiere a la igualación, en el discurso de la Transición, de las suertes de los vencedores y de los vencidos de la Guerra Civil, poniendo de relieve que fue una contienda fratricida al final de la cual no hubo victoria ni derrota. El narrador denuncia con virulencia dicha hipocresía[28] inadmisible según él:

25. Cabe señalar que existen diferentes modalidades de revelación, a través de la literatura, de las violencias perpetradas bajo la dictadura franquista o durante la Transición. Sobre este aspecto, véase en particular el artículo de Violeta Ros Ferrer en que se comparan las estrategias narrativas de Isaac Rosa y Javier Cercas: Violeta Ros Ferrer, «Narrativa y transición: renovación del consenso en los discursos sobre la transición en la novela española», *Kamchatka*, nº 4. Valencia: Universitat de València, diciembre de 2014, p. 233-251.

26. La posverdad remite a una cultura política en la cual los líderes políticos orientan los debates hacia el ámbito emotivo valiéndose de elementos lingüísticos, e ignorando (o fingiendo ignorar) los hechos y la necesidad de confrontar su argumentación con dichos hechos, con intenciones electorales.

27. Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 90.

28. Otros autores emprenden este mismo proceso de denuncia, como en particular el ya citado Isaac Rosa: «En *El vano ayer*, el autor/escritor denuncia eficazmente el franquismo apuntando la hipocresía del diálogo de la reconciliación», Amélie Florenchie, «Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa», *in* Geneviève Champeau *et alii*, *Nuevos derroteros*

> La guerra. Lo que se dice ahora de la guerra. Un hermano en un sitio y otro hermano en el sitio de los enemigos. Una guerra entre hermanos. Las mentiras. El cínico lenguaje de los eufemismos. […] Ahora la guerra es una patraña en que eran lo mismo los unos y los otros. Una guerra sin vencedores ni vencidos. Una guerra sin muertos porque los muertos que no se recuerdan es como si no hubieran existido. El miedo a recordar después de tanto tiempo[29].

Se vuelve a insistir en lo tramposo («mentira», «patraña») de semejante declaración («lo que se dice») de la igualdad de situaciones entre los ganadores y los perdedores de la guerra porque hubo pérdidas humanas en ambos bandos. En efecto, constituye una manera de negar los sufrimientos padecidos por los oponentes al régimen y de proteger a sus partidarios. Al fin y al cabo, conduce a la invisibilización de los vencidos por medio del pacto de olvido y a la glorificación de los vencedores: «La rabiosa geometría de la victoria. Trocear la muerte para dejar morir uno de esos trozos en los huecos infames del olvido. Recordar sólo los nombres de los vencedores[30]». La concatenación de frases nominales imita el tono de la elaboración de un plan de acción para eliminar cuantos elementos molestos pudieran poner en peligro el desarrollo –«cínico» e «infame» según el narrador– de la Transición. Sin embargo, dichas frases nominales suenan también como una letanía que obsesionaría a la voz narradora, deseosa de acabar con semejante discurso falso. En vez del olvido para concretar la reconciliación social defendida por los partidarios de la Transición, aboga al contrario el narrador por una vuelta a la armonía mediante la revelación y la rememoración del pasado:

> Los detalles que a veces se inventa la memoria. No podemos recordarlo todo. Y aún menos lo que no hemos vivido. Pero el tiempo es también una línea que se quiebra y enderecha, que va y viene a ratos de su antojo, que salta de un sitio a otro y en medio sólo existe la posibilidad de imaginar lo sucedido. […] Los dos tiempos se juntan ahora en mi memoria, en sus espacios en blanco y en lo que va llenando la propia escritura como si la escritura oficiara de bálsamo cicatrizante, de soldadura con el hilo de plomo caliente cayendo lentamente sobre los puntos en conflicto[31].

de la narrativa española actual. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 273.

29. Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 45.

30. *Idem*.

31. *Ibid.*, p. 33.

La imaginación asociada al esfuerzo de rememoración aparece como una solución viable para alimentar la escritura del narrador-novelista, que procura colmar los huecos abiertos por la desmemoria colectiva. Esta observación metaliteraria de la voz narradora que reflexiona sobre su labor creativa se apoya en la metáfora de la escritura como bálsamo y soldadura de las heridas heredadas de la época conflictiva, pero suponiendo la revelación de las injurias (en el sentido tanto físico como psicológico de la palabra) y no su disimulación olvidadiza. El apocalipsis de una sociedad sostenida por la mentira y la desmemoria tiene que pasar por el descubrimiento de las llagas del pasado antes de obrar por su cicatrización. El narrador en primera persona se hace así apóstol del deber de memoria, o sea etimológicamente, mensajero[32], y predica la recuperación de la memoria a través de la literatura. Esta tarea de difusión de la importancia del recuerdo concede al narrador una responsabilidad ética de transmisión de este posicionamiento moral al lectorado. En este punto incluso llegan a confundirse las posturas de la voz narradora y del propio autor: en efecto, se involucra personalmente Alfons Cervera en la empresa de rescate de la memoria histórica en gran parte de sus novelas. De hecho, se pueden detectar anécdotas autobiográficas diseminadas a lo largo de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* que se refieren directamente a la vida de Cervera y se relacionan en particular con su misión de salvaguarda memorial. Se menciona por ejemplo su participación en un ciclo de conferencias sobre la memoria organizado por la escritora catalana Rosa Regàs[33], o se evoca también, entre otros, su intervención en un instituto de la región bordelesa en que trató de la reapertura del Valle de los Caídos[34]. Si la voz narradora asume el relato de tales anécdotas, se percibe en filigrana la experiencia real del autor que vivió aquellas escenas y quiere compartirlas con el lector. Se evidencia una abismación de la voluntad de comunicación de la prevalencia de la preservación de la memoria: dar conferencias e intervenir en institutos (además, fuera de su país de origen) constituye el primer eslabón de una cadena de transmisión cuyo destinatario es el lector, quien descubre el entero

32. El sustantivo «apóstol» procede del griego antiguo «apóstolos», que significa «mandado, mensajero».

33. «Yo estaba en Cádiz, en un curso organizado por la escritora Rosa Regàs sobre la memoria en este país nuestro tan desmemoriado. […] Hablaba de eso en Cádiz aquel 3 de julio del año 2006.», *op. cit.*, p. 100-101.

34. «Me lo preguntó un joven estudiante en un Instituto de Segunda Enseñanza, cerca de Burdeos. Que no se explicaba lo que estaba pasando en España con el Valle de los Caídos.», *ibid.*, p. 120.

proceso de circulación de las informaciones mediante el libro. La escritura implica así tomar partido y asumir una responsabilidad moral, como lo señala, al final de la parte titulada «I feel fine», la voz narradora, detrás de la cual se puede percibir la del propio autor: «Y yo no sé escribir desde el sitio que está a la misma distancia de quien lanza los golpes y de quien los sufre. No sé escribir desde ahí. No sé[35]». Ponerse a hurgar en las facetas ocultas del franquismo tardío imposibilita la neutralidad de quien escribe, corresponda únicamente con el narrador-novelista o también con el autor Alfons Cervera. De ahí que la dedicatoria previa al principio de la novela, que precisa el hecho real en el que se inspira el relato, se parezca más a un verdadero homenaje a los mártires de 1965, igual como a todas las víctimas del espíritu transicional[36].

En definitiva, va desarrollándose a lo largo de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* una poética de verosimilitud apocalíptica, en una doble dinámica de revelación y destrucción de la situación establecida. A partir de un acontecimiento real datando de 1981, se elabora un relato ficticio que da a ver lo que pudo haber sucedido a los protagonistas detenidos y torturados por la Guardia Civil, igual como lo fueron sus equivalentes en la realidad, acusados de ser etarras. Gracias a la verosimilitud, como señala Jean Cléder, «sur le plan historique comme sur le plan de la lecture, il s'agit de rouvrir la carrière des possibilités interdites, de redéployer les événements que l'Histoire et le texte n'ont pas choisi d'enfermer mais de transporter[37]». La novela ahonda en la esfera de lo posible con vistas a exponer la multiplicidad de los actos de violencia que pudo haber padecido el hermano del narrador, representante libresco de todos los torturados. Se descubre de esta manera cómo la realidad de los suplicios, que de verdad existieron, rozó con la irrealidad de brutalidades inconcebibles, que se describen sin parar conforme va avanzando el relato. Cada página insiste en el apocalipsis experimentado por el joven perseguido, quien vive el derrumbe de su mundo ilusionado, contado a través de la voz de su hermano narrador. Por añadidura, dicho narrador se aproxima cada vez más a la figura del autor, a fuer de narrador-escritor primero, pero también porque adopta el discurso de cuestionamiento de la

35. *Ibid.*, p. 147.

36. «No sé si nos acordamos de esos crímenes. La Transición tuvo una gracia especial para cambiarnos la memoria de aquel tiempo por el silencio y el olvido.», *ibid.*

37. Jean Cléder, «Politique d'un auteur ou comment "montrer le reste"», *in* Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 396.

Transición del propio Cervera. En efecto, la meta de las revelaciones acerca de las violencias policiales y del silencio protector que las rodea es la de provocar la concienciación del lectorado en cuanto a las deformaciones de la realidad proferidas por el lenguaje transicional, heredero de la ideología franquista. Lo verosímil aparece como una manera de llamar la atención del lector, y a la vez como un complemento del ejercicio académico de recuperación de la memoria. Se busca suscitar una recepción apocalíptica de la obra en que el descubrimiento de las atrocidades implique el rechazo del discurso de reconciliación olvidadiza. Esto pasa a ser una de las características destacables de la escritura cerveriana, en las obras pertenecientes a su saga memorial: en particular el volumen *Las voces fugitivas*[38], que reúne las cinco novelas del ciclo de Los Yesares, ya constituía una muestra patente de la voluntad del autor de convertir la misión de salvaguarda memorística en una prioridad literaria, apoyándose en una recreación verosímil de la vida en un pueblo pequeño marcado por las injurias de la Guerra Civil. En *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, finalmente, las doce canciones, que suenan a lo largo de la novela, no dejan de parecerse a las doce campanadas de medianoche, y si tocan a rebato el final de la felicidad de los protagonistas, tienen también que ser el toque a muerto de la hegemonía de la desmemoria.

38. Alfons Cervera, *Las voces fugitivas*. Vilassar de Dalt: Piel de Zapa, 2013.

RACONTER LE HANDICAP MENTAL. ALIÉNATION ET REVENDICATION DANS *LECTURA FÁCIL* DE CRISTINA MORALES

Christine Di Benedetto
Université Côte d'Azur

Cristina Morales, née à Grenade une décennie après la mort de Franco, et dont le premier roman, *Los combatientes*, date de 2013, a été formée aux sciences politiques et aux relations internationales. L'objet de notre étude, dans le cadre d'une réflexion sur les différentes formes que prend aujourd'hui le réalisme dans la littérature espagnole, est son troisième roman, *Lectura fácil*[1], publié en 2018 et lauréat du *Premio Herralde* et du *Premio Nacional de Narrativa*[2]. L'autrice y aborde le monde du handicap mental, des structures supposées l'accompagner et des regards qu'on porte sur lui. Présenté par Carlos Pardo dans *El País* comme l'un des « romans réalistes les plus surprenants et efficaces » de ces dernières années[3], ce texte pousse à nous interroger sur les catégories qu'on lui applique. Embrassant les enjeux d'un discours social contemporain, l'écriture, peu conventionnelle,

1 Cristina Morales, *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama, 2018. Les numéros de pages qui figurent entre parenthèses dans le corps du texte renvoient à cette édition.

2 Javier Rodríguez Marcos, « La escritora Cristina Morales, premio Nacional de Narrativa por "Lectura fácil" », *El País*, 23/10/2019.<https://elpais.com/cultura/2019/10/22/actualidad/1571739915_331313.html?fbclid=IwAR2WemCX2MZMR11qGzuqpYrjdPF7H_fNcz1I2C71qM_ozrg0dT58OSK_iBg> [consulté le 21/02/2020].

3. Carlos Pardo, « Vida de las mujeres infames », *El País*, 7/01/2019. <https://elpais.com/cultura/2019/01/07/babelia/1546853373_416183.html?ssm=FB_CM_FEM&fbclid=IwAR0W1npUYBHlZYYm0ssDum9oI02Qf6xzGCHQeSM6uzwwrI47o3iJhxDYfTY> [consulté le 21/02/2020].

en souligne les difficultés et les questionnements. Quatre personnages de femmes y évoluent, les « mujeres infames », comme les nomme Carlos Pardo, appelées en jargon administratif « discapacitadas intelectualmente », « retrasadas » en langage familier (45) ou « incapaces » selon la terminologie juridique (48). Dans l'œuvre, un des leviers d'action est de contraindre le lecteur à reconnaître les variantes lexicales d'un même champ sémantique, et à décrypter leur signifiance. L'axiologie de ce roman, qui ne fait pas mystère de son engagement, est à construire progressivement, exigeant une réception active. Il faut également assembler l'histoire individuelle, parcellaire et lacunaire, de protagonistes au destin commun. Elles sont, selon les circonstances, mentionnées par leur prénom – Natividad, María de los Angeles, Patricia et Margarita –, leur surnom – Nati, Angels/Angelita, Patri et Marga –, un nom d'emprunt – Gari Garay, Nati Pelma –, et, occasionnellement seulement, par leur nom complet qui, certes matérialise leurs liens de parenté par l'état civil, mais renvoie aussi à une ascendance par ailleurs tout à fait absente[4]. Leurs relations sont à recomposer ; cousines ou demi-sœurs, c'est surtout une famille qui se choisit, indépendamment d'une famille biologique défaillante. Le regard du lecteur se centre davantage sur le récit des réalités de la vie de ce groupe atypique de femmes.

Une réalité sociale contemporaine

La fiction ne fait pas mystère de son historicité, avec ses multiples références à Barcelone et sa maire Ada Colau, à la CUP[5], dans la mouvance d'un indépendantisme catalan largement égratigné, aux *okupas* et autres prises en main du combat politique par des comités anarchistes.

Les références topographiques insèrent le récit dans une géographie référentielle, dessinant un itinéraire qui se dévoile en pointillé de la campagne catalane à la mégapole. Dans le présent de la diégèse, les personnages évoluent le plus souvent dans le quartier de la Barceloneta, avec des incursions un peu plus lointaines, vers l'école de danse de Nati située « parada Les Corts de la línea verde, al lado del Camp Nou » (122).

L'ancrage dans la contemporanéité événementielle est complété par les références précises à des lieux qui forment le monde institutionnel actuel du handicap mental et servent de cadre, autant qu'ils la motivent, à l'évolution dans leur propre histoire de quatre filles devenues adultes. On

4 María Guirao Huertas dels Angels, Natividad Lama Huertas, par exemple.

5. CUP = Candidature d'unité populaire ; parti politique catalan indépendantiste de gauche. Voir <cup.cat>.

découvre tout au long du roman l'existence d'établissements, parlant pour les espaces qu'ils représentent, à travers l'évocation des protagonistes qui les ont fréquentés. La plupart sont les lieux d'un passé qu'elles sont parvenues à fuir et constituent le chemin à rebours de leur itinéraire vital dans le monde de ce qui se nomme officiellement la « diversidad funcional ».

Les protagonistes parviennent à s'y retrouver dans un dédale de structures[6] où les non-initiés se perdent. Des sigles à déchiffrer sont égrenés : RUDI et CRUDI, ou encore FEAPS (« Federación Española de Asociaciones Pro Subnormales[7] »). Le discours est chargé de fortes critiques contre le système :

> […] aunque nos hayan matado a terapias conductuales y a cuentos infantiles, aunque después de muertas en manos de las Conserjerías de Sanidad y de Educación hayamos resucitado y ahora seamos discapacitadas intelectuales pero zombis, […] discapacitadas intelectuales expertas en discapacidad intelectual […]. (55)

Les structures sont vécues comme terrifiantes : « campo de concentración y de exterminio de Somorrín (CRUDI) » (122) ; le point commun de leur personnel semble être l'attitude répressive : « la psicosargento » (368), « la moni-poli-cupera » (386).

Lorsque le handicap est autorisé à s'insérer dans la cité, dans le cadre d'une gestion décentralisée, la connotation est plus positive[8]. L'objectif des quatre femmes est l'acquisition puis le maintien d'une certaine autonomie dans le si désiré « piso tutelado » pour lequel elles doivent rendre des comptes à la *Generalitat*. C'est là que se déroule le présent de la diégèse.

S'il y avait au départ en elles des questions restées sans réponses sur la « subnormalidad » lorsqu'elle fut tout nouvellement évoquée, puis nommée, dans l'univers de leurs enfances chahutées, il n'y a ensuite de la part des personnages aucune remise en question de leur état : « siendo como es

6. « colegios para niños subnormales » (colegio de PRONISA = « Pro Niños Subnormales de Arcos » (p. 113), Centros Rurales y Residencias Urbanas para Discapacitados Intelectuales (CRUDIS y RUDIS) – déclinés en CRUDI de Somorrín (p. 122) ou RUDI de La Floresta (p. 391) pour « discapacitados intelectuales severos » –, la GUAPABA : « Guardería para adultos Barceloneta », « centro cívico », « centro ocupacional para hacer manualidades » (p. 42).

7. FEAPS devenue « Plena Inclusión » depuis septembre 2014. L'ironie qui réside dans le signalement de cette évolution de façade est à peine masquée.

8. On y trouve les « Servicios Sociales », leurs bataillons de « educadoras sociales » (p. 52) et le « Grupo de Autogestores » avec « la persona de apoyo » (p. 65-66).

la menos discapacitada » (111). Pas de gêne donc, ni désir de cacher, mais la simple variation, de l'intérieur, de l'état et des compétences de chacune. Leur discours dévoile en écho celui de « l'autre », qu'elles peuvent décider de s'approprier, quand « sunormal », juste un peu déformé, est prononcé comme une insulte (107), ou comme un jeu : « Patri, eres subnormal perdida. Dice subnormal para "joderme", la "cabrona" de la Marga y de su conciencia de discapacidad » (113). La réalité de ces femmes intègre le paradoxe des discours appris, qu'ils soient médicaux ou administratifs. En matière de tuteur légal, par exemple, Patricia reprend la doxa : « para que nadie pudiera sacar dinero de sus cuentas ilegalmente », en utilisant les mêmes termes que ceux du langage officiel pompeux « que velara por el máximo interés del incapaz » (409), mais qui, dans sa bouche, résonnent d'un tout autre écho. Cela interpelle dès lors sur l'origine de la parole et empêche de voir dans ce roman le simple reflet d'une réalité objective. Selon Jacques Rancière, « l'être parlant est saisi par un double arbitraire : celui de la langue et celui du lien social[9] » et c'est par le travail sur le premier, la langue, que le roman s'attaque au deuxième, le réel invisible. Ensemble, ils mettent en évidence un malaise qui sourd, souvent discrètement, comme par des articles définis excluants – « el médico de la subnormalidad » (98) –, plus que dans des marques affirmées d'un secteur étranger au handicap, très peu représenté. Ce roman fait, comme le suggère Dominique Viart, « du détour de la fiction une méthode pour déconstruire ces fictions du réel ou du verbe que proposent encore trop de discours[10] ».

Par conséquent, aucune réduction à un documentaire ou reportage sur ce qui serait le monde du handicap mental n'est possible. C'est, *a minima*, une « fiction critique » comme les a nommées Dominique Viart quand « la fiction devient non seulement un lieu où les sciences humaines sont interrogées, mais également un espace où se pose la problématique question de leurs liens[11] ». Nous allons le voir, solutions narratives et langage se combinent comme vecteurs d'appréhension du réel.

9. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard, 1998, p. 158.

10. Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine », *Spirale* (201), 2005, p. 11. <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n201-spirale1059198/18724ac.pdf> [consulté le 3/02/2020].

11. Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Études françaises*, 40 (2), 2004, p. 28. <https://doi.org/10.7202/008807ar> [consulté le 3 /02/2020].

Des catégories narratives modifiées, pour une vision critique du réel

La structure du roman empêche le lecteur de s'installer dans la mimesis. L'univers fictionnel possède de multiples facettes, des « procédés interruptifs dérangent le cours tranquille[12] » de l'histoire et introduisent à la fois perspectivisme et distanciation. Le texte est divisé en vingt-sept chapitres non numérotés, que nous appellerons unités, faisant varier la voix narrative. Celle-ci circule entre les quatre protagonistes et dessine par touches des portraits éclatés, une mosaïque à recomposer.

La partie textuelle la plus importante en volume est dévolue à Nati qui, avec onze unités et cent soixante-huit pages sur quatre cent dix, déroule la narration la plus conventionnelle. Dès l'incipit, au présent de l'indicatif et à la première personne, elle définit son identité : « Tengo unas compuertas instaladas en las sienes » (13), qu'elle expose avec une série d'éléments concrets visant à donner à percevoir la sensation physiologique de sa pathologie mentale, « depresión con manía persecutoria » (321). C'est un personnage complexe, à la fois la protagoniste au taux d'incapacité le plus élevé des quatre – critère selon lequel elles-mêmes se situent, comme rendues indissociables de leur handicap par un système qui chiffre et monétise tout : 70%, 1118 euros d'indemnité –, mais aussi la plus cultivée, celle à la conscience politique la plus affirmée, qui est en mesure de bâtir des réflexions denses à partir de concepts sophistiqués, d'une argumentation solide et de phrases complexes. Rebelle, elle apparaît comme rétive à l'humour et à une quelconque remise en question, au vu de ses thèses radicales, plusieurs fois remarquées par ses colocataires. Elle évoque son quotidien, largement occupé par la vie qu'elle mène avec ses trois cousines et par ses activités de danse dans deux écoles ; Nata Napalm est le nom d'artiste que lui donne Marga (127). Expériences dans l'univers de la danse, positionnements socio-politiques contre tous les machismes et tous les fascismes, et sexualité sans tabou sont les fers de lance de son discours.

Mais, même dans les fragments où elle détient la voix narrative, la parole circule, libérant des espaces d'existence pour les autres protagonistes. Ainsi, la deuxième unité, de seulement deux pages, reprend un dialogue en discours direct avec Marga qui commence par un « dice ». Puis les marques de la présence de la narratrice s'estompent, fondant les paroles, dans une légitimité à laquelle chacune a droit. Les voix se mêlent sans se diluer

12. Anne-Laure Bonvalot, « De la référence à l'inférence. Eléments pour un réalisme des possibles », *in* Catherine Orsini-Saillet (coord.), *Dire le réel*. Dijon : EUD, 2014, p. 146.

pourtant ; lorsque Nati reprend sur cinq pages (19-23) une conversation avec Angelita, cette fois la position de la narratrice est mise en exergue, car sur toute la page 22 elle reformule, avec un niveau de langue plus élevé, les assertions de sa cousine qu'elle signale entre parenthèses et avec des guillemets, marquant la conscience qu'elle a d'elle.

Quatre-vingt-six pages – deuxième entité en volume – donnent la parole à Angels, à travers cinq fragments seulement. Ceux-ci correspondent intégralement aux chapitres du roman qu'elle rédige sur son téléphone, selon la nomenclature de « Lectura fácil » qui donne son titre au roman, et qu'elle envoie par Whatsapp à son groupe d'autogestion. Marqués par l'en-tête « NOVELA / Título : Memorias de María Guirao Huertas dels Angels », ils reconstituent son autobiographie. La moins handicapée des quatre – 40%/ 189 euros de pension – y suit en cinq étapes une chronologie linéaire et une topographie institutionnelle : « Presentación », « Comienza el viaje », « El CRUDI viejo y la crisis creativa », « Paradojas en el CRUDI nuevo », « Hacia la libertad ». Si elle ne tient pas de discours complexe, c'est elle qui rétablit la chronologie. Au niveau de la diégèse, c'est également elle qui a sorti les trois autres filles de ce qu'elle appelle « l'enfer de Somorrín » (110), a organisé la traversée de l'Espagne pour les amener se cacher à Barcelone chez une tante, puis obtenu pour elles quatre l'appartement réservé où, même sous tutelle, elles connaissent une relative liberté. Son portrait dévoile des décalages qui ne sont pas explicités et dont la logique ne se révèle qu'avec la reconstitution du puzzle que peut opérer un lecteur attentif : en échec scolaire, obèse et bègue, elle a toutefois pu un temps travailler pour les supermarchés Mercadona, ce qui lui donne le droit, jamais remis en question, de gérer les finances du foyer.

Dans le présent de la narration, elle a quarante-trois ans, mais en avait dix-huit quand elle fut admise pour la première fois dans le CRUDI (61). C'est seulement en fin de roman qu'elle déclare avec du recul : « así empezó mi lucha por la autonomía y la igualdad de derechos » (395), ou, dans son rôle de « autogestora » : « yo llevaba la igualdad de oportunidades en la sangre » (396). Elle raconte sa réalité comme s'il s'agissait d'une histoire, haletante. Toute une vie d'adulte et de rêves humains est exposée en phrases courtes, interrompues par des explications sur de nombreux termes, complexes ou évidents. Angels se définit surtout par rapport à sa production littéraire : « Soy una escritora rebelde y universal » (413).

À la polyphonie, au désordre temporel, s'ajoute la diversité des matériaux provenant de champs sémiotiques variés. Quatre fragments, soit soixante-trois pages, relèvent de ce qui se déroule à l'*Ateneo anarquista*

dont les membres sont un écho des « indignados » du 15M. Avec des titres variables, actes d'assemblées générales ou comptes rendus de réunions, ils mettent plus spécifiquement en lumière Gari Garay, Margarita, dont le rêve absolu est d'obtenir son espace de vie individuel via une occupation illégale. Quelques jours durant, *okupa*, elle pourra vivre seule dans un appartement vide et délabré, symbole d'une victoire pour laquelle elle devra payer un prix élevé. Si, au niveau du personnage, cela rime avec bonheur et liberté sexuelle, au niveau de la diégèse, c'est le déclencheur du traitement judiciaire de son cas pour stérilisation. En effet, après la fuite de Marga, appelée « l'espantá », l'institution réagit par un processus de castration dont la poursuite sous-tend tout le propos de l'œuvre.

C'est ce qui constitue le quatrième axe de la structure narrative et est rapporté de manière directe dans le roman avec la reproduction des entretiens menés par la juge en charge de la décision, administrativement et froidement intitulés : « Declaración de […] dada en el Juzgado de Instrucción número 4 de Barcelona el […] en el proceso de solicitud de autorización para la esterilización de incapaces, a resultas de la demanda presentada por la generalitat de Catalunya contra Dª Margarita Guirao Guirao ». Ils se déroulent entre le 15 juin et le 25 juillet 2018, sur une courte période de temps, même si la magistrate rappelle à plusieurs reprises que l'affaire a largement dépassé le mois d'examen qui devait lui être consacré, laissant le lecteur faire le lien entre l'importance du sujet pour l'individu et pour l'institution. Elles constituent sept unités narratives seulement et le total de pages le plus réduit (soixante et une). La parole des protagonistes y domine, en particulier celle de Patricia[13], la plus conventionnelle des cousines, comme cherchant à s'imposer sur le système tout-puissant.

Interrompant momentanément la parole des quatre protagonistes, une vingt-huitième unité est insérée dans le texte. Il s'agit d'une supposée reproduction en *fac simile* d'un fanzine[14] de quarante et une pages non numérotées, mais comprises dans la numérotation globale du roman. Intitulé de manière parodique « Yo también quiero ser un macho – ¿Para qué quieres

13. Patricia intervient dans les trois premières dépositions et en clôture du cycle d'entretiens avec la magistrate. Le quatrième entretien est aussi le plus court, deux pages seulement, puisque Margarita elle-même refuse de déclarer. María de los Angeles et Natividad sont entendues une fois chacune.

14. Un fanzine, contraction de l'expression anglaise « fanatic magazine », est une petite revue, institutionnellement indépendante, de bandes dessinées, musique etc., créée et réalisée par des amateurs pour d'autres passionnés. Ce type de publication est fortement ancré dans la philosophie DIY, popularisée par le mouvement punk.

ser una persona normal? », il est constitué de collages, textes avec différentes typographies, photos, dessins, etc. L'ensemble ne contient aucune signature, aborde les sujets du féminisme, de la différence et fait le lien avec le reste du roman à travers l'allusion, page 1, à une conférence allant être donnée à la RUDI le 5 septembre 2018, ce qui laisse supposer que ce fanzine est censé représenter une production des résidents. La cohérence doit être déchiffrée dans l'hétérogénéité des composantes. L'impression de réalité n'est que l'un des jeux de « vrai et faux » placés là pour interpeller le lecteur au sein des différentes unités narratives marquées par la fragmentation.

Il a souvent été dit que la reconfiguration des frontières du roman dans la postmodernité en avait exclu le champ du politique. Ici, il reprend ses droits, questionne l'organisation du vivre ensemble. Il scrute ce qui se passe à l'intérieur de la communauté de vie de ces quatre personnages, mais aussi la façon dont cohabitent les communautés, si tant est que cette division sociale, qui passe outre la seule existence humaine, ait un sens, ce que roman ne cesse de battre en brèche.

Un engagement littéraire

Ce roman ne revendique aucune idéologie politique. L'anarchisme, seul courant mentionné, mis en pratique sous son angle libertaire au sein de l'*Ateneo* auquel se rend Marga, révèle son potentiel positif dans l'aide apportée pour l'occupation de l'appartement. Il est surtout fait mention du droit à la parole qui y règne, à mettre en regard avec l'interdiction de s'imposer mutuellement le silence dans le groupe des quatre femmes. Cela définit ainsi une valeur commune que le roman défend, le respect de la parole de chacun. Le mouvement ne subit qu'une critique modérée, mais le texte prend ses distances avec l'idéologie en reproduisant la vacuité de certains discours, à travers les interminables comptes rendus des assemblées générales.

