

# CECIL

## *Cahiers d'études des cultures ibériques & latino-américaines*

Numéro 6 – année 2020

Dossier / *sección monográfica*

### **Littératures contre-culturelles hispano-américaines (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)**

**Éditorial par A. Lara-Alengrin et V. Pitois Pallares (coords.)**

Lionel **Souquet** — Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi

Inke **Gunia** — Las autobiografías de Gustavo Sainz y José Agustín

Alba **Lara-Alengrin** — *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, de José Agustín: el viaje sin retorno

Raphaël **Esteve** — Bolaño Geek

Charles-Élie **Le Goff** — Variación sobre un tema de Frank Zappa en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez

Véronique **Pitois Pallares** — El fulgor del relámpago en la noche más oscura: la intertextualidad en *Cocaina* de Julián Herbert

*Varia / sección varia*

David **Kahn** — « *No consintáis cosa de novedad...* » Contrôle de la lecture, police inquisitoriale et discipline des doctes en Espagne, 1515-1540

Galicia **García Plancarte** — Diálogo estético en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera. Más allá de la narcoliteratura

Louise **Ibáñez-Drillières** — L'urbanité barbare. Ville, désert et féminicides dans l'œuvre de Roberto Bolaño

*Recensions / Reseñas*

Publication couvrant les aires hispanophone et lusophone, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* privilégient le comparatisme, les regards croisés sur les phénomènes culturels et les faits de civilisation en Amérique et dans la péninsule Ibérique. Axés sur l'étude des formes, des représentations et des imaginaires, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* sont une revue en ligne, adossée à l'IRIEC-EA 740, équipe d'accueil qui réunit des chercheurs de l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

Directeur : Michel Bøeglin (UM3)

Rédacteur en chef : Patrick Lesbre (UT2J)

Pour nous envoyer votre contribution, merci de nous contacter à :

**[cecil@univ-montp3.fr](mailto:cecil@univ-montp3.fr)**

Pour les normes de présentation, rendez-vous sur le site de la revue :

**<https://cecil-univ.eu/>**

à la section « À propos de CECIL »



CECIL est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons — Attribution  
– Partage dans les mêmes conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

© CECIL *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*

ISSN : 2428-7245

IRIEC Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles (EA 740)

Université Paul-Valéry Montpellier 3

# CECIL

## *Cahiers d'études des cultures ibériques & latino-américaines*

Numéro 6 – année 2020

### **Littératures contreculturelles hispano-américaines (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)**

---

|  |    |
|--|----|
| Alba LARA-ALENGRIN et Véronique PITOIS PALLARES (coords.)<br>Éditorial   | 5  |
| Lionel SOUQUET<br>Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi  | 11 |
| Inke GUNIA<br>Las autobiografías de Gustavo Sainz y José Agustín: construcciones del yo y posicionamientos para acceder al campo literario en el México de los años sesenta  | 29 |
| Alba LARA-ALENGRIN<br><i>Se está haciendo tarde (final en laguna)</i> , de José Agustín: el viaje sin retorno  | 47 |
| Raphaël ESTEVE<br>Bolaño Geek  | 59 |
| Charles-Élie LE GOFF<br>Variación sobre un tema de Frank Zappa en <i>El ruido de las cosas al caer</i> de Juan Gabriel Vásquez   | 73 |
| Véronique PITOIS PALLARES<br>El fulgor del relámpago en la noche más oscura: la intertextualidad al servicio de la grandeza y decadencia en <i>Cocaína</i> de Julián Herbert | 83 |

### **Varia / sección varia**

---

|  |     |
|--|-----|
| David KAHN<br>« <i>No consintáis cosa de novedad contra la costumbre que la santa madre Iglesia ha tenido y usado.</i> »<br>Contrôle de la lecture, police inquisitoriale et discipline des doctes en Espagne, 1515-1540 | 101 |
| Galicia GARCÍA PLANCARTE<br>Diálogo estético en <i>Trabajos del reino</i> , de Yuri Herrera. Más allá de la narcoliteratura  | 133 |
| Louise IBÁÑEZ-DRILLIÈRES<br>L'urbanité barbare. Ville, désert et féminicides dans l'œuvre de Roberto Bolaño  | 147 |

### **Recensions / Reseñas**

---

|  |     |
|--|-----|
| Reginaldus GONSALVIUS MONTANUS, <i>The arts of the Spanish Inquisition</i> , édition de M. J. Herráiz Pareja, I. J. García Pinilla et J. L. Nelson (par M. Bœglin)                         | 165 |
| Enrique URIBE CARREÑO <i>et al.</i> (dir.) <i>Colombie, comprendre le processus de paix</i> (par A. Escobar Mesa)  | 171 |
| Conférence de Pierre-A. FABRE, «La construcción de una iconología católica. El taller de las imágenes en la primera Compañía de Jesús (1556-1622)», UCM, Madrid, 31/10/2018 (por L. Soler) | 175 |



**Dossier thématique**  
*Sección monográfica*



## ÉDITORIAL

### LITTÉRATURES CONTRE-CULTURELLES HISPANO-AMÉRICAINES (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s.)

Alba Lara-Alengrin<sup>1</sup>  
Véronique Pitois Pallares<sup>2</sup>  
Université Paul-Valéry Montpellier 3  
IRIEC EA 740

1. Les mouvements contre-culturels surgissent au début des années soixante du XX<sup>e</sup> siècle comme une réaction contre la conception technologique, scientifique, matérialiste et mercantile du monde. D'après Théodore Roszak :

La contre-culture apparaît donc comme un abandon résolu de la longue tradition d'intellectualisme sceptique et laïque qui a été depuis trois siècles le principal véhicule de toute entreprise scientifique et technique en Occident<sup>3</sup>.

2. Bien qu'une généalogie littéraire de cette réaction contre la pensée scientifique puisse être retracée bien avant l'après-guerre – par exemple, les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle –

l'antécédent le plus évident des mouvements contre-culturels des années soixante est clairement la *Beat generation*. La contre-culture combine la musique, les drogues, la littérature et les modes de vie alternatifs, mais reste un concept protéiforme et donc problématique. Communes, amour libre, hédonisme, drogues psychédéliques, mysticisme, errance, figurent parmi les traits distinctifs de la contre-culture ; le mouvement hippie en est l'expression la plus identifiable, bien que s'y imbriquent aussi bien les mouvements des droits civiques, les mouvements pacifistes, le féminisme, les gays et les lesbiennes, les écologistes.

3. Si la contre-culture en tant que phénomène socioculturel est née aux États-Unis, elle

<sup>1</sup> Alba Lara-Alengrin est maître de conférences en littérature hispano-américaine à l'Université Paul Valéry. Elle a publié *La quête identitaire dans l'œuvre narrative de l'écrivain mexicain José Agustín (1964-1996)* et co-dirigé, entre autres, *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza et Amériques(s) anarchiste(s). Expressions libertaires du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*. Ses recherches portent essentiellement sur la littérature mexicaine contemporaine, l'identité, la littérature de la *Onda*, la voix narrative et la *transterritorialité* dans la littérature hispano-américaine. Contact : alba.lara-alengrin@univ-montp3.fr. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

<sup>2</sup> Véronique Pitois Pallares est maître de conférences en littérature hispano-américaine. Elle a soutenu une thèse en littérature mexicaine contemporaine en 2015, *Sous le signe du je : Pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)*, et a publié un ouvrage sur l'œuvre de Mario Bellatin, *El arte del fragmento: El Gran Vidrio de Mario Bellatin*, Universidad de Sonora, 2011. Contact : veronique.pitois-pallares@univ-montp3.fr. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

<sup>3</sup> Roszak 1968, p. 168.

s'est rapidement propagée en Amérique latine où, de façon inespérée, elle a trouvé une voie d'expression privilégiée dans la littérature, notamment dans le Mexique des années soixante et soixante-dix, avec la dénommée littérature de *la Onda*. Son plus célèbre protagoniste, l'écrivain mexicain José Agustín, considère que la contre-culture

embrasse toute une série de mouvements et d'expressions culturels, pour la plupart de jeunesse, et collectifs, qui, depuis les marges, dépassent, réfutent et affrontent la culture institutionnelle<sup>4</sup>.

4. Avec Andy Bennett, nous envisageons le concept de contre-culture « en tant qu'outil pour analyser et expliquer des catégories d'idées, des pratiques et des croyances anti-hégémoniques passées et présentes<sup>5</sup> ». Bien que pour certains auteurs le concept de contre-culture puisse renvoyer à toute forme d'expression culturelle ou artistique contestataire ou de résistance, les articles de ce numéro thématique portent sur la production littéraire des années soixante à nos jours. Car ce qui distingue la contre-culture d'autres formes de résistance antérieures, c'est son immédiate diffusion internationale à partir des années soixante.

5. Le dossier proposé à la lecture se compose de six articles, qui constituent chacun une revisite approfondie des communications et débats tenus lors du colloque « Littératures contre-culturelles en Amérique latine (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s.) », organisé avec le soutien du laboratoire LLACS par Alba Lara-Alengrin, Karim Benmiloud et Véronique Pitois Pallares à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, les 15 et 16 juin 2017. Ces travaux sont ici présentés suivant l'ordre chronologique de publication des écrivains et des œuvres étudiés, afin de mettre en évidence les inévitables liens et dialogues qui s'établissent entre les corpus retenus pour analyse, mais aussi, et surtout, entre les réflexions menées par les auteurs de ces contributions scientifiques.

6. Ainsi, c'est l'article de Lionel Souquet consacré à l'œuvre romanesque et théâtrale de l'écrivain argentin Copi, « Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi », qui ouvre ce dossier thématique. L'auteur s'attache à présenter une figure littéraire originale et trop peu étudiée, en raison notamment de sa condition d'exilé, de laquelle résulte une double appartenance qui, en l'occurrence, ressemble plutôt à une double désappartenance. L'œuvre bilingue de Copi est ainsi passée au crible d'une lecture éclairée, essentiellement deleuzienne, qui révèle les rouages originaux et ambitieux d'un « artiste polyfacétique », « à la marge de la marge ». L'« homme-orchestre farfêlu » qui aura majoritairement écrit en français s'impose au fil des lignes qui lui sont consacrées comme un ténor de la littérature mineure : « Toujours "Autre", portant mille masques pour mieux se dévoiler, pudique jusqu'à l'impudeur, c'est le "nomade", le "traversant", le "schizo" deleuzien par excellence. »

7. Inke Gunia, quant à elle, explore le versant autobiographique des œuvres de deux figures tutélaires de la littérature mexicaine de *la Onda* que sont Gustavo Sainz et José Agustín. C'est dans le récit d'enfance que l'auteure de « Las autobiografías de Gustavo Sainz y José Agustín: construcciones del yo y posicionamientos para acceder al campo literario en el México de los años sesenta » trouve les jalons contre-culturels d'une jeune génération en devenir littéraire qui cherche sa place et sa voix (sa voie ?) dans le Mexique tourmenté des années 1960 et 1970. Le *je* autobiographique de ces jeunes plumes s'attirera les foudres de la critique d'alors, en raison de son caractère manifestement égocentrique, qui rompt en cela avec la tradition plus mémorialiste qu'autobiographique qui prévalait jusqu'alors dans les lettres mexicaines. Sainz et Agustín livraient là des « auto-temoignages » qui leur ouvraient les portes du champ littéraire mexicain et, par

<sup>4</sup> Agustín 1996, p. 129.

<sup>5</sup> Bennett 2012, p. 20.



là, la voie de l'écriture contre-culturelle dans laquelle leurs contemporains allaient s'engouffrer en leur emboitant le pas et ainsi marquer profondément le cours de la littérature mexicaine de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : « ils se distancient de la tradition poétologique et défendent leur propre poétique avec une intention clairement contre-culturelle. »

8. Dans « *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, de José Agustín: el viaje sin retorno », Alba Lara-Alengrin poursuit l'étude de l'œuvre du chef de file de *la Onda* à travers l'analyse minutieuse de son roman « le plus contre-culturel », écrit en prison et publié en 1973. La spécialiste de l'œuvre d'Agustín s'emploie à déchiffrer les particularités linguistiques et discursives qui, dans ce roman, semblent porter à son comble la poétique contre-culturelle de l'auteur et représentent en cela un texte paradigmatique de la prose de *la Onda* : le *caló*, l'*albur* et autres jeux de mots et insolentes licences poétiques. Le voyage géographique se doublant d'un voyage intérieur psychédélique, Alba Lara-Alengrin se penche sur les échos dantesques et jungiens du parcours des protagonistes, pour mettre en évidence « *la negación esperpéntica de la utopía de la revolución de las conciencias por medio de las drogas* » qui passe notamment par « *la inversión de las expectativas del viaje, la recreación de una atmósfera asfixiante y la saturación narrativa* ».

9. L'article qui suit s'attache à explorer l'inattendue dimension contre-culturelle de l'œuvre narrative du Chilien nomade Roberto Bolaño. Dans « Bolaño *geek* », Raphaël Estève dresse le profil eschatologique et philosophique des personnages de l'univers diégétique bolanien, notamment à travers la fascination pour la science-fiction et les figures protagonistes *geek* qui l'incarnent. Présentée tout d'abord comme « un lieu de dévoiement littéraire », l'engouement pour la science-fiction participe à la dimension *lumpen*-culturelle de l'écriture de Bolaño, à laquelle il apporte la « vitalité de l'imprévu et du désordre ». Dialoguant autour de

l'esthétique du sublime kantien et du « devenir technique » heideggérien, Raphaël Estève propose une lecture originale de la portée post-apocalyptique de l'œuvre bolanienne, qui dépasse en cela la tendance auto-référentielle post-moderne.

10. C'est vers la Colombie que le regard critique de Charles-Elie Le Goff se porte, à travers sa contribution « Variación sobre un tema de Frank Zappa en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez ». L'article, essentiellement centré sur le cinquième chapitre du roman de l'écrivain colombien contemporain, explore l'importance structurelle et thématique de la chanson *Who Needs the Peace Corps?*, une création du chanteur de rock étasunien Frank Zappa, datant de 1968. Cet hypotexte récurrent sert de toile de fond – « *telón de fondo melódico* » – à la trame du récit, qui s'attache dans ce chapitre à retracer l'essor et l'apogée du narcotrafic en tant que co-création de la Colombie et des États-Unis. C'est tout un pan de l'histoire nationale, particulièrement traumatique, que convoque cette chanson, qui sert de fil d'Ariane mémoriel à la narration et aux personnages qui, une génération plus tard, interrogent meurtris cette charnière de l'histoire de leur pays et de leurs vies.

11. Enfin, le dernier article de ce dossier opère un retour vers le Mexique, à travers les nouvelles du poète, narrateur et chanteur mexicain Julián Herbert. Dans « El fulgor del relámpago en la noche más oscura: la intertextualidad al servicio de la grandeza y decadencia en *Cocaína* de Julián Herbert », Véronique Pitois Pallares présente le rôle prépondérant de l'intertextualité dans le recueil *Cocaína. Manual de usuario*. Ce dialogue riche et fécond qui alimente le paratexte et les nouvelles en elles-mêmes permet à l'écrivain de broser un tableau à la fois emporté et nuancé des espoirs et des désillusions qui rythment la vie des protagonistes, consommateurs réguliers ou occasionnels de la substance éponyme. Dans ces chroniques d'un naufrage annoncé, le vaste intertexte s'affiche comme un contre-point

esthétique et révérencieux face à une thématique décadente, dans un ouvrage qui n'est peut-être contre-culturel qu'en apparence.

12. Existe-t-il un cahier des charges de la contre-culture – pour reprendre l'expression de Lionel Souquet ? D'abord, comme celui-ci le rappelle, les textes contre-culturels sont contemporains du *boom* qu'ils ignorent et dépassent allègrement. D'un point de vue esthétique, il faut souligner le retournement des normes ou des poncifs littéraires. Ensuite, ce sont clairement des écritures avec un penchant notable pour l'oralité, le discours ordurier ou les jargons des prisonniers, des travestis, des prostituées, bref, le parler des bas-fonds.

13. Le vitalisme et le culte de l'identité jeune sont aussi inhérents aux textes contre-culturels, tout comme un penchant pour le parricide, de la part de certains auteurs comme Copi ou José Agustín, qui se moquèrent des monstres sacrés nationaux, tels que Juan Rulfo ou Jorge Luis Borges, ou éliminèrent leur nom de famille de leur nom de plume. L'*ethos* des auteurs ressort avec force, de telle sorte que la figure de l'auteur vampirise souvent le texte. Dérision et irrévérence caractérisent souvent ces œuvres où les mythes sont détournés ou transgressés.

14. Dès le départ, les mouvements contre-culturels arborent la musique juvénile comme un véhicule d'expression et de scission avec la culture « parente », en particulier, le rock, mais aussi, le punk et, plus récemment, le rap. Cela apparaît dans certains articles, en particulier ceux consacrés à *Se está haciendo tarde*, de José Agustín et *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vázquez.

15. Parmi les leitmotives des littératures contre-culturelles, on remarque clairement l'expérience psychédélique, c'est-à-dire, la recherche des paradis artificiels comme un remplacement de l'expérience mystique, faut-il rappeler que Baudelaire – un écrivain contre-culturel avant la lettre ? – parlait du vice de

l'homme comme étant la preuve de son goût pour l'infini. Dans la quête du climax, les personnages des textes contre-culturels reproduisent le vertige, le délire, la fureur. Il y a, dans cette fuite en avant, une dimension scatologique qui confine, parfois, comme c'est le cas de Bolaño, à l'eschatologie. De telle sorte que dans le sous-genre contre-culturel de la science-fiction, affectionné par le romancier chilien et ses personnages, l'écologie et l'apocalypse s'y côtoient : les vœux de Descartes, rendre l'homme « maître et possesseur de la nature », montrent leur triste revers. Ainsi, Raphaël Estève relève chez Roberto Bolaño un imaginaire du monde post-apocalyptique qui dévoile la contingence de l'humain.

16. Pointée par Roszak dans son essai fondateur, la décadence est recherchée par les personnages contre-culturels, comme c'est le cas des protagonistes et des narrateurs des nouvelles de Julián Herbert, de Copi ou de José Agustín. Néanmoins, ces textes sont capables parfois de faire preuve d'une distance critique par rapport à la contre-culture même, comme ce fut le cas de *Se está haciendo tarde*, écrit en pleine fureur contre-culturelle, ou alors avec le recul, comme *El ruido de las cosas al caer*, qui déplore la consommation massive des drogues et, surtout, son corolaire, le trafic et la violence qu'il a engendrés en Colombie.

17. De nouvelles identités d'auteur s'y détachent également, avec une préférence pour la différence, la marge, le hors-normes et les minorités ou les extravagances sexuelles.

18. La décroissance, le développement durable, le pacifisme, la parité ont été postulés par les contre-cultures des années soixante. Aussi, les questions avancées par ces textes se révèlent d'une brûlante actualité, notamment en ce qui concerne deux points : la sexualité et l'écologie. C'est ainsi que, plus qu'une esthétique, les littératures contre-culturelles hispano-américaines véhiculent une éthique, toujours contestataire.

### Références bibliographiques

Agustín, José, 1996, *La contracultura en México*, Mexico, Grijalbo.

Bennett, Andy, 2012, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume !*, 9-1, <<http://journals.openedition.org/volume/2941>>, consulté le 30/04/2019.

Roszak, Théodore, 1970, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, trad. de Claude Elsen, Paris, Editions Stock [1968].



## ESPRIT FRANÇAIS ET CONTRE-CULTURE LATINO-AMÉRICAIN CHEZ COPI

Lionel Souquet<sup>1</sup>  
Université de Bretagne Occidentale  
EA 4249 HCTI

**Résumé :** Destruction des figures tutélaires et de la respectabilité bourgeoise, amour libre, militantisme gay, révolution sexuelle, hédonisme, drogue et délires psychédéliques, errance, barbarie destructrice et provocation... sont autant de thématiques qui remplissent, chez l'Argentin Copi, le « cahier des charges » contreculturel. Si son œuvre peut être qualifiée de « mineure », c'est uniquement au sens deleuzien du terme car, derrière le masque d'une superficialité apparente, elle est hautement signifiante, subversive, politique, révolutionnaire.

**Mots-clés :** Copi, Argentine, France, Contre-culture, mai 1968, homosexualité, roman, théâtre.

**Título:** Espíritu francés y contracultura latinoamericana en Copi

**Resumen:** La destrucción de las figuras tutelares y de la respetabilidad burguesa, el amor libre, la militancia gay, la revolución sexual, el hedonismo, las drogas y los delirios psicodélicos, la vida errante, la barbarie destructiva y la provocación... son temas que componen el « pliego de condiciones » contracultural de la obra del argentino Copi. Si su obra puede calificarse como « menor », es únicamente en el sentido deleuziano del término, ya que, tras una máscara de aparente superficialidad, es altamente significativa, subversiva, política, revolucionaria.

**Palabras clave:** Copi, Argentina, Francia, Contracultura, Mayo de 1968, homosexualidad, novela, teatro.

**Title:** French Mind and Latin-American Counterculture in Copi's Work

**Abstract:** Destruction of tutelary figures and bourgeois respectability, free love, gay activism, sexual revolution, hedonism, drugs and psychedelic fantasies, wandering, destructive barbarity and provocation..., such countercultural issues are on the agenda of the Argentine writer Copi. If his work can be termed « minor » it is only in the Deleuzian sense, for its apparent superficiality is but a mask hiding its highly significant, subversive, political and revolutionary nature.

**Keywords:** Copi, Argentina, France, Counterculture, May 1968 events, homosexuality, novel, theatre.

**Pour citer cet article – To cite this article :** Souquet, Lionel, 2020, « Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi », Dossier thématique : Littératures contreculturelles hispano-américaines (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles), coord. par Alba Lara-Alengrin et Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 6, <[https://cecil-univ.eu/c6\\_1](https://cecil-univ.eu/c6_1)>, mis en ligne le 16/12/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 10.07.2019

Accepté – Accepted : 08.10.2019

---

<sup>1</sup> Lionel Souquet est professeur à l'UBO (Brest). Spécialiste de la littérature hispano-américaine, des années 1960 à nos jours, il est l'auteur d'une thèse de doctorat (A. Bensoussan, Rennes 2, 1996) sur le kitsch dans l'œuvre de l'Argentin Manuel Puig. En 2009, il a soutenu une HDR à Paris IV (M. Ezquerro), dont l'*Inédit* était intitulé *La « folle » révolution autofictionnelle. Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo*. Il a publié plusieurs articles sur Copi. Contact : lionel.souquet@univ-brest.fr. Signature institutionnelle : Univ Brest, HCTI, F-29200 Brest, France

## Introduction

1. Le terme « contre-culture » est déjà, en soi, assez ambigu, voire paradoxal : s'agit-il de s'opposer à toute forme de culture ou, plus précisément, à une certaine culture, la Culture légitime ? La contre-culture est-elle une attitude ou un mouvement anti-culturel, une opposition barbare à l'humanisme des Lumières ? Olivier Penot-Lacassagne formule ainsi les choses : « Qu'est-ce qu'une contre-culture ? Quel est cet encontre de la culture que l'on nomme contre-culture, qui s'érige contre elle, la relève, s'en démarque, la traverse, la conteste, la renouvelle tout à la fois ? » D'après Simon Harel et Simon-Pier Labelle-Hogue, la contre-culture pose avant tout un important problème de définition : elle est d'abord perçue – notamment par Theodore Roszak, *Vers une contre-culture*, 1968 – comme un ensemble cohérent regroupant les mouvances contestataires des *sixties*. Certains spécialistes considèrent qu'elle est née et s'est développée essentiellement – voire exclusivement – aux États-Unis, autour des années 1960, au sein de la jeunesse bourgeoise : « Les jeunes issus du baby-boom auraient, dans cette optique, développé un ensemble de codes et pratiques en vue de s'ériger en faux des institutions canoniques<sup>3</sup> [...] ». Cette délimitation socio-culturelle semble cependant trop réductrice. D'après Peter Clecak<sup>4</sup>, la contre-culture a permis à des individus et des groupes très différents d'exprimer leur mécontentement et leurs espoirs, parmi lesquels : le mouvement des droits civiques, qui fut déclenché par les noirs mais regroupa d'autres minorités ethniques telles que les Amérindiens, les Hispaniques et les Asiatiques ; les jeunes, surtout les étudiants à l'université et les intellectuels en rupture de ban ; les mouvements pacifistes et d'opposition à la guerre ; les pauvres ; les femmes ; les

gays et les lesbiennes ; les écologistes ou les personnes physiquement différentes. De nombreux chercheurs soulignent l'aspect extrêmement polymorphe de la contre-culture<sup>5</sup>, montrant qu'elle peut être associée à des penseurs, des artistes ou des notions et des mouvements aussi divers que Marx, Henri Lefebvre, Marcuse, Huxley, Charles Reich, Bataille, Burroughs, Kerouac, Ginsberg et la *Beat Generation*, Brecht, le *living theatre*, la presse parallèle (*Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo*), Debord et le situationnisme, le psychédéisme, Sontag, Deleuze, Guattari, Foucault, le free-jazz, le rock et le punk, l'opposition à la guerre du Vietnam, mai 1968, le féminisme, le mouvement hippie, les avant-gardes, la culture *underground* et la culture populaire... Malgré une impression de *maelstrom* accentuée par l'imprécision des définitions journalistiques, les amalgames et récupérations de toutes sortes, il semble que l'on puisse retenir l'idée d'opposition à l'autorité et à la Culture dominante et le caractère presque toujours vitaliste de ce mouvement culturel extrêmement polymorphe et créatif. Benoît Denis constate que les années soixante-dix présentent le paradoxe d'un net recul de la littérature engagée au sein d'une période de grande mobilisation idéologique : « L'engagement paraît s'être déporté dans les pourtours de la littérature : qu'il s'agisse du théoricisme de Tel Quel ou d'une contre-culture<sup>6</sup> [...] ».

2. Copi est assurément, et à bien des égards, l'un des acteurs les plus caractéristiques, originaux et remarquables, de la contre-culture hispano-américaine. Tout d'abord par la position qu'il a occupée dans le monde intellectuel et culturel ou, plus exactement, par la place que l'*intelligentsia* lui a longtemps assignée, à la marge de la marge. En effet, rarement pris au sérieux, Copi a souvent été considéré comme

<sup>2</sup> Penot-Lacassagne 2013, p. 3.

