

1999 VOLUME 14 ISSUE 2

SISAC



0985-5939(1999)14:2;1-X

FLA

Rev. 14-170

26119250



Culture et discours de *subversion*

Sociocriticism

Centre d'études et de recherches sociocritiques

Vol. XIV, 2

Une publication du
Centre d'études et de recherches sociocritiques

CERS

Université Paul-Valéry, route de Mende
F-34199 Montpellier Cédex 5, FRANCE
Tél. & fax 0 467 142 433
cers@alor.univ-montp3.fr
<http://alor.univ-montp3.fr>

Directeur des éditions

Edmond Cros

Directrice de la publication

Monique Carcaud-Macaire

Conseil de rédaction

Annie Bussière, Monique Carcaud-Macaire,
Jeanne-Marie Clerc, Edmond Cros,
Jacques Faucher, Naget Khadda, Victorien Lavou,
Michèle Soriano, Jean Tena, Sol Villacèque

Comité de lecture

María Amoretti, Rosa Boldori, Annie Bussière,
Monique Carcaud-Macaire, Jeanne-Marie Clerc,
Edmond Cros, Monique de Lope-Rivière,
Daniel Meyran, Manuel Montoya, Sonia Marta Mora,
Zulma Palermo, Fuyuta Yamazaki, Pierre Zima

Sociocriticism (vol. XIV, n° 2)
ISSN 0985-5939
ISBN 2-902-879-45-8



Sociocriticism

SOMMAIRE

SOCIOCRITICISM XIV 2

Culture et Discours de subversion

Le Mont-de-Piété
et la tradition pittoresque

W. Gilpin p. 7

Le discours sur le roi et sur la royauté dans les *Cantigas*
de Santa Maria d'Alphonse le Sage.

Jeanne Raimond p. 23
ISM Montpellier

Lo erótico y la subversión de lo
político y lo religioso en *El Señor Presidente*

Jorge Ramírez Caro p. 41

La Impotencia de Dios en el Infierno de la Dictadura
en *El Señor Presidente*

Jorge Ramírez Caro p. 51

La cultura como texto : tradición/innovación

Zulma Palermo p. 61

Violence légale et modalités inquisitoriales
dans *Me llamo Rigoberta Menchú*

Victorien Lavou p. 81

La intertextualidad como recurso de transgresión
y subversión en algunos cuentos
de Jorge Kattán Zablah

Dra Roma de Vallbona p. 95

La Satira de España y las denegaciones ideológicas en *Cartas Marruecas*

Jorge Chen Sham p. 107

Recherches en cours

L'écriture dramatique de Sony Labou Tansi

Aïko Koudou p. 135

La fiesta popular religiosa : un documento para la historia. La « Velación » en
la comunidad de Cieneguita (San Miguel Allende, Guanajuato-México).

Felipe Macías Gloria p. 157
Centro de Investigaciones Humanísticas
Universidad de Guanajuato

LE MONT-DE-PIÉTÉ ET LA TRADITION PITTORESQUE

« Moral and picturesque ideas do not
always coincide. » (W. Gilpin)

Yves Lochard

Si tout objet architectural est un « lieu-dit »¹ au sens où s'y inscrit du langage, les institutions sociales, plus que tout autres, semblent indissociables d'une activité énonciative. Elles procèdent d'écrits d'une part, se donnent comme la réalisation matérielle de promesses ou de vœux, l'aboutissement de doctrines, de théories qu'elles inscrivent dans la pierre. Elles suscitent des discours, d'autre part : récits de fondation, écrits professionnels, textes doctrinaires propres à assurer leur perpétuation... Comment le texte littéraire construit-il de tels actants collectifs ? Plus exactement sur quel ancrage discursif cette textualisation de l'institution sociale se fonde-t-elle dans la littérature du XIX^e siècle ? La construction des personnages institutionnels dont la France se dote à cette époque (*ouvroirs*, asiles de nuit, *œuvres* diverses) travaille un discours social moderne, professionnel, selon une posture sérieuse. A cet égard, les actants institutionnels du roman naturaliste semblent bien souvent offrir la duplication de leurs homologues dans le reportage social ou le discours professionnel². Les stéréotypes de ces écrits saturant le texte romanesque.

1. Cf. Ph. Hamon, *Expositions*, Paris, J. Corti, 1989, chap. 1, *Texte et architecture*.

2. Cf. « La mie de pain », *La Revue philanthropique*, janv. 1898, p. 410-421. J'ai développé cet aspect dans *Fortune du pauvre*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1998.

On y chante la gloire de l'institutionnel dans les mêmes termes que *La Grande Encyclopédie* ou la *Revue philanthropique*. Zola emprunte à Du Camp ses modèles référentiels et prête à la princesse d'Orviedo (*L'Argent*) les qualités de Mmede Galliéra. Le registre euphorique auquel recourent les romanciers ainsi que la véritable apologie du faire institutionnel sur laquelle ils bâtissent la fonctionnalité de ces établissements « de papier » manifestent assez cette dette. On les crédite de combattre le « principe individualiste » de l'assistance traditionnelle, assimilée à une charité passiste.

Loin de cette allégeance aux différents discours positivistes, la mise en texte du mont-de-piété, le type d'établissement qui sera examiné ici, proclame sa dette à une tradition (et à la tradition). Elle se greffe sur un « déjà-lu encyclopédique » (Ph. Hamon) archaïsant alors même que la « question sociale » semble constituer un terrain gagné aux postulats du pacte réaliste. Tout au long du siècle, on y décèle les traces durables d'une topique pittoresque qu'on pourrait croire exténuée et que l'objet *mont-de-piété* semble raviver inlassablement.

Pour le lecteur bourgeois, le mont-de-piété est un sujet d'étonnement comme l'attestent les nombreuses notices dont il fait l'objet dans la littérature documentaire. *Le Magasin pittoresque* lui consacre régulièrement des articles souvent illustrés de gravures³. Sous la plume de A. Delvau, il fournit un des volets du tryptique consacré à l'assistance publique dans le *Paris-Guide* de 1867. Place sans commune mesure avec son importance réelle dans la gestion de la question sociale. Sa dénomination, déjà, suscite une curiosité érudite. Supposée énigmatique, elle fournit le prétexte à diverses hypothèses étymologiques⁴. Son histoire également est l'occasion de longues séquences savantes où sont convoqués Saint-Charles

3. « Le premier périodique populaire illustré de gravures sur bois » selon M. Martin, est créé en 1833 par Edouard Charton ; il le dirige jusqu'en 1868 (« Journalistes parisiens et notoriété », *Revue historique*, t.CCLXVI / 1, 1981). Au fil des années, de 1833 à 1882, le gisement de la misère est exploité régulièrement sans donner de signes d'épuisement, notamment le mont-de-piété, source intarissable avec ses personnages déchus et ses promesses de relèvement, ses taux usuraires qui déclenchent invariablement les mêmes protestations indignées, ses locaux aux allures de bric-à-brac.

4. Citons celle du *Magasin pittoresque* : « En ce temps-là, les dons et aumônes offerts par les fidèles, pour le soulagement des infortunes de toute nature étaient généralement déposés dans les églises, et désignés sous le nom de *monti*, en raison peut-être de l'élévation du lieu sur lequel étaient bâtis la plupart des temples catholiques » (t.X, 1842, p. 205).

Borromée, Bernardino de Feltri et autres figures philanthropiques de la « pieuse et charitable Italie » du Quattrocento.

Sa désignation sous la forme elliptique de « mont » garde une force d'étonnement que V.-J. de Jouy ou A. Delvau ne se prive pas d'utiliser quand ils distinguent le *Grand Mont* de la rue des Blancs-Manteaux et les « *petits monts* disséminés çà et là à travers Paris »⁵. Dans *Les Mystères de Paris*, le même procédé permet à M^{me} Pipelet d'épater Rodolphe (et le lecteur), encore peu au fait de l'argot parisien, en lui expliquant que sa voisine tient un « petit *mont* bourgeois » (le lecteur a droit à une note explicative) avant de lui proposer comme équivalent « courir chez [sa] tante ». Ainsi, la réalité du mont-de-piété semble inséparable de tout un foisonnement lexical ressuscitant des termes désuets comme la littérature pittoresque sait les emprunter à la littérature de gueuserie. Cette inflation de désignations populaires et son insertion dans la prose littéraire fournit toujours le prétexte à la citation de synonymes argotiques. Il s'agit d'exciter une curiosité, de surprendre mais pour ne pas compliquer exagérément le calcul interprétatif du lecteur, tout ce vocabulaire s'accompagne d'un métadiscours de reformulation sous forme d'incises ou de notes en bas de page⁶. Enfin les termes d'argot eux-mêmes se prêtent par dérivation aux créations lexicales d'utilisateurs inventifs comme ces personnages de Murger dont, le vingt du mois, les habits sont « cloués et surcloués »⁷.

L'inscription textuelle du mont-de-piété et l'efflorescence lexicale dont il est l'objet satisfont, chez le lecteur, ce goût pour le pittoresque social qui s'enracine dans une tradition littéraire remontant à L.-S. Mercier et Restif de la Bretonne⁸. Le regard que portent leurs successeurs sur cette institution

5. A. Delvau, *L'assistance publique à Paris : le mont-de-piété, la prostitution, la misère*, Paris Guide, 1867, t.II, p.1868. Cf. les mêmes procédés chez V.-J. de Jouy, *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin*, Paris, 1813, p. 163.

6. Cf. *Le Magasin pittoresque*, « la maison du clou — que les étudiants et les bohèmes appellent aussi *ma tante* ». *Paris-Guide*, p.1869, note (1) : « les ouvriers anglais appellent *uncle* le prêteur sur gages. Les habitants de Bruxelles appellent le Mont-de-Piété *le Lombard* ».

7. H. Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Folio, 1988, p.84.

8. Uvedale Price, dans son *Essai sur le pittoresque* (1794), admettait comme éléments du décor « non seulement les châteaux et les palais mais aussi les taudis, les chaumières, les moulins et les intérieurs misérables de vieilles fermes et d'étables. » Francis D. Klingender, « Le Sublime et le pittoresque », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 75, 1988, p. 3.

s'ancre lui aussi dans la même tradition du *tableau*. Delvau souligne qu'il est « curieux à voir, — d'une curiosité triste »⁹. Quant au public qui le fréquente « pour qui sait regarder et deviner, [il] est un spectacle fort intéressant »¹⁰. Aussi plus que tout autre institution, le mont-de-piété justifie-t-il pour l'observateur sa place à part. Il s'offre aux compilateurs d'images originales, auxquels il présente sa variété, sa couleur locale (c'est-à-dire les étranges coutumes des pauvres), sa nature ambiguë. Dans ce cas, comme pour la « prétendue école d'élégance et de bon goût » que raille V. Hugo dans sa préface de *Cromwell*, « une scène de corps-de-garde, une révolte de populace, le marché aux poissons, le bain, le cabaret, la *poule au pot* de Henri IV, sont une bonne fortune [...] Elle s'en saisit, elle débarbouille cette canaille, et coud à ces vilénies son clinquant et ses paillettes. »¹¹.

Le traitement littéraire place l'auteur devant le même dilemme que celui qu'évoque Dickens dans ses *Pictures from Italy*, celui de l'incongruité d'un plaisir esthétique procuré par la détresse sociale¹².

But, lovers and hunters of the picturesque, let us not keep too studiously out of view the miserable depravity, degradation, and wretchedness, with which this gay Neapolitan life is inseparably associated ! It is not well to find Saint Giles's so repulsive, and the Porta Capuana so attractive. A pair of naked legs and a ragged red scarf, do not make all the difference between what is interesting and what is coarse and odious ? Painting and poetising for ever, if you will, the beauties of this most beautiful and lovely spot of earth, let us, as our duty, try to associate a new picturesque with some faint recognition of man's destiny and capabilities.

Aussi convient-il de ruser avec cette contradiction et de désamorcer la charge de pathétique que délivre la réalité sociale du mont-de-piété. Les satisfactions esthétiques qu'elle promet ne seront assouvies qu'au prix d'une dédramatisation de la réalité sociale sur laquelle elle repose.

9. A. Delvau, *op. cit.*, p. 1868.

10. *Ibid.*, p. 1870.

11. V. Hugo, Préface de *Cromwell*, O.C., Critique, Ed. R. Laffont, p. 27.

12. « The pleasure that the picture in theory should bring to readers seems incongruous alongside "miserable depravity, degradation, and wretchedness" ». Alexander M. Ross, *The Imprint of the Picturesque on Nineteenth Century British Fiction*, Wilfrid Laurier University Press, 1986, p. 110.

Un premier procédé concourant à la rendre acceptable consiste à souligner la diversité des groupes sociaux qui fréquentent les bureaux de prêt.

« ...ils y viennent tous et toutes, les besoigneux et les besoigneuses de la société parisienne, les plus hauts comme les plus humbles, les plus fiers comme les plus plats, les duchesses comme les lavandières, les diplomates comme les voyous, les artistes comme les artisans »¹³. La variété de « ces gens si disparates de costume, d'âge, de sexe et de position »¹⁴, c'est à la fois autant de nuances offertes à la palette du peintre, et la preuve d'une fatalité qui transcende la seule logique sociale, qui fait défiler tour à tour devant « Minos sur son siège d'airain » (entendons l'employé évaluant les nantissements) le commerçant, l'amoureux, la mère de famille, le comédien, la grande et la petite dame.

Le regard pittoresque peut aussi s'attarder sur des catégories dont la misère paraît transitoire, sur des personnages qui semblent plus gênés que vraiment nécessiteux. L'étudiant « dissipé ou dissipateur » troque la « montre de famille qui lui vient de son bisaïeul » contre quelques pièces de cinq francs dont il pense faire meilleur usage. La grisette, « l'une des plus fidèles habituées du lieu » est contrainte de se priver de son « châle bourre de soie » ou de sa robe de mérinos mais ce n'est que momentanément¹⁵.

Surtout c'est une écriture, un style qui désamorcent avec le plus d'efficacité la charge de malheur dont ce lieu est porteur. Par des rapprochements avec des héros mythologiques (Minos, Cerbère...) ou historiques (B. Cellini, Bernard Palissy...), les scènes se développent en *tableaux* peignant « les choses d'une manière vive et énergique » (Fontanier). Les « caresses de la périphrase » (V. Hugo) évitent le mot propre et contribuent à l'anoblissement du vulgaire. Les comparaisons érudites ont pour effet de vider de leur actualité poignante les drames de personnages qui, du coup, s'alignent sur des *types* intemporels¹⁶. Sans jamais être agressivement appréciatives, elles tendent à tirer ces personnages du côté de la fantaisie, de l'extravagance, plus que de la tragédie économique ; du côté de l'infortune, de la malchance, du revers passager plus que de l'échec

13. A. Delvau, *op. cit.*, p. 1870.

14. *Ibid.*, p. 1871.

15. *Le Magasin pittoresque*, 1842, t. X, p. 323.

16. « Dans sa définition pittoresque, le typique est d'abord le stéréotypé et le convenu, ce que l'observateur extérieur reconnaît pour avoir appris à le reconnaître, pour l'avoir déjà lu ou déjà vu. » C. Grignon et J.C. Passeron, *Le Savant et le populaire*, Hautes Etudes-Gallimard/Le Seuil, 1989, p. 218.

durable, de la ruine ou de la malédiction sociale. L'étudiant qui vient, tous les jours, « emprunter à énorme intérêt quelques pièces dépensées gaiement le soir, et chèrement payées le lendemain » est « pauvre et sans souci »¹⁷. On n'en finirait pas d'égrener le stéréotype du bohème qui sait puiser une « volupté singulière »¹⁸ dans sa détresse même. Parce que « gaieté et misère ne sont pas inconciliables »¹⁹, l'humour n'est pas proscrit d'un tel sujet. Même Delvau qui reconnaît qu'on sort de tels spectacles « souriant quelquefois, attristé presque toujours » ne s'interdit pas quelques lignes plus loin de faire sourire à propos d'un « matelas qui n'a pas l'air bien ventripotent », « d'outils de menuisier, qui n'ont pas l'air fâché de se reposer un peu » ou d'une oreille « veuve des vingt-cinq francs d'or qui y pendaient tout à l'heure »²⁰.

Mais peut-être ce qui fait la spécificité du sort réservé au mont-de-piété dans la littérature est-ce un mélange de tons, manifestation textuelle d'une frivolité enjouée qui semble exclue pour les autres institutions sociales. Tour à tour, le texte fait appel à l'apitoiement du lecteur, quand il évoque les « poignantes angoisses de l'homme qui, pour se nourrir, ou de la femme qui, pour nourrir son enfant, est forcée de se séparer de reliques amoureuses ou de bijoux de famille sacrés comme des vases d'église »²¹ ou se risque à l'ironie en évoquant des clients « plus ou moins intéressants — mais toujours intéressés ». On voit s'y côtoyer, en effet, différents accents : émotionnel, pathétique, humoristique ; dans le reportage pittoresque, le même texte peut emprunter ses procédés à la rhétorique du pathos, et s'autoriser ponctuellement des digressions ironiques.

Cet assemblage de tonalités disparates, ce contraste se donne pour l'être même du mont-de-piété. Il serait une réalité hybride, voire trompeuse, dont le nom ne reflète pas la fonction réelle. « Malgré le nom qui paraît désigner une œuvre de bienfaisance, les monts-de-piété n'ont jamais été de purs établissements charitables »²² Il se veut institution de

17. A. de Musset, *Mimi Pinson*, 1845, p. 239.

18. H. Murger, *Scènes de la vie de bohème*, 1851, p. 67.

19. *Ibid.*

20. A. Delvau, *op. cit.*, p. 1871.

21. *Ibid.*, p. 1872.

22. M. Block, *Petit Dictionnaire politique et social*, 1896, article **mont-de-piété**. Cf. aussi L. Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, Paris, Le Club français du livre, 1965, pp. 444-445. « Cette institution est, dans bien des cas, un piège dont le gouvernement se rend complice. »

secours mais il pratique parfois des taux usuraires. Il rend des services indéniables aux petites gens mais fait des bénéfices sur le dos du pauvre. « Il n'est ni juste ni charitable d'ôter à celui-ci d'une main ce qu'on prétend lui donner de l'autre »²³. Aussi fait-il figure simultanément ou tour à tour d'adjuvant et d'opposant. Certes, en tant qu'adjuvant ses ambitions sont limitées. Il n'a pas vocation à réhabiliter, amender le pauvre ; le tirer d'une mauvaise passe suffit à ses projets d'intervention sociale. Son ambivalence se déplit sur l'axe temporel.

En jouant sur les moments de l'engagement et du dégageant, du dépôt et du retrait, le temps du mont-de-piété est scandé par un temps euphorique et un temps dysphorique, une alternance de bonheurs et de douleurs. A ce titre aussi, il semble échapper à l'inéluctable et reste disponible pour une réappropriation pittoresque.

La première phase se place sous le signe du provisoire, du momentané. L'étudiant insouciant garde l'espoir que l'objet, déposé mais pas vendu, soit « décroché » quand le travail sera revenu, quand le sort sourira de nouveau. Ainsi le dépôt est prometteur de mieux-être immédiat, par le prêt qu'il autorise²⁴, mais aussi à plus long terme. De plus c'est un temps qui paraît pouvoir se prolonger indéfiniment par le biais du *renouvellement*. Par les sursis qu'il semble ménager, il apparaît sans limites, ouvert vers un avenir forcément moins sombre. Les saisons lui prêtent leur rythme cyclique. Après l'hiver qui voit se multiplier les dépôts²⁵, viendra le printemps propice aux dégagements²⁶. « Ici la joie et l'espérance renaissent, et l'on voit, à la figure épanouie, à l'air d'assurance des arrivants, que la fortune daigne enfin se relâcher pour eux de ses rigueurs »²⁷.

Tout se passe comme si la plupart de ces écrits, littéraires ou non, ne

23. *Le Magasin pittoresque*, 1842, t. X, p. 323.