Au niveau du discours des personnages, Nati est la plus éduquée puisque c'est à quelques mois de la soutenance de son doctorat qu'elle connaît le trouble mental qui lui vaut de faire partie du petit groupe. Elle vilipende en bloc tous les acteurs du monde politique. Aliénation et fascisme sont des termes qu'elle applique à tous les éléments de la société qu'elle décrit et rejette.

Plusieurs des enjeux du présent de l'écriture trouvent une tribune dans ses mots et mettent en évidence un renversement systématique des idées dominantes. Un des exemples les plus représentés concerne la sexualité. Le

« Diviértete con respeto. Solo sí es sí[15] », slogan de la campagne de sensibilisation contre les agressions sexuelles faites aux femmes, qui a circulé en Espagne à partir de 2018, et qui remplaçait le précédent « No es no », est repris dans le roman unité 14. Destiné à donner aux femmes le droit de faire entendre leur choix de refuser une relation sexuelle non expressément acceptée, il est inversé et devient ici la revendication de la possibilité d'opter pour une sexualité plurielle et décomplexée. La position défendue avec virulence par le personnage de Nati est de ne pas criminaliser la pulsion sexuelle, contrairement à ceux qui prétendent qu'elle est un danger et qui, selon elle, bien hypocritement, souhaiteraient apprendre aux femmes à tout faire comme les hommes, hormis le sexe. L'argumentation se déroule sur des pages entières, transformant le roman en acte directement militant : si avoir une relation sexuelle sans préméditation peut être un danger, c'est justement cela qui constitue un acte politique (135) et la manifestation d'une volonté au service du seul plaisir (136). L'argumentation, extrême mais cohérente, a en ligne de mire le « féminisme castrateur de la négation », qui plus est quand il vient d'une femme elle-même, la « autocastrada ». En conséquence de quoi, le manifeste est énoncé : « Proclamamos el sexo indiscriminado » (140). Nous sommes face à une stratégie textuelle qui subvertit les orientations sociétales du moment – le droit à dire non est transformé en droit à dire oui –, tout en promouvant une rupture radicale avec les codes culturels – le choix de « follar », terme qui sature le récit, pour le plaisir. Par un mouvement de réaction d'abord puis d'action, donc doublement en prise avec le réel dans lequel il s'insère, le texte prend des allures de pamphlet.

Sans qu'ils y soient explicitement associés, des éléments sont disséminés comme pour être mobilisés par le lecteur cherchant à se positionner dans la controverse qui parcourt l'œuvre, celle de déterminer s'il y a lieu ou pas de procéder à la stérilisation de Margarita, pour contrer son activité sexuelle. Ce cheminement judiciaire n'aborde pas de front la question de la légitimité morale d'un groupe social qui s'arroge le droit d'empêcher un humain d'avoir des enfants, mais poser la question est, en soi, un engagement littéraire.

15. Voir, par exemple, <https://www.valladolid.es/fr/actualidad/noticias/ayuntamiento-presenta-campana-solo-valladolid-libre-agresion> ou <https://www.juntadeandalucia.es/institutodelamujer/index.php/iam/noticias/el-iam-lanza-en-almeria-la-campana-de-sensibilizacion-contra-las-agresiones-sexuales-diviertete-con-respeto-solo-si-es-si> [consultés le 15 /02/2020].

Lectura fácil, roman « réticulaire », selon l'expression de Geneviève Champeau[16], se positionne sur un plan éthique avec une acuité contemporaine pour faire émerger dans le récit des réalités passées sous silence, tout en s'insurgeant contre ce que le personnage de Nati verbalise : « ¡[…] qué asquerosa retórica hay, sin embargo, en la venta de ideas, en que calen los mensajes y en saber transmitir los pensamientos! » (74). Chargé de l'intentionnalité de l'auteur, il pousse le lecteur à s'interroger sur les rapports de domination, sur la place de l'individu dans la structure sociale et à entrevoir le nécessaire combat. On pourrait se demander si l'engagement de l'œuvre entre en contradiction avec son autonomie littéraire[17]. Mais vision critique du réel et créativité esthétique[18] sont intimement liées ; d'une forme signifiante naissent les effets de révélation, de questionnement et de prise de position, qui permettent de dévoiler une réalité gênante occultée.

Une écriture de la dénonciation et de l'affirmation

On ne trouve pas, de prime abord, de trace de l'autorité de celle qui produit la représentation, la romancière. La focalisation interne et la polyphonie, évoquées plus haut, suggèrent une lecture du réel à travers une multiplicité de regards provenant tous de l'intérieur de la communauté du handicap mental. Toutefois, l'instance rectrice du récit ne recherche pas l'impartialité.

L'ironie structurelle se glisse dans un discours polymorphe où les personnages qui ne font pas partie du groupe des quatre femmes n'interviennent qu'à la marge, et ne restent que des déclencheurs de parole – comme la juge –, ou de réaction – la professeure de danse ou la travailleuse sociale. Le regard porté sur cette équipe de filles dans l'action permet d'abord de

16. Geneviève Champeau, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », *in* G. Champeau, J-F. Carcelen, G. Tyras, F. Valls (Coord.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011 : « El relato reticular opera una triple traslación : de la instancia narrativa hacia el lector, de la diégesis hacia el relato y de los personajes hacia una declinación de motivos en el marco de una poética de la variación », p. 84.

17. En effet, « malgré une reconfiguration des frontières du roman dans la postmodernité, faisant de celui-ci un espace poreux et englobant, le politique semble demeurer un élément antilittéraire », Canela Llecha Llop, « Pour une politique de l'interprétation littéraire », *Raison publique*, 2014/2, nº 19, p. 225-232. <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2014-2-page-225.htm> [consulté le 15/04/2020].

18. Question que se pose Benoît Denis dans *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, 2000.

saisir l'étrangeté, et seulement ensuite de s'interroger sur le pourquoi de cette sensation. Le langage place sur la voie de l'étonnement soit par l'ironie directe, soit au contraire par l'absence d'ironie d'une expression au premier degré ou extrêmement factuelle. Des affirmations de Patricia, comme « yo sí soy claramente retrasada » (49), contrastent avec une logorrhée qui fait que ses interventions auprès de la juge doivent être enregistrées par la greffière avant d'être retranscrites, et que les parties où elle a la parole soient toujours longues, truffées de détails. Patricia est un personnage dont on peut trouver, mais seulement en fouillant le texte, qu'il a un « trastorno alimentario adolescente », un « trastorno del lenguaje » et une « esclerosis tuberosa en el lóbulo frontal y los ojos ». Elle porte de ce fait des « gafazas », le suffixe augmentatif faisant présager sans apitoiement un problème dégénératif augurant d'un avenir encore plus compliqué : « cada hora […] más cegata » (119). Son langage est familier, la réalité parfaitement assimilée. En même temps, le personnage restitue une leçon bien apprise dont on ne croit pas beaucoup à la sincérité, du fait de la reproduction d'un système langagier externe qu'elle sait mobiliser à bon escient. Lorsqu'elle tente de convaincre la juge, elle déclare être en capacité de :

> […] aprender, con los apoyos adecuados, las aptitudes y habilidades sociales necesarias para convertirme en miembro de pleno derecho de la comunidad, en una ciudadana integrada cuya diversidad funcional contribuye a la pluralidad, bienestar y riqueza de las sociedades democráticas. (112)

Le roman met ainsi en place un système de valeurs au sein de cette équipe constituée volontairement. L'insistance sur tel ou tel détail – qui n'en est pas un, selon qui émet le jugement –, glané au détour du texte, provoque un arrêt dans le cours du récit. On sait de Patricia, par exemple, qu'à trente-trois ans elle se maquille et se coupe seule les ongles, éléments insignifiants mais immense victoire que semblent corroborer les « 52% / 324 euros », sa caractérisation dans le système du handicap. À chaque fois en effet, le regard cru embrasse la question financière, sans déclencher aucun commentaire et laissant les données non analysées faire sens. L'immersion dans un réel concret et la présentation factuelle sans recul recadrent enjeux et priorités.

Au même niveau d'importance que la pathologie ou l'allocation financière, figure l'indication que Patricia a 99% de moins de seins que Marga. Ce fait n'est pas anodin car, avec un bon sens que le lecteur apprend à reconnaître, il déclenche l'énoncé d'un pacte entre les deux femmes : s'il n'est pas question pour Marga, connue pour être « muy calurosa », qu'on

l'empêche de montrer ses seins ou sa culotte, elle devra au moins être bien épilée. Aucun commentaire n'est produit par l'instance narratrice ou rectrice. Du fait brut naît la sensation de décalage sur l'échelle sociale de l'importance et de l'acceptable, retournant vers le lecteur la question de son ressenti.

Chacune des cousines a sa spécificité et sa fonction, non disputées par les autres. On sait par exemple qu'Angels, quarante-trois ans, est celle qui oriente les autres dans la rue. Mais la réflexion demanderait à être développée quand il est précisé qu'elle n'a toutefois pas à être obéie et que la seule obligation est de ne pas la remettre en cause. Parce qu'elle se coupe les ongles seule, elle peut décider de cela pour les autres, comme pour les cheveux. Aller chez le coiffeur est de sa part un ordre inflexible, et elle paie, légitime trésorière qu'elle est, du fait de son emploi passé. On le voit, la logique qui préside aux décisions et à l'organisation de la communauté s'insinue progressivement dans un discours compact qui ne la questionne pas.

De la même manière, les critères de valorisation de l'individu permettent à chaque personnage de trouver sa place dans le microsystème qu'il contribue à constituer. Il est reconnu à Marga un talent pour le nettoyage, défini comme art, « potestad », et même « estrategia limpiadora » (118). Emphase ironique ou légitime reconnaissance, le texte définit des valeurs mais ce sera au lecteur de les analyser. Les capacités de Marga lui permettent de s'intégrer dans le système social majoritaire, basé sur l'utilité économique : elle peut faire du ménage, en entreprise ou ailleurs. Comme s'il s'agissait d'une évidence pernicieuse contre laquelle les personnages n'ont pas les moyens de s'élever, le discours se contente d'épingler des pratiques courantes hypocrites, sans s'y arrêter : le non-respect des quotas d'intégration des handicapés, l'exploitation « au noir » des plus fragiles :

> Y si no la autorizaran o si, autorizándola, las empresas no quisieran retrasadas en plantilla, podría la Marga simple y llanamente echar horas en negro en una casa, porque mire usted el talento de «cha-cha» de mi prima […]. (117)

L'objectif semble être moins de critiquer une société malhonnête, castratrice et faussement protectrice, que de dévoiler le positif caché.

L'humanité se fait jour dans l'affection, la protection, le respect entre les protagonistes – les scènes de la cuisine, du bus, entre autres, reflètent des moments intenses, parfois accentués par l'humour partagé d'un entre-soi :

> Me encanta entonarme con Ángela porque apenas se nos nota por fuera pero por dentro vamos a mil, estamos superlocuaces, a ella se

> le acentúa la tartamudez y marginamos el resto de la escasa reunión […]. (23)

La position morale est claire, les quatre femmes ne sont pas des victimes, elles ont leur force et leur identité propres.

En ce sens, l'approche textuelle de l'érotique et du sensuel – dans le cadre du renversement d'une morale qui condamne le plaisir sexuel – est révélatrice. L'hyperbolisation des scènes de sexe est un des éléments au service de ce positionnement. Références à la masturbation, descriptions détaillées d'une sensualité torride entre filles, de relations sexuelles avec un autre handicapé ou avec un inconnu pris au hasard dans la rue, nombreuses sont les pages qui sont consacrées à l'expression du corps, comme c'est aussi le cas avec les cours de danse pour handicapés moteurs et mentaux qui occupent de longs passages. L'autobiographème d'une Cristina Morales artiste en résidence dans la « Fábrica de Creación La Caldera » (Barcelone) en tant que membre de la compagnie de danse contemporaine « Iniciativa Sexual Femenina » va être décliné, dans un parallèle qui installe son discours en opposition avec l'autorité des discours institués. La technique d'échauffement pour la danse est directement mise au service de l'auto-masturbation, celle-ci atteignant un niveau de technicité élevé – sans aucune trace de moquerie –, quand il s'agit de la pratiquer sans les mains. Cette densité que présente le texte, tant dans la fréquence des références comme dans la somme de détails, interroge la vision de la réalité, de l'acceptable et du convenable. Si la jeune femme se masturbe en toutes circonstances, c'est simplement, déclare le texte, car elle obtient peu de satisfaction en matière de « encuentro sexual, que es el objetivo masivo de Marga » (78). L'empêchement institutionnel, construit à dessein, fait ressentir une violence considérable, un « fascismo terapéutico » jusque dans les traitements, par « lavado de su coño y su cerebro » (78). La violence verbale apparaît comme le seul outil qui puisse s'élever contre les violences subies. La déclaration de Nati à la juge, alors que sa cousine est attachée à son lit avant sa stérilisation, en est un des exemples :

> Eres una «macha», una «facha» y una neoliberal que se «pajea» y se limpia «el culo» con el mismo billete enrollado de cien euros con el que esnifa la cocaína incautada a los camellos del Raval. Los que atentaron el verano pasado en la Rambla son almas cándidas comparadas con los terroristas aniquiladores de cualquier manifestación de vida que sois tú y tu juzgado. (317)

L'écriture, corrosive, explore les contrastes d'un passage du sens figuré au littéral, d'une langue ultra-normalisée ou opaque : « su lengua

"compuertera" incomprensible » (119). Tout l'éventail lexical est utilisé : saturation de termes argotiques et provocateurs (« comepollas de funcionaria precaria », 80), adaptation d'insultes courantes (« Subnormal será tu tía », suivie du retournement enfantin : « es tu madre », 114), néologismes (« pahcolauistas », 70), qui côtoient un lexique recherché ou de riches définitions métaphoriques (« lagrimones, que era, podríamos decir la defecación de mi retortijón del alma », 119). L'autrice va chercher dans la langue « le dysfonctionnement qui dira le mieux les traumatismes individuels et sociaux que la rhétorique glacée de notre époque ne peut plus saisir », comme l'évoque Dominique Viart[19]. Le récit se veut l'espace d'un engagement sans concession.

Pour s'insurger contre les préjugés et les stigmates, les réalités linguistiques sont mobilisées plus encore que les réalités économiques, sociétales et politiques qu'elles dénoncent. Les éléments réflexifs qui en découlent s'ajoutent à la critique directe de la société évoquée plus haut. Ils sont également révélateurs de la capacité à interroger le monde qu'ont ces personnages que la société tolère, à condition qu'ils restent en marge. Nous avons montré par la construction narrative que ces derniers envahissaient le texte par leur parole. Or, une lutte se joue autour de son existence même. Selon les moments, il est précisé qu'on ne comprend pas ce que disent ces femmes différentes : Nati ne parle pas normalement, emploie des mots que personne ne comprend (392). Ou bien qu'elles parlent trop – Patri, Nati. Ou encore qu'elles ne parlent pas : Marga ne lit pas ni n'écrit ; c'est la plus silencieuse, la plus douce, c'est elle qui prend le plus de médicaments car elle est « officiellement » déprimée (78) par la conscience de son handicap, et en même temps contente de cette conscience (47). Nous savons d'elle seulement ce que disent les trois autres ou les documents de l'*Ateneo*.

La parole est au centre du récit. Interdite, coupée par les médicaments, non entendue, elle s'impose pourtant. Jesús Ruiz Mantilla y voit « el grito de una juventud enrabietada, pero en lucha, que necesita volver a reconstruir un lenguaje excesivamente prostituido por el mal uso y la manipulación de sus patrones precedentes[20] ». Le questionnement embrasse le langage lui-même. Bien appris et reproduit, est-il une marque de réussite ou d'aliénation ? Patricia s'exprime « como una funcionaria de clase C de

19. Bruno Blanckeman, « Littératures au pluriel : entretien avec Dominique Viart », 24 janvier 2011. <https://www.raison-publique.fr/article400.html> [consulté 2/02/2020].

20. Jesús Ruiz Mantilla, « La palabra facha se usa poco. Hay muchos más de los que nos pensamos » (Entrevista), *El País Semanal*, 21/12/2019. <https://elpais.com/elpais/2019/12/17/eps/1576583671_398715.html> [consulté 3/03/2020].

medio pelo » (112), dit-on. Et on comprend bien, lorsqu'il est adressé à la juge, que le jargon juridique révèle le mensonge qu'il véhicule, face à une réalité tout autre. Le vocabulaire élevé, parfaitement maîtrisé, ne fait pas mystère du rejet qu'il inspire : « Lo que a vuestra vomitiva hipocresía se le ha ocurrido llamar "proteger a la incapaz de las consecuencias de un eventual embarazo indeseado" es una eugenesia amparada por la ley. » (317). Tout comme le langage juridico-administratif se montre trompeur en matière de droits supposés (396), à la fois dans la Constitution et dans la Déclaration universelle des Droits de l'homme, ou la « Convención de los derechos de las personas con discapacidad ». À l'inverse, la parole dans l'*Ateneo anarquista* est présentée comme une expérience physique de laquelle est exempte la manipulation : « no había relato : sólo había significado, solo desvelamiento de una realidad hasta entonces oculta que el hablante venía, con su habla, a regalar a quienes querían escucharlo » (74). Décorrélée d'une idéologie ou d'une argumentation, elle est qualifiée d'acte physique de générosité : « ¡Qué distinto es regalar un significado a vender una idea! » (74), « ¡Qué deseos de amasar en la boca significados que besen y alimenten! » (75).

On entend une tendresse envers les mots déformés, car mal entendus ou compris par les protagonistes : « algo así como […] un amor "farenal" o "frateal" o "fateral" entre ella y yo » (119) ; ils introduisent une sorte de lâcher prise qui paradoxalement emphatise le concept. Cela se combine avec de surprenantes images poétiques que Nati, en position de narratrice, tisse avec délectation :

> Sonrió con su sonrisa de deprimida, esos separados dientes sarrosos que se le transforman en los barrotes de una jaula detrás de los cuales revolotea con algo de desesperación, un gorrioncillo milagrosamente cazado y jamás acostumbrado al cautiverio, una mariposilla a la que se le pegan las alas por la amarilla saliva. (114)

Apparaît alors un plaisir rare et étrange, une berceuse à savourer : « un placer que llenaba el vacío de significado de nuestras neoliberales vidas » (140). Un trajet en métro, espace de cette parole douce et rare, devient plaisir lucide et conscient, loin de l'extase qui le banaliserait.

Dans *Lectura fácil*, Cristina Morales cherche la meilleure forme pour rendre palpable l'univers par le biais de l'écriture, pour dire le réel. La main de l'auteur implicite, qui cherche tant à s'effacer derrière ses personnages, guide l'expression. Comme le résume Geneviève Champeau :

> Una de las consecuencias de la preponderancia de la instancia de rección es la generalización de la bivocalidad del discurso narrativo

> en la confusión de la voz de los narradores y de la voz blanca de la instancia de rección que se expresa a través de ellos, que sea mediante una postura irónica, de empatía, lúdica y humorística o en la metatextualidad[21].

Le lecteur, perplexe face à ce qu'il lit, déstabilisé, se voit contraint d'interroger le réel.

Un cri de contestation et d'affirmation d'existence

À travers l'histoire très spécifique de ces quatre femmes, s'il est question de vision réaliste[22], qu'est-ce qui est en ligne de mire ? *Lectura fácil* est un roman d'où l'on observe le monde du handicap mental, peu connu, voire inquiétant. Mais dans un fonctionnement bipolarisé, c'est autant l'observation du monde des autres qui se joue, de ce qu'ils mettent en place ou fuient. La dénonciation, on l'a vu, en est féroce. À l'inverse, comme pour l'idéologie libertaire, le handicap mental semble échapper à la critique. Pourtant, le récit ne vise pas à éveiller de la compassion vis-à-vis de personnages dont les attitudes dérogent à la norme des comportements en société. Ce ne sont pas des victimes pathétiques. Ces personnages de femmes, très individualisés mais formant un univers à eux seuls, ne sont donc pas non plus des caricatures. Ces femmes mènent des actions, apparaissent comme actrices de leur monde.

La contestation littéraire qui se fait jour dans ce qui se lit comme un cri de plus de quatre cents pages est-elle alors une modalité de l'action politique, par l'opposition et la revendication ? Le roman n'a pas la possibilité de s'attaquer à tout un système socio-économique, mais il vise à empêcher la bonne conscience cachée derrière un langage médico-administratif qui nie l'individualité. L'action se concentre sur une modalité concrète : une réelle lecture facile[23], qui devient une métaphore de la résistance, comme

21. Geneviève Champeau, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », *art. cit.*, p. 77.

22. Philippe Hamon, *Puisque réalisme il y a*. Genève : Éditions La Baconnière, 2015 : « il ne s'agit pas seulement pour eux (les écrivains réalistes) de voir des "choses" matérielles […], mais de voir des choses immatérielles – et pourtant bien réelles et bien existantes », p. 48.

23. Voir <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124654_spa>, Les directives IFLA/UNESCO d'avril 2001 (texte intégral) remplacent les « Directrices para Bibliotecas Públicas », de 1986. La version en espagnol, « Directrices para materiales de lectura fácil », est le fruit de l'accord entre la Fédération Internationale des Associations et Institutions Bibliothécaires (sigle anglais IFLA) et l'entreprise espagnole spécialisée en

l'est le roman qu'Angels écrit sur Whatsapp selon cette formule (66) dont elle explicite les modalités au fur et à mesure qu'elles se présentent dans son récit. Le premier paradoxe réside dans le titre pompeux : « Directrices para Materiales de Lectura Fácil de la Sección de Servicios Bibliotecarios para personas con Necesidades Especiales » (64-65). Incluses dans la « Ley de Accesibilidad aprobada por el Parlament de Cataluña » en 2014, on découvre que la juge ne les connaît pas (309 et 413), comme si leur existence était factice. La règle pourrait être simple : pour être compris de tous, un texte ne devrait pas imposer de digression, et il saurait définir tous les mots employés. Tout est détaillé : la mise en page du document est prévue sans justification à droite. Le résultat figure alors une sorte de poème graphique en prose, un texte polystrophique où « las frases son hierbas o montaña » (68). Face à la complexité imposée, une poésie de l'absurde se dégage peu à peu. Il s'agit d'expliquer ce que signifie « sangrar », sans l'associer au mot « sangre », et ainsi de suite… À chaque instant, sur un ton appliqué, les termes employés sont commentés, donnant lieu à d'innombrables digressions. Le discours d'Angels, en cherchant à synthétiser les consignes, met en évidence l'incongruité des cent vingt directives : « Escribir en "lectura fácil" es muy difícil » (314). Des considérations métalittéraires émaillent le texte de ce roman ; les contraintes sont déclinées et suivies à la lettre : faire des phrases courtes, éliminer ce qui n'est pas nécessaire, clarifier la polysémie. Au niveau grammatical même, l'apprentie-écrivaine explique des enjeux complexes, comme le singulier de généralité, évoquant sans le préciser tout le sens du roman : être un et faire partie d'un tout. L'écriture / lecture « faciles » deviennent mode d'opération sur le réel, au niveau du personnage d'Angels comme de Cristina Morales qui, selon le critique Iñaki Ezquerra, « elabora un "panfleto contra el todo"[24] ».

Angels fait, dans la dernière unité, une pause où la réflexion métalittéraire sur l'œuvre qu'elle produit est longuement poussée (409-413). Elle y défend son positionnement en tant qu'autrice : c'est en connaissance de cause qu'elle utilise ce procédé, somme toute très complexe, et cela constitue un acte de rébellion (413), certainement pas d'ignorance. C'est alors qu'apparaît sa revendication concrète : « hay que regenerar la Lectura fácil » (414), avec l'objectif de la rendre attractive et utile pour tous, au-delà des 30% de

accessibilité universelle et conception pour tous, Creaccesible. Texte de 2010 traduit en janvier 2012 : <https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/professional-report/120-es.pdf >.

24. Iñaki Ezquerra, « Cristina Morales y su "novela contra el todo" », *La verdad,* 14/01/2019.

la population qui ont du mal à lire, une « accesibilidad universal de todos los ciudadanos » (426). Par un renversement programmatique, il ne s'agit plus de demander pour les handicapés mentaux les mêmes droits que leurs concitoyens, mais de réclamer pour ces derniers le droit à l'accès à la *Lectura fácil*. Le bon sens et la modération du personnage surprennent après les marques répétées de contestation tout au long de l'œuvre : « hay que ser realista y saber que las cosas se consiguen poco a poco », dit-elle (415). Par une mise en abyme, ses réflexions sur son récit Whatsapp semblent situer le roman de Cristina Morales lui-même à l'une de ces étapes du combat, montrant une distance par rapport à l'acte de production :

> Soy una escritora rebelde y universal
> que ha tomado la iniciativa
> de regenerar, democratizar y volver productiva la Lectura Fácil
> sin miedo a saltarse las normas,
> cueste lo que cueste, caiga quien caiga,
> salga el sol por Antequera
> y aunque me convierta en una escritora incomprendida,
> maldita o de culto.
>
> Incomprendida significa que nadie te comprende.
> Maldita significa que te han echado una maldición.
> De culto significa como el culto en las iglesias
> cuando la gente va a rezarle a un santo,
> a un cristo o una virgen,
> pero en vez de rezar se leen tu libro.
>
> Eso del rezar y del libro es una metáfora.

Cette dernière phrase, sur laquelle s'achève aussi l'œuvre de Cristina Morales, en éclaire la totalité du propos. L'effet de miroir est renforcé par le fait de clore le roman sur le dernier chapitre du récit d'Angels. On venait d'apprendre incidemment, conclusion du processus narratif, que la stérilisation de Marga avait finalement été autorisée par la juge (414), comme on pouvait s'y attendre au vu de l'inégalité des forces en présence et en dépit des efforts des cousines. Angels n'écrira pas le chapitre suivant, qui se proposait de décrire sa vie présente. Ce qu'elle aurait pu dire ne s'avérera pas nécessaire car la construction du roman l'a dessiné avec d'autres voix. Les droites parallèles étaient en fait des tangentes cherchant à se rejoindre.

Le combat juridique de ces quatre femmes est certes perdu ; mais celui du renouvellement des normes de la fameuse « Lectura Fácil », ajouté à la réflexion métalittéraire sur l'œuvre comme acte de rébellion et

d'affirmation, sont lancés. Ils auront permis de « rendre visible[25] » par l'art, et pas seulement, le monde du handicap ; ils auront constitué un aiguillon, car s'il y a peu de marge de manœuvre cela ne signifie pas que la soumission soit une fatalité. Faire bouger les lignes de la passivité était le projet annoncé dès la première de couverture avec, en guise de sous-titre, le slogan « Ni amo/ni dios/ni marido/ni partido/ni de fútbol ». Le réalisme de ce texte va au-delà de la révolte et de la provocation, de la contestation et de l'affirmation d'existence ; il interroge l'approche que l'on peut avoir de ce type de roman, que l'on attend comme politique et émancipateur. Comme l'évoque Jacques Rancière, dans l'« opération tendue d'un double vouloir : un vouloir dire et un vouloir entendre[26] », il questionne ainsi tout autant l'acte de lecture que celui d'écriture.

25. Pierre Campion, *La réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 19.

26. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 158.

LA RAMA QUE NO EXISTE (2019) DE GUSTAVO MARTÍN GARZO : VERS UN NOUVEAU RÉALISME

Caroline Mena
Université de Caen Normandie

En 2019, Gustavo Martín Garzo publie *La rama que no existe*, roman dans lequel il raconte l'histoire d'amour passionnelle entre une jeune professeure de littérature, Claudia, et un peintre solitaire, Blanchard, être de fiction qui serait le neveu de l'artiste avant-gardiste María Blanchard. La voix d'un narrateur homodiégétique – le collègue amoureux de Claudia – permet au lecteur d'appréhender les expériences douloureuses vécues par les personnages dans toute leur profondeur psychologique, ce qui confère au récit une dimension ontologique puisque, en toile de fond, l'écrivain matérialise la souffrance des hommes et leur incessante quête du bonheur. Parallèlement, les descriptions minutieuses et documentées des paysages de Cantabrie répondent aux exigences d'une écriture cherchant à peindre avec exactitude la réalité environnante. En conjuguant un regard aiguisé porté sur l'émotion humaine qu'il dépeint et le brossage d'un portrait des éléments circonstanciels, le roman tend vers une « représentation fidèle du réel[1] », répondant à la contrainte première de toute œuvre réaliste dont la lecture, selon Todorov, doit laisser « l'impression qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est[2] ».

Mais Martín Garzo semble ne pas se contenter de cette approche de la réalité. Par le biais de procédés rhétoriques et langagiers spécifiques

1. Tzvetan Todorov, « Présentation » de *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982, p. 7.
2. *Ibid.*

empreints de lyrisme et de poésie, il déploie une écriture singulière avec laquelle il revendique la possibilité de dévoiler « el lado escondido de lo real » et de saisir dans leur épaisseur « nuestra vida escondida, oculta, secreta, nuestra intimidad, […] nuestros deseos, nuestros sueños, nuestros anhelos[3] ». Forte de ces constats, nous pouvons alors nous demander si *La rama que no existe* ne devient pas un instrument privilégié de rénovation des codes du réalisme traditionnel. Les élans poétiques de l'écriture, les jeux de références intertextuelles auxquels se livre la narration, l'essence fantastique ou merveilleuse dont se parent certains évènements ne sont-ils pas, paradoxalement, les principaux leviers de l'édification d'un roman qui s'inscrit indubitablement dans la mouvance du réalisme psychologique ?