<sup>3</sup> Harel et Labelle-Hogue 2017.

<sup>4</sup> Clecak 1983, p. 18.

<sup>5</sup> Voir notamment : Lacroix, Landrin, Pailhès *et al.* 2015 ainsi que l'ouvrage collectif de Bourseiller et Penot-Lacassagne 2013.

<sup>6</sup> Denis 2000, p. 295.

un simple amuseur, un homme-orchestre farfelu et un artiste mineur, comme s'il prêta à sourire de lui et, presque, malgré lui. Il se fait d'abord connaître comme dessinateur humoristique, dès 1964, par ses collaborations avec la presse parallèle : *Twenty*, *Bizarre*, *Le Nouvel Observateur*, *Charlie Hebdo*, *Linus* et surtout *Hara-Kiri*, « Le journal bête et méchant » qui, comme le rappelle Michaël Rolland, « use de la provocation avec un délice évident pour choquer les conformistes en tout genre, ce qui lui attire les foudres du pouvoir<sup>7</sup> [...] ». Copi est non seulement en-dehors et apparemment en-dessous de la Culture légitime mais aussi artistiquement et idéologiquement à côté, voire à contre-courant, du *Boom* de la littérature hispano-américaine. Ostensiblement frivole, il est faussement superficiel. Il faut dire que cet artiste polyfacétique – dessinateur satirique, dramaturge, metteur en scène, acteur, performeur, romancier... – s'est toujours trouvé là où on l'attendait le moins : issu de la grande bourgeoisie intellectuelle argentine, il connaît très tôt le chemin de l'exil et écrira la quasi-totalité de son œuvre en français, feignant de ne pas maîtriser sa langue d'adoption pour mieux la miner en l'hispanisant ou – mieux – en l'argentinisant. Il est, en fait, un fin connaisseur de la culture française, insérant notamment, dans sa dernière pièce, de nombreuses allusions intertextuelles au théâtre de Molière<sup>8</sup> mais faisant en sorte qu'elles soient pratiquement invisibles. Pour Jorge Dubatti, il est pourtant évident que Copi reste un auteur argentin bien que les conventions et l'imaginaire de son théâtre viennent de la Post Avant-garde française : « Est-ce que la férocité, l'absurde, la violence,

le désir, la tombée des masques, le cannibalisme des pièces de Copi sont des caractéristiques argentines ? Bien sûr que oui<sup>9</sup> ». Lors d'un entretien accordé à Raquel Linenberg-Fressard, Copi confirme d'ailleurs lui-même cette idée : « On ne peut pas dire que je sois un écrivain français, je suis un écrivain argentin, de toute évidence...<sup>10</sup> ». Champion du calembour, du pléonasmе, de la périphrase et du néologisme, il se forge une langue aussi sophistiquée qu'ordurière, truffée de vulgarismes et de barbarismes, dont la portée est hautement politique : l'argot et les barbarismes lexicaux ou grammaticaux font surgir le travelo du trottoir – plus encore que l'homme ou la femme du peuple – au cœur du texte littéraire. Chez lui la langue « fait événement<sup>11</sup> ». Animé d'une redoutable barbarie – telle que Walter Benjamin la concevait, affirmant : « Il n'y a aucun témoignage de la culture qui ne soit également un témoignage de la barbarie<sup>12</sup> » – à la fois destructrice et intégratrice, virtuose des délires psychédéliques, dramaturge iconoclaste et profondément artaldien, Copi casse tous les codes et s'oppose au théâtre brechtien institutionnel. Politiquement incorrect, il égratigne, écorne et écorche impitoyablement toutes les figures tutélaires, de droite comme de gauche, du monde politique et intellectuel : de Borges à Neruda et Carpentier, en passant par Sartre et Beauvoir, sans oublier le couple Perón. Témoin direct et actif du mai 1968 parisien, proche du FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, proche de l'extrême gauche maoïste), jouant les « folles évaporées<sup>13</sup> », il est l'un des premiers intellectuels latino-américains à oser dénoncer publiquement, dès 1979, la dictature

<sup>7</sup> Rolland 2013, p. 196.

<sup>8</sup> Voir Barège 2013.

<sup>9</sup> Copi 2002, quatrième de couverture signée Dubatti : « ¿Son argentinos la ferocidad, el absurdo, la violencia, el deseo, el desenmascaramiento, el canibalismo de las piezas teatrales de Copi? Por supuesto ». Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.

<sup>10</sup> Linenberg-Fressard 1987, pp. 158-159.

<sup>11</sup> Géry 2019.

<sup>12</sup> Benjamin 2000, p. 433. Extraite de son dernier essai (*Sur le concept d'histoire*), cette phrase est son épitaphe.

<sup>13</sup> Le personnage de la « folle » – opposé à la normativité *gay* – est bien une figure politique.

castriste, au risque de passer pour un méprisable apolitique ou un dangereux réactionnaire, ce qui explique en partie pourquoi il fut ignoré de la critique universitaire<sup>14</sup>. Où donc le situer ? Toujours « Autre », portant mille masques pour mieux se dévoiler, pudique jusqu'à l'impudeur, c'est le « nomade », le « traversant », le « schizo » deleuzien par excellence.

3. C'est la raison pour laquelle il nous a semblé intéressant d'évoquer son œuvre comme une promenade « schizo », par le biais d'une approche « rhizomatique », car l'univers polyfacétique et psychédélique de Copi peut apparaître comme un envers non théorique de la philosophie typiquement soixante-huitarde et contre-culturelle de Gilles Deleuze et Félix Guattari (*L'Anti-Œdipe*, 1972 ; *Kafka. Pour une littérature mineure*, 1975 ; *Mille-Plateaux*, 1980). Comme ils l'expliquent dans l'introduction de *Mille plateaux* :

La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine. [...] Autant dire que cette pensée n'a jamais compris la multiplicité [...]. Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance<sup>15</sup> [...]

4. Alors que les figures tutélaires de la culture argentine – dont Borges serait le parangon – ont généralement revendiqué un ancrage, un enracinement, une filiation avec la tradition humaniste européenne et la culture légitime, Copi est de ceux qui « tuent le père », ne s'inscrivant dans sa prestigieuse lignée familiale que de façon parodique et même néo-picaresque, supprimant ou francisant son

prénom, remplaçant son patronyme par un pseudonyme qu'il va lui-même travestir (il transforme Copi en Pico), et n'évoquant les grands noms de la littérature argentine et hispano-américaine que pour s'en moquer. Comme nous le verrons, Copi ne « filiationne » pas, il contamine, il « contagionne », se répand comme un rhizome, faisant alliance avec le « peuple mineur », avec les « barbares », c'est-à-dire les dominés sociaux, ceux qui n'ont jamais eu droit à la parole : « Nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité [...]. Le vampire ne filiationne pas, il contagionne<sup>16</sup> ».

### Premier plateau : tuer le(s) père(s)

5. Alors que les pères fondateurs de l'Argentine moderne – la génération de Sarmiento, dans les années 1880 – ont imposé une idéologie positiviste, raciste – et homophobe car hygiéniste<sup>17</sup> – qui érige la civilisation européenne en modèle absolu, contre la supposée « barbarie » des gauchos, des cultures autochtones et des masses (la « *chusma* »), Copi va s'emparer de la férocité barbare – au sens maintenant benjaminien du terme – pour remettre en question les normes civilisationnelles et donner la parole au « peuple mineur ». Pour ce faire il doit tuer toutes les figures paternelles et tutélaires en attaquant sa propre légitimité familiale – et, donc, son propre patronyme – puis en mettant à bas les grands noms de la littérature argentine et latino-américaine.

6. Copi est le pseudonyme de Raúl Damonte (1939-1987), né à Buenos Aires dans une famille de la grande bourgeoisie intellectuelle et artistique. Ses grands-parents maternels sont Salvadora Medina Onrubia de

<sup>14</sup> Alors que les pièces de Copi sont jouées depuis les années 1960, il faudra attendre 1987 – année de sa mort – pour qu'une première étude importante soit menée sur son œuvre : la thèse de doctorat de Raquel Linenberg Fressard. Ce travail remarquable étant resté inédit, c'est l'écrivain argentin César Aira (Aira 2003) qui donnera ses lettres de noblesse universitaire à Copi, en 1991, en publiant un cours qu'il avait donné, en 1988, à Buenos Aires. Depuis le milieu des années

1990, on observe un intérêt croissant pour Copi, notamment en Argentine et dans les universités françaises où deux thèses sur son œuvre sont actuellement en préparation. Certains de ses livres sont réédités et ses pièces de plus en plus jouées.

<sup>15</sup> Deleuze et Guattari 1980, pp. 11 et 36.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>17</sup> Bazán 2010, pp. 111-151.



Botana (1894-1972) et Natalio Félix Botana Millares (1888-1941), grand rénovateur du journalisme rioplatense, fondateur et propriétaire, en 1913, du célèbre journal à sensation *Crítica*. Journaliste et dramaturge, Salvadora Medina Onrubia est une véritable icône de l'anarcho-féminisme qui se développe avec l'avant-garde des années vingt, associant déjà lutte des classes et féminisme. Proche des écrivains Alfonsina Storni et Roberto Arlt, elle crée un théâtre féministe authentiquement révolutionnaire. Le père de Copi, Raúl Damonte Taborda (1909-1982), était un journaliste argentin, membre du parti radical, député. Il est l'une des figures du front politique et intellectuel antifasciste. Après avoir été un proche de Perón, il rompt toute relation avec lui et lance même, depuis son exil, une violente campagne anti-péroniste. Copi passe une partie de son enfance en Uruguay, pays d'origine de ses grands-parents maternels, qui restera pour lui une sorte de paradis perdu. Entre 1950 et 1952, les Damonte vivent deux ans à Paris, où Copi fait ses classes de 6<sup>e</sup> et de 5<sup>e</sup>. Ce n'est qu'à l'âge de seize ans qu'il redécouvrira Buenos Aires, après la chute de Perón. C'est là qu'entre 1955 et 1958 le père de Copi fonde le journal *Tribuna Popular*, par le biais duquel il mènera campagne en faveur de la démocratie et contre le gouvernement militaire et aidera Arturo Frondizi à accéder au pouvoir. Après avoir de nouveau vécu en exil avec sa famille, Copi passe son baccalauréat à Paris et s'y installe définitivement, en 1962, alors qu'en Argentine le gouvernement de Frondizi vient d'être destitué par un coup d'État militaire. Il ne retournera à Buenos Aires qu'en 1968 et 1987 et mourra du sida, à Paris, à quarante-

huit ans. En décembre 2018, le Conseil municipal de Paris a décidé d'apposer une plaque en hommage à Copi<sup>18</sup>. Bien qu'accumulant les capitaux économique, culturel, social et symbolique (Bourdieu), Copi rejette radicalement – en tant qu'homosexuel – la morale et le discours dominants.

7. Dans son roman *La guerre des pédés*, il se livre à une étrange gymnastique pseudonymique puisque le nom du narrateur, René Pico, y est explicitement présenté comme une anagramme de Copi : « (En fait, mon vrai nom est Pico ; Copi est une anagramme<sup>19</sup>) ». Par cette amusante pirouette, Copi tourne en dérision la démarche des auteurs qui craignent d'être « démasqués ». Dans un entretien accordé à Raquel Linenberg-Fressard il déclare détester les pseudonymes « bourgeois » qui servent à protéger la famille d'un artiste<sup>20</sup>. Il n'y a donc plus de doutes : Copi ne sert pas à cacher Raúl Damonte ; c'est un pseudonyme qui contribue, au contraire, à construire une figure artistique dont Raúl (l'Uruguayen) et Raoul (l'Argentin de Paris) ne sont que des composantes. D'ailleurs, dès son deuxième roman, en 1977, cinq ans après *L'uruguayen* (écrit sans majuscule, ce qui est aussi très significatif), Copi met en scène un narrateur autodiégétique à travers lequel l'identité du nom et du pseudonyme (auteur-narrateur-personnage) se voit pleinement assumée, entrant de plain-pied dans l'auto-fiction : « [...] Raoul (c'est mon vrai nom, je m'appelle Raoul Damonte mais je signe Copi parce que c'est ainsi que m'a toujours appelé ma mère, je ne sais pas pourquoi)<sup>21</sup> ». Exhibant ainsi l'un des aspects les plus intimes de sa biographie, Copi semble afficher un pseudonyme plus « vrai » que son prénom et son

<sup>18</sup> Cette décision est justifiée de la façon suivante (Conseil de Paris 2018) : « Considérant que Raúl Damonte Botana, dit Copi, était un romancier, dramaturge et dessinateur qui a activement participé à la vie artistique du 18<sup>ème</sup> arrondissement de Paris ; Considérant qu'argentin en exil il avait fait de Paris et du 18<sup>ème</sup> arrondissement sa ville d'adoption ; Considérant qu'il était une figure du mouvement LGBT et qu'aux côtés

de Guy Hocquenghem il fut un des pionniers de la lutte pour une visibilité gay et lesbienne ; Considérant que son parcours de vie comme son œuvre, continuent à nous appeler à laisser éclore de grandes bulles de liberté dans notre société et dans nos vies [...] ».

<sup>19</sup> Copi 1982, p. 84.

<sup>20</sup> Linenberg-Fressard 1987, pp. 160-161.

<sup>21</sup> Copi 1991, p. 44.

nom de famille, une matérialisation de son moi profond.

8. Copi n'est ni dans la revendication du lignage ni même dans la logique de la filiation. Bien au contraire, il se livre à une entreprise de destruction de la respectabilité bourgeoise de sa famille et brosse dans son dernier roman, *L'internationale argentine* (posthume, 1988), un portrait parodique et socialement dégradé de ses parents, transformés en *beatniks*, en *hippies*, ce qui l'inscrit ironiquement dans une forme de filiation néo-picaresque<sup>22</sup> :

Ils découvrirent très vite le haschisch, les Tupamaros, le LSD et les nuits de La Havane avant d'échouer dans un cachot en Patagonie. [...] je soupçonnais mes parents de trafic de cocaïne. En tout cas, ils en consommaient personnellement pour une fortune. C'était peut-être grâce à cela qu'ils arrivaient encore, à soixante-dix-sept et soixante-dix-neuf ans, à avoir des comportements d'adolescents dévoyés. Ils avaient pris l'habitude de me téléphoner à n'importe quelle heure de la nuit pour me raconter leurs prouesses sexuelles au minitel<sup>23</sup> [...]

9. Dans la pièce *Les quatre jumelles* – publiée en 1973, année du « massacre d'Ezeiza<sup>24</sup> » – les bourgeoises sont, en fait, des braqueuses de banques et de bijouteries, consommatrices et trafiquantes de drogue, suggérant – comme dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1964) et *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) de Buñuel – que les bonnes manières et la respectabilité bourgeoise ne sont jamais qu'une façade servant à dissimuler la violence de la domination sociale. Plus encore : si certains malfrats adoptent le mode de vie des bourgeois, au point de leur ressembler, c'est peut-être que certains bourgeois

sont eux-mêmes des malfrats. Les corps des personnages sont confits de « *sniffs* » et d'injections de toxiques hallucinogènes (piqûres de talc ou de camphre, morphine, amphétamines, cocaïne, héroïne). Frédéric Robert le rappelle : « Sans drogues, les années 1960 auraient été bien différentes. Ces drogues donnèrent une dimension psychédélique, voire mystique, à la contestation contre-culturelle<sup>25</sup>. » Comme William Burroughs (*Le Festin nu / Naked Lunch*, 1959) et les autres membres de la *Beat Generation*, Copi accorde une place essentielle aux drogues : pour la plupart de ses personnages, se droguer semble plus naturel que de boire ou manger et même les personnages qui ne sont pas explicitement présentés comme des toxicomanes se comportent de façon proprement hallucinante. En nous invitant à suivre les avatars et délires psychédéliques de ses personnages (dont il fait lui-même partie), Copi nous immerge dans une expérience de lecture quasiment hallucinogène. La prise de drogues permet aussi aux personnages de faire l'expérience de ce que Deleuze et Guattari appellent le « Corps sans Organes » : « Le CsO ne s'oppose pas aux organes, mais, avec ses "organes vrais" qui doivent être composés et placés, il s'oppose à l'organisme, à l'organisation organique des organes<sup>26</sup>. » L'expérience du « Corps sans Organes », avec ou sans l'aide de substances hallucinogènes, est un autre moyen de résister à l'organisation patriarcale de la société.

10. Les jumelles, saint(es) Lazare parodiques mais véritables « ordures », « salopes », comme elles se le répètent sans cesse, se relèvent toujours, increvables comme les mythes haineux – opposant « civilisation et barbarie<sup>27</sup> » – qui fomentèrent, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, le

<sup>22</sup> Voir Souquet 2009.

<sup>23</sup> Copi 1988, pp. 21-22.

<sup>24</sup> Le « massacre d'Ezeiza » a lieu à l'aéroport du même nom, le 20 juin 1973. Alors que Perón rentre d'exil, les deux ailes – droite et gauche – des militants péronistes, venus l'accueillir, s'affrontent, causant au moins 13 morts et 365 blessés.

<sup>25</sup> Robert 2013, p. 130.

<sup>26</sup> Deleuze et Guattari 1980, pp. 196-197.

<sup>27</sup> Avec *Facundo, civilización y barbarie, vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), l'unitaire argentin Domingo Faustino Sarmiento peut être considéré comme l'inventeur de la dichotomie « civilisation-barbarie » par laquelle il tenta de définir l'identité argentine. Dans

racisme social et ethnique de la République argentine et la plongèrent, en 1976, trois ans après le retour de Perón à Ezeiza, dans la plus sanguinaire de ses interminables dictatures. L'excès de haine et de violence interroge ici la fonction cathartique du théâtre et son rapport au réel. Copi se livre à un véritable « curetage » des conventions théâtrales, sociales et politiques, et à une mise à plat des grands mythes civilisationnels.

11. Ce rejet des conventions bourgeoises, du lignage et des figures paternelles et tutélaires se prolonge, chez Copi, dans un rapport très iconoclaste et ironique aux écrivains consacrés. Dans *L'internationale argentine*, le narrateur à la première personne, Darío Copi, est un poète argentin de 47 ans, installé en France depuis 1962, et fils d'un politicien devenu ambassadeur d'Uruguay à Paris. Outre les similitudes biographiques, dont la piste est à peine brouillée malgré une intrigue rocambolesque qui invalide, ici encore, la vraisemblance et le pacte référentiel, l'homonymie s'impose, bien sûr, malgré ce prénom différent qui n'est pas sans rappeler le grand poète moderniste latino-américain Ruben Darío, surnommé le « prince des lettres castillanes ». Première filiation littéraire, donc – « Je citai un de mes poèmes les plus connus : “Argentine, orgie de races, tutti frutti planétaire, le soleil te salue”<sup>28</sup> » –, même si Copi, dramaturge, romancier et dessinateur, ne peut être qu'un poète parodique, reconnu mais conscient de sa médiocrité : « [...] une de mes œuvres (celle que l'on me demande le plus souvent est l'ode à la Cordillère, une poésie forte mais hélas ! immature)<sup>29</sup> [...] ». Allusion délicieusement perfide et ironique aux célèbres

odes de l'incontournable poète chilien communiste Pablo Neruda, jamais nommé mais clairement visé (on pense au titre « Oda a la cordillera andina », *Nuevas Odas elementales*) ! L'iconoclaste Copi n'hésite pas à tourner en dérision l'emphase lyrique des poèmes de Neruda : « [...] il commença à lire les premiers vers d'une de mes odes les plus sublimes, *Les Hauteurs de l'Aconcagua*. – “Argentine, du haut de ce volcan, l'Éternité te contemple !”<sup>30</sup> ». La référence au chef-d'œuvre du poète des Andes – *Alturas de Macchu Picchu* – est évidente et l'allusion à la légende napoléonienne (« *Du haut de ces pyramides...* ») est un coup de plus porté au mythe nérudien : Copi sous-entend que Neruda<sup>31</sup> se prend pour Napoléon alors que Copi, lui, ne se prend jamais au sérieux : à bon entendeur !

12. Après Darío et Neruda, une troisième « pseudo-filiation » se dessine, avec Borges, l'autre monstre sacré de la littérature latino-américaine. Comme avec les deux premiers, la parenté intellectuelle est à la fois suggérée et niée par un humour espiègle et terriblement irrévérencieux. Dès le début du roman, Darío Copi rencontre un personnage qui s'appelle Raoula : l'allusion au vrai prénom de Copi (Raúl), dans sa version féminine, saute aux yeux. Or, cette Raoula est censée être la fille naturelle de Borges (mais nous savons qu'en réalité le « père spirituel de la littérature argentine<sup>32</sup> » n'a jamais eu d'enfant). Copi imagine donc une rencontre explosive entre son double « darien » et son double « borgésien » :

– Je suis Darío Copi, le poète. – Et moi je suis Raoula, la fille naturelle de

cette œuvre hybride, Sarmiento avance l'idée que l'avenir de l'Argentine serait dans l'influence « civilisatrice » de la culture européenne (revendiquée par les Unitaires), opposée à la « barbarie » des gauchos, dirigés par Facundo et bras armé du fédéraliste Juan Manuel de Rosas. Voir Souquet 2002.

<sup>28</sup> Copi 1988, p. 103.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>31</sup> Neruda et Lorca furent reçus – ainsi que de nombreux intellectuels et artistes – chez Natalio Botana, le grand-père de Copi, magnat de la presse. Dans ses mémoires, *Confieso que he vivido*, Neruda présente Botana comme une sorte de Kane, le personnage d'Orson Welles.

<sup>32</sup> Le 24 août 2007, Loreley Gaffoglio, une journaliste de *La Nación*, titrait : « *Todos los escritores argentinos nos sentimos hijos de Borges* » (« Nous tous, écrivains argentins, nous sentons enfants de Borges »).

Borges. Elle portait de grosses lunettes et elle ressemblait vaguement à son père. – J’ai rencontré beaucoup de fils naturels d’Eva Peron mais vous êtes la première fille naturelle de Borges à débarquer à Paris. Elle parut assez vexée. – J’ai lu votre œuvre, me dit-elle, comparé à papa vous n’êtes qu’un écrivailon<sup>33</sup>!

13. Même si ce dialogue est imprégné d’auto-dérision, on devine aussi une fin de non-recevoir adressée à ceux qui ne le considèrent pas comme un artiste digne d’intérêt et de respect alors que les auteurs du *boom* sont adulés en Europe. En inventant Raoula et sa mère, Copi raille le parti pris élitiste et légitimiste qui entoure généralement la personne et l’œuvre de Borges :

J’ai connu la mère de Raoula. [...] Cette femme adorable et dévouée s’appelait quelque chose comme Rodrigues, probablement Maria Rodrigues, elle était femme de ménage à la Bibliothèque nationale. [...] J’ai connu la petite Raoula [...] C’était une enfant extraordinaire : tout en sautant à la corde, elle était capable de réciter l’alphabet chinois ou le Coran sans se tromper d’une virgule. Elle appelait Borges « Le Divin » mais je pensais qu’elle était la fille du gardien de la bibliothèque<sup>34</sup>.

14. A propos de cette scène, Nancy Fernández note :

[...] c’est alors qu’apparaît Raula Borges qui, non seulement, récite par cœur l’alphabet chinois et le Coran, comme son illustre père, mais abâtardit aussi par ses origines illégitimes le lignage canonique que Borges a fondé dans la littérature et dans son autobiographie : la double branche d’hommes cultivés et de héros de la patrie<sup>35</sup>.

15. En conjuguant l’ironie et l’absurde (l’enfant prodige jouant au milieu de la Bibliothèque, lieu même de la culture légitime et institutionnelle qui sera profané par un crime et incendié, dans la nouvelle « La servante<sup>36</sup> »), Copi récuse une littérature qui lui semble trop intellectualiste et met à plat l’image d’un créateur bien souvent sacralisé, voire divinisé, par la critique et l’histoire littéraire (la nouvelle « L’écrivain<sup>37</sup> » est un autre exemple de destruction du mythe du créateur démiurge et idéaliste). Dorita Nouhaud le dit bien : « Borges est Borges<sup>38</sup> » ! Et c’est cette légitimité inattaquable, cette image paternelle œdipienne, cette monumentalité, que Copi veut miner. Alors qu’à travers la mystification érudite, les fausses attributions et les textes apocryphes, Borges propose, en fait, une réflexion sur le plagiat, Copi, dans un geste moqueur, détourne la thématique borgésienne et ose la transgression suprême en présentant le maître de l’érudition comme un plagiaire : « C’est elle qui montait aux échelles chercher les livres que consultait le vieux Borges pour rédiger ses plagiats<sup>39</sup>. » Suprême auto-dérision, *L’internationale argentine* se referme sur une scène de plagiat : devant toute la diaspora uruguayo-argentine réunie, le pire ennemi de Darío Copi lit son poème en se l’attribuant ! Copi se présente donc comme une sorte d’anti Borges, figure tutélaire et légitimiste de la littérature pour qui l’histoire de l’Argentine est celle de son propre mythe familial.

## Deuxième plateau : Mai 68 et le théâtre révolutionnaire

16. *La Vie est un tango* (1979) est probablement le roman le plus explicitement « soixante-huitard » de Copi. Sur un ton satirique et burlesque qui n’est pas sans rappeler le

*fundó en la literatura y en su autobiografía: la doble rama de hombres cultos y héroes patrios* ».

<sup>33</sup> Copi 1988, p. 24.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>35</sup> Fernández 2007, p. 1 : « [...] aparece Raula Borges que además de recitar de memoria, como su ilustre padre, el alfabeto chino y el Corán, bastardea, con procedencias espurias, el linaje canónico que Borges

<sup>36</sup> Copi 1991, pp. 189-199.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 213-215.

<sup>38</sup> Nouhaud 1996, p. 125.

<sup>39</sup> Copi 1988, p. 96.