24. H. Murger, *op. cit.*, p. 282. « C'était le 24 décembre, et ce soir-là, le quartier latin avait une physionomie particulière. Dès quatre heures du soir, les bureaux du mont-de-piété, les boutiques des fripiers et celles des bouquinistes avaient été encombrées par une foule bruyante qui s'en vint dans la soirée prendre d'assaut les boutiques des charcutiers, des rôtisseurs et des épiciers. »

25. « On y entre la tête basse, et ce ne sont que visages moroses, décomposés par le souci ou amaigris par le besoin. On voit que la misère est là, aliénant sa dernière ressource » (*Le Magasin pittoresque*, 1842, p. 322).

26. A. Daudet, *Jack*, « Après avoir porté au Mont-de-piété des matelas, des meubles, ils avaient engagé une cargaison de chapeaux de paille qu'il faudrait à tout prix retirer au printemps ».

27. *Le Magasin pittoresque*, *ibid.*

s'étaient pas affranchis d'une tradition esthétique volontiers stigmatisante sous couvert de la curiosité débonnaire qu'elle affecte à l'égard des clients de l'établissement de prêt. La mise en texte, c'est-à-dire le « prise en charge spécifique par le texte » du discours social (M. Angenot) apparaît décalée dans la mesure où, ignorant le discours social contemporain, « sérieux », elle prend en charge un discours social dépassé, des formes désuètes esthétiquement. C'est bien une textualisation régressive, nourrie d'archives discursives, que le mont-de-piété semble susciter, une textualisation éternisant des formes caduques du discours, au mépris de la recherche d'un langage juste, en tout cas en accord avec le discours social contemporain. Malgré l'abondante littérature procurée par les observateurs sociaux, frappante est la réticence à inscrire un tel discours, « sérieux », positiviste dans les écrits non spécialisés sur le mont-de-piété. L'inflation des références historiques (allusions automatiques à la fondation), la délectation pour les arguties étymologiques ou tout autre anecdote tirée du passé de l'institution, autant d'options qui traduisent ce piétinement.

À l'évidence le mont-de-piété a acquis, dans la littérature de l'époque, un statut d'objet-cliché. Il appartient à cet ensemble de scènes qui, rappelle Jacques Dubois, « consacrées par l'usage, présentent plus que d'autres un arrière-plan figé de valeurs »²⁸. Objet traditionnel des tableaux d'une littérature volontiers crépusculaire, il se perpétue dans le roman de la seconde moitié du siècle. Il accompagne les avancées de cette littérature dans le domaine social, après la levée de « l'interdit littéraire » (Goncourt) qui frappait jusque-là les couches populaires.

Quels déplacements la textualisation naturaliste fait-elle subir aux énoncés doxiques de la période précédente ? Quand l'accent était mis sur le rythme binaire et indéfiniment renouvelable de l'engagement et du déengagement, révélateur d'une insouciance foncière, le texte naturaliste semble lui préférer une figure de circularité. Et le cercle est aussi la figure de la *répétition* ; celle du retour inexorable du malheur, celui dont on ne se défait pas. Avec lui, c'est la chronicité qui se dessine et sa répétition.

Le deuxième type de discours dont l'univers de la « banque des pauvres » est générateur s'organise selon un modèle linéaire, celui de la *pente*. Si l'image du temps circulaire portait l'idée de répétition indéfinie, c'est la ligne qui symbolise l'enchaînement séquentiel conduisant du

28. J. Dubois, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, 1993, p. 103.

recours momentané au prêteur à gages jusqu'à sa forme pathologique, la « rage du clou ». C'est à ce schéma que correspond le rapport de Gervaise avec le mont-de-piété.

« Dans les commencements, elle profitait des bonnes semaines, pour dégager, quitte à rengager la semaine suivante. Puis elle [...] vendit les reconnaissances ». « Enfin, le mont-de-piété avait tout pris, on n'aurait pas pu y porter pour trois francs de bibelots, tellement le lavage du logement était sérieux »²⁹.

Après une phase où le mouvement pourrait s'inverser (engagement — déengagement — rengagement), celui-ci s'accélère progressivement. Deux forces se disputent l'esprit de Gervaise : une inclination pathologique (elle « ne pouvait s'empêcher d'aller chercher là de la monnaie ») et le « frein salutaire de la honte », selon l'expression d'un contemporain. Ainsi la levée progressive de l'interdit qui entraîne le recours systématique au mont-de-piété transforme l'adjuvant en opposant.

Cet exemple n'est que le plus célèbre de toute une série de parcours semblables de personnages romanesques surtout à la fin du siècle. L'ambiguïté du « clou », son charme piquant et ses clients hauts en couleur, sur fond diffus de détresse sociale, toute cette imagerie cède la place à des tonalités plus sombres. La référence récurrente à la honte qui habite les déposants au mont-de-piété perd son allure de coquetterie ridicule. Elle est dès lors un stigmate social qui accompagne une démarche humiliante³⁰ à laquelle sont contraints les pauvres³¹. Il est une étape dramatique dans une déchéance sociale, un passage obligé entre la gêne et la misère totale comme pour Nelly Horn qui engage le reste de son mobilier pour survivre³².

29. E. Zola, *L'Assommoir*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. II, respectivement pp. 645 et 650-651.

30. A. Daudet, *Soutien de famille*, (1898). « C'est Tonin qui portait les affaires au mont-de-piété, moi, je n'osais pas... », p.9.

31. Même dans le monde bourgeois, il devient *innommable*. Goncourt rapporte que M^{me} Daudet craint de prononcer son nom. « Vous avez été là ? » *Journal*, t.2, p.1126.

32. J.-H. Rosny, *Nelly Horn*, (1886). « - Quoi ! trois livres ! Il la relaquait, prêt à peser dur si elle se troublait. - Parlez de farce ! dit-elle. - Une farce ? Trois beaux souverains ? Ne savez-vous pas qu'ils sont difficiles à avoir, hé ! par ce temps ? - Je n'étais pas née que c'était déjà ce temps-là, vieil homme. Ce n'est pas la question. Si c'est difficile pour vous, ce l'est pour moi. Eh bien ! c'en a coûté des livres ce que vous voyez ! Un sou-

Pour autant, cet infléchissement va-t-il jusqu'au renouvellement de la source discursive qui nourrit sa mise en texte ? A la même époque, l'entrée en littérature des institutions sociales qui ont pour action de « soulager toutes misères [...] depuis l'enfant qui souffre d'être né, jusqu'au vieillard qui ne peut mourir sans souffrance »³³ s'alimentent à un autre réseau socio-discursif. Ces personnages institutionnels (*ouvroirs, œuvres du travail*, asiles pour vieillard, la multitude d'établissements qui se proposent de « traiter » la réalité protéiforme du malheur social) qui peuplent la littérature réaliste-naturaliste de l'époque affichent les certitudes modernistes, positives de leurs créateurs. Saturés des écrits professionnels contemporains sur la question, ils proclament leur dette vis-à-vis de cet intertexte professionnel, le discours spécialisé qui fait alors autorité sur la question sociale.

C'est, dans ce cas, un rapport affirmatif que la construction romanesque de l'institution entretient avec l'intertexte non-fictionnel (le « sens du réel » selon Zola³⁴), c'est-à-dire, bien souvent, un rapport de dévotion aux différents discours positivistes qui prétendent rendre compte du social et chantent un hymne à l'institution. Leur commune fascination pour le savoir, la « volonté d'exhaustivité » que le romancier partage avec l'enquêteur social et « qui [lui] fait penser le réel comme une *surface*, comme un *espace* rationalisé-rationalisable... »³⁵ prédispose les littérateurs à adopter une telle relation affirmative. L'homologie entre la mise en scène

verain, c'est vingt shellings, pas plus, et mon lot vaut bien neuf fois vingt shellings, voilà ! — Eh bien ! sept livres ! — Sept guinées... par le diable, je ne descends pas plus bas ! Il la regarda, la vit calme et décidée. — Hulloo ! dit-il. C'est par bonté, ma parole ! — La bonté des *Trois boules d'or* ! », p. 135-136. E. Zola, « Le chômage », *Nouveaux contes à Ninon, Contes et Nouvelles*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, p. 461 : « La femme de l'ouvrier est descendue sur le seuil de la porte, laissant en haut la petite endormie. La femme est toute maigre, avec une robe d'indienne. Elle grelotte dans les souffles glacés de la rue. Elle n'a plus rien au logis ; elle a tout porté au Mont-de-Piété. Huit jours sans travail suffisent pour vider la maison ». A. Pinard, *Pile-de-pont*, Paris, 1886, p. 17 : « Les mois des termes sont des étaux où se broie un ménage : la bourse du beau-père est bouclée ; la montre d'argent de Victor, trois couverts, une timbale au Mont-de-piété ; mais M^{me} Loiseau a encore ses boucles d'oreilles, et l'on espère bien garder la pendule en bronze doré sur laquelle se dresse un farouche Spartacus ».

33. E. Zola, *L'Argent*, op. cit., t. V, p. 53.

34. E. Zola, *Du roman*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1989, p. 36.

35. P. Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 32.

de l'institution dans la littérature et dans les écrits fonctionnels en est la vivante illustration.

Dans le cas du mont-de-piété, le roman réaliste-naturaliste s'est-il totalement affranchi du poids de la tradition pittoresque ? S'il en a incontestablement renouvelé le traitement en faisant reculer le cliché, il ne semble pas totalement délivré de l'empire de la tradition discursive sur cet objet particulier. Dans la littérature pittoresque, l'effet de curiosité était obtenu par divers procédés visant à souligner la distance entre le texte d'accueil et les termes empruntés (recours aux caractères italiques, archaïsmes de vocabulaire, procédés stylistiques ostensibles) et ainsi, à accentuer l'effet de citation. Au contraire, le traitement naturaliste repose sur un écart minimum entre le texte et les parcelles de discours social qu'il convoque. En empruntant de façon privilégiée ses références aux discours les plus récents et les plus fréquents, il obtient un « effet de continuum » (J. Dubois) par neutralisation des écarts entre le texte littéraire et la rumeur doxique.

Les « coulées d'argot » (Goncourt) que déclenche le « clou » chez les naturalistes ne sont-elles pas l'ultime avatar de cette tradition pittoresque, l'actualisation de l'érudition d'emprunt dont le mont-de-piété était traditionnellement l'occasion ? La « langue verte » vient remplacer les archaïsmes légués par la tradition et les romanciers semblent se rassasier des curiosités lexicales suscitées par l'inflation argotique. Les trouvailles de la langue verte empruntées à Poulot ou à Delvau (*le clou, ma tante, mettre en plan, accrocher, décrocher...*) sont autant d'indices qui, sous l'apparente modernité qu'ils affectent dans le roman « philologique » de Zola, perpétuent en fait une mémoire discursive qui s'ancre dans la tradition.

De manière ténue, (en régime naturaliste, les codes culturels « opèrent de façon plus sournoise », relève J. Dubois, sous forme « d'expressions assez innocentes »³⁶), on voit resurgir le code pittoresque et ses stéréotypies. Au détour d'une comparaison dévalorisante par exemple. Nana se rend chez l'entremetteuse « avec l'aisance de l'habitude, comme les pauvres gens vont au mont-de-piété »³⁷. Sans que l'on sache si la comparaison atténue le jugement porté sur Nana ou si elle dévalue le comportement des déshérités.

36. Dubois, op. cit., respectivement p. 103 et 104.

37. E. Zola, *Nana*, op. cit., t. II, p. 1441.

Ou de manière plus significative, avec le leitmotiv de la frénésie de dépense immédiate, inusable lieu commun de l'imaginaire bourgeois sur le peuple. Quand le mise en gage de son unique robe de soie et de son alliance rapporte à Gervaise une somme inattendue, aussitôt elle « dans [e] de joie » et va « commander en plus six bouteilles de vin cacheté pour boire avec le rôti » et écraser les Lorilleux. De même, si « mettre sa pendule en plan » la laisse hagarde, « les bras mous, les yeux mouillés » sur une chaise, « cinq francs de bénéfice » supplémentaires suffisent à la consoler. « Elle renvoya tout de suite la vieille femme chercher quatre sous de goutte dans un verre, à la seule fin de fêter la pièce de cent sous. »³⁸

On rejoint par là un lieu commun de l'opinion contemporaine, celui de l'imprévoyance. Dépositaire de l'esprit dominant de son temps, le *Dictionnaire* de Pierre Larousse réaffirme, après tant d'autres, que « la prévoyance est une des vertus sociales les plus éminentes [qui] malheureusement [...] fait trop souvent défaut dans les classes inférieures »³⁹. La psychologie du pauvre semble marquée par une incapacité foncière à l'anticipation. Dès 1843, Louis Reybaud indiquait la nécessité de développer « l'esprit de prévoyance et de conduite » dans les couches populaires. Le pauvre, selon un autre observateur de la même époque, serait privé de « la capacité d'embrasser l'avenir dans ses conceptions » et « de là vient [drait] sa détresse plus que de tout autre cause »⁴⁰. Certes, il se trouve des voix pour contester que « l'imprévoyance du pauvre [soit] la cause la plus énergique de sa détresse » (E. Buret) mais le roman et le discours social et politique contemporain accordent une grande place à ce stéréotype qui permet d'expliquer des déchéances, dispense une causalité diffuse sur les drames de la misère.

Plus généralement l'appréhension du temps par les indigents signe une défaillance de la fonction morale, une faiblesse de caractère qui les fait se comporter en cigale. La représentation qu'en donne le discours de l'époque est celle d'une temporalité scandée par l'alternance des samedis

38. E. Zola, *L'Assommoir*, p. 645.

39. Article **Prévoyance**.

40. Cité par R. Jourmet et G. Robert, *Le Mythe du peuple dans les Misérables*, Paris, 1964, Ed. sociales, p. 149 (note 1). Un juriste cité par P. Larousse observe que « l'ouvrier, par sa condition même, est imprévoyant ; précisément parce qu'il vit au jour le jour, il s'habitue à ne pas regarder au-delà ; c'est son état, cela devient sa nature » (article **Prévoyance**).

« jours de sainte-touche » (*L'Assommoir*) et de lundis placés sous le signe de la prodigalité et de la dissipation (à tous les sens du terme)⁴¹. Le mauvais pauvre, c'est celui qui, comme Médéric Gautruche portant cette tendance à un choix existentiel, veut faire « de sa vie un lundi »⁴².

On voit que de telles scènes-clichés ne sont pas loin de raviver ce poncif et qu'elles traduisent, sans doute, une rémanence des codes explicatifs antérieurs et de formes esthétiques que le naturalisme croit avoir périmées par la grâce du « retrait rhétorique » qui fonde sa pratique romanesque. La « croyance en l'extraterritorialité rhétorique »⁴³ qu'il aurait conquise (par le bannissement des « plumets romantiques », écrit Zola) le porte à se prévaloir de la « vérité indiscutable des faits », des « documents vrais »⁴⁴ et de la neutralité axiologique qui lui semble corrélative. On sait qu'elles sont l'effet d'une illusion positiviste. A propos de cet objet spécifique, mais peut-être aussi plus largement de son approche du mode de vie populaire, on peut affirmer que le naturalisme ne répudie pas radicalement le pittoresque. Au contraire, à la faveur du regard ethnographique qu'il porte sur les diverses « tribus » de la société, il réactive des attitudes inspirées par cette posture. Comme il a su dissoudre les curiosités « physiologiques » dans le reportage social, il réinscrit dans le texte romanesque l'attrait du pittoresque pour le curieux, l'original, le savoureux (les « trouvailles » de la langue populaire). Mais, ni résurrection, ni réhabilitation. La visée ethnographique dont s'autorisent les écrivains de cette école, confère à ce réemploi une légitimité qui est d'ordre scientifique. En positivisant le mythe d'Asmodée, elle le démocratise, en quelque sorte, innocente cet appétit « physiologique », et efface ainsi ce qui pouvait subsister en lui d'exotisme de la « canaille ».

41. Cf. « Elle battait tout l'espace où la crapule soûle ses lundis... », *Germinie Lacerteux*, Paris, UGE., p. 198 ; l'établi de Gervaise est « gras des lichades du lundi » (p. 643). Sur ce rythme cyclothymique et le stéréotype de l'ouvrier noceur, voir *Le savant et le populaire*, op. cit., p. 218-219. Cette référence à F. Sarcey en particulier, représentant fidèle d'une opinion dominante : « La plupart des ouvriers parisiens sont des rigoleurs et quand ils ont vingt francs en poche, ils n'ont rien de plus pressé que de festoyer jusqu'à la complète et définitive extermination de la pièce jaune ».

42. E. et J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, op. cit., p. 190.

43. J. Kaempfer, *Emile Zola. D'un naturalisme pervers*, Paris, J. Corti, 1988, p. 113.

44. Dans ses notes d'enquêtes sur le peuple parisien, Zola avait « documenté » le mont-de-piété. Cf. *Carnets d'enquêtes*, Plon éd., 1987, p. 437.

Résumé

Alors que, dans le roman réaliste et naturaliste du XIX^e siècle, la construction des « personnages institutionnels » de l'action sociale est largement tributaire du discours professionnel contemporain, la mise en texte du mont-de-piété reste marquée par un goût pour le pittoresque social enraciné dans la tradition littéraire. La peinture du « clou » se nourrit de références désuètes, volontiers archaïsantes. Le roman naturaliste répudie-t-il radicalement cette textualisation régressive ? Sa retenue rhétorique le préserve-t-elle des ambiguïtés de la posture pittoresque ? S'il contribue à faire reculer le cliché, le regard ethnographique qu'adoptent les écrivains naturalistes aboutit, en fait, à réinscrire dans le roman un attrait pour le curieux, l'original, la savoureux que légitime une quête de savoir.

Summary

Whereas in the nineteenth century realistic and naturalist novel, the pattern used to describe the « institutional characters » of social action largely relies on the professional, contemporary discourse, the written characterization of the pawnshop is still influenced by a taste for social picturesque anchored in literary tradition. The references used in depicting the « hock shop » are outdated and often archaic. Does the naturalist novel definitely renounce this regressive textualization ? Does its rhetorical restraint shield it from the ambiguities of the picturesque ? The ethnographical viewpoint adopted by naturalist writers certainly contributes to tone down clichés but in fact, it leads to revive in the novel an attraction for peculiarity, originality and smack which is warranted by a quest for knowledge.

Resumen

Cuando en la novela realista y naturalista del siglo XIX la elaboración de los « protagonistas institucionales » del actuar social queda estrechamente dependiente del discurso profesional contemporáneo, la puesta en texto del monte de piedad sigue marcada por un gusto por el pintoresco social arraigado en la tradición literaria. La pintura de la peñaranda se

sustenta con referencias obsoletas muchas veces arcaizantes. ¿La novela realista repudia radicalmente semejante textualización regresiva ? ¿Su prudencia retórica la deja preservada de las ambigüedades de la postura pintoresca ? Si bien la mirada etnográfica adoptada por los escritores naturalistas contribuye al retroceso del tópico, tiene en realidad como resultado volver a inscribir en la novela cierto atractivo por lo extraño, lo original, lo sabroso que una búsqueda de saber legítima.

LE DISCOURS SUR LE ROI ET SUR LA ROYAUTÉ DANS LES CANTIGAS DE SANTA MARÍA

D'ALPHONSE LE SAGE

Jeanne Raimond
Université Paul Valéry
ISM

Alors que j'avais l'impression que ces éléments fondaient d'une certaine façon le corpus tout entier, l'étonnante rareté des motifs narratifs concernant le roi et la royauté, constatée au cours de l'établissement du motif-index, m'a conduite à l'étude du fonctionnement du discours sur la figure royale. J'ai pris pour base de ce travail les données mises à jour dans le motif-index des CSM, plus précisément dans le chapitre P : "La société".¹

D'autre part j'avais eu l'occasion de travailler sur le concept, central dans les *Cantigas de Santa María*, du "vasallaje a lo divino"². Les CSM posent en effet à ceux qui les étudient un problème d'identification ; elles sont interprétées tantôt comme une version poétique d'une littérature exemplaire contemporaine, tantôt comme un grand chant courtois à Marie. On peut aussi les concevoir comme un espace complexe et conflictuel, produit du jeu de ces deux courants littéraires.

