

- LUKACS, G., *Karl Marx und F. Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, Aufbau Verlag, 1948.
- LUKACS, G., *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, Berlin, Aufbau Verlag, 1954.
- MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- MCLUHAN, M., *Understanding media*, New York, McGraw-Hill Book Co., 1964.
- MOLES, A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972.
- MORIN, E., *La Méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Le Seuil, 1977.
- MORIN, E., *La Méthode 2. La vie de la vie*, Paris, Le Seuil, 1980.
- MORIN, E., *La Méthode 3. La connaissance de la connaissance*, Paris, Le Seuil, 1986.
- RUNCINI, R., *Lineamenti di sociologia della letteratura*, Napoli, Sapere, 1985.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.
- TODOROV, T., *La notion de littérature*, Paris, Le Seuil, 1987.
- ZIMA, P. V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

Sociocriticism Vol. VII, 1 (N°13) pp. 71-79
© I.S.I., Montpellier (France), Pittsburgh (USA)

TEXTE ET EXTRATEXTE AUX ENVIRONS DE 1840

Graziella PAGLIANO

Si l'on veut prendre pour objets d'étude des œuvres littéraires ayant pour actants des œuvres d'art, dans le but de les considérer comme des discours littéraires portant sur la fonction de l'art et de la littérature, à rapprocher des discours de la critique, portés au même moment sur le même sujet¹, l'on peut remarquer l'importance attribuée au cours du XIXe siècle aux thèmes du succès commercial de l'art et du succès de l'art commercial. Il s'agit en effet d'un phénomène important à l'époque, sur lequel d'ailleurs l'on a déjà beaucoup écrit. Ainsi dans un ouvrage célèbre de Balzac, les *Illusions perdues* (1837-1843), que nous pouvons rappeler rapidement, les mécanismes de l'édition et du journalisme apparaissent clairement dans leur fonctionnement autonome, qui produit des règles particulières que tout individu doit apprendre à connaître. Leur pouvoir repose sur l'intérêt économique auquel tout le monde tend, à l'exception du petit groupe du Cénacle qui se consacre exclusivement à l'élaboration de découvertes scientifiques, philosophiques et littéraires².

A côté des éléments du livre relevés par Lukács (perte d'énergies, transformation de la littérature en marchandise et capitalisation de l'esprit³, ou encore de la recherche sur les idées de Balzac qui y sont contenues, nous aimerions souligner un autre aspect de ce texte.

Le thème des implications économiques de la production littéraire qui, à cause de la corruption de la critique, ne permettent plus de distinguer une analyse authentique des qualités et des défauts d'une œuvre des éloges ou des attaques obtenues contre paiement, ce thème figure chez d'autres écrivains

comme par exemple Sainte-Beuve. Celui-ci séparait tout désir légitime de gagner sa vie, et citait à ce propos Lesage, Voltaire, Diderot, de cette pratique des temps nouveaux qui liait célébrité littéraire et argent, succès et valeur. Ainsi seule la production universitaire et académique pouvait sembler à l'abri du démon de la propriété littéraire mais elle risquait par ailleurs d'être fortement liée à la tradition, de se montrer incapable de toute nouveauté, abandonnant ce terrain à une troupe avide et ambitieuse qui noie le talent dans la cupidité. Et comme la publicité et les annonces sont nécessaires à la survie de la presse, toute distinction entre discours critique et propagande payée disparaît⁴.

En effet les inventions techniques du début du siècle ont modifié de façon révolutionnaire le tirage des journaux et des livres⁵. Alors que dans le monde politique, au Parlement, l'on pose le problème de la liberté d'expression⁶ l'on débat des droits d'auteurs⁷, prorogés jusqu'à 50 ans en 1865, Proudhon accuse la littérature de se plier à des contraintes commerciales⁸. Quand à Zola, il est le seul à juger positifs ces changements qui touchent aux profits des écrivains car ils permettent de passer du système de mécénat à la liberté du marché, dont seuls les faibles talents sont les victimes⁹.

Dans le texte de Balzac l'on assiste à la mise en scène de ces différentes tendances et de ces différents aspects du phénomène. Mais il y a plus selon nous. Il est un aspect que l'on a plus tard relevé dans le domaine de la réflexion dominante du XX^e siècle. Il s'agit du fait que la réalité sociale se fonde sur un jeu de miroir, le jeu des images que tout individu donne de lui-même à l'autre. Et nous aimerions souligner le rapport que cet aspect entretient avec le phénomène de l'essor de la presse d'opinion, dont nous avons les échos dans l'univers balzacien. Ce qui n'est pas un hasard, selon nous, dans une œuvre si prête à démêler les modalités qui règlent les liens entre l'organisation de la vie sociale et les destins des personnages.

Prenons par exemple le nom de Lucien. Il s'appelle Chardon de par son père, pharmacien, habitant le Houmeau, situé en dehors de la partie haute d'Angoulême, où vivent les nobles. De par sa mère c'est un de Rubempré, nom titré de la petite noblesse qui peut lui permettre d'avoir accès au monde qui décide. Tout le long du roman on insiste sur le problème du double nom, sur le mépris affiché pour ce nom plébéien et sur le ridicule qui consiste à employer un nom de la noblesse sans autorisation. Car le droit d'en porter un ne peut être accordé que par le roi. Or pour cela il faut que Lucien défende les idées légitimistes. Ainsi le nom propre correspond à un rôle social, coïncide avec une identité, crée un lien entre le soi et la reconnaissance de ce soi¹⁰.

Lucien oscille entre les deux et cela indique sa faiblesse et son besoin de reconnaissance de la part d'autrui, marque le fait que chaque individu doit l'institution de sa propre identité au don d'un nom, à cet espace symbolique grâce auquel on peut prendre des distances par rapport à soi et entrer dans l'ordre symbolique¹¹. Lucien, léger et inconstant, qui oscille entre deux espaces et deux identités, est un androgyne, comme le montre sa beauté féminine si souvent admirée.

Cette possibilité de métamorphose sociale s'accompagne en effet de métamorphoses physiques que l'on peut également relever chez Madame de Bargeton lorsqu'elle passe de la province à la ville. Vêtements, manières, mouvements des mains et de la tête, démarche, gestes, mots et phrases sont les connotations d'un milieu socioculturel et peuvent s'apprendre, ou plutôt certains peuvent les apprendre. Les origines nobles de Madame de Bargeton l'aident à mimer avec assurance les leçons de Madame d'Espard. Quant à Lucien, aidé par sa beauté, il se transforme en dandy, après ses quelques erreurs initiales.

Le paraître grâce à la mise et les manières, renvoie à un code socioculturel ainsi que le nom propre. Et si cela est évident dans toute la *Comédie humaine*, ce texte dit clairement que la personne aura la valeur des manières et de la mise qu'elle aura *assumées*. Donc l'apparence *devient* réalité. Pour s'intégrer dans le monde parisien Lucien et madame de Bargeton doivent s'y montrer déjà intégrés. La coquille extérieure va leur permettre d'obtenir les avantages essentiels, économiques et sociaux de ce monde, parce qu'elle constitue la preuve véritable de leur capacité à les acquérir. L'aspect extérieur est effectivement la substance. Cela ne veut pas dire que les deux coïncident, mais plutôt que l'intérieur n'existe que dans et par l'extérieur. Prenons d'autres exemples. Vers la fin du roman Lucien est de nouveau à la mode, car Lousteau a accepté de payer sa dette en vêtements. Il peut ainsi obtenir de madame de Chatelet qu'elle aide David, puisque l'image de la personne joue le rôle de la personne.

Il en va de même pour le fait littéraire et artistique. Le succès équivaut à la reconnaissance du mérite et ce succès peut être construit par l'éditeur et le journaliste. Les polémiques et les comptes rendus négatifs ont la même fonction que les articles élogieux. Pour vouer une œuvre à l'échec il suffit de ne pas en parler. Ainsi la polémique soulevée par le livre de Nathan est utile à son succès et il en remercie les auteurs. Derrière les trois articles se cache un même homme, Lucien, qui sous trois noms différents et avec des arguments

différents vente ou bafoue le même ouvrage. Points de vue fictifs de personnages fictifs, et pourtant cela entraîne le succès du livre. En outre la démarche du raisonnement, qui a été suggérée à Lucien, est à son avis du plus grand intérêt, et, finalement vraie, puisqu'il s'agit de différents points de vue sur l'œuvre.

A l'origine de la création de l'apparence-vérité des opinions, des corps, des noms il y a l'argent. Dans le texte il n'apparaît sous forme d'avarice que chez le père de David Séchard, rusé comme un paysan, dit le narrateur, méfiant à l'égard de son fils et amassant sa richesse pour pouvoir se livrer en paix à ses excès de boisson. A côté de cette forme ancienne, l'argent ne cesse de circuler dans le texte sous forme de change : achat et vente de l'imprimerie ; coût de fabrication du papier ; coût d'impression et de vente de livres et journaux ; achat ou vente de meubles, de vêtements, de nourriture, et même d'un corbillard. Tout a un prix, bien supérieur en général aux possibilités des personnages. Il circule aussi sous forme de lettres d'échange et nous le trouvons dans les chiffres du compte de retour du procès Métivier intenté à Davis Séchard : le narrateur l'appelle alors le coût de la justice.

C'est l'argent qui régit les rapports entre les personnages puisqu'il permet non seulement la survie mais l'identité sociale, et le jeu des apparences. Si le poète et l'inventeur créent sans argent, leur création ne peut que tomber dans l'oubli, n'ayant pas d'effets sociaux : seul l'argent peut donner corps à leur idée. L'argent permet donc le jeu des opinions et des transformations, et cela produit un effet sur les autres, contribue à la construction de la réalité. Ainsi l'avocat Petit-Claud convainc par intérêt personnel le père de David de ne pas aider son fils, si bien que l'invention sera exploitée par les Cointet, et leur donnera une carrière politique.

Ce pouvoir qu'a l'argent de permettre les équivalences et l'échange, l'influence que ce pouvoir exerce sur la vie des hommes, Marx l'avait souligné dans les manuscrits — économiques-philosophiques de 1844, restés longtemps inédits. L'argent y apparaît comme une force créatrice qui nie les déterminations ; grâce à sa qualité parfaite de substitution, il permet l'échange de la représentation et de la réalité et viceversa, en faisant et en défaisant toute sorte de nœuds. Les réflexions de Moses Hess vont dans le même sens¹². Simmel par contre laisse de côté l'aliénation qui en résulte pour ne considérer que la valeur d'échange et la relativité des points de vue qui s'en suit. L'argent aurait un pouvoir d'émancipation et en même temps, puisqu'il rend les choses indifférentes et les valeurs relatives, il peut exercer une influence sur la

personnalité jusqu'à rendre les individus instables. L'argent peut donc libérer et asservir mais il peut surtout supprimer toute certitude, ce qui est le propre de la modernité¹³.

Dans le texte de Balzac nous trouvons énoncée une équivalence entre financiers et libertins de la pensée, car l'argent conduit à une indifférence de pensée et d'opinions, et dans le colloque Herrera — (Vautrin) — Lucien, il dira que «tout est dans la forme»,¹⁴ en posant là l'un des thèmes principaux de la pensée contemporaine.

A la réflexion sur la valeur et l'apparence se greffe le problème de l'interprétation des signes, ou du déchiffrement des traces. Le paradigme indiciaire, cité par Ginzburg pour la fin du XIXe siècle apparaît déjà dans les textes de Balzac et de Manzoni¹⁵. Lucien ne comprendra ni ce qui se cache derrière l'invitation à entrer dans le parti des ultras, faite par ses ennemis, ni l'accueil reçu à Angoulême et organisé par Petit-Claud, et le narrateur insiste sur cette mauvaise compréhension. Eve au contraire est très attentive à tous les signes, aux comportements de Petit-Claud, de Cerizet, du père Séchard. Le problème ne concerne plus le débat entre apparence et réalité, vérité et illusion mais plutôt le déchiffrement des traces de la réalisation des projets individuels, plus au moins cachés, et de leur attribution correcte. Ces projets sont en conflits entre eux et ceux qui perdent se distinguent par un projet amoureux et affectif. Les sentiments qu'éprouvent la sœur et la mère pour Lucien mènent presque la famille à sa ruine. L'amour entre Coralie et Lucien contribue à l'échec économique du couple. Cette opposition d'ailleurs n'est pas absolue car l'amour d'Eve pour David lui sert à mieux comprendre la faiblesse de son frère, la fidélité de Kolb et Marion, les ruses de Petit-Claud.

Dans un texte bien connu de la même époque, d'inspiration fantastique, qui appartient à une autre culture, *Le portrait* (1839) de Gogol, il existe également une opposition entre argent et relations d'amitié, d'art, d'amour. Les propriétaires successifs du portrait d'un usurier deviennent jaloux et méchants. Le peintre pauvre qui l'achète chez un brocanteur en arrive même à oublier son art et son talent et, grâce à l'argent qu'il retrouve dans le cadre devient un peintre à la mode, achète des commentaires élogieux sur son propre travail et modifie sa vie. Pour sauver son art il faut se délivrer du tableau ou le détruire, mais ce dernier projet a tout l'air de ne pas pouvoir se réaliser car le tableau disparaît.