*Ferdydurke* (1937) de Gombrowicz, Copi y raconte les « cent ans d'existence » – pied-de-nez au chef-d'œuvre de García Márquez – de l'Argentin Silvano Urrutia (né en 1909 comme le père de Copi) qui, de Buenos Aires à Paris, traverse le XX<sup>e</sup> siècle avec fureur. Issu d'une famille modeste de la province d'Entre-Ríos<sup>40</sup> (étymologiquement, Silvano signifie « être des bois, des champs, de la forêt »), le personnage est miraculeusement propulsé à la tête du journal « *Critica* » (écrit à la française, sans accent) d'où il découvre la montée du fascisme et du populisme et le système mafieux qui a gangrené le Buenos Aires des années 1940. Contraint à l'exil, Silvano se retrouve dans le Paris de Mai 68, avant de retourner en Argentine et de finir sa vie à l'âge de 100 ans, en 2009 (le père de Copi meurt en 1982), au fond d'une grotte (platonicienne), dans sa vaste propriété d'Entre-Ríos. Les avatars loufoques, rocambolesques, ubuesques, de Silvano sont une sorte de condensé de la vie du père de l'auteur et de Copi lui-même. Dans la deuxième partie du roman, intitulée « Les coulisses », le personnage assiste en direct aux événements de Mai 68 :

Silvano avait l'impression que la place de la Contrescarpe que pendant des années il avait crue un dépotoir de vieux alcooliques, ressuscitait en une vieille image de Paris qu'il avait parfois devinée dans le folklore, mais jamais avec une telle précision. L'Arlette de ses rêves les plus intimes n'avait pas le charme de celle-ci. Elle allait et venait devant les CRS les seins à l'air et chantait : Je sais qu'j'ai un œil en compote, que je n'ai que trois notes, c'est vrai. Et immédiatement : elle a roulé sa bosse la Marie-Vison. Et elle enchaînait aussitôt avec Voilà des ananas, voilà des ananas et des bananes. Les étudiants d'Arts-déco qui étaient arrivés avec Arlette

arrachaient les pavés et se construisaient une barricade à l'entrée de la rue de l'Estrapade. Les policiers s'en aperçurent trop tard. Ils avaient à peine reçu quatre pavés qu'ils couraient en débandade [...] Tous les voisins étaient penchés aux fenêtres et faisaient un triomphe à Arlette qui courait en ramassant les bouquets de muguet et des paquets de pièces de cinq francs que les voisins gardaient sous leurs matelas. Y'a pas de doute, c'est la révolution, confia M. Rodier à Silvano, cette année le printemps est arrivé trop vite, il fallait s'y attendre<sup>41</sup>.

17. Le regard du narrateur est amusé, espiègle comme à son habitude : « Il ne s'agit pas d'un carnaval comme en Amérique du Sud, ils le prennent très au sérieux comme dans un trip d'acide<sup>42</sup> » mais on sent aussi une pointe de nostalgie – le roman est écrit dix ans après les événements – et, derrière l'ironie, probablement de l'enthousiasme et même de l'admiration : « Étrange révolution celle-ci qui n'a pas de morts. [...] C'est en ceci que cette révolution est authentique. Il resta glacé. En un instant il lui parut avoir compris toute l'âme de Paris<sup>43</sup>. » Ici, Copi revient donc à la dichotomie « civilisation européenne »- « barbarie américaine » sur laquelle l'Argentine moderne a été construite et s'interroge implicitement sur la légitimation de la violence dans la culture politique argentine, déjà évoquée de façon implicite dans *Les quatre jumelles* dont nous avons parlé plus haut. Sur cette question des différents types de violence (violence d'État, lutte révolutionnaire, etc.), et de leur légitimité, Copi rejoint aussi la pensée de Deleuze et Guattari<sup>44</sup>. Derrière une apparente facilité, l'écriture est travaillée, pour célébrer les événements de Mai 68 la langue doit elle-même « faire événement », Copi s'amusant à faire rimer « barricade »

<sup>40</sup> Le père de Copi est né à Paraná, capitale de la province d'Entre Ríos.

<sup>41</sup> Copi 1979, pp. 122-123.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>44</sup> Sur la violence, voir notamment Deleuze et Guattari 1980, pp. 558-559.

avec « Estrapade » et surtout « débandade », avec son double sens sexuel. Jouant aussi avec l'intermédialité, la scène apparaît comme une transcription littéraire – parodique et postmoderne – du chef-d'œuvre de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830). Comme dans toute œuvre « *camp*<sup>45</sup> », les hiérarchisations sont supprimées, le « bas » côtoie le « haut », la culture légitime est envahie par la subculture et, notamment, par des références à la chanson populaire : *La Marie-Vison* (1955) d'Yves Montand, *Ananas* (1943) de Lily Fayol et surtout *C'est vrai (j'ai de belles gambettes)* (1933) de Mistinguett. Ces trois titres célèbrent les charmes du corps féminin sur un ton badin, voire gentiment grivois dans *Ananas. C'est vrai* (qui est une marche) connu un immense succès et incarne, avec Mistinguett, la gouaille parisienne et le music-hall à la française. Pour Copi, cette culture populaire légère, frivole, est aussi constitutive de l'identité française que la culture légitime. Le personnage d'Arlette – seins nus et dressant une barricade – est une tentative de donner vie au symbole de Marianne (elle meurt en chantant *La Marseillaise* tandis que d'autres entonnent *L'Internationale*), de peur, peut-être, qu'elle ne soit que *Le Fantôme de la liberté* (1974), comme chez Buñuel. Après sa mort, due à un assaut de CRS, elle est d'ailleurs couverte d'or et de bijoux, veillée par une religieuse et un travesti et rebaptisée Sainte Arlette, devenant implicitement une anti-Evita<sup>46</sup>. Dans cette partie de son roman, Copi s'amuse à entasser et niveler tous les symboles, montrant que les idées les plus sublimes peuvent aussi sombrer dans les amalgames du kitsch : l'art désacralisé, l'imagination au pouvoir, Sartre, Beauvoir, Maria Casarès, Renaud et Barrault,

Becket, Genet, l'amour libre, « Les garçons et les filles [...] habillés pareil, en blue-jeans et blouson de cuir, les cheveux longs<sup>47</sup> ». Nous verrons, dans la quatrième et dernière partie de ce travail, que Copi n'hésite pas non plus à égratigner le mythe d'une République française idéalisée.

18. Un peu plus loin, l'action se concentre sur l'occupation de l'Odéon :

Silvano comprit que la révolution, pour l'instant, s'orientait en deux tendances : ceux qui pensaient s'enfermer et résister à l'intérieur de la Sorbonne et ceux qui comptaient s'installer dans le théâtre de l'Odéon pour définir un art nouveau. Parmi eux plusieurs Américains du *Living theatre* en pleine décadence<sup>48</sup> [...]

19. Ici aussi, malgré l'ironie du ton, Copi évoque des événements auxquels il a activement participé et qui lui tiennent à cœur. Les faits semblent exagérés, voire invraisemblables, mais sont très proches de la réalité. Le 16 mai 1968, dans un reportage de la première chaîne de l'ORTF, le journaliste donne directement la parole à l'un des individus qui occupent l'Odéon. Ce dernier lit alors un communiqué :

Un certain nombre d'artistes, de comédiens, d'étudiants et d'ouvriers ont décidé de fonder un comité d'action révolutionnaire sur les lieux de la culture bourgeoise. L'Odéon [...] devient [...] une permanence révolutionnaire créatrice qui entreprend un travail de réflexion sur notre refus de la diffusion du spectacle marchand<sup>49</sup> [...]

20. Ces déclarations entrent évidemment en résonance avec la démarche de Copi – tout son théâtre est anti bourgeois.

<sup>45</sup> Voir Sontag 1982, pp. 105-119.

<sup>46</sup> Arlette, avec sa sincérité naïve, est l'opposé d'Eva Perón telle que Copi la représente. La pièce *Eva Peron* (1969), est peut-être la quintessence de l'œuvre de Copi puisqu'il y conjugue discours politique et esthétique *queer* (le rôle d'Eva est joué par un travesti).

Copi y construit un mythe inversé, présentant Evita comme une femme vulgaire, cupide, manipulatrice et criminelle.

<sup>47</sup> Copi 1979, p. 142.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>49</sup> Lannes 1968.

### Troisième plateau : « Rompre l’assujettissement du théâtre au texte » et échapper à toute récupération

21. Barthélémy Amengual souligne : « Au théâtre on parle “trop” bien<sup>50</sup>. » C’est, pour lui, l’un des critères fondamentaux de la théâtralité. Chez Copi c’est justement le caractère incroyablement ordurier du langage (par un cumul de la vulgarité et de l’obscénité, dans le signifié et le signifiant, qui heurte la bienséance du public bien-pensant) qui le fait jaillir sur scène (la première réplique d’*Eva Peron* commence par « Merde. ») comme une langue étrange, presque étrangère, si argotique qu’elle se détache de la banalité quotidienne, du langage ordinaire, et en devient littéraire, voire lyrique, mais tout en restant dans l’oralité, gardant une certaine crédibilité comme langue « vivante », comme langue de vie. Dans *L’Homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*, les situations convenues et les thèmes de la conversation bourgeoise – ici Irina avec Garbo, son/sa professeur(e) de piano qui se plaint de ne plus la voir dans ses cours particuliers – sont constamment dynamités par la crudité des situations et la « grossièreté » du vocabulaire :

GARBO : Toi qui as les mains les plus douées du monde... Il ne faut pas laisser tes doigts perdre leur merveilleuse agilité !

IRINA : J’ai beaucoup baisé ces derniers temps. Je me mets à poil dans les chiottes de la gare et il y a tous les cosaques qui viennent me sauter<sup>51</sup>.

22. Le romantisme gnangnan est battu en brèche par un humour provocateur – la vulgarité est si hyperbolique qu’elle en devient drôle, parodique – et les paravents kitsch sont mis à bas : « MADRE : [...] vous nous preniez pour des bourgeoises à la gomme, madame Garbo, vous preniez la petite pour une conasse [sic] bourgeoise comme vous<sup>52</sup> [...] ! »

23. Les didascalies – discours de l’ordre, de la mise en ordre – sont pratiquement absentes des pièces de Copi. Mieux encore, dans *Le Frigo* (1983) le discours didascalique semble se contredire, s’annuler lui-même, puisqu’il est conseillé au metteur en scène et surtout au comédien d’interpréter librement (« soit..., soit..., suivant les cas. »), voire d’improviser comme s’il s’agissait plus d’un jeu de rôles que d’un rôle avec toutes ses connotations sociales. « Rompre l’assujettissement du théâtre au texte<sup>53</sup> » : voilà une consigne artaldienne qui fait écho chez un créateur pour lequel le rapport à la langue – et donc au texte comme domination de la langue codifiée et normative sur la parole – est vécu à travers la problématique de l’altérité. Économie presque indigente de l’aventure, occultation de l’histoire biographique des personnages, absence de contextualisation historique, abstraction de l’espace, dialogues laconiques, minimalisme de la consigne didascalique... autant d’éléments (ou de non-éléments) qui marquent, chez Copi, le recul du dramaturge démiurge, l’effacement de l’auteur. La dramaturgie de Copi répond donc à la condition *sine qua non* du théâtre mineur : son écriture ne doit pas être littéraire ni « théâtrale » mais réellement opératoire.

24. Pour Roland Barthes, le théâtre de l’absurde, l’avant-garde, de Ionesco à Beckett, compose avec la bourgeoisie. Deleuze prolonge, dépasse et retourne les propos de Barthes en montrant que le théâtre brechtien lui-même – que Barthes vénère et place au-dessus de toutes les avant-gardes – a trahi sa mission révolutionnaire en cédant au dogmatisme idéologique. Alors que pour Barthes le mythe est une parole dépolitisée, pour Deleuze le théâtre brechtien<sup>54</sup> (plus que le théâtre de Brecht) est devenu un mythe de gauche, il a le défaut de vouloir plaire au grand public (de gauche) comme le théâtre

<sup>50</sup> Amengual 1994, p. 47.

<sup>51</sup> Copi 1971, pp. 42-43.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>53</sup> Artaud 1964, p. 139.

<sup>54</sup> Voir Bene et Deleuze 1979.

dit bourgeois veut plaire au grand public (de droite).

25. Or, il y a chez Copi un refus de plaire au public. Le théâtre de Copi n'est pas complaisant : il a d'ailleurs souvent été considéré comme vulgaire, tant par certains intellectuels que par le public bourgeois. Jorge Lavelli considère que « c'est un théâtre irrécupérable », pas même du côté du théâtre engagé, mais le grand éclat de rire qu'il provoque est d'une « barbarie » dévastatrice !

#### **Quatrième plateau : discours et pouvoir, le « skaz » comme troisième langue pour un troisième sexe**

26. Copi met en lumière – à l'instar de Michel Foucault ou de Pierre Bourdieu, mais de façon informelle, non théorique – le rapport intrinsèque entre discours et pouvoir. Dans *Kafka, pour une littérature mineure* puis dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari montrent que la fonction essentielle du langage est le « mot d'ordre<sup>55</sup> ». L'unité de la langue est politique, c'est le résultat d'une langue « dominante ». Le travail de l'écrivain consiste à rendre mineure sa propre langue en créant un style. Copi s'empare d'une langue qui n'est pas la sienne et s'offre le luxe de la rendre mineure, de la faire bégayer : dans la bouche de ses personnages, le français s'hispanise, s'argentinise, la langue des maîtres devient celle des domestiques, celle des dominants et des puissants devient ordurière comme dans la bouche d'Eva Peron (*Eva Peron*) ou d'Irina et de Madre (*L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*). Ce garant de la norme linguistique qu'est l'écrivain se fait aussi le porte-parole de ceux qui ne dominent pas le discours des dominants. Alors que la langue de Molière semble avoir été déformée – écorchée – par les fautes d'un locuteur étranger, les travaux de Linenberg-Fressard et de Thomas Barège<sup>56</sup> révèlent, en

fait, une parfaite maîtrise de la culture et de la langue d'emprunt. Copi crée une langue « mineure », véritable signature de son style. Cette création se fera au sein même du français, langue de culture, langue de la liberté et d'une démocratie que ce soixante-huitard argentin, ayant fui la dictature, admire mais qu'il n'hésite jamais à questionner ou à parodier, comme dans la nouvelle « Les potins de la femme assise<sup>57</sup> » (1978) : Truddy Lorelei, une grosse Américaine blonde vêtue de jeans, ânonnant un ou deux mots de français (donc limitée dans son expression, « dominante » mais sans pouvoir en France), vaguement raciste, fait le tour de l'Europe, grâce à sa rente. Elle est de mauvaise humeur car elle vient de rater son train et se retrouve bloquée gare du Nord. Le lecteur s'amuse d'abord des débordements de ce personnage un peu balourd et unidimensionnel, vite esquissé, mais que Copi parvient aussitôt à rendre plutôt antipathique. Truddy se fait d'abord bousculer, puis violer par un vieux monsieur ressemblant à l'acteur Charles Boyer et portant le même nom que lui. Très rapidement, la nouvelle bascule : les symboles et clichés de la culture française (républicaine et démocratique) sont accumulés et inversés dans un délire cauchemardesque. Truddy est arrêtée par la police, lynchée par une foule qui chante *La Carmagnole*, jugée de façon expéditive et totalement arbitraire par Boyer qui réapparaît sous les traits d'un juge en perruque. Derrière le glamour de la star franco-américaine se cache l'autorité : Boyer est maintenant celui qui énonce la sentence, qui donne le « mot d'ordre ». Au son de *La Marseillaise*, et dans une ambiance carnavalesque, un homme noir est dépecé et grillé par deux bouchers, puis dévoré par la foule en délire tandis que Truddy est finalement guillotinée dans la cour du palais de justice. Copi nous fait passer de la cruauté jubilatoire à une apocalypse

<sup>55</sup> Deleuze et Guattari 1980, p. 100.

<sup>56</sup> Thomas Barège (2013) montre que la dernière pièce de Copi est un brillant hommage à Molière.

<sup>57</sup> Copi 1991b, pp. 167-177.



inversée, démoniaque, un sabbat cannibale et barbare où se mêlent des références implicites aux grands textes humanistes du romantisme (*El matadero* d'Esteban Echeverría, *El reo de muerte* d'Espronceda et « Un reo de muerte » de Mariano José de Larra) mais aussi au mouvement anthropologique brésilien, créé par Oswald de Andrade, en 1928. Contrairement à ce que Copi fera, un an plus tard, avec *La Vie est un tango*, les valeurs de la Révolution française et de la République sont ici affichées comme des clichés éculés puis renversés et plongés dans la barbarie la plus arbitraire.

27. Copi nous rappelle que le français, langue de culture et de liberté, est aussi une langue hégémonique, dominante, que les artistes ont le devoir de ramener constamment du côté du « mineur ». Ce que Copi a créé est proche de ce que Boris Eichenbaum et les formalistes russes, d'une part, et Walter Benjamin d'autre part, appellent le « skaz » et que Catherine Géry définit ainsi :

[...] avec *Le Manteau*, paru en 1843, Nikolai Gogol a fourni à la littérature russe ce qui est devenu un modèle canonique du skaz : un texte écrit qui reproduit les codes de l'oralité (de la voix) et qui met au premier plan les modalités mêmes de son énonciation et de sa transmission. À l'intérieur du système du skaz, la place du héros est dévolue au narrateur (le conteur), et c'est la langue qui fait événement. Cette langue, qui n'est ni celle de la prose ni celle de la poésie, ni celle de l'écrit ni celle de l'oral, mais qui appartient à la fois au régime de l'un et de l'autre, pourrait être qualifiée de troisième langue ou de langue de narration<sup>58</sup>.

28. Copi est assurément un conteur, même dans des dessins humoristiques parfois laconiques, voire sans texte. Il suffit de le voir interpréter ses pièces (il existe quelques brèves vidéos sur Internet) pour comprendre la dimension performative de son œuvre (le

travestissement, les costumes, le maquillage, la gestuelle) et le caractère événementiel de la langue. Il faut le regarder et l'écouter car tout, dans son phrasé, son accent, ses intonations, ses inflexions hyperboliques, tout contribue à capter l'attention du spectateur. C'est cette version postmoderne du skaz, cette « troisième langue » théâtrale, spectaculaire, sophistiquée et populaire à la fois, génériquement ambiguë, intersexes, trans, qu'il a su préserver dans ses romans et nouvelles. Le skaz n'est donc pas seulement une « illusion d'oralité » : par sa valeur performative, il est aussi une illusion d'actualisation du conteur dans son récit. Comme le souligne Géry, en faisant appel à des stratégies d'oralisation qui tentent de transformer le lecteur en un auditoire contemporain de l'acte d'énonciation, le skaz cultive l'illusion que la littérature peut encore être une pratique collective.

### **Conclusion : Copi refuse la tâche de moraliser le monde (cinquième plateau)**

29. Dans un entretien accordé à Linenberg-Fressard, paru peu après sa mort et cité en quatrième de couverture du *Bal des folles*, Copi déclarait :

[...] je ne suis pas un écrivain qui cherche l'efficacité du récit, ni rien de ce style dans un roman, pas plus que prouver quoi que ce soit. Je n'aime pas non plus que mes personnages puissent être excessivement reconnaissables socialement. Ils sont tous très marginaux, et tout ce qui en ressort de chronique de la société est un fait du hasard, de la caricature ou de l'exagération<sup>59</sup>.

30. Cette « déclaration de principes » n'est évidemment pas à prendre au pied de la lettre tant son œuvre est politique, puissamment politique. L'image et le discours de Copi sont complexes, mouvants, contradictoires, voire morcelés. Quelle part de Raúl Damonte ou de Raoul, l'Argentin de Paris, y a-t-il en Copi ? Être jouant de l'androgynie,

<sup>58</sup> Géry 2019.

<sup>59</sup> Copi 1991, quatrième de couverture.

est-il Raoula (la fille de Borges dans *L'inter-nationale argentine*) ou La Raulito de la pièce *Cachafaz* (le travesti ou transsexuel – on ne sait pas – auteur, avec son compagnon, d'une révolution anthropophage) ? Fils de grands bourgeois, Copi est-il cette bonne en tablier blanc – envers générique et social de son identité d'État civil – qui illustre la couverture du *Bal des folles*, chez 10/18 – si proche des *Bonnes* de Genet (autre histoire de doubles) que Copi interprètera en Italie (dans le rôle de Madame) – ou plutôt, sur une autre photo célèbre, ce *Hell's Angel* aux bacchantes léonines et agressives – quintessence d'une virilité stéréotypée – en blouson noir, mais scandaleusement « traveloté » en dessous de la ceinture : bas résille et talons aiguilles... Lequel est la/le copi(e) conforme ? Ni l'un(e) ni l'autre. (Et l'on peut aussi penser que le travail de Copi est une réflexion sur le sens de son nom d'artiste dans son pays d'adoption.) On comprend bien, notamment dans *Le Bal des folles*, combien ce brouillage des pistes est volontaire, programmatique. Acteur et performeur transformiste, homme aux multiples visages, le « vrai » Copi se dessine sous les traits de l'homme invisible (on pense aussitôt à l'anti-héros de Ralph Ellison) auquel presque tout le monde peut ressembler mais qui ne ressemble pas à lui-même : excentricité et exhibitionnisme semblent être, chez lui, l'expression d'une véritable « politique du caméléon ». Copi correspond, presque trait pour trait, au « schizo » défini par Deleuze et Guattari. Le schizo « [...] ne cesse de migrer, d'errer, de trébucher [...] Il brouille tous les codes, et porte les flux décodés du désir. Le réel flue<sup>60</sup> ». C'est probablement ce brouillage des codes, ce vacillement, qui l'oppose le plus aux écrivains du *boom* latino-américain, (presque) tous très fortement engagés politiquement mais de façon « molaire »,

c'est-à-dire normative, souvent moralisante et arc-boutée sur des positions idéologiques rigides, binaires et manichéennes. Très normatifs aussi dans la construction de leur image publique.

31. Selon le sociologue chilien José Joaquín Brunner<sup>61</sup> et le théoricien de la littérature hispano-américaine Emil Volek, Macondo – vision poétique et satirique de la réalité latino-américaine imaginée par Gabriel García Márquez dans *Cien años de soledad* – serait devenu une explication et une justification de la réalité latino-américaine. C'est ce que Brunner et Volek appellent le « macondisme ». Ce phénomène consiste à interpréter l'Amérique latine à travers la littérature, allant jusqu'à croire que les récits fictifs célébrés par la critique internationale – comme les chefs-d'œuvre du réalisme magique – seraient constitutifs et producteurs de la réalité latino-américaine. Volek considère qu'aujourd'hui le « macondisme » touche une grande partie des intellectuels d'Amérique latine et du « Premier monde », alimentant un discours, politiquement correct et manichéen, qui accentue exagérément la supposée différence latino-américaine, son « altérité » radicale :

[...] le réalisme magique est devenu une authentique industrie. Il offre une Amérique latine (y compris la culture hispanique aux États-Unis) réduite à du kitsch et empaquetée pour l'exportation<sup>62</sup>.

32. Trente-deux ans après sa mort, l'œuvre de Copi n'a pas pris une ride car elle est toujours aussi « fraîchement » décapante : avec le recul, elle semble effectivement moins vieillie, plus avant-gardiste et plus complexe, que celles de certains piliers du *boom* dont le discours « humaniste » stéréotypé flirte parfois avec une certaine mièvrerie. L'attitude « camp » de Copi est peut-être le contraire

<sup>60</sup> Deleuze et Guattari 1980, p. 43.

<sup>61</sup> Brunner 1990.

<sup>62</sup> Volek 2005, p. 44 : « [...] el realismo mágico se ha convertido en toda una industria. Ofrece una América

*Latina (incluyendo la cultura hispana en los EE.UU.) reducida a kitsch y empaquetada para la exportación ».*

du kitsch, du kitsch « macondien » en particulier. Le plus frivole, en apparence, est peut-être le plus profond. C'est ce que Deleuze appelle l'« effondement » : une « caverne » sans fond, toujours plus profonde. Derrière l'image, toujours une autre image. C'est la puissance des simulacres :

Renverser le platonisme signifie [...] faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies [...] Il s'agit de mettre la subversion dans ce monde, « crépuscule des idoles ». Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction [...] Loin d'être un nouveau fondement, il engloutit tout fondement, il assure un universel effondrement, mais comme événement positif et joyeux, comme *effondement*<sup>63</sup> [...]

33. Bien qu'il fasse bon usage de la « barbarie destructrice » que Benjamin appelait de ses vœux, Copi n'est pas un platonicien comme le philosophe allemand ni comme son héritier, Guy Debord, qui condamnent le spectacle et les simulacres. Copi rejette le « spectacle marchandise » mais cultive les simulacres comme puissance subversive. Lors des événements de Mai, derrière le folklore, ce sont encore d'autres clichés que Silvano découvre (ceux d'un Paris fantasmatique qui fait la révolution en chantant).

34. *Une visite inopportune* (1987) est la dernière et l'une des meilleures pièces de Copi. Cette œuvre testamentaire, cousue de citations, frappe par sa dimension intertextuelle et métathéâtrale. Copi y fait implicitement allusion à la célèbre pièce *Marat-Sade* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*, 1963), du dramaturge allemand Peter Weiss<sup>64</sup>. Le thème de la pièce est une réflexion sur la Révolution Française, c'est-à-dire sur les prémices psychologiques et politiques de l'histoire moderne mais, comme le précise Susan Sontag<sup>65</sup>, selon une perspective « moderne » renforcée par les horreurs des camps de concentration nazis. *Marat-Sade* oppose deux conceptions de la révolution : celle du révolutionnaire qui sacrifie son corps et celui des autres (les guillotins) à l'idéologie révolutionnaire et celle du libertin pour qui le corps et la sexualité sont au cœur même de la liberté. Comme l'explique René Scherer, Sade voit dans la révolution la rupture avec l'homme « naturellement bon » tel que Rousseau le définit, mais il s'oppose aussi à la révolution comme nouvel ordre moral. Sontag<sup>66</sup> estime que Weiss propose, comme Artaud, une version ontologique de la cruauté : la morale de la pièce rejette l'« humanisme », c'est-à-dire la tâche de moraliser le monde. C'est aussi ce que fait Copi qui, par des textes iconoclastes et « barbares », prône une révolution contre-culturelle, vitaliste et moléculaire.

## Références bibliographiques

Aira, César, 2003, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Amengual, Barthélémy, 1994, « Gilles Deleuze et la théâtralité », Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas.

Artaud, Antonin, 1964, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

<sup>63</sup> Deleuze 1969, pp. 302-303.

<sup>64</sup> Montée par Peter Brook à Londres, en 1964, et filmée par lui en 1966, traduite en français par Jean Baudrillard, au Seuil, en 1965. Montée en Espagne en

1968, par Adolfo Marsillach, la pièce est aussitôt interdite par le gouvernement franquiste.