1. Raimond (Jeanne). *Motif Index des Cantigas de Santa María*. Thèse de doctorat, sous la direction de M. le professeur E. Cros, Montpellier, Mars 1993. Ce chapitre qui traite de la société est d'ailleurs un de ceux qui regroupent le moins de motifs.

2. Raimond (Jeanne) *El vasallaje amoroso "a lo divino" en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*. in *Amour et conventions littéraires en Espagne du moyen âge au baroque*, CERS, Imprévue, 1996-2.

J'avais essayé de démontrer que le concept de "vasallaje a lo divino" se construisait par le jeu l'un sur l'autre de deux discours, le discours exemplaire et le discours courtois. C'est à la confluence de plusieurs discours que se situe encore, me semble-t-il, le discours sur le roi et la royauté.

Pour mener cette étude je ne considérerai qu'un nombre restreint de *cantigas*, une trentaine environ sur un ensemble de 427. (Je rappellerai que le texte est composé de séries de neuf *cantigas* narratives suivies d'une *cantiga de loor de Santa María*). Je ne m'attacherai que très peu aux textes dans lesquels le roi se présente comme troubadour de Marie et qui comportent une simple référence de "autoría". Ils font trop souvent appel à des topiques exclusivement littéraires pour que leur étude soit ici pertinente.

Pour appuyer mon argumentation je soulignerai la démarche du roi compilateur qui réunit d'abord, de 1254 à 1274, quelques textes en un premier manuscrit qu'il emmène avec lui à Beaucaire quand il veut encore convaincre la papauté du bien fondé de ses prétentions à l'empire et qu'il confiera ensuite à la bibliothèque du chapitre de Tolède, siège de la primauté de l'Eglise castillane, lieu symbolique de la continuité renouée. Plus tard l'ensemble des *cantigas* sera déposé à Séville.

Je rappellerai en outre que, sur 427 *cantigas*, vingt trois ont pour thème un miracle en rapport avec le Puerto de Santa María, reconquis et rebaptisé par le roi, et que dans la première centaine de *cantigas*, une seule a un thème autobiographique alors que on en compte trois dans la seconde centaine, puis huit dans la troisième et treize enfin dans la dernière partie de l'œuvre élaborée quelque temps avant la mort du roi Alphonse. Cette disposition des textes au sein du corpus me semble importante à souligner car l'alourdissement de la présence du discours autobiographique me paraît susceptible d'induire une autre dimension de la pratique sociale.

Nous constatons, de façon générale, que sont présents dans notre texte, comme ils le sont généralement dans l'historiographie médiévale, aussi bien le temps de l'exemple que le temps de l'hérédité et celui de la genèse³. En effet, bien que le roi Alphonse ne fasse pas, dans les CSM,

Note 3. Martin (Georges). *Les Juges de Castille. Mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale*. Paris: Klincksieck, 1992. P 605: "Temps de l'exemple - qui

œuvre d'historien, un certain type de discours historiographique imprègne ces pages.

En ce qui concerne le discours sur la royauté, on remarque tout d'abord une totale exclusion de la référence à une quelconque dialectique du gouvernement au profit d'une imprégnation systématique par la pensée religieuse et magique. Cette imprécision, cette absence de références directes à l'œuvre royale renforcent l'idée que cette historiographie-là est davantage basée sur une culture autre que la culture historique. Les chansons à Marie apparaissent, dans le domaine que nous allons étudier, comme à la confluence d'une historiographie de la société courtoise et de l'exemplarité.

En effet, la pratique exemplaire, structurée par les pratiques d'Eglise, en reprend les constantes tendances au prosélytisme et à l'universalisation. Elle substitue à une pratique du dialogue, de la dialectique de gouvernement donc, une pratique sermonaire qui diffuse un savoir hérité des autorités. Elle inscrit son discours dans l'a-temporalité, dans l'universel, réfutant ainsi par avance tout questionnement possible.

Tout aussi fondatrice est la pratique courtoise qui régit les rapports entre le seigneur et ses vassaux, qui résout les antagonismes par une permanente dialectique de la reconnaissance et de la compensation des vertus de l'un et des mérites des autres. Nous la verrons se mettre en œuvre quand il s'agira d'affirmer la puissance temporelle du monarque, quand se précise ou même s'impose dans certaines *cantigas* la relation courtoise entre Marie-Dame et le roi-chevalier. C'est une pratique *substitutive* de légitimation du système féodal en train de s'effondrer dans la Castille du

ramenait la multiplicité des événements à quelques principes nécessaires-, temps de l'hérédité- qui faisait des générations les supports successifs d'un apport invariable-, temps des genèses- qui montrait le désordre ou l'accident tendre vers l'ordre véritable- furent donc les trois modalités sémantiques fondamentales de la temporalité dans l'historiographie médiévale. [...] Elles s'adossaient à un édifice spirituel, mais regardaient obstinément le politique. L'hérédité fondait la découpe territoriale des royaumes, la division et le regroupement des royautés, la détention et la transmission de la couronne. L'exemple illustrait, par le succès ou par l'échec, les lois salutaires du gouvernement de hommes. La genèse disait leur fatalité. Ainsi voit-on la transcendence annexée aux intérêts de la cité et les éléments d'une construction théologique exploités aux fins de consolider une forme du pouvoir."

treizième siècle, quand la noblesse elle-même divisée se ligue contre son roi, quand sont sur le point d'accéder aux pouvoirs de nouvelles castes de marchands, et quand les Cortes régulent l'économie qui n'est plus le fait du prince seul.

Ces deux pratiques structurent le texte dans son ensemble mais leur caractère fondateur est problématisé par l'intervention d'une troisième pratique. Nous assistons, me semble-t-il, à la déconstruction de deux schémas, celui de la pratique exemplaire et celui de la pratique courtoise par une troisième qui veut s'imposer au niveau du discours alors qu'elle fonde déjà la société alphonsine. Il s'agit d'une pratique de reconquête, reconquête par un roi chrétien de terres païennes certes, mais surtout de légitimité juridique, reconquête donc de légitimité spirituelle pour l'exercice temporel d'une certaine forme du pouvoir royal. Nous essaierons de démontrer comment elle peut être éventuellement signifiée par le discours autobiographique.

Dans un premier temps j'aborderai le problème des rapports entre la dynastie et la puissance spirituelle en remarquant d'abord que dans ses œuvres juridiques et historiographiques, Alphonse X manifeste le même attachement que ses prédécesseurs à la tradition visigothe dans laquelle le sacre conférait aux rois une autorité spirituelle que n'établit pas le simple couronnement. La légitimation du pouvoir temporel est conditionnée par cette reconnaissance du pouvoir spirituel du monarque. La nation castillane connaît en effet les mêmes problèmes que la nation visigothe. La précarité financière et les tensions nobiliaires pourraient être effacées par un retour au respect de la dynastie mieux qu'elles ne le sont dans les faits par une pratique législative intense et par des alliances ou des assassinats plus ou moins opportuns.

N'oublions pas enfin que la Péninsule, qui s'est trouvée très éloignée de l'église de Rome, aspire à la réintégrer et à en assurer d'une certaine manière la direction, se targant d'être une des nations chrétiennes dont le perpétuel mouvement contre les infidèles est, depuis des siècles, mené par son roi.

Cette perspective explique sans doute que, tant dans les *cantigas* narratives que dans les *cantigas de loor* les données généalogiques soient sommaires. Nous ne trouvons tout au long du texte que les noms des

membres de la famille royale qui ne sont pas tombés en disgrâce et ceux des lieux qui ont été le théâtre de manifestations de la bienveillance divine sans que nous soient jamais données les dates des événements référés⁴.

Le prologue A est un des rares lieux d'accumulation de références à la puissance, à une puissance héritée. Un discours positif sur la légitimité s'impose dès ce prologue qui se trouve dans le manuscrit enmené à Beaucaire. Ce texte insite sur la multiplicité des titres et sur l'extension du royaume :

"ben des Conpostela
ta o reyno d'Aragon"

Son pouvoir de persuasion passe, bien sûr, par l'accumulation. Ici est donnée au lecteur la liste des terres conquises. On remarque l'abondance des mots de liaison : "outrossi" (quand il s'agit de terres conquises par son père Ferdinand III) et "outra vez" (quand Alphonse a su les reprendre aux maures).

La légitimité des titres dont est paré le roi est affirmée d'un point de vue religieux qui semble impliquer le temporel. Dès l'abord, nous connaissons les relations de vassalité entre le roi :

"que gaõ
de mouros e nossa fe
meteu"

et son seigneur-Dieu, relations basées sur un système d'échange de faveurs et de confiance réciproque :

"gran ben
lle fez Deus, com'aprendi"
" [a] Madre de Deus
en que ele muito fia"

Dans le prologue A encore, on passe sous silence les détails de l'héritage des Stauffen pour ne mettre en évidence, et ce sans aucune nuance,

4. Mac Donald (Robert A). "Alphonsine Law, the Cantigas, and Justice" in *Studies in the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*, Madison, 1987. (pp : 313-327)

que ses conséquences et placer ainsi la monarchie castillane dans la tradition, dans une optique génétique :

"e que dos Romaños rey
é per dereit e Sennor,"

De façon générale, dans l'ensemble des textes, le discours sur la royauté passe par un discours sur le roi, d'abord sur un roi déterminé, Don Alfonso, fils du roi Fernando III, et parfois aussi par un discours sur ce père. Il s'agit d'un discours que l'on pourrait qualifier de discours d'authentification. Cette authentification conduirait par l'entremise de la légitimation du royaume dans ses fondements spirituels et légaux à la légitimation du propos du roi en exercice. Le système se rétablirait sur ces deux individus.

Très éloignées dans leur forme de l'œuvre juridique des *Partidas* et de l'historiographie des *Crónicas*, les *Cantigas* amèneraient quand même leur lecteur à une reconnaissance en premier lieu du droit divin, qui justifierait l'initiative royale.

N'est-il pas dit des rois et des empereurs, dans les vers 41 et 42 de la *cantiga* 409, *cantiga de loor* de Santa María :

"ca per ela sennores
son de toda a gente"

Dans l'évocation de la figure royale on assiste à un renoncement au savoir historique, ou tout du moins à son effacement, au profit d'une exaltation qui participe de la foi. Ce discours sur le roi et la royauté présente des analogies avec le discours d'exaltation du divin à travers Marie.

Nous remarquons une certaine similarité entre les *cantigas* qui mettent en scène le roi Alphonse et celles qui sont consacrées à l'évocation de son père Ferdinand le Saint. Par elle s'établit la continuité sur laquelle le roi Alphonse prétend fonder la légitimité de son action.

Dans l'évocation de la personne royale, l'élément magique témoigne de la participation du divin. Ainsi, la bonne conservation du squelette de

Ferdinand constitue-t-elle une preuve de la bienveillance divine à son égard. L'introduction du merveilleux dans l'évocation de celui qui le mérite affirme la lointaine perfection de Fernando.

Selon la *cantiga* 292 qui présente le roi Ferdinand comme un exemple des valeurs royales, son corps reste intact des années après sa mort. Puis, dans un second temps est évoqué le songe d'un orfèvre auquel apparaît le roi qui demande de placer la statue de Marie à la place de la sienne :

"ca dela tiv'eu o reyno e de seu fillo mui bel,
e soo seu quitamente, pois fui cavaleir novel
na sa igreja de Burgos do moesteiro real".

Dans la nuit l'anneau qui était à son doigt se glisse à celui de Marie

L'insistance sur les relations de "vasallaje a lo divino", de vassalité à la fois spirituelle et amoureuse entre Ferdinand et la Vierge crée un lien supplémentaire entre Marie et le roi Alphonse. Celui-ci n'est pas seulement le roi-troubadour, il tient ses pouvoirs de son père, donc du Christ et de Marie.

De la même façon, l'évocation du miracle dont bénéficie la reine Béatrice, mère d'Alphonse dans la C 256 amène le lecteur à raisonner par induction. Doña Beatriz enceinte d'un autre fils, est envoyée par le roi Ferdinand à Capilla récemment reconquise en 1227. Très malade elle est considérée comme perdue par les "fisicos de Monpislér" toujours inaptes.

"mas la Reya que serva era da que pod' e val"

fait approcher de son lit une statue de Marie et guérit.

Le roi Alphonse est ainsi montré comme le fils de deux personnages favorisés directement par Marie, médiatrice entre Dieu et les hommes.

On voit que le caractère autobiographique qui déconstruit d'une certaine façon la pratique exemplaire en la privant d'universalité, sert de support à une pensée de type analogique. Aucune formation n'est nécessaire pour la relation directe déjà reconnue par la Dame-Vierge. On ne devient pas Roi, on l'est, depuis longtemps, du fait de l'hérédité.

Alphonse X a montré toute sa vie un net désir d'accéder au titre d'empereur, malgré les obstacles dressés par la papauté mais a porté peu d'attention à la légitimité des alliances qu'il sut conclure pour y parvenir. Sa dernière tentative ne parvint pas à son terme en 1275. Face à l'absence manifeste d'intérêt de la part du Saint Siège et à l'hostilité croissante de ses sujets à une politique dispendieuse, Alphonse n'a d'autre refuge que dans la Mère de Dieu. Marie qui se transforme en médiatrice entre Dieu et le roi comme, ailleurs, le Pape continue à l'être entre Dieu et l'empereur.

Dans la C 299 le roi, qui, une fois de plus n'est pas nommé, apparaît comme un des fondateurs, un des responsables de l'Eglise. Nous l'identifions par la mention de l'ordre de la Estrella fondé par Alphonse Le Sage auquel appartient le moine qui voit en songe Marie lui demander que son image soit confiée au Roi plutôt qu'aux frères :

".....ca el saberia
onrra-la muit'....."

L'intervention de Marie émeut parce qu'elle est symptomatique d'une relation d'intimité et de tendresse ; elle n'est guère spectaculaire.

On remarque que dans les relations entre Marie et le Roi le sentiment remplace la raison, que les rapports sont directs au point qu'on peut parler de relations physiques. Ainsi dans la C 295, qui ne nous donne d'autre indice d'identification du roi Alphonse que ce rappel d'un roi qui

"trova per ela",

ce sont des religieuses qui ont la vision de Marie s'humiliant, pliant le genou, voulant baiser les mains du roi qui à son tour se prosterne devant elle.

Les affirmations de l'estime que Marie porte à son troubadour sont exprimées à des religieux qui ont fui le siècle, il semble que la confiance de la familiarité de Marie et du roi ne puisse atteindre que des oreilles qui leur sont déjà acquises.

L'intervention de Marie auprès du roi est très personnelle, elle n'a presque aucune portée exemplaire. En ce sens que la leçon qui peut en être tirée ne concerne pas tous les hommes mais constitue simplement un avertissement pour des sujets.

Rarement évoquée au début, la personnalité du roi Alphonse est singulière : il est poète. La poésie et la prière se trouvent confondues dans l'expression de sa dévotion. Son art consiste à élaborer "razoes e tensoes", il participe ainsi à une tâche éducative. Les quelques limites fixées à ses compétences quand il sacrifie au topique de la modestie le mettent toutefois en position de supériorité. Accepté par Marie comme troubadour, puisqu'elle lui manifeste maintes fois sa faveur, il en est le vassal, comme l'est de la dame de son seigneur tout chevalier qui prétend à ses faveurs. Ici, une fois de plus la pratique courtoise et la pratique religieuse sont étroitement mêlées. Le roi, chevalier courtois, l'est aussi dans la Cour Céleste. Il n'est pas l'Epoux, ni le Fils mais vient juste après eux. Intermédiaire entre deux mondes, il a le privilège de pouvoir transmettre un enseignement divin qui renouvellerait l'humanité. Ainsi dans le prologue B, à caractère strictement autobiographique Alphonse prie-t-il Marie :

"rogo-lhe que me queira por seu
trobador".

et dans la dixième *cantiga*, *cantiga de loor*, considérée de ce fait comme une *cantiga* plus théorique que les *cantigas* narratives, il rappelle que :

"Esta dona que tenno por sennor
de que quero seer trobador" strophe 4

"Devemo-la muito amar e servir,
ca punna de nos guardar de falir ;
des i dos erros nos faz repentir,
que nos fazemos como pecadores" strophe 3

De façon générale, dans cette œuvre sans prétention apparente à l'historiographie la maîtrise de l'histoire passe par la répétition de phénomènes miraculeux, par la citation d'événements relativement éloignés. La continuité de l'histoire est assumée par la création d'une perspective totalisante.

Et bien que ne soit pas repris ici, comme ils peuvent l'être dans des textes purement historiographiques, les arguments de la quête de l'empire, c'est bien une entreprise de réaffirmation de la légitimité qui s'opère par

l'insistance sur l'inspiration divine dont bénéficie le pouvoir royal. L'étroite relation sans cesse soulignée entre les monarques et la Vierge, le caractère direct des interventions de celle-ci manifeste le lien entre son fils et les rois de Castille.

J'aborderai maintenant plus spécialement les textes consacrés à l'exaltation du roi, Alphonse X. Nous avons vu que tout était mis en œuvre pour nous rappeler que les monarques castillans du treizième siècle possédaient au moins deux vertus théologiques, la foi, et l'espérance sans cesse manifestées dans leur démarche conquérante et leur intimité avec la mère de Dieu. Ils doivent aussi être dotés des vertus cardinales : "prudencia, justicia, fortaleza y templanza, que tienen por objeto convivir con los hombres".⁵

Le besoin permanent de se justifier que ressent un roi en butte aux attaques les plus acharnées sur son propre sol détermine la nécessité de cette mise en évidence de ses qualités essentielles et de sa constance dans leur exercice.

Le premier devoir du roi sur lequel insiste particulièrement le prologue A c'est la "fortaleza" qui permet l'agrandissement de son royaume, la conquête de terres infidèles et le respect des traditions. En effet, dans la *cantiga* 401, *cantiga "de petiçon"*, le roi demande d'abord à Marie :

"... que en este mundo queira que os encreus mouros destruyr possa".

Cette "fortaleza", ce courageux esprit de conquête, nous le trouvons amplement évoqué sous diverses formes dans d'autres *cantigas* narratives qui retracent les étapes d'un miracle produit au bénéfice du roi.

Selon la *cantiga* 328, Marie fait changer le nom d'une terre reconquise par Alphonse X de Alcanate en Puerto de Santa María. Cette narration commence par une description très flatteuse des merveilles géographiques de cette terre. Elle évoque ensuite sa conquête par "el Rey Don Affonso" ainsi que la répression sauvage orchestrée en vain par les maures contre

5. Montoya Martinez (Jesús). *La norma retórica en tiempo de Alfonso X*. Granada: Ediciones Adhara, 1993.

ce changement. Le nouveau nom s'imposera par l'effet conjugué de la "jostiza" royale et d'une action de Marie sur les esprits.

Dans la *cantiga* 345 la lutte se déroule sur deux fronts : le front de la reconquête et le front intérieur au royaume où les mauvais chrétiens luttent sans ardeur contre les maures.

"Enton el rei Don Affonso, fillo del rei Don Fernando, reinava, que da Reynna dos ceos tiia bando contra mouros e crischas maos, e demais trobando andava dos seus miragres grandes que sabe fazer"

L'antagonisme est résolu de façon mystérieuse par la Vierge peu de temps après son apparition en songes au roi et à la reine.

" Mas depois a poucos dias quiso Deus que gaannada Xerez este Rei ouvesse e de crischas pobrada"

Plus encore dans la guerre que dans la paix, le suzerain doit se montrer juste et généreux, et c'est cette qualité qui justifie la fidélité des vassaux qu'il demande à la Vierge de lui accorder dans la *cantiga* 401 :

"e que de meus amigos veja senpre prazer, e que possa mias gentes en justiça teer, e que senpre bien sabia enpregar meu aver que os que mio fillaren mio sabian gradeçer"

La *cantiga* 376 évoque les relations qui le lient à l'infant Don Manuel, l'un de ses frères restés fidèles :

"Don Manuel que con el era, que o amava de chao e o ben que ll'el fezera non lle sayra en vao, ca en servi-lo sa vida el avia despenduda."