Le problème posé par ce récit se présente donc sous forme d'un paradoxe : la force du tableau naît précisément du fait qu'il s'agit d'une œuvre

d'art. L'usurier, mort au moment où il commençait à vivre sur la toile — comme la femme du peintre dans *Oval Portrait* (1839) de Poe, agit contre l'art et les sentiments grâce à la réalisation artistique. Nous avons là l'expression de la qualité d'analogon de la personne constitué par le tableau. Autrement dit le portrait n'est pas une copie mais un équivalent autonome qui provoque des effets dans le contexte où il se trouve. A propos de cette qualité autonome de l'œuvre d'art nous pourrions relire ce que dit Gadamer au début de *Warheit um Methode* (1962)¹⁶, mais ce problème était déjà nettement posé par les textes littéraires du XIXe siècle, de Poe et Gogol, de Balzac ou Zola¹⁷.

Le problème réside dans le fait que si d'une part les textes affirment la validité de l'œuvre d'art, de l'autre ils montrent le risque et le danger auxquels elle s'expose. De même que le double, détaché du moi, menace la personne qu'il persécute, et cela selon les auteurs que Rank étudie¹⁸, de même l'œuvre d'art peut présenter des dangers si l'on oublie de poser correctement ses rapports avec le vivant, avec lequel il ne faut pas la confondre. Son action se développe à partir de l'interprétation qu'on en donne. Il faut donc éviter toute confusion de plan entre monde de l'art et monde de la vie, pourtant tous les deux réels.

L'interprétation correcte, celle qui peut dépasser le paradoxe, est probablement celle qui devient consciente des différents types de discours et de leur logique différente, selon les affirmations de Bateson¹⁹, ne confond pas l'art et la vie, ne fait pas sortir le portrait de son cadre et distingue le rêve de l'état de veille. Dans le récit de Gogol, au contraire, le peintre croit, par deux fois, s'être réveillé, alors qu'en fait il continue de dormir.

Dans *Les Illusions perdues* Herrera-Vautrin dit : «Le fait n'est plus rien en lui-même, il est tout entier dans l'idée que les autres s'en font», et affirme que le jeu social consiste dans la dissimulation comme dans les jeux de cartes, où l'on essaye de leurrer les autres (ed. cit. p. 1063). Il s'agit donc en même temps d'interpréter le projet d'autrui en partant d'indices et de traces, dont il faut comprendre la signification selon la perspective d'autrui. Le perspectivisme essentiel de la vie sociale, l'absence d'univocité et de décidabilité à priori, qui permet de concevoir l'individu comme projet ou comme parcours, comme sujet en train de se faire sont à l'origine de la pensée actuelle puisqu'on retrouve cette tendance aussi bien dans la recherche scientifique que dans les sciences humaines. Le réel scientifique se construit grâce au discours scientifique, tout comme le réel social se construit grâce au discours social et à son propre imaginaire.

Il est intéressant, à mon avis, de remarquer que le texte de Balzac, aux environs de 1840, avait déjà montré un tel mécanisme, sans toutefois tomber dans le nihilisme ; il établissait des rapports entre les différents projets humains et s'intéressait à leur interaction et aux changements qui en découlaient. Notons en dernier lieu qu'il y a une différence entre les trois parties du texte. Dans la première qui se situe en province, la situation sociale présente une certaine stabilité, les métamorphoses en sont absentes. Seul l'arrivée de Lucien dans le salon de madame de Bargeton fut — dit le texte — une véritable révolution due à l'éducation de cette dame et aux dons littéraires de Lucien. Les jeux de changement ont lieu surtout dans la deuxième partie, en ville donc et il suffit, à ce propos, de rappeler tous les travaux où l'on considère la ville comme le pivot de la modernisation, le centre des communications, du commerce, d'équivalences abstraites²⁰. La troisième partie, le retour en province, n'est pourtant pas la répétition de la première, puisque les personnages ont tous subi quelques transformations. Le mouvement a gagné cet espace en rendant les rapports plus complexes.

On a dit qu'après 1815 signifiant et signifié apparaissaient plus strictement liés. Chez Balzac on trouverait maints exemples de la conception traditionnelle, où la taxinomie est stable, entraînant la certitude des destins individuels, tandis que dans quelques passages percerait l'idée qu'il existe un *Liber mund* construit sous nos yeux, à travers l'attribution des valeurs, livre d'ailleurs bien dangereux²¹. Or il me semble que dans le roman analysé, Balzac a montré clairement ce processus, où l'argent est impliqué, qui entraîne l'oscillation de la personne non seulement entre des pôles sociaux mais même de genre (le féminin et le masculin chez Lucien). Et ce processus part de l'amour des lettres et passe par la recherche d'un public à travers de nouvelles technologies. Un processus donc qui ne sépare qu'en apparence le prince et le marchand, comme prétend M. Barberis.

Graziella PAGLIANO,
Université de Rome la Sapienza

NOTES

- 1 G. Pagliano, La finzione del leggere, in AA. VV., *Almeno un libro*, a c.m. Livolsi, Milano, Angeli, 1987; Id., *Le recit du portrait*, in AA. VV., *Ecrire au XIXe siècle en France*, Montreal, Le Preambule, 1989.
- 2 P. Barberis, *Permanence et nécessité de la gauche, Le Cénacle et sa signification* in Id., *Mythes balzacien*, Paris, Colin, 1972.
- 3 G. Lukacs, *Illusions perdues* (1935), tr. fr. Id., *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967.
- 4 C.A. de Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, *Revue des deux mondes*, 1er sept. 1839, pp. 675-91, ensuite dans *Portraits contemporains*, vol. II, Paris Calman-Lévy, 1870, pp. 444-71.
- 5 R. Escarpit, *La révolution du livre*, Paris, Puf, 1965.
- 6 L. Compagna, *Alle origini della libertà di stampa nella Francia della Restaurazione*, Bari, Laterza, 1979.
- 7 A. de Vigny, *Melle Sedaine et de la propriété littéraire*, *Revue des deux mondes*, janvier 1841, pp. 220-52.
- 8 Proudhon, *Les Majorats littéraires*, Bruxelles 1862.
- 9 E. Zola, *L'argent dans la littérature*, dans *Le roman expérimental*, Paris 1881 5e éd. cfr. aussi G. Renard, *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*, Paris, Alcan, 1900, pp. 186-7.
- 10 J.-C., Pariente, *Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles*; C. Bromberger, *Pour une analyse anthropologique des noms des personnes*, «*Languages*», 1982, 66, pp. 37-65 et 103-124; J. Starobinski, *Stendhal pseudonyme*, «*L'œil vivant*», Paris, Gallimard, 1961; D. Slatka, *Sémiologie et grammaire du nom propre dans Un prince de la Bohème*, AA. VV., *Balzac, l'Invention du roman*, Paris, Belfond, 1982, pp. 235-56.
- 11 A. de Waelhens, *La paternité et le complexe d'Oedipe en psychanalyse*, AA. VV., *L'analisi del linguaggio teologico. Il nome di Dio*, ed./, E. Castelli, Roma, Ist. Studi filosofici, 1969.
- 12 K. Marx, *Oekonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, trad. it. a c. Bobbio, Torino, Einaudi, 1949, pp. 158-9. M. Hess, *Ueber das Geldwesen* (1845), *Philosophische und sozialistische Schriften 1837-1850*, ed. W. Monke, Topos Verlag 1980, pp. 329-49. Cf. I. Valent, *Il denaro o le aporie dell'irrazionale. Un'introduzione alla filosofia del denaro* di G. Simmel, AA. VV., *La tecnica e il destino della ragione*, a c. M. Ruggerini, Padova, Marsilio, 1979, pp. 168-95.
- 13 G. Simmel, *Philosophie des Geldes* (1900), trad. it. a c. A. Cavalli, Torino, Utet, 1984; Id., *Forme e giochi di società*, a c. A. Del Lago, Milano, Feltrinelli, 1983; L. Battaglia e A. Del Lago, Note critiche, «*Rassegna it. di Sociologia*», 3, 1985.
- 14 Paris, Club du livre, 1965, p. 821, 1061.
- 15 L. Ginzburg, *Radici di un paradigma indiziario*, AA. VV., *La crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979; G. Pagliano, *Indizi e congetture*, AA. VV., *Manzoni e la tradizione del realismo nella cultura occidentale*, Atti convegno in corso stampa (Napoli, Guida).
- 16 Trad. fr. Paris, Seuil, 1976.

- 17 G. Pagliano, *Le récit du portrait* cit.; Id., *Il gioco pericoloso: Henri James e il ritratto*, in corso di stampa.
- 18 O. Rank, *Don Juan et le double*, tr. fr. Paris, Payot, 1973.
- 19 G. Bateson, *Steps to an ecology of Mind*, tr. fr. Paris, Seuil, 1977.
- 20 G. Pagliano, *La dimensione urbana*, in Id. *Il mondo narrato*, Nap. Liguori 1985.
- 21 M. Kanes, *Langage balzacien: Splendeurs et misères de la représentation*, in *Balzac, l'invention du roman* cit., pp. 281-95.

LA PAROLA E IL GESTO TRA FUTURISMO E FASCISMO

Romolo RUNCINI

Il gesto come tensione comportamentale della parola riproduce il suo messaggio nell'azione. Se in principio (agli esordi del capitalismo imprenditoriale) era l'azione, adesso (con l'avvento dei monopoli programmatori) c'è il gesto. Cioè l'azione prefigurata, l'atto che progetta l'azione. La metafora del gesto — nella sua connotazione verticistica (il gesto creativo) e di base (il gesto riflesso) — riassume sinteticamente, a livello di un immaginario sociale che viene mutando i suoi valori simbolici, la portata e le prospettive dell'enorme slancio produttivistico del nuovo apparato industriale.

Il ritmo veloce, inesausto, ripetitivo delle macchine, l'ampliamento dei consumi sostenuti dalla pubblicità, la pressione delle classi lavoratrici sulle vecchie strutture istituzionali, la vastità e capillarità dell'informazione, la molteplicità e rapidità delle vie di comunicazione, l'emergere, in somma, della società di massa, non danno tregua al tradizionale modello di esperienza del mondo finendo, con lo spiazzamento dei suoi consolidati punti di riferimento oggettivi, per spingerlo a confrontarsi con la problematica del mutamento sociale. Il gesto appare, ai due livelli dell'atto progettuale e dell'atto esecutivo, come emblema di una fenomenologia del prodotto industriale che investe, con la programmaticità e dinamicità del suo impegno operativo, l'intero arco dei rapporti umani. Se l'azione era la libera avventura nell'ignoto per appropriarsi del presente, il gesto diventa il cerimoniale obbligante di approccio al futuro. Si lavora pensando in grande, nel senso di una risposta

1. G. Pagano, *La funzione del verbo*, Roma, 1972.
2. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
3. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
4. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
5. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
6. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
7. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
8. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
9. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
10. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
11. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
12. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
13. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
14. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
15. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.
16. G. Pagano, *Il verbo e la funzione*, Roma, 1972.

totalizzante, positiva o negativa, al sistema sociale. Il numero e l'organizzazione entrano nell'ideologia produttivistica come quozienti di integrazione di massa a fini padronali e operai. Il gesto dunque si configura come unità d'intenti finalizzata alla programmazione o alla destrutturazione di un ordine sociale basato antropologicamente non più sull'individuo ma sulla specie.