<sup>65</sup> Sontag 1984.

<sup>66</sup> *Ibid.*

- Barbéris, Isabelle, 2007, *Copi : le texte et la scène : mim sis parodique, mise en scène de soi et subversion identitaire dans les années parisiennes (1962-1987)*, thèse de doctorat, Université Paris X.
- Barbéris, Isabelle, 2014, *Les Mondes de Copi, Machines folles et chimères*, Paris,  ditions  rizons.
- Barège, Thomas, 2013, « Une visite inopportune de Copi : un testament français ? Lecture intertextuelle », Françoise Morcillo et Catherine P lage (dir.), *Littératures en mutation, Ecrire en situation bilingue*, Orléans,  ditions Paradigme, pp. 159-172.
- Bazán, Osvaldo, 2010, *Historia de la homosexualidad en Argentina*, Buenos Aires, Marea.
- Bene, Carmelo, Deleuze, Gilles, 1979, *Superpositions, Richard III*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Danielle Dubroca, suivi de « Un manifeste de moins », Paris, Minuit.
- Benjamin, Walter, 2000, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, pp. 427-443.
- Bourseiller, Christophe, Penot-Lacassagne, Olivier (dir.), 2013, *Contre-cultures !*, Paris, CNRS.
- Brunner, José Joaquín, 1990, *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*, Santiago, FLACSO.
- Clecak, Peter, 1983, *America's Quest for the Ideal Self: Dissent and fulfilment in the 60s and 70s*, Oxford, Oxford University Press.
- Conseil de Paris, 2018, *Extrait du registre des délibérations*, Séance des 10, 11, 12 et 13 décembre du conseil municipal, <[http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/solr/modules/ods/DoDownload.jsp?id\\_document=149233&items\\_per\\_page=20&sort\\_name=&sort\\_order=&terms=copi&query=copi&fq=conseil\\_string%3AConseil%20municipal](http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/solr/modules/ods/DoDownload.jsp?id_document=149233&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=copi&query=copi&fq=conseil_string%3AConseil%20municipal)>, consulté le 28/11/2019.
- Copi, 1971, *L'Homosexuel ou La difficulté de s'exprimer*, Paris,  ditions Christian Bourgois.
- Copi, 1973, *Les Quatre jumelles*, suivi de *La tour de la Défense*, Th atre I, Paris,  ditions Christian Bourgois.
- Copi, 1979, *La Vie est un tango*, Paris,  ditions Libres-Hallier.
- Copi, 1982, *La guerre des p d s*, Paris, Albin Michel.
- Copi, 1988, *L'internationale argentine*, Paris, Pierre Belfond.
- Copi, 1991, *Le Bal des folles* suivi de *Une langouste pour deux*, Paris,  ditions Christian Bourgois.
- Copi, 1999a, *L'uruguayen*, Paris,  ditions Christian Bourgois.
- Copi, 1999b, *Une visite inopportune*, Paris,  ditions Christian Bourgois.
- Copi, 2002, *Cachafaz / La sombra de Wenceslao*, Córdoba, Buenos Aires,  ditions Adriana Hidalgo.
- Copi, 2003, *Eva Peron*, Paris,  ditions Christian Bourgois.
- Copi, 2006, « *Loretta Strong / Le Frigo* », *Revue L'Avant-scène théatre*, n  1204.
- Deleuze, Gilles, 1969, *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 1980, *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- Denis, Benoît, 2000, *Littérature et engagement, de Pascal   Sartre*, Paris, Seuil.
- Fernandez, Nancy, 2007, « Notas sobre Copi », *El interpretador*, 30, pp. 1-13.
- Gaffoglio, Loreley, 24 août 2007, « *Todos los escritores argentinos nos sentimos hijos de Borges* », *La Nación*, <[https://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota\\_id=937344](https://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=937344)>, consulté le 9/2/2019.
- Géry, Catherine, 2019, « Pour une théorie du skaz », Atelier de théorie littéraire de *Fabula*, <[https://www.fabula.org/atelier.php?Theorie\\_du\\_skaz](https://www.fabula.org/atelier.php?Theorie_du_skaz)>, consulté le 17/10/2019.

- Harel, Simon, Labelle-Hogue, Simon-Pier, 2017, « La contre-culture et ses marges », <[https://www.fabula.org/actualites/appel-contribution-la-contre-culture-et-ses-marges\\_78982.php](https://www.fabula.org/actualites/appel-contribution-la-contre-culture-et-ses-marges_78982.php)>, consulté le 9/2/2019.
- Lacroix, Bernard, Landrin, Xavier, Pailhès, Anne-Marie *et al.* (dir.), 2015, *Les contre-cultures : genèses, circulations, pratiques*, Paris, Syllepse.
- Lannes, Jean-Pierre, « L'occupation de l'Odéon en mai 1968 », INA, <<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu00109/l-occupation-de-l-odeon-en-mai-1968.html>>, consulté le 16/4/2019.
- Linenberg-Fressard, Raquel, 1987, *Exil et langage dans le roman argentin contemporain : Copi, Puig, Saer*, thèse de doctorat, Université Rennes 2-Haute Bretagne.
- Nouhaud, Dorita, 1996, *La littérature hispano-américaine, le roman, la nouvelle, le conte*, Paris, Dunod.
- Penot-Lacassagne, Olivier, 2013, « Qu'est-ce qu'une contre-culture ? », Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-cultures !*, Paris, CNRS éditions, pp. 3-19.
- Robert, Frédéric, 2013, « Vers une contre-culture américaine des sixties », Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-cultures !*, Paris, CNRS éditions, pp. 123-135.
- Rolland, Michaël, 2013, « La presse parallèle française des années 1968, entre transferts culturels et spécificités nationales », Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-cultures !*, Paris, CNRS éditions, pp. 193-208.
- Roszak, Theodore, 1968, *Vers une contre-culture*, Paris, Stock.
- Sontag, Susan, 1982, *Notes on « Camp »*, *A Susan Sontag Reader*, Farrar/Straus/Giroux, New York, pp. 105-119.
- Sontag, Susan, 1984, « Marat/Sade/Artaud », *Contra la interpretación y otros ensayos*, trad. de Horacio Vázquez Rial, Barcelone, Seix Barral, pp. 184-195.
- Souquet, Lionel, 2002, « L'identité argentine ou la construction d'un mythe littéraire entre Europe et Amérique », *Amnis*, 2, pp. 215-244, <<https://journals.openedition.org/amnis/165>>, consulté le 9/2/2019.
- Souquet, Lionel, 2009, « Ligne de fuite néo-picaresque dans l'autofiction hispano-américaine : Arenas, Copi, Lemebel, Vallejo », *Hommage à Milagros Ezquerro, Théorie et fiction*, Mexico-Paris, RILMA 2 / ADEHL, pp. 601-622.
- Volek, Emil, 2005, « Anverso y reverso del laberinto: Octavio Paz, ¿fundador de Macondo? », Alma Leticia Martínez Figueroa (dir.), *Memoria, XIX coloquio internacional de literatura mexicana e hispanoamericana*, Sonora, Universidad de Sonora.



# LAS AUTOBIOGRAFÍAS DE GUSTAVO SAINZ Y JOSÉ AGUSTÍN

## CONSTRUCCIONES DEL YO Y POSICIONAMIENTOS PARA ACCEDER AL CAMPO LITERARIO EN EL MÉXICO DE LOS AÑOS SESENTA

Inke Gunia<sup>1</sup>  
Universität Hamburg  
Institut für Romanistik

**Resumen:** La serie *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* lanzada por Empresas Editoriales en la Ciudad de México fue iniciada en 1966 por las autobiografías de Gustavo Sainz y José Agustín de entonces 26 y 22 años. En ambos relatos las construcciones del yo abarcan la infancia y la juventud y se basan en los temas de la vida cotidiana. Sainz y Agustín escribieron sus autobiografías para ser aceptados en el campo literario y ocupar un puesto en él. Al mismo tiempo se delimitan de la tradición poetológica, defienden su propia poética con una intención claramente contracultural.

**Palabras clave:** México, escritura autobiográfica, contracultura, campo literario, *belonging*, siglo XX.

**Titre :** Les autobiographies de Gustavo Sainz et José Agustín : constructions du *moi* et positionnements pour accéder au champ littéraire au Mexique dans les années soixante

**Résumé :** La série *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* lancée par Empresas Editoriales à Mexico a été initiée en 1966 par les autobiographies de Gustavo Sainz et de José Agustín, alors âgées de 26 et 22 ans. Dans les deux narrations, les constructions du soi englobent l'enfance et l'adolescence et sont basées sur les thèmes de la vie quotidienne. Sainz et Agustín écrivirent leurs autobiographies pour être acceptés dans le champ littéraire et y occuper une position. En même temps, ils se distancient de la tradition poétologique et défendent leur propre poétique avec une intention clairement contre-culturelle.

**Mots-clés :** Mexique, écriture autobiographique, contre-culture, champ littéraire, *belonging*, XX<sup>e</sup> siècle.

**Title:** The autobiographies of Gustavo Sainz and José Agustín: Constructions of the Self and Positionings to Access the Literary Field in Mexico in the 1960s

**Abstract:** The series *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* launched by Empresas Editoriales in Mexico City started in 1966 with the autobiographies of Gustavo Sainz and José Agustín, then 26 and 22 years old. In both stories the constructions of the self encompass childhood and adolescence and are based on the themes of everyday life. Sainz and Agustín wrote their autobiographies to be accepted in the literary field and occupy a position therein. At the same time they distance themselves from the poetological tradition, defending their own poetics with a clearly countercultural intention.

**Key words:** Mexico, Autobiography writing, counterculture, literary field, *belonging*, XX<sup>th</sup> century.

---

<sup>1</sup> Inke Gunia es profesora universitaria de Filología Románica, especializada en Estudios Literarios Hispanísticos en la Universidad de Hamburgo. Es autora de las siguientes monografías: *¿«Cuál es la onda»? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta* (1994), *De la poesía a la literatura. El cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX* (2008), *La revista de vanguardia poesía buenos aires (1950-1960): «Sintetizar la aldea y el universo»* (2014), entre otros títulos. Correo electrónico: inke.gunia@uni-hamburg.de

**Para citar este artículo – To cite this article :** Gunia, Inke, 2020, «Las autobiografías de Gustavo Sainz y José Agustín: construcciones del yo y posicionamientos para acceder al campo literario en el México de los años sesenta», Sección monográfica: Littératures contreculturelles hispano-américaines (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles), coord. por Alba Lara-Alengrin y Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 6, <[https://cecil-univ.eu/c6\\_2](https://cecil-univ.eu/c6_2)>, puesto en línea el 16/12/2019, consultado el dd/mm/aaaa.

Reçu – Received : 01.07.2019

Accepté – Accepted : 04.11.2019

## Introducción

1. La fecha del mayo de 1966 marca el inicio de un proyecto excepcional en el campo literario<sup>2</sup> mexicano de entonces. Me refiero a la publicación de una serie de textos subtítulos «autobiografías», escritos por novelistas y cuentistas mexicanos muy jóvenes de los que ninguno pasaba de los cuarenta años y algunos ni siquiera de los treinta. La serie salió bajo el título *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* en Empresas Editoriales (México). Cada texto viene introducido por un prólogo de la pluma de Emmanuel Carballo. La serie no incluye a ninguna escritora mexicana.

2. El objeto del presente estudio son las dos primeras «autobiografías» de esta serie, las de Gustavo Sainz y José Agustín. Servirán para explicar cómo estos dos novelistas debutantes en el año del lanzamiento del proyecto de las «autobiografías» lograron tener acceso al campo literario mexicano de entonces. Sainz y Agustín allanaron el camino para otros escritores, con quienes iban a establecer una corriente literaria dentro de la contracultura juvenil que se estaba formando desde finales de los cincuenta a partir del

epicentro de la Ciudad de México y se extendería hasta finales de los años setenta. Esta literatura de protesta juvenil abarca tanto la narrativa ficcional en prosa, la lírica como textos dramáticos y el ensayo<sup>3</sup>.

### 1. La construcción del yo adolescente y su pertenencia a la comunidad social

3. Las obras de la serie *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* pueden ser clasificadas como «autobiografías» según la ya clásica definición de Philippe Lejeune, porque sus autores narran de forma homodiegética retrospectiva en prosa un recorrido de su vida<sup>4</sup>. Sainz comienza el suyo a los cinco años y Agustín en la primaria. Ambos relatos terminan en la actualidad de los autores al publicar sus autobiografías (1966), o sea que se trata de un recorrido de 21 (Sainz) y 16 años (Agustín). La modelización que propone la historiadora alemana Benigna von Krusenstjern en base al concepto del «autotestimonio» nos permite hacer una descripción aún más diferenciada de los textos. Las obras de la serie

<sup>2</sup> Empleo el término del campo literario tal como lo define Bourdieu 1991, p. 4: «*Le champ littéraire [...] est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et [...] selon la position qu'ils y occupent [...], en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces*». «El campo literario [...] es un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en él, y [...] según la posición que ocupan allí [...], al mismo tiempo es un campo de luchas competitivas que tienden a preservar o transformar este campo de fuerzas». (Salvo mención contraria, las traducciones son de la autora del presente artículo). Ver también su monografía sobre el tema: Bourdieu 1992.

<sup>3</sup> Ver Gunia 1994.

<sup>4</sup> Lejeune 1994, pp. 50-56.



*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* son autotestimonios, porque por medio de ellos se autotematiza un yo explícito<sup>5</sup>. Dentro de esta categoría Krusenstjern distingue cuatro tipos:

Tipo A representa todos los testimonios «egocéntricos», es decir, que el contenido hace referencia central o mayoritaria al yo que escribe sobre sí mismo [...] En el caso del tipo B el yo informa sobre sí mismo y, en grandes partes sobre lo que es de su interés/ lo que le mueve/ lo que le preocupa. Forman parte de su relato acontecimientos tanto experimentados u observados por el yo como aquellos de los que se entera el yo solo de oídas o por la lectura [...] En el tipo C estas «aportaciones de mundo» están en primer plano, mientras que las «aportaciones de yo» pasan a segundo plano. El cuarto tipo D ya se encuentra más allá de la delimitación de los autotestimonios. Se caracteriza por un yo explícito apenas perceptible, guardando una cercanía formal y de contenido al tipo C<sup>6</sup>.

4. Las obras de Sainz y Agustín se revelan como autotestimonios de «tipo A», y era justamente esta exclusividad con la que narran su yo como niños y adolescentes, la que causó un escándalo en el campo literario mexicano de aquellos años<sup>7</sup>.
5. Ahora bien, los autotestimonios no solo articulan la forma en que se construye un yo como individuo, sino que también pueden revelar la pertenencia a comunidades sociales, a espacios sociales que se le ponen a

disposición a este yo o que se le niegan<sup>8</sup>. Para poder discernir estas pertenencias sociales en las autobiografías de Sainz y Agustín la antropóloga social Pfaff-Czarnecka proporciona un concepto multidimensional de «*belonging*» que explica como

[...] ubicación social siempre dinámica, cargada emocionalmente, como una posición dentro de la estructura social experimentada por medio de la identificación, la integración, los vínculos y apegos [...] los hombres están unidos si comparten valores, relaciones y prácticas (en mi opinión esto incluye también el apego –con frecuencia tácito, mas también estabilizado por normas y reglamentos– a artefactos y paisajes)<sup>9</sup>.

6. «*Belonging*» tiene tres dimensiones: «*commonality*»-espíritu de comunidad, «*reciprocity*»-reciprocidad, «*attachment*»-apego que serán aplicadas en el análisis de las autobiografías. Las obras nos brindan el acceso a los mundos y horizontes de experiencia de unos sujetos –en este caso masculinos– que no habiendo alcanzado todavía los treinta años sí habían publicado sus primeras novelas (*Gazapo* en 1965 y *La tumba* en 1964 y julio de 1966). Las novelas, seguidas por las autobiografías causaron controversias entre sus lectores, sean estos escritores, críticos literarios o el público en general<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Krusenstjern 1994, p. 463.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 464. El original reza como sigue: «Typ A steht für alle "egozentrischen" Zeugnisse, d.h. der Inhalt hat zentralen wie mehrheitlichen Bezug auf das Ich, das über sich selbst schreibt. Bei Typ B berichtet das Ich über sich selbst, aber auch zu weiten Teilen darüber, was es interessiert/berührt/beschäftigt. Dazu können selberlebte bzw. selbstbeobachtete Ereignisse ebenso gehören wie solche, von denen das Ich nur vom Hörensagen oder durch Lektüre erfahren hat. Bei Typ C stehen diese "Anteile von Welt" im Vordergrund der Aufzeichnungen, während die "Anteile von Ich" dahinter zurücktreten. Der vierte Typ D befindet sich bereits jenseits der Grenze von Selbstzeugnissen. Ihn kennzeichnet, daß bei formaler und inhaltlicher Nähe

zu Typ C hier das explizite Selbst kaum mehr wahrzunehmen ist».

<sup>7</sup> Gunia 1994, pp. 81-83.

<sup>8</sup> Con Jancke 2011, p. 15.

<sup>9</sup> Pfaff-Czarnecka 2013, pp. 4-5. «What is belonging? *Belonging* is an emotionally charged, ever dynamic social location, that is, a position in social structure, experienced through identification, embeddedness, connectedness and attachments [...] people belong together when they share values, relations (in my view, also including attachments to artefacts and landscapes, often tacit, but also stabilised by rules and regulations) and practices».

<sup>10</sup> Gunia 1994, pp. 77-81 y 98-99.

## 2. Agustín y Sainz: el deseo de tener acceso al campo literario desde una posición poetológica no convencional

7. Sainz y Agustín aspiraban a la consagración literaria, pretendían ser aceptados por aquellos intelectuales que ocupaban posiciones clave del poder en el campo literario y, de ahí, definían el concepto oficial de literatura. Con esta actitud los dos se diferenciaban de aquellos escritores que como ellos querían romper con convenciones, no obstante, negándose a formar parte de las instituciones y leyes específicas del campo literario y a participar en sus posibilidades de producción y distribución. Los dos escritores lograron el tan deseado acceso al campo literario también gracias a su incorporación en la serie *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*.

### 2.1 El editor Emmanuel Carballo y el campo literario mexicano de los sesenta

8. El responsable de esta era también el prologuista, Emmanuel Carballo. Podía arriesgar tal proyecto porque en el momento de iniciarlo tenía 37 años y ya era conocido en el mundo de las letras o, en términos de Bourdieu, poseía una cantidad considerable de capital cultural y capital simbólico<sup>11</sup>. Entre 1949 y 1953 había funcionado en Guadalajara la revista *Ariel, cuaderno de literatura y artes plásticas* fundada por él. Entre 1949 y 1952 había colaborado en la sección de literatura del periódico tapatío *El Occidental*. En 1952 dirigió otra revista literaria: *Odiseo* de Guadalajara. Entre 1953 y 1955 había sido secretario de redacción de la *Revista Universidad de México*. En 1953 también había empezado a

colaborar en el suplemento prestigioso *México en la Cultura* del periódico *Novedades* de (hasta 1962). Demuestra este prestigio el anuncio de la Secretaría de Cultura de un libro sobre *México en la Cultura* publicado hace dos años: «Conaculta publica libro sobre México en la Cultura, uno de los suplementos más importantes del siglo XX<sup>12</sup>». En 1954 y hasta 1960 Carballo había sido Coordinador de Literatura en la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. Había sido becario del Centro Mexicano de Escritores en dos ocasiones (1953-1955) y de otra institución de consagración cultural, El Colegio de México (1955-1957, sección filología). En septiembre-octubre de 1955 apareció el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) que había fundado junto con Carlos Fuentes. Entre 1958 y 1963 había ejercido de secretario de redacción de *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*<sup>13</sup>. Durante este lapso había figurado como colaborador en asuntos literarios de la editorial. Paralelamente, había conducido el programa radiofónico «La Gaceta Cultural del Aire» así como el programa televisivo «Invitación a la Cultura», ambos patrocinados por el Fondo de Cultura Económica. El programa televisivo incluso había sido premiado como mejor programa cultural de la TV mexicana. En 1962 había sido uno de los miembros fundadores del suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!*. De 1963 a 1965 había sido presidente del Instituto Mexicano-Cubano de Relaciones Culturales José Martí. Un año antes, en 1962, había empezado como miembro del consejo de dirección de la prestigiosa revista *Casa de las Américas* de la Habana,

<sup>11</sup> Sigo empleando los términos de Bourdieu 1991, p. 7: «[...] *capital symbolique qui a été accumulé au cours du temps par l'action des générations successives (valeur accordée au nom d'écrivain ou de philosophe, licence statutaire e quasi institutionnalisée de contester les pouvoirs, etc.)* [...]»: «[...] capital simbólico que se ha acumulado a lo largo del tiempo por las acciones de las generaciones sucesivas (valor dado al nombre del escritor o filósofo, licencia estatutaria y cuasi-institucionalizada para desafiar los poderes, etc.) [...]».

Respecto al concepto del capital cultural Bourdieu 1979, pp. 3-6 distingue tres formas: en su forma incorporada «se refiere a los conocimientos, habilidades, o sea, cultura intelectual»; en su forma objetivada «el capital cultural se refiere a libros, obras de arte, pinturas» y «en su forma institucionalizada» se refiere a títulos escolares, académicos, a certificados.

<sup>12</sup> Ver el artículo publicado por la Secretaría de Cultura 2015.

<sup>13</sup> Existía desde 1954.

un trabajo que hizo durante diez años. En 1964 Carballo había empezado su trabajo como director literario de Empresas Editoriales (hasta 1968), fundada veinte años antes, en 1944, por el español exiliado Rafael Giménez Siles y el periodista y escritor mexicano Martín Luis Guzmán. Carballo había publicado un tomo de poesía (1951)<sup>14</sup> y de cuentos (1954)<sup>15</sup> propios, dos antologías de cuentos (1956 y 1964)<sup>16</sup>, un libro de entrevistas (1965)<sup>17</sup>, tres trabajos de investigación, un artículo largo sobre Ramón López Velarde (1953)<sup>18</sup>, un estudio bajo el título *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* (1965)<sup>19</sup> y un trabajo sociológico sobre el ocio (1965)<sup>20</sup>, aparte de los libros prologados por él<sup>21</sup>. Había sido galardonado con el premio José María Vigil en 1956 por el Gobierno de Jalisco<sup>22</sup>.

9. El resumen de la carrera profesional de Carballo<sup>23</sup> demuestra que en el momento de ejercer como editor y prologuista de la serie de autobiografías ya ocupaba un puesto de poder en el campo literario de la época, pues tenía acceso a o, incluso, ocupaba posiciones ejecutivas en instituciones de consagración como la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, en el Fondo de Cultura Económica, casa editorial en parte sustentada por el Estado<sup>24</sup>, en los suplementos *México en la Cultura* y *La Cultura en México* o en el Instituto Mexicano-Cubano de Relaciones Culturales. En fin, Carballo se servía de

este poder para promover –desde la portada de los libros– esta nueva y revolucionaria idea de abrir una serie de autobiografías de escritores jóvenes con el relato de Gustavo Sainz. Es así como Carballo figuraba como garante de calidad literaria relacionada con el concepto dominante de literatura.

10. Una de las respuestas a la pregunta sobre la idea fundamental de la serie la encontramos en una auto-reseña de Carballo en la que revela su curiosidad por los que renuevan las escrituras literarias: «Mis simpatías literarias como crítico están con los innovadores, con aquéllos que luchan por implantar una manera de vivir (de escribir) distinta<sup>25</sup>». Otra parte de la respuesta se halla en la anteportada de los libros de la serie. Allí se habla de una «incipiente generación literaria» cuya obra se quiere promocionar porque los escritores que la integran encarnan «calidad humana» e «inteligencia». En sus palabras, la editorial quiere

[...] dar a conocer [...] la fuerte personalidad de los jóvenes escritores mexicanos del momento [...] para que el lector de habla española, impresionado por la calidad humana y el inteligente laborar de estos nuevos valores literarios, acuda desde luego a conocerlos en su obra<sup>26</sup>.

11. Además, se establece una relación entre los escritores presentados en la serie y sus «inmediatos predecesores» que en aquel

<sup>14</sup> Carballo 1951.

<sup>15</sup> *Idem* 1954.

<sup>16</sup> *Idem* 1956; *idem* 1964.

<sup>17</sup> *Idem* 1965.

<sup>18</sup> *Idem* 1952.

<sup>19</sup> Salió en Empresas Editoriales y abarca a los siguientes escritores: Martín Luis Guzmán, Carlos Pellicer, José Vasconcelos, Genaro Fernández MacGregor, Alfonso Reyes, Julio Torri, Julio, Artemio de Valle-Arizpe, Julio Jiménez Rueda, Octavio G. Barrera, José Gorostiza, José, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello, Agustín Yáñez, Mauricio Magdaleno, Ramón Rubín, Octavio Paz, Elena Garro, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rosario Castellanos y Carlos Fuentes.

<sup>20</sup> *Los dueños del tiempo* 1965, Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.

<sup>21</sup> José López Portillo y Rojas, *Cuentos completos* 1952, Universidad de Guadalajara; Emilio Rabasa, *La guerra de tres años* 1955, Libro-Mex; Demetrio Aguilera Malta, *Trilogía ecuatoriana, teatro* 1959, Ediciones de Andrea; Velia Márquez, *El Cuauhtémoc de plata* 1962, Ediciones de Andrea.

<sup>22</sup> Ver también Coordinación Nacional de la literatura del INBA s.f.

<sup>23</sup> Me baso en la página web de Emmanuel Carballo, *Emmanuel Carballo*, <<https://emmanuelcarballo.com/>>, consultada el 16/9/2019.

<sup>24</sup> Desde febrero de 1943 el Banco de México es el fiduciario del FCE.

<sup>25</sup> Emmanuel Carballo, «Auto Reseña», *Emmanuel Carballo*, <<https://emmanuelcarballo.com/auto-resena/>>, consultada el 16/9/2019.

<sup>26</sup> Ver la anteportada de Agustín 1966.

entonces estaban triunfando: «alentar a la incipiente generación literaria que ya viene cerca, y la cual reaccionará ante el triunfo de sus inmediatos predecesores con mayor estímulo que con el ejemplo de las generaciones ya consagradas<sup>27</sup>».