Ce sont des relations liées à la reconquête et au repeuplement :

"na cibdade de Sevilla, u fazia sa morada el rey por guardar a terra e que fosse ben pobrada e ouvesse per mar frota, per que fosse mais temuda"

Elles justifient la dotation que fait le roi à l'Infant :

"Porend'el rey o amava, e gran dereto fazia."

Un autre cas de dotation nous est proposé par la *cantiga* 377 : le roi s'apprête à récompenser Pedro Lourenço, peintre de Marie ; un intermédiaire retarde le processus. Pedro Lourenço fait donc appel à Marie et le roi peut ainsi conclure l'affaire.

La vertu peut s'imposer à Don Alfonso par l'entremise de la Mère de Dieu, médiatrice, invoquée par un de ses débiteurs dans la *cantiga* 382 :

"Aa Virgen gloriosa, u toda medida jaz,
que ela na vontade al rey meta, se lle praz
que dé..."

dont le refrain :

"Verdad'êste a paravoa que disse el Rey Salomón
que dos reys as vontades enas maos de Deus son."⁶

rappelle qu'elle exerce sur leurs actes un contrôle constant depuis les temps bibliques.

La "mesura" dont il prie Marie de le doter :

"...que d'oj' en adelante non erre com' errey" (*cantiga* 401)

lui permet, selon la *cantiga* 97, d'accomplir son devoir de justice envers ses sujets ; il ne se fie pas aux rumeurs, il sait les vérifier et entend l'accusé avant de le juger.

Les *cantigas* qui se réfèrent à l'action du monarque ou qui la justifient se trouvent essentiellement dans la dernière partie de l'œuvre. Il apparaît que la méfiance d'Alphonse s'exprime souvent surtout envers les nobles, incapables de suivre leur seigneur, et même envers les scientifiques : "los físicos", incapables de le guérir de ses maux. Ainsi la présence de "consejero" s'avère-t-elle tout aussi inutile que celle des "físicos de Monpesler" car toute l'œuvre d'Alphonse et toute sa défense sont légitimées par sa relation privilégiée avec la Vierge.

6. Les citations données en italiques sont celles des refrains.

Dans les *cantigas* qui nous occupent ici et qui abordent les événements du règne lui-même, les problèmes vont se résoudre par un acte de bienveillance suscité par la confiance du roi envers Marie, affirmée soit par le biais d'un dialogue avec Marie elle-même, soit par un échange silencieux du type de la prière de la *cantiga* 401 :

"e que el me deffenda de fals' e traedor,
e outrossi me guarde de mal consellador
e d'ome que mal serve e é mui pedidor"

Ce qui doit rester ce n'est pas la mémoire de l'abondance des difficultés ni des péripéties de leur résolution mais le souvenir de l'inlassable préoccupation de les effacer que manifeste Marie. Ce dénouement ne suit pas une série de pourparlers mais un simple dialogue singulier de la Vierge avec son serviteur préféré.

Ceci est particulièrement sensible dans les cinq *cantigas* qui se réfèrent à la maladie qui affecte le roi entre 1265 et 1278. Dans la *Cantiga* 209, le caractère autobiographique, l'implication personnelle du roi "non farei" "ei", "amei", "me praz", "devo", "me val", "faz-m' ", "eu cuidava" manifestent sa solitude face à l'autre, courtisan ou médecin : " todos cuidavan que morress' ali", "os físicos", "muitos eran no lugar". Sa rébellion : "non o quix fazer" est motivée par sa foi en ce qu'il appelle "o Livro dela" et dont l'imposition le guérit. Toutefois un caractère exemplaire est donné à l'événement par la sentence posée en refrain :

"Muito faz grand'erro, e en torto jaz,
a Deus quen lle nega o ben que lle faz"

Dans la *cantiga* 235 un autre narrateur fait la louange du roi, de sa magnanimité et relate ses mésaventures tout en insistant sur l'intentionnalité de Marie qui "ressuscite" le roi Alphonse le jour de Pâques, à Valladolid. Ici encore l'initiative vient de Marie. Après l'énumération des titres du roi et de ses malheurs dans le monde comme la rébellion de los "ricos-omes" vient la réponse de Marie à l'angoisse du roi :

"Non des poren
nulla cousa, ca seu feito destes é mui desleal.
Mas eu o desfarei todo o que eles van ordir,
que aquilo que desejan nunca o possan conprir"

*ca meu Filho Jhesu Cristo sabor a de sse servir,
e d'oi mais mui ben te guarda de gran pecado mortal"*

L'épisode rappelé de la guérison de Montpellier précède celui de la seconde trahison des "ricos omes". L'action de Marie et celle du roi s'inscrivent toutes deux dans la durée :

*"Ca os mais dos ricos omes se juraron, per com' eu
sei, por deitaren do reyno e que ficasse per seu,
que xo entre ssi partissen ; mas de fazer lles foi greu,
ca Deus los alçou na cima e eles baixou no val"*

Marie et son Fils infléchissent le cours de l'Histoire. Ils laissent Alphonse tomber malade alors qu'il se rendait sur la frontière, pour mieux exalter sa puissance en le guérissant le jour de Pâques. Cette coïncidence replace alors le quotidien dans le temps du sacré.

La narration, souvent sentencieuse dans les *Cantigas* en rapport avec notre sujet d'étude, ne donne généralement lieu, malgré l'amertume de la plainte du roi, ni aux exclamations ni aux interrogations que nous pouvons remarquer dans les *cantigas* qui nous proposent un dialogue entre les hommes et Marie. Elles mettent donc en scène un rapport différent de la royauté avec le divin. Ainsi la validité de la position du roi dans le siècle est -elle soulignée dans le rappel permanent de la relation qu'il entretient avec Marie, relation qui implique à la fois soumission et formation. Ce type de relation courtoise dûment comprise devrait s'établir entre le roi et ses sujets, sans que les querelles dynastiques viennent affaiblir l'autorité royale fondée et soutenue par l'autorité mariale.

Mon propos sera maintenant de montrer qu'il existe parfois une subversion d'un discours dogmatique (celui des *cantigas de loor*) par le discours autobiographique et que celle-ci est susceptible de créer une nouvelle modalité de réception et d'instaurer éventuellement une pratique sociale nouvelle.

Cette construction spécifique de l'éthique civile des sujets d'un roi sur l'imitation d'une éthique religieuse passe par certains procédés que nous allons aborder dans cette troisième partie.

En effet, même si des précautions doivent être prises quant à la

recomposition de l'œuvre dans son ensemble, il apparaît que les dernières centaines de *cantigas* présentent des traits de complexité intéressants. Elles sont d'abord, comme nous l'avons vu, riches en références à l'histoire du royaume. Elles présentent aussi des variations dont l'analyse nous conforte dans nos hypothèses.

Nous trouvons dans les *cantigas* en rapport avec le thème de la royauté plusieurs cas où la *cantiga* narrative devient assez proche de la *cantiga de loor*, cette *cantiga* qui suit dans tout le texte une série de neuf *cantigas* narratives et qui, par l'omission de la référence à un miracle spécifique et par le rôle sentencieux de son *estribillo* accomplit en quelque sorte une fonction dogmatique.

Inversement, il faut souligner le fait que certaines *cantigas* dites *de loor* sont resémantisées par un discours personnel du roi, fondateur d'une autre théorie qui cesse d'être exclusivement religieuse. Les *cantigas de loor*, comme les prologues, n'ont pas, en principe, un caractère narratif mais uniquement énonciatif ; elles sont plus théoriques que les autres. Or elles sont parfois le siège d'interférences avec l'autobiographie, le lieu d'un rappel de l'"histoire" du monarque comme la *cantiga* 360, *cantiga de loor* dont le refrain dit :

*"Loar devemos a Virgen porque nos senpre gaanna
amor de Deus e que punne de nos guardar de sa sanna"*

mais qui se termine sur ce vœu du roi :

"que de Mafomet a seita possa eu deitar d'Espanna"

On remarque encore la présence de l'auteur-roi dans la *cantiga* 300 :

*"Muito devería
ome senpr'a loar
a Santa Maria
e seu ben rezoar"*

Les raisons de louer Marie sont d'abord évoquées mais les deux dernières strophes font directement allusion aux difficultés personnelles du monarque dans sa gestion du royaume :

"E ar aja piadade
de como perdi meus dias
carreiras buscand' e vias
por dar aver e herdade
u verdad' e lealdade
per ren nunca puid' achar,
mais maldad'e
falssidade,
con que me cuidan matar."

La *cantiga* 380 dont le refrain implique tout à fait normalement la généralisation :

"Sen calar
nen tardar
deve todavía
om'onrrar
e loar
a Santa María"

est une requête personnelle adressée à la Vierge pour qu'elle qu'elle accepte ses chants et le protège toujours. Le roi-troubadour reprend l'histoire de la bienveillance depuis le péché originel et, se situant sans doute, dans la continuité du temps chrétien, la prie :

"e rogar-ll-ey
que se de me servir
quer e dar
me logar..."

De même la *cantiga* 180, qui est une *cantiga de loor*, s'achève par les vers :

"Poren lle rogo que quer' amparar
a mi de mal e Leon e Castela"

qui engagent ce royaume tout entier et non plus simplement le peuple des croyants.

Dans la *cantiga* 400 Alphonse X demande encore à Marie d'accepter son pauvre don de poète, comme elle avait accepté l'offrande de sainte Sophie. Cette *cantiga* au contraire des autres ne comporte pas d'*estribillo*, donc pas de sentence. Elle est l'expression d'une forme originale de *loor* qui aurait donc atteint ce degré de valeur exemplaire dont sont dotées les autres *cantigas* de même type lorsque leur moralité est énoncée dans la sentence alors même qu'elle n'est pas soumise à la structuration qui détermine l'exemplarité.

On assiste donc à la transformation du style premier des deux types de *cantigas* unanimement reconnus, à savoir la *cantiga* narrative et la *cantiga de loor* quand ils sont investis par un discours sur le roi et la royauté qui instaure une autre forme d'exemplarité se développant dans un autre temps.

La résolution de l'antagonisme relevé entre pratique courtoise et pratique exemplaire me semble nettement mise à jour dans le phénomène digne d'attention que constituent à la fois le passage de la *cantiga* narrative à la *cantiga de loor* et l'imprégnation de cette dernière par le discours autobiographique.

Le temps des *Cantigas de Santa María* est un temps qui se répète, un temps achronique, les miracles se succèdent sans grande précision temporelle. Il s'exprime dans la narration alternativement au prétérit et au subjonctif, présent ou imparfait ; c'est alors un temps qui remémore un passé révolu et proche mais qui situe la quête dans la durée. Dans la sentence ce temps s'exprime par un présent qui éloigne le destinataire de l'histoire quotidienne pour l'inclure dans cette durée avec une insistance accrue. Celui dans lequel s'inscrit le discours qui nous préoccupe est bien celui de la genèse de la dynastie, déterminé par l'héritage.

C'est donc, sans doute, une pratique sociale de la re-conquête, de la re-légitimisation, qui affleurant ici, déconstruit autant la pratique discursive exemplaire que la pratique discursive courtoise, pratiques dont le jeu fonde ce "*vasallaje a lo divino*", clef du discours des CSM. En effet l'intervention personnelle du roi dans le récit, le caractère autobiographique de ce dernier, apparaissent comme un trait subversif, à la fois du

discours exemplaire et du discours courtois, qui tend à les unir, à les confondre pour mieux re-construire une éthique de la vassalité.

Le modèle que constitue la double figure royale du roi Alphonse et du roi Ferdinand est doté d'un caractère spécifique plutôt que d'universalité. Mais on peut affirmer que le discours sur le roi, de type alternativement courtois ou exemplaire, est déconstruit par le discours autobiographique et aboutit à l'exaltation d'un modèle, le modèle royal. Et s'il est vrai que l'on ne peut pas vraiment parler d'exemplarité dans la mesure où le personnage central de ces exemples-là n'est pas universel mais plutôt typé, l'enseignement que reçoivent les lecteurs-sujets et la postérité qu'espérait Alphonse pour ses poèmes est toutefois de type exemplaire. Cet enseignement passe par les canaux habituels de l'exemplarité : l'historiette : ici anecdotes concernant le roi, la similitude : ici la relation courtoise unissant le roi et Marie comme métaphore de la filiation spirituelle, et la sentence qui débouche sur une éthique. Dans les *cantigas* en relation avec le problème de la royauté, cette dernière étape engage celui qui accepte l'éthique religieuse proposée dans une éthique civile de confiance et de soumission au seigneur.

Il y a déplacement de l'exemplarité par substitution à un temps achronique d'un temps qui englobe dans la genèse l'hérédité fondatrice, hérédité tant spirituelle que temporelle et qui, de ce fait, sacralise la pratique de la royauté et celle de la vassalité.

LO ERÓTICO Y LA SUBVERSIÓN DE LO POLÍTICO Y LO RELIGIOSO EN *EL SEÑOR PRESIDENTE*

Jorge Ramírez Caro¹

Una aproximación que la crítica literaria especializada no ha tomado en cuenta a la hora de analizar *El Señor Presidente* es el estrecho paralelo que el texto construye entre templo y prostíbulo y la relación que se establece entre lo religioso y lo erótico. Por esta razón nos interesa resaltar la función de este último elemento en el abigarrado e intolerante mundo de la novela de Asturias. Consideramos de capital importancia nuestra lectura dado que, primero, saca a la luz implicaciones socioideológicas de cómo el poder absoluto de la dictadura esteriliza y anula las posibilidades humanas de vida y libertad, y segundo, pone de manifiesto los mecanismos destructuradores (de subversión y hasta perversión) que utilizan las víctimas inconformes por el cero respaldo que les brindan las fuerzas humanas y sobrenaturales en su padecer diario.

En un estudio anterior hemos resaltado la impotencia de Dios y de la Iglesia en el mundo de la dictadura, la ineficacia de las prácticas religiosas frente a la violencia y el terror implantados. Ante esta situación, la Iglesia es desplazada al ámbito privado e individual y los fieles se contentan con repetir interminables oraciones que no alcanzan ninguna respuesta de parte del poder celeste, porque Dios -el Dios de la vida, la justicia y

1. Poeta, cuentista y crítico colombiano. Profesor en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional (Heredia, Costa Rica, C.A.).

la libertad- ha sido sustituido por el Dios de la muerte, la injusticia y la cautividad. Con esta inversión de valores, este nuevo Dios infernal sólo deja espacio para que se manifiesten impotentes y estériles los esfuerzos y luchas humanos. Las víctimas intentan huir en un mundo que se estira y se encoge y desembocan siempre en el mismo punto de partida: un infierno frío donde tiritan no sólo de la falta de abrigo, sino del espanto de verse sin redención alguna.²

En medio de este mundo inmovilizador y envolvente, de intolerancia política y religiosa que despliega el texto, uno de los espacios de desahogo es el prostíbulo de la "Diente de Oro" (una "vieja del diablo" y amiga antigua del Señor Presidente: "cuando no era más que ministro tuvo pasión por mí", apunta ella³). Este lugar se propone como un espacio donde se lleva a cabo una doble subversión y perversión de las fuerzas sagradas y del mismo poder intolerante. Primero, se configura como un espacio religioso, una especie de templo donde aparecen los santos y las estampas que el poder liberal oculta y silencia, y segundo, "El Dulce Encanto" es el oasis que cautiva y somete a los aliados al poder represor,⁴ incluyendo al mismo Señor Presidente.

La idea del prostíbulo como templo aparece configurada en la descripción del cuarto de doña Chón:

En mesas, cómodas y consolas de mármol amontonábanse estampas, esculturas y relicarios de imágenes piadosas. Una Sagrada Familia sobresalía por el tamaño y la perfección del trabajo. Al Niñito Dios, alto como un lirio, lo único que le faltaba era hablar. Relumbraban a sus lados San José y la Virgen en traje de estrellas. La Virgen alhajada y San José con un tecomatillo formado con dos perlas que valían cada una un Potosí. En larga bomba agonizaba un Cristo moreno bañado en sangre y en ancho escaparate cubierto de conchas subía al cielo una Purísima, imitación en escultura del cuadro de Murillo, aunque lo que más valía era la serpiente

2. Ver mi ponencia "La impotencia de Dios en el infierno de la dictadura en *El Señor Presidente*", leída en Centro Cultural Español (13 de noviembre de 1996), a propósito de los 50 años de la publicación de la novela de Asturias.

3. M. A. Asturias, *El Señor Presidente* (1946), (7ª ed.), San José: EDUCA, 1988, p. 238. Todas las citas serán tomadas de esta edición y, de ahora en adelante, las páginas se indicarán entre paréntesis.

4. "Algunos clientes [de El Dulce Encanto], casi todos militares, pernocaban en los salones del prostíbulo... ¡Cuánta alegría de cuartel y de burdel! El calor de las ramerías compensa el frío ejercicio de las balas" (p. 214).

de esmeralda enroscada en sus pies (pp. 232-233).

El decorado del cuarto de la Diente de Oro no sólo nos permite tener una idea de cómo eran las iglesias por dentro, sino que hace coincidir valores opuestos como templo-prostíbulo, gracia-pecado, Purísima Concepción-doña Chón (Concepción). El prostíbulo aparece adornado como un templo⁵ donde, en lugar de rendirse culto a las fuerzas espirituales, se lleva a cabo la satisfacción de los placeres corporales. Lo mundano y placentero se reviste de una halo sagrado: doña Chón envuelve su negocio corporal y el tráfico de mujeres con el manto de lo piadoso y vive en medio de los aliados de Dios, impotentes e incapaces de redimirla de sus frustraciones amorosas. El narrador, mediante la parodia y la ironía, subvierte los elementos propios de la esfera religiosa.

En la configuración del prostíbulo como templo aparecen otras implicaciones ideológicas, derivadas de los mecanismos productores de sentido presentes en el texto.⁶ El signo que recubre las imágenes piadosas es el de la burla: no están puestas en el prostíbulo para ser rescatadas de la intolerancia política, sino para ser despojadas de su sentido sagrado y ponerlas a circular en el mismo nivel de lo material-corpóreo-mundano. Las imágenes no sobresalen por las virtudes que puedan representar, sino por otros valores que no guardan relación con lo sagrado: resaltan más las "mesas, cómodas y consolas de mármol", "el tamaño y perfección del trabajo", el "traje de estrellas" de la Virgen, y "la serpiente de esmeralda enroscada" a los pies de la Purísima, que todas las virtudes asociadas a estas imágenes sagradas.

La misma ubicación del cuarto de Doña Chón, aparte del resto de las prostitutas, le da al prostíbulo un aire de mundo sagrado, retirado del resto profano y carnal: "Las habitaciones de la Diente de Oro, separadas por completo de la casa, quedaban como en un mundo aparte" (p. 232. El

5. Esta relación prostíbulo-templo es bien explícita en la conversación que sostienen Cara de Angel y doña Chón. El Favorito comienza diciendo: "¡Vive usted muy bien doña Chón! -Procuro no pasar trabajos... -¡Como en una iglesia! -¡Vaya, no sea masón, no se burle de mis santos!" (p. 233).

6. La parodia y la ironía hacen convivir en los elementos sagrados elementos de otra índole, produciéndose así una nueva semántica por subversión o perversión. El Mosco no invoca a Jesucristo, sino a Jesupisto (p. 19); los santos, en lugar de representar la vida, representan la muerte, están muertos: "Ya se llevan los santos de la iglesia y los van a enterrar" (p. 29); lo sagrado es lugar donde los perros hacen sus necesidades: "Un perro vomitaba en la reja del Sagrario" (p. 63).

destacado es mío). Esta atenuación del vínculo de lo religioso con lo profano pone de manifiesto el carácter central y superior del mundo de doña Chón frente al de las ramerías comunes, así como la iglesia se presenta como esfera aparte dentro de la sociedad terrena. Del resto de las habitaciones del prostíbulo nada se dice, como si este mundo separado del cuarto de la dueña no fuera parte de este cosmos erótico-sagrado.