La teoria evoluzionistica della seconda metà dell'Ottocento trova qui il suo punto di inserimento nello sviluppo della società capitalista dalla fase imprenditoriale a quella monopolistica. Il processo di ideologizzazione del darwinismo è parallelo al processo di politicizzazione dell'hegelismo. Come quest'ultimo si era aperto nelle due ali della destra e della sinistra privilegiando della concezione dialettica il momento spiritualistico o fenomenologico, e di questo facendo la cinghia di trasmissione della prassi marxista, così il nuovo darwinismo porta (con lo spostamento dell'asse evoluzionistico dall'individuo alla specie) verso una prospettiva che dalla scienza rifluisce nella storia: è il darwinismo sociale.¹ La diffusione di questa teoria ai vari livelli di conoscenza e di rappresentazione del mondo risponde alle istanze di secolarizzazione delle istituzioni investite, in quanto strutture sociali, dal processo di ammodernamento in atto con lo sviluppo del sistema industriale. Il darwinismo sociale penetra in una vasta area ideologica che va dalla concezione gradualistica del socialismo turatiano alla strumentalizzazione operativa degli Stati maggiori dell'Esercito, alla vocazione ascetica del misticismo religioso e laico. Rispondendo ad Antonio Labriola che nel 1890 lo sollecitava a prender parte alla polemica sul valore dell'Eritrea come terra di colonizzazione italiana, il Turati scrive: «A me non pare che il socialismo sia sperimentale. Esso *si fa* non *si prova*. L'economia patriarcale, quella a schiavi od a servi, il feudalismo, il cristianesimo, la rivoluzione francese e il regno della borghesia, avvennero, non si sperimentarono. Avvennero e vennero alla loro ora, quando essi non potevano non essere, e quel che prima era non poteva essere più. Forzare l'evoluzione, cancellare un periodo economico, saltare a piè pari dalla tribù africana al collettivismo sembrami un sogno. Ammetto che i paesi nuovi possano percorrere certi stadi più rapidamente ma tratti a rimorchio dai paesi civili, non già precorrendoli».² In un discorso tenuto a Roma nella sala della 'Società per l'istruzione della Donna' ('in presenza di S. M. la Regina') Antonio Fogazzaro sostiene la validità dell'evoluzionismo come chiave di lettura delle aspirazioni religiose e artistiche. «L'arte moderna — afferma — deve conoscere l'ufficio che secondo una legge fondamentale di

natura tocca a lei come espressione delle facoltà superiori umane. Tocca a lei, secondo la legge di evoluzione, di aiutare il divino a comprimere il brutale, il futuro a svolgersi dal passato... L'arte, secondo il nostro concetto, promuovendo ogni ascensione morale fa sue proprie le divinazioni più ardite della scienza moderna e si serba fedele al futuro. La legge di evoluzione governa il mondo col giuoco di due forze, la forza conservatrice e la forza progressiva. Esse sono egualmente degne di ammirazione, ma se, come fu detto, il primo animale che si decise a rizzarsi e a camminare sulle sole estremità posteriori è stato un radicale, anche l'arte che tende a correggere ogni viziosa inclinazione obliqua dello spirito umano, che tende a porlo alto e diritto sulla via che si allontana dall'animalità, e un'arte radicale, è un minimo strumento, sì, ma pure uno strumento della forma progressiva, come ne è massimo strumento la Divina Parola vivente, piena ancora di nascosti germi, che opera nel mondo, in palese e anche in occulto, conosciuta e sconosciuta, come legge morale cristiana»³.

Ora, proprio nel darwinismo sociale i principi attivistici del Nazionalismo trovavano il terreno più adatto a una categorizzazione biologica, o piuttosto 'sociobiologica', dell'energia vitale espressa nel mondo moderno. L'imperialismo, il produttivismo, il patriottismo, la guerra — esponente storiche di progettazione del futuro — appaiono come la linea naturale di sviluppo dei popoli in una società in espansione. La fenomenologia di queste esponente storiche vissute come eventi di un clamoroso mutamento sociale viene descritta non in termini analitici, verificando gli elementi costitutivi del loro aggregarsi ed evolversi nello spazio e nel tempo, ma sintetici, assumendo la loro forza di rappresentazione come principio generativo di un nuovo rapporto col mondo. La battaglia delle correnti spiritualistiche (energetismo, pragmatismo, egotismo) contro il vuoto determinismo positivistico e l'astratto idealismo hegeliano favoriva, sul piano di una revisione logica ed epistemologica del pensiero moderno, l'irrompere della presenza elementare dell'io quale fattore autonomo di legislazione pratica e cognitiva. Il soggettivismo piccolo-borghese intendeva metter fine alla assurda sistemazione razionale di una società capitalistica che, con la caduta della prassi liberista, mostrava apertamente le gravi incongruenze cui andava incontro l'individuo — cardine ideale del vecchio liberalismo — con la progressiva riduzione del suo spazio socio-economico di fronte all'emergere del numero e dell'organizzazione quali strutture operative della lotta sociale. Il carattere eversivo di questa rivolta all'ordine costituito rivelava nei gruppi sociali non

protagonisti di quella lotta la volontà di conseguire, a livello dell'opinione pubblica, una forma di autorealizzazione disposta a qualificarne l'identità culturale e politica. La polemica antiborghese e antisocialista delle riviste fiorentine e degli spiritualisti, tutta gravitante nell'orbita del Nazionalismo, ebbe appunto la funzione di prova generale per una egemonizzazione della cultura italiana, dalla quale si intendeva espungere insieme il vecchio accademismo e il nuovo riformismo. Le tecniche di denuncia e di diffamazione degli avversari, impostando l'articolo giornalistico o il saggio filosofico e letterario in uno stile vivace, pungente, da libello, gratificavano quelle polemiche di un carattere goliardico che ben si addiceva alle istanze di un rinnovamento generazionale del Paese.

Nondimeno questa rivolta nazionalistica alla ragione borghese e proletaria — la quale mutuava maldestramente dalla filosofia irrazionalistica europea le spinte a una riappropriazione della sfera esistenziale dell'individuo — messa a confronto coi fatti venne meno all'impegno di una ricerca attenta dei motivi di crisi inerenti alla trasformazione sociale. Scrive Eugenio Garin: «Non sarebbe difficile, sul limite di questa coscienza di crisi, di questo senso di un'insufficienza radicale, di una negazione totale, di un rifiuto senza residui andare raccogliendo movimenti culturali ed esperienze umane dell'Italia anteriore alla guerra mondiale. E sarebbe senza dubbio un ben curioso viaggio in mezzo ai dilettanti dell'avventura, ai retori del rischio, ai critici della società borghese borghesemente estetizzanti, nel trapasso da un'oratoria carducciana a un dannunzianesimo decadente. Per questa strada si troverebbero senza difficoltà i contraffattori, i simulatori del dramma, coloro che venivano assumendo col loro dilettantismo di vario tono posizioni parallele a quelle del peggior accademismo: il che era, si passi il gioco di parole, l'accademia dell'antiaccademia».⁴

Quest'accademia dell'antiaccademia è il risultato ormai visibile di quella egemonizzazione della cultura avviata con tecniche giornalistiche dalle avanguardie filosofiche e letterarie borghesi nelle forme di una drammatizzazione esistenziale della crisi. Il ridimensionamento del campo sociale a livello biologico (caratteristico di una lettura sintetica, cioè dilettantesca, del darwinismo sociale) conferiva a queste avanguardie il dominio di una gestione totalizzante dei valori ai quali si voleva far corrispondere il riscatto dell'uomo come persona dalle prescrizioni livellatrici del condizionamento tecnologico. Ma ciò comporta anche (in quanto frutto di una ideologia interclassista, *au dessus de la mêlée*) un discorso di convergenza sui ruoli pro-

grammatici della opinione pubblica — la quale viene sempre più allargandosi al mondo popolare — mettendo in risalto la funzione educatrice dell'intellettuale in una società di massa. La rivelazione della Storia quale metafora naturalistica dell'avventura dell'uomo, e 'quindi' dei popoli, diventa un credo alla portata di tutti. Insomma con la mitizzazione delle esponente storiche assunte al piano emblematico di una parabola vitalistica dell'umanità, il Nazionalismo — terreno di coltura di quelle avanguardie — gioca le sue carte migliori operando nel senso di venire incontro, da una parte alle istanze d'ordine della classe media in cerca di una propria identità politica e sociale, dall'altra allo smarrimento culturale della classe proletaria che il processo di secolarizzazione in atto nel moderno mondo industriale ha sradicato dalle tradizioni arcaiche della civiltà contadina.

Il gesto, come visualizzazione del rapporto produttivistico, come azione ripetitiva e continua della macchina che assorbe e moltiplica le energie umane, come segno di creatività riprodotto nella circolazione del mercato e segno riflesso racchiuso nell'atto del consumo, traduce le forme liturgiche del cerimoniale ecclesiastico sul piano di un'evocazione magica, esoterica, della forza espansiva del mondo moderno. La prospettiva irrazionalistica delle filosofie della vita trova qui il suo più alto quoziente di rappresentatività nel campo della comunicazione. Il discorso di valorizzazione mitica della Storia si carica negli intellettuali nazionalisti di referenti astratti che assumono — sotto la configurazione del gesto, la parola simbolo — una vitalità e immediatezza di contenuto fortemente assimilabile nel linguaggio comune. Nel 1912 in risposta a un questionario, inviato a circa 800 tra letterati, artisti, scienziati, giornalisti italiani, sulle scelte politiche e culturali del Nazionalismo, Filippo Tommaso Marinetti scrive: «Io sono futurista, cioè ultra nazionalista e preparatore di una più grande Italia futura. L'atteggiamento del nazionalismo nella politica interna e nella politica esterna dovrebbe mantenersi assolutamente al di sopra di tutti i partiti, preoccupandosi di sviluppare la forza militare, industriale e commerciale della nazione. Queste tre forze non vanno mai disgiunte. Bisogna che il nazionalismo faccia ingigantire l'orgoglio d'essere italiano, combatta incessantemente tutte le forme di pacifismo e glorifichi, con noi futuristi, *la guerra come sola igiene del mondo e sola morale educatrice*. Bisogna che il nazionalismo consideri come italiano soltanto ciò che si fa oggi e si farà domani, il nostro presente è il nostro futuro. Bisogna dimenticare il nostro passato illustre, i nostri avi, risvegliare brutalmente le nostre città morte, distruggere la disonorante industria dei

forestieri, combattere il culto dei vecchi ed appoggiare efficacemente tutti i giovani d'Italia, che soli possono accelerare il progresso della reazione. Siano concesse all'individuo e al popolo tutte le libertà, tranne quella d'essere vigliacco. Sia proclamato che la parola *Italia* deve dominare sulla parola *Libertà*. Sia cancellato il fastidioso ricordo della grandezza romana, con una grandezza italiana cento volte maggiore». ⁵ Questo rapido manifesto nazionalista, in cui la situazione di crisi politica e sociale viene assolutizzata nel principio biologico di una sfida naturale dei popoli la — guerra — rivela come il potere di mitizzazione della parola, lo scambio ideologico dei suoi referenti, riproduca il meccanismo della tecnica pubblicitaria dei bisogni indotti secondo la legge di mercato. Si tratta, com'è noto, di un meccanismo semplice basato sulla elaborazione di un materiale iconico-verbale sciolto dai suoi vincoli lessicali con la struttura del discorso comune e avviato, con modalità combinatorie appropriate, in piani significanti finalizzati all'esigenza dimostrativa di un prodotto. Nasce così un linguaggio paradigmatico, allusivo, polivalente, ricco di invenzioni sintattiche e di riferimenti concettuali; uno strumento di comunicazione estremamente malleabile, dinamico che incide nello immaginario sociale affiancando la nuova tecnica di simbolizzazione iconico-verbale al normale senso comune delle parole. La progettualità creativa di questo linguaggio conferisce al messaggio pubblicitario — concentrato in un tempo e spazio assoluti, al di fuori della realtà — la potenza espressiva del gesto. Con la gestualità della parola si definisce la sfera comunicante del consumo delle merci, dove la scelta programmata del messaggio si propone come linguaggio 'altro' ma perfettamente organizzato e fruibile quanto il linguaggio comune. La parola-gesto, per se stessa ambigua, trova la sua piena concretezza soltanto nella disposizione progettuale del piano significante. Ora, ogni parola sottratta al suo *continuum* narrativo e liberamente assunta in uno spazio testuale estraneo al suo quoziente semantico è soggetta ai due livelli della degradazione o del potenziamento del segno nella misura in cui si diminuisca o si rafforzi il nucleo del suo senso comune. La libertà concessa da Marinetti agli italiani risulta significativamente depotenziata rispetto all'esaltazione politica dell'eroismo, così come il grado di italianità conferito a chi usava le penne marca Pastori durante il conflitto libico, o le matite Fila durante la I^a guerra mondiale, apparirà un impegno facile, accettabile per il modesto esborso richiesto dall'offerta di mercato.

Il principio della reversibilità del segno, adottato dalle tecniche pubblicitarie in forma evocativa (suggerione) viene impiegato dalle avanguardie

letterarie e artistiche nella stipulazione di una nuova norma di legislazione della parola e dell'immagine (straniamento) rivolta a privilegiare, in senso antiborghese, il superfluo sull'utile, il significante sul significato. La cosiddetta 'immaginazione senza fili' e le 'parole libere' del Marinetti e del movimento futurista rispondono, sul piano delle tecniche produttive, al passaggio dall'economia del risparmio a quella del consumo. Un consumo rapido che si avvicina sempre più a quell'economia dello spreco su cui si fondava il lusso dei Signori d'un tempo. Questo scollamento fra la parola e il suo segno denotativo riproduce il distacco — in una società che entra nella seconda fase di industrializzazione — tra il valore d'uso e il valore di scambio, lasciando a quest'ultimo il credito totalizzante della supremazia della legge di mercato. A questo livello di valorizzazione energetica del simbolo (identificato nella spinta produttivistica dell'apparato industriale) la sola differenza fra le tecniche pubblicitarie e quelle avanguardistiche consiste nel fatto che le prime predispongono la parola 'impropria' ad allinearsi in un discorso positivo, rassicurante, mentre le seconde puntano, attraverso di essa, allo spiazzamento del senso comune, all'ambiguità del messaggio, alla provocazione. Parallele a livello ideativo esse divergono su quello funzionale. Nell'atto deliberato di formalizzazione linguistica, nella collusione arbitraria dei linguaggi specifici (artistico, scientifico, religioso) con il linguaggio comune, le due tecniche generative della reversibilità del segno differiscono profondamente per la diversa collocazione del piano fruitivo del materiale iconico-verbale: *oltre* il segno come proiezione guidata di bisogni indotti, oppure *sul* segno come affrancamento dalla convenzione quotidiana. Questo atto trasgressivo, destinato alla formazione della parola-simbolo, presiede alla costituzione di una linea appropriata di comportamento, dove la richiesta di interpretazione del segno appare soddisfatta nel primo caso da un gesto riflesso, di assenso, nel secondo da un gesto creativo, di liberazione.