12. ¿Quiénes eran estos «inmediatos predecesores» que en aquel momento estaban cabalgando la ola de éxito y que tenían un efecto estimulante en la «nueva generación»? Hay una serie de testimonios y una novela experimental, un *collage* ficcional literario, publicado en 1967 por Luis Guillermo Piazza bajo el título sensacionalista *La mafia* que sugieren que se trataba de Fernando Benítez, el propio Carballo, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Octavio Paz y Ramón Xirau<sup>28</sup>. Xirau, Fuentes y Carballo nacieron en los años veinte (Xirau, en 1924, Fuentes, en 1928, Carballo, en 1929), mientras que Benítez y Paz una década antes (1912 y 1914 respectivamente). Todos ellos celebraron sus primeros grandes éxitos literarios en la década de los cincuenta: «Eran las personas que “estaban de moda”», dijo José Agustín en 1978,

[...] y como tales, dedicaban su tiempo a organizar fiestas salvajes, grandes borracheras, comentarios ingeniosos, tener siempre citas literarias preparadas y llevar sofisticados trajes. Ellos amablemente nos explicaron a James Joyce, Proust, Mann, Musil, e.e. cummings,

Wittgenstein, Lévi-Strauss, Barthes *et al.*<sup>29</sup>.

13. Otros 12 años más tarde (en 1990) recuerda:

Eran lo moderno en México, de allí que se sintieran tan a gusto en la zona rosa (a falta de Greenwich Village o Quartier Latin), donde instalaron sus “headquarters” [...] y todos se congregaban en el café Tirol (por eso se decía: ay mafia no te rajés, aún te queda tu último tirol)<sup>30</sup>.

## 2.2. *El concepto revolucionario de la serie* Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos

14. La idea de la serie de autobiografías fue revolucionaria en su época porque rompió con las reglas convencionalizadas del género en México<sup>31</sup>. Es probable que Carballo se haya inspirado en la *Autobiografía* que el escritor ruso Yevgueni Aleksándrovich Yevtushenko publicara a los 31 años (1963) y que rápidamente, en el mismo año, había sido traducida al inglés bajo el título *A Precocious Autobiography* y tres años más tarde al español, *Autobiografía precoz* (1966), en la editorial Era de México. El libro recibió mucha atención en los años sesenta en México<sup>32</sup>. René Avilés Fabila (1940-2016), compatriota coetáneo de Sainz y Agustín y de la misma edad que Sainz, en un artículo sobre la autobiografía como género literario también reconstruye la historia del género en México. En 1997 habla todavía de una «tradicación reciente de escritores

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Para más información, ver Gunia 1994, pp. 140-149.

<sup>29</sup> Agustín 1978, p. 21. «*They were the “in” people and as such, devoted their time to throwing wild parties, big boozing, witty remarks, stored quotations and fancy dress. They kindly explained to us James Joyce, Proust, Mann, Musil, e.e. cummings, Wittgenstein, Lévi-Strauss, Barthes et al.*».

<sup>30</sup> La cita la reproduce el propio Agustín en el primer tomo de su *Tragicomedia mexicana* 1992, p. 221.

<sup>31</sup> Es de interés que Sergio Pitol años más tarde reelaboró su propio texto autobiográfico publicado en la serie de Carballo y lo amplió para darle más seriedad como lo interpreta el poeta mexicano Francisco Segovia (Segovia 2018, p.10): «En algunos pasajes

recientes parece lamentarse de haber cedido a la tentación de escribir aquella *Autobiografía precoz* que le encargara don Rafael Gómez Siles para la serie «Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por ellos mismos». No sólo eso: ha reescrito ese librito y lo ha publicado recientemente bajo un título nuevo: *Memoria (1933-1966)* [2011]. Pero ¿se desdice aquí de lo que dijo allá? Creo que no. Lo que hace, más bien, es ampliarlo, incluir cosas que un pudor hoy impertinente le hizo omitir entonces, ahondar en ciertas escenas; en suma, despojarse de una cierta circunspección de juventud y convertir aquella autobiografía precoz en unas memorias de plena madurez».

<sup>32</sup> Ver el testimonio de Guadalupe Loaeza (Loaeza 2012).

que escriben autobiografías<sup>33</sup>» en México y nombra a Guillermo Prieto (1818-1897)<sup>34</sup>, a Sebastián Lerdo de Tejada (1827-1889)<sup>35</sup>, a Federico Gamboa (1864-1939) que empezó también «precoz» a la edad de 28 años<sup>36</sup>, a José Vasconcelos (1882-1959)<sup>37</sup>, a Andrés Iduarte (1907-1984)<sup>38</sup> y a Jaime Torres Bodet (1902-1974)<sup>39</sup> hasta llegar a la serie *Nuevos escritores mexicanos* de Empresas Editoriales. Con Krusenstjern podemos diagnosticar que los textos de los autores mencionados son auto-testimonios, pero si también son testimonios egocéntricos y se concentran en la vida del autor o si las partes de sus relatos en que tratan del mundo (lo que corresponde al «Tipo C» en la clasificación de Krusenstjern)<sup>40</sup> predominan, no puede ser contestado aquí. Lo que sí se observa es que predominan los relatos de individuos masculinos ya establecidos en el mundo de las letras, que en la profesión por medio de la cual ganan su vida ya han subido varios peldaños y, de ahí, pueden mirar a un pasado con acontecimientos que – para la mayoría de sus coetáneos– merecen ser contados (en el sentido de la noción narratológica de «*tellability*»<sup>41</sup>).

15. La serie autobiográfica de Carballo se basa en una estructura idéntica. El formato era de 19 x 12 cm. El número medio de las páginas de los textos autobiográficos es 50. La tirada era de 2 000 ejemplares. La anteportada,

además de presentar la idea fundamental de la serie, presenta la foto de una hoja manuscrita del texto por el respectivo autor, lo cual, claro está, aparte de subrayar la individualidad del texto, también pretende darle autenticidad, en el sentido de un certificado de originalidad. El título de la serie en el encabezado de la portada –«Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos»– subraya la novedad de los textos, la referencia a la personalidad de Emmanuel Carballo como prologuista debajo del nombre del autor en letras grandes y negrita, aparte de subrayar la seriedad en el sentido ya comentado, no esconde sus fines publicitarios. En el prólogo que sigue Carballo justifica por qué el respectivo escritor aparece en la serie.

### 2.3. *Los prólogos de Carballo: la promoción de talentos jóvenes prometedores*

16. Respecto a Sainz –el que inaugura la serie– Carballo abre con una constatación que contiene un juicio de valor expresado en el grado superlativo, es decir, que Sainz «es uno de los escritores más jóvenes y más despiertos». Este juicio lo vuelve a mencionar apoyándolo en la primera novela de Sainz, *Gazapo*, publicada un año antes: «uno de los prosistas jóvenes más dignos de atención y lectura<sup>42</sup>». Sigue la transcripción de lo que

<sup>33</sup> Avilés Fabila 1997, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 51. Avilés Fabila no cita ningún título, pero se refiere a *Memoria de mis tiempos*, obra póstuma de 1906, publicada en México por la Librería de la viuda de Ch. Bouret.

<sup>35</sup> *Ibid.* No cita título, pero se refiere a las «Memorias inéditas de don Sebastián Lerdo de Tejada», publicadas por primera vez en 1889, en el periódico *El Mundo*.

<sup>36</sup> *Ibid.* No cita el título de *Impresiones y recuerdos*, 1893, Arnoldo Moen. En cuanto a *Mi Diario*, Gamboa empezó a escribirlo en 1892 y lo terminó poco antes de su muerte en 1939. Se publicó a partir de 1907, «La Gaceta de Guadalajara». Se concluyó póstumamente en 1996.

<sup>37</sup> *Ibid.* Se refiere a *Ulises criollo* 1935, Ediciones Botas. La vida del autor escrita por él mismo.

<sup>38</sup> *Ibid.* Se refiere a *Un niño en la Revolución Mexicana* 1951, Ruta.

<sup>39</sup> *Ibid.* Se refiere a *Tiempo de arena* 1955, Fondo de Cultura Económica.

<sup>40</sup> Krusenstjern 1994, p. 464.

<sup>41</sup> Baroni 2014. *Tellability* se refiere «a los rasgos que hacen que una historia valga la pena ser contada», su «relevancia». *Tellability* [...] depende de la naturaleza de incidentes específicos que los narradores consideran significativos o sorprendentes y dignos de ser relatados en contextos específicos [...]. «*Tellability is a notion that was first developed in conversational storytelling analysis, but which then proved extensible to all kinds of narrative, referring to features that make a story worth telling, its "noteworthiness."* *Tellability* [...] is dependent on the nature of specific incidents judged by storytellers to be significant or surprising and worthy of being reported in specific contexts [...]

<sup>42</sup> Carballo 1966a, p. 5.

Sainz le dijo a Carballo en una entrevista sobre *Gazapo*. Se trata de una mezcla de comentarios acerca de los planos de contenido y de la expresión de la novela. Continúa con otro juicio de valor respecto a lo que llama «estructura y estilo» poniendo la novela de Sainz en pie de igualdad con las de Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Juan García Ponce: «es una novela que rompe con las más próximas y casi siempre ineludibles maneras de novelar en México: las de Yáñez, Rulfo, Fuentes y García Ponce<sup>43</sup>». En fin, palabras que pesan mucho y que parecen entregarle al joven Sainz la llave para el acceso a puestos de poder en el campo literario de entonces. Sigue una descripción muy breve de la situación narrativa de *Gazapo*, un resumen de la trama<sup>44</sup> e interpretaciones del mundo ficticio que desembocan en observaciones respecto al efecto testimonial, de autenticidad causado por las correspondencias entre protagonista y autor empírico («Mene-lao es casi una copia al carbón de Gustavo Sainz<sup>45</sup>»). Menciona las referencias architextuales<sup>46</sup> a lo que denomina «la prosa europea de vanguardia (en parte la antinovela francesa)<sup>47</sup>». La comparación con lo más avanzado de la prosa europea implica un espaldarazo al joven Sainz, cuyo primer libro –según Carballo– es un «éxito de público<sup>48</sup>» y, habida cuenta de su edad, sorprende por su alta calidad literaria: «no parece la primera novela de Sainz, sino la segunda o tercera. En ella no se advierten inseguridades ni flaquezas, tampoco desequilibrios en la estructura ni reiteraciones inútiles en el estilo<sup>49</sup>». No termina la lista de alabanzas cuando Carballo presenta a Sainz como «un nuevo tipo de escritor» que combina cultura intelectual y actualidad y se atreve a expresar

una suposición que implica una actitud que pone la cultura europea por encima de la mexicana. Dice que Sainz probablemente no se haya formado con la tradición novelística de México («Lizardi, Altamirano, Rabasa, De Campo, Azuela<sup>50</sup>»), sino con la de los países desarrollados («cualquier país que haya dejado atrás el desarrollo insuficiente<sup>51</sup>»). Y cierra renovando la comparación con el caso de Fuentes y de Rulfo, quienes de la noche a la mañana lograron ocupar un puesto en el salón de la fama de las letras mexicanas:

Desde 1958 en que aparece *La región más transparente* de Carlos Fuentes, no se había dado el caso de que un pro-sista, casi desconocido, ocupara de pronto un sitio junto a los escritores «famosos» y «consagrados». Con Gustavo Sainz y *Gazapo* se repite, en 1965, el caso de Fuentes y, años atrás, el de Juan Rulfo, quien en 1953 se da a conocer con *El llano en llamas*<sup>52</sup>.

17. Cierra con la advertencia de que después de *Gazapo* ya no se puede tratar el tema de la adolescencia como una fase despreciada del desarrollo humano.

18. Semejante retórica se revela al leer el prólogo a la autobiografía de José Agustín. Carballo inicia sus comentarios sobre la personalidad de Agustín y su obra literaria con una observación acerca de la apariencia exterior del autor. Dice que el joven escritor se parece a un «cantante de un conjunto musical a la moda», con lo cual implícitamente admite que no se le nota el ser un talentoso novelista con «personalidad», según las pautas del campo literario de entonces. Además, así introduce, de forma connotativa, la característica destacada, según el prólogo, de Agustín; es decir, su irreverencia con respecto

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>44</sup> Defino «trama» como sinónimo al término «plot», según Forster 2016, p. 85 como un relato de acontecimientos organizados según su secuencia temporal y lógico-causal.

<sup>45</sup> Carballo 1966a, p. 9.

<sup>46</sup> Según la clasificación de Genette 1982.

<sup>47</sup> Carballo 1966a, p. 9.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 10.

a algunas convenciones dominantes en el campo literario del México de entonces. Como en el caso de Sainz subraya las similitudes entre el autor empírico y el mundo ficcional de su prosa. Destaca que Agustín ha podido traspasar los límites de la clase media de la cual procede, sin perder de «verosimilitud» y la «autenticidad<sup>53</sup>». Menciona la primera novela *La tumba* y habla de la segunda, *De perfil*, como si esta ya se hubiera publicado. El prólogo al texto autobiográfico lleva la fecha del 26 de agosto de 1966 y *De perfil* saldría en septiembre de 1966, de modo que Carballo debía de haberla leído ya. Agustín sobresale, según Carballo, por la calidad de su creación literaria<sup>54</sup>. Igual que en el caso de Sainz compara la obra de Agustín con la de Fuentes, Fernández, Galindo, Leñero y García Ponce, de las que el joven escritor incluso se distancia:

Desde un principio ha roto con las retóricas juveniles de mayor prestigio (las de Fuentes, Fernández, Galindo, Leñero y García Ponce) que los narradores primerizos acatan con admiración o por lo menos con respeto<sup>55</sup>.

19. Igual que su colega Sainz, quien no toma parte en los debates entre «nacionalismo-universalismo, realismo-imaginación, arte comprometido-arte lúdico<sup>56</sup>», Agustín no respeta «las viejas recetas, entre costumbristas y moralizantes<sup>57</sup>», es, como Sainz, un escritor que en sus relatos se compromete a lo mexicano combinando el particularismo con lo universal: «es un escritor que sin proponérselo como finalidad suprema ha sabido ser tan mexicano como universal<sup>58</sup>».

20. Carballo también habla de la caracterización de los personajes de *La tumba* y sigue con lo que llama el «estilo», es decir, el

humor que es irreverente y el lenguaje que se acerca al sociolecto de los jóvenes mexicanos de aquel entonces. Respecto a *De perfil*, también se dedica a la caracterización de los personajes y constata las similitudes con la vida de su autor empírico. Comentarios breves respecto a la organización accional de la novela le llevan a lo que más le «entusiasma», es decir, el discurso narrativo y su presentación. Propone al lector establecer otra comparación, esta vez con el vanguardismo lingüístico de Salvador Novo y, en cuanto al impacto que dejó en el crítico literario Carballo, con *La región más transparente* de Carlos Fuentes: «*De perfil* es la novela mexicana más importante que he leído desde que en 1958 aparece *La región más transparente* de Carlos Fuentes<sup>59</sup>».

#### 2.4 Sainz y Agustín: construcciones del yo y «belonging»

21. Las vidas que Sainz y Agustín después del prólogo de Carballo desdoblán ante el lector tienen muchos elementos en común, lo cual, claro está, puede tener su razón en la edad de los dos en el momento de la composición de sus autobiografías. También puede ser explicado con su pertenencia a la clase media urbana, si bien se ubicaría la familia de Sainz en la clase media baja y la de Agustín en la clase media alta. Los padres de Sainz primero trabajaron de porteros<sup>60</sup> y más tarde el padre manejaba un camión<sup>61</sup>. El padre de Agustín era capitán de DC-4 en la Mexicana de Aviación<sup>62</sup> y ascendió a primer oficial de DC-6<sup>63</sup>. Además, padre e hijo estaban en un contacto amistoso en aquellos años.

22. En ambos relatos los narradores se refieren al ámbito de lo privado e íntimo relacionado con sus yo narrados. Las construcciones del yo se basan en los temas de la vida

<sup>53</sup> Carballo 1966b, p. 5.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 9.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>60</sup> Sainz 1966, p. 11.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>62</sup> Agustín 1966, p. 16.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 53.

cotidiana. Las dos fases de socialización presentadas, la infancia y la juventud, se rigen por la familia, la escuela y los grupos de pares como agentes socializadores. Si se estudian las dos vidas con base en el concepto sociológico de *belonging* se revelan otros aspectos que tienen en común, pero también las diferencias. Gustavo Sainz y José Agustín así como otros intelectuales mexicanos de clase media urbana comparten el apego a la literatura nacional e internacional, clásica y contemporánea. Sainz invierte mucho dinero en la compra de literatura, por ejemplo de tipo policíaca (Selecciones de Ellery Queen), luego también obras como *Retrato del artista adolescente* (1916), de James Joyce, *El gran meaulnes* (1913), de Alain Fournier, *La Casa de la Troya* (1915), de Alejandro Pérez Lugín, *Retrato del artista cachorro* (1940) y *Con distinta piel*, de Dylan Thomas, *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, *Jud el oscuro* (1895), de Thomas Hardy, *Manuel el mexicano* (1956), de Carlo Coccioli o cuentos de Luis Antonio Arteaga. Ciertamente es que Agustín no exhibe tan marcadamente su afición por la literatura, pero también practica el *name dropping* al respecto. Entre los títulos se hallan

*Juan Cristóbal, Rojo y negro, Bel ami* y cuentos de Maupassant, *Ana Karenina*, *Tonio Kröger*, todo Sartre, Hesse y Camus. [...] Pero leía teatro, principalmente: Tennessee Williams a morir, Arthur Miller, Ionesco, Saroyan, Lindsay, Buzzati, Shakespeare, Priestley y muchos más, incluyendo Carballido<sup>64</sup>.

23. En ambos casos existen personajes singulares, mentores literarios que leen sus primeros cuentos y círculos literarios donde pueden leer y discutir sus obras primerizas, lo cual les allana el camino hacia el mundo de las letras. Para Sainz esta función la cumple por ejemplo

el argentino David Viñas (1927-2011) con quien mantiene una correspondencia postal. Viñas, quien simpatizaba con el marxismo, aplaude no solo el título de su primera novela, sino las participaciones de éste en una manifestación en favor de los presos políticos<sup>65</sup>. Además, Sainz busca consejos con el exiliado español Simón Otaola (1907-1980) así como con los colegas que se reúnen en la librería de Polo Duarte. Menciona también a Vicente Leñero (1933-2014) siete años mayor que él quien le presta dinero para una máquina de escribir<sup>66</sup>. Agustín empieza en el *Círculo Literario Mariano Azeula*, cuyo nombre connota el tema y la literatura de la Revolución Mexicana, de la que el joven principiante con su propia obra literaria se distancia explícitamente<sup>67</sup>. Luego conoce a Juan José Arreola<sup>68</sup> y, por medio de Sainz, entra en contacto con Otaola y la librería «Libros Escogidos» de Leopoldo Duarte que funcionaba como un taller literario. Duarte empezó a establecerse como librero en el año 1949. Testigos de la época dicen que «su local fue escuela de escritores, sala de redacción, tertulia, información de primera sobre libros desconocidos, antiguos, de segunda y tercera [...] pero también de las novelas de último momento<sup>69</sup>». Agustín también cita a Vicente Leñero, once años mayor que él, como uno de los escritores que le orientaron<sup>70</sup>. Su apego al mundo de la literatura se muestra ante todo en su gran interés por el teatro, tanto respecto a la composición de textos dramáticos como a su escenificación y actuación o a la crítica literaria. Incluso se siente atraído por gente que se interesa por el teatro<sup>71</sup>.

24. Además, los dos subrayan su apego a la literatura con la referencia a las instituciones que les publican sus producciones literarias o les dan becas y a las ocupaciones que buscan

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>65</sup> Sainz 1966, p. 34.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>67</sup> Agustín 1966, p. 33.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>69</sup> Ver el artículo que publicaron Federico Campbell y Armando Ponce con ocasión de su muerte, el 5 de noviembre de 1983: Campbell y Ponce 1983.

<sup>70</sup> Agustín 1966, p. 59.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 22-23, 26-28, 30, 34, 37, 42-43, 50-51.



para ganar dinero. Es así como por invitación de Carlos Monsiváis, Sainz colabora en el comité de redacción de la revista literaria *Estaciones* (1956-1960)<sup>72</sup>. Trabaja para la Editorial Hit sin recibir un pago<sup>73</sup>, consigue un puesto como maestro en la preparatoria vespertina de la Universidad Femenina dando clases de Literatura Universal<sup>74</sup> y se compromete con la editorial *Mex-Abril*<sup>75</sup> que, además de publicaciones periódicas de cómic y de las historietas de Walt Disney, produjo otras revistas para un público muy amplio como *Siete Días*, *Panorama*, *Parabrisas*, y las revistas femeninas *Claudia* (en la que trabaja Sainz), *Claudia Casa*, *Maniquí*, *Nocturno* y *Contigo*. Publica en la revista literaria *Cuadernos del Viento* bajo la dirección de Huberto Batis y Carlos Valdés<sup>76</sup>, escribe para *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades* y para *Excélsior*<sup>77</sup>. Obtiene una beca del *Centro Mexicano de Escritores*<sup>78</sup>, institución iniciada por la escritora estadounidense Margaret Shedd (1900-1986)<sup>79</sup>.

25. El caso de Agustín es semejante. En Cuba, país al que acompaña a Margarita Dalton después de un casamiento precipitado con ella, trabaja en el Consejo de Alfabetización, da conferencias, organiza bibliotecas ambulantes y cursos de arte<sup>80</sup> y hace recitales (por ejemplo, sobre poesía *beatnik*<sup>81</sup>). Publica en *Búsqueda*, en *México en la Cultura*<sup>82</sup>, en *Mester*, en *Cuadernos del Viento*<sup>83</sup>, en *Diorama de la Cultura* (este último es el suplemento cultural de *Excélsior*<sup>84</sup>), trabaja en la librería Porrúa<sup>85</sup> y gana, como Sainz, la beca del *Centro Mexicano de*

*Escritores*<sup>86</sup>. Igual que Sainz comparte este interés por la literatura con sus novias: «me topé con Margarita [Dalton]. Bailamos unos momentos y salimos al jardín. Yo llevaba poemas de Rimbaud y los leímos<sup>87</sup>».

26. Resulta que ambas autobiografías, por un lado, demuestran el *belonging* a los espacios de la literatura mundial (*world literature*) y la llamada alta literatura, es decir, la que está basada en un concepto que destaca su carácter artístico y de ahí elitista. Por otro lado, se presentan como fanáticos de una literatura y cultura de consumo y de lo que en aquella época figuraba como contracultura. Ambos conceptos de literatura y cultura –la alta y la de consumo o la que va en contra de los conceptos oficiales– en el sistema de valores personales de Sainz y Agustín tienen el mismo rango, lo cual es insólito en el campo literario mexicano de aquellos tiempos. Esto se demuestra, por ejemplo, en el interés de ambos por las historietas o cómics<sup>88</sup>, la literatura gráfica. Los dos incluso inventan y componen historietas y los venden en sus colegios. Sainz se pasa el día dibujando historietas y las traduce para la editorial Novaro<sup>89</sup>, que en aquel entonces editó solamente cómics. Agustín cita con todo lujo de detalles –incluyendo los bocadillos– una de sus propias creaciones<sup>90</sup>. Estos gustos chocan con los valores representados por sus padres: «Mi padre escondía los cómics en cuanto los compraba, para que no me distrajera de los estudios [...] pero una vez que se iba, violentaba su escritorio con una ganzúa y los leía<sup>91</sup>». Las historietas

<sup>72</sup> Sainz 1966, p. 32. Para más información ver el artículo correspondiente de Pereira, Albarrán, Rosado *et al.* 2018a.

<sup>73</sup> Sainz 1966, p. 32.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 43, 57.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>79</sup> Pereira, Albarrán, Rosado *et al.* 2018b.

<sup>80</sup> Agustín 1966, p. 42.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 37. Margarita Dalton también participaba en el *Círculo Literario Mariano Azuela*, *ibid.*, p. 36.

<sup>88</sup> Sainz deja caer títulos como *El Halcón Negro*, los cuentos e historietas de Walt Disney, los dibujos animados *El Conejo de la Suerte* (*Bugs Bunny*), *El Pájaro Loco*, *La Pequeña Lulú*.

<sup>89</sup> Sainz 1966, pp. 21, 33.

<sup>90</sup> Agustín 1966, pp. 19 y 22.

<sup>91</sup> Sainz 1966, p. 14.

o cómics en aquel entonces estaban excluidos del concepto oficial de literatura en México, alentado principalmente por las clases medias urbanas. Interesante es la siguiente cita de Sainz:

Acabo unas cuartillas y, humeantes aún, se las ofrezco. Ella [Rosita] las rechaza por sistema, siempre tiene algo más importante entre las manos, sea el divertido *The Great Comic Book Heroes*, o *Beowulf*, o la *Poética de St. John Perse*, o *José y sus hermanos*<sup>92</sup>.

27. Sainz aquí no solo comunica al lector que comparte su pasión por el cómic y la literatura en general con su novia Rosita, sino que interesan los títulos que enumera sin jerarquizarlos en una especie de sistema de valores. Al lado de los héroes del cómic está – como si fuera común y corriente en aquel tiempo – un poema épico de la temprana Edad Media, la poesía del francés y premio Nobel (1960) St. John Perse y la tetralogía novelesca de Thomas Mann. Es esta combinación la que forma la base de los conceptos de literatura y cultura que las obras de Sainz y Agustín representan al comienzo de la carrera literaria de los dos; en otras palabras, lo que se puede llamar una *contraliteratura*, que hace caso omiso de los conceptos oficiales de cultura, en general, y literatura, en particular, en el México de entonces.

28. En su relato autobiográfico Sainz menciona otro tipo de literatura que pretende marcar su desdén respecto al sistema de valores literarios y morales dominantes en aquella época. Me refiero a los libros de divulgación sobre los temas de la sexualidad y del erotismo: Sha Kokken, el escritor y filósofo Georges Bataille, un tal Forest y el editor Jean-Jacques Pauvert, el médico y psicoanalítico austríaco Wilhelm Stekel con su *La mujer frígida* (1920)<sup>93</sup>. En cambio, los libros de divulgación que encuentra en la biblioteca de

su padre y que también lee tienen como tema las ciencias naturales como el *bestseller* *Los cazadores de microbios* (1926) del microbiólogo estadounidense Paul Henry de Kruif<sup>94</sup>. Cuando Sainz entra en la redacción de *Estaciones* prepara un tomo sobre literatura y pornografía que no se publicaría por el cierre de la revista<sup>95</sup>. La sexualidad, en general, la pornografía y el erotismo, en particular, son justamente aquellos temas que en la sociedad mexicana de aquel entonces no son tratados de forma abierta, lo cual demuestra una mirada a los libros escolares o las producciones filmicas de la época o las reacciones de la crítica a las primeras novelas y las autobiografías de Sainz y Agustín<sup>96</sup>.