Afin de mieux comprendre comment Gustavo Martín Garzo parvient à cultiver une forme originale de réalisme, nous en observerons, dans un premier temps, les configurations traditionnelles présentes dans le récit avant de nous pencher, en un deuxième temps, sur l'écriture de la subjectivité des personnages qui vient étrangement enrichir la portée réaliste du récit. Enfin, nous terminerons notre analyse par une étude non exhaustive des procédés littéraires mis en œuvre par l'écrivain pour pénétrer au cœur même de la réalité psychologique des personnages.

Les paysages extérieurs

Si, ainsi que le propose Antoine Compagnon, il est possible de définir le réalisme comme « un idéal de précision référentielle[4] », on ne peut que constater le degré d'adhésion de Gustavo Martín Garzo à cette définition littéraire au moment de concéder une place prépondérante aux paysages de la Cantabrie dans *La rama que no existe*. Leur description, précise et documentée, dessine le cadre géographique du roman et fait entrer dans le récit les fragments d'une nature tangible. Le premier contact du lecteur avec l'écriture romanesque se fait avec l'esquisse du village où se déroule l'intrigue, « Coviades, una pequeña población situada en la comarca de la costa occidental de Cantabria […] un pueblo con apenas doscientos habitantes, situado junto a una zona boscosa de gran belleza, pero extremadamente

3. <https://www.elnortedecastilla.es/palencia/gustavo-martin-garzo-20180405230606-nt.html?ref=https:%2F%2Fwww.bing.com%2Fsearch%3Fq%3Dmartin%20garzo%20:%20el%20lado%20oculto%20de%20la%20realidad> [page consultée le 7 janvier 2020].

4. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998, p. 113.

sombría y húmeda[5] ». D'emblée, nous comprenons la volonté du romancier de dévoiler avec objectivité l'espace dans lequel évoluent les personnages. La définition géographique et démographique ancre solidement l'écriture dans une dimension réaliste difficilement contestable. Mais, rapidement, Martín Garzo fait basculer le sens de celle-ci par l'insertion de la conjonction de coordination « pero » autour de laquelle s'articule la phrase. À cet endroit du texte, la description devient, selon les propos de Micheline Tison Braun, « une proposition de sens[6] ». Ainsi, la métaphore des blessures que vont connaître les personnages se réfléchit dans le côté sombre et humide du paysage. On apprendra d'ailleurs, quelques lignes plus loin, que pour Claudia, la jeune enseignante, « es más fácil vivir solo en la oscuridad[7] ». L'obscurité incarne métaphoriquement la douleur existentielle des protagonistes. Le paysage se transforme en caisse de résonance des sentiments teintant d'une nuance nouvelle l'illusion de réel.

Malgré tout, nous retiendrons ici cet enracinement profond de l'écriture romanesque dans le réalisme qui fait du romancier un descripteur objectif du cadre spatio-temporel de son intrigue. L'ancrage temporel du récit illustre parfaitement cet aspect :

> Estábamos en 2015 y en la televisión daban en ese momento los resultados de unas elecciones autonómicas que habían tenido lugar en Andalucía. El partido socialista se había sobrepuesto a la profunda crisis en la que estaba sumido desde hacía tiempo, y la derecha española, implicada en mil asuntos de corrupción y abusos de poder, había recibido un serio castigo. Dos nuevos partidos habían irrumpido con fuerza trastocando el reparto de papeles que reinaba desde el comienzo de la democracia[8].

Le regard porté sur le processus politique du pays montre que Gustavo Martín Garzo ne se contente pas d'installer son récit dans une période précise. Il lui confère une forme simple de réalisme historique en analysant la situation de crise que traverse la nation. L'écrivain devient ici celui qui lie le discours littéraire au discours sur le réel, confirmant les propos de Bakhtine lorsqu'il affirme que « la vie ne se trouve pas seulement hors de l'art mais en

5. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 10.

6. Micheline Tison Braun, *Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif*. Paris : Nizet, 1980, p. 52.

7. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 10.

8. *Ibid.*, p. 45.

lui, à l'intérieur, dans toute la plénitude de son poids axiologique – social, politique, théorique et autre[9] ».

Cette forme d'enracinement dans l'histoire réelle est accompagnée en permanence par des références spatiales précises. Nous ne reviendrons pas ici sur l'*incipit* du roman évoquant le village de Coviades avec l'objectivité de l'écrivain réaliste mais nous retiendrons la précision des représentations que nous offre Martín Garzo. En nous appuyant sur la définition d'Antoine Albalat, qui conçoit la description comme « un tableau qui rend les choses matérielles visibles[10] », on est en droit d'affirmer que, par des procédés stylistiques spécifiques, le romancier nous livre des images vraies et vivantes de l'environnement. En ce sens, à plusieurs reprises, on observe l'insertion dans le récit d'un lexique désignant la faune et la flore typiques de la région :

> Las gaviotas de patas amarillas sobrevolaban la playa, por la que paseaban dos personas con sus perros… Bajamos a la ría a contemplar las aves. Apenas vimos unos pocos ejemplares de gaviotas común y de patos payasos. Las garcetas, de apenas dos palmos de altura, caminaban en el agua como hombrecillos desprovistos de extremidades superiores[11].

Sous la plume du romancier, le lecteur acquiert une connaissance presque dogmatique de cet espace. De la situation géographique au nombre d'habitants en passant par une approche naturaliste, Martín Garzo répond à une volonté évidente de documenter son récit et d'offrir aux lecteurs une image empirique du cadre de celui-ci. La comparaison de l'aigrette avec des « hombrecillos desprovistos de extremidades superiores » adjoint une sensibilité visuelle à l'écriture et permet au langage de se faire image. Martín Garzo ouvre ainsi un nouveau chemin pour l'écriture du réalisme au service de laquelle il met d'autres procédés langagiers. Ainsi – et ce n'est pas sans faire penser à Miguel Delibes[12] –, c'est presque en ornithologue

9. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1956, p. 44.

10. Antoine Albalat, « De la description », *in L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris : Armand Colin, 1992, p. 219.

11. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 50.

12. Rappelons que Miguel Delibes est souvent considéré comme « un cartógrafo y un geólogo, un ornitólogo y un zoólogo », *in Miguel Delibes*, *el ecritor, la obra y el lector*. Barcelona : Anthropos, 1992, p. 178.
Nous soulignons également l'admiration que Gustavo Martín Garzo voue à Miguel Delibes. Cet intérêt se reflète notamment dans le prologue du recueil *Viejas historias y cuentos completos* que Martín Garzo rédigea pour l'édition de 2007 aux éditions Menoscuarto.

que s'exprime le narrateur quand il décrit à Claudia le mode de vie de « una bandada de corremolinos » :

> Surgieron de cañaverales volando a ras de agua y remontaron a vuelo como una nube de humo arrastrada por el viento para volver a estirarse más allá en líneas caprichosas. Le hablé a Claudia de aquellas zancadas […]. El nido solo era una leve depresión de terreno revertida de hierba u otros vegetales, y los huevos eran incumbidos por ambos progenitores. Se alimentaban de insectos, crustáceos, gusanos, moluscos y, cuando estos escaseaban, de ciertas plantas. No siempre anidaban en el suelo. A veces utilizaban los nidos abandonados de otras aves, incluso nidos de ardillas[13].

Le champ lexical de la faune et de la flore envahit le récit, lui conférant alors un caractère épistémique. La description des bécasses – et, par extension, de leur mode de vie – forme dans le texte une sorte d'enclave où les sentiments et les émotions laissent place au regard rationnel et pragmatique de l'observateur de la nature.

Dans *La rama que no existe*, le lecteur découvre encore de nombreux passages relevant de cette volonté dogmatique d'éduquer le regard à la réalité environnante, se rapprochant souvent des romans naturalistes du XIXe siècle qui revendiquaient un indéniable caractère documentaire. Gustavo Martín Garzo va même parfois jusqu'à saturer son texte d'indications scientifiques et cette pulsion informative s'accompagne de l'intégration complète de références expliquant le mode de vie des oiseaux. Observons la façon dont le narrateur évoque la présence des mouettes sur la plage pour mieux apprécier le fonctionnement de la description:

> […] eran básicamente piscívoras, pero habían aprendido a aprovechar otras fuentes de comida y se habían vuelto necrófagas o cazadoras. Se alimentaban de cualquier despojo comestible y la orilla del mar era uno de sus lugares preferidos para hacerlo. Merodeaban entre las rocas y las charcas en busca de moluscos o crustáceos[14] .

On apprend encore qu'elles passent l'hiver « alejadas de la colonia », qu'elles construisent leurs nids « con algas, hierbas y otras plantas », que « sus huevos eran grises con manchas oscuras[15] ». La représentation du mode de vie des oiseaux de mer s'étale sur presque la totalité d'une page au profit d'un texte à valeur véritablement documentaire, rompant avec le

13. *Ibid.,* p. 99.

14. *Ibid.,* p. 38.

15. *Ibid.*

fil du récit premier. Les termes « piscívoras » ou bien encore « necrófagas », l'allusion aux mouvements migratoires et à la nidification ouvrent la fiction vers l'exploration des phénomènes naturels. L'écrivain n'est pas un simple observateur du réel, il ne se contente pas de recueillir en photographe les phénomènes observés, il en offre une explicitation informée au service de laquelle se met l'imparfait des verbes statifs évoquant la qualité inhérente et stable des comportements ornithologiques.

L'appréciation clinique des comportements humains rapproche également *La rama que no existe* de la tendance naturaliste. Alors que le narrateur séjourne à l'hôpital pour une maladie pouvant être perçue comme la métaphore de la jalousie qui le ronge, il rencontre une femme avec laquelle il évoque le comportement d'adolescentes :

> Esta era ginecóloga y nos hablaba de los embarazos cada vez más tempranos de las adolescentes. Según ella, estos embarazos no tenían que ver con la falta de información sexual. Había en las chicas muy jóvenes un problema de inmadurez que les hacía incapaces de prever las consecuencias de sus acciones, pues aunque sus cuerpos ya habían madurado, sus pensamientos seguían siendo infantiles[16].

Ici, l'écrivain relaie, à nouveau comme un observateur du réel, le rôle des déterminismes biologiques des jeunes filles pour en dégager des conclusions générales sur la nature humaine. La fonction aléthique du message transmis par l'auteur confirme bien l'ancrage dans une forme de réalisme patent. En ce sens, la peinture des pêcheurs sur le port de Comillas rapproche davantage l'écriture romanesque du naturalisme. L'un d'entre eux « había perdido un brazo y aun así seguía saliendo a faenar y se enfrentaba a las duras tareas que le exigía la pesca[17] ». L'homme porte les stigmates d'une condition sociale qui l'aliène et l'auteur, en portant un regard dénué de sentiment sur son physique mutilé, représente les effets du milieu social sur l'individu, à la manière d'un écrivain naturaliste.

Enfin, tel un peintre, Martín Garzo est en mesure de saisir dans leurs moindres nuances ou mouvances les couleurs d'un milieu soumis aux jeux de la lumière. Ainsi, lorsque Claudia observe un homme seul qui se promène sur la plage, l'étendue de sable se dessine aux yeux du lecteur dans toute son inconstance :

> El inmenso arenal se extendía cerca de cuatro kilómetros hacia el poniente, mudando de aspecto según el capricho de las mareas.

16. *Ibid.*, p. 73.

17. *Ibid.*, p. 132.

> Cuando eran altas, el agua anegaba grandes extensiones de terreno; y en bajamar, quedaban al descubierto arenales y llanuras interminables por donde deambulaban distintas especies de aves en busca de comida[18].

Sous la plume du romancier, l'espace se gonfle d'un dynamisme renforçant la profondeur plastique. Ces digressions en épiphrase constituent de vastes descriptions picturales et souvent, elles éduquent le regard du lecteur à une approche miniaturiste des choses. L'écriture se dote d'une capacité à faire voir, par exemple, le plus infime reflet de l'eau, celui qui se forme sur « las gotas de agua que colgaban de las hojas […] que brillaban como cuentas de cristal[19] ». De plus, cette perspective se double à maintes reprises d'une dimension sensorielle au moment de dresser le portrait des personnages. Martín Garzo, dont le peintre Blanchard pourrait alors être une sorte de miroir dans la création, esquisse effectivement des figures dont il saisit les jeux d'ombres et de lumière mais dont il est également capable de délinéer les émotions pour mieux les saisir. Le portrait de Claudia éclaire cette approche de l'écriture romanesque : « Miraba su cara saturada de claridad, sus ojos grandes, su rostro sereno y grave, algo molesto por el interés que mostraba por el hombre al que acababa de conocer[20] ». Par le biais de l'accumulation des adjectifs, l'écrivain finit par capturer l'âme de la jeune femme. Nous approfondirons cet aspect de *La rama que no existe* lorsque, dans notre seconde partie, nous démontrerons que le roman s'inscrit aussi dans la veine du réalisme psychologique. Nous rappellerons ici simplement les propos de Fernand Desnoyers dans lesquels indirectement résonnent les modalités de l'écriture romanesque qui nous occupe :

> Le paysagiste qui ne sait pas remplir d'air son tableau et qui n'a la force que de rendre exactement la couleur, n'est non seulement pas un peintre réaliste mais n'est même pas un peintre […]. L'écrivain qui ne sait dépeindre les hommes et les choses qu'à l'aide de traits convenus et connus n'est pas un écrivain réaliste[21].

Nous allons donc maintenant observer comment Martín Garzo se pose en romancier qui sait peindre les réalités intérieures.

18. *Ibid.*, p. 17.

19. *Ibid.*, p. 147.

20. *Ibid.*, p. 10.

21. Fernand Desnoyers, *La peinture en 1863 : Salon des refusés*. Paris : collection XIX, p. 111.

Les paysages intérieurs

L'un des personnages principaux de *La rama que no existe* est un peintre dénommé Blanchard qui serait le neveu d'une artiste connue en Espagne. L'écrivain ébauche une rapide biographie de celui-ci, ancrant encore davantage son écriture dans une optique réaliste :

> Y nos fue contando su historia, desde su nacimiento el día 6 de marzo de 1881 en el seno de una familia liberal y culta de la nueva burguesía montañesa. La madre se cayó por una escalera durante su embarazo, y ella nació con una lesión de columna que la transformó en una jorobada […]. Murió el 5 de abril de 1932, antes de que los trenes llenos de flores que partían del sur llegaran a París. A su entierro además de familiares y amigos acudieron numerosos vagabundos a los que había auxiliado a lo largo de los años. Su pintura hundía sus raíces en la corriente más secreta de la pintura española de los siglos XVI y XVII, en Zurbarán, en los bodegones de Valdés Leal o Sánchez Cotán […]. No pintaba para mirarse a sí misma, sino para hacer suyas las voces ocultas del mundo […][22].

La présentation de la figure émanant de la réalité se fait avec un passé simple qui vient donner « une vision synthétique et compacte du passé[23] », renforçant le caractère indéniable des faits racontés. Les phrases simples et directes ainsi que les allusions aux peintres du Siècle d'Or rapprochent ce fragment d'une présentation issue d'une encyclopédie. Deux axes orientent alors ces quelques lignes. Premièrement, dans la blessure physique dont souffre le peintre résonne le questionnement identitaire qui anime psychologiquement les personnages. Deuxièmement, ils sont tous présentés comme des êtres en souffrance. Claudia est « un pozo de tristeza […] llevaba con ella una herida que no cerraba[24] ». Quel sens peut-on donner à la vie lorsque l'on vit en être blessé ?

En posant le corps de l'artiste comme le lieu d'une fracture irréductible, Gustavo Martín Garzo fait de l'expression artistique l'instrument privilégié de la révélation de l'intériorité de l'individu. *La rama que no existe* devient le champ d'investigation d'une forme de réalisme psychologique dont nous tenterons de découvrir les principaux mécanismes. Ensuite, en affirmant la

22. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 78-79.

23. Bourguiba Ben Rejeb, « Du passé si simple à l'imparfait : le roman et le mélange des temps », *in* Mohamed Ridha Bouguerra (dir.), *Le temps dans le roman du XXe siècle*. Rennes : PUR, 2010, p. 20.

24. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 12.

fonction édifiante de l'art permettant d'atteindre les formes d'une réalité cachée, nous comprenons que l'écrivain est habité par une volonté de dévoiler cette même réalité dans ses dimensions les plus complexes. Comment la peinture et – par projection – la littérature en sont-elles les principaux vecteurs ?

L'insertion de la description des tableaux de Blanchard illustre une partie de notre réflexion. Nous allons voir comment ils donnent une certaine plasticité à la souffrance des personnages pour accentuer le réalisme du roman. Claudia se rend au musée de Santander où sont exposés deux tableaux de Blanchard. Se glisse alors dans le récit premier l'ekphrasis de ces derniers :

> En uno de ellos, de grandes proporciones, se veía a un niño haciendo señas a una amiga extremadamente pálida que lo miraba desde una ventana. La ventana estaba al borde de un precipicio y el niño parecía estar bailando sobre un saliente en el borde opuesto. Y Claudia se fijó en que la niña que lo miraba era jorobada. […] En el otro cuadro, de tamaño más pequeño, se veía una casa con las ventanas iluminadas en la noche. Una casa en un bosque, rodeada de sombras. Del alero del tejado colgaban varios cestos de helechos oscuros como nidos, y un poco a la izquierda había un tendedero de ropa. Más allá estaba el bosque impenetrable. Y asomando entre los troncos negros había una cierva. Una cierva que miraba fijamente las ventanas iluminadas. Tenía una herida en su flanco, y la sangre formaba en el suelo un pequeño charco de color rojo[25].

Les tableaux de l'artiste ébauchent les traits d'une réalité crue. Le premier renoue avec la présence de personnages difformes essaimant *La rama que no existe*. L'analyse de cette première œuvre fait valoir l'idée que la difformité des êtres est la métaphore de leur blessure existentielle. Le tableau rend visible ce qui ne l'est pas. D'ailleurs, quelques lignes plus loin, nous apprenons que Claudia a sauvé la vie d'un enfant qui risquait de tomber d'un train alors qu'il jouait dans un équilibre précaire près d'une porte ouverte. Celui du tableau, qui danse au bord d'un précipice, pourrait devenir la représentation visuelle du souvenir de la jeune femme, le rendant alors encore plus vrai dans l'esprit du lecteur.

Le second tableau renvoie aussi l'image de la réalité dans laquelle évoluent les personnages. La peinture de la maison au fond du bois n'est autre que la transcription graphique de la demeure de Blanchard, ce « caserón

25. *Ibid.*, p. 16-17.

aislado del mundo[26] », situé dans une zone « extremadamente sombría y oscura[27] ». L'œuvre picturale introduit le personnage blessé d'une biche, symbole des êtres en souffrance dont la présence ponctue le roman. Cette biche mutilée entre ainsi dans le bestiaire allégorique[28] du récit. Elle est l'image sensible et frappante de Claudia qui porte en elle « como una herida que no se cerraba[29] ». Et Gustavo Martín Garzo semble ne pas vouloir se satisfaire de cette approche circonscrite à l'histoire d'un personnage. Au contraire, sa réflexion s'étend à l'ensemble des femmes et la difformité, discrète et omniprésente dans l'œuvre de Blanchard, rend compte des blessures féminines « como si en el esplendor de aquellas muchachas, pues casi todas eran figuras femeninas, hubiera siempre algo oscuro y doloroso que comprender[30] ».

Un autre tableau de ce peintre fictif induit un nouveau questionnement sur la faculté de l'art à percer les secrets de la réalité. Sa description occupe la seule page du chapitre 6, formant comme un îlot dans l'ensemble du récit :

> En el salón había uno de sus cuadros. Se veía en él a un chico y una chica en un acantilado junto al mar. El chico se balanceaba de una rama, mientras ella le miraba sentada contra el tronco del árbol. La rama, delgadísima, colgaba sobre el borde de un acantilado y abajo se veía el mar azul. Ni el chico ni la chica parecían conscientes del riesgo que corrían, pues la rama se podía romper […]. El cuadro se titulaba *La rama que no existe*[31].

On observe à nouveau la présence de la thématique de l'équilibre précaire des personnages représentés. Le peintre matérialise le questionnement ontologique animant son œuvre et la branche porte la métaphore de la fragilité de l'existence et du bonheur. Le superlatif « delgadísima » en souligne la vulnérabilité et le couple d'enfants, symbole de l'innocence, traduit

26. *Ibid.*, p. 10.

27. *Ibid.*, p. 10.

28. Nous parlons de bestiaire allégorique car il est possible de voir dans l'omniprésence des oiseaux et dans l'explicitation de leurs modes de vie, une projection métaphorique de l'existence de Claudia : « era una de esas mujeres que nunca se quedan mucho tiempo en el mismo lugar […] como lo hacían aquellas aves al llegar el invierno », *ibid.*, p. 12.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 17.

31. *Ibid.*, p. 31.

l'ingénuité comme condition nécessaire à l'enchantement de la vie. Sa perte est la blessure originelle conduisant les hommes à de douloureux questionnements identitaires. Le titre donné au tableau renvoie à celui du roman. Nous comprenons que les ekphrasis sont autant de mises en abyme du récit de Gustavo Martín Garzo. Chacune « dédouble le récit dans sa fonction fictionnelle d'histoire racontée[32] » mais rend surtout « intelligible le mode de fonctionnement du récit », renouant ainsi avec les propos de Dällenbach lorsqu'il s'interroge sur le récit spéculaire.

En décrivant le tableau d'Eduardo Blanchard, l'écrivain fait de l'artiste son double et la transformation de l'œuvre picturale en verbe assume une fonction métatextuelle qui nous renseigne sur le message existentiel transmis par l'auteur et sur sa volonté de dévoiler « la oscuridad que había en el corazón de los seres humanos[33] ». Il s'agit donc bien ici d'appréhender une nouvelle forme de réalisme qui consisterait en la possibilité de « buscar algo indefinible más allá de las apariencias, de las formas visibles[34] ». Gustavo Martín Garzo déploie des procédés originaux pour atteindre une sorte de réalisme total, rénovant alors les codes du courant traditionnel. Il reproduit l'extériorité des choses, propose une approche de l'intériorité des êtres et va même jusqu'à représenter les processus d'une écriture perçant les mystères du réel.

En suivant ce cheminement, on est en droit de se demander si le livre que le lecteur tient entre ses mains n'est pas, en partie, le cahier bleu sur lequel seraient écrites les expériences vécues par les personnages et sur lesquelles le narrateur porterait le regard distancié du souvenir :

> Había llevado conmigo la libreta azul, y me entretenía leyendo lo que había escrito. Allí estaban nuestros paseos por la ría observando a las aves, nuestros viajes a Santander para asistir a las sesiones de filmotecas, los libros que Claudia compraba, nuestras visitas a las tiendas para comprarse ropa[35].

La fonction de l'écriture n'est pas seulement ici de reproduire le réel, il s'agit aussi de le rendre intelligible. La conjugaison de ces différentes

32. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1997, p. 123.

33. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 50.

34. *Ibid.*, p. 44.

35. *Ibid.*, p. 75.

approches fait de *La rama que no existe* un roman au réalisme singulier dont l'objectif consiste à « acceder a una realidad luminosa[36] ».

Les figures rhétoriques du réalisme

Loin de se borner à adopter des procédés d'écriture inscrivant le roman dans le courant du réalisme aussi bien matériel que psychologique, Gustavo Martín Garzo met en œuvre des figures rhétoriques pour densifier le caractère réaliste de ses propos, comme s'il souhaitait, chaque fois davantage, atteindre le réel dans toutes ses dimensions, y compris les moins visibles et les plus mystérieuses.

Avant de nous pencher sur cet aspect, nous soulignerons la mise en place de tout un réseau intertextuel confirmant notre approche du roman comme une œuvre réaliste. Ainsi, par le biais de la mise en abyme du processus de lecture, un fragment de *Historia de dos ciudades – A tale of two cities*, de Dickens, directement cité dans notre texte de référence –, se glisse dans le récit. Claudia lit à haute voix pour son ami Blanchard un passage entier du livre de l'écrivain anglais considéré comme « le chef de file[37] » du réalisme à l'anglaise selon la spécialiste Nathalie Jaëck :

> Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas, la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. Todo lo poseíamos, pero no teníamos nada; caminábamos directos al cielo y nos extraviábamos por el camino opuesto[38].

La longue phrase de Dickens, qui constitue l'ouverture du roman publié en 1857, est construite sur l'accumulation de paires en constante opposition qui reflètent la dualité propre à chaque chose et à chaque être. L'équilibre précaire des personnages dans leur quête souvent vaine du bonheur y est révélé. On se rappellera les personnages en position instable des tableaux de Blanchard. Martín Garzo crée un réseau de mises en abyme venant renforcer le réalisme psychologique de son roman et il donne à voir, ainsi qu'à lire, la fragilité d'un bonheur ne tenant qu'à un fil. Les douloureuses expériences des personnages avec la mort montrent que tout peut vite basculer. Le tiraillement entre des tendances contraires est caractéristique de l'œuvre

36. *Ibid.*, p. 129.

37. Nathalie Jaëck, *Charles Dickens*. Paris : Ophrys, 2008, p. 18.

38. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 128.

de Blanchard qui dessine des « criaturas perdidas que no sabían adónde ir, cuerpos donde se celebraban las bodas entre la realidad y el sueño, entre el amor y la muerte[39] ».

Un auteur, perçu par Clémence Verburgh comme le « maître du réalisme[40] », est également convoqué dans *La rama que no existe*. Il s'agit de Gustave Flaubert qui est, comme Dickens, directement cité : « El artista debe arreglárselas de modo que la posteridad acabe creyendo que jamás existió[41] ». L'histoire de Blanchard résonne entre ces lignes car, sous la plume de Martín Garzo, il apparaît comme un être de fiction mais ses interactions avec des personnages réels – et l'on se souviendra des conseils que Picasso lui donne[42] ou bien de sa filiation avec Marie Blanchard – lui octroient une part de vérité. Enfin, nous ne manquerons pas de mentionner Cernuda dont « el enfoque realista[43] » est souligné par Carlos Restrepo dans un ouvrage qui lui est dédié. La convocation d'écrivains appartenant au réalisme confirme la volonté de l'auteur de retenir l'importance de ce mouvement.

Conjointement à la mise en réseau de références intertextuelles rendant hommage au mouvement réaliste, Gustavo Martín Garzo resserre le tissu référentiel concret à l'aide de figures de style particulières. La comparaison en est un exemple éloquent. Elle vient systématiquement conférer aux êtres ou aux choses une profondeur nouvelle. Ainsi, lorsque le soleil entre dans une salle de classe où se trouvent les personnages et vient en éclairer les tables, celles-ci deviennent « como grandes flores[44] », la mer devient « una madre que acunara suavemente a sus hijos[45] », les vaches dans un pré sont

39. *Ibid.*, p. 117.

40. Clémence Verburgh, *Gustave Flaubert, l'« Homme-Plume » : Entre romantisme et réalisme, un écrivain atypique*. Écrivains nº 3, 2015, p. 31.

41. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 78.

La citation à laquelle nous faisons allusion est extraite d'une lettre à Louise Colet datant du 27 mars 1852 : « L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu », *in* Gustave Flaubert, *Correspondances*. Tome III : 1859-1868. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 36.

42. « Para dibujar una paloma le dijo Picasso una tarde al joven Blanchard, primero, hay que retorcerle el cuello », Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 66.

43. Carlos Restrepo, *La poética de Luis Cernuda*. Santiago de Cali : Universidad del Valle, 2004, p. 24.

44. *Ibid.*, p. 17.

45. *Ibid.*, p. 135.

des « excursionistas que se limitaran a sufrir las inclemencias del tiempo[46] ». Les comparaisons se multiplient dans le récit et la réalité se fait plus dense. Le lecteur en a une approche plus imagée lui permettant de mieux la saisir dans toutes ses nuances.

Il en va de même avec les très nombreuses occurrences de la comparaison chimérique. Elles ponctuent inlassablement le roman. Rappelons que Geneviève Champeau, dans une étude consacrée à la comparaison dans le roman *Beatus Ille* d'Antonio Muñoz Molina, affirme que ces comparaisons chimériques « multiplie(nt) les virtualités du récit[47] ». Dans *La rama que no existe*, elles participent à la volonté exposée dans le cœur du récit de « hacer visible lo que debió permanecer oculto[48] ». À nouveau, nous saisissons la volonté de l'écrivain d'appréhender la réalité dans toute sa profondeur et de donner au réalisme une forme novatrice par la force d'images subjectives. Ainsi, lorsque le narrateur observe les montagnes d'où s'élèvent des colonnes de brume, c'est « como si los árboles estuvieran ardiendo[49] ».

La comparaison chimérique donne une plasticité visuelle à la scène et, souvent, elle offre également la possibilité aux lecteurs de mieux saisir les sentiments des personnages, renforçant l'idée de réalisme psychologique. Lorsque Blanchard et Claudia s'observent en silence, perdus dans leurs blessures intimes, ils apparaissent « como si hubieran salido al mar flotando en una barca sin preocuparse de lo que les pudiera pasar[50] ». L'introduction de l'image des fragiles embarcations égarées dans l'immensité de la mer, tout en donnant au récit une dimension universelle, reflète le côté fragile d'un bonheur soumis aux aléas de la vie. Une autre forme de comparaison chimérique permet d'accéder directement au fonctionnement de l'esprit des personnages. Lorsque le narrateur explique la relation que Claudia entretient avec Óscar, il précise que ce dernier s'occupe de la jeune femme « como si en el fondo no fuera tan distinta a aquel coche del que había

46. *Ibid.*, p. 152.