Il processo di trasformazione del linguaggio, avviato ai due livelli della comunicazione di massa e di quella letteraria, incide dunque sulla nuova dislocazione del rapporto fra produzione e fruizione. ⁶ Lo scrittore avverte la presenza di un pubblico sempre più ampio e articolato di cui deve tener conto come di un testimone del tempo ed eventuale interlocutore. Il carattere anonimo di questa presenza mentre da un lato contrasta le tendenze personalistiche dello scrittore verso una ricerca esistenziale fondata sul recupero dell'autentico (il primato dell'intuizione vitale sulla razionalità tecnologica) dall'altro permette l'incursione del suo spazio creativo in un immagina-

rio sociale sempre più evoluto che diventa la cassa di risonanza di un discorso celebrativo delle grandi conquiste della civiltà delle macchine. La gestualità della parola-simbolo serve per i futuristi come per i nazionalisti a instaurare un metodo di lettura informato alle valenze tecniche della società di massa. Questo si attua, in conformità con le prospettive spiritualistiche del produttore di cultura, su un piano di rappresentazione mitica, estetizzante, della realtà tecnologica. A caratterizzare lo spirito del tempo Mario Morasso designa la macchina come simbolo di un nuovo rapporto fra arte e tecnica, creatività e produzione sociale. «Il monumento del lavoro, e cioè la *macchina* — scrive il Morasso — ecco il solo e il vero monumento moderno, che nulla ha a che vedere con tutti quelli passati, e in cui persino la materia è nuova; non più la pietra, ma il ferro. Vediamo come nella macchina si riscontrano tutti i caratteri distintivi dell'antico monumento... Anzitutto la macchina significa l'idealità più alta, la passione più accesa esistente nei popoli odierni e ne simbolizza la preoccupazione più affannosa — il lavoro — come la piramide esprimeva la preoccupazione più acuta, quella dell'oltretomba, per gli Egizi... In secondo luogo la macchina è anonima, sia dal punto di vista morale sia da quello materiale. Non importa mai di sapere l'artefice che la costruì e colui che la volle costruita, essa oltrepassa l'individuo, e la sua mole è tale che l'individuo è insufficiente, soltanto la moltitudine rinnovantesi può esserne l'edificatrice... Inoltre le macchine sono il frutto di innumerevoli energie disciplinate e dirette sotto dura disciplina a un solo intento di un inflessibile potere e rappresentano una vera profusione di forza in cerca del massimo e dell'enorme»⁷. In questo ritratto della macchina, a metà fra la metafora e la notazione sociologica — dove è anche presente un riconoscimento, sia pure emblematico, del mondo del lavoro — non è difficile cogliere le spinte vitalistiche sottese all'idea nazional-imperialista del progresso dei popoli. Il principio dell'energia (la potenza) adombrato nella composita bellezza della macchina, domina quindi nel rapporto produzione/fruizione come la forma più appropriata di comunicazione fra l'artista e la massa. Qui l'artefice non è più il genio solitario che usa trarre un mondo da se stesso, ma l'uomo che partecipa alla vita di tutti, e, sovrastandola con la sua volontà, può trasmettere a tutti i nuovi valori della bellezza. Nasce così l'estetica del superuomo che galvanizza il grande pubblico riscattandolo dalla banalità del quotidiano. «Oggi l'arte, insieme alla vita e alla civiltà, tende alla restaurazione del dominio, alla massima affermazione della grandezza e del godimento, e quindi le sue creazioni o sono rappresentazioni e incitazioni di energia, di piacere e di

conquista o immaginazioni che vanno oltre il presente e il reale, simboli delle nostre aspirazioni più elevate e più lucenti...»⁸. Ciò che appare distinguere in modo determinante l'età nuova dal passato è il diffondersi impetuoso della cultura in un raggio d'azione totalizzante. «Le energie intellettuali che nella società vecchia vengon usufruite a fecondare una specie di oasi di meraviglie in mezzo a un grigio deserto di rozzezza e di miseria, ed a rompere un triste quadro di oppressione e di ingiustizia con gli splendori di felicità e di superiorità egoistiche, sono nella società nuova infuse con un sistema di canali per far girare sempre più vorticosamente la macchina del lavoro materiale»⁹. L'avviamento della cultura sul piano della produttività tecnologica mentre la porta a un alto grado di socializzazione finisce per incidere, nel senso di una codificazione estetica della materia in moto, sulle stesse strutture dell'apparato industriale. Analizzando le sensazioni descritte da O. Mirbeau sull'automobile in corsa e dal D'Annunzio sull'aereo in volo, Antonio Campani distingue i caratteri estetici che contrassegnano le macchine mobili guidate dall'uomo e quelle di tipo energetico installate nelle fabbriche: «per le macchine di velocità, ampliamento ed acuitamento delle sensazioni si dà rendere all'uomo infinitamente più ricca e più varia la vita emotiva; per le macchine di forza e di scienza, oltre a tutto questo, contatto più intenso e più pieno delle energie naturali, si dà ridestare in forme svariatissime quel senso, che col progresso scientifico e la diffusione della cultura pareva ormai perduto nella storia, il senso del meraviglioso»¹⁰.

Il mistero dunque ritorna — come rivelazione segreta dell'energia propulsiva della società industriale, come simbolizzazione gestuale dell'atto meccanico, come rappresentazione mistica della dinamicità della vita — da quella stessa civiltà delle macchine che sembrava averlo soffocato. La ricerca dell'autentico, inteso quale recupero esistenziale del piano di esperienza, giunge, attraverso l'estetizzazione della tecnica a configurare il dominio energetico della macchina come realizzazione suprema della volontà di potenza dell'uomo del XX secolo.

Alla base di questa visione del mondo — sublimata in una sorta di erotizzazione della tecnica — c'è il bisogno di riappropriazione di rapporti personalizzati in una società che la fase incipiente dell'automazione industriale rende sempre più anonimi. La crisi del mutamento sociale (vissuta dalle classi medie come dissoluzione del principio organico della vita comunitaria, come perdita dell'equilibrio di gruppo) offre agli intellettuali l'occasione di erigersi a costruttori di miti esaltanti e pugnaci sul destino dei popoli. Miti che

si tradussero anche nella concretezza di un evento storico come quando scoppiò la 'piccola, splendida guerra' di Libia (1911), catalizzatore patriottico (contrastato invano dallo sciopero generale) dell'ideologia imperialistica celebrata dai nazionalisti. A questi miti corrispondeva la funzione di sostenere, dopo la caduta degli antichi valori, i nuovi ideali che prendevano quota nel rapporto culturale degli intellettuali con la società di massa. Nell'incontro tra l'individuo creativo e la folla anonima e reattiva si configura uno spazio comunicativo in cui la produzione artistica — rigenerando il linguaggio comune in una spinta energetica tesa all'appropriazione dei bisogni elementari della lotta per la vita — finisce per canalizzare la domanda fruitiva sui miti della sfida e della salvezza. La portata demiurgica dell'artista assume in questo spazio l'impegno etico e il ruolo sociale che i letterati decadenti avevano dimesso: è la figura del vate. Il 'Veggente' dannunziano il 'fratello spirituale' dei lacerbiani, il 'fanciullino' del Pascoli sono gli interpreti deputati dell'anima collettiva.

La scoperta della folla è determinante per comprendere come la nuova prospettiva del rapporto produzione/fruizione si disponga non più sul piano della libera fantasia dello scrittore ma su quello del suo impegno a dominare l'immaginario sociale, nel quadro di una ideologizzazione attivistica del mondo moderno. La folla, secondo l'analisi psicologista di Gustave Le Bon, rappresenta infatti la cera molle su cui l'individuo può imprimere la propria impronta creativa, è l'elemento morbido, imprevedibile, femminile della collettività che la diffusione industriale della stampa, l'intelligenza del politico, dell'artista, possono trasformare in pubblico. «La folla e la donna — dichiara Scipio Sighele — sono le due più grandi incognite psicologiche che abbiano affaticato il cervello e turbato i sensi dell'uomo... L'individuo è, di fronte alla folla, nella stessa condizione psicologica dell'amante dinanzi all'amata: egli è dominato da un tumulto di sensazioni varie e contraddittorie che possono però riassumersi tutte in questa nota fondamentale: il desiderio del possesso e della conquista».¹¹

L'incontro degli intellettuali con la folla — considerata come la donna, priva di personalità sociale e disponibile a tutto — rivela la necessità di non isolarsi ma di sostenere un ideale collettivo. Vilfredo Pareto, che si rende conto di questa esigenza nei tempi calamitosi, scrive, in risposta al questionario già menzionato sul valore e sulla funzione politico-culturale del Nazionalismo: «I popoli hanno bisogno di ideale. Il nazionalismo provvede ora a soddisfare questo bisogno, che ha dimenticato il socialismo quando e

diventato trasformista e riformista: mentre poi le altre religioni si sono tutte infiacchite. Una viva e operosa fede, qualunque sia entro certi limiti, contribuisce a fare forti e potenti i popoli».¹² Il sociologo definiva così l'immissione del mistero nella struttura malleabile della folla come la via più consona all'unità interclassista e alla salvezza collettiva.

Ma l'attivismo degli intellettuali nazionalisti, estrinsecandosi nell'area emotiva della distruttività generazionale, approda anche — contro l'evidente strumentalismo dell'azione politica tesa alla salvezza collettiva, e proprio a sostegno della purezza di un richiamo intimo dell'ideale autentico — alla ricerca di una salvezza personale. La caduta del piano di esperienza riconosciuta come fase di azzeramento dei valori, dovuta al processo di secolarizzazione avviato dalla civiltà delle macchine, spinge molti di essi alla fondazione di un ideale che rappresenti insieme l'atto di ricomposizione dell'io e un traguardo di lotta. È questa la storia poco conosciuta del 'chisciottismo' italiano, di cui furono protagonisti soprattutto G. Papini, G. Boine, G. Amendola, A. Soffici, i quali dell'istanza di un rinnovamento morale e religioso fecero il cardine di un'esperienza autentica del quotidiano. Scrive al proposito Gaetano Foresta che il 'chisciottismo' come ideale e come movimento è stato promosso da Unamuno, con la pubblicazione del libro «Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno»; e chiara è la distinzione che egli fa tra il 'cervantismo' inteso come fenomeno letterario, di pura erudizione... ed il 'chisciottismo' che è, invece, un nuovo modo di vedere la figura dell'eroe cervantino, al di fuori cioè, delle definizioni, in un contesto più vasto, più proprio, più attuale, ricco di contenuti etici».¹³ La battaglia per l'ideale — che il 'chisciottismo' italiano assume in proprio nella ripresa della 'tradizione eterna' annunciata come risveglio morale della nazione — prefigura la riappropriazione del sacro come riscatto dell'esperienza soggettiva mutilata a livello sociale dalla degradazione dei valori. Nel recupero del mistero, area di conoscenza esoterica che sfugge alle assuefazioni e ai livellamenti indotti dal sistema industriale, si ripropone la creatività dell'io quale momento di ricomposizione e di unità della persona di fronte al caos scatenato del mutamento sociale. Al caos si risponde con la interiorizzazione del gesto socializzato che, trasferito in un campo d'azione libera (non finalizzata al profitto, né subordinata al gioco) diventa l'insegna di un'avventura autentica nel mondo contaminato e banale della quotidianità. Il mistero è dunque la chiave di questo spirito di lotta per la qualità della vita. Con l'avventura nell'ignoto — passione esemplare

dell'imprenditore privato il quale nel rischio della dura concorrenza economica trovava la legittimazione sociale (e biologica) della sua volontà di conquista — si svolgerà l'itinerario mistico-eroico di un'esperienza individuale che, privilegiando la dimensione esistenziale della crisi nella società di massa, può contrapporsi al declassamento dell'esperienza collettiva.