29. Hay otros espacios culturales, aparte de la literatura, que son de mucha relevancia para los dos autores. Sainz se autopresenta como fanático del mundo cinematográfico. En cuanto a este campo de interés pueden observarse las mismas estrategias que subyacen a su escenificación como erudito literario precoz. Su relato está lleno de referencias, pero estas no se reducen solamente al cine comercial mexicano y estadounidense de los cuarenta hasta la actualidad (*Fantasia* 1940, *Los tres chiflados*, *Flash Gordon*, *Sabú, el hijo de las fieras* 1942, *Nosotros los pobres* 1948, *Ustedes los ricos* (1948), *Tres lanceros de Bengala*, *El príncipe de los zorros* 1949, *El ladrón de Bagdad* 1924, 1940 y 1961, *My Fair Lady* 1964, *The Loved One* 1965) o a los nombres de estrellas del cine comercial mexicano y estadounidense (Victor Mature, Tyrone Power, Gary Cooper, Gene Kelley, Humphrey Bogart, Pedro Infante, John Wayne, Errol Flynn), sino que hace saber al lector que conoce a Delphine Seyric, actriz de la *nouvelle vague* en, por ejemplo *L'année dernière à Marienbad* (1961), o sea del cine de autor, que pretende provocar la reflexión

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>96</sup> Gunia 1994, pp. 115-117.

en el público y no pone tanto énfasis en el aspecto de la diversión.

30. En cambio, José Agustín desarrolla una gran pasión por la música del *rock and roll*: «De esa época data una de las manías que conservo hasta la fecha: el *rock*. A fines de 1955 empecé a oír el Hot 10 en Radio Mil. Era la época de *Rock Around the Clock*, *Sixteen Tons*, etcétera<sup>97</sup>». No solo aprende las letras en inglés, sino también el grado de popularidad de los discos en las listas de éxitos musicales<sup>98</sup>. Como Sainz, se presenta como un experto tanto de la cultura popular como de la alta literatura, por ejemplo, cuando narra su tercer año en la secundaria. Inmediatamente después de mencionar que ayudó a un conjunto de rock con la traducción de las canciones refiere cómo impresionó al maestro con sus conocimientos sobre la filosofía existencialista:

Y cuando iba, asesoraba a un grupo de cuates que querían formar un conjunto de rock. Les traduje canciones y etcétera. Una vez, dejé vivísimamente impresionado al maestro de literatura al disertar sobre el existencialismo: la posición de Bobbio, Sartre, Camus, y la importancia de Kierkegaard, Jaspers y Heidegger<sup>99</sup>.

31. Con vistas a desarrollos subsiguientes se puede decir que la consciente combinación entre la alta literatura y cultura, por un lado, y la literatura y cultura de consumo, la popular y la contracultura, por otro, que se manifiesta en la obra literaria temprana de Sainz y Agustín se transformaría luego, con los escritores que les acompañarían por este camino, en capital cultural.

32. El apego a la literatura, al cine y la música *rock* ocupa mucho espacio en las dos

autobiografías. Otro tema concierne su pertenencia a la familia y a sus grupos de pares («*commonality*»). Divergen sus textos en cuanto a la importancia que confieren a la familia. Para Sainz el grupo de los amigos significa mucho más en cuanto a afecto y seguridad que la propia familia. El padre se divorcia de su primera esposa y los padres luchan por el hijo que por eso debe cambiar de escuela. La abuela le cuida: «Según mi familia mamá quería raptarme y en 1947 ingresé a otra escuela<sup>100</sup>». El padre vive junto con una mujer que para Sainz durante todo el relato no tiene nombre, sino que la trata simplemente de «la Güera». Su rechazo por esta mujer también parece estar fundado en la incultura de esta que no entiende su interés profesional en las letras: «Leía a Proust, a Mann, a Yourcenar. La Güera le dijo a una vecina que no se explicaba cómo mi padre había tolerado que dejase Leyes para seguir una carrera de maricones, buenos para nada<sup>101</sup>». La propia madre tampoco le puede dar cuidado y protección. El vínculo que tiene con ella no parece estar basado en un sentimiento de seguridad, en el compartir de cosas comunes, en reciprocidad<sup>102</sup>, porque esta, debido a deudas, hace embargar la biblioteca privada del hijo<sup>103</sup>. Son los «cuates» los que reemplazan a su familia con relaciones de confianza mutua y de fiabilidad. Le dan el apoyo financiero y moral que necesita. Le prestan una máquina de escribir, libros o dinero para comprar libros, le acompañan y ayudan en la odisea que finalmente lleva a su casamiento con Rosita<sup>104</sup>. La última oración de la autobiografía subraya esta pertenencia al grupo de

<sup>97</sup> Agustín 1996, p. 21.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 21, 22.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 30. Más tarde se le da la posibilidad de enseñar el inglés a un grupo de quinto año. Ensayo con ellos canciones de *rock* y tiene mucho éxito con este método: *ibid.*, p. 35. «Cuando regresó el director, se sorprendió al vernos tan contentos. Consideró que yo era un buen maestro, con facilidad para manejar los alumnos, aunque un poco joven».

<sup>100</sup> Sainz 1966, pp. 12-13.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>102</sup> Me refiero a las tres dimensiones del *belonging* definidas por Pfaff-Czarnecka 2016, pp. 6-7: «*Commonality*», «*reciprocity*» y «*attachment*».

<sup>103</sup> Sainz 1966, p. 40.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 39, 42, 51.

pares: «¿De qué puede enorgullecerse un hombre si no está orgulloso de sus amigos<sup>105</sup>?».

33. Agustín, en cambio, varias veces subraya su pertenencia a la familia. Resume:

[...] siempre me había llevado a las mil maravillas con mi familia, quería y quiero a mis padres, a mis hermanos. Hemos sido una familia extraordinariamente unida. Mis padres siempre habían sido muy comprensivos e inteligentes<sup>106</sup>.

34. Es así como Agustín les cuenta a sus lectores de las formaciones profesionales de sus hermanos, sus casamientos y sus mudanzas de casa.

35. En cuanto al aspecto de la intimidad y privacidad mencionado al inicio como rasgo de las autobiografías, se muestran otras características comunes en los dos relatos. Sainz abre su texto con una escena que le presenta en la recámara de su padre donde ve a una mujer. Describe de forma isocrónica –es decir, el tiempo de la historia equivale al tiempo del discurso narrativo– cómo levanta las sábanas para ver su desnudez, relata cómo la vecina Olga hace el amor «casi en las narices de la familia», luego menciona unas experiencias homosexuales y habla de su «desaforada vida sexual» con Rosita<sup>107</sup>. Agustín entera al lector cómo una vecina rubia le inició en el erotismo<sup>108</sup>. Ambos autores también revelan abiertamente su estado de ánimo ante la muerte de un ser íntimo. Mientras que Sainz se presenta llorando la muerte de su hermano Oscar<sup>109</sup>, Agustín dedica muchas líneas a la de su madre y los cambios que provoca en la vida familiar estable hasta entonces<sup>110</sup>.

36. En la lista de aquello que rechazan Sainz y Agustín están determinados maestros de colegio por su comportamiento autoritario, la religión católica por restringir la libertad

individual y la policía por su arbitrariedad<sup>111</sup>. Los dos narran sus breves, pero impactantes experiencias con la vida en la cárcel. En el caso de Sainz es una factura no cancelada de la Editorial Aguilar que le lleva a la cárcel sin respetar los requisitos formales. Lo encierran junto con criminales peligrosos:

Me encarcelaron sin anotarme en el registro. Me quitaron el cinturón, las agujetas, mi reloj, mi dinero. Me encerraron en una celda proyectada para dos personas pero donde ya había cuatro. Uno había robado unos bultos en una terminal; otro, asesinado a su esposa el día anterior, a machetazos; otro era un preso por vocación<sup>112</sup>.

37. En el caso de Agustín, provoca a unos policías de tráfico, ladrándoles frente a la Presidencia, lo que tiene como consecuencia que los encarcelan en la delegación de Tacubaya<sup>113</sup>. En ambos casos se requiere de una fianza para librarlos.

38. Otro aspecto que tienen en común los relatos de Agustín y Sainz es la imagen de la joven mexicana que se rebela contra sus padres. En el relato de Agustín este rasgo se refiere a las dos Margaritas, la Dalton, primera esposa que Agustín acompaña en su huida de sus padres a Cuba y la Bermúdez, su futura segunda esposa<sup>114</sup>. En el caso de Sainz, es Rosita, su novia. Son seguras de sí mismas, resueltas, saben lo que quieren y lo que no quieren, dan a sus novios importantes impulsos intelectuales, en fin, rompen con la imagen de la mujer tradicional. Leamos el retrato que Sainz da de su novia:

Por reflexión Rosita no se maquilla, nunca ha ido a un salón de belleza ni piensa ir, no usa tacones ni vestidos largos y aborrece los símbolos de prestigio.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>106</sup> Agustín 1966, p. 39.

<sup>107</sup> Sainz 1966, pp. 16-17, 45.

<sup>108</sup> Agustín 1966, pp. 18-19.

<sup>109</sup> Sainz 1966, p. 23.

<sup>110</sup> Agustín 1966, p. 49.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 61. Sainz 1966, p. 32.

<sup>112</sup> Sainz 1966, p. 36.

<sup>113</sup> Agustín 1966, pp. 35.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 52. «Margarita había regresado a su casa y la pusieron a trabajar en El Abyecto Puerto de Liverpool. Ella estaba en una crisis difícilísima hasta que explotó: ya no podía vivir en su casa, quería suicidarse. Beatriz [...] y yo trazamos un plan de huida».

Estas actitudes, traducidas a otros planos, al de la vida intelectual por ejemplo, son absolutamente sanas y necesarias<sup>115</sup>.

39. No obstante su rechazo a las convenciones y la moral representadas por la mayoría de los integrantes de su clase social, Agustín y Sainz se esfuerzan por destacar también su seriedad en cuanto a la literatura y sus responsabilidades en la familia. Sainz incluso destaca que —a diferencia de sus compañeros— rechaza las drogas, el alcohol y la compra de sexo<sup>116</sup>.

### Conclusión

40. José Agustín y Gustavo Sainz aparecen en la serie *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* para autopromocionarse, para ser aceptados en el campo literario y ocupar un puesto en él. Una personalidad literaria como Emmanuel Carballo, que poseía prestigio y autoridad en el campo literario de aquel entonces, desempeñó un papel clave en el logro de este objetivo. Tuvo la idea de crearles a los jóvenes talentos prometedores de las letras mexicanas un escenario en el que podían alcanzar una atención que no se les daba tan fácilmente por los caminos convencionales (por ejemplo, ofrecer sus obras a la prensa periódica, a una editorial o participar en un concurso literario). Carballo rompió con las reglas establecidas del género de la autobiografía en México, modernizándolo, adaptándolo a los nuevos tiempos. Sin embargo, procede con prudencia. De los prólogos que anteceden los relatos autobiográficos se desprende que Carballo no quería que los lectores de este nuevo formato tuvieran la impresión de que los autores allí presentados aspiraban a una ruptura total con todo lo anterior. Presenta a Sainz y Agustín como continuadores de las innovaciones poetológicas de sus «inmediatos predecesores» (Fuentes, Benítez, García Terrés, Xirau, Paz y el propio Carballo), sobre

todo en lo que se refiere al intento de relacionar lo mexicano con lo universal. El lector de este nuevo tipo de relato autobiográfico no puede sino confirmar el juicio de Carballo. Se encuentra con dos mexicanos, escritores principiantes, que, obviamente y a pesar de su joven edad, conocen muy bien tanto la tradición literaria mexicana como las literaturas europeas y estadounidenses de pretensión intelectual. Por otro lado, aspiran a renovar las letras mexicanas delimitándose de determinadas tradiciones poetológicas. Defienden su propia poética, la cual a nivel de la expresión y del contenido puede ser descrita como una combinación de diferentes registros de la elocución, el *genus humile* (un estilo conversacional oral fingido y coloquial) y el *genus sublime* (un estilo culto), por medio de la cual narran sus vivencias cotidianas de jóvenes urbanos en el México actual. Aparte de sus gustos por una cultura híbrida (popular y elitista), exhiben sus problemas amoroso-sexuales, los conflictos con los padres y otras autoridades. Los relatos de Sainz, Agustín y otros que publicaron en la serie de *Nuevos escritores mexicanos* dan voz y relevancia a una juventud que esta antes no tenía. Sainz y Agustín presentan el mundo de los jóvenes capitalinos cuyas coordenadas las dictan las culturas estadounidense y europea. En este mundo el rol tradicional asignado a la mujer ya no tiene vigencia. Sus novelas primerizas, *La tumba* (1964 y 1966) y *Gazapo* (1965), pueden ser leídas como puestas en práctica de nuevos contenidos, escrituras e intenciones seguidos después también por otros escritores como Parménides García Saldaña, Juan Tovar, Margarita Dalton, Julián Meza, Orlando Ortiz, Federico Arana, Manuel Farill, David Martín del Campo, Gerardo de la Torre o René Avilés Fabila. Así, se estaba formando toda una corriente literaria integrada en un movimiento contracultural de la juventud mexicana más amplio. Esta contracultura juvenil mexicana podía formarse gracias a varios factores: a un desarrollo demográfico que

<sup>115</sup> Sainz 1966, p. 46.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 22.

tuvo como consecuencia el crecimiento de las clases medias (de las que proceden Sainz y Agustín), un rejuvenecimiento de la población mexicana, las influencias de expresiones contraculturales correspondientes que por medio del cine, la televisión, los medios de prensa, la publicidad y la música llegaron de los Estados Unidos al México de entonces.

### Referencias bibliográficas

- Agustín, José, 1966, *José Agustín*, México, Empresas Editoriales.
- Agustín, José, 1978, «Contemporary Mexican Fiction», John Kirk y Don Schmidt (eds.), *Literature and Censorship in Latin America Today. Dream Within a Dream*, Denver, University of Denver, pp. 15-29.
- Agustín, José, 1992, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta.
- Avilés Fabila, René, junio de 1997, «La autobiografía como género literario», *Revista de la Universidad de México*, pp. 48-53.
- Baroni, Raphaël, 2014, «Tellability», *The living handbook of narratology*, <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability>>, consultado el 16/9/2019.
- Bourdieu, Pierre, 1979, «Les trois états du capital culturel», *Actes de la recherche en science sociales*, 30, pp. 3-6.
- Bourdieu, Pierre, 1991, «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en science sociales*, 89, pp. 4-46.
- Bourdieu, Pierre, 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Édition du Seuil.
- Campbell, Federico, Ponce, Armando, 1983, «Causó estupor la muerte inesperada de Jorge Humberto Robles y Leopoldo Duarte», *Proceso*, <<https://www.proceso.com.mx/137381/causo-estupor-la-muerte-inesperada-de-jorge-humberto-robles-y-leopoldo-duarte>>, consultado el 20/12/2018.
- Carballo, Emmanuel, 1951, *Amor se llama*, Guadalajara, Ediciones Et Caetera.
- Carballo, Emmanuel, 1952, «Ramón López Velarde en Guadalajara», *Revista Et Caetera*, 9-10, pp. 9-59.
- Carballo, Emmanuel, 1954, *Gran estorbo la esperanza*, México, Los Presentes.
- Carballo, Emmanuel, 1956, *Cuentistas mexicanos modernos*, México, Libro Mex-Editores.
- Carballo, Emmanuel, 1964, *El cuento mexicano del siglo XX*, México, Empresas Editoriales.
- Carballo, Emmanuel, 1965, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Empresas Editoriales.
- Carballo, Emmanuel, 1966a, «Prólogo», Gustavo Sainz, *Gustavo Sainz*, México, Empresas Editoriales, pp. 5-10.
- Carballo, Emmanuel, 1966b, «Prólogo», José Agustín, *José Agustín*, México, Empresas Editoriales, pp. 5-13.
- Carballo, Emmanuel, s.f., «Auto Reseña», *Emmanuel Carballo*, <<https://emmanuelcarballo.com/auto-resena/>>, consultado el 16/9/2019.
- Carballo, Emmanuel, s.f., «Docencia, Difusión de Cultura, Medios, Reconocimientos, Publicaciones», *Emmanuel Carballo*, <<https://emmanuelcarballo.com/>>, consultado el 26/1/2019.
- Coordinación Nacional de la literatura del INBA, s.f., «Emmanuel Carballo», *Enciclopedia de la literatura en México*, <<https://www.elem.mx/autor/datos/187>>, consultado el 16/9/2019.

- Forster, Edward Morgan, 2016, *Aspects of the Novel*, Londres, Hodder & Stoughton, Hachette [1905].
- Fuchs-Heinritz, Werner, König, Alexandra, 2005, *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft.
- Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gunia, Inke, 1994, ¿«Cuál es la onda»? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Frankfurt a.M.-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- Jancke, Gabriele, 2011, «Jüdische Selbstzeugnisse und Ego-Dokumente der Frühen Neuzeit in Aschkenas. Eine Einleitung», Birgit E. Klein y Rotraud Ries (eds.), *Selbstzeugnisse und Ego-Dokumente frühneuzeitlicher Juden in Aschkenas. Beispiele, Methoden und Konzepte*, Berlín, Metropol Verlag, pp. 9-26
- Krusenstjern, Benigna von, 1994, «Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert», *Historische Anthropologie* 2, 3, pp. 462-471.
- Lejeune, Philippe, 1994, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- Loeza, Guadalupe, 2012, «Autobiografía precoz», *Leer o morir*, México, Editorial Ink, posición 328-365 [e-book].
- Pereira, Armando, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, 2018a, «Estaciones. Revista literaria de México», *Enciclopedia de la literatura en México*, <<https://www.elem.mx/institucion/datos/1840,%208-6-2017>>, consultado el 20/12/2018.
- Pereira, Armando, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, 2018b, «Centro Mexicano de Escritores», *Enciclopedia de la literatura en México*, <<https://www.elem.mx/institucion/datos/308,%208-6-2017>>, consultado el 20/12/2018.
- Pfaff-Czarnecka, 2013, «Multiple Belonging and the Challenges to Biographic Navigation», *ISA.e-Forum*, pp. 1-17.
- Sainz, Gustavo, 1966, *Gustavo Sainz*. México, Empresas Editoriales.
- Secretaría de Cultura, 2015, «Conaculta publica libro sobre México en la Cultura, uno de los suplementos más importantes del siglo XX», Gobierno de México, <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/conaculta-publica-libro-sobre-mexico-en-la-cultura-uno-de-los-suplementos-mas-importantes-del-siglo-xx?state=published>>, consultado el 27/1/2019.
- Segovia, Francisco, 2018, «Sergio Pitó y la traducción: su otra obra», *La Jornada semanal*, nº 1207, p. 10.





## ***SE ESTÁ HACIENDO TARDE (FINAL EN LAGUNA), DE JOSÉ AGUSTÍN***

### **EL VIAJE SIN RETORNO**

Alba Lara-Alengrin<sup>1</sup>  
Université Paul-Valéry Montpellier 3  
IRIEC EA 740

**Resumen:** Escrita en la cárcel, *Se está haciendo tarde* (1973) es sin duda la novela más contracultural de la producción de José Agustín. A partir del motivo del viaje, analizamos cómo se atenta contra las convenciones literarias y sociales de la época a través de la inversión de las expectativas del viaje, la recreación de una atmósfera asfixiante y la saturación narrativa.

**Palabras clave:** José Agustín, México, siglo XX, narrativa mexicana contemporánea, motivo del viaje, contracultura, jóvenes de la Onda, literatura de la Onda, caló, droga, intoxicación.

**Titre :** *Se está haciendo tarde (final en laguna)* de José Agustín : le voyage sans retour.

**Résumé :** Écrit en prison, *Se está haciendo tarde* (1973) reste sans doute le roman le plus contre-culturel de la production de José Agustín. A partir du motif du voyage, nous analysons comment on y porte atteinte aux conventions littéraires et sociales de l'époque par le biais du retournement des attentes du voyage, de la recreation d'une atmosphère asphyxiante et de la saturation narrative.

**Mots-clés :** José Agustín, Mexique, XX<sup>e</sup> siècle, prose mexicaine contemporaine, motif du voyage, contre-culture, jeunes de la Onda, littérature de la Onda, jargon, drogue, intoxication.

**Title:** José Agustín's *Se está haciendo tarde (final en laguna)*: a one-way trip.

**Abstract:** Written in jail, *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) remains no doubt the most counter cultural novel of José Agustín's production. Using the journey motif, we analyse how the literary and social conventions of that time are infringed upon through the next items: the reversal of the journey expectations, the recreation of a stifling atmosphere and the storytelling saturation.

**Key words:** José Agustín, Mexico, XX<sup>th</sup> century, contemporary Mexican narrative, journey motif, counter culture, Onda young people, Onda literature, jargon, drugs, intoxication.

**Para citar este artículo – To cite this article:** Lara-Alengrin, Alba, 2020, «*Se está haciendo tarde (final en laguna)*», de José Agustín: el viaje sin retorno», Sección monográfica: Littératures contreculturelles hispano-américaines (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles), coord. por Alba Lara-Alengrin y Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des*

---

<sup>1</sup> Alba Lara-Alengrin es profesora-investigadora titular de literatura hispanoamericana en la Universidad Paul-Valéry. Ha publicado *La quête identitaire dans l'œuvre narrative de l'écrivain mexicain José Agustín (1964-1996)* y coordinado en colaboración *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, también *Amériques(s) anarchiste(s). Expressions libertaires du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, entre otros. Sus investigaciones giran en torno a la literatura mexicana contemporánea, la identidad, la literatura de la Onda, la voz narrativa y la transterritorialidad en la literatura hispanoamericana. Contacto: [alba.lara-alengrin@univ-montp3.fr](mailto:alba.lara-alengrin@univ-montp3.fr). Firma institucional: Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

*cultures ibériques et latino-américaines*, n° 6, <[https://cecil-univ.eu/c6\\_3](https://cecil-univ.eu/c6_3)>, puesto en línea el 16/12/2019, consultado el dd/mm/aaaa.

Reçu – Received : 23.08.2019

Accepté – Accepted : 08.10.2019

## Introducción

1. José Agustín, nacido en México en 1944, es con mucho el protagonista más importante de la literatura contracultural de los años sesenta y setenta en México, mejor conocida como «la literatura de la *Onda*». Según el mismo autor, la contracultura «[...] abarca toda una serie de movimientos y de expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional<sup>2</sup>». Dado que la literatura es una institución, nos proponemos averiguar aquí en qué medida se atenta en contra de las convenciones literarias y sociales a través del motivo del viaje en la novela *Se está haciendo tarde, final en laguna*. Para ello será necesario evocar primero el contexto social y literario en el que irrumpió la figura de José Agustín en los años sesenta del siglo XX.

2. José Agustín publicó *Se está haciendo tarde* a los 29 años<sup>3</sup>, en aquel entonces se le adjudicaba el récord de precocidad literaria en su país por haber escrito *La tumba*<sup>4</sup> (1964), su primera novela, a los dieciséis años y publicarla a los veinte. En 1966 José Agustín reeditó *La tumba*<sup>5</sup>, publicó su segunda novela,

*De perfil*<sup>6</sup>, e incluso, su autobiografía en la colección «Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos<sup>7</sup>». Las dos primeras novelas de José Agustín tienen como protagonistas a adolescentes que cuentan sus experiencias cotidianas, están por lo tanto narradas en primera persona y no son introducidas por otra instancia narrativa. Lo que sorprendió, y esto queda claro en las reseñas de la época<sup>8</sup>, fue el discurso coloquial, juvenil y desenfadado de los narradores, una jerga doméstica que desentonaba con el discurso más bien solemne, trascendente o irónico que predominaba en las letras mexicanas. Desde estas primeras novelas sobresalía el estilo tan particular y burlón de José Agustín, que transgredía las convenciones ortográficas o tipográficas del texto literario, por solo citar un ejemplo, no subrayaba en itálicas las expresiones familiares o vulgares, sino los tópicos del discurso «elevado<sup>9</sup>», por ejemplo, en este pasaje de *La tumba*, donde el protagonista evoca la organización de una fiesta, la cursiva destaca la trivialidad de la locución y por ende la voluntad de renovar los códigos literarios: «Mis padres, luego de

<sup>2</sup> Agustín 1996, p. 129.

<sup>3</sup> *Idem* 1973.

<sup>4</sup> *Idem* 1964.

<sup>5</sup> *Idem* 1966a.

<sup>6</sup> *Idem* 1966b.

<sup>7</sup> *Idem* 1966c.

<sup>8</sup> El análisis detallado de éstas aparece en Lara-Alengrin 2007, pp. 80-82, por citar dos ejemplos, Aguilar Mora 1966, p. 9 o Zendejas 1966, p. 5C.

<sup>9</sup> Serna 1996, p. 249 «Si los novelistas de la Revolución ponían en cursivas las palabras ajenas a su léxico de hombres cultos –ansina, jue, maiz, cuantimás–, José Agustín subrayaba frases como roído por los nervios, pertenecientes a la morgue literaria, pero investidas con el prestigio de las bellas letras. Con ello postulaba una estética en que la vitalidad expresiva enjuiciaba desde su trinchera a la corrección académica.»

conocer mis intenciones (que los alegraron bastante), convidaron a *lo más granado de la sociedad capitalina* (que era lo que no quería)<sup>10</sup>.»

3. Aunque en realidad, aún no estaba presente en esas primeras narraciones de José Agustín el universo y el caló de la llamada *Onda*, o sea, la versión mexicana del movimiento jipi, cuya aparición es registrada por el cronista Carlos Monsiváis en los términos siguientes:

Límites aproximados: 1966-1972. En seis años, un fenómeno social espontáneo, sin organización posible, tan derivado como original, se introduce primero en el Distrito Federal y ciudades del norte (Tijuana, Monterrey) para infestar a continuación el resto del país. Un nombre para este caos o esta ambición de orden: la Onda<sup>11</sup>.