La relación de lo religioso con lo erótico está siempre mediada por la represión.⁷ Cuando doña Chón va a la cárcel a buscar al Auditor para el asunto de los diez mil pesos que había pagado por Niña Fedina, el narrador señala: "El ambiente, para las personas de cierta edad, **conservaba un aire de convento. Antes de ser prisión había sido cárcel de amor**" (p. 212. El destacado es mío). "Convento", "prisión" y "cárcel de amor" vienen a ser signos de lo religioso, de la represión y del placer, respectivamente. El texto superpone lo represivo y lo carnal a lo religioso-sagrado.⁸

Reparemos ahora en cómo lo erótico subvierte el plano político. En el mismo cuarto de la Diente de Oro, al lado de las imágenes religiosas aparecen las imágenes de políticos que han llegado a ocupar cargos importantes en el Gobierno: "Alternaban con las imágenes piadosas los retratos de dona Chón (diminutivo de Concepción, su verdadero nombre), a la edad de veinte años, cuando tuvo a sus plantas a un Presidente de la República que le ofrecía llevarla a París de Francia, dos magistrados de

7. Recuérdese el pasaje donde la cocinera Manuela Calvario (nombre simbólico asociado a lo religioso) le propina una golpiza a Niña Fedina: "La cocinera, Manuela Calvario, reinaba desde hacía años entre el carbón y la basura de El Dulce Encanto y era una especie de Padre Eterno sin barbas y con fustanes almidonados. Los carrillos flácidos de la respetable y gigantesca cocinera se llenaron de una sustancia aeriforme que pronto adquirió forma de lenguaje al ver aparecer a Fedina... ¡Veneno te daría yo en lugar de comida! ¡Aquí está tu bocadito! ¡Aquí... tomá..., tomá...! Y le propinó una serie de golpes en la espalda con el asador" (p. 216).

8. En el capítulo "Casa de mujeres-malas" encontramos dos pasajes en los que el placer y la violencia van unidos. En ambos casos, las mujeres sufren la represión con tal de tener con quién estar en aquel mundo infernal: "¡Pobres reinas, se enredaban con aquellos hombres -protectores que las explotan, amantes que las mordían- por hambre de ternura, de tener con quién por ellas!" (p. 227). Y más adelante leemos: "Hombres y mujeres se quemaban con la boca. Los besos, triquitraques lascivos de carne y saliva, alternaban con los mordiscos, las confidencias con los golpes, las sonrisas con las risotadas y los taponazos de champán con los taponazos de plomo cuando había valientes" (p. 228).

la Corte Suprema y tres carniceros que pelearon por ella a cuchilladas en una feria. Por ahí arrinconado, para que no lo vieran las visitas, el retrato del sobreviviente, un mechudo que con el tiempo llegó a ser su marido" (p. 233). De nuevo la ironía permea el texto: lo serio y lo cómico se mezclan. Por un lado aparecen las figuras serias como pretendientes de doña Chón y, por otro, están los carniceros, lo cual revela la mueca burlona del narrador hacia la figura de la Diente de Oro y el poder político. Esta actitud burlesca atraviesa tanto la esfera religiosa como la política: la figura de doña Chón, equiparada anteriormente a una santa (la Purísima Concepción), ahora es propuesta como la de una mujer seductora y cautivadora de figuras prominentes del poder político y de unos vulgares carniceros.

No sólo la iglesia aparece vinculada con la carnicería⁹, sino que el texto asocia a las tres figuras respetables de la esfera política (un Presidente y dos magistrados) con los tres carniceros que se pelean por doña Chón. Por medio de la relación amorosa con la Diente de Oro, equipara a miembros del Gobierno con vulgares carniceros.¹⁰ La subversión y rebajamiento a que son sometidas las figuras del poder político es posible gracias a la centralidad y preponderancia de doña Chón en ese mundo aparte. El prostíbulo se constituye como un espacio autónomo e independiente del mundo de la dictadura, pero a la vez como el paraíso dentro del infierno del régimen: espacio de solaz y esparcimiento, de placer y de alegría en un mundo que engendra y expande dolor y muerte.

El poder político que no se inclina ante ningún poder religioso se presenta a los pies de la dueña del prostíbulo, produciéndose así una subver-

9. Nótese la relación que el texto establece entre los golpes de las campanas y los de las hachas de los carniceros sobre la carne: "El tantaneo de las campanas, que daban los buenos días a Nuestro Señor, alternaba con los golpes fofos de las carnicerías donde hachaban la carne" (p. 183). También puede hablarse de la equiparación Iglesia-carnicería y tantaneos de las campanas-golpes fofos.

10. La misma figura de el Señor Presidente guarda estrecha relación con un zopilote, ave de carnicería: "El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba" (p. 53). "Traje negro, sombrero negro, botines negros" (p. 370). Los insectos cazados no es más que una imagen de los seres humanos apresados por los carniceros de la dictadura: "Grupos de muchachos se divertían en las esquinas con los ronrones que atraídos por la luz revoloteaban alrededor de los focos eléctricos. Insecto cazado era sometido a una serie de torturas que prolongaban los más belitres a falta de un piado-so que le pusiera el pie para acabar de una vez" (p. 81).

sión de la semántica predominante en el texto: el mundo de la dictadura gobernado por el Señor Presidente que domina como un Dios-Demonio-Tohil, frente al cual nadie puede hacer nada, aparece postrado frente al mundo del prostíbulo regido por la Diente de Oro, cuyas únicas armas son el placer y el disfrute de lo carnal. Los feroces y violentos secuaces del poder político terminan siendo mansos y humildes corderos en manos de las mujeres de El Dulce Encanto.¹¹ Lo que no alcanza la fuerza política liderada por el general Canales lo consigue el poder erótico de la Diente de Oro.

Tomando en cuenta tanto el poder político como el religioso aludidos en el decorado del cuarto de doña Chón tenemos que el texto apunta hacia una crítica a ambos poderes, estrechamente relacionados con el prostíbulo. Por un lado, resalta la crítica contra la corrupción y complicidad de la iglesia en los desmanes y atropellos de la dictadura: el poder religioso calla y con ese silencio legitima y justifica el hacer del régimen. Por otro lado, el poder político termina siendo doblegado por las bajas pasiones y vicios nocturnos, haciendo vista ciega a la descomposición moral y a la explotación y venta de mujeres por parte de miembros del mismo gobierno. Por medio de lo erótico se pone de manifiesto el desajuste de la práctica de las esferas política y religiosa.

Pasemos a considerar la relación de lo erótico con lo religioso fuera del espacio del prostíbulo. Analicemos dos pasajes. El primero se refiere a la pareja Lucio Vásquez-Masacuata que cooperan con Cara de Angel para esconder a Camila mientras el general Canales huye. En un primer

11. En *El Otoño del Patriarca* se presenta también esta supremacía de lo erótico sobre el poder político. El Patriarca, cuyo poder omnipotente y todopoderoso todos temen, termina siendo el ser más manso, dócil y tierno frente al amor de su vida, Leticia Nazareno; a pesar de todo su poderío, se siente inútil e incapaz, sin poder ni saber cómo conquistar el corazón de su amada. El patriarca temido y respetado por todos es a la vez el ser más desvalido: el amor se encarga de desestructurar todo su poder. "A pesar de sus años incontables y su poder sin medida él estaba más asustado que ella, más solo, más sin saber qué hacer, tan aturdido e inerte... Lo había derrotado el mismo miedo ancestral que lo mantuvo inmóvil ante la desnudez de Leticia Nazareno en cuyo río de aguas imprevisibles no se había de meter ni con todo lo que llevaba encima mientras ella no le prestara el auxilio de su misericordia... él terminaba por hacer todo lo que ella le ordenaba... él terminaba de ceder para complacerla" (G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, Buenos Aires: Sudamericana, 1975, pp. 164-167).

intento de pretender a la fondera, Vásquez recibe un golpe, pero en la segunda oportunidad ella accede: "La única luz que alumbraba la estancia ardía delante de una imagen de la Virgen de Chiquinquirá... Vásquez soplo la llama de la candela y le echó la zancadilla a la fondera. **La imagen de la Virgen se borró en la sombra y por el suelo rodaron dos cuerpos hechos una trenza de ajos**" (p. 99. El destacado es mío).

Fácilmente se advierte la relación luz-Virgen y sombra-cuerpos trenzados. El primer binomio está asociado a lo religioso-sagrado y el segundo a lo mundano-erótico. Podría señalarse que es la ausencia de la luz apagada por Vásquez y de la Virgen borrada por la sombra la que deja libertad para el goce amoroso, como si lo sagrado fuera una fuerza opuesta a las prácticas carnales. En este caso, es el hombre quien provoca la oscuridad y la caída de la mujer ("echó la zancadilla a la fondera"). Pero en un segundo momento, esa aparente oposición se traduce en una relación: la Virgen aparece asociada y como cómplice silencioso del placer; lo religioso estrecha su vínculo con lo carnal, como en el cuarto de la Diente de Oro.

La segunda pareja está constituida por Cara de Angel-Camila. Una vez perpetrado el rapto, Cara de Angel conduce a Camila a la fonda El Tus-Tep: "El favorito fijaba los ojos, alternativamente, en la hija del general y en la llama de la candela ofrecida a la Virgen de Chiquinquirá. El pensamiento de apagar la luz y hacer una que no sirve le negreaba en sus pupilas. **Un soplo y... suya por la razón o la fuerza. Pero trajo las pupilas de la imagen de la Virgen a la figura de Camila caída en el asiento** y, al verle la cara pálida bajo las lágrimas granudas, el cabello en desorden y el **cuerpo de ángel a medio hacer**, cambió de gesto, le quitó la taza de la mano con aire paternal y se dijo: "pobrecita" (p. 121. El destacado es mío).

El pasaje guarda estrecha relación con el de la pareja Vásquez-Masacuata. Lo evoca desde las primeras líneas y programa el desenlace de aquél: los cuerpos trenzados rodando por el suelo frente a la Virgen. De nuevo la iniciativa de la posesión amorosa proviene del hombre: la mujer resultaría ser siempre la víctima, seducida por la palabra o por la fuerza. Pero aparece aquí un elemento ausente en el anterior: el nivel ético. Cara de Angel se descubre incapaz de tomar a Camila por la fuerza o la razón cuando contempla la indemnidad de su "cuerpo de ángel". En lugar de sentirse excitado por la fragilidad e impotencia de Camila, nace en él un sentimiento paternal. Lo que pudo ser un ataque y agresión sexual se convierte en protección.

Es este nivel ético el que redime a Cara de Angel, cosa que no sucede con ninguno de los otros personajes aliados al poder dictatorial.¹² Es el amor por Camila ("A la muerte únicamente se le puede oponer el amor, porque ambos son igualmente fuertes", p. 304) lo que produce esa transformación en el Favorito: de conducir antes a las personas hacia la muerte, ahora las encamina hacia la vida.¹³ Pero además de ese nivel ético, hay otro elemento que impide que Cara de Angel consuma su acto de poseer a Camila: la Virgen. Tanto en éste como en el pasaje anterior, la Virgen es como la protectora o vigilante de los comportamientos humanos. Al parecer, este elemento religioso funge como censor de los actos eróticos. Por esta razón Vásquez apaga la luz y el Favorito se ve tentado a hacer lo mismo para poseer a Camila. Al apagar la luz desaparece la Virgen, obstáculo para que se consuma en acto amoroso. Pero Cara de Angel apenas se atreve a acariciar a Camila ante la imagen de la Virgen: "Y apañándole una mano, que ella se dejó acariciar, fijaron ambos los ojos en el cuadro de la Virgen" (p. 173).

Pero si leemos con mucha más atención en este pasaje se da la relación Virgen-Camila ("trajo las pupilas de la imagen de la Virgen a la figura de Camila"), asociación reforzada por el sintagma "cuerpo de ángel"¹⁴ De modo que Camila resulta estar equiparada a dos imágenes religiosas distintas: a la de una Virgen y a la de un Ángel. Esta imagen doble de Camila es objeto de deseo carnal por parte de Cara de Angel que, según las aproximaciones que hemos adelantado, está asociado también a dos imágenes religiosas: Satanás y un Ángel.

12. Recuérdese que Cara de Angel es uno de los personajes más ambiguos de la novela: es bello y malo como satán, pero también es bueno como un ángel ("[A Camila] Le alegraba separarse de aquel hombre cuyos ojos negros despedían fosforescencias diabólicas, como los de los gatos; de aquel individuo repugnante a pesar de ser bello como un ángel" (p. 179)); al Señor Presidente le jura adhesión incondicional, pero a la vez ayuda a escapar a Canales; se casa con Camila sin permiso del Patrón y está dispuesto a huir con tal de salvar la vida de aquel mundo de muerte.

13. Después de advertir a Farfán de la trampa que le ha tendido el Señor Presidente "Cara de Angel se tocó para saber si era el mismo que a tantos había empujado hacia la muerte, el que ahora, ante el azul infrangible de la mañana, empujaba a un hombre hacia la vida" (p. 251).

14. Más adelante también aparece la asociación Camila-cuerpo de ángel: "Cara de Angel sintió que su esposa tiritaba en el fondo de sus franelas blancas -tiritaba pero no de frío, no de lo que tiritaba la gente, [sino] de lo que tiritan los ángeles- y la volvió a su alcoba paso a paso" (p. 340).

Esta relación, ubicada en el contexto del mundo infernal de la dictadura, adquiere una dimensión semántica mucho más interesante. En el estudio mencionado anteriormente hemos apuntado la relación del Señor Presidente con Dios-Diablo: este Demonio infernal ha expresado que "la muerte ha sido y será siempre mi mejor aliada" (p. 371) y tiene como propósito central el sacrificar vidas humanas: "Con tal que no se nos siga muriendo la vida, aunque nos degollemos todos para que siga viviendo la muerte". "Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno" (p. 375). Además, si se vincula la dictadura con el mundo del prostíbulo el resultado que se obtiene es la esterilidad: todas las relaciones amorosas son improductivas, no tienen otro fin que la satisfacción de los placeres, no se produce vida.¹⁵ El poder sólo engendra muerte.

Frente a este mundo de esterilidad y muerte, conviene ver la pareja Camila-Cara de Angel desde otra perspectiva. Si el mundo de la dictadura es un mundo infernal, cabe suponer que esta pareja constituirá un mundo (el proyectado por la revolución de Canales) donde reine la vida, el amor y la libertad. Por esta razón el Favorito se despoja de todo aquello que lo vincula con aquel poder diabólico y se acoge al amor como salida para redimir a Camila y redimirse a sí mismo. Los atributos satánicos con que está signado en las primeras partes del texto no hacen más que poner de relieve su gran cambio: el hombre-ángel que ama, desea vivir, dar vida y ser libre.¹⁶ Frente al poder esterilizador de aspiraciones y proyectos, Cara de Angel y Camila aparecen como los últimos (o los primeros) ángeles portadores de la vida, el amor y la libertad con los que subvertirían y abolirían el orden tiránico y de muerte de Luzbel-Tohil.¹⁷

15. Recuérdese el pasaje de la muerte del hijo de Niña Fedina. Cuando la llevan al prostíbulo y le arrancan al niño muerto de los brazos, la criatura transforma aquel espacio de esterilidad y muerte; todas las prostitutas se sienten madres: "Todas querían ver y besar al niño, besarlo muchas veces, y se lo arrebatában de las manos, de las bocas... A todas se les había muerto aquella noche un hijo" (p. 217).

16. Hemos insistido en que las relaciones eróticas de los miembros de la dictadura están asociadas a la represión-violencia-esterilidad-nocturnidad. En cambio, las relaciones Camila-Cara de Angel están vinculadas a luz-amor-ternura-vida (tienen un hijo). Esta pareja se opone a la compuesta por Niña Fedina-Rodas, cuyo fruto se muere al relacionarse con la dictadura y el prostíbulo.

17. Es posible aceptar la hipótesis de que Camila-ángel-Virgen y Miguel Cara de Angel (anagrama de Miguel Arcángel) sean una pareja de ángeles buenos prisionera en el infierno de la dictadura: vendrían a ser los iniciadores de la vida y la esperanza en el nuevo mundo proyectado por la revolución de Canales.

Pero el brazo de la muerte es mucho más largo y sus sueños son vuel-
tos cenizas. La luz de esperanza es apagada por el siniestro mundo de la
dictadura. Muerto el general Canales no se habla más de la revolución, y
víctima de una celada, Cara de Angel cae en manos del poder político-
represor y es metido en una celda de "Dos horas de luz, veintidós horas de
oscuridad, una lata de caldo y una de excrementos, sed en verano, en
invierno el diluvio (p. 404). Antes de morir en aquella sepultura infernal,
"Con un pedacito de latón grabó en la pared el nombre de Camila y el suyo
entrelazados y... añadió un corazón, un puñal, una corona de espinas, un
áncora, una cruz, un barquito de vela, una estrella, tres golondrinas como
tildes de eñe y un ferrocarril, el humo en espiral..." (p. 405). Al lado de los
elementos de la esfera amorosa aparecen los de la esfera religiosa, reafir-
mando siempre que en todo el texto estos elementos están íntimamente
relacionados.

Esta asociación se enfatiza más en la celda donde fue reclusa Niña
Fedina: "**Cruces, frases santas**, nombres de hombres, fechas, números
cabalísticos, **enlazábanse con sexos de todos los tamaños**. Y se veían: **la
Palabra de Dios junto a un falo**, un número 13 sobre un testículo mons-
truoso, y **diablos con cuerpos retorcidos como candelabros**, ... y carica-
turas de jueces y magistrados... y soles bigotudos como policías" (p. 156.
El destacado es mío). La relación de lo religioso con lo erótico es notoria
(cruces, frases santas-sexos de todos los tamaños; Palabra de Dios-falo-
testículo monstruoso). Las figuras de las esferas judicial, política y militar
están tratadas bajo el efecto corrosivo de la burla. En medio de estos dos
mundo se encuentra el Demonio.

Este fragmento guarda relación con el referente a doña Chón, en
cuanto que hace presente y parodia los mundos religioso y político, y
señala los responsables directos de la injusticia en el mundo de la dicta-
dura: jueces, magistrados y policías, vejadores de la vida, el amor y la
libertad de los seres indefensos de este mundo, y los elementos religiosos
ineficaces e impotentes ante el poder del tirano-demonio. En aquellas
paredes de las celdas, las víctimas del sistema han dejado constancia de la
perversión de la religión, de las leyes y los mecanismos de aplicar justicia
utilizados por el poder demoníaco de la dictadura. El texto, al doblar las
figuras político-religiosas, pareciera indicar que lo erótico es mucho más
subversivo que los intentos revolucionarios.

LA IMPOTENCIA DE DIOS EN EL INFIERNO DE LA DICTADURA EN *EL SEÑOR PRESIDENTE*

Jorge Ramírez Caro¹

Pese a las múltiples perspectivas desde la que ha sido leída *El Señor
Presidente*, uno de los puntos de vista más ajeno al interés de los especia-
listas ha sido el elemento religioso y sus implicaciones socio-culturales en
el texto de Asturias. Nuestra lectura se propone ver esta novela como una
parodia político-religiosa que desacraliza y vuelve al revés el mundo de
las jerarquías político-religiosas y las concepciones de Dios, mundo-
infierno y Demonio: veremos cómo el texto se aleja de su modelo tradi-
cional y cómo se lleva a cabo su volteo crítico. En este sentido, tanto el
discurso religioso como el texto bíblico ayudarán a ver cómo el mundo de
la dictadura se constituye como un infierno que anula cualquier posibili-
dad de liberarse de las sombras, transformando los personajes en seres
demoníacos o divinos, personas sin proyectos o reptiles de las tinieblas.