Poiché il progresso industriale risulta, negli anni tra le due guerre, il coefficiente più adatto allo sviluppo della nazione, e poiché industriali e finanziari — dopo la sconfitta della sinistra divisa di fronte al fascismo trionfante, sostenuto dai loro crediti — non intendono assumersi il peso globale del costo del lavoro, Mussolini si farà interprete della necessità di un patto sociale che oltrepassi i vincoli della realtà (la materialità della vita) ma raggiunga l'obiettivo urgente dell'incremento dell'attività produttivistica attingendo appunto alla simbologia del gesto quale fonte di energia iconico-verbale che trasmetta alle folle valori nuovi in sostituzioni dei vecchi ormai decaduti. Il gesto come segno di partecipazione a un evento in atto, immagine condensata di un mito infieri — la modernità — conseguirà pertanto il traguardo ideale di un consenso collettivo sulle scelte e sulle opere civili e belliche del regime. Mussolini, che aveva colto l'importanza di una riappropriazione della soggettività all'interno della emergente, atomizzata società di massa, proclamava così i nuovi ideali populistici: «Il fascismo riporta lo 'stile' nella vita del popolo, cioè una linea di condotta: cioè il colore, la forza, il pittoresco, l'inaspettato, il mistero, insomma tutto quello che conta nell'animo delle moltitudini. Noi suoniamo la lira su tutte le corde, da quella della violenza a quella della religione, da quella dell'arte a quella della politica» (discorso alla 'Sciesa', Milano. 4.10.1922). Le corde in effetti le avrebbe suonate tutte — dal nazionalismo alla romanità, dal Concordato alle parate militari, dal razzismo, al colonialismo, all'entrata nella II^a guerra mondiale — finendo per spezzarle. Questo novello costruttore di miti (presto seguito e superato dal suo compare nazista) aveva di fatto sostituito il gesto alla parola. Ma la parola ha vinto.

NOTES

- 1) G. Montalenti, *L'evoluzionismo ieri e oggi*, in *L'evoluzionismo*, a cura di V. Somenzi, Torino, Loescher, 1971.
- 2) Antonio Labriola, *Democrazia e socialismo in Italia*, Milano, Universale Econom. Coop. del libro popolare, 1954, p. 18.
- 3) A. Fogazzaro, *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso*, in *Ascensioni umane*, Milano, Baldini e Castoldi, 1899, pp. 174-5.
- 4) E. Garin, *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)*, Bari, Laterza, 1955, p. 34.
- 5) *Il nazionalismo italiano*, op. cit., p. 184. Le domande del questionario erano tre: «1) Siete favorevole, contrario o indifferente, di fronte al Nazionalismo italiano? 2) Quale dovrebbe essere, a vostro giudizio l'atteggiamento e la direttiva del Nazionalismo nella politica estera? Democratico o conservatore — anticlericale strettamente neutrale o 'conciliatorista' — triplicista o antitriplicista? 3) Ammesso il prevalere nella vita pubblica delle correnti nazionalistiche, credete che esse condurranno ad una Patria più forte, non solo militarmente, ma anche nel campo politico, economico, morale ed intellettuale?» op. cit., p. 180.
- 6) Cfr. a questo riguardo le acute osservazioni di Nicola Merola sulla lingua del D'Annunzio in cui evidenzia «la tensione tra il livello sostenutissimo della scrittura... e la casualità dei suoi referenti; tra la consistenza quasi materiale della parola e l'inafferrabilità del mondo che essa designa con tanta precisione», in *D'Annunzio e la poesia di massa. Guida storica e critica*, a cura di N. Merola, Bari, Laterza, 1977, p. 53.
- 7) M. Morasso, *L'imperialismo artistico*, Torino, Bocca, 1903, pp. 204-5.
- 8) Op. cit., p. 307.
- 9) O. Malagodi, *Imperialismo. La civiltà industriale e le sue conquiste*, Milano. Treves, 1901, p. 162.
- 10) A. Campari, *La poesia delle macchine e della civiltà industriale*, Genova, Formiggini, 1913, p. 18.
- 11) S. Sighele, *L'intelligenza della folla*, Torino, Bocca, 1922, p. 42.
- 12) In *Nazionalismo italiano*, op. cit., p. 187. In questa stessa linea si muoverà la gestualità fisica e retorica dell'oratoria mussoliniana tesa al colloquio 'virile' con le folle 'bisognose di fantasia e di sicurezza'.
- 13) G. Foresta, *Il chisciotismo di Unamuno in Italia*, Lecce, Milella, 1979, p. 21. Questo esemplare panorama storico di un movimento letterario-filosofico assai rilevante nella cultura italiana del primo Novecento, ma poco noto finora, copre un arco di problemi coinvolgenti in quel tempo la situazione esistenziale, politica e religiosa di quegli intellettuali che in Unamuno scorsero la guida ideale alla riappropriazione dei valori della persona. Sulla questione del modernismo in G. Boine, cfr. G. Foresta, *Boine e Unamuno. Un carteggio inedito (1906-8)*, Venezia, Annali di Cà Foscari, n. 1, 1974.

AUTORITARISMO DOCUMENTAL EN GERÓNIMA DE RAÚL A. TASSO

David William FOSTER

Uno de los cambios paradigmáticos más dramáticos en la antropología profesional postmoderna ha sido el imperativo de desarrollar protocolos de investigación que respeten la integridad de los grupos humanos objetos de estudio, especialmente cuando se trata de miembros de los sectores sociales más empobrecidos. Puesto que puede argüirse que la antropología, por definición, implica el estudio de los desposeídos por parte de quienes detentan el poder económico, sociopolítico y académico de la ciencia, este nuevo enfoque adquiere mayor relevancia en proporción inversa al grado de pobreza del individuo estudiado. Sin duda, este imperativo, con su insistencia por respetar sensiblemente la integridad del sujeto de estudio, la no invasión del cuerpo y del espacio vital del Otro y la utilización de técnicas de investigación que permiten que los individuos se expresen con su propia voz hasta donde sea posible y con los comentarios interpretativos del investigador enmarcados en el reconocimiento de significados relativos y contingentes, tiene mucho que ver con el rechazo a la autoridad absoluta del analista dado el poder intelectual que sustenta. En el escenario del así llamado «Tercer Mundo», esta problemática, además, conlleva la disyuntiva de aplicar modelos supuestamente universales en contra de la formulación de modelos autóctonos, como lo ha enfatizado el influyente pensamiento del antropólogo brasileño Darcy Ribeiro. Lejos de negar en definitiva el poder intelectual o imperialista de los modelos universales — y, en consecuencia, su legitimidad — que en gran medida son

responsables de los estudios antropológicos sobre América Latina, es más que todo un problema de adaptación de términos con los necesariamente tergiversados efectos de los principios del cuestionamiento científico.

Estas preocupaciones naturalmente repercuten en el quehacer cultural, puesto que ocupa una posición tangencial respecto a los cuestionamientos de la ciencia. Una manifestación cultural que se relaciona directamente con la antropología y la sociología — disciplinas que en realidad sólo pueden ofrecer un marco de lectura para ellos — es la producción de films documentales. Considerados en primera instancia como una especie de texto visual de carácter sociológico o antropológico, el film documental depende de la capacidad de la hasta cierto punto sofisticada audiencia que se enfrenta a las estructuras de las ciencias humanas, despertando así el interés del espectador y haciendo la exposición, en términos de voz e imagen, más significativa: un film documental «suena» bien porque, en gran medida, hace eco de las estrategias interpretativas de la élite académica, antropológica y sociológica, con toda su jerarquía de versiones de alcance popular. De hecho, el film documental es, en esencia, una forma posible de difundir las ciencias sociales a un público amplio. Bajo el entendido de que tal extensión se presenta, en la elaboración de films documentales existe sin embargo una serie de consideraciones éticas que se relacionan con la utilización e interpretación de los seres humanos que enfoca y surge también una problemática en su discurso que tiene que ver con el marco y la articulación de la interpretación del documental respecto al sujeto.

Este tipo de consideraciones de inmediato vienen a la mente en el largometraje (1986) de Raúl A. Tasso que trata sobre cómo un hospital terapéutico metropolitano destruye a una empobrecida indígena mapuche, Gerónima Sande, originaria de la región sur-central de la Argentina. *Gerónima* enfoca a Sande como una marginada total y, por lo tanto, como individuo alienado. Aunque es discutible si su alienación, en términos psiquiátricos, es consecuencia de su marginación (uno asume que así es: alienación es un término sociocultural muy relativo) o se deriva de otros factores como la herencia, experiencias personales anteriores, e incluso la dieta (factores todos, ciertamente, de carácter social en última instancia), el film deja pocas dudas de que su marginación es consecuencia de la posición de Sande en la estructura social argentina — esto es, la posición de una mujer indígena empobrecida sentenciada a la extinción al estar atrapada en una serie de fuerzas antagonicas.

Así, en el transcurso del film, la vemos a merced del sistema de beneficencia social que opera con ciertas fallas (aparentemente ella está catalogada como una persona que subsiste de los fondos públicos pero éstos no llegan con frecuencia), que la deja expuesta a un abusivo marido a quien finalmente mata en defensa propia, ocasionando así que la trasladen, junto con sus hijos, a un hospital donde la cándida naturaleza del personal no podrá balancear las destructivas consecuencias de la institucionalización. Sande sufre entonces un choque cultural extremo y se permite a que finalmente regresen ella y sus hijos a la estéril zona desértica que consideran su hogar. Sin embargo, la dieta deficiente en combinación con los microbios que se les adhieren en el hospital producen la muerte de la indígena y de varios hijos: la institución designada para proporcionar cuidado y salud con los adelantos de la tecnología moderna, prácticamente los ha aniquilado culminando así una serie de indignidades que han convertido a Sande y a su familia en una especie de deshecho, elementos no deseables, dentro del ambiente social.

Resaltando el discurso de protesta social que opera como principal estrategia interpretativa para un documental como *Gerónima*, es un hecho inevitable que existe una serie de enormes disyunciones entre el espacio del film y el espacio del espectador. Si éste habita en un mundo de tecnología moderna — cuya manifestación es la propia película y todo su proceso de elaboración — esencialmente complejo como el de la metrópoli, lo que implica una estructura de avanzados logros intelectuales y artísticos, el espacio habitado por Sande, en cambio, es un paradigma estático que aquél llamaría de primitivismo estancado. Y aunque es innegable que el mundo de Sande proyecta rasgos del capitalismo tardío, aparecen mayormente como forma de detritus: los andrajos con que visten, las chapas que son parte de la construcción de su cobertizo y una variedad de chatarra que pulula en el desolado desierto o en la remota zona rural donde subsisten. Seguramente estos detalles son percibidos por el espectador como incongruentes, inclusive ofensivos, dentro del salvaje escenario y en este sentido marcarían menos la intrusión de la tecnología urbana y resaltarían la demarcación radical entre los dos espacios: tecnología urbana llevada a la campiña, porque es «cualquier otra cosa» distinta a la metrópoli, para ser sólo convertida en chatarra reciclada.

Ciertamente, este proceso de espectador a distancia puede ocurrir también en relación al espectro de mundos alternativos existentes en la metrópoli si son percibidos, ya sea como varios estratos verticales en competencia o como contigüedades horizontales — es decir, el sentido de

metáforas como «la jungla urbana», el ghetto como «la tierra de nadie», grupos raciales, sexuales o étnicos «extraños», del «bajo mundo» o «minorías». Pero desde la perspectiva de la retórica de la protesta social, la pronunciada disyunción espacial, en este caso típico entre Buenos Aires y la región despoblada de la Patagonia de Río Negro, funciona para eliminar la ansiedad que frecuentemente acompaña al espectador que explora mundos urbanos desconocidos (uno asume que son desconocidos, puesto que hacerlos conocer, en términos positivos o negativos, es una de las metas de un texto cultural específico). Sin embargo, quizá sea difícil caracterizar los sentimientos con los que cualquier espectador urbano, argentino o del Occidente en general, se aproxima a un film como *Gerónima* aunque sería seguro afirmar que no es un sentimiento de ansiedad. Probablemente una predisposición de simpatía es lo que más conduce al espectador a presenciar films documentales, mientras que sería difícil afirmar que el flujo libre de ansiedad, con su tinte de curiosidad morbosa, lleve al espectador general a pagar para presenciar películas acerca de lo que encuentra repugnante en el mundo social y lo conduciría a tolerar el estilo más bien plano (más bien, esto significa enfadoso) que uno, al menos en un principio, asocia con el documental.

De cualquier manera, una compleja disyunción básica existe entre el campo de lo documental y el mundo del espectador, y en el caso de *Gerónima* se presenta una relación muy exacta hacia todos los elementos precedentes a los cuales pueden ser agregados la dimensión feminista de Sande como esposa abatida. En este sentido, entonces, un documental como *Gerónima* sigue el largo camino que conduce a la desnaturalización de la metáfora del film como una «ventana» hacia la realidad: la realidad reflejada es tan marcadamente extraña al espectador (aún más cuando éste no es argentino o latinoamericano) que la propuesta de la pantalla como espejo susceptible de proveer acceso a lo radicalmente desconocido, se tiende a lo literal. Los mismos ciudadanos de Buenos Aires reconocen que la Argentina «real» se inicia en la parte suburbana de la avenida General Paz (el periférico que marca las fronteras de la rivera en la metrópoli). Pero para las masas provincianas que se han mudado a la ciudad desde el apogeo del peronismo y su apoyo para tal migración interna, no están acostumbradas a ser llamadas para confrontar las dimensiones reales sociohistóricas de este hecho. Un film como *Gerónima* opera precisamente para realizar lo anterior, basado, como de hecho lo es, en una de las facetas más suprimidas de Argentina: su población indígena. Y aún más, la población indígena del sur, en contraste con los grupos del norte que disfrutaban de una

continuidad de las culturas legendarias como los incas, lo aymaras y los guaraníes, es un sector subalterno dentro de los subalternos.