47. « [l]a comparación quimérica es dinámica, viene a ser un motivo narrativo potencial que multiplica las virtualidades del relato», Geneviève Champeau, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* », *in* Irène Andres-Suárez, *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*. Grand Séminaire, Cuadernos de Narrativa, Neuchâtel : Université de Neuchâtel, 1997, p. 111.

48. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 146.

49. *Ibid.*, p. 19.

50. *Ibid.*, p. 112.

hecho un anuncio[51] ». Il exprime l'absence de sentiments absolus du personnage, les rendant matériels.

Un autre procédé stylistique permet encore de déployer les formes du réalisme psychologique. Il s'agit de la disparition fréquente des marqueurs typographiques représentant les échanges dialogués entre les personnages. Nous ne devons pas oublier que le récit que nous livre l'écrivain est le fruit de la réflexion du personnage narrateur à la surface de la mémoire duquel revient l'histoire de sa relation avec Claudia. Cet aspect est concrétisé dans le récit – par exemple – par un effacement des tirets comme si le narrataire était directement placé dans l'esprit de celui qui pense :

> ¿Y entonces yo qué soy para ti?, le preguntó ingenuamente Claudia. Blanchard no le contestó. Se levantó para ir a la cocina. Había dejado el lápiz sobre la mesa y ella se lo quedó mirando. Por qué no me ama tu dueño, le preguntó al lápiz con el pensamiento. Fue en busca de Blanchard, que aún estaba en la cocina, y se refugió en sus brazos. ¿Te parezco fea?, murmuró casi sin voz. No, eso no, le dijo. Entonces, ¿por qué no me besas[52]?

Nous observons ici que les règles de ponctuation spécifiques à l'insertion des dialogues, lesquels sont rapportés sans les traditionnels guillemets ou le tiret distinctif du style direct, ne sont pas respectées. Le lecteur doit alors porter une attention accrue aux phénomènes discursifs de bornage pour repérer le glissement d'un segment narratif à un segment dialogué. Il est donc directement situé dans les arcanes de l'esprit se remémorant ; le filtre de l'écriture traditionnelle s'efface au profit de l'affleurement de la pensée des personnages.

Il en va de même avec la multiplication des questions rhétoriques dans le corps du récit, comme si l'auteur désirait que le lecteur entre en contact direct avec les personnages. Il voit alors les scènes à travers leurs yeux. Nous comprenons que la focalisation interne ne s'arrête pas à ce simple regard, nous pénétrons également dans les méandres de leurs pensées et, par le biais d'un monologue intérieur prenant la forme d'un discours indirect libre, nous accédons au questionnement existentiel des protagonistes. Ainsi, lorsque le narrateur observe une photo de Claudia, nous mesurons toute son inquiétude :

> En la segunda fotografía, permanecía apoyada en la barandilla de un puente, como una joven actriz. Hacía viento y la falda se tensaba

51. *Ibid.*, p. 28.

52. *Ibid.*, p. 141.

> sobre sus muslos como la vela de una barca. Parecía un pájaro a punto de echarse a volar. ¿Qué había sido de ella?, ¿a qué lugar la había llevado su vuelo? No era posible saberlo, su vida no era más que una zona del espacio y del tiempo que ninguna imagen podía fijar. ¡Qué breve era el tiempo de nuestra vida[53]!

Dans ce fragment, les procédés rhétoriques mis en place par Gustavo Martín Garzo se condensent pour conférer une épaisseur réaliste à ses propos. Nous retrouvons, dans un premier temps, le jeu des comparaisons imposant une plasticité aux images du texte. Il est alors également question de rendre appréhensibles les états d'âme des personnages et la comparaison de la jeune femme avec un oiseau par le biais du verbe « parecerse » dévoile toute la fragilité de celle-ci. En outre, l'insertion des interrogations et de l'exclamation livre directement la pensée du narrateur. L'omniprésence du regard subjectif ne vient pas contredire la portée réaliste du roman. Au contraire, elle renoue avec le « réalisme subjectif » que Michel Raimond définit comme l'opportunité de « présenter au lecteur la réalité fictive à travers l'optique d'un protagoniste[54] ». Dans l'espace romanesque se manifeste la réalité vécue par le personnage.

Enfin, nous soulignerons l'insertion du temps présent dans un récit dominé par l'imparfait. Lorsque le narrateur réfléchit sur le sens des silences lorsqu'il est avec Claudia, il précise : « permanecíamos en silencio como esos viajeros que coinciden en los asientos contiguos de un tren y apenas se miran por temor a ir a molestarse el uno al otro. No se ama si no se tiene miedo […][55] ». Nous retrouvons la force des comparaisons donnant un sens précis à la pensée du narrateur et la métaphore du train comme cheminement de la vie conforte la portée universelle du roman. Le présent gnomique de la dernière phrase de ce fragment la pose en maxime ou sentence et *La rama que no existe* devient aussi un récit où l'on donne des leçons de vie. Quelques pages plus loin, lorsque le narrateur apprend le mariage de Claudia à Copenhague et qu'il refuse d'y aller, il ajoute que « los nudos más sólidos se desatan por sí solos, porque la cuerda se gasta. Todo se va, todo pasa, el agua corre y el corazón olvida[56] ».

53. *Ibid.*, p. 36.

54. Michel Raimond, « Le réalisme subjectif dans "*L'éducation sentimentale*" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, nº 23, p. 299.

55. Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, *op. cit.*, p. 24.

56. *Ibid.*, p. 45.

Nous retiendrons ici que le présent gnomique reprend le sens que lui donne Frédérique Calas dans son étude sur la stylistique. Ce présent « est propre à exprimer des valeurs morales ou des valeurs de vérité valables de tout temps et pour toute la communauté des hommes[57] ».

Nous conclurons ici notre réflexion en confirmant le fait que le roman de Gustavo Martín Garzo, *La rama que no existe*, se présente comme une nouvelle formule d'un réalisme qui, en jouant avec les apports de la subjectivité, confère au réel une épaisseur renouvelée. L'écrivain se fait naturaliste, il est celui qui note sur un cahier les observations qu'il fait du monde qui l'environne. Et non content de représenter la réalité, de la décrire pour la rendre appréhensible, il s'aventure également dans les arcanes de l'esprit humain pour en matérialiser les pensées. La conjugaison des deux formes de réalismes finit par inoculer une portée universelle à l'écriture qui transforme le texte en réflexion ontologique sur le sens de la vie et les blessures des hommes.

57. Frédérique Calas, *La stylistique*. Paris : Armand Colin, p. 56.

LA CIUDAD ACTIVISTA: DEBATES Y MANIFESTACIONES URBANAS EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI[1]

David García Ponce
Universidad de Huelva

> «Ciudad es ante todo plaza, ágora, discusión, elocuencia. De hecho, no necesita tener casas, la ciudad; las fachadas bastan. […] La gente construye la casa para vivir en ella y la gente funda la ciudad para salir de la casa y encontrarse con otros que también han salido de la suya.»
>
> José Ortega y Gasset, *Obras Completas*

La presencia del realismo en la novela española de las dos últimas décadas es notable. Este se bifurca en diferentes corrientes que tienen en común una hibridación de estilos y la creación de una voz propia en cada autor. Asimismo, sus autores se han sensibilizado con la crisis económica de la primera década del presente siglo, la cual repercute de forma directa en la economía y sociedad española. Una prueba de ello son las *historias de vida*[2] que recoge esta literatura, y que dejan testimonio de la distancia

1. El presente artículo se integra en la producción del grupo de investigación consolidado «Patrimonio y Artes Visuales» HUM068, perteneciente al Sistema Científico de la Comunidad de Andalucía.

2. Para Germán Labrador, las *historias de vida* consisten en relatos, una buena parte en primera persona, que narran con nombres y apellidos, sin escatimar detalles, las dificultades vividas por una persona, por lo general, en un contexto de crisis.

percibida entre los órganos de gestión pública y las necesidades propias de la población. Para su análisis, se fija el año 2008 como punto de partida de esta debacle que culmina con los acontecimientos del 15-M[3] y que propicia la reactivación de los movimientos sociales existentes y el nacimiento de otros nuevos.

El término Movimiento Social Urbano fue acuñado por Manuel Castells para definir las «acciones colectivas conscientemente determinadas a transformar los intereses y valores sociales de una ciudad históricamente determinada[4]». Sin lugar a duda, estos hitos sociales no tardarán en tener repercusiones en el ámbito artístico y cultural. Las nuevas formas de relaciones sociales entre colectivos, según Moreno-Caballud, conducen hacia:

> Un generalizado cuestionamiento de las narrativas de sentido hegemónicas, que han entrado también en una profunda crisis […] [y] formas culturales no basadas en la búsqueda del beneficio individual a toda costa que caracterizó a la España de la burbuja[5].

Con tal misiva, esta literatura define la hoja de ruta frente a esta situación con el tratamiento de algunos temas poco frecuentes y nuevos enfoques. En cierto modo, sus autores actúan a través de la escritura contra la crisis y contribuyen a la representación literaria de la precariedad.

En este contexto, surge una constelación de escritores, algunos de ellos noveles, inspirados en movimientos sociales, que cuestionan las recientes estructuras económicas y sociales amparadas por las políticas neoliberales. Hablaremos de estilos heterogéneos y de diferentes niveles de implicación que irían desde la contemplación, pasando por el análisis de los hechos, hasta la implicación política. De estas voces literarias sobresale un amplio

---

Son historias individuales que pasan a ser sociales ya que permiten a otros muchos identificarse con ellas. En el contexto de una crisis, un desahucio, un despido, o un suicidio «deja de vivenciarse como algo vergonzoso, culpa o castigo, para interpretarse en clave política. Frente a la culpabilización, la victimización funcionaría como una estrategia contrahegemónica.», Germán Labrador Méndez, «Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española», *Hispanic Review*, 2012, Vol. 80, 4, p. 557-581.

3. El movimiento social denominado 15-M es la culminación de una serie de protestas en torno a la recesión económica a partir de la crisis del 2008. El 15 de mayo de 2011, miles de personas fueron convocadas a manifestarse en las plazas de las ciudades a través de las redes sociales, que por primera vez intervienen de forma activa.

4. Manuel Castells, *La ciudad y las masas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 20-21.

5. Luis Moreno-Caballud, «La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual», *Hispanic Review*, *op. cit.,* p. 535-555.

grupo sensibilizado por la ciudad y los fenómenos históricos y sociales acaecidos en ella durante las dos primeras décadas del siglo. Por tanto, encontramos un buen número de obras que transcurren en contextos urbanos.

Entre los fenómenos que estas novelas recogen, tienen especial relevancia las diferentes formas de activismo en el entorno urbano, lo cual confirma la conexión entre los estudios urbanos y la literatura y «la función de esta como motor de una lucha[6]». La presencia de este fenómeno en la novela no deja de ser una forma de compromiso y protesta, que las corrientes realistas adaptarán a sus respectivas subjetividades con la finalidad de construir un retrato tanto colectivo como individual de las voces disidentes con el sistema vigente.

En las páginas siguientes, trataremos de identificar las causas que han generado el activismo urbano y las múltiples formas que adopta en la narrativa[7]. Este análisis es posible gracias al elenco de obras que cuenta la literatura española de las dos últimas décadas y, en mayor medida, al llamado *giro espacial*. Entendiendo por este último, la lectura de un relato en clave de espacialidad que facilita la creación de vínculos estrechos entre cultura, sociedad y urbanismo[8], con el objetivo de interpretar procesos urbanos y/o culturales. Por consiguiente, el estudio sobre el espacio se convierte en un eje capital para replantear la construcción simbólica y discursiva de la ciudad y el análisis de los fenómenos urbanos en el contexto de la globalización. Estos nuevos planteamientos sobre el espacio no se limitan a analizar la metrópoli como un escenario o un decorado intercambiable, ni tampoco consideran la ciudad como un personaje más del relato; la urbe se considera un espacio orgánico y mutante, donde los personajes establecen vínculos en ella en diferentes grados.

6. Carolina León Vegas, «Activismos insólitos. Locura, metaliteratura y narración de una crisis», *in* Christian Claesson (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual.* Gijón: Ed. Hoja de Lata, 2019, p. 62.

7. David Becerra ha denominado al conjunto de novelas que representan la precariedad, el desarrollo y las consecuencias de la debacle económica como «Novelas de Crisis». Véase David Becerra Mayor, *Convocando al fantasma. Novela crítica de la España actual*. Madrid: Ed. Tierradenadie, 2015, p. 18.

8. Son múltiples las aportaciones teóricas que han ampliado tanto los estudios de la ciudad como la relación del fenómeno urbano con otras disciplinas humanísticas. Entre los autores más destacados, y cuyos trabajos han sido fuente de consulta para este trabajo, destacan: Henri Lefebvre, David Harvey, Marc Augé, Pierre Nora, Gilles Deleuze, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Michel Foucault y Manuel Castells, entre otros.

En este contexto, en el presente ensayo tratamos el activismo llevado a cabo en un contexto urbano desde una doble vertiente: analizamos tanto las acciones colectivas como las individuales, y atendemos a la representación del activismo social así como la disidencia representada en el acto íntimo de la escritura. El artículo se va a centrar fundamentalmente en la obra *Insurrección* (2019) de José Ovejero, por su reciente publicación y por tratarse de un caso representativo sobre los temas de estudio del artículo. No obstante, para complementar el análisis, atenderemos a tres obras publicadas en los últimos diez años y cuyos autores se adhieren a la corriente de la novela social. En sus trabajos quedan reflejadas cuestiones relacionadas con nuestro objeto de estudio. Se trata de *Democracia* (2012) de Pablo Gutiérrez, *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro y *Retablo* (2019) de Marta Sanz.

I. Del olvido a la especulación

Para hallar los orígenes de una literatura sensibilizada sobre la ciudad y su transformación, debemos remontarnos a Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003)[9]. El polifacético autor barcelonés desarrolló en su obra un pensamiento urbanístico. Su corpus ensayístico y novelístico expone la cara velada del Modelo Barcelona[10], cuya epistemología conocía a la perfección. Este autor, sensibilizado con los barrios tradicionales de la ciudad, alertó de las consecuencias de llevar a cabo una transformación movida únicamente por criterios económicos sin tener en cuenta la identidad cultural. El activismo del autor, por así llamarlo, se canaliza en su postura crítica frente a los modelos de desarrollo y transformación urbanos. A su vez, el autor plantea su propuesta personal de preservación de la ciudad.

9. La reflexión sobre la ciudad es constante en la obra de Vázquez Montalbán. Está presente tanto en sus ensayos como en su narrativa de ficción. Para el autor, la ciudad es el espacio de reflexión. Sobre esta cuestión destacan, entre otras obras: *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Ed. Mondadori, 2001; «Bolero o sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación postmoderna», *in* AA.VV., *Barcelona, un día*. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 417-432; *Barcelona, ¿a dónde vas? Diálogos para otra Barcelona*. Barcelona: Tempestad Política, 1991.

10. El Modelo Barcelona consistió en un plan de integración urbanística, que apuesta por el diseño y la innovación, en la que intervinieron agentes sociales y económicos en aras a una proyección internacional de la ciudad. Este proyecto formó parte del plan de remodelación de la ciudad iniciado en los años previos a la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992. La valoración crítica de esta macroiniciativa se desarrolla durante la década de los noventa.

Esta transformación urbana, propia de las políticas neocapitalistas, ha suscitado un debate intelectual e interdisciplinar entre las materias humanísticas que analizan estos fenómenos. Si bien se ha generado una extensa literatura de no ficción, la novela española contemporánea también ha contribuido a reflejar estos fenómenos. Tanto las novelas que abordan la crisis económica como aquellas que se centran en el activismo aportan una forma diferente de percibir el espacio urbano. A través de diferentes mecanismos ficcionales amplían el diálogo fértil entre el binomio formado por literatura y ciudad.

Uno de los indicadores de un periodo de auge económico y, en consecuencia, de declive es el sector de la construcción, concretamente la actividad inmobiliaria. La realidad económica de un territorio incide de modo directo en movimientos urbanísticos, motivados por la llegada de inmigrantes, o por los diferentes desplazamientos de los habitantes a otras áreas de la ciudad. Esta es la razón por la cual la representación literaria de la crisis ha cedido un espacio a los problemas derivados de la construcción desenfrenada y a los planes de urbanización que obedecen a una especulación inmobiliaria.

En esta línea, destaca Elvira Navarro, cuyas obras representan el clima generado por una crisis. Sus obras no se limitan a reflejar la precariedad sino que indagan en las consecuencias que afectan al individuo. Este es el caso de *La trabajadora* (2014), la escritora aborda el tema de la patología mental asociada a las condiciones laborales precarias. La autora explora como una situación de crisis, y el correspondiente estado de precariedad, puede provocar desórdenes psíquicos en el individuo. Este es el caso de Elisa, protagonista de la obra:

> Me desperté con un desamparo y angustia peores que las percepciones de antes. Eso pensé al principio, pero comencé a manejarme, a sacar fuerzas para rastrear en Internet mis inhóspitas alteraciones. Busqué esquizofrenia y luego psicosis. Yo no había escuchado voces. Había visto máscaras. Me pregunté, pregunté a la pantalla, dónde estaba lo decisivo. Encontré estas tres palabras, ataques de pánico, y entonces me acordé de cuando Germán se desvanecía en sus reuniones de trabajo. Le llamé[11].

Para Enric Novella, las causas de algunos desórdenes psíquicos en la sociedad actual se deben, ente otras razones, a la individualización de la vida cotidiana y a los cambios de orden laboral como pueden ser la inseguridad

11. Elvira Navarro, *La trabajadora*. Barcelona: Random House, 2014, p. 84.

y la incertidumbre[12]. Estos últimos factores influyen decisivamente en el estado de la protagonista de *La trabajadora*. Desde esta premisa, se narra la historia de Elisa, una correctora en una editorial que trabaja en condiciones precarias. Sus escasos ingresos y el retraso en el cobro de estos obligan a Elisa a compartir la vivienda para sufragar los gastos de alquiler y, tiempo más tarde, se ve obligada a mudarse del centro de la capital a un barrio periférico en el sur de Madrid.

La autora parte de un tema de actualidad en un contexto urbano y lo somete a una transformación estética personal. En *La trabajadora*, se describe el ocaso de un periodo de desenfrenada actividad económica que concluye en el 2008 con la quiebra de los mercados financieros. Este año será la bisagra de la euforia y la crisis que clausura el espejismo de una expansión económica.

Para tratar el tema, Elvira Navarro recurre a un topos constante en su obra como son los espacios extrarradios y que deja reflejado en su blog personal sobre la periferia madrileña[13]. A través de este medio, la autora recoge sus impresiones y críticas acerca de estos espacios que han jugado un papel decisivo en el desarrollo urbanístico y social de las ciudades. Estos espacios crecen en los albores del siglo XX con tres tendencias: en primer lugar, representan una vía de desarrollo urbanístico fruto del *boom* inmobiliario. Por otro, son una solución de alojamiento para las clases más desfavorecidas, entre las que se ubicaría la población migrante de las últimas décadas y, por último, estas áreas han absorbido a la población que residía en barrios centrales y tradicionales, y que se ha visto afectada por la gentrificación[14].

Las excursiones de Elvira Navarro al extrarradio de la capital suponen el caldo de cultivo de buena parte de su corpus novelístico. Describe estos espacios como herederos del «fenómeno de la autoconstrucción que había sido relevante durante la posguerra[15]» y que posteriormente, ya eliminadas

12. Enric Novella, «Subjetividad expresiva y patología de la identidad», *in* Irina Enache, José Martínez Rubio, Sadi Lakhdari, *Identidades inestables. Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*. Paris: Indigo Cotés-Femmes, 2015, p. 29-46.

13. <http://madridesperiferia.blogspot.com/>

14. Se trata de un fenómeno netamente urbano, que consiste en un desplazamiento forzado, y sin contar con apoyo institucional, de los habitantes de un área poco reconocida de la ciudad con motivo del encarecimiento del coste de vida y de la vivienda, como consecuencia de la implantación de nuevas actividades económicas como el turismo, la rehabilitación de espacios, etc.

15. Elvira Navarro, *La trabajadora, op. cit.*, p. 77.

las chabolas, alojarían las «barracas verticales[16]» sin seguir ningún criterio estético en la expansión urbanística. En la actualidad, en estas áreas periféricas se mantienen determinadas constantes: continúan alojando a los más desfavorecidos, a «la gente que llegó de los lugares más pobres de España [que] está cediendo su hueco a la gente que llega de los lugares más pobres del mundo[17]», y permanecen los espacios inacabados que resultan ser una alegoría de una mala planificación o de la expansión movida exclusivamente por intereses económicos:

> No ignoraba la existencia de viviendas sin permiso de habitabilidad debido a irregularidades, y que había muchos pisos a medio construir porque faltaba el dinero. Siempre pensé que esos proyectos fracasados estaban en mitad de páramos […]. No imaginaba que tal cosa sucediera en la ciudad. […] Si me ponía a especular a tenor de lo que había pasado en los últimos años, las posibilidades eran infinitas: urbanizaciones fantasmas, calles enteras de inmuebles vacíos en el centro, cuyos propietarios no los alquilaban para jugar con la escasez de oferta y mantener los precios altos[18].

Elisa, protagonista de la obra, presencia en sus paseos por la periferia madrileña cómo las grandes superficies se imponen en la vida comercial de la ciudad en detrimento del comercio tradicional:

> Me dije esto cuando llegué al centro comercial Plaza de Aluche, desde cuya cúpula un proyector lanzaba imágenes de nieve sobre una calle cenicienta. Había carteles anunciando las rebajas de enero, y las tiendas estaban llenas. A pesar de que la estampa era rutinaria, la forma como hervía el bullicio tenía algo inhabitual, algo que recordaba a bulevares franceses de la periferia, donde las tiendas reúnen una clientela dudosa que se arremolina largo tiempo frente a los escaparates[19].

La autora no se limita a representar los «no lugares» de Augé para definir espacios de transitoriedad «despojado[s] de las expresiones simbólicas de la

16. Sobre este concepto, empleado mayoritariamente en contextos urbanísticos y geográficos, ya me referí en el siguiente artículo: David García Ponce, «La imagen literaria del extrarradio en la novela española contemporánea», *Dicenda. Revista Cuadernos de Filología Hispánica*, 2015, vol. 33, p. 71-87.

17. Elvira Navarro, *La trabajadora*, *op. cit.*, p. 67.

18. *Ibid.*, p. 77.

19. *Ibid.*, p. 83.

identidad, las relaciones y la historia[20]». También incide en la construcción superflua carente de identidad y de vinculación cultural con el medio. Se trata de espacios creados mayoritariamente con fines comerciales, y que Koolhas ha denominado «Espacio Basura[21]». Este término complementa el concepto de «no lugar» de Augé. Si el antropólogo francés desarrolla este concepto en función de la relación que establece el individuo con el lugar, Rem Koolhas incide en la idea de vacuidad y de sobreconstrucción. Además, el arquitecto neerlandés pone el acento en la ausencia de una preservación medioambiental regulada.

Otro tema latente en la obra es la dificultad de acceso a la vivienda. La protagonista vivía en una buhardilla en el centro de Madrid, próximo a la zona de Tirso de Molina. El aumento del alquiler y los impagos en la empresa para la que trabajaba, la obligaron a abandonar el centro e instalarse en los barrios periféricos de la capital. Esta dificultad refleja el problema del encarecimiento de la vivienda:

> Mi situación económica no era buena. Había tenido que cambiar mi apartamento de Tirso por otro en Aluche, en lo alto de una cuesta con un gran solar. […] Les había pedido a los de la Sociedad Pública de Alquiler que ampliaran la búsqueda a los barrios excéntricos de un lo-que-sea para mí sola. Estaba a punto de resignarme a una habitación en un piso compartido […][22].

La experiencia de la protagonista es una de los cientos de casos de inquilinos que residen en barrios céntricos o históricos que han tenido intervenciones públicas y privadas de remodelación y que, en la práctica, han resultado ser proyectos de especulación. Esta situación conlleva exclusión, pues obliga a los vecinos a trasladarse a una nueva zona y dejar la suya en manos de inversores, que no velan por mantener la identidad del área en cuestión. Una vez más, estamos ante un caso de *gentrificación*, un fenómeno que ha alentado a entidades de vecinos, asociaciones de comerciantes y a la población en general, a manifestarse en contra de las praxis llevadas a cabo por políticas gubernamentales y entidades privadas.

20. Marc Augé, *Los no lugares*. Madrid: Ed. Gedisa, 1992, p. 111.

21. Rem Koolhaas, *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

22. Elvira Navarro, *La trabajadora*, *op. cit.*, p. 45-46.

II. Los movimientos Okupas y el efecto del turismo

La novela *Insurrección* (2019) de José Ovejero aborda temas actuales que repercuten tanto en el trazado urbano como en la ciudadanía. Una de estas cuestiones es el fenómeno Okupa, otra es la transformación de determinadas áreas de la ciudad. Por lo general, se trata de barrios de ubicación céntrica que han mantenido un carácter propio, en buena parte, gracias al arraigo y a las iniciativas vecinales.

Algunas de estas zonas se beneficiaron en un primer momento de proyectos de rehabilitación y modernización que prometían mejoras para el barrio y para sus moradores. Sin embargo, estas iniciativas encubrían una especulación que a corto plazo se hizo visible. En efecto, los habitantes se vieron afectados por un paulatino proceso de *gentrificación* y vivieron un cambio rápido y sustancial en su *modus vivendi*: el incremento del alquiler, el encarecimiento de la vivienda, unas iniciativas urbanísticas enfocadas a las leyes de la demanda y, entre otras muchas cosas, la transformación del pequeño comercio en cadenas internacionales carentes de identidad, de tal modo que estos barrios se convierten en escaparates alimentarios[23] y artesanales totalmente artificiales.

José Ovejero continúa en esta novela con su observación por problemáticas sociales, ya presente en su trayectoria como escritor. Su última obra es una novela coral que plantea, a través de diferentes puntos de vista, cuestiones de plena actualidad como el fenómeno Okupa y la *turistificación*.

El matrimonio formado por Aitor e Isabel está en trámites de divorcio. Él es un periodista con larga trayectoria profesional, obligado a aceptar un traslado sin condiciones económicas o, como alternativa, el abandono de su empleo. Ella es propietaria de una empresa. Tienen dos hijos adolescentes: Luis y Ana. Esta abandona el hogar familiar para unirse a un grupo anarquista que se instala en el Centro Social Okupado de Lavapiés, un típico barrio madrileño, testigo de transformaciones sociales y cuyos vecinos viven con temor la presencia okupa:

> Malditos okupas esos cerdos drogados y ruidosos, habría que darles un pico y una pala para que se enteren de lo que es trabajar. La gentuza esa que aprovecha o más bien aprovechaba la noche para descerrajar una puerta, venga, todos dentro, con la capucha tapando el rostro […] y se atrincheran cuarenta y ocho horas lo justo para que el propietario no pueda hacer que la policía los desaloje, porque vivimos en democracia y las leyes hay que respetarlas incluso frente

23. A este fenómeno se le ha llamado la *Gentrificación Alimentaria* o *Gourmetización*.

> a delincuentes, porque ése, óigame bien, ése es el inicio de la decadencia del barrio[24].

La crítica de este fenómeno está presente a lo largo de toda la obra:

> Esos jóvenes, y no tan jóvenes, que se creen con derecho a escupir a un político por el hecho de que es un político o a insultar a un policía o a despojar de su propiedad a un desconocido o a romper un parabrisas, no son más que el síntoma de una sociedad permisiva […] en lugar de luchar, como lo hicieron nuestros padres, como lo hicimos nosotros, porque no hay generación que no deba enfrentarse a problemas y adversidades, protestan o más bien se quejan, destruyen el patrimonio a todos[25].

Una opinión que se contrapone a la de los integrantes de las comunidades okupas que sostienen que no es necesario «atravesar desiertos o selvas para encontrar el sitio en el que levantar poblados libres, sino construir la nueva ciudad en el corazón de la vieja[26]». Por ello, deciden ocupar una casa pues «la ley es cojonuda […] hay que estar agradecidos, porque tenemos un sistema jurídico que funciona. […] Hay que saber explotar las debilidades del enemigo[27]».

El cambio de vida de Ana sorprende a su familia. Aitor, a pesar de encontrarse inmerso en otro problema de índole social, como son las precarias condiciones de trabajo y la deshumanización en determinados ambientes laborales, no comprende la actitud de su hija que:

> No va a ser una esnob como sus padres, que viven, vivían, parapetados tras pantallas y porteros automáticos. La vida son los demás. La vida es la calle. La vida es salir de la autopista de peaje que sus papás han alquilado para que ella circule sin accidentes[28].

Tampoco su pareja, Isabel, concibe que Ana se relacione con jóvenes «idealistas […] que después ponen bombas, porque creen que su futuro maravilloso merece ciertos sacrificios, ¿no has visto la cantidad de veces que escriben "muerte" en las paredes?[29]».

24. José Ovejero, *Insurrección*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019, p. 54.

25. *Ibid.*, p. 118.

26. *Ibid.*, p. 71.

27. *Ibid.*, p. 76.

28. *Ibid.*, p. 95.