Desde el mismo umbral del texto nos encontramos ante un mundo
ambivalente y paródico: tanto el título como el primer capítulo del texto
de Asturias tienden a velar la trabazón de las esferas de poder allí impli-
cadas. El mundo de las palabras se nos presenta enmascarador del poder,
tanto político como religioso. En la frase que compone el título, "Señor"
es un término ambiguo: como fórmula de tratamiento se refiere a

¹ Profesor de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad
Nacional (Heredia, Costa Rica, C.A.).

"Presidente", pero también evoca y atrae a "Dios". Al referirse a "presidente" disfraza-oculta la verdadera situación del poder tiránico-dictatorial. Si se refiere a "Dios", le otorga una dimensión divina a la figura política.

El capítulo "En el portal del Señor" refuerza la ambigüedad que posee el título. "Portal" y "Señor" son términos de la esfera religiosa, y ambos remiten a Jesús. De manera que desde el pórtico de la novela encontramos al Dictador asimilado a Dios por medio de "Señor" y a Jesús por el sintagma "portal del Señor", términos nada ajenos a las ideas generales, puntos de vista, valoraciones y acentos que el contexto socio-cultural maneja sobre Dios y Jesús.

Además, el primer párrafo de esta novela sirve de apertura a un mundo dominado por las sombras, habitado por el príncipe de las tinieblas, Luzbel, y pone de manifiesto la hostilidad entre los mundos religioso-sagrado y político-infernal, al oponer Luz / Sombra y calor / frialdad: aquí los personajes aparecen "perdidos en la sombra de la Catedral helada".² Este pórtico de entrada cumple una función proyectiva: instaura y configura los ejes sobre los que se va a mover el mundo narrado de modo ambivalente. El texto hace aparecer el mundo narrado como un espacio de tinieblas, impenetrable, en conflicto con los aliados de la luz, sumido en un tiempo cíclico, paralizado y envolvente donde víctimas y victimarios vagarán sin poder ir a ninguna parte en su respectivo momento de desgracia. En *El Señor Presidente*, el discurso sobre lo político aprovecha la estructura de lo religioso para redimensionar tanto las categorías de los personajes como las espaciales y temporales. En este sentido es una parodia político-religiosa.

Veamos primero **los personajes**. La asociación del Señor Presidente con Dios es confirmada por todo el texto, y tiene como finalidad otorgarle a la figura política todos los atributos del ser supremo: está en todas partes (p. 56); todo lo sabe (pp. 162, 320, 373); suple todas las carencias e impotencias humanas: lo tiene que hacer todo (pp. 370-371); es reconocido como superior al resto de los mortales: es el hombre superior, el Prohombre, el Superúnico, el hipersuperhombre, el hiperciudadano (p. 368).

Frente a un ser con tantos atributos, las iniciativas humanas desaparecen, son anuladas: los seres que pueblan este mundo carecen de volun-

2. Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente* (7ª Ed.), San José: EDUCA, 1988, p. 9. Todas las referencias se tomarán de esta edición y las páginas se indicarán entre paréntesis después de cada cita.

tad y de planes tendientes a liberarse de esta figura tiránica divinizada. Separado del mundo de los hombres (como la Diente de Oro está separada del mundo de las prostitutas a su servicio), el Señor Presidente lo único que exige es la adhesión incondicional y la odeciencia de sus adoradores: éstos velan por la seguridad de su amo y le rinden cuenta cabal de cuanto sucede en todo los rincones, saturados por su influjo divino (y maligno). Todo mundo queda atrapado en la gigantesca red de la araña y por miedo a las represalias de este Dios, niegan a familiares y amigos, unos a otros se espían y traicionan para ver como se ganan la simpatía del amo.

"Todo el orbe cante" se mueve dentro del contexto de una fiesta nacional: el festejo del "feliz aniversario de cuando [el Señor Presidente] salvó la vida" de un atentado contra su persona (p. 138). La entrada que hace el Señor Presidente a un pueblo guarda estrecha relación con la entrada de Jesús a Jerusalén: en ambas situaciones el pueblo se lanza a la calle, tiende sus mantos para que pase el recién llegado y vitorea (p. 136). Aquí aparece el uso paródico texto bíblico y del discurso religioso en beneficio del discurso político, el señalamiento de la relación del Señor Presidente con Dios-Jesús, y la confrontación Iglesia / Estado.

En este contexto de entrada aparece, a manera de estribillo, parte del "Sanctus" que se reza para exaltar a Dios, tres veces Santo: "¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria!".³ Se aprovecha aquí la estructura del discurso religioso litúrgico para verter en ella contenido político. Así, la figura política es asimilada a Dios y el pueblo se dirige a ella como tal, como si el acto fuera una celebración religiosa: "Las señoras sentían el divino poder del Dios Amado" (p. 136). Además, el título mismo del capítulo refuerza la asimilación de la figura del Señor Presidente a Dios, ya que evoca una fórmula muy frecuente en los Salmos: "Todo el orbe cante la grandeza del Señor".⁴

3. Cfr. "Santo, Santo, Santo es el Señor, Dios del universo. Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria. Hosanna en el cielo. Bendito el que viene en nombre del Señor. Hosanna en el cielo". Esta oración está compuesta por dos textos bíblicos: Isaías 6, 3-4 y Lucas 19, 37-38. El primero se refiere al Dios del Antiguo Testamento y el segundo a Jesús en su entrada a Jerusalén.

4. Cfr. Salmo 103, 19-23: "El Señor tiene su trono en el cielo y de lo alto gobierna el universo. Que todo el orbe cante la grandeza del Señor. Que bendigan al Señor todos sus ángeles: sus poderosos servidores siempre atentos a su palabra. Que bendigan al Señor todos sus ejércitos, sus servidores encargados de sus órdenes. Que todas las criaturas bendigan al Señor, en todos los lugares de su dominio". Ver también el Salmo 148.

En la asimilación del Señor Presidente a Jesús también se parodia ese acontecimiento mesiánico: "el grupo de sus íntimos" está compuesto por señores, doctores, generales, empleados subalternos, juristas, diplomáticos, periodistas nacionales y extranjeros, poetas y escultores de santos, en lugar de una comitiva de apóstoles. A este nuevo Mesías "Sacerdotes de mucha enjundia le incensaban" (p. 136). Cuando la Lengua de Vaca inició su discurso de bienvenida con "Hijo del pueblo", Cara de Angel le indicó "en voz baja": "Como Jesús, hijo del pueblo" (p. 138).

Mientras la figura política recibe todas las cualidades de la divinidad (exaltación, alabanza, temor y adoración), las figuras de la esfera de lo sagrado son sometidas a un proceso de rebajamiento y anulación hasta llegar a ser desplazadas por la figura política divinizada. Para abordar este proceso de anulación de lo divino, volvamos al pórtico de esta novela: allí el Señor Presidente puede ser Dios, Jesús y Luzbel al mismo tiempo. Si por un lado aparece revestido con los atributos de la divinidad, por otro, aparecerá investido con todos los atributos de lo demoníaco: es el Amo de la luz, pero también el Príncipe de las tinieblas.

Como Demonio, está asociado a la oscuridad, al color negro, al miedo y a la muerte. Su régimen se mueve desde las tinieblas y sus órdenes se ejecutan desde la oscuridad, en la oscuridad y por la oscuridad. El Señor Presidente es un ser de las sombras. La única vez que aparece a la luz pública se estremece de terror y desaparece ante los ojos de todos (p. 141).

En este mundo de oscuridad, en esta morada de Luzbel, todos los personajes se arrastran como animales, sin destino, sin la esperanza de agarrar un poco de luz y de vida para sí mismos. A todos los persigue el fantasma de la Muerte, la mejor aliada del poder maligno (p. 371). De modo que la voluntad primera y última del dictador está regida por el principio destructor de la muerte. Todo lo que se produce a su alrededor obedece a ese principio, que se cumple en una sola dirección: del poder, único con licencia para matar, hacia las víctimas. Cuando el pueblo cambia de dirección ese principio, el poder responde más endemoniado como lo hace por el asesinato de Parrales Sonriente (p. 50): al querer eliminar a los sospechosos la ola represiva arrastra con los inocentes, porque para el poder represor no existen inocentes (pp. 92-93).

La inclemencia, la frialdad y la impiedad hacia las víctimas es lo que ofrece el poder. Todos sus aliados obedecen esta regla: no dar esperanzas a nadie, sino pisotear, ultrajar, torturar, eliminar a todo el que se le oponga

(p. 337). Por esta razón, los valores que preconiza el poder son la delación y el crimen; este último "garantiza al gobierno la adhesión del ciudadano" (p. 92). Quien mata para el poder tiene asegurado su porvenir (p. 250). Este Dios endemoniado coloca la Muerte como su principal valor y matar al prójimo como el primer mandamiento, trueca la verdad en mentira y la mentira la establece como verdad. Dentro de esta misma línea se mueve la asociación del Señor Presidente a Tohil: aquí se pone de manifiesto, otra vez, que el principal atributo del poder es el sacrificio humano: todos están dispuestos a degollarse "para que siga viviendo la muerte" (p. 375).

Una vez exaltada, deificada y demonizada, la figura del Señor Presidente satura el mundo, desplaza y anula lo sagrado. En esta inversión de valores encontramos, no a un Dios, sino a un Demonio, no a un mundo sino a un infierno. Dios y sus aliados aparecen petrificados en las sombras divinas se manifiesta impotente, tal y como sucede en la escena de la confesión de Camila (p. 242): aquí el representante de Dios (el Angel) aparece relegado-desplazado (en un rincón) e impotente (llorando) frente a los poderes del mal (Diablo y Muerte). Por otro lado, cuando la muerte de alguien ocurre bajo la mirada oculta de un ministro de Dios, lo divino aparece como cómplice silencioso de aquella muerte: el arzobispo bendice las víctimas sacrificadas por el poder maligno (pp. 72-73).

O se manifiesta impotente, tal y como sucede en la escena de la confesión de Camila (p. 242): aquí el representante de Dios (el Angel) aparece relegado-desplazado (en un rincón) e impotente (llorando) frente a los poderes del mal (Diablo y Muerte). Por otro lado, cuando la muerte de alguien ocurre bajo la mirada oculta de un ministro de Dios, lo divino aparece como cómplice silencioso de aquella muerte: el arzobispo bendice las víctimas sacrificadas por el poder maligno (pp. 72-73).

Además de opacado y anulado, el mundo religioso es desplazado de lo social por parte del poder demoníaco. En el nuevo orden del Dios-Tohil sólo hay cabida para el culto a su persona: las campanas de las iglesias no pueden sonar más alto que los bombos y platillos de la fiesta en honor del Señor de este Mundo (p. 136). La relación entre las dos esferas de poder, la religiosa (divina) y la política (demoníaca) se hace hostil. La Iglesia es recluida a los espacios privados (templo, sacristía, visitas a casas), desplazada de la esfera pública, del mundo gobernado por el Dios de las tinieblas, despojada de su ingerencia en este mundo dominado por el Príncipe de la oscuridad. Sus únicos gestos son socorrer moribundos y despedir con la bendición a las víctimas de la dictadura.

En el nivel **espacial**, *El Señor Presidente* aparece como mundo infernal cerrado, hermético, totalmente interior o laberíntico, no deja a nadie la posibilidad de escapar. Característica particular de este espacio es su elasticidad: es este un mundo que se estira y se encoge (p. 28). Cuando las víctimas desean escapar, las fronteras del mundo del poder se agrandan, se hacen abarcadoras, envolventes, se ponen más allá de las posibilidades del fugitivo, se hacen "una prisión cuyos muros de niebla a más correr, más se alejan" (p. 27); pero cuando se trata de un grupo de prisioneros, el espacio se angosta, se encoge, las sombras aprietan, asfixian. Los reducidos calabozos son saturados de víctimas, "unos contra otros como sardinas" (p. 296); y al Pelele, "La ciudad grande, inmensamente grande para su fatiga, se fue haciendo pequeña para su congoja" (p. 13).

El espacio más sobresaliente en el texto son las bartolinas saturadas de sombras humanas, víctimas de las sombras maléficas del poder; pero quienes no han caído prisioneros, los otros habitantes de este mundo, no salen de sus casas: han convertido sus hogares en refugios o prisiones por temor a la fuerza destructiva que ronda el mundo exterior: la calle no es sólo dura oscuridad sino también horror y muerte.

Este mundo hermético, a la vez que envolvente, se hace exclusivo: se cierra para aquellos que transgreden las leyes del poder infernal, para los que matan a un representante del poder: el enemigo del poder queda excluido y es expulsado hasta de los templos, como Pelele (p. 13); aquellos que ayudan o son familiares de un enemigo del poder no tienen cabida en ese mundo: los tíos cierran las puertas a Camila y a Cara de Angel en la hora de su angustia.

Este mundo se configura, entonces, como superficie de desterrados o subterráneo de enterrados. Pero aunque la cárcel se asimila a una tumba donde son sepultados los prisioneros para siempre (p. 283, 296), también la ciudad como espacio mayor: "A ratos me imagino que la ciudad entera se ha quedado en tinieblas como nosotros, presa entre altísimas murallas, con las calles en el fango muerto de todos los inviernos" (p. 284). Mundo de ánimas sin salvación se configura este texto, infierno para las víctimas, pero un infierno frío, contrario al infierno ardiente tradicional.

El licenciado Carvajal no arde en las llamas, sino que se congela en este infierno frío y oscuro: "Dios mío, mis pobres carnes heladas tienen más necesidad de calor y más necesidad de luz mis ojos, que todos los hombres juntos del hemisferio que ahora va a alumbrar el sol" (pp. 292-293). Lo mismo le sucede a Camila que espera un anuncio, una carta, un

algo que le dé esperanza de que Cara de Angel vive (p. 394). El mismo Cara de Angel es enterrado en una mazmorra fría, donde le mana un sudor gélido, paladea un aire helado y desde una piedra evita el agua del invierno: "Horas y horas, empapado hasta la coronilla, destilando agua, húmedos los suburbios de los huesos, entre bostezos y escalofrío" (p. 402). De este modo se opera una inversión de la concepción del infierno como espacio ardiente y se presenta el infierno como espacio frío donde tiritan las almas.

En este sentido, tanto el Auditor de Guerra como los soldados que cuidan la residencia del Señor Presidente no son más que servidores y custodios de este infierno frío. Frío es el gesto del Auditor ante la súplica de la mujer de Carvajal (p. 308); y a ella "Dos tenazas de hielo imposibles de romper le apretaban el cuello y el cuerpo se fue resbalando de los hombros para abajo" (p. 309). Esa misma frialdad encuentra en los soldados que custodian la casa del Presidente: "Se dejó caer en un banco. Hombres de hielo... El paso de una patrulla le sacudió el frío... Otros centinelas de hielo le cortaban el paso" (pp. 312-313).

Estrechamente unido al espacio está el **tiempo**. Las dos primeras partes de *El Señor Presidente* transcurren en los días 21, 22, 23 y 24, 25, 26 y 27 de abril, mientras que la tercera parte abarca semanas, meses, años. El tiempo concreto es abarcado, absorbido, envuelto, inmovilizado por el tiempo general y eterno. En esta tercera parte, el tiempo se hace demasiado corto para unos y demasiado largo para otros. En cualquiera de los casos, el tiempo atormenta, degrada, degenera a los personajes. Tanto la distancia como el tiempo contribuyen a generar la angustia, el desespero y la desgracia: tiempo y espacio petrifican los movimientos de las víctimas que se quedan gesticulando en el aire, haciendo muecas de impotencia, helados de estupor.

La vida de Carvajal, según su esposa, dependía de que ella llegara a tiempo para reclamársela al Señor Presidente, pero tiene la sensación de no ir a ninguna parte, de estar paralizada, estancada o de retroceder (pp. 309-310), mientras "el tiempo se le hacía eterno" (p. 313). Esta misma sensación de parálisis en el espacio y el tiempo la experimenta Cara de Angel que tiene "la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren" (p. 382), mientras los veinte minutos se le hacen "un siglo para él" (pp. 383-384), en ese desespro por alcanzar la orilla de la salvación.

Caso contrario sucede cuando las víctimas han sido envueltas por la

telaraña de las sombras. El tiempo actúa en ellas de un modo vertiginoso y corrosivo. En lugar de prolongarse, el tiempo se condensa como lo sugiere el subtítulo de la tercera parte. La espera de Camila se mide con "Un mes, dos meses, tres, cuatro" (p. 394), hasta terminar abatida por el tiempo (p. 399). Lo mismo le sucede a Cara de Angel en la sepultura de la mazmorra: "A tirar de años había envejecido el prisionero del diecisiete, aunque más usan las penas que los años. Profundas e incontables arrugas alforzaban su cara y botaba las canas como las alas las hormigas de invierno. Ni él ni su figura... Ni él ni su cadáver..." (p. 406).

Quienes no son víctimas directas de la maléfica acción de la dictadura, son presas de la resignación religiosa. La cristiana conformidad sumerge a los personajes en otro infierno, en otro tiempo circular, interminable: el rezo repetitivo de las extensas letanías. En este sentido, el tiempo se abre en espiral concéntrica y el mundo infernal no deja esperanza de salida posible para nadie. Pese a que dos personajes logran salir de las tumbas de las cárceles no quiere decir que el texto plantee que en este infierno quede o haya alguna esperanza. El estudiante, una vez fuera de la cárcel, se dirige a su casa, "situada al final de una calle sin salida" (p. 412). El mundo en el que ingresa es el mundo de la madre, sumergido en el círculo de las letanías interminables que ruegan por la salvación de las almas del purgatorio (p. 413).

En resumidas cuentas, *El Señor Presidente* es la parodia de un mundo sagrado: el mundo de Dios absorbido por el mundo del Diablo. La Dictadura es, además de Purgatorio, el Infierno donde penan y pagan su condena las almas de las víctimas de este mundo. Pero la inversión del mundo y de su sistema de valores conlleva la inversión de Dios y de la concepción del Cielo y del Infierno: el Cielo está vedado para los miserables, y el Infierno, de ser un lugar ardiente que devora con sus llamas a las víctimas, en este texto aparece como un lugar frío donde tiritan las almas caídas en desgracia ante el amo de las tinieblas.

El texto de Asturias plantea, de manera irónica, cómo el poder maligno aparece revestido de los atributos de la divinidad a pesar de que su hacer va contra valores fundamentales como la vida, la libertad, la justicia y la paz. Además, se saca a las claras cómo los representantes de Dios en la tierra aparecen envueltos por la telaraña del poder corruptor y trocador de los más elementales valores. En lugar de asumir una actitud crítica y comprometida con las víctimas del Mal, la Iglesia se manifiesta como cómplice silencioso de las atrocidades del régimen. Reducida a la impo-

tencia y relegada a lo privado, la Iglesia se contenta con vivir también sumergida en el Infierno helado de la dictadura, donde "la noche gira que gira en la bóveda helada del cielo con la Catedral y el cielo" (p. 76).

LA CULTURA COMO TEXTO : TRADICIÓN/INNOVACIÓN

Zulma Palermo
Univ. Nac. de Salta
Argentina

Ha habido, en la década pasada, una insistencia por leer la cultura latinoamericana como representación de lo nacional intercultural, lo popular subalterno y lo cotidiano privado; pero, al mismo tiempo, como una narrativa cuya existencia depende de un aparato de ficciones culturales. Como todo pasa por el discurso, para los mejores de estos críticos postcoloniales el problema no ha sido sólo reconstruir la imagen y la densidad diversa de una comunidad local, nacional o regional que estaba erosionada por el monopolio de las formas de representación de la cultura occidental, sino denunciar los excesos de esa imagen y reformularla con criterios globales al mismo tiempo que regionales e históricos.