Uno podría resumir la importancia de *Gerónima*, por lo tanto, afirmando que es un excepcional ejemplo de producción documental basándose solamente en la verdadera historia de la mujer indígena Mapuche, aspectos de cuya marginación y muerte a manos de las instituciones sociales son impecablemente perseguidos por el ojo de la cámara. El hecho de que, aunque la retórica discursiva del film es clara, por contraste con el film cuasidocumental *Los hijos de Fierro* de Solano López que trata sobre la explotación del proletariado urbano, el film no es estridente ni tendencioso, cuenta, como lo hace, dentro del marco expositor judicial de los hechos para hacer un llamado acerca del trato a una argentina autóctona como Sande. El hecho de que la historia de Sande se lleve a cabo dentro de los confines de una de las recientes dictaduras militares argentinas (Sande muere en 1972) únicamente añade una resonancia secundaria, puesto que el régimen autoritario no ha estado sólo en la sustanciosa negligencia benigna que ha sufrido la población rural argentina, y aún más en el caso de los grupos indígenas.

Un componente esencial de *Gerónima* es el conflicto entre los dos espacios internos del film. El documental de Tasso amplía y prolonga los detalles de los harapos de Sande perdida en el amplio desierto de la Patagonia, golpeada por el alarido de los vientos invernales de la latitud 42. No hay aquí ningún intento para que surja una fácil simpatía hacia la mujer y sus hijos. Son víctimas que sufren los efectos de unas fuerzas de las cuales no son conscientes. Aún así, Sande es una sobreviviente que se manifiesta con cierta ecuanimidad al resolver las condiciones de su vida, incluyendo el enfrentamiento con su esposo alcohólico y vapseador a quien elimina como si se tratara de un animal amenazante. Y, en lo que el espectador urbano podría considerar como de condiciones de vida espantosa y deplorable, Sande de alguna manera siempre es capaz de sostener a la familia, elemental sobrevivencia que cuenta necesariamente como un punto de referencia indiscutible para reconocer su dignidad humana. La integridad de su personalidad se construye a partir de su capacidad de sobrevivir a su manera y en su propio mundo y la familia tranquilamente subraya su ecuanimidad dentro de este ambiente.

Precisamente cuando ese mundo le es arrancado — o, más bien, cuando es separada de él contra su voluntad y deseo — Sande pierde su capacidad de sobrevivencia. Ya dentro del contexto institucional del hospital estatal, ella

intenta resistir su forzado confinamiento, la separación de sus hijos y el hecho de que sus conocidas técnicas de supervivencia han sido sustituidas por las torturantes y confusas invasiones a su mente y cuerpo efectuadas por individuos que, quizá bien intencionados, proceden sin embargo con un brusco poder autoritario que estima no es necesario comprender el origen de Sande, convicción tan inamovible que se limita simplemente a ofrecer un cuidado y nutrición apropiados a individuos como Sande. El problema, como lo pone claro el film, tiene su origen en la suerte de cuidados y alimentación que el hospital proporciona. Sande y sus hijos sufren por el drástico cambio en la dieta, y si tres de sus cuatro hijos contraen (y después mueren de) la tos ferina en el hospital, ella por su parte regresa mentalmente afectada dado el incesante ataque de la inapelable inquisición psicológica a la cual es sometida.

Son precisamente estas escenas unas de las más terroríficas del film puesto que los interrogatorios del psiquiatra le resultan a Sande absurdos y sin sentido y la vemos reaccionando con suma confusión. Por su parte, el médico se encuentra plenamente convencido de que la mujer indígena sufre de alienación psicótica sin ser capaz éste de percibir que tal diagnóstico se deriva del choque cultural impuesto a ella al ser internada. A partir de entonces, Sande ya no es identificada con su media sonrisa característica de su ecuanimidad anterior (una visión etno-racialmente desdeñosa la consideraría tan sólo como una estúpida sonrisa). Finalmente, cuando se les permite abandonar el hospital, es sólo después de que Sande ha sido indeleblemente cicatrizada dada su incapacidad de adaptarse al brutal ambiente institucional y también después de que sus hijos han sido infectados con la tos ferina. En esta serie de tomas, es necesario dar crédito a Tasso por no exagerar el conflicto de Sande dentro del hospital. Ella nunca es, al estilo del salvaje estupro de una Francis Farmer, conscientemente abusada por médicos y enfermeras, tampoco es drogada o violada ni es en ningún sentido literalmente aprisionada (de hecho, aparecen escenas encantadoras como cuando camina cabizbaja por los pasillos del hospital en busca de sus hijos, y casi es magistral en la ocasión que evade con ellos el control semipolicial de la institución).

Al juzgar los oficiales del hospital que la institucionalización resulta peor que cuando Sande se encuentra en su choza, acuerdan darle de alta. Pero es demasiado tarde porque para ese entonces, y con sus hijos gravemente enfermos, se ha vuelto psicópata. De esta manera, se percibe claramente que la yuxtaposición entre lo primitivo y lo tecnológico significa no tanto promover el encomio estilo noble salvaje de la capacidad de Sande para sobrevivir en

circunstancias que, según el espectador, son las menos imaginables. Se propone entonces que tal yuxtaposición funciona para subrayar la naturaleza violenta de lo tecnológico como bien puede ser la invasión al espacio y persona de Sande y sus descendientes, forzados a sobrellevar un tratamiento terapéutico que finaliza aniquilándolos como seres humanos. La irreflexiva arrogancia con la cual este programa es aplicado se erige, en verdad, como la terrífica dimensión de este film que se instala muy bien en la tradición de documentales similares producidos por Wiseman que abordan temáticas sobre la arbitraria soberbia del discurso institucional norteamericano.

De esta manera, Sande podría muy bien señalar otra mucho menos lamentada categoría de los desaparecidos en Argentina. Ya David Viñas (11) ha declarado que los indígenas exterminados por el ejército argentino en su infame Expedición del Desierto en 1869, masacre que aseguró las abiertas planicies de la Pampa para la expansión de la industria del ganado, debe quizá ser considerada como la primera desaparición sucedida en el país. Pero ciertas conciencias sociopolíticas contemporáneas han puesto una escasa atención que no va más allá de esa generalizada concepción de que la población indígena actual vive en circunstancias de empobrecimiento en la periferia de una sociedad capitalista básicamente próspera. En realidad, el llamado compromiso liberal de los programas sociales es la fuerza conductora que se encuentra detrás de la institucionalización establecida supuestamente para el propio bien y el «rescate» de Gerónima y descendientes.

La descripción del desastre de este gesto filantrópico apunta hacia el menoscabo de la fe, cualquiera que ésta sea, que el espectador pueda tener en relación a los efectos benéficos de la institucionalización, con una concomitante que debilita la autoridad del programa liberal de rescate social vía la incorporación del individuo dentro de las instituciones del sistema. Aparte del impacto en la sociedad urbana argentina producida por la enorme migración de los mestizos cabecitas negras a la ciudad, engendrada por los programas laborales y sociales del Peronismo iniciados a finales de la década de los 40 y que continúa con su original estímulo, la población indígena, especialmente en las improductivas y erosionadas tierras del sur, ha existido siempre en los márgenes de la conciencia nacional con escasa influencia de la mentalidad de la Escuela de indios estadounidense. Y se pone de manifiesto que la historia de Sande es un caso aislado más que formar parte de un programa burocrático de incorporación/institucionalización, lo cual quizá haría todo más elocuente y convincente.

Pero la dinámica social que subraya la exhaustiva última fase de su vida — y lo que es intrínseco a la retórica del film es que ella no ha tenido la más remota idea de lo que le pasa o de lo que son sus riesgos — se extiende mucho más allá de su expediente médico cerrado. Es también significativo recordar que la historia de Sande se desarrolla durante la tiranía militar. Sin embargo, y aunque Tasso posiblemente se proponga que la audiencia asocie la desaparición de Sande con el destino de las víctimas de la Guerra Sucia, el marco ideológico de referencia del caso de Sande, al cuestionar la autoridad de las instituciones médicas urbanas cuando arrojan una sombra sobre la radicalmente marginada población indígena, va más allá de los parámetros de las operativas organizadas en la Guerra Sucia. Además, ha habido una tendencia en verdad, para algunos, el imperativo — de subrayar la mentalidad de la dictadura militar como un todo, no como aberración excepcional, integrado a los valores que fundaron y prevalecen en la sociedad argentina, y cómo su ciego autoritarismo el que acecha cada opción de vida, resultando más enmascarado en tiempos de legitimidad constitucional que cuando se manifiesta por sí mismo como parte de la desnuda agresión de los regímenes tiránicos.

Desde este punto de vista, *Gerónima* forma parte de los cuestionamientos de los más fundamentales valores nacionales durante el periodo de redemocratización, cuando la pugna de aquellos quienes buscaron invertir lo militar con toda su culpa por dos décadas de represión, fueron contrarrestados por la propuesta que el prolongado autoritarismo de la sociedad argentina necesitó para ser descubierto más allá de su inmediata y rígida confirmación manifestada en presidentes uniformados. Uno quisiera argüir que la situación de Sande es demasiado azarosa para que sirva como ejemplo en el cuestionamiento ideológico de tal envergadura, o que la conducta profesional de los custodios del hospital-institución manifiesta gran preocupación para ser condenada, tal como uno se propondría denunciar una gran estupidez, una cínica irresponsabilidad, o una deliberada mala acción que persigue fines políticos.

Pero, por supuesto, éste es el punto bajo discusión. Porque así como Sande es inconsciente del rol que juega en una dinámica social cuyas implicaciones son deducibles de su status como sinécdoque, así también los profesionales del sistema no se dan cuenta del significado contingente de las decisiones del tratamiento que aplican. La función de *Gerónima* como texto cultural es precisamente hacer estas conexiones que de otra manera posiblemente no aparecieran tan evidentes en el fluir inmenso de la vida diaria.

Como simple estadística, la muerte de Sande recibiría nulo o poco reconocimiento social; sólo merecería un espacio periodístico si hubiera algo sensacional asociado al caso. Aún así, no hay en él, por supuesto, nada sensacional puesto que el mismo film nos sugiere verlo como una rutinaria secuencia de hechos inevitables. Pero el documental de Tasso, como texto organizado de interpretaciones socioculturales, propone al observador que se considere a Sande y a los profesionales de la salud como muestras significativas de una estructura ideológica que debe ser cuestionada si es que se desea suspender la destrucción no planeada de individuos como Gerónima Sande.

La incapacidad de Sande por reflejar de una manera distinta y desprejuiciada su propia condición (por lo menos el film no le permite condiciones para la autorreflexión detrás de la máscara de su media sonrisa y sus risueñas maneras) es homóloga a la conducta irreflexiva de los agentes estatales quienes, aunque a ellos se les concede situaciones para un pensamiento analítico (es en tal contexto que se llega al acuerdo de que Sande y sus hijos deben regresar a su choza en el desierto), aún así son incapaces de medir la fuerza destructiva de la institución que está a su cuidado. Esto se refuerza por el hecho de que el film de Tasso no proporciona espacio para que los agentes reflexionen sobre las implicaciones de la muerte subsecuente de Gerónima y tres de sus hijos. La correlación entre estas dos esferas de inconsciencias, una de las cuales puede ser considerada «natural» debido al «primitivismo» de la vida de Sande, funciona en el film para confirmar la premisa teórica de que las ideologías sociales operan sin los individuos de la sociedad que los ordena — los profesionales de la medicina así como deterioran a la mujer indígena, también son capaces de contenerse y analizar sus consecuencias.

Este mismo ejemplo, sin embargo, indica que la función de un texto cultural es también proveer la oportunidad de una observación distinta, la dinámica que llamamos «toma de conciencia». *Gerónima* propone tal toma de conciencia en nombre de la olvidada población indígena, y lo hace mediante el cuestionamiento a la legítima autoridad de las instituciones sociales de la sociedad civilizada y liberal, la cual es vista como pasivamente partícipe en el genocidio perpetrado contra los subordinados. Esta propuesta es particularmente apropiada a la naturaleza misma del film documental elaborado como exposé o descubrimiento. Uno de los rasgos primarios de lo documental es la afirmación implícita de que tiene que ver con la vida «real» sin la

mediación de configuraciones ficticias. Y aunque ciertas estrategias narrativas pueden ser aplicadas (incluyendo cierto número de licencias poéticas para exagerar la exposición de la historia dentro del marco limitado de tiempo disponible), se asume que la narratividad no significa ficcionalidad, y cualquier documental sin guión está abierto a ser evaluado sobre la base de su adherencia a un registro histórico verificable e independiente.