29. *Ibid.*

Frente a esta situación, padre e hija adoptan posiciones contrapuestas. Mientras Aitor manifiesta desde la intimidad su desacuerdo pues «no había participado en luchas callejeras, no había intentado subvertir el orden sino encontrar en él un hueco confortable[30]», Ana recurre a la insurrección, título de la obra[31], ya que esta «puede estallar en todo momento, por cualquier motivo, en cualquier país, y llevar a cualquier parte. Los dirigentes caminan siempre entre abismos[32]». Ana no piensa en otro futuro que no sea el inmediato. Sostiene que «las contradicciones del capitalismo, sacarán a la gente a la calle […] Todo va a arder y ella ya tiene la cerilla en la mano[33]». Con este posicionamiento, Ana aboga por un cambio de sistema, y para ello tomará parte activa empleando para ello la resistencia y la desobediencia.

El barrio de Lavapiés, el mismo que Elisa, personaje de *La trabajadora*, un día tuvo que abandonar, se convierte en un crisol de activismo urbano. El distrito deja de ser un «centro histórico» para convertirse en un productor de «imaginería turística» y un espacio de consumo configurado con una lógica comercial con el soporte de instituciones así como de productores turísticos[34]. A esta metamorfosis se le suma la especulación y su consecuente proceso de *gentrificación*, el fenómeno okupa y la llegada de turistas. Unos y otros incomodan a los habitantes de la zona, llegando a crear un clima de confrontación. Sobre esto último, resulta paradójica la posición de la comunidad okupa a la que se añaden Ana y su pareja. Estos se muestran especialmente sensibilizados con la especulación y la *turistificación* de la zona. Lo que les diferencia con la comunidad de vecinos es la lectura anticapitalista de los hechos, la visión diferente sobre la propiedad privada y el *modus operandi* para hacer frente a lo que ellos consideran una injusticia. Por esta razón, llaman a la acción, y si esta lo requiere, se justifica la violencia. Por

30. *Ibid.*, p. 163.

31. Se puede considerar la portada de la edición de Galaxia Gutenberg como un acertado paratexto: no solo el título sintetiza la trama de la obra sino que también en la portada aparece la fotografía de una pintada callejera que dice «Your tourism kills our neighborhood» [vuestro turismo mata a nuestro vecindario]. Y, como ocurre en este tipo de acciones, el mensaje se transforma con otra acción similar. En este caso, se tacha el verbo «to kill» [matar] por «to feed» [alimentar] y continua la nueva consigna con «thank you for coming» [Gracias por venir] (traducción propia).

32. José Ovejero, *Insurrección*, *op. cit.,* p. 30.

33. *Ibid.*, p. 30.

34. Daniel Hiernaux y Carmen Imelda González, «Turismo y gentrificación: pistas teóricas sobre una articulación», *Revista de Geografía Norte Grande*, 58, 2014, p. 55-70.

lo tanto, no es de extrañar que Ana y el resto de los miembros ocupen una casa que ya estaba vendida por una inmobiliaria, como acto de protesta:

> Ya está bien de acoso policial, de que los hipsters[35] y las sociedades inmobiliarias se adueñen del barrio, de desahucios y de suicidios de quien de verdad no puede más […]. Hay que atentar contra la propiedad y sabotear las actividades económicas. Es ahí donde les duele[36].

Además de evitar una despersonalización de la zona «resistiendo a la hipsterización del barrio[37]», entienden la ocupación de la siguiente forma:

> Lo mejor para conquistar un territorio no es ya enviar curas, sino grupos de jóvenes concienciados; tienen la energía, la fe para ocupar espacios y creer que les pertenecen; las viejas se encierran en sus casas a la llegada de esos jóvenes o se mudan a las afueras porque los ven como amenaza, y casi al mismo tiempo, o muy poco después, van llegando otros jóvenes que abren tiendas *vintage* y vermuterías y pizzerías ecológicas. Hoy el territorio no se conquista mediante la fuerza y el miedo, sino mediante la seducción[38].

El movimiento okupa entiende la rehabilitación de los centros urbanos como una especulación que favorece a las grandes empresas:

> […] esa mierda de hotel que han levantado en un espacio común. Y el Carrefour que están construyendo en Tirso de Molina y va a joder a otro montón de tiendas del barrio. A esto se le llama defensa propia. Y después vendrán las casas de apuestas. Y después las franquicias de ropa made in las putas cárceles chinas[39].

Si la violencia queda justificada, el grupo reacciona con una acción del género. Provocan, en el solar donde estaba prevista la apertura del hotel, un incendio en cuyo acto participa Ana. A estas acciones se suman las protestas contra el turismo, para ello intentan boicotear las visitas organizadas que se llevan a cabo en el barrio:

35. Se considera a los *hipsters* como una tribu urbana de clase medio-alta que acostumbran a vestir con una estética inusual y que rechazan la cultura predominante «mainstream» en favor de las locales. En este sentido, sus intereses se dirigen hacia los productos culturales alternativos, por ejemplo: el cine de autor.

36. José Ovejero, *Insurrección*, *op. cit.*, p. 147.

37. *Ibid.*, p. 194.

38. *Ibid.*, p. 195.

39. *Ibid.*, p. 214.

> No tan deprisa, dice, dejad espacio entre uno y otro, que puedan pasar los peatones, eso que veis ahí son las Escuelas Pías, el edificio lo destruyeron los anarquistas durante la guerra. […] Wow, dice uno de los hombres. El grupo se detiene y el guía explica a grandes rasgos lo que fue la Guerra Civil pero no se mete en los detalles sobre la CNT y la Falange que serían necesarios para que entiendan el incendio y la destrucción del edificio[40].

Este grupo de turistas se desplaza en *Segways* siguiendo un itinerario de lugares relacionados con la Guerra Civil. Este circuito sería un ejemplo de tematización del espacio. Estos turistas, aplicando patrones contemporáneos, «re-conocen» sin previa información los lugares[41] y deforman la mirada a través de la fantasía, creando con ello «un escenario fantástico que opaca el horror de la situación[42]». Tras el boicot de la actividad, los anti-turistas pintan «tourist go home. Tourism kills the poor. En letras rojas, grandes, desiguales, con la pintura corrida[43]».

Al final de la obra, Aitor piensa en las diferencias entre él y su hija, y aquellos que piensan como ella:

> Ana tenía algo de razón, pensó. En sus críticas al sistema Capitalismo asesino, quien muere de hambre, muere asesinado; esas cosas. Pero lo de David y Goliat es un cuento. Lo único que puede hacer David es guardar la honda y esconderse bien para que el gigante no lo descubra[44].

Siguiendo esta temática, Marta Sanz publicó *Retablo* (2019) en colaboración con el ilustrador Fernando Vicente. La obra se divide en dos cuentos que describen dos realidades que conviven en el barrio madrileño de Malasaña. Por un lado, la población arraigada al barrio, víctima de una apropiación del espacio, con costumbres bien cimentadas, que vive con incertidumbre los cambios vertiginosos del barrio; el distrito se decora con un nuevo mobiliario urbano, que no siempre responde a un criterio estético, y asimismo discrepan de las modas y estilos de vida que implantan los nuevos vecinos. Por otro lado, la autora describe una galería de personajes

40. *Ibid.*, p. 145.

41. Marc Augé habla de «Re-conocimiento» para definir la identificación previa que realiza un turista. Es decir, aquello que previamente este sabe que verá o visitará. Marc Augé, *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1999.

42. Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal, 1999, p. 15.

43. José Ovejero, *Insurrección*, *op. cit.*, p. 149.

44. *Ibid.*, p. 247.

que forman el nuevo vecindario sin vinculación afectiva con el barrio, y que no consiguen evitar tensiones con los residentes de la zona, que sí se sienten arraigados.

El barrio vive una transformación comercial. El negocio local se transforma en otros que responden a una lógica más mercantil para satisfacer las necesidades de los visitantes y turistas. Esta coyuntura comporta el encarecimiento genralizado en la zona y un *mobbing* inmobiliario. Esta transformación abre la puerta a dos fenómenos urbanísticos: la *gentrificación y* el turismo. Para representar ambos fenómenos, la autora presenta en clave irónica un mosaico variopinto de personajes autóctonos y de las tribus urbanas que se instalan en Malasaña:

> Los turistas japoneses hacen fotos a los azulejos de la farmacia que anuncian emplastos porosos y Diarretil Juansé, los profesores de instituto explican a sus alumnos quiénes eran los personajes cuyos nombres están escritos en el centro de las placas conmemorativas –Rosa Chacel vivió en la calle San Vicente Alta– o por qué otra calle se llama Daoiz y Valverde, Manuela Malasaña, Ruiz. Los niños disparan con sus móviles y nosotros no queremos ser atrapados para la que no hayamos posado previamente[45].

Malasaña tendría en esta obra la función de sinécdoque que representa todas las áreas urbanas que viven una situación similar, y que han presenciado la proliferación de movimientos sociales, por lo general de ámbito local, con la finalidad de frenar la exclusión social y buscar soluciones alternativas. En este sentido, Marta Sanz contribuye con esta obra a entender el realismo desde una posición no mimética a través de juegos con el lenguaje: desde anglicismos, palabras compuestas y un léxico adaptado para contextualizar tanto a una tribu urbana como a los oriundos del barrio. En otro orden de cosas, la autora madrileña reflexiona sobre las consecuencias sociales provocadas por una transformación del espacio urbano. En este discurso, se representa el activismo de la población disidente: «No vamos a quedarnos de brazos cruzados mientras nuestro territorio es invadido por seres y costumbres alienígenas[46]».

45. Marta Sanz, *Retablo*. Madrid: Ed. Páginas de Espuma, 2019, ilustraciones de Fernando Vicente, p. 65-66.

46. *Ibid.,* p. 43.

Como punto final, destacaríamos una obra de obligada referencia que ya cuenta con estudios concretos[47]. Es el caso de *Democracia* (2012) de Pablo Gutiérrez. La novela, con varios registros narrativos, plantea una crítica al sistema económico, político y social generado a raíz de la crisis del 2008. La obra narra el caso de Marco, un empleado de una inmobiliaria que pierde su trabajo con motivo de la recesión económica. Tras ello, el personaje vive una profunda crisis hasta conseguir hacer frente a la situación. Tiempo más tarde, se integra en un grupo de activistas que, a tenor de lo narrado, guardarían concomitancias con el movimiento 15-M. En este ambiente, Marco deja rienda suelta a su vena artística. Se dedica a pintar en las paredes, aceras y fachadas de la ciudad, versos de un amplio elenco de poetas, algunos de los cuales, en otro tiempo, expresaron con sus poemas discursos poco convencionales. Con esta práctica, el autor crea una composición visual, ya que existe una relación entre los lugares por donde deambula Marco durante la noche y los versos encadenados que pinta y que «alivian la urgencia, dulcifican el combate, la poesía hace eso con las cosas hostiles[48]» pues nada aparta más al protagonista de su desasosiego. En este sentido, se trata de una recuperación de versos que, al principio, son producto del azar y de la espontaneidad y van adquiriendo una lógica, ya que Marco emplea referencias que son tanto literarias como ensayísticas. No obstante, lo singular de su producción artística es que las prácticas las desarrolla individualmente al estilo del arte callejero, sin autoría y con una intención altruista, todo ello en el espacio público sin referencias topográficas.

En esta obra destaca el espacio público. Allí donde transcurren las manifestaciones multitudinarias a las que asiste el protagonista con el grupo anti-sistema con quien se relaciona. Es también el espacio donde Marco lleva a cabo sus prácticas artísticas de un trabajo que puede ser considerado como metaliterario. No en vano, a este proyecto lo acabará denominando La Ciudad. En este sentido y desde una perspectiva espacial, la urbe cumple dos funciones: es el medio de trasmisión cultural y un laboratorio creativo. La calle, en concreto, se podría considerar un espacio de rebelión.

En definitiva, Pablo Gutiérrez propone un discurso antihegemónico, donde la individualidad queda supeditada a las acciones colectivas y solidarias. La diégesis de la obra confirma las tesis de estudios recientes, los cuales sostienen que las corrientes culturales han tenido un poder de adhesión a

47. Carolina León Vegas, «Activismos insólitos. Locura, metaliteratura y narración de una crisis», *in* Christian Claesson (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, *op. cit.*, p. 59-88.

48. Pablo Gutiérrez, *Democracia*. Barcelona: Seix Barral, 2012, p. 176.

los movimientos sociales de los últimos años[49]. En este contexto, el rol del espacio es clave para esta unión. En *Democracia* se propone la sublevación como solución para erradicar la crisis. Una vez más, la literatura actúa como motor de cambio.

Tras lo anteriormente expuesto en estas páginas, resultaría pretencioso concluir sobre las cuestiones tratadas dada la falta de perspectiva y el carácter mutante de las mismas. No obstante, existe una crítica de carácter multidisciplinar, en la estela de los Estudios Culturales, que ha tratado este corpus novelístico. En primer lugar, se hace evidente la pluralidad de estilos, que, a pesar de las diferencias formales, se adhieren a las nuevas corrientes realistas, en clara sintonía con el realismo social. Sobre esta cuestión, David Becerra sostiene que estas obras presentan unas diferencias en el ámbito formal, en particular en el lenguaje. El autor subraya también cómo el narrador omnisciente queda apartado por una voz narrativa colectiva[50]. Esta resulta idónea para representar los activismos emergentes en un periodo de crisis, los cuales cuentan con una presencia considerable en las novelas de corte realista escritas en las dos últimas décadas.

A tal efecto, comprobamos la existencia de autores que se adhieren a un discurso alternativo y, en paralelo, buscan formas alternativas de la representación de los fenómenos urbanos ligados al contexto de crisis. Es decir, autores que en mayor o menor medida, contribuyen a la renovación

49. La representación de los movimientos sociales en la novela española no se ha podido considerar materia novelable hasta el siglo XXI, ya que anteriormente su presencia ha sido escasa. No obstante, en el plano teórico, el análisis sobre las relaciones recíprocas entre corrientes culturales y movimientos sociales adquiere relevancia con los estudios sobre la Transición. Sobre esta cuestión, destacan los ensayos de Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993).* Madrid: Ed. Siglo XXI, 2018; Germán Labrador, *Culpables por la literatura Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Ed. Akal, 2017 y Guillem Martínez (coord.), *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: DeBolsillo, 2012. El ensayo de Marina Garcés, *Ciudad princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018, se centra en la ciudad de Barcelona de los últimos años y su planteamiento es más sociológico. Además de las obras de ficción que hemos tratado en este artículo, destacan otras que han incluido en su trama los movimientos sociales y las agrupaciones vecinales. Es el caso de la novela de Alberto Olmos, *Ejército enemigo*. Barcelona: Penguin Random House, 2012 y Javier Pérez Andújar, *Paseos con mi madre*, Barcelona: Ed. Tusquets, 2011.

50. David Becerra Mayor, *Convocando al fantasma. Novela crítica de la España actual*, *op. cit.*, p. 18-19.

literaria[51], y cuya proyección crítica o de denuncia no excluye nuevos planteamientos estéticos para la novela.

Estos autores encuentran en el espacio urbano la plataforma idónea para canalizar su ideario y compromiso, para mostrar las múltiples caras del activismo, y para concienciar de la necesidad de una voz colectiva como motor de cambio. En definitiva, el espacio es el medio donde exponer los hitos urbanísticos y sociales acaecidos a lo largo del presente siglo. Sin embargo, no encontramos lienzos decimonónicos, ni estampas fotográficas con reminiscencias del medio siglo. En estas obras, el espacio novelesco se construye con la observación individual y arbitraria del autor y con la representación de la acción colectiva. Por tanto, el activismo se convierte en un actante más del texto y contribuye a configurar tanto el paisaje urbano como también el cultural, entendiendo por este, la simbiosis creada entre la acción natural y la transformación humana en el medio.

En este marco, diríamos que en determinados contextos urbanos, como los tratados en las páginas anteriores, el activismo es un agente más en la configuración de un paisaje social, ya que no se pueden desvincular los movimientos sociales con la construcción literaria del paisaje urbano. Por tanto, los movimientos reaccionarios en una ciudad, aunque solo cuenten con la actitud disidente del autor, dan forma, en mayor o menor medida, al paisaje social. Por consiguiente, los movimientos urbanos crean un vínculo estrecho con el realismo, en particular con la novela social. En este contexto, activismo y literatura urbana caminan en consonancia, con el propósito de comprender mejor la realidad compleja de nuestra época.

51. En medio de este debate, David Becerra, en la obra referida anteriormente, advierte de que «la literatura se ha convertido en mercancía al ser absorbida por la lógica del mercado» (*ibid.*, p. 9). No obstante, el autor destaca la existencia de «novelas de crisis que sí logran visibilizar el conflicto […] [y] cuestionar el capitalismo», *ibid.*, p. 22.

A VUELTAS CON EL REALISMO, O HACIA UNA INESTÉTICA DE «LO REAL»

David Becerra Mayor
Universidad Autónoma de Madrid

1. Uno de los muchos lugares comunes que suelen acompañar a la narrativa política, social, crítica o disidente –no me preocupa ahora demasiado acertar con el adjetivo[1]– es que esta sigue, o *debe* seguir, una estética de corte realista. El lugar común no es del todo arbitrario y es posible localizar elementos que indiquen que se encuentra más o menos arraigado a hechos históricos –y culturales– específicos.

Tras el triunfo de la Revolución Rusa y la constitución del Estado socialista, tuvieron lugar en la Unión Soviética una serie de debates –después replicados en otros países– alrededor de la literatura y su función en la sociedad revolucionaria. Lejos de la imagen estereotipada y homogeneizada que se suele ofrecer de la cultura revolucionaria, lo cierto es que estos debates fueron fructíferos y diversos, supieron señalar los límites que encorsetan el hecho literario –situándose más allá de la codificación burguesa que concibe la literatura como la expresión de la verdad íntima de un sujeto que se comunica con otro sujeto a través de la activación de distintos mecanismos de identificación– y pusieron el foco sobre temas que iban a transformar radicalmente la concepción de la cultura y la literatura, desde la posición de los intelectuales en la nueva sociedad en ciernes hasta la relación que un artista revolucionario debía mantener con la tradición cultural burguesa –¿herencia o ruptura?–, pasando por la manera misma de *crear* –es decir,

1. Véase, para este propósito, David Becerra Mayor (coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie, 2015, y David Becerra Mayor, *El realismo social en España. Historia de un olvido*. Roma: Quodlibet, 2017.

producir– cultura, abandonando el individualismo del *genio* creador para concebir un arte colectivo y realizado por los mismos trabajadores. La revolución puso en cuestión, hasta derrumbarlos, los pilares que sostenían la sociedad burguesa, y entre esos pilares no podía sino contarse también la cultura.

Dentro de estos debates ocupó un lugar predominante la discusión acerca de la forma estética que debía asumir una obra que se reclamara revolucionaria. Fue en 1934, en el I Congreso de Escritores Soviéticos, cuando el realismo socialista se proclamó estética oficial de la Unión Soviética. La literatura socialista, se dijo, debía «reflejar el desarrollo revolucionario» y «participar en la construcción del socialismo»; en ese contexto, Stalin denominó a los escritores «ingenieros del espíritu» y Zhdánov señaló que la función del realismo socialista no era otro que «educar al pueblo y armarlo ideológicamente[2]».

La elección del realismo como la estética más adecuada para reflejar –y participar en– la revolución acaso encuentre su explicación, y sus bases teóricas, en los ensayos que sobre el realismo escribió el filósofo húngaro Georg Lukács. En el tiempo de «tinieblas» y «desesperación» –los sustantivos pertenecen a Lukács– del periodo de entreguerras, Lukács señala la capacidad del realismo de recuperar al hombre total, alienado por las relaciones de producción capitalistas y desmenuzado de su totalidad, y de restituir la armonía del hombre y del mundo, ambos deformados y fragmentados por el capitalismo. El realismo tiene la capacidad de romper con el estado de alienación en el que los individuos se hallan inmersos, cumpliendo, según Lukács, una función restauradora: permite recuperar el sentido del mundo e iluminarlo para escapar del decadentismo burgués de la sociedad presente y sus tinieblas[3].

Para alcanzar tal objetivo reparador, Lukács elabora dos estrategias estéticas: el reflejo y el tipo. Aunque como recuerda Terry Eagleton en *Literatura y crítica marxista*, en sus «formulaciones más vulgares» la teoría del reflejo concibe una «relación pasiva, mecánica, entre la literatura y la sociedad, como si la obra, como un espejo o placa fotográfica, registrara simplemente, de manera inerte, lo que estuviera pasando "allí fuera"[4]», lo cierto es que la teoría lukácsiana del reflejo es menos mecanicista y algo más

2. Julio Rodríguez Puértolas, «La crítica literaria marxista», *Revista de crítica literaria marxista*, 1, 2008, p. 42.

3. Georg Lukács, *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965, p. 12 y ss.

4. Terry Eagleton, *Literatura y crítica marxista*. Bilbao: Zero, 1978, p. 66.

sofisticada. Según Lukács una novela no refleja las impresiones sensoriales de la realidad, sus capas superficiales y externas, más bien «un reflejo más profundo y extenso de la realidad objetiva del que se ofrece en apariencia», es decir, «la percepción de las categorías que están debajo de esas apariencias[5]». No se trata de retratar la apariencia superficial de la realidad, sino los mecanismos que fragmentan el mundo y alienan al sujeto que lo habita. Lograr que una novela refleje acertadamente la realidad objetiva –y no alienada, fragmentada– va a depender exclusivamente, en la teoría de Lukács, de si quien emprende la tarea es un buen o mal escritor. De este modo lo expone Eagleton en su ensayo:

> La novela surge cuando esa armoniosa integración del hombre y su mundo se rompe; el héroe de la novela busca ahora una totalidad […]. Para Lukács […] los artistas más grandes son aquellos que pueden recobrar y recrear la armoniosa totalidad de la vida humana. En una sociedad en la que lo general y lo particular, lo conceptual y lo sensual, lo social y lo individual son despedazados de modo creciente por las «alienaciones» del capitalismo, el gran escritor reúne dialécticamente estos en una compleja totalidad. De esta manera su novela refleja, de forma microscópica, la compleja totalidad de la misma sociedad. Al hacer esto, el gran arte combate la alienación y la fragmentación de la sociedad capitalista, proyectando una rica y multilateral imagen de la totalidad humana. Lukács denomina a tal arte «realismo»[6].

En Lukács, el paradigma del buen escritor lo encarnan realistas decimonónicos como Tolstói o Balzac; ellos trazan los «verdaderos caminos maestros de la historia[7]» que la literatura socialista que Lukács propugna debe seguir. El «gran realismo», como así lo denomina Lukács, tenía la capacidad de poner «un espejo delante del mundo y con la ayuda de la imagen reflejada, promover la evolución de la humanidad[8]». Para Lukács, «[t]oda gran época es una época en transición, la unidad plena de contradicciones de la crisis y de la renovación de la ruina y del renacimiento: un nuevo orden social y un nuevo tipo humano no se forman más que en el curso de un proceso unitario más bien grávido de contradicciones[9]»; y

5. *Ibid.*, p. 67.

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

7. Georg Lukács, *op. cit.*, p. 12.

8. *Ibid.*, p. 22.

9. *Ibid.*, p. 18.

añade que en tales periodos «ningún escritor ha podido ser grande sino combatiendo contra las corrientes del día[10]». El *buen* escritor no será sino aquel que, en las contradicciones propias de un tiempo transicional, sabrá situarse al lado del tiempo emergente y por venir, combatiendo y desechando los elementos residuales del viejo mundo en descomposición[11]. El realismo lukácsiano cumple «la tarea de iluminar y guiar a la humanidad[12]», retratando la complejidad y las contradicciones de una sociedad para, tras reflejarlas y desenmascararlas –tras mostrar su verdad objetiva, sin velos que oculten el funcionamiento capitalista–, reconstruir la totalidad de un mundo fragmentado y reconstituir el hombre total que, bajo las relaciones de producción capitalistas, se encuentra alienado. Y ahí es donde interviene la noción de *tipo*, ya que para Lukács «una viva representación del hombre total es posible únicamente cuando el escritor se orienta hacia la creación del tipo[13]», que, en palabras de Lukács, ha de definirse como…

> [l]a particular síntesis que […] une orgánicamente lo genérico y lo individual. El tipo se vuelve tipo no por su carácter medio, y mucho menos por su carácter individual, por mucho que sea profundizado, sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una extrema representación de los extremos que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época[14].

2. Para Lukács solamente el realismo podía postularse como forma estética revolucionaria. Aunque esta iba a ser también la lectura que se iba a hacer en el congreso de Escritores Soviéticos de 1934, lo cierto es que no es una opinión unívoca dentro de la estética marxista. Es sobradamente conocido el debate sobre el realismo que enfrentó a Lukács con Bertolt

10. *Ibid.*, p. 22.

11. Las nociones de residual y emergente las tomo de Raymond Williams, *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península, 2000, p. 143-149.

12. Georg Lukács, *op. cit.*, p. 15.

13. *Ibid.*, p. 16.

14. *Ibid.*, p. 13.

Brecht[15]. Si para Lukács el realismo constituía una forma cerrada, con unos códigos estrictos que había que seguir a pies juntillas, el dramaturgo alemán quiso ampliar la noción de realismo y liberarla de su carga normativa, como así lo dejó escrito en sus notas «Sobre el realismo»:

> En tanto no tengamos una definición científicamente fundada de *realismo*, es tal vez mejor, es decir, más práctico, o sea, más favorable al estilo realista, hablar de realistas y los métodos que utilizan para influir en la realidad mediante reproducciones fieles de la realidad. De esta manera, no estaremos buscando tanto la manera de limitar el número y especie de estos métodos, sino más bien de aumentarlos. De esta manera estimularemos la inventiva, en vez de desalentarla. Pondremos premio a la verdad y otorgaremos toda la libertad de acción para encontrarla. En suma, actuaremos como realistas[16].

Y en ausencia de una «definición científicamente fundada del realismo», Brecht propuso la suya en los siguientes términos:

> *Realista* significa: Aquello que descubre el complejo causal social / desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan / escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana / acentúa el momento del desarrollo / posibilita lo concreto y la abstracción.
>
> Son: directrices fabulosas y todavía pueden completarse. Y permitiremos al artista que emplee ahí su fantasía, su originalidad, su humor, su sensibilidad. No nos apegaremos a modelos literarios demasiado detallados, no obligaremos al artista a técnicas narrativas demasiado definidas […]. Adoptando sin un examen a fondo las formas de Balzac o Tolstói, cansaríamos tal vez a nuestros lectores, al pueblo como estos escritores suelen hacerlo. El realismo no es una pura cuestión de forma. Copiando el estilo de estos realistas, no seríamos más realistas[17].

Para el dramaturgo alemán el realismo «no se debía degradar y reducir a una cosa de pura fórmula[18]», más bien apostaba por una noción de realismo que trascendiera la definición estrecha que a la postre limitaba

15. *Vid.* Jean-Marc Lachaud, *Bertolt Brecht, Georg Lukács, questions sur le réalisme.* Paris: Anthropos, 1981.

16. Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1967, p. 214.

17. *Ibid.*, p. 237-238.

18. *Ibid.*, p. 214.

también su potencial político, su capacidad de intervención. Brecht no consideraba, a diferencia del filósofo húngaro, que la función del realismo consistiera en recuperar una totalidad perdida, como si esta hubiera existido previamente –en un tiempo anterior a la sociedad capitalista– o sustancialmente –por debajo de las apariencias alienantes del capitalismo. Al contrario, Brecht cree que el realismo ha de marcarse la tarea –«cada vez más imperiosa», subraya– de decir la verdad[19], y para alcanzar ese objetivo debe hacer uso de todos los métodos disponibles. No en balde Brecht define como realista a quien «trabaja con todos los medios para acercarse a la realidad[20]», lo que incluye no solo la libertad de acción sino también la fantasía, el humor, la hipérbole o el placer de la expresión[21], pero sobre todo nuevas técnicas que le son ajenas al realismo clásico, como son el montaje o el monólogo interior, la incorporación de técnicas cinematográficas o del reportaje en la novela[22].

Mientras Lukács postulaba por un «regreso a la primitiva novela burguesa[23]» frente a un modernismo que entendía como rasgo del decadentismo burgués, Brecht supo asumir como propias las formas literarias modernistas. Aquellos «caminos maestros» que Lukács invitaba a recorrer a los escritores revolucionarios, a Brecht no le conducen a ninguna parte ni transitar por ellos le aporta ventaja alguna desde el punto de vista de un arte revolucionario. De esta forma tan explícita lo escribe: «Los métodos se gastan […]. Surgen nuevos problemas y requieren nuevos métodos. La realidad se modifica; para representarla, debe cambiar el modo de descripción[24]». El realismo brechtiano entiende que es el método el que debe adaptarse a la realidad cambiante y no hacer encajar, como con calzador, esa realidad nueva a las viejas estrategias de representación. Si de lo que se trata es de luchar y de hacer la revolución *desde* la literatura, Brecht parece tener muy claro que habrá que asimismo revolucionar la *forma* literaria, que no se puede hacer la revolución sin poner previamente en cuestión las formas con que se ha escrito y narrado un mundo que hay que transformar. El viejo realismo burgués no puede servir para destruir una forma de vida que ha contribuido a

19. *Ibid.*, p. 235.

20. *Ibid.*, p. 214.

21. *Ibid.,* p. 215.

22. *Ibid.*, p. 233.

23. *Idem.*

24. *Ibid.*, p. 238.

legitimar y a naturalizar. No basta con mantener la forma realista decimonónica únicamente cambiando el contenido y sustituyendo a la clase burguesa por la clase obrera como objeto de representación. Se deben explorar nuevas formas. En este sentido, Brecht, que había «empezado en todos los campos de la literatura y del teatro con formas viejas, convencionales» y, añade, «[c]reo poder ver bastante bien las ventajas que el estilo de la novela burguesa del siglo pasado ofrece a nuestra lucha; he aprendido allí tanto como me ha sido posible», se dio cuenta también de que «[e]l viejo estilo me estorbaba en la lucha[25]».