4. La *Onda* fue la versión mexicana del movimiento jipi, que además de seguir las tendencias del estadounidense, reivindicó algunos aspectos de las culturas indígenas mexicanas, por ejemplo, su vestimenta o su artesanía, según el mismo Carlos Monsiváis:

Se visten de tarahumaras, adornan sus guitarras con cintas huicholas, traen cruces yalaltecas, usan camisas zapotecas. No acuden a lo indígena porque precisen de identidad nacional, sino porque así incorporan costumbres y vestuarios de esos primeros exiliados, de esos primeros marginados de la civilización y la tecnología. Los lacandones siempre han estado fuera<sup>12</sup>.

5. Además de asumir esa marginalidad de los indígenas, los jóvenes de la *Onda* se sienten atraídos, en particular, por su conocimiento ancestral de sustancias alucinógenas autóctonas, sobre todo de los hongos alucinantes o *teonanacates* (lo que significa carne de Dios<sup>13</sup>). De hecho, México estaba ya en el

círculo *beatnik*, antecedente del movimiento jipi, y en 1957 la revista *Life* había publicado un artículo de Gordon Wasson sobre los hongos alucinógenos mexicanos y la célebre chamana de Huautla, María Sabina, que atrajo a este lugar a investigadores, periodistas, y algunos años más tarde, a los jipis extranjeros y mexicanos.

6. Aunque el deseo de atentar en contra de las convenciones literarias se manifiesta desde la primera novela de José Agustín, el movimiento social de la *Onda* y su discurso se perfilan en su producción solo a partir de 1968, con el cuento «Cuál es la onda», publicado en el volumen de cuentos, *Inventando que sueño* (1968)<sup>14</sup>. Enseguida, la jerga y el universo de la contracultura mexicana se expresarán más abiertamente en dos obras teatrales, *Abolición de la propiedad* (1969)<sup>15</sup> y *Círculo vicioso* (1972)<sup>16</sup>.

7. En 1971, la crítica y escritora Margo Glantz publicó una antología de jóvenes escritores mexicanos, *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33*, precedida de un ensayo de presentación en el cual identificaba dos tendencias emergentes en la literatura mexicana. Por un lado, la *Onda*, que concebía el lenguaje como un nuevo tipo de realismo; por el otro, la *Escritura*, que encaraba el lenguaje como una preocupación formal<sup>17</sup>. La *Onda* era definida también como «literatura que el adolescente escribe para que el adolescente lea<sup>18</sup>» sin la mediación crítica de un narrador externo, dicha tendencia representaba además la entrada del joven de clase media urbana y de su lenguaje en la literatura mexicana. En la lista de autores que para Glantz eran representativos de la literatura de la *Onda* destacaban José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sainz, entre otros. A partir de ese momento, el término *Onda*

<sup>10</sup> Agustín 1964, p. 38.

<sup>11</sup> Monsiváis 1977, p. 227.

<sup>12</sup> *Idem* 1970, p. 98.

<sup>13</sup> Agustín, 1996 p. 53.

<sup>14</sup> *Idem* 1968a.

<sup>15</sup> Agustín 1969.

<sup>16</sup> *Idem* 1972.

<sup>17</sup> Glantz 1971.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 9.

saltó de la sociedad a la literatura mexicana, como una etiqueta para identificar la producción narrativa de algunos escritores nacidos en los años cuarenta, que optaron por retratar el universo juvenil contemporáneo adoptando su lenguaje coloquial. El término Onda aplicado a la literatura ha hecho correr mucha tinta, como suele suceder con las denominaciones de la crítica, a excepción de García Saldaña<sup>19</sup>, casi todos los escritores etiquetados por Margo Glantz dentro de dicho grupo han negado pertenecer a él, en particular Gustavo Sainz, o lo han matizado, como José Agustín, quien considera que dicha denominación es reductora<sup>20</sup>. A pesar de las objeciones y de las otras propuestas terminológicas, para bien o para mal, la de Glantz es la que se ha impuesto hasta ahora<sup>21</sup>.

8. De hecho, el interés de José Agustín por la contracultura no sólo se dio en la ficción, él mismo fue uno de los primeros críticos de rock en México al publicar un ensayo sobre este género en 1968, *La nueva música clásica*<sup>22</sup>. Además, José Agustín ocupaba, junto con el también joven escritor Gustavo Sainz, el papel del niño malcriado del mundillo literario, por sus desplantes y declaraciones en contra de escritores reconocidos, incluso contra su maestro y antiguo promotor, Juan José Arreola. Por ejemplo, José Agustín cuenta en su segunda autobiografía *El rock de la cárcel*, cómo Gustavo Sainz y él mismo «Habíamos despotricado, él *just for the sake of it* y yo por ardido, en contra del Centro Mexicano de Escritores, especialmente en contra

de Juan Rulfo y (horror parricida) de Juan José Arreola<sup>23</sup>». Sainz, por su parte, en un panorama de la novela y el cuento publicados en México durante el año de 1966, critica las intervenciones de varios escritores en el ciclo «Los narradores ante el público<sup>24</sup>», incluso tachando la presentación de Juan Rulfo de «incoherente<sup>25</sup>».

9. Así que cuando publicó *Se está haciendo tarde* en 1973, José Agustín poseía ya una identidad de iconoclasta y de parricida en el mundo de las letras mexicanas. Además, según cuenta en su segunda autobiografía, por aquellos años experimentó prácticamente con todas las drogas sicodélicas, naturales y sintéticas<sup>26</sup>. De manera lógica, en el contexto mexicano de represión juvenil posterior al Movimiento del 68, José Agustín fue arrestado en posesión de marihuana y acusado injustamente de tráfico en diciembre de 1970, por lo que purgó una pena de siete meses en prisión en el llamado Palacio Negro de Lecumberri.

10. *Se está haciendo tarde (final en laguna)* es una novela escrita durante esa estancia del autor en la cárcel. En este ciclo de su producción, la obra de José Agustín se radicalizó incorporando a personajes y situaciones límite, en particular, en lo relativo a la liberación sexual y las experiencias con drogas y alucinógenos. Por cierto, según los cronistas, otro de los rasgos distintivos del movimiento social de la Onda fue su particular caló, una jerga donde se mezclan el sexo y la droga:

<sup>19</sup> Parménides García Saldaña publicó en 1972 *En la ruta de la onda*, un ensayo que abre, por cierto, con una cita de Marx sobre el carácter efímero de toda revolución burguesa: poniendo como ejemplo al movimiento jipi. Define la onda «como una rebelión en contra del orden de la sociedad», protagonizada por menores de treinta años, cuyo primer modelo sería el personaje interpretado por Marlon Brando en *El salvaje*. García Saldaña 1986, pp. 44 y 50.

<sup>20</sup> Sobre lo que opina José Agustín del término «Literatura de la onda», consúltese Agustín 2004, sobre las distintas polémicas y posiciones al respecto, remitimos a Lara-Alengrin 1999.

<sup>21</sup> El estudio mejor documentado y argumentado de toda la producción contracultural mexicana en los años sesenta y setenta, conocida como «literatura de la onda», es sin lugar a dudas, el de Gunia 1994.

<sup>22</sup> Agustín 1968b.

<sup>23</sup> *Idem* 1990, p. 64.

<sup>24</sup> Ciclo de conferencias organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, los textos de 33 escritores fueron luego publicados en dos volúmenes en *Los narradores ante el público 1966* y *Los narradores ante el público. Segunda serie 1967*.

<sup>25</sup> Sainz 1966, p. IV.

<sup>26</sup> Agustín 1990, p. 126.

No es casual que el lenguaje de la Onda deba tanto al habla de los delincuentes de los cuarentas. En la frontera y en la cárcel, en la corrupción de un idioma y en el idioma de la corrupción se elabora con penuria y terquedad la renovación [...] La Onda es el primer grupo que capta y divulga en forma masiva estos numerosos hallazgos<sup>27</sup>.

11. Efectivamente, el caló o lenguaje de la Onda entra de lleno en esta novela de José Agustín, por ejemplo, en este diálogo cuando los protagonistas, Rafael y Virgilio, salen de la casa de éste después de fumar juntos un cigarro de marihuana:

¡Pero a qué horas salimos?, exclamó Rafael al sentir el sol penetrando hasta los huesos. Calaba. Y todo estaba verdísimo en su alrededor.

Desde hace rayo, hijo. Estuvimos parroteando durante el atizapán hasta que pirañas el charro. Luego te clavaste con la posteriza, pero te sacó de onda el póster de Frank Zappa cagando y dijiste que mejor nos saliéramos y te dije vámonos de una vez a la playuca y te desvestiste y te pusiste el traje de baño y tus lentes y le llegaste aquí afuera y nomás vi cómo te clavabas viendo el almendro. Te dije que esta mostaza está súper<sup>28</sup>.

12. El discurso de Virgilio es un muestrario del código lingüístico de la Onda, calcos del inglés a partir de metáforas (*parrotear* en vez de cotorrear, o sea, platicar), juegos de palabras basados en la paronomasia y que remiten a las experiencias con alucinógenos (Atizapán, topónimo derivado del náhuatl, equivale aquí, por paronomasia a «atizarse», o sea, drogarse; mostaza es la derivación de mota, término coloquial que designa la marihuana), sufijos (posteriza, playuca) y habla de los barrios bajos (pirañas el charro, de «pirar» acabarse, charro deriva de «churro», otra palabra familiar para decir petardo). Siguiendo a Carlos Monsiváis, en pocas palabras,

el habla de la Onda era un código cerrado, como el de toda germanía<sup>29</sup>.

13. Desde la novela culto del escritor *beat* Jack Kerouak, *En el camino*<sup>30</sup>, el motivo del viaje o de la errancia, en sentido propio y figurado, se postuló como una aspiración generacional del movimiento jipi, que desde luego hará suya el movimiento de la Onda. *Se está haciendo tarde (final en laguna)* es a la vez la historia de un viaje a Acapulco y la historia de un viaje sicodélico. El relato narra la intoxicación progresiva del protagonista Rafael con otros cuatro personajes, veremos cómo este proceso se expresa en esta novela a través de la inversión de las expectativas del viaje, la recreación de una atmósfera asfixiante y la saturación narrativa.

#### Viaje y frustración

14. *Se está haciendo tarde (final en laguna)* transcurre pues en Acapulco y observa una clara unidad de tiempo pues se narra un solo día que termina, como su título completo lo anuncia, en la laguna de Coyuca. El protagonista Rafael, se dedica a leer el tarot en la ciudad de México donde frecuenta el medio del esoterismo popular o *new age*, y se dirige a Acapulco con la supuesta misión de leer sinceramente el tarot a Virgilio, en realidad, deseando salir de la monotonía de su vida y atraído por la imagen vacacional y estereotipada de dicho puerto.

Un día que se vio con dinero extra (no mucho), consideró que debía ir a Acapulco. Virgilio era la única persona a quien podía tratar de leer el tarot a conciencia [...] Además, el mundo de Virgilio era fascinante. Mujeres que se acostaban a la menor provocación, mucho ruido, brisa fresca, Acapulco Gold, pieles bronceadas, lentes oscuros, sol radiante<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Monsiváis 1970, p. 103.

<sup>28</sup> Agustín 1994, p. 18.

<sup>29</sup> Monsiváis 1970, p. 103.

<sup>30</sup> Kerouak 1957.

<sup>31</sup> José Agustín 1994, p. 14.

15. En Acapulco, Virgilio forma parte del microcosmos de la playa de Caleta, que en el incipit de la novela el narrador heterodiegético presenta así:

A principios de los setenta algunos turistas adinerados y su cortejo de aventureros y codiciosos volvieron a Caleta. Playa risueña de manso oleaje. La tranquilidad. Allí ya no va *nadie*, hayquir. Muchos jóvenes playeros olfatearon: en Caleta se estaba creando un ambiente apropiado. Virgilio encontró allí su medio natural. Virgilio tenía veinticuatro años y se sostenía vendiendo mariguana y drogas sicodélicas en pequeñas cantidades a hippies y aventureros. Muy bajito y muy delgado, pelo chino y corto, su mirada era alegre, tan colorida como sus camisas: *chillantes*, una para cada día de la semana. A *giftly from a lady*. A *veddy ole lady*. Imaginativos sombreros de fieltro<sup>32</sup>.

16. Como su nombre lo indica, Virgilio se convertirá en el guía de Rafael en ese universo contracultural acapulqueño donde la ociosidad y el desenfreno son la norma. Virgilio lo presentará con dos mujeres canadienses, Francine y Gladys, y un joven homosexual de Bélgica, Paulhan. Las dos primeras viven de las rentas del marido de Gladys, uno de esos «turistas adinerados» que también se desenvuelve en el medio de la contracultura acapulqueña; Paulhan, a su vez, vive a costa de éstas: ninguno tiene una verdadera actividad laboral o artística. Como se ha visto con la cita, es además un medio cosmopolita, con ello, la inserción de palabras o de frases en inglés, en francés, o su seudo pronunciación, será una constante del relato («A *giftly from a lady*. A *veddy ole lady*»).

17. Pero Acapulco se va a convertir en un espacio generador de expectativas contrarias, pues las perspectivas de los dos protagonistas no coinciden, de Virgilio sabemos que:

Le fascinaba ir a Caleta: allí encontraba personajes naturales, decadentes porque la decadencia era su meta vital e iban a ella inmejorablemente, al menos sin esa falsamente obvia (inseguridad) que sin excepción mostraban sus amistades de la ciudad de México<sup>33</sup>.

18. La decadencia como meta vital de Virgilio, es un punto clave en la trama de esta novela. De tal suerte que las expectativas de Rafael no solo no se verán realizadas, por el contrario, serán burladas sistemáticamente. En vez de encontrarse rodeado de muchachas liberadas, seductoras y alegres, Rafael pasará el día entero soportando a dos alcohólicas de edad avanzada, que mantienen entre ellas una relación sadomasoquista. Francine es el personaje más soez, se comunica con los demás insultando y humillando, en particular a Gladys, su pareja, a quien maltrata verbal y psicológicamente. Además, la heterosexualidad de Rafael se verá perturbada por la belleza andrógina de Paulhan.

19. Rafael, quien cree poseer una superioridad espiritual sobre los demás por haber tenido visiones de niño, será iniciado a ese mundo decadente a través de la ingestión de mariguana y de alcohol, pero también lo humillarán, lo insultarán y se burlarán de él, como en el episodio siguiente cuando trata de explicar su oficio de lector de tarot:

Al consultar el tarot soy como un oráculo: doy respuestas precisas, concluyentes, que sirven como clave para un mejor entendimiento interno y como base para decisiones importantes. Trato de *penetrar* en las personas hasta el fondo, escruto

¡Escruto!

Yo escroto, dijo Virgilio.

Yo clitoris, reforzó Francine

*profundizo* en el alma, sus resquicios, sus abismos, sus luminosidades; y lo que veo lo transmito con veracidad, con *honestidad*,

Rafael se mordió los labios. Sudaba. Francine bostezó de nuevo<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11. El autor subraya.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 33. El autor subraya.

20. Está claro que el lenguaje y la solemnidad de Rafael son ridiculizados por Virgilio y sus amigos. Francine lo obligará a fumar y a beber alcohol, incluso si Rafael tratará –débilmente– de resistirse, lo que provocará en él alteraciones anímicas, que oscilarán entre la paranoia, la angustia, la euforia y la empatía. La falta de respeto de los personajes es tal que, en otro momento, irrumpirán en el baño cuando Rafael está sentado en el escusado con los pantalones bajados, sin importarles sus protestas y no será la única vez que la novela incurra en lo escatológico. La evocación de escenas de sexo es también cruda y sin ambages y la novela está además plagada de insultos en varios idiomas y de albures. El albur, un rasgo lingüístico de la cultura popular mexicana, será integrado al lenguaje de la *Onda*. Se trata de una práctica más bien masculina que consiste en hacer juegos de palabras de connotación sexual, a partir del doble sentido o de la paronomasia, el interlocutor aludido deberá responder devolviendo ese doble sentido sexual<sup>35</sup>. En pocas palabras, se trata de un duelo verbal para violar metafóricamente al otro. El juego requiere de una capacidad de respuesta y de un ingenio lingüístico y sexual que Rafael no posee.

### La atmósfera asfixiante

21. En una naturaleza deslumbrante y literalmente paradisiaca como era la del Acapulco de los años sesenta y setenta, la novela se desarrolla sobre todo en espacios cerrados: el departamento que los canadienses comparten con Paulhan y la camioneta en la que serán perseguidos por una patrulla. A lo largo del relato Rafael desea huir, pero esta posibilidad será cada vez postergada o impedida, para su

mayor frustración, como lo expresa en el pasaje siguiente:

Tenía que largarse de allí, templo de culos-vergas-mamadas-coger, de locos viciosos enajenados léperos depravados soeces amorales inconscientes irrespetuosos desconsiderados hijos de toda su perdida y recogida madre. Y Virgilio era de la misma calaña, pobre *vicioso*. Además, era un *traidor*, porque con tal de quedar bien con sus amistades *depravadas* era capaz de hacer chistes a costillas de Rafael con perfecto cinismo<sup>36</sup>.

22. Inseguro, hipócrita y algo paranoico, el ego de Rafael terminará hecho trizas en esta encerrona. José Agustín domina con esta novela su estilo tan singular basado en la hibridación de la voz narrativa; a diferencia de sus dos primeras novelas, *Se está haciendo tarde* está narrada en tercera persona, en una suerte de continuidad narrativa donde se mezclan la prosa descriptiva y la representación de las palabras y los pensamientos de los distintos personajes: los diálogos o las voces de los personajes son incorporados a través del discurso indirecto libre, o por medio del discurso directo pero sin signos tipográficos o verbos de discurso. En el ejemplo anterior, queda claro que las palabras *vicioso*, *traidor*, *depravadas* corresponden al discurso y a la entonación que les imprimiría Rafael. Las «zonas de los personajes», como las denomina Bajtín<sup>37</sup>, están admirablemente bien trabajadas, de tal suerte que el lector reconoce en cada caso la voz del personaje que se está colando en el discurso del narrador sin que éste lo especifique.

23. Las sensaciones de enclaustramiento y de imposibilidad de escapatoria se traducen por el leitmotiv del ejercicio de respiración que Rafael emprende cada vez que su paciencia

<sup>35</sup> Por ejemplo, en este pasaje, durante la persecución: «¡Otro *bache*!, exclamó Francine, ¡ya tengo cuadradas las nalgas! Concédeme tu atención, pidió Virgilio». O sea, encadenando con el final de la réplica de Francine, «las nalgas», Virgilio responde «Concédeme». Subrayado del autor, se trata de imprimirle una cierta

entonación al texto y es el mismo efecto buscado con la división de palabras en sílabas. *Ibid.*, p. 170.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 10. El autor subraya.

<sup>37</sup> O sea, la capacidad de resonar de ciertas voces en una novela más allá de su campo de locución. Bakhtine 1978, p. 140.

o su cuerpo están a punto de estallar, y que aparece siete veces por lo menos en la novela:

Respiró profundamente, contando cien doscientos trescientos cuatrocientos quinientos seiscientos setecientos, al inhalar; setecientos seiscientos quinientos cuatrocientos trescientos doscientos cien, al exhalar<sup>38</sup>.

24. Se añaden a esta sensación de enclaustramiento los presagios que vislumbra Rafael, primero, en una visión en la que ve a Francine saltar por el balcón, y luego al tender las cartas para leer el tarot a Gladys. La tensión se amigora un poco cuando los personajes salen a comer y Virgilio promete a Rafael que se marcharán después. Pero cuando creemos que al fin Rafael va a escaparse del grupo, la camioneta en la que debían conducirlos a su casa es perseguida por una patrulla. Ésta se va a convertir en otro espacio de encierro, exacerbado por el temor de Rafael a la policía, el rock sicodélico a todo volumen, el humo de la marihuana, los ademanes obscenos y las provocaciones de Francine a los policías y la manera de manejar de Virgilio, que va gozando divertidísimo la persecución. El auto da vueltas en redondo sin poder salir del rumbo de Mozimba, volviendo sin cesar a la misma encrucijada:

Pobres agentitos, comentó, desde que entraste en esta zona *absurda* se la han pasado bañados en *polvo*. Que paguen su karma, sentenció Paulhan, sonriendo. ¿Karma sencillo o karma matrimonial? Virgilio encendió otro cigarro de marihuana y Paulhan se dedicó a liar más cigarrillos, en especial uno de treinta centímetros, con hojas pegadas, pero se asombró como todos al ver que volvían a llegar a la intersección de calles con la casa de la gran campana roja y Pie de la Cuesta, más allá, con las olas rompiendo en la franja de vegetación que las dividía de la laguna de Coyuca. ¡Volvimos al mismo lugar, no es posible! Siempre se vuelve al punto del principio!, recitó

Paulhan. Nomás esto nos faltaba; ponernos a dar vueltas como pendejos, dijo Francine<sup>39</sup>.

25. En este círculo vicioso, en el que se vuelve siempre a la intersección de cinco calles y la gran campana roja en la casa esquinada, se perfila el motivo del laberinto, una alegoría que remite al viaje iniciático que permitirá el acceso al centro escondido. Ese motivo prefigura el viaje de Rafael a las profundidades del inconsciente. Así, entre los insultos, las burlas, la agresividad y el deseo de escapar del protagonista se va creando una tensión en el relato, de tal suerte que el lector experimenta una especie de intoxicación también. La narración de la primera encerrona en el departamento se extiende a lo largo de sesenta páginas, la misma extensión ocupa el trayecto en coche, es decir, casi la mitad de la novela transcurre en estos dos espacios cerrados<sup>40</sup>, que solo los chistes y los juegos de palabras entre los personajes –por ejemplo, «¿Karma sencillo o karma matrimonial?»– permiten soportar.

26. Las condiciones de escritura de la novela tuvieron sin duda un impacto en la recreación de esa atmósfera enrarecida. Como hemos mencionado, la novela fue escrita en la cárcel, o sea, literalmente al margen de la sociedad, su génesis mismo es más que contracultural, y la reclusión que padeció el autor en la cárcel se expresa en el relato en ese vaivén entre la sensación de enclaustramiento y el deseo de evasión de Rafael. En esta novela, la traumática vivencia carcelaria no es contada sino exorcizada a través de la ficción y decantada por una poética de la reclusión, a través de personajes prisioneros de sus debilidades, que tratan de huir, sin éxito, de atmósferas envenenadas. Después de *Se está haciendo tarde* José Agustín recreará el

<sup>38</sup> Agustín 1994, p. 52.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 172. El autor subraya.

<sup>40</sup> La novela se compone de 256 páginas en total, de las cuales 120 cuentan estas dos encerronas.



espacio y la experiencia carcelarios abiertamente<sup>41</sup>, pero con mucho menos intensidad.

### La saturación narrativa

27. Además del sentimiento de reclusión creciente, el proceso de intoxicación se traduce en el texto por la densidad narrativa. Esta densidad se intensifica con la longitud de los párrafos, sobre todo cuando se narra la persecución, uno de ellos se extiende a lo largo de 18 páginas, creando algo así como una sobredosis tipográfica. Dicha sobredosis textual se recrea también hacia el final de la novela. Después de haber mezclado alcohol con marihuana durante todo el día, la intoxicación alcanzará su clímax cuando se hayan librado de la patrulla cerca de la playa de Pie de la Cuesta. Ahí ingieren todos una pastilla de silocibina, molécula sintética de la psilocina, la sustancia natural de los hongos alucinógenos. Sus efectos, acicateados con más marihuana, son narrados durante casi 60 páginas donde se van alternando las percepciones alteradas de los cinco personajes, por medio de párrafos larguísimos que, apoyándose en la multiplicación de conjunciones de coordinación y la supresión de las comas al enumerar, cuentan visiones que vuelven en forma de bucle, por ejemplo, en esta alucinación de Rafael:

Y luego emergían ojos flameantes rojísimos que se agrandaban hasta transformarse en manos con puñales y en bocas con colmillos sanguinolentos y órganos sexuales carcomidos y aves prehistóricas y murciélagos y moscas y ratas y cerraduras que se desplazaban de lugar en instantes fugaces y con una velocidad desquiciante, como antes la arena. Mil veces mejor ver hacia arriba pero el cielo se resquebrajó y cayó sobre la playa las nubes se petrificaron y se desplomaron convertidas en lluvia de fuego pero al caer eran trozos de carbón peda-

zos de excremento y después cabezas decapitadas con los ojos vacíos y las cuencas sangrantes y las cabelleras flotando meciéndose danzando y todas esas cabezas eran su propia cabeza y luego resultó que no: era la cabeza de Paulhan caminado junto a él, con una sonrisa. Rafael le vio marcadísimos los ángulos faciales. Era muy hermoso, era perfecto, era completo, ¡era el demonio<sup>42</sup>!

28. Según Adolfo Castañón, el intento de José Agustín de transcribir sus experiencias con drogas lo afilia a la literatura mística, pues la única posibilidad lingüística de transcribir y, sobre todo, de comunicar esta experiencia es la acumulación de imágenes y de sensaciones contradictorias<sup>43</sup>. Más que una impresión de simultaneidad (difícilmente traducible en una estructura sintagmática como el lenguaje humano) el relato produce entonces un efecto de saturación. De hecho, en esta novela José Agustín retoma los procedimientos poéticos introducidos por las vanguardias para dar cuenta de la percepción alterada: líneas o blancos de separación entre las palabras, fondos negros, inserción de letras o palabras de canciones en una sangría en el margen izquierdo de la página, por ejemplo, la frase «flashback elemental», cuya función se asemejaría a la de la didascalia teatral y, muy a menudo, los versos de la letra de una canción de los *Beatles*, que se convierte así en un leitmotiv en su sentido musical.

29. Si estilísticamente los estados alterados no conllevan realmente innovaciones significativas en el plano literario, el contexto contracultural induce «contralecturas» de ciertos tópicos literarios. El motivo del viaje, los tópicos del paraíso, del infierno y el del laberinto adquieren una connotación sicodélica y psíquica en *Se está haciendo tarde*.

<sup>41</sup> Además de *Se está haciendo tarde*, integran este ciclo carcelario la obra de teatro *Círculo vicioso* (1972); la novela *El Rey se acerca a su templo* (1976); la segunda autobiografía de José Agustín, *El rock de la cárcel* (1984); y algunas novelas incluidas en compendios

posteriores, «Mírate en este espejo», de *No hay censura* (1988); «Me encanta el infierno», de *No pases esta puerta* (1992).