Así, siempre y cuando se demuestre lo contrario, un film como *Gerónima* comienza con la suposición de que la audiencia aceptará la verdad básica del fallecimiento de Sande bajo las circunstancias descritas y que su interacción con la institución gubernamental es fielmente representada. Sobre este supuesto, lo documental convalida la función de Sande como un ejemplo representativo que a la ficción le es imposible, a grado tal que las dimensiones «creativas» de ficción, especialmente la contemporánea, pueden sobrepasar la especificidad del individuo y su circunstancia por lo que interpretarlos como ejemplos es ver disminuida su densidad semiótica. Por ejemplo, ¿de qué es una muestra Horacio Oliveira en la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar? Uno puede decir que «demasiado» pasa en la novela para que Oliveira sea inmediatamente encasillado dentro de un rol que se ajuste a la estructura social, y si se ajusta, uno puede hablar de una lectura alegórica en un sentido desdeñoso.

Por contraste, el ojo desinteresado de la cámara y el aplazamiento da cualquier oportunidad para que Sande se exprese más allá de su conducta automatizada, aún cuando, como en el caso de su recorrido por los corredores del hospital en busca de sus hijos, tal conducta asuma un pathos elocuente, establecen las condiciones para ver a la mujer como un modelo participante en la estructura social. Lo mismo puede ser dicho en el caso de los profesionales de la salud, cuya conducta es igualmente automatizada (aunque más compleja en la práctica) y es también representada con un distanciamiento filmico similar, lo cual no significa nada dentro de las varias técnicas que han sido desarrolladas por la narrativa cinematográfica para aumentar la densidad psicológica de su presencia objetiva. Entonces son las convenciones del exposé documental las que permiten a Sande y a los apáticos agentes responsables de su fallecimiento que sean vistos como inconscientes muestras de una estructura social que, en el dominio del texto cultural del film, es presentada para la conciencia de la audiencia, en cualquiera de los resultados terapéuticos presumiblemente a derivarse de la denuncia documental: lástima, dolor, repudio, repulsión, cambio social.

Lo anterior nos conduce, dentro del texto del film, al papel de Sande como rol representado. Lo que se considera como una producción profesional de film documental, como proyección de concernencia ética discutida líneas arriba en las ciencias sociales, debe necesariamente enfocar cómo el rol de alguien como Gerónima Sande es representado. Opuesto a la ficción o en lugar del falso docudrama (falso porque es ficción pretendiendo ser documental), el documental está circunscripto por el imperativo de transmitir en el mayor grado posible la realidad social que está describiendo. Pero en el nivel mismo del texto como configuración semiótica, la presencia de la cámara, sin importar cómo es introducida discretamente, produce una alteración del objeto. Y aún más, en el nivel del film como texto completo considerado como espectáculo cultural, la «realidad verdadera» está circunscripta — por lo tanto, alterada — por los parámetros de las condiciones generales en las cuales el documental es interpretado y las condiciones reales y altamente variables de una particular exhibición del documental. Como consecuencia, uno debe comenzar con la suposición de que un documental nunca puede alejarse del hecho de que es un constructo, una privilegiada pero mediata visión directa de la realidad social. Los documentales pueden quizá experimentar con la ilusión de la no intervención pero su status como texto creado, ya sea que uno admita o no las más cercanas definiciones de *auteurisme* cinematográfico, significa que la realidad social ha sido reconfigurada al menos por los convencionalismos de narratividad neutral en vez de la retórica aplicada en el proceso de gravación como documental objetivo.

En el caso del rol de Gerónima Sande, quien muere en el momento en que el film es producido y no puede, por lo tanto, ser utilizada de ninguna manera para representarse a sí misma, el imperativo que asume el director es el de conseguir a alguien que interprete la parte de una manera tal que sea fiel lo más posible a la ya difunta histórica figura. Luisa Calcumil, ella misma de origen indígena argentino, interpreta este rol con una magistral asimilación del mundo de Sande en el cual se basa sin duda por haber experimentado directa y personalmente con él. La representación que Calcumil hace de Sande aparece tan convincente que al principio es difícil aceptar que Tasso no haya usado escenas reales tomadas de la propia Gerónima Sande. Tanto en la indiferenciada interacción de Calcumil con los actores no profesionales quienes intervienen más que los otros miembros del reparto (un papel es interpretado por el famoso actor chileno Patricio Contreras), como en la manera absoluta en que ella se interioriza en el papel para transmitir la media sonrisa de Sande integrada

dentro de su rutina, que para la audiencia es una existencia alienada, el documental de Tasso es exitoso en eliminar el típico formato de «la estrella en el papel estelar» que caracteriza lo no documental (una textura que ahora está abierta a tanto *camp* postmodernista).

Entonces Calcumil es Sande en el film, conduciendo de este modo el precario ilusionismo que amenaza con debilitar la validez documentaria de *Gerónima*, de una forma tan diferente de lo que sería el caso si la parte de Sande hubiera sido interpretada por una actriz ceñida a los convencionalismos del estrellato. Hasta donde es posible creer que Sande es realmente presentada en el documental de su propia historia, se quisiera aceptar la legitimidad de la representación que hace Tasso de ella. Pero lo documental no puede utilizar a Sande representándose a sí misma, en primera instancia porque ella está realmente muerta, víctima de la devastadora fuerza de aculturación de las instituciones autoritarias que, por supuesto, es el punto a destacar por el documental. En segunda instancia, tampoco podría el film hacer uso de Sande para representar inconscientemente su propia victimización puesto que eso constituiría una explotación de su propia persona: consentir no tendrfa significado en el caso de un individuo ajeno a la estructura social que define un consentimiento consciente: puesto que una de las dimensiones interpretativas del film es la falta de conciencia de Sande acerca del rol social que ella está señalando, si ella consintiera hacerlo conscientemente, no podrfa ya representar ese rol sin asumir convenciones que consideren implicar la actuación con ironía dramática. Esta ironía dramática iría en demérito de la autenticidad de la verdadera Gerónima Sande como personificación de su propia situación. Sabiendo que Sande reconoce que es un ejemplo significa que ya no está obligada a ser una simple víctima inocente, y por lo tanto el desenlace de la historia del film no está preordenado implacablemente, lo cual significa que no es significativo como tragedia humana. O lo es sólo hasta al punto que una Sande consciente se erige en representante de otras miles de víctimas inconscientes de la emprobrecida población indígena, lo que sería una débil propuesta puesto que ella tendría que ser mostrada liberándose o escapando a ella por ser la «estrella» de su propia historia. Por supuesto, todo esto es sólo especulación, ya que Sande, obviamente, no se representa a sí misma en el film. Ella es representada por una actriz profesional que hace lo mejor, con notorio éxito, para provocar que el espectador eche una mirada al hecho de que actúa la parte de una mujer indígena inconsciente del rol que juega tanto en el contexto social como en un texto cultural interesado en interpretar al primero.

El resultado es que el dilema ético del documental es así dispensado mientras que simultáneamente trae a colación uno de los criterios para los films de ficción no documentales, puesto que una de las definiciones de una actuación profesional destacada implica representar un personaje tan bien que la audiencia olvide que *actuar*, en vez de *vivir*, está involucrado. Pero observar a Calcumil como una despampanante actriz de éxito, en vez de una Sande patética, es minimizar la virtud de *Gerónima* como auténtico documental. Mueve a más porque la verdad históricamente verificable está siendo dicha tal y como es, ya que Calcumil hace una excepcional actuación, con toda las sutilidades retóricas necesarias para subrayar el esfuerzo del *huit-clos* de Sande.

Pero quizá me esté extendiendo demasiado en este rasgo del film de Tasso. Después de todo, no parece que exista otra alternativa que haya podido escoger. Pero, entonces, esta es la contradicción inevitable de la producción de films documentales y del atractivo que provoca a su audiencia la vida real, contradicción que es por lo general cómodamente removida de la realidad social que está siendo representada gracias a las ventajas capitalistas de la observancia de películas (lo que incluye los prerequisites agregados por el académico). La contradicción real que aquí se involucra, en verdad, es la alienación de lo que se representa y el constante concernimiento de que no importa cómo los productores del film documental dirijen cuestionamientos de ética y verosimilitud, lo que está siendo reflejado tendrá siempre lo fingido, no de las convenciones narrativas que el director no puede eludir, sino del exposé de algo tan totalmente ajeno a la mirada de la experiencia diaria, tan totalmente del otro lado de la suerte de divisas sociológicas y psicológicas creadas por un fenómeno como el de la Avenida General Paz. Esto es, con seguridad, una cuestión ideológica, y los textos culturales pueden bien darse a conocer, difundirse, para dirigir los efectos destructivos o mortíferos de tales vertientes o divisiones en una sociedad como la Argentina. Ciertamente, *Gerónima* significa para el espectador entender que la institución autoritaria representada por el hospital donde Gerónima y sus hijos son pasivamente abusados no está limitada a la desolada Patagonia. De hecho, *Hombre mirando al sudeste* de Subiela retoma el mismo tópico en una ubicación urbana mediante el enfoque de una relación doctor-paciente en sus configuraciones generales no familiar para el asistente a los cines metropolitanos, mientras que al mismo tiempo involucra una redefinición irónica del concepto de los dos tipos de extranjeros extraños, uno como el que ha sido tratado en este ensayo y el otro como es usado por la psiquiatría. Queda el hecho de que la mujer indígena como Sande

y su familia están «allá», y una conclusión inevitable puede ser que ninguna cantidad de habilidad interactuada entre la autenticidad de lo documental y una actuación éticamente sensible hará más corto el distanciamiento entre la actuación inconsciente del texto social del subalterno y el texto cultural organizado.

Le point sur la recherche Institut International de Sociocritique

Cette étude a été menée, dans le cadre du Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques de Montpellier, sous la direction d'Edmond Crot*, Elle se présente donc et avant tout, comme un essai de mise en application des données théoriques et méthodologiques qui sont exposées dans *De l'engendrement des textes*. D'autre part, elle s'inscrit d'instaurer un dialogue entre la critique génétique et la critique textuelle, telle que l'ontend R. Crot.

La critique génétique ou génétique textuelle, comme l'appellent certains manuscritologues, s'intéresse surtout au fait, aux différences, étapes de l'écriture. Or, cette étude comparative se fait en se référant à la critique textuelle, mais ne dit rien sur celle-ci. L'apport de la génétique est à la fois meilleur, car elle prend en considération justement la structure profonde responsable des phénomènes de surface observés dans le manuscrit. Les données de manuscrit, elles-mêmes programmées par le génocrite, ne se déplacent pas, qu'une partie de ces phénomènes de surface.

La critique génétique se propose de fixer le texte et de restituer son sens, telle qu'elle a été conçue et réalisée par l'auteur. Le manuscrit, tel qu'il est, est donc de préserver l'authenticité originelle de

DE LA CRITIQUE GENETIQUE A LA MORPHOGENESE : LE CAS DE *HASTA NO VERTE JESUS MIO* DE ELENA PONIATOWSKA¹

Assia MOHSSINE

Cette étude a été menée, dans le cadre du Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques de Montpellier, sous la direction d' Edmond Cros*. Elle se présente donc et avant tout, comme un essai de mise en application des dernières avancées théoriques qui sont exposées dans *De l'engendrement des formes*². D'autre part, elle essaie d'instaurer un dialogue entre la critique génétique telle qu'elle est conçue par les «manuscritologues», et la génétique textuelle ou morphogénèse, telle que l'entend E. Cros.

La critique génétique ou génétique textuelle comme l'appellent certains manuscritologues s'intéresse comme on le sait, aux différentes étapes du manuscrit. Or, cette étude comparative ne fait que relever les effets de la génétique textuelle, mais ne dit rien sur celle-ci. L'apport de la sociocritique est à ce titre judicieux, car elle prend en considération justement la structure profonde responsable des phénomènes de surface observés dans le manuscrit. Les variations du manuscrit, elles-mêmes programmées par le génotexte, ne représentent certainement, qu'une partie de ces phénomènes de surface.

La critique génétique se propose de fixer le texte et de restituer son intégralité textuelle, telle qu'elle a été conçue et réalisée par l'auteur. Le devoir d'un manuscritologue est donc de préserver l'authenticité originelle de

la matière textuelle, tout en explorant les différents mécanismes qui ont déterminé sa littérarité. Pour cela, la genèse du texte prend en compte toutes les phases du produit littéraire, la documentation pré et para-textuelle, ainsi que les différentes variantes de l'auteur.

Cette démarche est-elle cependant satisfaisante ?

Si on croit Guiseppe Tavani, les variantes ou rédactions successives du texte «vienen a ser definidas por accidentes extratextuales, y no por exigencias del texto».³

On aura remarqué qu'on se trouve aux antipodes de la Sociocritique d'Edmond Cros, et comme lui, nous pensons que les variations textuelles sont le produit d'éléments morphiques qui structurent l'écriture et lui donnent un sens.

Le travail de critique génétique, tel que nous l'envisageons, s'appuie ici sur une version dactylographiée de l'oeuvre littéraire *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska, la seule dont nous disposons actuellement. Il est évident, cependant, qu'il existe un travail et une documentation antérieurs à cette version, et qu'il conviendrait de prendre en compte pour une éventuelle édition critique.