Muy en consonancia con Brecht, Walter Benjamin teorizó en su conferencia «El autor como productor», de 1934, la necesidad de desarrollar nuevos medios de producción para una práctica revolucionaria del arte y la cultura. Benjamin introduce un concepto que le permite superar el debate entre el contenido y la forma: la técnica. Para el filósofo alemán no se trata tanto de cambiar los temas, ni siquiera el modo artístico para acercarse o retratar esos temas, sino de transformar los medios de producción con que se producen las obras. Alcanzar este objetivo no requiere nuevas formas ni nuevos temas, sino nuevas técnicas que permitan «la modificación de las formas e instrumentos de producción[26]». Los medios de producción culturales de la burguesía han servido a los intereses de la burguesía, por lo que un arte revolucionario deberá introducir innovaciones en el aparato de producción para volverlo ajeno a la clase dominante «en favor del socialismo[27]». Para Benjamin «[e]l artista auténticamente revolucionario […] no está interesado únicamente en el objeto de arte, sino en los medios de producción[28]». De este modo lo sintetiza a la perfección Terry Eagleton:

> Para Benjamin, el artista revolucionario no debería aceptar acríticamente las fuerzas existentes de la producción artística, sino que debería desarrollar y revolucionar esas fuerzas […]. [L]a labor del artista revolucionario es desarrollar estos nuevos medios de comunicación así como transformar los antiguos modos de producción artística. No es sólo cuestión de lanzar un «mensaje» revolucionario

25. *Ibid.*, p. 281.

26. Walter Benjamin, «El autor como productor», *Iluminaciones III (Tentativas sobre Brecht*). Madrid: Taurus, 1991, p. 124-125.

27. *Ibid.*, p. 125.

28. Terry Eagleton, *op. cit.,* p. 80.

> a través de los medios de comunicación existentes; es cuestión de revolucionar los mismos medios[29].

Para que esto ocurra, dice Benjamin, se le presenta al escritor «la exigencia de reflexionar, de preguntarse por su posición en el proceso de producción[30]». Y tal vez quien mejor haya problematizado su posición dentro del proceso productivo no sea otro que Bertolt Brecht. De hecho, y como lo muestra nuevamente Eagleton, el teatro épico de Brecht «fue para Benjamin un modelo de la forma en que había que cambiar no sólo el contenido político del arte, sino también su aparato productivo[31]». El teatro brechtiano en efecto transformó el teatro como medio disponible, introduciendo innovaciones técnicas que conducían a concebir de una manera radicalmente distinta la relación entre la escena y el público, hasta el momento basada en la identificación y la ilusión de realidad, que en Brecht se suspenden por medio del efecto de distanciamiento que introduce su teatro.

Brecht expande el concepto de realismo. Solamente ampliando su sentido y adhiriéndole las innovaciones técnicas y el propósito de revolucionar el medio de producción, el realismo podrá mantener su proyecto revolucionario. Sin embargo, cargado como está de connotaciones que lo desactivan, considero necesaria la tarea de elaborar un nuevo concepto que sea capaz de dar cuenta de la heterogeneidad de *formas* del realismo y de su potencial emancipador. En primer lugar, la elaboración de una nueva categoría nos evitaría tener que entrar, una y otra vez, en los debates que suelen acompañar al realismo y que, como señala Fredric Jameson en *The Antinomies of Realism*, nos conducen a pensar no en el realismo sino en su emergencia o su disolución y a participar en una polémica apasionada de juegos de contrarios, de pares binarios, donde finalmente el realismo se define en función de su opuesto[32]. En segundo lugar, considero necesario un nuevo concepto cuando en la narrativa española actual –que es el tema que nos reúne– el realismo se ha convertido, al menos desde la transición a esta parte, en la estética hegemónica y ha servido a proyectos literarios –y asimismo ideológicos– conservadores, como lo explica el novelista y crítico Matías Escalera en la introducción del libro colectivo *La (re)conquista de la*

29. *Ibid.*, p. 79.

30. Walter Benjamin, art. cit., p. 132.

31. Terry Eagleton, *op. cit.,* p. 81.

32. Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism.* New York/London: Verso, 2013, p. 1.

realidad[33]. Mientras que la narrativa hegemónica emplea el realismo como forma literaria, novelistas críticos como Isaac Rosa, Belén Gopegui, Marta Sanz o el propio Matías Escalera, son los que están realizando un proyecto literario que no se conforma con reflejar la realidad y denunciarla, a la manera del realismo social más clásico, sino que exploran –y experimentan con– la forma, las técnicas y los métodos narrativos, y tratan asimismo de cuestionar el medio de producción de las palabras[34]. Su obra narrativa no puede interpretarse sin una ampliación del concepto de realismo. Como tampoco el realismo puede explicar en su totalidad y complejidad los proyectos político-literarios de los años veinte y treinta, como la novela de avanzada[35], que al tiempo que luchaba contra la dictadura de Primo de Rivera o la política colonial española se enfrentaba también a las formas narrativas burguesas, incorporando técnicas procedentes del cine o el jazz; o la novela póstuma de Jesús López Pacheco –autor de una de las obras más relevantes del realismo social del medio siglo, como fue *Central eléctrica*[36]–, titulada *El homóvil*[37], un artefacto literario que atenta al mismo tiempo contra el sistema capitalista como contra la literatura como medio de producción a través de un experimento que deconstruye –o más bien destruye– la forma novela.

Para dar cuenta de todo ello, decía, se impone elaborar y teorizar un nuevo concepto. Ese nuevo concepto, que paso a desarrollar a continuación, lo denomino *inestética de «lo real»*.

3. Empecemos por definir la primera parte del sintagma que propongo, *inestética*, un concepto que he tomado de Alain Badiou y de su *Petit manuel d'inesthétique*. En este ensayo, Badiou se interroga sobre las relaciones entre filosofía y arte, y sobre la necesidad de establecer un nuevo paradigma que

33. Matías Escalera Cordero, «El *vacío abisal* de una literatura sin realidad presente (ni pasada)», *in* Matías Escalera Cordero (coord.), *La (re)conquista de la realidad*. Madrid: Tierradenadie, 2007, p. 8.

34. *Vid.* David Becerra Mayor, *op. cit.*, 2015.

35. *Vid.* César de Vicente Hernando (ed.), *Una generación perdida: el tiempo de la literatura de avanzada (1925-1935)*. Miami: Stockcero, 2013. *Vid.* también: Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*. Madrid: De la Torre, 2006; y Manuel Aznar Soler, *República literaria y revolución: 1920-1939*. Sevilla: Renacimiento, 2010, 2 vols.

36. Jesús López Pacheco, *Central eléctrica*. Barcelona: Destino, 1958.

37. Jesús López Pacheco, *El homóvil o La desorbitación. Libro de maquinerías. Polinovela multinacional*. Madrid: Debate, 2002.

permita superar la relación de subordinación a la que la filosofía, por la vía de la estética, ha sometido al arte. Frente a la estética, que convierte el arte en objeto de la filosofía, la inestética le concede al arte una existencia independiente, con capacidad para producir su propia verdad, una autonomía por la que no debe ser explicada a través de una instancia superior.

Para desplegar su teoría, Badiou examina los tres esquemas que han anudado filosofía y arte a lo largo de la historia: didactismo, romanticismo y clasicismo. Para Badiou el siglo XX no ha introducido ningún nuevo paradigma ni ha supuesto ninguna ruptura con los anteriores, más bien cada uno de los tres esquemas ha experimentado su *saturación* y ha encontrado una corriente de pensamiento contemporánea en la que actualizarse: el didactismo en el marxismo, el romanticismo en la hermenéutica heideggeriana, y el clasicismo en el psicoanálisis. Si como afirma Badiou, el esquema didáctico propone la tesis de que «l'art est incapable de vérité, ou que toute vérité lui est extérieure[38]», siendo el arte «condamné ou traité de façon purement instrumentale» y en consecuencia solo se considera «art acceptable» aquel que se somete a «la surveillance philosophique des vérités[39]», el marxismo, para Badiou, al menos en su vertiente estética, promueve este didactismo al considerar que «il y a une vérité générale et extrinsèque, une vérité de caractère scientifique[40]» a la que el arte se debe subordinar: el materialismo dialéctico. En este sentido, «l'art ne produit nulle vérité[41]», solo desvela una verdad que le es exterior. Por su parte, en el esquema romántico la verdad no es extrínseca sino que se encuentra en el interior de la obra de arte: «l'art *seul* est capable de vérité […], l'art est le corps réel du vrai[42]», lo que se traduce en «la figure du poète-penseur» de la hermenéutica heideggeriana donde «c'est la même vérité qui circule» y donde «l'interprétation ne fait que *livrer* le poème au tremblement de la finitude[43]». El tercer esquema que anuda filosofía y arte es el clásico. El dispositivo clásico, como lo elabora Aristóteles, mantiene dos tesis:

> a) L'art […] est incapable de vérité, son essence est mimétique, son ordre est celui du semblant.

38. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique.* Paris: Seuil, 1998. p. 10.

39. *Ibid.*, p. 11.

40. *Ibid.*, p. 15.

41. *Ibid.*, p. 16.

42. *Ibid.*, p. 12.

43. *Ibid.*, p. 17.

> b) Ce n'est pas grave, parce que la *destination* de l'art n'est nullement la vérité. Certes, l'art n'est pas vérité, mais aussi bien il ne prétend pas l'être, et donc il est innocent[44].

Para Badiou, el psicoanálisis es heredero del esquema clásico en la medida en que el arte se concibe como la imposibilidad de mostrar una verdad, ya que esta no se puede simbolizar, y, en consecuencia, el arte no puede sino operar en el ámbito de las apariencias, nunca de su verdad. Su efecto no será real sino imaginario[45].

De este modo, cada uno de los tres esquemas establece una relación única –e incompatible– con la *inmanencia* y la *singularidad*. Si en el esquema romántico la verdad es inmanente a la obra de arte, pero no singular, en la medida en que la verdad se halla en el interior de la obra pero no produce sus propias verdades, en el esquema didáctico la relación es singular (expone una verdad), pero no inmanente, pues esa verdad es extrínseca a la obra de arte. Por su parte, en el esquema clásico, la verdad permanece constreñida al nivel de lo imaginario y de la apariencia. Frente a los tres nudos de la estética, que pone en relación la filosofía y el arte en función de la inmanencia o la singularidad de la verdad, Badiou propone una *inestética* que posibilite su unidad para pensar el arte como verdad simultáneamente inmanente y singular, esto es, el arte como un proceso de verdad en sí mismo, donde la verdad no está ni dentro ni fuera, sino que se produce. Diremos, siguiendo la propuesta de Badiou, que un texto literario –desde la *inestética*– no necesita explicarse desde su *esencia*, desde su verdad intrínseca totalmente autónoma y diferenciada de la realidad histórica y social; pero tampoco desde el *afuera* del texto, no porque su exterioridad no guarde relación alguna con el texto, sino porque el esquema inestético postula la superación de la distinción adentro/afuera. No se trata de explicar el texto desde un exterior separado del texto, sino más bien entender que esa exterioridad se encuentra inscrita en el texto.

Aunque la argumentación de Badiou es impecable, como lo es su intento de elaborar un nuevo paradigma teórico que conciba la obra de arte como forma de pensamiento y no como un objeto pensado por otras instancias superiores, llama la atención que un filósofo formado con Louis Althusser y Jacques Lacan construya esquemas que –valga la redundancia– esquematicen de tal forma, perdiendo sus matices y restándole complejidad, dos escuelas de pensamiento como son el marxismo y el psicoanálisis, que

44. *Ibid.*, p. 13.

45. *Ibid.*, p. 18.

quedan reducidos en su ensayo a meras reelaboraciones de los esquemas didáctico y clásico, respectivamente. En mi opinión, y no creo equivocarme al afirmarlo, la escuela althusseriana, en su nueva y original teorización de la ideología que supuso una apertura del marxismo a la influencia del psicoanálisis lacaniano, anticipó, aunque sin nombrarlo, lo que Badiou llama *inestética*. En el artículo «Sobre la literatura como forma ideológica», dos althusserianos como Étienne Balibar y Pierre Macherey establecieron una definición de literatura como *producción* con la finalidad de escapar del «falso dilema» fijado por la crítica literaria que nos limita a pensar la literatura desde su interior/exterior, formulándose –y formulándonos– la siguiente pregunta: «¿Hay que analizar la literatura *desde el interior* –a la búsqueda de su esencia– o *desde el exterior* –a la búsqueda de su función–?[46]». Balibar y Macherey responden que «no es preciso *reducir* a la literatura, ni a ella misma, ni a otra cosa que no sea ella misma, sino analizar su especificidad ideológica[47]».

En esa misma línea, Juan Carlos Rodríguez, cuando se pregunta qué significa la verdad en la literatura, propone el término de «objetividad/objetual de la literatura», que define como «una forma de vida material que vive objetivamente diferida –o distanciada– de las intenciones del autor tanto como de la interpretación de los lectores. El texto, pues, vive (habla) por sí mismo y en sí mismo» y «en cierto modo –y precisamente por eso– el texto interroga al autor y al lector desde su propia mudez silenciosa[48]». El texto no necesita explicarse desde fuera porque el afuera está inscrito en el texto. En ese sentido, cuando Rodríguez teoriza sobre uno de sus conceptos clave como es el de la *radical historicidad* de la literatura, entiende el texto literario como el resultado de unas relaciones sociales y de producción específicas que no explican el texto desde fuera del texto, sino que esas relaciones sociales y de producción constituyen el texto mismo. Un texto literario no se debe explicar desde su manido contexto histórico sino reconocer la radical historicidad del texto, observando cómo su lógica interna está producida por esas relaciones que el texto, inconscientemente, reproduce: «Entender la obra literaria desde su *radical historicidad* quiere decir […] que tal *historicidad* constituye la base

46. Étienne Balibar, Pierre Macherey, «Sobre la literatura como forma ideológica», *in* Louis Althusser *et al., Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975, p. 32. La cursiva pertenece al original.

47. *Ibid.,* p. 32. La cursiva pertenece al original.

48. Juan Carlos Rodríguez, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares, 2002, p. 24.

misma de la lógica productiva del texto: aquello sin lo cual el texto no puede existir (no puede funcionar ni "en sí" ni "fuera de sí")[49]».

Lo mismo ocurre con el lenguaje literario y el estilo. No se trata de pensarlo como inmanente o singular, como elemento intrínsecamente literario o por el contrario externo. Como dicen nuevamente Balibar y Macherey, «el "lenguaje" especial, propiamente literario, en el que son representadas las contradicciones ideológicas, no es por sí mismo *exterior* a los conflictos ideológicos, como una vestidura, un velo neutro y neutralizante, que vendría de golpe a cubrir los términos»; al contrario el lenguaje es «constitutivo» e «implicado», y opera en la literatura «enmascarando el conflicto que la constituye[50]».

Tanto Balibar y Macherey como Rodríguez se sitúan fuera de los esquemas estéticos descritos por Badiou y, al situarse en un lugar de lectura radicalmente *otro,* superan la dialéctica de la verdad intrínseca/extrínseca de la literatura. La literatura no refleja una verdad exterior o interior, más bien opera en la producción de efectos, como en Badiou la noción de inestética produce sus propios efectos de verdad. Los efectos que la literatura produce son efectos ideológicos. Podríamos colegir que en tanto que ideológicos estos efectos no pueden pensarse como verdad, si entendemos ideología como «falsa conciencia» –como así la definen Marx y Engels en *La ideología alemana* y en otros textos de su primera etapa[51]– que distorsiona nuestra percepción de la realidad. No obstante, como afirma Rodríguez, «[e]l nivel ideológico de cualquier sociedad es tan real como el nivel económico o el político. Pero del mismo modo que es real es a la vez falso y verdadero, consciente e inconsciente, visible e invisible[52]». La literatura, incluso cuando miente, o precisamente porque miente, dice la verdad, porque en ella se encuentran las relaciones sociales y de producción objetivas, radicalmente históricas, que la producen, al tiempo que estas mismas relaciones aparecen siempre desplazadas u opacadas en el texto a través de los mismos mecanismos ideológicos que la constituyen. Pero en ese hueco que queda entre lo que se dice y lo que se desplaza se encuentra la verdad (de la ideología). Una verdad que no es externa ni interna de la literatura, sino que le es constitutiva. La literatura no necesita explicarse desde una instancia

49. Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal, 1990, p. 6. Las cursivas pertenecen al original.

50. Étienne Balibar, Pierre Macherey, art. cit., p. 35-36. La cursiva pertenece al original.

51. *Vid.* David Becerra Mayor, *op. cit.*, 2013, p. 10 y ss.

52. Juan Carlos Rodríguez, *op. cit.*, 2002, p. 37.

superior, porque la literatura es ya una forma de pensamiento que produce sus propios efectos –ideológicos– de verdad.

En este marco de la radical historicidad de la literatura, de su objetividad/objetual y de su especificidad ideológica quiero situarme para pensar «lo real» de la literatura y plantear el concepto de la *inestética de «lo real»*.

4. Para seguir elaborando el lugar teórico desde el que propongo leer una novela revolucionaria de emancipación más allá de la noción de *realismo*, necesito acudir –y explicar– uno de los conceptos fundamentales del psicoanálisis lacaniano: «lo real».

Para Jacques Lacan, el sujeto se constituye a través de tres registros: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Lacan localiza uno de los momentos fundamentales en la formación del sujeto en el denominado «estadio del espejo», que se inicia aproximadamente a partir de los seis meses de edad cuando el lactante empieza a reconocerse plenamente en su imagen proyectada en el espejo, incluso «antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto[53]». Antes de identificarse con su imagen en el espejo, el lactante, ese sujeto que todavía no se ha constituido como tal, se encuentra en una fase prematura y de «fetalización[54]» en la que todavía no sabe valerse por sí solo. Ese sujeto en formación no se percibe como unidad diferenciada del mundo, sino que se contempla como fragmentos que se sitúan en el mismo nivel ontológico que el resto de las cosas. El espejo le otorga al sujeto una «forma ortopédica[55]», una imagen unitaria que resultará clave para empezar a corregir las deficiencias de un ser que depende todavía del otro –de la figura de la madre, como primer objeto fijo de deseo– para satisfacer sus necesidades vitales. El espejo le permite verse no ya fragmentado, como si las distintas partes de su cuerpo no le pertenecieran, sino como un cuerpo entero, unificado y perfecto, que reconoce como propio. Al reconocer su imagen especular, vista desde fuera, en un proceso de identificación alienante a través de un objeto externo, el sujeto se constituye de forma imaginaria. A partir de este momento, empieza a verse cómo lo ven los demás, con los ojos del *otro* y, en consecuencia, a actuar en función de los demás, no ya de sus deseos primarios, como lo

53. Jacques Lacan, «El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», *Escritos.* México: Siglo XXI, 1984, v. 1, p. 87.

54. *Ibid.*, p. 89.

55. *Ibid.* p. 90.

había hecho hasta ahora. Como lo dice Lacan: «Es este momento el que hace volcarse decisivamente todo el saber humano en la mediatización por el deseo del otro, constituye sus objetos en una equivalencia abstracta por la rivalidad del otro[56]». En el momento de este reconocimiento el sujeto queda inscrito en el registro de lo imaginario.

Por otro lado, en el proceso de formación del sujeto, resulta crucial el rol que representa el lenguaje. El sujeto es constituido con el lenguaje, desde el lenguaje y a través del lenguaje. El sujeto no se conformará como tal hasta que no sea atravesado por el significante. El sujeto empieza a descifrar y a elaborar los códigos y las normas que van a condicionar su comportamiento y a permitir su integración en la sociedad: «el símbolo –dice Lacan– abre al sujeto cierta relación con el mundo[57]». Mediante la comprensión de símbolos, palabras, significantes, el sujeto empieza a descubrir que existen límites que no se deben sobrepasar. Aprende a respetar el *nom-du-père*[58]. De la misma manera, por medio del lenguaje, y no ya del llanto, puede anunciar sus deseos para tratar de colmarlos. El lenguaje inscribe al sujeto en el registro de lo simbólico.

Una vez inscrito en estos dos registros, el sujeto deja de actuar de acuerdo con sus deseos para pasar a hacerlo en función de lo que los demás esperan o desean de él: cómo me ven los otros (orden de lo imaginario), cómo debo actuar en función de las normas y límites que me marcan los otros (orden de lo simbólico). Cuando el sujeto queda atravesado por el significante, en el momento en que se produce un corte en el proceso de significación, queda un residuo, un *goce* perdido para siempre que el sujeto va a pasar el resto de su vida tratando de encontrar. Ese residuo es lo real: uno de los registros que constituyen al sujeto, que está siempre allí, «pegado a la suela[59]», pero que es imposible ver y nombrar. Lo real, precisamente por ser aquello que queda por fuera de lo simbólico y de lo imaginario, no

56. *Ibid.,* p. 91.

57. Jacques Lacan, *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud.* Barcelona: Paidós, 1981, p. 97.

58. Son habituales en Lacan los juegos de palabras. En este caso, Lacan juega con la idéntica pronunciación en francés entre «nom» (nombre) y «non» (no), por lo que «el nombre del padre» es a su vez el «no del padre», una autoridad que actúa por negación. Cabe también añadir que cuando Lacan se refiere al padre no se refiere estrictamente a la figura biológica con la que el sujeto mantiene una relación paterno-filial, sino que funcionan como estructuras o significantes.

59. Jacques Lacan, «El seminario sobre *La carta* robada», *Escritos.* México: Siglo XXI, 1984, v. 1, p. 19.

puede representarse a través de imágenes o palabras. Como lo afirma Lacan, «lo real o lo que es percibido como tal es lo que se resiste absolutamente a la simbolización[60]», o dicho de otro modo: *«lo que no ha llegado a la luz de lo simbólico aparece en lo real* […]; lo real es el dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización[61]». Todo intento de expresar lo real, de convertirlo en palabras, no supondrá sino un intento fallido. Como cuando al despertar se quiere explicar un sueño y las palabras nunca son suficientes para aprehender su sentido, que al entrar en contacto con el lenguaje se esfuma. No es posible articular su sentido a través de las palabras, porque las palabras no hacen sino alejarlo de su verdad. En este sentido, Lacan define «lo real como lo imposible[62]» precisamente porque no se puede simbolizar.

A partir de la definición de lo real como imposible, Alain Badiou en *À la recherche du réel perdu* aplica esta noción lacaniana al campo de la teoría política. Badiou considera que lo imposible en el capitalismo –aquello que resiste a su simbolización– es la igualdad. Para llegar a tal conclusión, el filósofo francés parte de la noción aritmética de infinito: lo real de la aritmética es lo infinito, puesto que lo infinito no se puede formalizar. Como la imagen que queda fuera del plano cinematográfico, continúa la argumentación de Badiou, lo infinito del mundo no puede ser capturado por una imagen, es imposible, nunca podrá entrar dentro del foco. Siempre quedará algo fuera del campo. Para Badiou, lo que queda fuera del campo es lo real, y en el capitalismo la igualdad es lo que queda fuera, lo que es imposible de nombrar: «le point d'impossible propre du capitalisme, c'est l'égalité», afirma[63]. La tarea revolucionaria es hacer emerger el infinito situado fuera de campo, hacer surgir esa imposibilidad y mostrar que lo imposible existe, que la igualdad –el comunismo– existe como posibilidad. De este modo lo dice Badiou:

> C'est là le geste fondamental de conquête du réel : déclarer que l'impossible existe. Il y a un homme politique autrefois célèbre qui a dit que la politique était l'art du possible, mais il est clair que c'est l'art de l'impossible, si du moins il s'agit d'une politique réelle. L'art du possible, c'est la politique comme semblant […]. Mais si vous

60. Jacques Lacan, *op. cit*, 1981, p. 110.

61. Jacques Lacan, «Respuesta al comentario de Jean Hyppolite sobre la *Verneinung* de Freud», *op. cit.*, 1984, v. 1, p. 373. La cursiva pertenece al original.

62. Jacques Lacan, *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* Barcelona: Paidós, 1987, p. 174; Jacques Lacan, *Seminario 23: El sinthome*. Barcelona: Paidós, 2006, p. 135.

63. Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*. Paris: Fayard, 2015, p. 35.

> voulez la politique en tant que politique du réel, il faut affirmer l'existence de l'impossible, et cela peut avoir des conséquences fâcheuses sur la formalisation dont c'est l'impossible propre[64].

5. Aunque comparto en buen grado la argumentación de Badiou, y considero con él que la única forma de acceder a lo real es descubrir lo imposible de su formalización, creo que una aplicación a lo político que mantenga un anclaje fuerte con la acepción lacaniana de lo real pasa por decir que lo real del capitalismo es la explotación. Louis Althusser, en su teoría sobre la ideología, sostenía que el sujeto se constituía como tal por medio de su *interpelación* por parte de los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE). De la misma manera que el sujeto lacaniano se inscribe en el registro de lo simbólico para actuar de acuerdo con sus códigos y normas, el sujeto althusseriano se integra en la sociedad a través de una serie de instituciones especializadas –desde la escuela a la iglesia, pasando por los sindicatos o la familia– que interpelan al sujeto para garantizar su inserción en la sociedad y, de este modo, asegurar su sujeción por parte de la clase dominante. Los AIE no funcionan mediante la violencia, tal función la realizan los Aparatos de Estado (AE), como son el gobierno, el ejército, la policía o las prisiones. Los AIE funcionan mediante la ideología y cumplen la función de unificar las contradicciones ideológicas de la sociedad bajo la ideología dominante –o, más exactamente, la ideología de la clase dominante. La ideología nunca es pura ni homogénea, más bien contiene en su interior las tensiones –o contradicciones– propias de un modo de producción en el que participan individuos y clases con intereses opuestos. Los AIE son objeto y lugar de la lucha de clases, y en ellos y a través de ellos la clase dominante trata de asegurar la armonía, neutralizando los conflictos y unificando las contradicciones. Esas contradicciones desaparecen, podríamos decir, en el proceso de subjetivación a través de la *interpelación* de la misma manera que lo real se pierde cuando el sujeto es atravesado por el significante en el momento de su inscripción en el orden de lo simbólico.

Una vez el sujeto ha sido interpelado va a verse a sí mismo como la clase dominante quiere que se vea. Como si la ideología fuera un espejo, el sujeto se ve en ella en función de los intereses de la clase dominante, como sucede en Lacan cuando el sujeto se integra en el registro de lo imaginario. No es casualidad que Althusser utilice el adjetivo «imaginario» cuando define ideología como «relación *imaginaria* de los individuos con sus condiciones

64. *Ibid.*, p. 34

reales de existencia[65]». El sujeto se ve a sí mismo, de forma imaginaria, como un sujeto *libre* que *libremente* negocia, con su empleador, sus condiciones de trabajo. En el orden imaginario es un trabajador libre y, al concebirse como tal, puede seguir, aceptar y reproducir, sin contradicciones, las normas, los límites y las imposiciones que marcan los AIE, o el nombre/no del padre del registro de lo simbólico lacaniano. Pero debajo de esas contradicciones que la ideología neutraliza se encuentra «lo real», lo que nunca se nombra, pero constituye *realmente* lo que el sujeto es: un explotado cuya plusvalía le extrae el explotador en las relaciones de explotación capitalistas. La noción de libertad y de trabajador libre es una *imagen* que desplaza lo real.

Lo real del capitalismo es la explotación. Es lo que queda fuera de la relación imaginaria del sujeto y su mundo, es lo que se pierden en el momento en que el sujeto es interpelado por los AIE. Es lo que queda fuera de la ideología y es también el *goce* perdido para siempre y siempre buscado para alcanzar la emancipación. En lo real se hallan las contradicciones que la ideología unifica y, al descubrirlas, el sujeto se podría liberar, o des/sujetar. Saberse explotado y no un trabajador libre posibilita la transformación del sujeto, reconectarse con lo real para librarse de la ideología que lo sujeta.

La literatura, como operador privilegiado de reproducción y legitimación ideológica, que es en la definición que Étienne Balibar y Pierre Macherey proponen[66], interviene en la unificación de las contradicciones ideológicas. En la literatura, las contradicciones «se enuncian bajo [...] *su solución imaginaria,* o mejor: que las desplaza sustituyéndoles las contradicciones imaginariamente conciliables en la ideología religiosa, política, moral, estética o sicológica […]; la literatura, diremos, "comienza" con la solución imaginaria de las contradicciones ideológicas irreconciliables[67]». Las contradicciones *reales* del capitalismo, basadas en las relaciones de explotación, quedan así desplazadas por unas contradicciones *imaginarias* y asumibles por el sistema, que las neutraliza para asegurar su reproducción. De nuevo, aparece la intervención de lo imaginario desplazando lo real: las contradicciones radicales, la lucha de clase, las relaciones de explotación. En este sentido, he estudiado en otro lugar[68] el modo en que, en la narrativa

65. Louis Althusser, «Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado», *in* Slavoj Žižek (comp.), *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE, 2004, p. 139. La cursiva pertenece al original.

66. Étienne Balibar, Pierre Macherey, art. cit., p. 44.

67. *Ibid.*, p. 34. La cursiva pertenece al original.