Guillermo Mariaca Iturri

El objeto de estas reflexiones se orienta a colaborar interdisciplinariamente con los estudios historiográficos latinoamericanos impulsados por Luis Miguel Glave. El investigador peruano busca articular una *gramática de la memoria* —es decir, el conjunto de comportamientos que

conforman las representaciones sociales en el espacio andino, y particularmente en el Perú— deconstruyendo códigos preexistentes, no tanto para denunciar sus falencias, como para abrir estatutos alternativos que den cuenta de otra historia, la subsumida por el imperio de relaciones entendidas como estables. Se trata, como propone el crítico boliviano con que inicio estas páginas, de reformular aquellas lecturas «con criterios globales al mismo tiempo que regionales e históricos» (Mariaca I., 1994:1). Dicha propuesta, tal como se viene formulando en estos años¹, permitiría volver a pensar la historiografía de sociedades particulares — en el caso que acá interesa, la sudandina— ya no como una construcción fija a partir de cánones instituidos por un discurso hegemónico, sino en la dinámica y heterogeneidad de los discursos sociales que circulan en cada momento de su recorrido.

Lo que ha venido sucediendo en los años más recientes [...] es un desplazamiento del eje de las inquietudes desde lo económico al terreno de las mentalidades, de los comportamientos, las identidades. Los grupos sociales se han diluído y particularmente los campesinos y el universo social del área rural, han desaparecido prácticamente de la literatura historiográfica. (Glave, 1996a:1).

Efectivamente: desde fuera del campo específico de los estudios historiográficos, es dable observar que dicha disciplina ha venido modificando en los últimos años la manera de acotar su objeto de estudio, sus métodos y su propio discurso, impelida —muy posiblemente— por las modificaciones en los paradigmas generales de las ciencias sociales en su conjunto y, simultáneamente, por un posicionamiento distinto ante su objeto. Desde dentro de la misma disciplina, emergen propuestas que lo explicitan y buscan consolidar esas formas alternativas de construcción historiográfica: el estudio de las mentalidades, de los recorridos realizados por los «anti-héroes» (los marginados y, con ellos, las mujeres), de las vidas privadas, de las textualidades literarias ya no leídas como monumentos sino como entramado de los conflictos sociales...

La variable más significativa en este sentido radica en las transformaciones acerca de cómo se concibe la «realidad» y las prácticas sociales,

1. Para una información más exhaustiva sobre esta línea Cfr. Glave (1996a y b).

las que orientan la modificación de su estatuo: ya no se entiende que los relatos que construye la historiografía son *la realidad*, sino que se tiende a reconocer que tales «hechos de la realidad» son construcciones del discurso. Como tales construcciones se articulan desde un lugar de enunciación definido², se diluye —simultáneamente— el principio positivista de «verdad objetiva». Es más, el constructo historiográfico mismo es concebido como un discurso circulante entre otros, y tiende a analizarse a sí mismo ya no desde las posiciones desarrolladas por la corriente revisionista, sino con función autocrítica. Se trata, por consiguiente, de un cambio radical en la perspectiva de lectura: el historiador —tanto como el crítico literario— busca, por encima del descubrimiento de la verdad, las formas por las que los textos producen sentido articulando el (los) imaginario(s) social(es).

También se presenta acá otro nivel de análisis a ser destacado: la narración histórica, tal como fue entendida, ignoraba su carácter narrativo entendiendo sus métodos como distintos de los de otros campos de producción discursiva. Sin embargo —como denuncia Hayden White (1978)— el historiador sólo puede dar sentido a sus enunciados desde y dentro de una estructura narrativa: requiere organizar las secuencias de modo tal que lo que dice («cuenta») pueda ser interpretado. Como el lenguaje es un código virtual, posibilita que el discurso de la historia no sea nunca lineal y transparente, utilizando —aún fuera de toda intención— figuras retóricas; metaforiza y, por ello, admite no una sino diversas interpretaciones. Otro tanto ocurre con las interpretaciones que el discurso historiográfico realiza de los materiales documentales, ya que, y «en una perspectiva semiótica, puede representarse el proceso histórico como un proceso de comunicación durante el cual la afluencia de información nueva no cesa de condicionar reacciones-respuestas en un destinatario social» (Uspenskij, 1979:209).

2. El concepto se construye en varias líneas: a. desde Benveniste con el análisis del «aparato formal de la enunciación»; desde la teoría de los actos de habla formulada por Austin y Searle; c. a partir de la teoría de los discursos de Bajtin; d. desde el giro arqueológico del saber de M. Foucault, para quien el modo de enunciación es uno de los cuatro componentes de las formaciones discursivas que concibe como roles sociales y funciones institucionales en los que se ponen de manifiesto la historia personal del investigador y su rol institucional; e. desde la teoría postcolonial en la perspectiva de W. Mignolo —siguiendo a H. Babba (Cfr. Mignolo, 1994 y 1995). Todas estas construcciones están directamente vinculadas -entendiendo- a una semiótica de la cultura.

Nos encontramos, por lo tanto, en un terreno en el que también los límites rígidos entre las diversas disciplinas sociales tienden a diluirse, tanto por el objeto de estudio compartido, como por los materiales sobre los que operan, por los objetivos que buscan y, aún en muchos casos, por los instrumentos que emplean. Así, las puntualizaciones realizadas en los párrafos anteriores se constituyen también en algunas de las cuestiones centrales de los estudios lingüísticos y literarios de nuestros días, particularmente en el espacio andino. El interés por reconfigurar la producción cultural y «literaria» del pasado y el presente, abarca tanto a textos antes considerados documentales como sub o para-literarios; la búsqueda de criterios de periodización no modelizados desde criterios eurocéntricos; la necesidad de volver a pensar la identidad en los procesos de globalización, son, entre otros, los ejes que articulan estos recorridos³. Es, precisamente, en el campo de la historiografía literaria donde se produce una borradora más nítida de las fronteras disciplinares, en particular por el interés de las formulaciones hacia las lecturas socio-culturales para la producción de A. Latina. Esto implica un reordenamiento interior del corpus literario del pasado en sus vinculaciones con el presente —son leídos desde un presente de enunciación— por relación a un horizonte social que «hace posible al mismo tiempo la interpretación y la desviación de la interpretación. La construcción de sentido emerge del encuentro de este horizonte social y el horizonte ideológico-cultural trabajado en el texto» (Sarlo, 1994:167).

De allí que me parezca pertinente discurrir acerca de estas cuestiones desde algunos principios semióticos, entendiendo por tales aquellos que investigan los distintos códigos sociales en sus diferentes prácticas interactivas. Para ello, los aportes de la semiótica de la cultura de base informacional (Lotman) y la propuesta dialógica (Bajtin), incorporadas, a su vez, por la sociocrítica montpelleriana (Cros), ofrecen variables teóricas que resultan —según mi criterio— de singular relevancia. La primera, por cuanto propone a la cultura como un **texto** que opera por mecanismos de **memoria/olvido**, investigando las formas por las que las sociedades adquieren competencia para conservarse a sí mismas en sus producciones textuales y, al mismo tiempo, adquirir otras nuevas que posibilitan su transformación. La segunda, en tanto concibe toda producción social

3. La producción al respecto es ya abultada. Remito a bibliografía en mis propuestas (1995, 1996a y b) y en especial a Palermo et.al.(1996) y Altuna y Palermo (1996).

como una **relación dialógica** en sus distintas esferas de producción y en sus formas de trans e interdiscursividad. Finalmente, la síntesis superadora que opera el aparato sociocrítico, en particular la noción de **sujeto cultural**. Estas aproximaciones permitirían postular que una **gramática de la memoria** como enclave de los estudios historiográficos es, en última instancia, una semiótica cultural, que articula distintas prácticas disciplinares.

De la gramática a la semiótica de la cultura

A los efectos de fundar esta aseveración, creo necesario revisar el campo que abarca la designación «gramática» para las prácticas teóricas que L.M.Glave desarrolla. Las consideraciones hasta acá realizadas a partir de una somera revisión de las propuestas relativas a los estudios culturales en nuestros días, hacen pensar que cuando el historiador peruano utiliza tal noción en relación con su perspectiva de trabajo, abarca ya no sólo un conjunto de normatividades que regulan los usos de la lengua y de las otras prácticas sociales, sino la descripción e interpretación de sus modos de existencia y funcionamiento, es decir, de una concepción semiótica de la producción de sentido⁴. La semiótica opera sobre el análisis del discurso entendido como el simulacro de situaciones sociales y construye modelos que pueden extrapolarse para la comprensión de la sociedad y su funcionamiento (Latella, 1985). Desde aquí, la cultura es entendida como «una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos» (Lotman, 1994:223); la cultura misma es legible (interpretable) como un texto en su complejo dinamismo.

La configuración de un espacio cultural -de una identidad- responde a lo que las sociedades piensan de sí mismas, a cómo conciben su pasado para incorporarlo al presente y cómo se proyectan en tanto cuerpo social. Es decir, a las **formas** mediante las cuales ponen en juego el imaginario

4. Entendemos por semiótica el campo teórico desde el cual es posible aproximarse a las distintas formas de organización signica (naturales y no naturales, lingüísticas y no lingüísticas) que ponen en funcionamiento las relaciones interpersonales (Greimas, 1982). Es «una forma de hablar del hombre, de su relación con el mundo en el que se encuentra y sobre el que actúa, y de las relaciones interhumanas fundadoras de la sociedad» (Latella, 1985:11).

cultural, la memoria colectiva, que sólo puede configurarse por su diferencia con otras. Este colectivo orienta, legitima y regula las prácticas individuales por su carácter doxológico, sostenido en verdades fundadas en la experiencia o en la fe (Cfr. Altuna y Palermo, 1996). Por lo tanto, los sujetos que integran una sociedad participan de un doble movimiento: a la vez que construyen la cultura, son construídos por ella. Esto significa que alguno de los códigos sociales asume un papel dominante sobre los otros, orientando tanto los procesos de producción textual como los de su reconocimiento. Lotman explicita al respecto:

... los sistemas comunicativos son al mismo tiempo sistemas de modelización, y la cultura, construyendo un modelo del mundo, construye al mismo tiempo el modelo de sí misma, condensando y acentuando alguno de sus elementos, y eliminando una parte como insignificante. Por tanto, un estudio que examine un texto puede descubrir en él una jerarquía compleja de sistemas de codificación, mientras que un contemporáneo, sumergido en ese sistema, se siente inclinado a reducirlo todo al tal sistema. Así, pues, es posible que varios colectivos histórico-sociales creen o reinterpreten los textos, escogiendo de entre un complejo conjunto de posibilidades estructurales aquello que responda a su modelo del mundo.

(1979:42)

La relevancia de este enunciado para los estudios historiográficos parece indudable, por cuanto no sólo confiere al valor explicativo de los textos del pasado su carácter de distanciamiento del momento de reconocimiento, sino que clarifica de qué manera su producción está ceñida por los modelos de mundo imperantes en ambos momentos.

Conservación, transformación, invención.

Al caracterizar a la cultura como memoria colectiva, se hace necesario acotar su campo de sentido por relación al de «tradición». La idea de tradición implica la existencia de algo que está ahí para ser recordado siempre idéntico a sí mismo. De allí que las culturas que se fijan al pasado de manera estática —y aún determinista— tienden a agotarse y desa-

parecer. O, al aferrarse a esa inmutabilidad, sobreviven como comunidades «folk», o como un circuito entre otros dentro de una cultura mayor en la que cumplen una función específica y con la que interactúan (García Canclini, 1989).

Con este desplazamiento categorial hacia el sentido de «memoria cultural» —con el que acá operamos— se concibe a la cultura como un complejo mecanismo de memoria-olvido, de invención y/o transformación de tradiciones o, como propone Ángel Rama (1982) —adaptando el constructo elaborado por el antropólogo Fernando Ortiz— de *transculturación*; otro tanto supone la noción de *hibridación* con la que opera García Canclini (1989). Por lo tanto, estos estudios localizan su búsqueda en la complejidad propia de las transacciones interculturales de una sociedad particular, tanto en el pasado como en el presente⁵. El juego transaccional mismo abarca la idea de la coexistencia, siempre conflictiva, de culturas en contacto (aún dentro de los límites de una nación)⁶, las que se visualizan en sus transformaciones dinámicas. Esto implica una relación dialógica, interactiva, que desarrolla articulaciones distintas al monologismo en tanto orientación única desde o hacia la cultura dominante.

Aparecen, así, las relaciones entre una semiótica y una gramática cultural: al pensarse la cultura como un código, está sometida a un sistema de reglas, de normatividades en las que enclava su memoria y que permite la producción de textos (ya sean estos lingüísticos, de comportamiento, de alimentación, de vestimenta, etc.). Este código unifica a la sociedad, la regula y, al mismo tiempo, organiza la información misma, determinando la selección de algunos hechos significativos y relacionándolos entre sí; por ese mismo mecanismo, rechaza otros tanto en el orden diacrónico como en el sincrónico.

5. En el mismo sentido, W. Mignolo opone «memoria» a «tradición», al plantear que ésta no existe para ser pasivamente recordada, sino para ser activamente transformada; es el lugar en el que una sociedad construye la imagen de sí misma como un espacio de interacciones semióticas (1995).

6. A este propósito, Lotman explicita: «La memoria de la cultura no es sólo una, sino también internamente variada. Esto significa que su unidad sólo existe en cierto nivel y supone la presencia de “dialectos de la memoria” parciales que corresponden a la organización interna de las colectividades que constituyen el mundo de la cultura dada [...] La presencia de subestructuras culturales con diferente composición y volumen de la memoria conduce a diversos grados de elipticidad de los textos circulantes en las subcolectividades culturales, y el surgimiento de “semánticas locales”» (1994a: 223-4).

Por un lado, el código social se transforma en el tiempo, por lo que es posible que algunos elementos olvidados reaparezcan en momentos posteriores, borrándose otros preeminentes en instancias anteriores. Las formas de transacción cultural han variado lo suficiente para que esto ocurra. Por otro, en un corte sincrónico, se producen situaciones polémicas o de confrontación entre los tipos de selección que efectúan distintos subcódigos culturales dentro de las formas de expresión de los mismos acontecimientos y, sobre todo, distintas interpretaciones. En esta dinámica se incorporan también las invenciones que —como en el caso de la escritura literaria— no son creaciones de la nada, sino que intertextualizan elementos viejos —muchas veces resemantizados— al producirse la nueva formación⁷. En este juego de memoria y olvido, las «tradiciones inventadas» juegan un rol fundamental en la construcción de las sociedades modernas por cuanto proponen, en realidad, una continuidad artificial y se constituyen, así, en una operación ideológica. Se produce un distanciamiento de los hechos ocurridos para construir aparatos rituales y estructuras de simbolización —en distintos códigos simultáneos— orientados a consolidar y dar cohesión al grupo social.

Memoria cultural y prácticas discursivas

En esta dinámica, la interpretación de los discursos⁸ que circulan en una sociedad en un momento determinado se constituye en el eje de estas aportaciones, en tanto condensan al yo que enuncia desde y dentro de un imaginario social en un proceso de sujeción social. Se trata del análisis del juego interdiscursivo por el que los sujetos sociales se relacionan con el mundo, de su representación del mundo (Cornejo Polar, 1994). El análisis del discurso colabora en la comprensión de las formas como se construyen

7. «Por "tradición inventada" se entiende un conjunto de prácticas, normalmente reguladas por reglas tácitas o abiertamente aceptadas; tales prácticas, de naturaleza ritual o simbólica, buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento a través de la repetición, lo que implica, automáticamente, una continuidad con relación al pasado. Por otra parte, siempre que es posible, se intenta establecer continuidad con un pasado histórico apropiado» (Hobsbawm, 1984:9) [La traducción del portugués es mía].

8. Se entiende acá por "discurso" un proceso lingüístico de construcción de la realidad. No se trata de un concepto normativo o taxonómico sino de un constructo que se perfila desde las prácticas discursivas mismas. Se atiende, por lo tanto, a su multiplicidad, a su infinitud, como lo entiende Bajtin (1982).

las sociedades, se «inventan tradiciones», y se articulan internamente.

Este mecanismo semiótico de la cultura que implica su autopreservación —o la preservación de ciertos requerimientos de las formas de relación entre los componentes sociales en sus transacciones internas— puede ser leído en las formas por las que opera la construcción de una memoria colectiva a partir de ciertas prácticas que, en un momento dado, aparecen consolidadas a nivel simbólico, aún cuando sea difícil —cuando no imposible— rastrear su proceso de formación. A fin de dar cuenta de esta dinámica como operación cultural, resulta de interés dentro del marco de las investigaciones que realizamos⁹, efectuar la lectura de algunos textos —literarios y rituales— que dan cuenta de la incidencia de la invención de la tradición güemesiana en el espacio de producción local.

Martín Miguel de Güemes y la construcción de la «salteñidad»

En las prácticas rituales institucionalizadas del espacio de producción que estudiamos, destaco la tradición güemesiana altamente consolidada en el imaginario circulante, tal como es convalidada por la escritura en un corpus de textos leídos a partir de uno de los últimos poemarios sobre la construcción que nos interesa: *Güemes y otros cantares*, de Julio César Luzzato (1984)¹⁰. Esta lectura pretende solamente aproximar una variable que —en su prosecución— puede abrir cauces más amplios; por lo tanto, sólo se señalará las formas por las que el discurso estético colabora en la validación de una tradición nueva —a partir del momento de la independencia— en la formación de la «salteñidad».

La estetización de la imagen del que la cultura local llama *el héroe gaucho* —en tanto jefe de las tropas criollas que lucharon contra los españoles en Salta y Jujuy durante la guerra de la independencia argentina— se realiza simultáneamente a su legendarización. Dicha construcción forma parte de la fundación de la propia identidad, por lo que se produce un movimiento de asimilación entre la figura mitificada y el espacio al que

9. Se trata del **Proyecto Literatura regional. Proceso de constitución de la literatura en Salta**, en curso, de cuya primera parte (momento de formación) ya se ha rendido informe final. En 1996 se dio inicio al estudio de las textualidades del s. XIX (parte II).

10. Este corpus forma parte de la publicación realizada por la Dirección de Cultura de la Pveia. de Salta, *Obra Poética* de J.C. Luzzato, como parte de las celebraciones del cuarto centenario de la fundación de la ciudad.

representa y simboliza. El texto poético de J.C. Luzzato, por el momento de producción —avanzado el s.XX—, resulta paradigmático para dar cuenta de esta asimilación, puesto que las imágenes del héroe allí apolo-gizado se confunden hasta identificarse semánticamente con las de la «tierra» y «patria», siempre enunciadas como el lugar de pertenencia, en estatuto polémico con la configurada por el discurso metropolitano de la nacionalidad. Se enuncia así la «tierra» como un elemento identificatorio en tanto diferencial; a la vez que espacio físico, espacio semiótico que construye a la «patria chica».

Una lectura retrospectiva —y por ahora fragmentaria— de esta configuración en las letras locales, releva que —salvo la alteración del código estético de época— tal asimilación se encuentra perfilada desde al menos fines del s.XIX con el diseño que concreta Juana M. Gorriti. El discurso idealiza el perfil del hombre al diseñar, por un lado, un «retrato» imbuido con los rasgos que se fijarán en la memoria colectiva como paradigma ya no sólo del héroe sino del tipo humano y social «gaucho salteño»: un «guerrero alto, esbelto y de admirable apostura. Una cabellera negra de largos bucles y una barba rizada y brillante cuadraban su hermoso rostro de perfil griego y de expresión dulce y benigna.» (*Güemes*, en *Recuerdos de infancia*, 1890)¹¹. Los rasgos estetizantes dentro del canon romántico, extrapolados por la memoria narrativa propia del pacto autobiográfico, consolidan más que un rostro, una idea. La persona se ha hecho personaje, la historia se ha convertido en ficción. De otro modo: la «realidad histórica» se ficcionaliza por el entrecruzamiento de múltiples mediaciones: discursivas, ideológicas, estéticas.

Por otro lado, la escritura reúne en un solo espacio de valoración al héroe, a la pertenencia de clase (sector dirigente) y al conjunto social como significantes de un sentido histórico-cultural que, allí elaborado, perdura un siglo después:

Delante de la puerta se hallaba un grupo de hombres del campoy algunos soldados, que al verlo llegar se precipitaron a su encuentro, gritando con delirante entusiasmo: ¡Güemes! ¡Güemes! ¡Viva Güemes! Viva nuestro General.