Il est clair qu'il ne s'agit pas, à proprement parler, du manuscrit du texte autographe des entrevues réalisées en 1963 avec la protagoniste Josefina Bórquez, mais bien de la mise en texte de ces mêmes entrevues et des différents enregistrements et brouillons de notes. Pour le moment nous dirons que la version dactylographiée est le texte-base pour l'édition que nous proposons. Il s'agit donc d'un travail de transcription de ce texte-base, sur lequel nous avons reporté toutes les modifications autographes : suppressions, rajouts, substitutions, etc... Nous avons aussi recensé les erreurs typographiques qui ont échappé à l'advertance du correcteur.

Certaines variations sont le produit de médiations institutionnelles et/ou modélisantes de l'écriture, médiations qui sont incontournables dans la mise en texte d'un témoignage oral. Ici, on retiendra toutes les modifications et tous les résidus qui relèvent du stylistique : (recherche de vocabulaire approprié ou «châtié» à la place de termes triviaux, substitution de synonymes, etc...) et du fictionnel : (caractérisation des personnages, recherche de l'effet de réel, fictionnalisation de la diégèse, etc...). Dans d'autres cas, la substitution couvre deux aires sémantiques différentes, voire opposées. Considérons l'exemple de «traer» y «llevar» qui focalisent deux points de vue antagoniques, et pourtant, dans le manuscrit, on passe sans cesse de l'un à l'autre.

Ici, on assiste à un déplacement du point de vue et donc, l'effacement de l'instance d'énonciation, dans la mesure où le couple verbal afférent («traer»)/déférent («llevar») implique ou n'implique pas l'allocutaire.

Quant aux fautes typographiques, elles intègrent tout ce qui est doublons, coquilles, lettres manquantes, fautes d'orthographe, lettres en surplus, etc...

Cette édition permet donc, de reconstruire le processus modélisant de l'écriture, dans la mesure où elle expose les différentes variantes que nous avons observées, à partir de la première correction ou temps de correction 1, jusqu'à la dernière correction 4, 5, ou 6, selon les cas, car les temps de corrections diffèrent d'un chapitre à l'autre.

Quant aux variations textuelles, elles sont signalées par des codes arbitraires et font l'objet de regroupements que nous avons définis ainsi : la popularisation, l'effacement des instances d'énonciation et de la situation d'énonciation, la recherche de l'effet de réel, la fictionnalisation, l'instance idéologique ou le glissement de point de vue. Dans l'effacement des instances d'énonciation, nous avons considéré tout ce qui relève de «l'appareil formel de l'énonciation», à savoir : les indices de personne ou le rapport «yo/ usted» ; les indicateurs temporels et spatiaux dont le fonctionnement est étroitement lié à l'ego, mais aussi d'autres indices liés à la phraséologie ou à des catégories linguistiques dont la fonction est d'accentuer la subjectivité dans l'énonciation. Il en va ainsi des déterminants (attributs, adjectifs, déterminants de quantité et de qualification, articles définis, diminutifs, démonstratifs, etc...), des traits d'oralité, des articulateurs discursifs qui permettent l'enchaînement du récit (bueno, pues, etc...) Quant au regroupement désigné par «l'instance idéologique, glissement de point de vue», il est régi par une tension qui se manifeste à différents niveaux : d'abord entre deux axes temporels passé/ présent de l'énonciation, dans le passage de «usted» à «tú», dans l'évacuation du discours spiritualiste et dans des lieux d'éclatements de points de vue antagoniques, à travers des couples sinon contradictoires, du moins irréductibles l'un à l'autre comme : arriba/ abajo ; sacar/ dar ; ir/ venir ; una cosa/ nada ; no les den/ dénles ; maldito/ bendito, traer/ llevar, etc... D'autre part, on remarquera une surcharge du discours par des marques d'énonciation (déictisation, présent linguistique, etc...) et de marques discursives qui véhiculent un discours sur l'autorité, l'ordre : {De día se acercaba} {Tenía permiso de acercarse} (p.221)

Il semble donc, que les choix des termes répondent à une systématique d'inclusion/ exclusion de l'interviewée et que les glissements de points de vue observés s'ordonnent plus exactement autour d'une véritable systématique d'inversion. Quant aux autres regroupements (popularisation), (effet de réel) et (fictionnalisation), il est particulièrement intéressant de faire remarquer ici une tension entre réel/ fiction, d'où cette hésitation à nommer, ou au contraire à occulter (suppression des noms propres). D'autre part, tout en épurant parfois le récit de marques discursives qui relèvent essentiellement du populaire, l'instance narratrice manipulée elle-même par l'instance idéologique en rajoute en d'autres endroits. Ce qui signifie une fois de plus que la narratrice supposée hésite à se situer dans un espace d'identification ou de distance par rapport au personnage dont elle a conscience d'usurper la voix.

Venons-en maintenant à l'étude de la morphogénèse. Celle-ci était amorcée dans l'étape que je viens de décrire. Il s'agissait dès lors pour moi d'expliquer la systématique de ces variations, systématique que les regroupements faisaient apparaître. L'analyse que j'ai menée sur ce point me faisait voir justement que tous ces regroupements s'articulaient autour d'un même élément morphique inclusion/exclusion. Cet élément morphique est une structuration qui, comme l'explique E. Cros, «est ce qui construit la cohérence, passage obligé du message et de la communication intersubjective, matrice fondamentale et toujours présente, que l'écriture code et décode et dont elle occulte les contours, tout en ne cessant d'en reproduire le dynamisme fondateur.»⁴

Le travail que nous proposons s'organise en trois volumes : les deux premiers sont consacrés à la description des variations textuelles. Le troisième volume se veut plus analytique, on y distinguera deux parties : dans la première, nous avons essayé d'étudier les mécanismes de fonctionnement de l'élément morphique à travers deux réalisations phénotextuelles : la situation d'énonciation et l'espace. A l'étude de ces deux catégories, nous avons choisi d'ajouter celle des paratextes, poussée en cela, par certaines observations que nous avons pu faire à première lecture, et bien qu'on puisse au départ s'étonner qu'un élément morphique du texte puisse se retrouver dans le paratexte, les conclusions auxquelles nous avons abouti sur ce point, ne manquent pas d'intérêt. La deuxième partie tente de mettre à jour le fonctionnement des différentes pratiques sociales et discursives qui investissent *Hasta no verte...*, et plus concrètement les mécanismes de perversion et de subversion qui articulent ces pratiques les unes sur les autres. Ce fonctionnement apparaît lui-

même à l'analyse comme un produit des mêmes structurations génétiques ; il est en fin de compte probablement responsable des variations textuelles que nous avons décrites dans les deux premiers volumes.

L'écriture s'institue à travers une pratique sociale journalistique, laquelle structure le modèle discursif représenté ici, le roman-témoignage. La pratique journalistique pervertit ainsi le fonctionnement de l'autobiographie des «gens du peuple», ceci à l'encontre du programme narratif et idéologique qu'elle est supposée véhiculer à travers cette forme discursive du témoignage. On considérera donc que la pratique autobiographique se trouve doublement pervertie, d'abord par la pratique journalistique, ensuite par la pratique du roman-témoignage, avant d'être subvertie par un discours religieux fortement influencé lui-même par l'impact indirect de la théologie de la libération. Ceci mérite une explication : en s'installant au cœur du discours religieux, vécu comme un espace exempt de toute violence, Jesusa usurpe au plan symbolique les structures patriarcales de domination et cette projection utopique fonctionne bien comme un discours de subversion.

Il est clair, cependant, que la tension conceptuelle inclusion/exclusion se donne également à voir comme un des facteurs qui structurent chacune de ces différentes pratiques. Ceci est particulièrement net dans la pratique autobiographique où le je qui se raconte dans le présent se projette dans la distance de son passé. Phénomène d'autant plus accentué que le clivage s'organise ici entre un avant de péché et un maintenant de repentir. Cette structure inhérente à l'autobiographie s'accroît encore lorsqu'il s'agit du roman-témoignage, comme nous avons tenté de le démontrer, mais elle est également présente, bien que sous des formes moins évidentes, dans les pratiques journalistique ou ethnologique de l'interview, fondée sur la captation et la retranscription de la parole de l'Autre. Ainsi apparaissent les différentes réalisations d'un même idéosème dans son double versant d'articulateur sémiotique (pratique sociale) et discursif (intratextuel)⁵.

Une question s'impose ici : quelle serait, en ce cas, la pratique première ou fondatrice ? On n'oubliera pas, si on s'en tient toujours aux mêmes présupposés théoriques, que celle-ci devrait véhiculer une «coïncidence conflictive de discours contradictoires». Nous avons vu que deux hypothèses peuvent être en ce cas envisagées :

La première serait la théologie de la libération dont les fondements philosophiques (le matérialisme et la foi chrétienne) sont manifestement contradictoires.

La deuxième serait le roman-témoignage qui se désigne lui-même par un jeu de classifications contradictoires (fiction et témoignage).

On peut hésiter entre ces deux réponses :

Le texte est sans aucun doute, provoqué par l'intervieweur, mais je rappellerai ici que Elena Poniatowska a cru bon d'atténuer, de minorer, d'estomper tout ce qui relevait du discours religieux, de telle sorte qu'on croit discerner une tension seconde entre ces deux pratiques.

Utilisé las anécdotas, las ideas y muchos de los modismos de Jesusa Palancares pero no podría afirmar que el relato es una transcripción directa de su vida porque ella misma lo rechazaría. Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanta sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé.⁶

Je reviendrai enfin sur le paratexte dont nous avons vu qu'il redistribuait le même élément morphique, bien qu'il ait un statut difficilement assimilable à celui du texte (production/ réception - différence de l'énonciation, etc...). Cette coïncidence peut-elle s'expliquer par le fait que cette tension que j'ai qualifiée de fondatrice, fonctionne à ce niveau de façon autonome ?

On analysera dans ce contexte les observations qui ont été faites à propos des différentes étapes du manuscrit, et que nous avons regroupées. Je m'intéresserais plus particulièrement ici à titre d'exemple, aux effets de réel. Les effets de réel, dans leur opposition aux marques que tendent à accentuer au contraire, les signes de la fiction, transcrivent cette tension constante que subit l'écriture partagée entre deux visées, celle du roman et celle du témoignage. A qui donner la parole ou faire semblant de la donner ? Comment estomper sa propre présence ? Comment se dissimuler sous le masque de l'Autre ? Autant de problèmes essentiels qui impliquent avant tout, des stratégies d'énonciation, d'où ces déplacements de points de vue, quelquefois contradictoires, que l'on observe dans les différentes étapes de la mise en texte. Le masque ne consiste-t-il pas à avoir recours au parler populaire ? Parcours significatif : après avoir transcrit dans son propre discours la voix de l'Autre, le Je-qui-écrit surcharge ses propres marques discursives par celles du Je-qui-parle.

Ainsi donc les ratures et autres modifications sont-elles programmées par cette tension qui gère la pratique du roman-témoignage et qui fait que le Je-qui-écrit oscille sans cesse entre une prise de position, une énonciation qui supposent qu'il s'identifie au Je-qui-parle et la position contraire, les marques

d'énonciation contraires qui témoignent de l'impossibilité dans laquelle il se trouve de ne pas s'en distancier.

J'en conclurai que la critique qui s'autodéfinit comme génétique ne fait que décrire, sans le savoir d'ailleurs, les conséquences d'une programmation textuelle sur laquelle elle oublie de s'interroger et dont elle semble nier l'existence. Dans ce parcours qui nous a mené de la lecture attentive du manuscrit à une analyse sociocritique du texte, nous venons de voir tout au contraire, que seule une approche de génétique textuelle, au sens où l'entend Edmond Cros, permet de saisir la morphogénèse à l'oeuvre dans une écriture.

* Thèse soutenue à l'Université de Paul Valéry, Montpellier III, le 24-01-92. Nous reproduisons ici de larges extraits de la présentation oral faite par la candidate.

NOTES

- 1 Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, México D.F : ed. Era, 1a. ed. 1969, 26a ed., 1989, 315p.
- 2 E. Cros, *De l'engendrement des formes*, Montpellier, CERS, 1990.
- 3 Giuseppe Tavani, in SEGALA A. (Ed.) *Méthodologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains*, Paris x-Nanterre, Cahier n° 8, janv. 1985, coll. Archives, p.85.
- 4 E. Cros, *De l'engendrement des formes*, op-cit, p.4.
- 5 «Je désigne ces phénomènes de structuration par les termes d'articulateurs sémiotiques lorsqu'il s'agit de pratiques sociales ou discursives qui se donnent à voir dans le Pré-Texte ou le Hors-Texte, et d'articulateurs discursifs lorsqu'il s'agit du texte. Je qualifie d'idéosome le rapport entre articulateur sémiotique et articulateur discursif.» *Ibidem*, p.7.
- 6 E. Poniatowska, «Hasta no verte Jesús mío» in *Vuelta*, n° 24, nov. 1978, México, p.10.