68. *Vid.* David Becerra Mayor, *La novela de la no-ideología*. Madrid: Tierradenadie, 2013.

española contemporánea, el conflicto político y social se encuentra siempre desplazado, siempre fuera de campo. La «novela de la no-ideología», como así la he denominado, no porque carezca de ideología –ningún discurso, sea literario o no, puede situarse fuera de la ideología– sino porque, como decía Althusser «la ideología nunca dice "soy ideológica"[69]», no habla ni de conflictos sociales ni de sujetos históricos con problemáticas asimismo históricas; en ella, todo conflicto se desplaza a favor de una lectura *imaginaria* de las contradicciones en clave individual, psicologista o moral. Esta operación de desplazamiento es claramente ideológica y, como tal, produce unos efectos ideológicos inmediatos (en la medida en que articula y organiza una visión del mundo): para solventar cualquier conflicto, sea de la naturaleza que sea, no habrá que buscar sus causas políticas y, una vez localizadas, tratar de actuar sobre ellas y transformar sus efectos; al contrario, se representan como problemas individuales que consiguientemente deben combatirse individualmente. El sujeto proyecta su imagen en el espejo del neoliberalismo y no se ve como un explotado sino como un sujeto plenamente autónomo que, en función de sus capacidades, sabrá sobreponerse y se adaptará a la realidad existente o, por el contrario, fracasará. En el espejo neoliberal no se proyecta el explotado *real* sino su elaboración *imaginaria*: la imagen del perdedor que, por sus condiciones individuales, no ha sabido imponer su subjetividad en la competencia neoliberal. En el espejo neoliberal no hay explotados, solamente perdedores.

La literatura, lejos de ser ese espejo lukácsiano que refleja la realidad, funciona más bien como el espejo lacaniano en el que el sujeto contempla su imagen como se proyecta en los demás. Pero asimismo la literatura se produce, en tanto que discurso, por medio del lenguaje y opera por lo tanto en el orden de lo simbólico. La literatura, por su propia constitución, está atravesada por el significante. La literatura es un acto de significación y, por consiguiente, en el momento mismo de escribirse, precisamente por el hecho de *escribirse*, está perdiendo para siempre lo real. Lo real se esfuma cuando entra en contacto con el lenguaje. La literatura en tanto que *escritura* supone siempre un desplazamiento de lo real, que reprime y censura la posibilidad de su emergencia. El lenguaje literario, por su propia constitución simbólica, establece un corte en lo real. Solamente por medio de la lectura de los silencios y huecos que deja la escritura será posible reconocer lo real elidido en el texto, esas contradicciones que la ideología desplaza, neutraliza y unifica.

69. Louis Althusser, art. cit., p. 148.

Estos fragmentos de lo real no los ofrece conscientemente el autor en su novela –simplemente se los encuentra, de la misma manera en que el autor no está para producir ideologías, sino que las encuentra en su texto[70]–, son un producto de su inconsciente ideológico, en el sentido que le imprime al término Juan Carlos Rodríguez[71]. Son esa parte de su escritura que el autor no controla, como un síntoma que anuncia que algo está ocurriendo por debajo de la superficie. Pero hay otra literatura que, como el sujeto que acude al psicoanalista para permitir que su yo se conecte con lo real, no se queda esperando a que como un síntoma o fantasma de lo real se le aparezca en su novela, sino que lo busca conscientemente, de forma voluntaria y abiertamente política, con un fin revolucionario o emancipador. Es un tipo de novela que quiere cruzar «el muro del lenguaje[72]» y observar lo que acontece al otro lado de lo simbólico, una novela que en vez de desplazar las contradicciones, suturarlas o sustituirlas por otras imaginariamente conciliables por la ideología, las quiera narrar, tensar, hacer estallar; una novela que quiera mostrar aquello que no se simboliza: las relaciones de explotación capitalistas que nos permitan vernos no como *imaginariamente* nos vemos en el espejo de la ideología, sino como somos *realmente*: como sujetos para la explotación. Entre esas novelas podríamos contar las mencionadas más arriba y que el *realismo* como *forma* es incapaz de explicar en toda su dimensión.

Como recuerda Alain Badiou en su conversación sobre Lacan con la psicoanalista Élisabeth Roudinesco en *Jacques Lacan, passé présent*, la finalidad última del psicoanálisis no es la cura del sujeto sino la posibilidad de poder vivir de nuevo[73]. De la misma manera que el psicoanálisis permite que el yo se conecte con lo real, la inestética de lo real permite ver lo invisible y nombrar lo innombrable, narrar lo que resiste a su simbolización. Narrar lo imposible para hacer posible un mundo *otro.* No importa que su estilo sea *realista* ni que su contenido *refleje* de forma más o menos fidedigna la realidad, lo que importa es su capacidad de mostrar lo que queda fuera de la significación. Como el psicoanálisis, la *inestética de lo real* no nos va a curar, pero al permitir que lo real emerja, al poner en escena las contradicciones

70. Pierre Macherey, «Lenin, crítico de Tolstói», *in* Louis Althusser *et al.*, *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 54.

71. *Vid.* Juan Carlos Rodríguez, *op. cit.*, 1990.

72. Jacques Lacan, *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós, 1983, p. 366.

73. Alain Badiou, Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan, passé présent*. Paris: Seuil, 2012, p. 32.

siempre desplazadas y unificadas por y para la ideología, al escribir la explotación y devolvernos la imagen de sujetos explotados, nos puede permitir vivir nuevamente, de una manera *otra*, radicalmente distinta, siendo conscientes del funcionamiento objetivo y *real* del capitalismo y del lugar que ocupamos en las relaciones de explotación.

La inestética de lo real, como el psicoanálisis, no cura ni extiende recetas para salir del capitalismo y de sus relaciones de explotación que determinan nuestra vida toda. Pero en su intento de hacer posible lo imposible de dar a conocer lo real, esto es, de narrar que vivimos en un mundo basado en la explotación, acaso podremos dar el primer paso para construir un mundo libre de explotación.

RÉSUMÉS

Valeria Tettamanti – La poétique du vivant ou la défaite du scientisme dans *La Tribuna* d'Emilia Pardo Bazán

La Tribuna (1883) d'Emilia Pardo Bazán, un de ses romans considéré comme le plus « naturaliste », est en réalité transgénérique, croisant fiction heuristique, nosographie, roman physiologique et vitaliste, réaliste et costumbriste. L'autonomie esthétique de Pardo Bazán vis-à-vis du modèle zolien se fonderait précisément sur l'éclectisme, à savoir sur l'intégration de modèles scientifiques et culturels *a priori* éloignés des traditions littéraires et des représentations sociales multiples. Dans le cadre de cet article, nous nous intéressons en particulier à la narrativisation des savoirs biomédicaux dans *La Tribuna* : le discours scientiste traduit en régime fictionnel oscille, dans une tension ambivalente, entre fidélité au credo biologico-déterministe et idéalisme catholique, emprunts lexicaux techniques et torsions narratives, logique savante et logique romanesque. Il s'agit ici d'observer ce double discours, porteur de valeurs éthiques et heuristiques indépendantes, voire concurrentielles. Se dessinerait alors dans ce texte une « poétique du vivant » enchevêtrée dans et contre la « science du vivant ». Nous nous penchons précisément sur les angles morts de la sémiologie médicale, lorsque les tâtonnements et les hésitations de la science relèvent davantage de la reproduction incertaine de la vie que de la représentation d'un monde parfaitement intelligible, en accord avec l'ambition naturaliste. C'est ainsi que le cadrage épistémique lié au positivisme et à l'étiologie médicale, quoique présent, est comme éclaté dans une fragmentation axiologique qui ouvre finalement la voie à l'enquête sur la vie.

Mariana García-Farré – Deseo e histeria en la representación psicológica de Ana Ozores en *La Regenta*

En este artículo analizamos diversas expresiones del deseo erótico en Ana Ozores, protagonista de *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín» (1884-1885). Entre ellas destaca la representación de la histeria, a partir de la cual se problematiza al personaje en términos psicológicos. La manera en la que el narrador ilumina las influencias sociales y culturales que modelan la personalidad y el devenir del personaje desde los años infantiles, por medio de una suerte de asociación libre, es solidaria de las propuestas teóricas del mismo «Clarín» sobre el naturalismo y la composición de la novela.

Blanca Cerdá Aznar – El poso del realismo en Vicente Blasco Ibáñez: una revisión de su obra y de *Arroz y tartana* (1894)

La figura de Blasco Ibáñez domina la atmósfera finisecular valenciana por su resonancia como periodista y hombre de letras, también por su acción política, en tanto que líder del republicanismo. No obstante, en el transcurrir del tiempo, la concepción de su obra literaria ha tendido a quedar confinada a la estrechez de clasificaciones poco satisfactorias, que cercenan sus amplias influencias y simplifican la esencia de su poliédrico carácter. De forma temprana, las primeras semblanzas del valenciano sugerían la importancia de un parentesco naturalista y costumbrista que atravesaba sus novelas. Sólo en las últimas décadas, los estudios revisionistas de su obra han demostrado la notable impronta del realismo francés, así como la herencia de un público galdosiano, que encuentra en las novelas de Blasco las producciones culturales más cercanas a su gusto. La relectura de *Arroz y tartana* en esta clave revisionista se plantea como un ejercicio necesario al tratarse de una obra bisagra, en la que brotan las numerosas influencias que nutren la novelística blasquista.

Sara Benneouala – *El árbol de la ciencia* como mosaico de la sociedad

La voluntad de plasmar la realidad misma a través de la palabra, esto es lo que define casi todas las obras de ficción, ya que en cada autor se ancla una experiencia social, un recuerdo o un estado psicológico que quiere transmitir mediante su escritura. Uno de estos autores es Pío Baroja, un escritor que sembró en casi todas sus novelas sus

propias experiencias personales, su infancia, familia y juventud, además de su experiencia estudiantil y profesional. Por consiguiente, lo que motivó nuestro interés por analizar *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja es ante todo la particularidad de su carácter autobiográfico, desarrollado mediante personajes ficcionales de inspiración real, además del realismo que reside en el hecho de contener nociones históricas y sociales de la España contemporánea. En su novela, Pío Baroja intenta plasmar estas circunstancias mediante la creación de dos espacios diferentes, la ciudad y el mundo rural, para describir las lacras políticas, sociales y culturales de la sociedad en aquel entonces y su impacto sobre el personaje principal.

Lou Freda – Réalisme et narration chez trois auteures du franquisme

Josefina Rodríguez de Aldecoa met en avant dans son livre *Los niños de la guerra* la présence considérable du thème de l'enfance dans la littérature espagnole de la seconde moitié du XXe siècle. Ce motif littéraire octroie souvent au personnage de l'enfant le rôle de narrateur. Dans les œuvres qui constituent notre corpus, le protagoniste est une petite fille qui a entre huit et quatorze ans et qui s'exprime à la première personne du singulier pour raconter son histoire : il s'agit de l'héroïne de *Memorias de Leticia Valle* (Rosa Chacel), de Matia de *Primera memoria* (Ana María Matute) et de Tadea de *Tristura* et *Escribo tu nombre* (Elena Quiroga). Deux d'entre elles évoluent dans l'Espagne des années trente, la troisième en pleine guerre civile. Comment l'expression du récit par la petite fille donne-t-elle une teinte spécifique au réalisme de ces œuvres ? C'est la question que nous nous posons face à des schémas narratifs communs à ces quatre œuvres qui intègrent le contexte historique en arrière-plan, et stimulent le lecteur à deviner les événements politiques entre les silences qui témoignent d'une incapacité à expliquer les faits ou à les comprendre par le personnage principal. La réception de ces œuvres et la critique qui a été faite de leur réalisme, notamment dans le cas de *Memorias de Leticia Valle* (une petite fille de huit ans ne peut pas s'exprimer comme elle le fait) permettent d'interroger la fonction de ces figures comme représentantes d'une autre parole : celle de l'auteure, celle de la femme de la société franquiste.

Ana Godoy Cossío – Pinceladas realistas en el mar arquetípico femenino de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa

Entre las incontestables características bio-bibliográficas de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa, en el artículo resaltamos la innegable influencia de los maestros franceses en sus narrativas. Sobre la base de la tradición decimonónica, los dos navegan en las corrientes del realismo francés, al modo de Balzac, Flaubert, Stendhal, y coinciden en arribar al mismo mar arquetípico femenino. Cada uno a su estilo, se reinventa una nueva forma de captar la realidad para «ofrecernos la verdad de la vida que sólo desde el espejo de la ficción nos descubre su grandeza y su miseria». Cual pinceladas realistas de la historia española, hispanoamericana y universal, ambos delinean los distintos matices de las mujeres de todas las edades, etapas y perfiles, similares a las figuras femeninas de Toulouse-Lautrec, Renoir, Munch, Balthus o Picasso. Los dos proyectan tanto la individualidad como el colectivo de las mujeres del siglo XX, en tránsito al siglo XXI. Además, en el universo femenino de sus obras, sin duda hallamos las réplicas del realismo español, primordialmente galdosiano.

Elvire Diaz – Encore l'illusion du réel ? De la présence de l'histoire, du corps, du lieu, de la description dans quelques romans espagnols contemporains

Parmi les catégories narratives les plus souvent associées à l'esthétique et à la thématique réalistes, figurent les séquences référentielles, historiques et descriptives, notamment la représentation des événements, des corps (du narrateur ou narratrice, des personnages) ou des paysages (urbains ou ruraux). Des exemples pris dans quelques romans contemporains (Muñoz Molina, *Beatus ille*, 1986 ; Marsé, *Ronda del Guinardó*, 1984 ; Cervera, *Maquis*, 1997 ; Llamazares, *Luna de lobos*, 1985 ; Chacón, *La voz dormida*, 2002, etc.), nous permettent de réfléchir aux modalités et aux objectifs visés par cette écriture du réel, à son rapport au réalisme « classique » et à l'émergence d'un possible nouveau genre (réalisme nouveau, engagé, responsable, social, mémoriel).

Eneko Chipi – Le récit du regard chez Juan Bonilla : post-réalisme, mise en scène de la subjectivité et écriture du Moi

L'écriture narrative espagnole contemporaine semble marquée par une survivance des formules modernes tardives qui questionnent les limites et les apories du réalisme traditionnel. Dans la sphère de l'écriture nouvellistique, la réactualisation des approches réalistes s'opère à partir des années 1950 sous l'influence du néoréalisme d'Aldecoa et de ses épigones avant de se diffracter en de multiples postures individuelles adoptées par les auteurs issus de la Nueva Narrativa Española des années 1980. La critique récente a tâché de formaliser cette mise à distance des modèles traditionnels sous les notions de néoréalisme puis de post-réalisme pour définir les dernières tendances de la production narrative espagnole. C'est dans ce contexte littéraire et théorique que Juan Bonilla développe, au fil d'une riche bibliographie nouvellistique, une exploration personnelle des notions d'identité, d'intimité et de subjectivité, une réflexion qu'il fonde sur une mise en scène constante du regard individuel porté sur le monde. La confrontation entre des réalités individuelles divergentes et « la tyrannie des circonstances » constitue le moteur narratif premier d'un grand nombre de ses récits. Cette analyse de quelques nouvelles de Bonilla, dont la structure se fonde sur un questionnement du réel à l'intérieur et aux marges du récit, tâche de mettre en lumière les modalités post-réalistes d'appréhension du réel qu'adopte l'auteur par la représentation du regard, de l'intime et du questionnement identitaire.

Jon Roméo Precioso – Le réalisme subjectif chez Marta Sanz

À partir de l'étude des romans *El frío* (1995), *Lenguas muertas* (1997) et *Amour fou* (2013) de Marta Sanz, nous nous interrogeons sur la capacité des choix narratifs de l'auteure à refléter la réalité contemporaine ou à remettre en question certains de ses travers. Dans quelle mesure les choix d'énonciation – « les voix narratives » – permettent-ils de développer la posture éthique d'une écrivaine impliquée – une nouvelle « voie » pour le réalisme –, en mettant en exergue la distance ou au contraire la proximité narrative de la réalité représentée ? Nous choisissons d'appréhender les textes depuis une perspective narratologique. Cela nous permet d'observer l'évolution

des personnages en tant que porteurs d'une représentation de la réalité et d'évaluer, à travers leurs discours, le message véhiculé par ces romans. Nous analysons dans un premier temps l'aliénation affective que subit la narratrice de *El frío*, qui tente d'opposer à cette violence psychique une résistance prenant la forme d'un décentrement narratif. Toutefois, nous nous apercevons, dans *Lenguas muertas*, qu'une oppression sociale et économique, construite à partir d'une marchandisation du travail, se greffe sur cette aliénation de l'amour, intensifiant les rapports entre les protagonistes et les empêchant de s'allier contre la société capitaliste. Enfin, nous assistons dans *Amour fou* à un affrontement entre deux positionnements par rapport à la société.

Laurence Garino-Abel – Le réalisme à l'ère de la réalité virtuelle : *El asesino hipocondríaco* (2012) et *El sueño del otro* (2014) de Juan Jacinto Muñoz Rengel

La naissance du roman réaliste espagnol dans la seconde moitié du XIXe siècle et sa transformation tout au long du XXe siècle jusqu'à nos jours nous amènent à le considérer comme la représentation et l'expression d'un changement dont les mutations ne concernent pas seulement l'organisation socio-économique et politique collective immédiate mais aussi la conception et la perception du temps et de l'espace, les mécanismes cognitifs, la rationalité, le désir, l'imagination, les croyances, même dans leur dimension la plus intime. Par conséquent, la fiction réaliste donne forme, esthétiquement, à une série de conflits entre l'individu et le groupe, l'intime et le monde.

Au XXIe siècle, les deux premiers romans de Juan Jacinto Muñoz Rengel – *El asesino hipocondríaco* et *El sueño del otro* – continuent à thématiser les formes de conflit à travers le désordre professionnel et intime de trois protagonistes masculins au moment précis où ils perdent le contrôle face à une réalité envahie par le virtuel qui génère des manifestations pathologiques sévères (hypocondrie, schizophrénie, tentative de suicide).

Avec un humour parodique, voire absurde, ou avec plus de gravité, Juan Jacinto Muñoz Rengel met en récit la déréalisation pathologique comme conséquence de la perte de sens de la réalité. Il nous entraîne

ainsi dans la folie et l'étrange. Dans ce quotidien envahi par le virtuel, notre étude analyse ce que la fiction du XXIe siècle nous dit sur notre rapport à la réalité.

Grégory Dubois – Les torsions du réel dans *Noticias felices en aviones de papel* de Juan Marsé

Notre article se propose de réfléchir aux traces et aux enjeux de la tension fantastique dans *Noticias felices en aviones de papel* de Juan Marsé, à partir des concepts de référentialité et d'autoréférentialité ainsi que du concept barthien d'« effet de réel ». Ce roman nous permet de nous intéresser aux liens qui se construisent et se déconstruisent entre la réalité fictionnelle et l'imaginaire, nous conduisant ainsi de la vraisemblance mimétique à l'inexplicable qui surgit à la fin du récit. Aussi nous intéressons-nous aux tensions qui se dégagent des torsions du réel, conférant à *Noticias felices en aviones de papel* sa texture fantastique – qui repose, comme nous le montrons, sur la nécessaire adhésion au « réalisme intentionnel » du récit, défini par Darío Villanueva. Plus largement, il s'agit de voir se refléter une certaine conception du roman et peut-être même de la littérature. En ouvrant l'espace polysémique du « balcon », porte d'une « mémoire heureuse », nous voyons se dessiner, à travers les rayons d'un soleil éblouissant, toute une poétique marséenne de la littérature, c'est-à-dire de l'imaginaire. Une poétique qui part du réel pour le sublimer en l'élevant au statut de réalité autre, de chimère du réel.

Marie Delannoy – Le mélange des genres dans *La trabajadora* d'Elvira Navarro : roman social, roman d'horreur ou roman métalittéraire

Dans *La trabajadora*, le personnage principal, Elisa Núñez, est confronté à une grande précarité due à la crise économique. Ce livre est un roman social et réaliste sur la précarité de plus en plus importante dans le monde du travail et sur ses conséquences, notamment en terme d'accès au logement. Les déambulations d'Elisa dans la ville de Madrid dressent un portrait réaliste d'une ville en crise. Mais le texte flirte parfois avec les caractéristiques d'un roman d'horreur. La protagoniste s'éloigne du réel et sombre

dans la folie, à cause de la précarité et des pressions exercées par la société néolibérale. Le mélange des genres est intéressant pour souligner les conséquences matérielles et psychiques d'une société en voie d'ubérisation. L'écriture permet à Elisa de prendre conscience qu'elle n'est pas responsable de sa situation. Enfin, *La trabajadora* se situe aussi entre roman métalittéraire et roman réaliste. Le roman invite à réfléchir sur la frontière très poreuse entre réalité, éléments autobiographiques et fiction, mais il est réaliste également dans la mesure où il reprend la plupart des procédés de l'écriture réaliste énoncés par Philippe Hamon dans *Un discours contraint*.

Anne-Sophie Gullo – Pinceladas realistas en *Los perros de la eternidad* de Alejandro López Andrada

Alejandro López Andrada, poeta, novelista, ensayista, muchas veces premiado por su pluma lírica tanto en el campo de la poesía como en el de la prosa, parece coquetear con el realismo, pues se reclama de escritores tales como Miguel Delibes. Ya sea evidente en las obras de carácter biográfico o testimonial, o discreto en las novelas de crítica social, cabe reconocer que el realismo ocupa un lugar importante en las obras del autor, las cuales cuestionan las fronteras, sean genéricas o relativas a la borrosa instancia narrativa. El escritor no vacila en jugar con dichas fronteras como para mejor denunciar lo que considera como incompatible con su visión del mundo. Nuestro propósito es determinar cómo y en qué medida se inserta el realismo en la prosa de López Andrada, centrando nuestro análisis en la novela *Los perros de la eternidad* (2016). Esta novela, al margen de una situación de enunciación que se sitúa en el límite de la vida, presenta una crítica social que abarca tanto temas políticos (nacionales o internacionales) como sociales (homosexualidad). También identificamos el objetivo que puede conllevar esta tendencia realista en la obra.

David Crémaux-Bouche – Realismos, memoria y testimonio: la poética de Fernando Aramburu en *Patria* (2016)

En *Patria* (2016), el escritor vasco Fernando Aramburu tiene como meta la de ofrecer un testimonio sobre el País Vasco bajo el terrorismo de ETA. Nos sume en lo que fue la «realidad vasca. La

de verdad» (Pérez-Reverte) entre el final de los años 1980 y el otoño del año 2011, o sea entre los periodos de acoso de la organización terrorista y el anuncio del cese de cualquier actividad armada. Es un «trabajo de memoria» (Elizabeth Jelin) lo que el lector ha de llevar a cabo porque es preciso que ate cabos entre los distintos indicios temporales sugeridos en la diégesis para entender la época distinta en la que nos sume cada capítulo. Con un aparente realismo de la vida de los vascos, Aramburu propone una visión completa y concreta del conflicto vasco, al presentar tanto el enfoque de los autores de esta violencia como el punto de vista de sus víctimas. Sin embargo, el autor va más allá de un realismo que calificaríamos de tradicional al construir una como utopía, en el sentido de Henri Lefebvre. Esto significa que presenta soluciones literarias (uso de lo sublime para sugerir lo indecible; presentación de Arantxa como símbolo de la «enfermedad» que afecta la autonomía) al conflicto memorial que sufre el País Vasco desde hace numerosos años. Entonces, se trata de estudiar las diversas formas de realismo presentes en la obra, así como sus modalidades, para demostrar que cada una de ellas se inscribe en un proyecto global: el de crear un memorial literario en aras de la reconciliación.

Marie Gourgues – La verosimilitud apocalíptica de Alfons Cervera, en *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*

En su penúltima novela publicada en 2017, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, el escritor valenciano Alfons Cervera sigue con la saga de la memoria que empezó con el ciclo de *Las voces fugitivas*, que busca luchar contra la desmemoria vinculada con las atrocidades cometidas durante el franquismo y que siguen existiendo hoy en día. Dicha obra va construyendo un paralelo entre las canciones interpretadas por los Beatles durante el concierto que dieron en Barcelona en 1965 y las escenas de tortura que padece un joven en el sótano de la policía. A lo largo de la historia, la obra va mezclando hechos históricos que sucedieron verdaderamente, con personajes y situaciones ficticios, pero verosímiles: los elementos inventados que se codean con los acontecimientos reales aparecen, así, como habiendo sucedido potencialmente. Este procedimiento sigue un mecanismo apocalíptico, en el sentido etimológico de la

palabra: se busca *revelar* los horrores de la dictadura mediante una poética de verosimilitud híbrida entre ficción y realidad. Se descubre en efecto hasta qué punto las infamias franquistas rozaban con lo irreal y lo inimaginable, y se denuncian las mentiras sobre las que se fundamentaba la dictadura. La poética de verosimilitud de Alfons Cervera reserva un papel activo al lector para que tome conciencia de semejante ruindad y para que se ponga fin, en una dinámica apocalíptica, a una sociedad dominada por el olvido promovido por el espíritu de la Transición.

Christine Di Benedetto – Raconter le handicap mental : aliénation et revendication dans *Lectura fácil* de Cristina Morales

L'objet de notre étude est le troisième roman de Cristina Morales, *Lectura fácil*, publié en 2018 et plusieurs fois primé. L'autrice y pénètre, avec une documentation précise, le monde du handicap mental et des structures supposées l'accompagner. Quatre protagonistes, aux taux d'incapacité divers, font circuler la voix narrative dans une polyphonie qui bâtit de multiples échos d'une révolte qui gronde. En effet, rien de « facile » dans cette Barcelone contemporaine pour quatre filles qui prétendent jouir de l'autonomie à laquelle elles ont droit en tant que citoyennes, autonomie de vie et de choix, libre disposition de leur corps. La forme du roman soutient ce combat. Des catégories narratives multiples – roman écrit par l'une des quatre femmes, manuel de « lecture facile » édité par les pouvoirs publics, copies de feuillets politiques publiés par des associations féministes… – se mêlent à des échanges souvent tronqués entre les personnages, aux minutes d'un procès en vue de la stérilisation forcée de l'une des protagonistes, à des descriptions de réunions secrètes de comités d'*okupas* ou de cours de danse pour handicapés moteurs et mentaux, de sexualité sans tabou également, construisant une vision critique du réel. Le récit se veut l'espace d'un engagement sans concession. Pour s'insurger contre les préjugés et les stigmates, les réalités économiques, sociétales et politiques sont mobilisées. Entre dénonciations d'un système aliénant et revendications, ce roman militant est construit comme un ensemble de cris d'où, en dépit des entraves, surgissent une histoire profondément humaine, une affirmation du droit au respect, à la vie et à la sexualité, autant

de termes couramment employés mais dont les limites se doivent d'être redéfinies.

Caroline Mena – *La rama que no existe* (2019) de Gustavo Martín Garzo : vers un nouveau réalisme

Dans son dernier roman publié en avril 2019, Gustavo Martín Garzo raconte une histoire d'amour passionnelle entre Claudia, une jeune professeure de littérature, et Blanchard, un peintre solitaire. À première vue, l'écriture de *La rama que no existe* rompt avec la veine magique et parfois mythique à laquelle l'auteur avait habitué ses lecteurs pour pénétrer dans les arcanes des sentiments humains et en offrir une peinture dont le réalisme ne peut qu'émouvoir celui qui s'approche du texte. Par le biais de la voix d'un narrateur homodiégétique, ami et collègue de Claudia, le lecteur appréhende progressivement les histoires personnelles des personnages dans toute leur profondeur psychologique. La littérature devient le lieu privilégié d'une réflexion à caractère ontologique sur le sens de la vie, la souffrance et la quête du bonheur. La description précise et minutieuse des paysages cantabriques se met au service de cette recherche pour conférer au court roman une portée réaliste malgré l'élan poétique qui l'anime. Nous sommes alors en droit de nous demander comment Gustavo Martín Garzo, avec une écriture qui conjugue un regard à la fois clinique sur le monde environnant et une profondeur lyrique, nous livre un roman empreint de réalisme psychologique. Pour mieux comprendre cet aspect de son œuvre, nous nous employons à étudier, dans un premier temps, l'approche réaliste de la nature, qui joue un rôle essentiel dans *La rama que no existe*, avant de nous pencher sur les stratégies d'écriture qui tendent à accentuer le réalisme des expériences vécues par les personnages.

David García Ponce – La ciudad activista: debates y manifestaciones urbanas en la novela española del siglo XXI

Las primeras dos décadas del siglo XXI pasarán a la historia por sus transformaciones sociales: crisis del Capitalismo y del Estado del Bienestar, globalización, la precariedad laboral, la burbuja inmobiliaria, la concienciación medioambiental, los efectos positivos

y negativos del turismo, la construcción de un modelo de sociedad sostenible, etc. Estos retos tienen especial relevancia en los núcleos urbanos, no solo por originar el nacimiento de movimientos sociales sino también por dar voz a la ciudadanía. En este contexto, la novela realista española ha hecho de la ciudad un espacio disidente donde plantear y narrar los recientes cambios sociales. Para el análisis de esta tendencia, estudiamos una serie de novelas, publicadas en la última década, que presentan formas diferentes de concebir el realismo, y cuyos autores han hecho de la ciudad su laboratorio narrativo.