Y lo rodearon, unos de rodillas, descalzándole las espuelas, otros besando sus manos, otros el puño de la espada. Mi madre, seguida de

11. Todas las citas de los textos de la autora son de *Obras Completas*, Ed. de la Fund. Bco. Noroeste, Salta, 1994.

sus hijos, corrió a abrazarlo con la ternura de una hermana. (Ibid)

Unificada la valoración en un nivel que se formula desde formas del discurso religioso —compatible con los honores de la realeza—, emerge una figura con rasgos más que humanos, al que se rinde honores y veneración con matices distintos según la pertenencia social: peones y soldados de rodillas, con la práctica del besamanos; sus pares, en cambio, con actitudes fraternas. En otro momento del mismo texto, el discurso acentúa los gestos actoriales y agrega nuevos significantes a la construcción del imaginario:

...en menos de una hora la casa y sus cercanías estaban llenas de una multitud ansiosa que pedía con gritos entusiastas la dicha de contemplar al héroe, ídolo de los corazones y columnade la patria. Él les salió al encuentro, afable y sencillo en sугrandezа, tendiéndoles los brazos y llamando a todos por sus nombres, con esa memoria prodigiosa que sólo poseen los grandes capitanes y que tan mágico poder ejerce sobre las masas populares (Ibid).

La insistencia del discurso en los atributos de la afabilidad, la benignidad, la sencillez se vincula estrechamente con el efecto de veneración e idolatría, elementos que dan consistencia a la construcción de una imagen doble: feroz con el enemigo, condescendiente hacia sus guerrilleros, definición por antonomasia del caudillo. En otra instancia textual, la escritura lo confirma:

¡De todas las glorias, objetivo de la humana ambición, ninguna es tan envidiable como la popularidad! ¡La popularidad! es decir: el culto de lo bello y de lo bueno: atributos de Dios [...] Si el amor de un solo corazón da tanta ventura, cuál será sentirse amado de muchos, envuelto en una extensa zona de amor que os embalsama y deifica. Así vivió en su breve trayecto por la tierra, y así pasó a la posteridad y a la historia, el héroe a cuyo recuerdo consagro estas líneas (Perfiles, 1892)¹².

Por su parte, la actualización que efectúa la escritura de Luzzato desde el primer poema, *Retrato*, enuncia tanto la asimilación héroe-tierra(patria)-pueblo, como la legendarización de la figura: «Para dibujar la

12. Sería interesante contrastar esta valoración de la figura del caudillo con la que la misma escritora realiza en relación a J.M. de Rosas y a I. Belzu, ya que las valencias se invierten (Cfr. Royo, A., *J.M. Gorriti: una perspectiva de la tiranía de Rosas*, UNSa., mimeo, 1997)

estampa/del Güemes que hoy se conoce,/los pinceles escucharon/la voz antigua del monte... Orillaron la memoria/del cerro que fue su molde,/la de los fuegos agrestes/y las guitarras insomnes» (55). El retrato, ahora, se construye desde lo fantasmático, transformado explícitamente en idea. Una imagen sin rostro propio, cuya existencia se concreta en su solo nombre, dentro del paradigma que configura para la literatura argentina el diseño del gaucho pampeano llevado al plano ejemplar, como una sombra, por Ricardo Güiraldes¹³: «Se olvidó de su retrato,/pero dejó sus acciones,/donde se lo ve como era/al resplandor de su nombre.» La imagen física del guerrero ha sido inventada por la posteridad, por esa memoria que recurre a la circulación discursiva para consolidar su imagen legendaria, imagen que en el poema se encuentra ya confirmada: «No está porque su figura/entró con él en la noche» (Ibid). El discurso se orienta a definir y convalidar esa memoria que ya se encontraba literaturizada —según se vio— a fines del s.XIX. El perfil se construye fundamentalmente sobre la base de la intensificación de dichos datos: «Trajinante como el río,/que hasta duerme en el galope,/la guerra no le dio tiempo/de posar ante pintores.» La tierra, el hombre-héroe, la idea, llevan a la total asimilación Salta-Güemes. La primera es porque fue y sigue siendo Güemes; reunión de dos abstracciones de la identidad.

El hecho de que esta edición alcanzara subsidio institucional con motivo del cuarto centenario de la fundación de la ciudad evidencia, por un lado, esta asimilación; por otro, la validación de la leyenda construida, desde el primer momento, por la estilización literaria. Otro dato significativo está dado por los paratextos: un primer prólogo firmado por Jacobo Regen, poeta altamente canónico y actual y otro por Manuel J. Castilla, también contemporáneo y exponente de la más alta producción poética local con reconocimiento nacional e internacional.

Este tipo de convalidaciones emergen, precisamente, en las fechas conmemorativas de los acontecimientos que fundan la «salteñidad» por el discurso oficial. En 1885, se publica en una **Conmemoración al 17 de junio de 1821**, fecha de la muerte del héroe, un soneto *Al patriota Güemes*, firmado bajo seudónimo pero atribuido a Juan Güemes en el que se lee: «...Recordando el valor y la fe ardiente/del caudillo abnegado y desprendido/que, General de desvalida gente,/fue un luchador como el

13. En *Don Segundo Sombra* (1926), la novela que -dentro del canon modernista- retoma y reconfigura el ciclo de la poesía gauchesca.

que más, temido./(Dióle la muerte la traición hiriente/y su gloria clareó sobre el olvido)»¹⁴. El juego memoria/olvido explícitamente declarado, se afirma —una vez más— desde la duplicidad bondad —abnegación/agresividad— temeridad como atributos del caudillo con valencia positiva.

En el año del centenario (1921), Joaquín Castellanos pronuncia un discurso en el que la imagen del caudillo conjuga la reunión de «la clase capitalista y la asalariada» llevándolo a la categoría de «clarividente». Más aún, se consolida el perfil del mártir de la patria, al cerrar el texto con un «credo nacionalista»: «Creo en la Madre Patria y en su hijo el Pueblo Argentino...» Sin duda, las condiciones de producción de esta pieza dan curso a un tratamiento de la discursividad que entrama un lugar de enunciación definido, con la resolución de la lucha de clases ya concretada en Salta, según el texto, por el caudillo. El discurso se ordena desde principios evolucionistas del progreso, positivismo que, sin embargo, se dice dentro de las formas del discurso religioso:

Arquetipo inaugural de la futura vida evolucionada, cumbre excelsa de mi raza; realizador de la libertad, sembrador de justicia, manantial de bondades, productor permanente de belleza, creador de nuevos valores espirituales, mártir sublime de la fe patriótica, protector de los humildes y desvalidos, padre del pueblo, numen tutelar de Salta, Señor de los Milagros humanos...

La exaltación oratoria lleva a asimilar la figura del caudillo a la de aquella de mayor veneración —y la más antigua en la formación del imaginario social—, la del patrono religioso del pueblo: el Señor del Milagro¹⁵, tradición que unifica a grandes y pequeños cuando azotan calamidades físicas y aún políticas¹⁶.

Las historias de Güemes y de Salta quedan entonces estrechamente identificadas al incorporar a las nuevas figuras ritualizadas las de la memoria más vieja. La invención de la tradición güemesiana surge desde la necesidad de responder al cambio que introduce la ruptura con el estatuto colonial, debilitando los patrones de las tradiciones anteriores a los

14. Recogido por Walter Adet en *Cuatro siglos de literatura salteña*, 1981.

15. Esta asimilación se encuentra ya prefigurada en la escritura de J.M. Gorriti: «...mis ojos de niña contemplaron a ese héroe, cuyo nombre oía pronunciar con el de Dios» (Perfiles [1892], en *Obras Completas*, III, Fund.Baco. Noroeste, 1994: 107).

16. Es dable destacar que esta tradición -originada en el s.XVII- sustituyó al patrono inicial de la ciudad San Felipe y Santiago.

acontecimientos revolucionarios. La continuidad con aquellas se mantiene a través de una práctica religiosa que se asimila y se laiciza parcialmente sincretizándose en gestos rituales perdurables para la consolidación de la identidad.

El ingreso de Güemes a la historiografía se produce, entonces, desde su identificación con los orígenes de Salta como pueblo independiente, tal como es llevado a la escritura por Bernardo Frías en el tratado cuyo título es claro índice semántico de tal identificación *Historia del Gral. Martín Miguel de Güemes y de la Pvcia. de Salta* (1902), en los albores de este siglo. La lectura de los tomos de esta historia permite relevar la formación de un imaginario que identifica la historia provincial con la del sector de la dirigencia, y cuyo discurso conserva el tono y la mirada exaltativa que leíamos en el texto de J. Castellanos. El desfile de nombres de familias «decentes» hacedoras de la identidad con el nacimiento de la patria independiente, es el mismo de los firmantes de textos literarios, los que van construyendo una constelación de relaciones de parentesco, similares a los que J.M. Gorriti designa en su texto inaugural: los Gorriti, los Zuviaría, los Puch... Pero también se han producido modificaciones en el sector dominante: mientras la figura del caudillo fue políticamente denostada por una parte importante de dicho sector durante las décadas posteriores a los acontecimientos por él liderados, desde las últimas décadas del siglo se consolida la imagen heroica ficcionalizada. De este modo, se produce una apropiación del personaje y sus hazañas que pasa, así, a símbolo de la «patria chica» en el orden institucional.

En la década de 1920 es otra vez la elite literaria la que construye otros elementos rituales: Juan Carlos Dávalos —la primera figura literaria local que alcanza relieve y reconocimiento nacional— pone en funcionamiento la «Orden del Poncho»¹⁷, con la que se condecora a personalidades artísticas. Tal condecoración que —conjeto— puede haber formado parte de los «juegos serios» propios de la inventiva de Dávalos, se conserva hoy en las prácticas oficiales como la donación que —junto a la llave de la ciudad— entrega el máximo representante del Gobierno (provincial o municipal) a los visitantes de su rango. Por su parte, una iniciativa privada

17. Se trata de una versión con datos muy aislados: en un artículo sobre J.A. Carrizo publicado en la Rev. Todo es Historia se menciona que ha sido condecorado con esta orden. Sí circula en la oralidad y es posible adjudicar su tradición al fundador de la actual asociación con ese nombre y homónimo del personaje.

retoma el funcionamiento ideológico de la orden en nuestros días y la institucionaliza como asociación intermedia. El poncho es así significativo máximo de la salteñidad, figura sinecdótica de lo propio.

La propuesta poética de Luzzato retoma el espectro. La forma canónica elegida, el romance —que la vincula a la tradición poética «popular» española— permite la construcción de la epicidad desde la cual se organiza el relato biográfico del personaje que alcanza consistencia histórica. El recorrido del corpus permite reconstruir la vida y las hazañas del héroe desde su condición de soldado adolescente hasta su muerte. La tradición épica e hispánica, incorpora al personaje y sus hazañas en ese paradigma: «Detener al Cid no es fácil/y al Quijote mucho menos/Y digamos en su honor/que Güemes proviene de ellos» (*La oferta*, 67). La tradición española desborda hacia el pasado más remoto de Occidente y Güemes es, también, comparable a Aquiles, pero más humano: «Este Güemes no es Aquiles,/en cuyo cuerpo los sables/hallaban campo de bronce/para cultivar corales [...] El semidios orgulloso/de un talón ha de cuidarse;/Güemes siente la embriaguez/de ser todo vulnerable./Si aquel es carne de mito/él es un mito de carne» (de *El mito de carne*, 64). En la comparación, su humanidad —confrontada con la semidivinidad de la figura griega— resulta como efecto semántico altamente valorativa: un semidios asume pocos riesgos, un hombre queda sometido a su frágil corporeidad¹⁸; de allí lo heroico. El hombre se ha hecho mito y, como tal, su memoria se encuentra ya ritualizada.

Nacido con abolengo, renuncia a él para asimilarse a su pueblo y para adoptar el que le da su rol de caudillo por el que mueren sus guerrilleros. Jefe de gauchos, reúne en sí los atributos que los caracterizan y éstos, por extensión, los de aquél. Ernesto M. Aráoz, en 1944, define al gaucho, fundamentalmente, por los rasgos caracterológicos resultado del mestizaje de indio y español destacando en esta última veta su nobleza, hospitalidad, denuedo y destreza de jinete «como los campeadores del Cid», (*Al margen del pasado*). Resulta entonces de interés, pensar el movimiento por el cual un caudillo que lucha contra la política imperial española, se incorpora a la tradición hispánica letrada a diferencia de otros espacios de pro-

18. Información documental explícita que M.M. de Güemes padecía hemofilia; este dato —nunca comprobado— permitiría abrir nuevas variantes semánticas a la cualificación de «fragilidad», acentuando así el valor heroico, por un lado, y el patrimonial por otro.

ducción como el rioplatense. Si el imaginario religioso de la colonia se prolonga y sobrepone al de la situación independiente —según se veía— la construcción de la figura del gaucho por antonomasia convalida siempre una presencia discursiva fuerte de la parte española sobre la indígena. Así en el poemario de Luzzato los antepasados indígenas son aludidos una sola vez por referencia a la batalla de Suipacha: «Suipacha, ¡qué lindo nombre/para ese triunfo paisano!/Quiso tener un nombre indio/el primer puntal de Mayo./ Tierra del Alto Perú./Tierra de Tupac-Amaru,/sacrificado en la cruz/roja de cuatro caballos» (61). Esta presencia en la textualidad contemporánea incorpora un reconocimiento que está anulado en los precedentes, resultado de los cambios de perspectiva producidos en el s.XX.

El valor de los significantes simbólicos, por su parte, se enuncia con las valencias vigentes en los textos espectaculares colectivos (desfiles cívico-militares y procesiones religiosas):

Son sesenta los norteños/y usan ponchos colorados (61). Hay que ser como los ponchos/que de heridas hacen flecos (65) Los españoles recelan/de esos guardamontes gauchos./de esos "caballos con alas"/que serán del mismo diablo (62) El comandante Burela./de ese batallón salteño./llevaba de alas bien anchas/el corazón y el sombrero.(64-5)

Poncho, guardamontes, caballo y sombrero son los emblemas significantes de la condición gaucha, emblemas de la continuidad de una tradición cuyas prácticas rituales funden en el presente lo cívico y lo religioso: los hombres así ataviados circulan en procesiones y desfiles reunidos en «fortines» cuyos estandartes indican las distintas procedencias. El enjaezamiento y porte de los animales compite con el atuendo de sus jinetes cuya destreza se ejercita y se exhibe en estos escenarios desde la más temprana infancia.

Las mujeres, las «criollas» adoptan —significativamente— el atuendo masculino, en identificación con la figura femenina por antonomasia: Macacha Güemes (hermana del héroe), imaginada por la escritura: «Quién la viera en su caballo,/con la chaqueta de cuero,/cubrir vacantes de sangre/en los rudos entreveros./El poncho en sus hombros cura/nostalgias de terciopelo./Se han hecho para la guerra/sus ojos color de acero. [...] Macacha, Macacha Güemes/se ha contagiado de hierro» (66). Junto a estas figuras del texto literario y espectacular, desfilan las otras, las de trenzas y montadas en las ancas y abrazadas a sus hombres, figuración de Juana Iguanzo, enamorada del caudillo según el imaginario social: «Apareció con

sus trenzas/en una zamba del pago [...] Más dueña de brujerías/que su selva de Santiago./su piel de seda y peligro/es la piel de los remansos» (60).

El rito de las celebraciones patrias o religiosas implica ya una convención generada en la circulación de estas ritualizaciones y de estos usos liberados de su utilización práctica y transpuestas al nivel simbólico: poncho, caballo, sombrero y guardamontes en el texto espectacular dejan de ser útiles de uso laboral para operar como signos de patrimonio cultural. Queda así explicitada la formación de una tradición nueva sobre la base de otras más antiguas, las formas por las que el sujeto cultural construye su memoria seleccionando e innovando para dar longevidad a una formación social. La tradición güemesiana, inventada por la «nacionalidad» salteña en la segunda mitad del siglo XIX, se encuentra plenamente consolidada sobre la base de un imaginario criollo de fuerte articulación con la memoria hispánica.

Este intento de aproximación a una semiótica de la cultura que se formula como una gramática de la memoria permite confirmar que, junto a los cambios sociales y culturales, hay muchos elementos del pasado que persisten y se reproducen en el presente resemantizados, apropiados o trasladados a sus propios esquemas discursivos.

Una formulación inconclusa

Las elaboraciones conceptuales que se han producido en esta última década en el espacio de las disciplinas sociales en A. Latina plantean indagaciones que se definen desde distintas conceptualizaciones: «herencia colonial», «pensamiento postcolonial», «cultura subalterna»... Se trata, en todos los casos, de un recorrido convergente —a veces paralelo— por repensar la historia de la formación de estas culturas (heterogéneas, disímiles y superpuestas) fuera de los paradigmas elaborados desde intereses de grupos de poder que han discursivizado su propia historia como la historia de todos, legitimando un orden instituido. Las prácticas teóricas de L.M.Glave se inscriben dentro de aquellas, buscando leer recorridos alternativos en prácticas no consideradas centrales, con clara percepción de sus distorsiones y aún negaciones, ejerciendo una semiótica social que permite romper estereotipos para ofrecer una perspectiva más amplia y menos sesgada del objeto de estudio. La participación interactiva de quienes abonamos este camino ofrece perspectivas insospechadas para los estudios culturales latinoamericanos, tarea siempre inconclusa.

Bibliografía citada

- Altuna, E. y Palermo, Z.
1996 Literatura de Salta. Historia socio-cultural. Fasc. 1 y 2, Salta: CIUNSa.
- Bajtin, Mijail
1982 «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Cornejo Polar, Antonio
1994 Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas, Lima: Horizonte.
- Cros, Edmon
1995 D'un sujet à l'autre: Sociocritique et Psychanalyse, Montpellier: Ed. du CERS. Versión española, Bs.-Aires: Corregidor, 1997.
- García Canelini, Néstor
1989 Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México: Grijalbo.
- Glave, Luis Miguel
1996 a «Notas sobre la historiografía andina contemporánea», mimeo. Seminario dictado en la Univ. Nac. de Salta (Arg.).
1996 b «Gramática de la memoria. Representaciones culturales y su vínculo con la formación de los imaginarios nacionales», mimeo, Ibid.
- Greimas, A.J. y Courtes, J.
1982 Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid: Gredos.
- Hobsbawm, E y Ranger, T.
1984 A invenção das Tradições, Río de Janeiro: Pas e Terra
- Latella, Graciela,
1985 Metodología y teoría semiótica, Bs.Aires: Hachette.
- Lotman, J. y Uspenskij, B.A.
1979 «Sobre el mecaniso semiótico de la cultura», en Lotman y Esc. de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 67-92.
- Lotman, Juri
1994a «La memoria a la luz de la culturología», *Criterios*, 31,1-6: 223-28.

- 1994b «Cerebro - texto - cultura - inteligencia artificial», Ibid.: 207-221.
- Mariaca Iturri, Guillermo
1994 *Los refugios de la utopía. Apuntes sobre estudios culturales desde la región andina*, La Paz, mimeo.
- Mignolo, Walter
1994 *Editor's Introduction*, *Poetics Today*, 15:4, 505-21 (Special Issue)
1995 *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*, Michigan: Ann Arbor.
- Palermo, Zulma
1995 *El constructo «región literaria», problemas y perspectivas*, Actas ABRALIC, R. de Janeiro
1996a *América Latina entre posmodernidad y poscolonialismo*, Actas JALLA II, Univ. Nac. de Tucumán, vol. II: 151-60.
1996b *El presente de la crítica literaria en A. Latina*, en Franco Carvalhal (coord), *O discurso crítico na A. Latina*, Porto Alegre: UNISINOS, 23-30
- Rama, Angel
1982 *Transculturación narrativa en A. Latina*, México: Siglo XXI
- Sarlo, Beatriz
1994 *Literatura e historia*, Clío, 1:163-73
- Uspenskij, B.A.
1979 *Historia sub especie semioticae*, en Lotman y Esc. de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 209-18.
- White, Hayden
1978 *Tropics of discourse*, Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press.