David Becerra Mayor – A vueltas con el realismo o hacia una inestética de «lo real»

Este artículo persigue elaborar una reflexión teórica acerca de los límites del realismo como la categoría estética más apropiada para definir los discursos literarios que a lo largo del siglo XX y XXI han luchado por la emancipación. Tras analizar el debate en torno al realismo que mantuvieron Lukács y Brecht, se llega –con Fredric Jameson– a la conclusión de que los debates sobre el realismo no nos conducen a pensar el realismo sino en su emergencia o su disolución y a participar en una polémica apasionada de juegos de contrarios donde el realismo se define en función de su opuesto. La noción de realismo resulta insuficiente para explicar la complejidad y heterogeneidad de la novela revolucionaria. Por ello, y a través de un cruce teórico entre la crítica literaria marxista y el psicoanálisis lacaniano, se propone un nuevo concepto para salir del *impasse* teórico en el que nos encontramos: la *inestética de «lo real»*. La noción de «inestética» de Alain Badiou permite trazar una nueva relación entre literatura y verdad, mientras que «lo real» de Lacan sirve para explorar lo que no puede ser simbolizado. En este artículo se propone una aplicación política de la teoría lacaniana entendiendo que lo real del capitalismo es la explotación y, en consecuencia, una «inestética de lo real» sería aquella que dice la verdad sobre la explotación. Según la teoría lacaniana, el psicoanálisis no cura, pero le permite al sujeto elevarse y volver a vivir de nuevo. La inestética de lo real, al enunciar la explotación, tampoco «cura», no pone fin a la explotación, pero *conocer* la verdad del capitalismo puede abrir la posibilidad de imaginar un mundo libre y sin explotación.

Les auteurs / Los autores

David Becerra Mayor

Titulaire d'un doctorat en Littérature espagnole contemporaine et professeur en Littérature espagnole à l'Université Autónoma de Madrid, David Becerra Mayor est l'auteur, entre autres livres, de : *El realismo social en España: historia de un olvido* (Quodlibet, 2017), *La Guerra Civil como moda literaria* (Clave Intelectual, 2015, prologue d'Isaac Rosa) et *La novela de la no-ideología* (Tierradenadie, 2013). Il est également 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 publié l'édition critique de *La mina* de Armando López Salinas (Akal, 2013) et de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier (Akal, 2015).

Doctor en literatura española contemporánea, David Becerra Mayor es profesor de Literatura española en la Universidad Autónoma de Madrid. 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. Prólogo de Isaac Rosa) y *La novela de la no-ideología* (Tierradenadie, 2013). Es también coautor de *Qué hacemos con la literatura* (Akal, 2013) y coordinador del libro colectivo *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual* (Tierradenadie, 2015). Ha publicado la edición crítica de *La mina* de Armando López Salinas (Akal, 2013) y de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier (Akal, 2015).

Sara Benneouala

Sara Benneouala occupe actuellement un poste de Maître-assistante au sein du département de langue allemande, espagnole et italienne à l'Université d'Alger II, Abu El Kacem Saad Allah. Elle est titulaire d'un master en lettres et langue espagnoles, obtenu en 2017 et consacré à : *« El*

desastre del 98 en El árbol de la ciencia *de Pío Baroja. Enfoques estructuralistas »* (dir. Prof. Saliha Zerrouki). Depuis 2018 elle prépare, également sous la direction du Professeur Saliha Zerrouki, une thèse de Doctorat en littérature espagnole portant sur les écrits autobiographiques de Pío Baroja. Elle a participé au colloque national des 17 et 18 février 2020 à Alger avec une communication portant sur « Alejandro Sawa como figura excéntrica en la producción literaria contemporánea ».

Sara Benneouala ocupa actualmente el puesto de docente asistente en el departamento de alemán, español e italiano en la Universidad de Argel II, Abu El Kacem Saad Allah. En 2017 obtuvo un máster en lengua y literatura con una memoria sobre *«El desastre del 98 en* El árbol de la ciencia *de Pío Baroja. Enfoques estructuralistas»* (dir. profesora Saliha Zerrouki. Desde 2018, también bajo la dirección de la profesora Saliha Zerrouki, prepara una tesis doctoral en literatura española sobre los escritos autobiográficos de Pío Baroja. Participó en el coloquio nacional de los 17 y 18 de febrero de 2020 en Argel con una comunicación sobre «Alejandro Sawa como figura excéntrica en la producción literaria contemporánea».

Blanca Cerdá Aznar

Blanca Cerdá Aznar est diplômée en Histoire à l'Université de Valence en 2016. Cette même année, elle a obtenu une Bourse de collaboration du MEC du gouvernement espagnol pour travailler au Département d'Histoire Moderne. Par la suite, en 2017, elle a complété le Master Interuniversitario en Historia Contemporánea et a obtenu une bourse prédoctorale ACIF de la Generalitat Valenciana, à travers laquelle elle développe sa recherche doctorale. Elle est actuellement chercheuse en formation au Département d'Histoire Moderne et Contemporaine de l'Université de Valence. Sa thèse de doctorat étudie les relations artistiques et personnelles entre Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla et Mariano Benlliure dans le contexte culturel de la fin du siècle. Ses dernières publications sont : «Manuela Solís i Claras», Antoni Furió (ed.), *Quinze dones valencianes*, Valencia: Afers, 2020, e «Iglesia, religión y Estado en la novelística de Blasco Ibáñez», Rafael García Pérez (coord.), *Narrativas en conflicto: libertad religiosa y relaciones Iglesia-Estado en los siglos XIX y XX*, Pamplona: Thomson Reuters Aranzadi, 2020.

Blanca Cerdá Aznar se graduó en Historia por la Universidad de Valencia en 2016. Ese mismo año obtuvo una beca de Colaboración

del MEC del gobierno de España para el departamento de Historia Moderna. Posteriormente, en 2017, realizó el Máster Interuniversitario en Historia Contemporánea y obtuvo una beca predoctoral ACIF de la Generalitat Valenciana, mediante la que está desarrollando sus investigaciones doctorales. Actualmente es Personal Investigador en Formación en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Valencia. Su tesis doctoral estudia las relaciones artísticas y personales entre Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure en el contexto cultural del cambio de siglo. Sus últimas publicaciones son: «Manuela Solís i Claras» en Antoni Furió (ed.), *Quinze dones valencianes*, Valencia: Afers, 2020, e «Iglesia, religión y Estado en la novelística de Blasco Ibáñez», en *Rafael García Pérez (coord.), Narrativas en conflicto: libertad religiosa y relaciones Iglesia-Estado en los siglos XIX y XX, Pamplona*: Thomson Reuters Aranzadi, 2020.

Eneko Chipi

Actuellement en poste de PRAG d'Espagnol à l'ENSEA de Cergy, Eneko Chipi a suivi des études de Lettres Modernes et d'Espagnol Langue et Civilisation à l'Université de Pau. Ses premières recherches ont porté sur les écritures expérimentales et la théorie des genres littéraires (Fernando Arrabal, Eduardo Arroyo). Après une première publication portant sur l'écriture romanesque de Juan Bonilla (« Hispalis delenda est ») et une communication sur l'imagerie de la frontière comme métaphore poétique dans ses récits (« Marges et mirages de la frontière »), il prépare une thèse doctorale portant sur les nouvelles du même auteur.

Eneko Chipi, que trabaja como PRAG de español en la ENSEA de Cergy, estudió Literatura Moderna y Filología Hispánica en la Universidad de Pau. Sus primeras investigaciones se centraron en la escritura experimental y la teoría de los géneros literarios (Fernando Arrabal, Eduardo Arroyo). Después de una primera publicación sobre la escritura novelesca de Juan Bonilla («Hispalis delenda est») y una comunicación sobre la imaginería de la frontera como metáfora poética en sus relatos («Marges et mirages de la frontière»), escribe actualmente una tesis doctoral sobre los cuentos del mismo autor.

David Crémaux-Bouche

Normalien agrégatif à l'École Normale Supérieure de Lyon, David Crémaux-Bouche a rédigé un mémoire de recherche sur *Patria* de

Fernando Aramburu (« Memoria y víctimas del terrorismo de ETA: estudio del fenómeno extraliterario *Patria* de Fernando Aramburu. ») et va publier dans la revue *Iberic@l* un article consacré à *Los peces de la amargura* (Aramburu). Il a participé au colloque international « Mémoires du franquisme dans le roman graphique 2000-2020 » en mars 2020 avec la communication : « *Paracuellos* de Carlos Giménez : un microcosmos de la sociedad franquista ». Il consacre actuellement ses travaux de recherche à la mémoire du franquisme et de l'ETA dans la littérature espagnole et basque contemporaine, mais également aux rapports entre texte et image (notamment la bande-dessinée), entre nationalisme et identité, entre marginalité et altérité, entre art et politique, entre art et Histoire ainsi qu'entre art et écologie.

Estudiante de la Escuela Normal Superior de Lyon, David Crémaux-Bouche es autor de una tesina sobre *Patria* de Fernando Aramburu (« Memoria y víctimas del terrorismo de ETA: estudio del fenómeno extraliterario *Patria* de Fernando Aramburu. ») y va a publicar en la revista *Iberic@l* un artículo dedicado a *Los peces de la amargura* (Aramburu). Participó en el coloquio internacional «Memorias del franquismo en la novela gráfica 2000-2020» en marzo de 2020 con una comunicación titulada: «*Paracuellos* de Carlos Giménez: un microcosmos de la sociedad franquista». Sus trabajos de investigación actuales se centran en la memoria del franquismo y de ETA en la literatura española y vasca contemporánea, y también en las relaciones entre texto e imagen (especialmente en el cómic), entre nacionalismo e identidad, entre marginalidad y alteridad, entre arte y política, entre arte e Historia, así como entre arte y ecología.

Marie Delannoy

Marie Delannoy est Maître de Conférences en littérature espagnole à Cergy Paris Université. Ses recherches concernent essentiellement la représentation des identités individuelles et collectives dans la littérature espagnole contemporaine. Ces dernières années, elle s'est essentiellement centrée sur la représentation de l'identité basque et sur l'écriture des voix et de la mémoire des victimes de la guerre ou du terrorisme dans les œuvres d'auteurs comme Ramiro Pinilla, Fernando Aramburu ou Gabriela Ybarra.

Marie Delannoy es profesora titular en literatura española en Cergy Paris Université. Sus investigaciones se centran en la representación de

las identidades individuales y colectivas en la literatura española contemporánea, en particular en la representación de la identidad vasca y en la escritura de las voces y de la memoria de las víctimas de la guerra o del terrorismo en las obras de Ramiro Pinilla, Fernando Aramburu o Gabriela Ybarra.

Christine Di Benedetto

Christine Di Benedetto est Maître de conférence dans le Département Cultures et Langues Etrangères (CLE), section d'Études hispaniques, rattaché à l'EUR CREATES - Arts et Humanités de l'Université Côté d'Azur (UCA). Son aire d'études s'oriente autour de la littérature espagnole contemporaine. Elle a publié sur les thématiques : œuvre de Soledad Puértolas/ roman de femmes/ métafiction/ littérature et transition/ stéréotypes / identité / sujet / littérature et événement et elle a travaillé sur le théâtre de Valle-Inclán, le théâtre en Espagne après 1936 et les productions de la troupe Els Joglars. Elle est membre du Centre de recherches LIRCES de l'UCA.

Christine Di Benedetto es profesora titular del Departamento de Culturas y Lenguas Extranjeras (CLE), sección de Estudios Hispánicos, adscrita a la EUR CREATES - Artes y Humanidades de la Universidad Côte d'Azur (UCA). Su área de estudio se centra en la literatura española contemporánea. Ha publicado sobre los siguientes temas: obra de Soledad Puértolas/ novelas femeninas/ metaficción/ literatura y transición/ estereotipos/ identidad/ tema/ literatura y acontecimiento y ha trabajado sobre el teatro de Valle-Inclán, el teatro en España después de 1936 y en las producciones de la compañía Els Joglars. Es miembro del Centro de Investigación LIRCES de la UCA.

Elvire Diaz

Professeur à l'Université de Poitiers et agrégée d'espagnol, Elvire Díaz est aussi Directrice du MIMMOC (EA 3812). Ses travaux en Histoire culturelle de l'Espagne contemporaine portent sur le rapport entre texte et contexte, l'écriture de l'histoire et les discours idéologiques dans le roman de la mémoire. Elle a publié *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition* (2011), la traduction de *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña (2009), *La fabrique de l'entomologie. L. Dufour (1780-1865)* (avec P. Duris, 2017), des manuels de traduction et a dirigé *Poétisation de l'Histoire. L'événement en textes et*

en images (2013) et *Épreuve de composition au Capes d'Espagnol* (2016 et 2018).

Profesora catedrática en la Universidad de Poitiers y directora del MIMMOC. Sus trabajos en Historia cultural tratan de la relación entre texto y contexto, de la escritura de la historia y de los discursos ideológicos en la novela de la memoria. Ha publicado o dirigido los trabajos siguientes: *Oubli et mémoire. La résistance au franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition* (2011), la traducción de *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña (2009), *La fabrique de l'entomologie. L. Dufour (1780-1865)* (con P. Duris, 2017), *Poétisation de l'Histoire. L'événement en textes et en images* (2013) y *Épreuve de composition au Capes d'Espagnol* (2016 et 2018), y manuales de traducción.

Grégory Dubois

Agrégé d'espagnol, enseignant en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles dans l'Académie de Paris depuis 2015, Grégory Dubois est également formateur et membre de jurys de concours. Il a enseigné pendant quatre ans en section binationale Bachibac. Ses activités de recherche portent principalement sur la littérature espagnole contemporaine et les arts visuels.

Catedrático de instituto, Grégory Dubois es profesor en las Clases Preparatorias a las Grandes Escuelas (CPGE) en París desde el año 2015. Es también formador y miembro de tribunales de oposición. Fue profesor de lengua y literatura española en sección binacional Bachibac durante cuatro años. Sus actividades de investigación conciernen principalmente la literatura española contemporánea y las artes visuales.

Lou Freda

Lou Freda est en deuxième année de doctorat en littérature espagnole contemporaine à l'Université Paris Nanterre, sous la direction de Zoraida Carandell (EA Études romanes – CRIIA). Ses recherches portent sur des romans écrits par des femmes (Ana María Matute, Elena Quiroga, Rosa Chacel) pendant le franquisme et se centrent sur plusieurs thèmes comme la figure de la narratrice, la question de l'enfance, le concept d'écriture féminine, d'écriture fragmentaire et de micro-histoire.

Lou Freda está en segundo año de doctorado en literatura española contemporánea en la Universidad Paris Nanterre, bajo la dirección de Zoraida Carandell (EA Études romanes - CRIIA). Sus investigaciones giran en torno a las novelas escritas por mujeres (Ana María Matute, Elena Quiroga, Rosa Chacel) durante el franquismo y tratan de diferentes temas como el de la figura de la narradora, la cuestión de la infancia, el concepto de escritura femenina, de escritura fragmentaria y el de microhistoria.

Mariana García-Farré

Mariana García-Farré est née dans la ville de México en 1987. Elle a fait des études de Langue et Littératures Hispaniques à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Nacional Autónoma de México où elle a présenté un mémoire intitulé : *Dimensions psychologiques dans la construction du personnage comme héros mythique dans « El caballero encantado » (1909) de Pérez Galdós*. Elle a ensuite intégré un master en Lettres Espagnoles avec un stage à l'Université de Barcelone, où elle s'est consacrée aux thèmes qui l'intéressent : la construction du corps, le désir et la sexualité dans les représentations féminines dans la fiction narrative réaliste et naturaliste espagnole, à partir des convergences entre littérature et psychanalyse. Elle a dernièrement été retenue pour un Doctorat en Lettres à l'UNAM avec une thèse consacrée à la représentation du désir chez huit personnages féminins du roman espagnol (1881-1892).

Mariana García-Farré nació en la Ciudad de México en 1987, estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se graduó con el trabajo *Dimensiones psicológicas en la construcción del personaje como héroe mítico en «El caballero encantado» de Galdós*, novela de 1909. Posteriormente ingresó en el programa de Maestría en Letras Españolas en la misma institución y llevó a cabo una estancia académica en la Universidad de Barcelona donde fortaleció sus líneas de investigación presentes: la construcción del cuerpo, el deseo y la sexualidad en las representaciones femeninas de la narrativa realista y naturalista españolas, a partir de las convergencias entre literatura y psicoanálisis. Recientemente obtuvo la candidatura para obtener el Doctorado en letras (UNAM) con una tesis dedicada a la representación del deseo en ocho personajes femeninos de la novela española (1881-1892).

David García Ponce

Après un cursus en Humanités à l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone, David García Ponce a fait deux masters, l'un en Langue et littérature hispaniques et l'autre en Construction des identités culturelles, à l'Université de Barcelone. Il enseigne au département de Littérature hispanique de l'Université de Huelva ; il est également chercheur au sein du groupe consolidé « Patrimoine et arts visuels LAB » de cette même université. Il a participé à un groupe de travail sur « Montalbán dans l'enseignement secondaire » à l'Universitat Pompeu Fabra, dans le cadre duquel il a réalisé deux guides didactiques sur cet auteur. Il est membre du comité de rédaction de *Pangeas. Revista interdisciplinar de Ecocrítica*. Il rédige actuellement une thèse de doctorat sur la représentation et la signification des périphéries urbaines dans le roman espagnol contemporain. Ses principaux axes de recherche sont les suivants : littérature et ville ; urbanisme dans le roman contemporain ; littérature et arts visuels ; ainsi que l'écocritique.

Licenciado en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, David García Ponce ha cursado los másteres de Lengua y Literatura hispánicas y de Construcción de Identidades Culturales, ambos en la Universidad de Barcelona. Es profesor en el departamento de literatura hispánica en la Universidad de Huelva y, en esta universidad, investigador en el grupo consolidado «Patrimonio y Artes Visuales LAB». Ha formado parte de un grupo de trabajo sobre «Montalbán en la enseñanza secundaria» en la Universitat Pompeu Fabra y es autor de dos guías didácticas sobre este autor. Forma parte del comité editorial de *Pangeas. Revista interdisciplinar de Ecocrítica*. Actualmente, escribe una tesis sobre la representación y significación de las periferias urbanas en la novela española contemporánea. Sus líneas de investigación son: literatura y ciudad; urbanismo en la narrativa contemporánea; literatura y artes visuales; la Generación del Medio Siglo; y ecocrítica.

Laurence Garino-Abel

Laurence Garino-Abel est Maître de conférences en littérature espagnole contemporaine à l'UFR Langues Etrangères de l'Université Grenoble Alpes. Dans cette université, elle est rattachée à l'équipe de recherche ILCEA4 (Institut des Langues et Cultures d'Europe, d'Amérique, d'Afrique, d'Asie et d'Australie) et, plus spécifiquement, au CERHIS (Centre d'Études et de Recherche Hispaniques). Après une thèse sur

la rénovation romanesque entre 1975 et 1992, à partir de l'œuvre de Eduardo Mendoza, ses travaux portent sur les auteurs de fictions de la fin du XXe siècle et du XXIe. Y sont analysés l'évolution des procédés de réécriture, les nouveaux enjeux du burlesque, les transformations du réalisme. Depuis 2016, ses recherches se centrent sur les fictions (contes et romans) de l'écrivain Juan Jacinto Muñoz Rengel.

Laurence Garino-Abel es profesora titular de literatura española contemporánea en el departamento Lenguas extranjeras de la Universidad de Grenoble Alpes. Como investigadora, es miembro del ILCEA4 (Instituto de Lenguas y Culturas de Europa, América, África, Asia y Australia) y pertenece al Centro de Estudios e Investigación Hispanistas (CERHIS). Después de un doctorado sobre la renovación de la narrativa en la Transición con las novelas de Eduardo Mendoza (1975-1992), se dedica a analizar las evoluciones de los procedimientos de reescritura, los nuevos retos de la burla, las transformaciones del realismo. Desde 2016, estudia, en particular, las ficciones (cuentos y novelas) del escritor Juan Jacinto Muñoz Rengel.

Ana Godoy Cossío

Chercheur et enseignante hispano-péruvienne. Doctorat en littérature hispano-américaine et maîtrise en littérature espagnole à l'Université Complutense de Madrid. Diplômée en littérature péruvienne et latino-américaine à l'Université Nacional Mayor de San Marcos. Maîtrise en Sciences de l'éducation, spécialisée en langue et littérature. A publié plusieurs articles de critique et de recherche sur la littérature espagnole, péruvienne et latino-américaine dans des livres collectifs en France et dans différentes revues universitaires. A participé à des congrès et colloques internationaux au Pérou, en Espagne, en France, en Allemagne et en Suisse. A été nominée pour le VIIIe Prix International «Academia del Hispanismo» de thèse de doctorat en recherche scientifique et critique sur la littérature espagnole ou la littérature en espagnol, en 2017. Auteur du livre *Arquetipos femeninos: Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa. Obras y vidas paralelas* (2019). Collabore aux revues *Anales Hispanoamericanos* de la Complutense de Madrid, *Actio Nova* de l'Université Autonome de Madrid, *Contrapunto* de l'Université Alcalá de Henares, *Avuelapluma* del Café Gijón, *Aprender a pensar, Ínsula Barataria*, entre autres.

Investigadora y profesora hispano-peruana. Doctora en Literatura Hispanoamericana y Máster en Literatura Española por la Universidad

Complutense de Madrid. Con estudios de Postgrado en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Licenciada en Ciencias de la Educación, con especialidad en Lengua y Literatura. Ha publicado diversos artículos de crítica e investigación sobre literatura española, peruana y latinoamericana en libros colectivos en Francia y en diferentes revistas académicas. Ponente en congresos y coloquios internacionales en Perú, España, Francia, Alemania y Suiza. Ha sido nominada para el VIII Premio Internacional «Academia del Hispanismo» de Tesis Doctoral de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española o Literatura en Español, el 2017. Es autora del libro *Arquetipos femeninos: Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa. Obras y vidas paralelas* (2019). Colabora en las Revistas *Anales Hispanoamericanos* de la Complutense de Madrid, *Actio Nova* de la Universidad Autónoma de Madrid, *Contrapunto* de la Universidad Alcalá de Henares, *Avuelapluma* del Café Gijón*, Aprender a pensar, Ínsula Barataria*, entre otras.

Marie Gourgues

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Marie Gourgues est agrégée d'espagnol depuis 2018. Doctorante en deuxième année à l'Université de Caen Normandie, elle réalise, sous la direction de Natalie Noyaret, une thèse portant sur le thème de la connaissance dans l'œuvre romanesque de l'auteur valencien contemporain Alfons Cervera, intitulée « Alfons Cervera ou les sentiers de la connaissance. Appréhension du monde et connaissance de soi dans l'œuvre cervérienne ».

Antigua alumna de la Escuela Normal Superior de Lyon, Marie Gourgues es titular de una agregación de español desde 2018. Doctoranda de segundo año en la Universidad de Caen Normandie, está realizando una tesis (dir. Natalie Noyaret) sobre el tema del conocimiento en la obra novelesca del autor valenciano contemporáneo Alfons Cervera, titulada « Alfons Cervera ou les sentiers de la connaissance. Appréhension du monde et connaissance de soi dans l'œuvre cervérienne ».

Anne-Sophie Gullo

Enseignante certifiée au lycée Paul Duez de Cambrai, Anne-Sophie Gullo a obtenu son doctorat en novembre 2019 avec une thèse dirigée par Natalie Noyaret et intitulée : *L'œuvre en prose (2001-2014) d'Alejandro López Andrada: vers l'élégie.* Elle a publié les articles : « L'écrivain

dans l'œuvre d'Alejandro López Andrada: figure et genèse » (*in* Natalie Noyaret et Anne Paoli, *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Orbis Tertius, 2017) et «La poética del silencio en las obras de Alejandro López Andrada » (*in* Natalie Noyaret et Catherine Orsini-Saillet, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Orbis Tertius, 2018).

Profesora titular en el instituto Paul Duez de Cambrai, Anne-Sophie Gullo se doctoró en noviembre de 2019 con una tesis dirigida por Natalie Noyaret y titulada: *L'œuvre en prose (2001-2014) d'Alejandro López Andrada: vers l'élégie*. Ha publicado los artículos: «L'écrivain dans l'œuvre d'Alejandro López Andrada: figure et genèse» (*in* Natalie Noyaret et Anne Paoli, *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Orbis Tertius, 2017), y «La poética del silencio en las obras de Alejandro López Andrada» (*in* Natalie Noyaret et Catherine Orsini-Saillet, *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Orbis Tertius, 2018).

Caroline Mena

Agrégée d'espagnol, enseignante dans le secondaire ainsi qu'en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles, Caroline Mena dispense également des cours à l'INSPE de Caen. En 2015 elle a soutenu une thèse (dir. Natalie Noyaret) sur la production romanesque de Gustavo Martín Garzo intitulée : *L'œuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo : une poétique de la continuité*. Elle est également l'auteure de plusieurs articles consacrés à la littérature espagnole contemporaine.

Catedrática de instituto, Caroline Mena da clases a estudiantes de CPGE e imparte también clases de didáctica en el INSPE de Caen. En 2015 defendió una tesis (dir. Natalie Noyaret) sobre la obra de Gustavo Martín Garzo titulada: *L'œuvre romanesque de Gustavo Martín Garzo: une poétique de la continuité*. Es autora de varios artículos dedicados a la narrativa española contemporánea.

Jon-Roméo Precioso

Jon-Roméo Precioso est en deuxième année de doctorat en littérature espagnole contemporaine à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, sous la direction de Pascale Peyraga (EA Arts/Langages Transitions & Relations – Équipe 3). Ses recherches portent sur des romans écrits par

des femmes (Elvira Navarro, Marta Sanz) et se centrent sur plusieurs thèmes tels que les maladies, les blessures, les cicatrices, les voix narratives, le concept d'écriture subjective et la question du discours.

Jon-Roméo Precioso está en segundo año de doctorado en literatura española contemporánea en la Universidad de Pau, bajo la dirección de Pascale Peyraga (EA Arts/Langages Transitions & Relations – Équipe 3). Sus investigaciones giran en torno a novelas escritas por mujeres (Elvira Navarro, Marta Sanz) y tratan de diversos temas como el de las enfermedades, las heridas, las cicatrices, las voces narrativas, el concepto de escritura subjetiva y la cuestión del discurso.

Valeria Tettamanti

Doctorante contractuelle en littératures européennes à l'Université *Alma mater studiorum* de Bologne en cotutelle avec l'Université Clermont Auvergne, Valeria Tettamanti travaille actuellement sur les styles d'enquête biomédicale et ethnographique chez Émile Zola, Luigi Capuana et Emilia Pardo Bazán. Elle a publié plusieurs comptes rendus pour la revue *Francofonia* et un article sur Roland Barthes (« Le désir du Neutre et le Singulier. Notes sur les apories d'un appétit éthique », *Theory Now. Journal of literature, critique and thought*, vol 3, n. 1, 2020, (disponible sur <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/11291>).

Estudiante de doctorado en Literatura Europea en la Universidad *Alma mater studiorum* de Bologna en cotutelle con la Universidad Clermont Auvergne, Valeria Tettamanti trabaja actualmente en los estilos de investigación biomédica y etnográfica en Émile Zola, Luigi Capuana y Emilia Pardo Bazán. Ha publicado varias reseñas para la revista *Francofonia* y un artículo sobre Roland Barthes (« Le désir du Neutre et le Singulier. Notes sur les apories d'un appétit éthique », *Theory Now. Journal of literature, critique and thought*, vol 3, n. 1, 2020, disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/11291>).

TABLE DES MATIÈRES

Natalie Noyaret
Préface 7

CONFÉRENCES INAUGURALES

Geneviève Champeau
De algunos tópicos sobre el realismo 15

Isaac Rosa, Marta Sanz
¿Es el realismo siempre una representación de la realidad? 35

ÉTUDES

Valeria Tettamanti
La poétique du vivant ou la défaite du scientisme dans *La Tribuna* d'Emilia Pardo Bazán 57

Mariana García-Farré
Deseo e histeria en la representación psicológica de Ana Ozores en *La Regenta* 71

Blanca Cerdá Aznar
El poso del realismo en Vicente Blasco Ibáñez: una revisión de su obra y de *Arroz y tartana* (1894) 91

Sara Benneouala
El árbol de la ciencia como mosaico de la sociedad 105

Lou Freda
Réalisme et narration chez trois auteures du franquisme 125

Ana Godoy Cossío
Pinceladas realistas en el mar arquetípico femenino de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa 143

Elvire Diaz
Encore l'illusion du réel ? De la présence de l'histoire, du corps, du lieu, de la description dans quelques romans espagnols contemporains 161

Eneko Chipi
Le récit du regard chez Juan Bonilla : post-réalisme, mise en scène de la subjectivité et écriture du Moi 171

Jon Roméo Precioso
Le réalisme subjectif chez Marta Sanz..... 191

Laurence Garino-Abel
Le réalisme à l'ère de la réalité virtuelle : *El asesino hipocondríaco* (2012) et *El sueño del otro* (2014) de Juan Jacinto Muñoz Rengel..... 213

Grégory Dubois
Les torsions du réel dans *Noticias felices en aviones de papel* de Juan Marsé 229

Marie Delannoy
Le mélange des genres dans *La trabajadora* d'Elvira Navarro : roman social, roman d'horreur ou roman métalittéraire..... 245

Anne-Sophie Gullo
Pinceladas realistas en *Los perros de la eternidad* de Alejandro López Andrada 263

David Crémaux-Bouche
Realismos, memoria y testimonio: la poética de Fernando Aramburu en *Patria* (2016) 283

Marie Gourgues
La verosimilitud apocalíptica de Alfons Cervera, en *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* 303

Christine Di Benedetto
Raconter le handicap mental. Aliénation et revendication dans *Lectura fácil* de Cristina Morales..... 317

Caroline Mena
La rama que no existe (2019) de Gustavo Martín Garzo : vers un nouveau réalisme..... 337

David García Ponce
La ciudad activista: debates y manifestaciones urbanas en la novela española del siglo XXI 355

David Becerra Mayor
A vueltas con el realismo o hacia una inestética de «lo real» 373

Résumés 395

Les auteurs/Los autores 407