<sup>42</sup> Agustín 1973, p. 217.

<sup>43</sup> Castañón 1993, p. 49.

30. El paraíso aparece sugerido desde el inicio de la novela, en la naturaleza exuberante de Pie de la Cuesta y la laguna de Coyuca, vislumbradas por Rafael desde una colina cuando está buscando la casa de Virgilio al llegar a Acapulco. El intertexto de la *Divina Comedia* de Dante planea desde luego en esta novela, pero interpretado por un logos pagano: el infierno y el paraíso son estados interiores que corresponden a cada individuo y no estados ultraterrenos y escatológicos. José Agustín había descubierto las obras del psiquiatra Carl Gustav Jung (1875-1961) algunos años antes de escribir esta novela y la huella de sus lecturas es muy clara en la dimensión simbólica y psicológica de las experiencias sicodélicas de sus personajes. Según Jung, la personalidad humana es una estructura dialéctica cuyo objetivo es el de llegar a una unión de contrarios (*unio oppositorum*), o sea, el *Self* o sí mismo. Habiendo previamente aceptado su sombra, Rafael experimenta en la novela ese proceso de individuación<sup>44</sup>, de manera acelerada por la droga. O sea, se enfrentará progresivamente a sus aspectos negativos y a sus complejos a lo largo de la intoxicación, para entrar en un proceso de despersonalización total. La escena que culmina ese proceso de pulverización del ego es aquella en que Rafael, pobretón y tacaño, defeca bajo los efectos de la silocibina y se limpia con los escasos billetes que llevaba para el viaje. Si nos atenemos a la psicología del personaje que se nos ha presentado, siempre preocupado por la falta de dinero, se trata de una transgresión considerable. Además, la contracultura pretendía, entre otras cosas, subvertir los valores del capitalismo y esa escena por demás escatológica, *summum* del antidecoro, alegoriza la inversión de valores que se ha producido ya en Rafael.

31. El viaje de los personajes los conduce, según el caso, a la iluminación, precedida de la oscuridad total, en la que Rafael alcanza la totalidad o sea el conocimiento de Sí mismo o *Self*. En el caso de Francine y Gladys, el viaje conduce al extravío mental y físico, el temido *freakout* o *azote*, ambas saltan de la barca en pleno delirio, Paulhan y Virgilio se debaten por su parte entre la vida y la muerte. En ese momento, la historia se detiene en medio de la laguna de Coyuca con las palabras del pescador que contratan para un paseo en barca y que explican el título de la novela: «Yo creo que mejor nos regresamos. Se está haciendo tarde<sup>45</sup>». Las palabras del pescador, un hombre mayor y parco que aparece como la voz de la sabiduría, son enigmáticas. Nunca sabremos si los personajes volverán con vida de este viaje al inconsciente.

32. Entonces, esta novela sí que propone una lectura alternativa o contracultural de algunos tópicos literarios y atenta contra ciertas convenciones narrativas pero, sobre todo, atenta contra las expectativas del protagonista y del lector. Exceso, decadencia y desenfreno se postulan como una ética contracultural, pero ésta se revela como dolorosa y arriesgada para el protagonista, posiblemente letal para todos los personajes: el lago, donde termina el relato, simboliza los paraísos ilusorios, porque atrae a los humanos a la muerte en muchas leyendas y mitos. *Se está haciendo tarde* es entonces la negación esperpéntica de la utopía de la revolución de las consciencias por medio de las drogas, no obstante, la novela plantea como quiera la posibilidad de un conocimiento de sí mismo, así sea espeluznante, a través de dicho medio.

<sup>44</sup> Confrontación de lo consciente con algunos componentes del inconsciente: la persona, la sombra, el ánimo, el animus y el sí mismo; se trata de diferenciar el yo de todos estos complejos, el proceso conduce a

un «completamiento» el individuo. Alonso G. 2004, pp. 55-70.

<sup>45</sup> Agustín 1994, p. 253.

33. Plagada de letras de canciones y menciones de grupos emblemáticos de rock<sup>46</sup>, en particular de rock psicodélico, a la manera de una banda sonora, esta novela, escrita desde las márgenes, también puede leerse como un homenaje ambiguo a la generación contestataria, desinhibida y hedonista del autor. En efecto, *Se está haciendo tarde* rehúye cualquier idealización de los alucinógenos o de los llamados *on-deros*, pero no deja de ser profundamente contracultural por expresar también desenfronadamente esa ética y esa búsqueda de un modelo de vida alternativo. Según Carlos Monsiváis,

La Onda es el primer movimiento del México contemporáneo que se rehúsa desde posiciones no políticas a las concepciones institucionales y nos revela con elocuencia la extinción de una hegemonía cultural. Tal hegemonía se surte, en términos generales, en la visión gubernamental de la Revolución Mexicana y se concreta en el impulso nacionalista<sup>47</sup>.

34. En efecto, el México emanado de la revolución mexicana se había transformado

económica y socialmente en los años sesenta, los postulados de la *Onda* no fueron políticos, sino societales, y los textos literarios de la llamada literatura de la *Onda* presintieron y expresaron esos cambios en México con mayor intensidad y originalidad que la música u otras artes. Aunque efímero, el movimiento social de la *Onda* fue marginal, no solo por su lenguaje arrabalero sino por su manera de identificarse con grupos sociales marginados de la sociedad mexicana: los indígenas y el hampa (dicho sea de paso, con la que algunos terminaron conviviendo en la cárcel, como José Agustín).

35. Después de *Se está haciendo tarde* José Agustín volverá a recrear los universos contraculturales en otros textos y géneros publicados en los setenta, pero la novela que nos ocupa es sin duda la más intensa y desconcertante de ese ciclo dentro de su producción. Exceso, gozo, picardía, claustrofobia, saturación y trazo grotesco concurren en la historia y la caracterización de esos personajes divertidos, pero no menos decadentes, falsos y patéticos, con los que viajamos sin retorno en *Se está haciendo tarde*.

## Referencias bibliográficas

Aguilar Mora, Jorge, 1966, «El lenguaje entusiasta», *El Día*, 3/12, p. 9.

Agustín, José, 1964, *La tumba*, México, Ediciones Mester.

Agustín, José, 1966a, *La tumba*, edición corregida por el autor, acompañada de 5 relatos, México, Organización Editorial Novaro, [1964].

Agustín, José, 1966b, *De perfil*, México, Joaquín Mortiz, Col. «Serie del Volador».

Agustín, José, 1966c, *José Agustín*. México, Empresas Editoriales.

Agustín, José, 1968a, *Inventando que sueño*, México, Joaquín Mortiz.

Agustín, José, 1968b, *La nueva música clásica*, México, INJM.

Agustín, José, 1969, *Abolición de la propiedad*, México, Joaquín Mortiz.

Agustín, José, 1972, *Círculo vicioso*, Monterrey, Poesía en el mundo.

<sup>46</sup> Banda sonora muy recomendable para quien aprecia el rock: Traffic Beatles, Rolling Stones, Procol Harum, Spirit, Grateful Dead, Bob Dylan, Pink Floyd, Donovan, Buffalo Springfield, Jefferson Airplane,

Delaney & Bonnie, Eric Clapton, Animals, Led Zeppelin, Wilson Pickett, Iron Butterfly, Archies, Joe Cocker, Frank Zappa, Moddy Blues, Procol Harum.

<sup>47</sup> Monsiváis 1977, p. 235.

- Agustín, José, 1990, *El rock de la cárcel*, México, Joaquín Mortiz.
- Agustín, José, 1994, *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, México, Joaquín Mortiz, Col. «Laurel», [1973].
- Agustín, José, 1996, *La contracultura en México*, México, Grijalbo.
- Agustín, José, 2004, «La Onda que nunca existió», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59, pp. 9-17.
- Alonso G., Juan Carlos, 2004, «La Psicología Analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia», *Universitas Psychologica*, vol. 3, núm. 1, pp. 55-70.
- Bakhtine, Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, París, Editions du Seuil [1975].
- Castañón, Adolfo, 1993, «José Agustín: aguja de navegar azotes», *Arbitrario de Literatura Mexicana, Paseos I*, México, Vuelta, 2 t.
- García Saldaña, Parménides, 1986, *En la ruta de la onda*, México, Diógenes [1972].
- Glantz, Margo, 1971, *Onda y escritura en México, jóvenes de 10 a 33*, México, Siglo XXI.
- Gunia, Inke, 1994, «¿Cuál es la onda?» *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*, Frankfurt am Main, Ediciones Iberoamericana.
- Kerouac, Jack, 1991, *On the Road*, Londres, Penguin Books [1957].
- Lara-Alengrin, Alba, 1999, «La narrativa de José Agustín o la tiranía de una etiqueta», *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 111, pp. 81-91.
- Lara-Alengrin, Alba, 2007, *La quête identitaire dans l'œuvre de José Agustín (1964-1996)*, Montpellier, Publications de Montpellier III.
- Los narradores ante el público*, 1966, México, Joaquín Mortiz.
- Los narradores ante el público. Segunda Serie*, 1967, México, Joaquín Mortiz.
- Monsiváis, Carlos, 1970, «Dios nunca muere», *Días de guardar*, México, ERA, pp. 91-114.
- Monsiváis, Carlos, 1977, «La naturaleza de la Onda», *Amor perdido*, México, ERA, pp. 225-262.
- Sainz, Gustavo, 1966, «Novela y cuento», *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 255, 25/12, pp. II-IV.
- Serna, Enrique, 1996, «Códice agustiniano», *Las caricaturas me hacen llorar*, México, Joaquín Mortiz, p. 248-259.
- Zendejas, Francisco, 1966, «Multilibros», *Excelsior*, 17/07, pp. 1C y 5C.

## BOLAÑO GEEK

Raphaël Estève<sup>1</sup>  
Université Bordeaux Montaigne  
EA 3656 Ameriber

**Résumé :** Le but de ce travail est de mettre à profit le rapport – à la fois déclaré et manifeste – de Roberto Bolaño à ce qu'il est convenu d'appeler la « pop culture », pour proposer un agencement ou une articulation de plusieurs questionnements traditionnellement associés à son œuvre : la thématique du *Lumpen*, l'imbrication vitale de l'art et de son extériorité, et enfin la problématique du Mal que nos travaux antérieurs sur l'auteur n'ont jamais dissociée de celle du « devenir technique » heideggérien. Notre thèse centrale, à laquelle l'analyse du motif de la science-fiction dans son œuvre nous conduit, est ainsi celle d'un dépassement par l'auteur de la *réflexivité* postmoderne : un dépassement dans lequel, à notre sens, réside une bonne part de son pouvoir de fascination.

**Mots-clés :** Bolaño, Science-fiction, Postmodernité, Technique, Post-apocalypse, Žižek.

**Title:** Geek Bolaño.

**Abstract:** The aim of this work is to emphasize Roberto Bolaño's relationship – at the same time declared and manifest – with what is known as «pop culture», to propose an arrangement or articulation of several questions traditionally associated with his work: the theme of Lumpen, the vital interweaving of art and its exteriority, and finally the problematic of Evil that our previous works on the author have never dissociated from that of Heidegger's «technical evolution». Our central thesis, to which leads us the analysis of the motive of science-fiction in his work, is the overrun by the author of postmodern *reflexivity*: it is on this overrun that hinges on, in our view, a good part of his power of fascination.

**Keywords:** Bolaño, Science fiction, Postmodernism, Technique, Postapocalyptic, Žižek.

**Título:** Bolaño *geek*.

**Resumen:** El propósito de este trabajo es aprovechar el vínculo –a la vez reivindicado y manifiesto– de Roberto Bolaño con lo que acostumbramos llamar la «cultura pop» para proponer una articulación de varias problemáticas tradicionalmente asociadas a su obra: la temática de lo *Lumpen*, el entrelazado vital del arte con su exterioridad, así como la cuestión del Mal, que nuestros trabajos anteriores sobre el autor nunca dissociaron de los aportes del pensamiento heideggeriano sobre la técnica. Nuestra tesis central, a la que nos lleva el análisis del motivo de la ciencia ficción en su trabajo, es la de un repudio por parte del autor de la *reflexividad* posmoderna: un repudio en el que radica, a nuestro parecer, buena parte de su poder de fascinación.

**Palabras claves:** Bolaño, Ciencia ficción, Posmodernidad, Técnica, Postapocalipsis, Žižek.

---

<sup>1</sup> Raphaël Estève est professeur au département d'espagnol de l'université Bordeaux Montaigne. Il s'intéresse plus particulièrement à la littérature latino-américaine et à la philosophie hispanique. Il est l'auteur de *L'univers de Jorge Luis Borges* (Ellipses, 2009) et a dirigé la parution, aux Presses Universitaires de Bordeaux de *Echos d'Alan Pauls* paru en 2018 et de *Clartés de María Zambrano*, en 2013, et avait auparavant coédité, avec Karim Benmiloud, *El planeta Pitol* (P.U.B., 2012) et *Les astres noirs de Roberto Bolaño* (P.U.B., 2007).

**Pour citer cet article – To cite this article :** Estève, Raphaël, 2020, « Bolaño geek », Dossier thématique : Littératures contreculturelles hispano-américaines (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles), coord. par Alba Lara-Alengrin et Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 6, <[https://cecil-univ.eu/c6\\_4](https://cecil-univ.eu/c6_4)>, mis en ligne le 16/12/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 15.07.2019  
 Accepté – Accepted : 08.10.2019

## Introduction

1. Le terme *geek* est attesté au début du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis pour désigner, au sein des cirques itinérants, très populaires à l'époque, un intervenant qui devait par ses actions loufoques amuser et gentiment dégouter le public. Le *geek* serait donc à l'origine plus social ou communautaire et plus polyvalent et baroque que son concurrent le *nerd*, néologisme apparu dans un livre pour enfants des années cinquante, *If I Ran the Zoo*<sup>2</sup>, désignant un individu plus introverti et plus spécialisé dans un domaine d'excellence, de préférence mathématisable. Toutes ces déterminations se sont ensuite un peu confondues, surtout en France où *geek*, hégémonique y compris pour désigner les technophiles, a profité de l'homophonie disgracieuse de *nerd* avec le « mot de Cambonne ». Cette homophonie n'aurait d'ailleurs pas déplu – la dernière phrase de *Nocturno de Chile* l'atteste – à Roberto Bolaño, dont la technophilie est toujours déjà contrariée par une modalité apocalyptique, et qui a par conséquent souvent activé l'*homonymie* hispanophone entre « eschatologie » (en l'espèce, le devenir technique comme *telos*) et « scatologie » (le rapport à l'excrémentiel pour

signifier que ce *telos* n'est pas des plus engageants). Le *geek* et l'amphibologie de la « *eschatología* » : voilà déjà presque intégralement délimité le périmètre de notre proposition.

2. La première question à poser est bien entendu : en quoi Bolaño est-il *geek* ? On peut procéder négativement et commencer par lister ce qui chez lui est contre-culturel mais pas *geek* : le football, le porno, plus résiduellement la pop-music, les drogues.

3. Ne sont, à proprement parler, *geek* que les deux champs qui vont nous intéresser ici. Les jeux de plateau ou *wargames* au cœur de *Tercer Reich*<sup>3</sup>. Et, surtout, la science-fiction. La science-fiction que certains titres semblent annoncer : *2666*<sup>4</sup>, paru en 2004, et qui, tout démonisme mis à part, sonne comme un roman d'anticipation. Ou encore *Estrella distante*<sup>5</sup>, paru en 1996, qui, s'il ne réfère en réalité pas à la destination d'une quelconque odysée spatiale, évoque néanmoins de façon assez détaillée l'œuvre de « un certain K. W., auteur chilien de science-fiction »<sup>6</sup>.

4. Plus substantiellement, la science-fiction dont nous ne prendrons pas le temps ici d'une définition générique est très repérable dans *La literatura nazi en América*<sup>7</sup>, paru la

<sup>2</sup> Seuss Geisel 1950.

<sup>3</sup> Bolaño 2010.

<sup>4</sup> *Idem* 2004.

<sup>5</sup> *Idem* 2006.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 105 : « un tal K. W., autor chileno de ciencia ficción ». Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.

<sup>7</sup> Bolaño 1996.

même année, et où un chapitre entier est consacré à une poignée d’auteurs confidentiels et surtout, donc, fascistoïdes. La science-fiction est également présente dans la dernière partie de 2666, où l’onomastique judéo-slave de l’écrivain, de S.F., donc, Efraïm Ivanov semble calquée sur celle d’un des maîtres du genre, Isaac Asimov.

5. La science-fiction est, enfin, au cœur de *El espíritu de la ciencia ficción*<sup>8</sup>, ouvrage datant de 1984 et publié à titre posthume en 2016, dont nous allons ici privilégier l’étude, non sans avoir précisé que vaisseaux spatiaux, paradoxes temporels et autres mutants apparaissent fréquemment de façon ponctuelle dans l’ensemble de l’œuvre, souvent, d’ailleurs, au détour d’un rêve. Champ de projection des superpuissances, parfois totalitaires comme les soviétiques ou les nazis, jamais très loin chez Bolaño pour ce qui est de ses acteurs, la science-fiction est pour ce qui est de ses auteurs surtout la chasse gardée des Nord-américains.

6. Comme annoncé, nous allons accorder ici un peu moins d’importance aux *wargames* pourtant partie intégrante de la sphère *geek*, car nous en avons déjà traité ailleurs<sup>9</sup> à propos de *El Tercer Reich* dont ils constituent l’enjeu principal, alors qu’ils sont seulement évoqués sur quelques pages dans *El espíritu de la ciencia ficción*. Cependant, ces pages proposent extensivement ce que Bolaño a prémédité comme une absence dans *El Tercer Reich* : une définition et une caractérisation détaillées de ce que sont les jeux de plateau dans un paragraphe très important auquel nous ferons plus longuement allusion dans les lignes à venir. Ce paragraphe s’insère dans ce qu’on appellera la trame principale du roman : l’apprentissage littéraire et sentimentalo-sexuel du narrateur, Remo, un jeune chilien exilé à Mexico au début des

années soixante-dix, qui fait de *El espíritu de la ciencia ficción* une sorte de brouillon de *Los detectives salvajes*<sup>10</sup>, le roman qui a établi la notoriété de Bolaño, publié une quinzaine d’années plus tard.

7. La deuxième trame, qui est celle qui va véritablement nous intéresser, retranscrit la correspondance du colocataire de Remo, Jan, lui aussi chilien de dix-sept ans exilé à Mexico. Ou tout au moins la partie de cette correspondance – on aura compris, que, précisément, elle n’est pas forcément « correspondue » – rédigée par Jan, qui écrit des lettres à des auteurs de son genre de prédilection : la science-fiction. Ces auteurs sont tous nord-américains. Il y a ainsi dans le roman neuf lettres pour huit destinataires, parmi lesquels on retrouve Alice Sheldon, *alias* James Tiptree, Jr., mentionnée notamment dans *Amuleto*<sup>11</sup> et *Amberes*<sup>12</sup> et qui a réellement existé.

8. Évoquons uniquement pour la forme la troisième trame du roman, hésitant entre l’interview du gagnant d’un prix littéraire, possiblement ce même Jan des années plus tard, et un récit guerrier impliquant selon toute vraisemblance au Chili, à l’époque du coup d’État de Pinochet, l’ami des deux colocataires, Boris, resté combattre au pays.

9. Jan dont l’ambition, on l’aura deviné, est d’écrire lui aussi un roman de science-fiction, est en tout état de cause un *geek*. Il ne sort pas de chez lui, comme en témoigne son colocataire, militant pour que « [...] Jan sorte de sa chambre ne serait-ce qu’une fois par jour<sup>13</sup> ». Quand Jan, bien entendu sous-alimenté, est fiévreux, il voit le toit de leur chambre « infesté de rats mutants<sup>14</sup> ». Il passe donc toutes ses journées « à écrire des lettres et lire des livres de science-fiction<sup>15</sup> » qu’il demande à ses camarades d’aller voler dans les « librairies

<sup>8</sup> *Idem* 2016.

<sup>9</sup> Estève 2018.

<sup>10</sup> Bolaño 1998.

<sup>11</sup> *Idem* 1999.

<sup>12</sup> *Idem* 2002.

<sup>13</sup> *Idem* 2016, p. 198 : « [...] Jan saliera del cuarto aunque sólo fuera una vez al día ».

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 21 : « Plagado de ratas mutantes ».

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 151 : « Escribiendo cartas y leyendo libros de ciencia-ficción ».

spécialisées en langue anglaise<sup>16</sup> ». Jan est donc incontestablement « pointu », comme il est possible ou conseillé de l'être chaque fois que la contre-culture mimétise ou incorpore les pratiques élitistes de la haute-culture. Mais ceci, comme on le sait, est loin de suffire à leur superposition<sup>17</sup>.

### Lumpen culture

10. C'est en effet le lot de toute expression contre-culturelle : la science-fiction est dans un premier temps exposée à la condescendance des tenants de la culture institutionnelle. L'un des professeurs de lycée les plus appréciés de Jan lui demande après avoir lu le manuscrit de ce dernier s'il n'est pas sous l'influence de psychotropes : « Le professeur bien-aimé, en voyant ma nouvelle, dit : mon cher Jan, j'espère que tu n'as pas fumé<sup>18</sup> ». Et même son ami le plus proche, le narrateur Remo, s'interroge dans le même esprit :

- [...] Tu as déjà lu Tolstoï, Boulgakov ?
- Très peu.
- Je m'en doutais : tu devrais lire d'autres auteurs russes, et plus généralement, d'autres types d'écrivains. Tu ne vas pas passer ta vie à lire des histoires de vaisseaux spatiaux et d'extraterrestres<sup>19</sup>.

11. Le fait est que, dans l'ensemble de l'œuvre de Bolaño, il y a bien une forme de paradoxe conditionnant l'appréciation de la science-

fiction. L'auteur, en effet, en est un amateur manifeste, mais il ne cesse d'en souligner la loufoquerie<sup>20</sup>. Car ce n'est pas le monopole de *La literatura nazi en América* : la sphère de la science-fiction, c'est-à-dire aussi bien ses auteurs que ses consommateurs, est, dans tous les textes de Bolaño où elle est évoquée, à la fois sulfureuse et folklorique. Beaucoup de nazis s'y meuvent donc, antisémites, racistes, bikers S.S. ou complotistes. On relève ainsi le gnosticisme manifeste du premier auteur évoqué par le chapitre « Visión, ciencia ficción » de *La literatura nazi en América*, J. M. S. Hill, dont les trames sont saturées de « scientifiques fous, de clans ou tribus cachées qui à un moment donné doivent se découvrir et lutter contre d'autres tribus cachées, des sociétés secrètes d'hommes vêtus de noir<sup>21</sup> ». Mais ce secret est tout aussi bien celui de la *confidentialité* des auteurs, déclarée par Jan dans *el Espíritu de la ciencia ficción* :

Selon beaucoup, le seul écrivain de science-fiction de mon pays [...] Mais j'en doute [...] Remo me dit que sa mère en a connu un autre, il y a plus de dix ou quinze ans [...] Il s'appelait González, c'est en tout cas ce que croit se rappeler mon ami, et il était fonctionnaire au service de statistique de l'hôpital de Valparaiso [...] Il payait la mère de Remo et

<sup>16</sup> *Ibid.* : « *Librerías especializadas en literatura de lengua inglesa* ».

<sup>17</sup> Nous nous situons ici volontairement sur un plan préthéorique : W. Benjamin puis Th. W. Adorno ayant bien entendu posé les bases du débat contemporain sur la « valeur » artistique des industries culturelles.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 37 : « *El querido profesor, al ver mi cuento, dijo: querido Jan, espero que no estés fumando* ».

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 144 : « [...] *¿Has leído alguna vez a Tolstoi, a Bulgakov? – Poco... – Me lo suponía... Tendrías que leer a otros autores rusos; en general a otro tipo de escritores. No te vas a pasar la vida leyendo historias de naves espaciales y extraterrestres* ».

<sup>20</sup> Dans cette *demi-teinte* de l'affinité, ou affinité au second degré, également repérable chez les amateurs revendiqués du kitsch, il y a finalement un tropisme des tenants de la pop-culture (dont on pourrait faire

de Quentin Tarantino le paradigme) : aimer en dénigrant un peu. Sans en faire une règle systématique du fonctionnement de Bolaño qui démentirait par avance l'idée directrice de notre conclusion, il est difficile, au-delà du cas de l'auteur, de ne pas voir dans cette posture, comme nous incite par exemple à le faire Slavoj Žižek dans l'ensemble de son œuvre, une caractéristique de la postmodernité : le « méta », qui est assurément l'oméga (c'est-à-dire le dernier mot) de la pop-culture des trente dernières années est bien une traque de la littéralité, une anti-cristallisation : je me vois aimer donc j'ai du recul vis-à-vis de ce que j'aime. Au minimum, je le désacralise.

<sup>21</sup> *Idem* 1996, p. 104 : « [...] *científicos locos, clanes o tribus escondidas que en determinado momento deben emerger y luchar contra otras tribus escondidas, sociedades secretas de hombres vestidos de negro* ».



d'autres filles pour qu'elles achètent son roman [...] édité à compte d'auteur [...]»<sup>22</sup>.

12. Folkloriques, avons-nous également dit, car dans une ingénuité dont nous pouvons d'ores-et-déjà souligner la réversibilité, les auteurs de science-fiction bolaniens sont presque toujours d'invétérés *plagiaires*, comme Efraim Ivánov à ses débuts dans 2666, ou presque tous les auteurs de *La literatura nazi en América* qui ont également en commun la mécanique systématique de leur travail imaginaire par conséquent fort limité. On le note avec délectation dès les titres des ouvrages qu'un même auteur décline comme les tables de multiplication (Ivanov est ainsi l'auteur d'une trilogie dont les volets s'intitulent *Le crépuscule*, *Le midi*, *Le lever du jour*<sup>23</sup>). Et le phénomène est, on s'en doute, encore plus patent du fait de l'hyper-codification caractérisant le genre :

Les extraterrestres, les vols interplanétaires, le temps disloqué, l'existence de deux, voire plus, civilisations avancées visitant périodiquement la Terre, les luttes, souvent violentes et surnoisées, de ces civilisations<sup>24</sup>.

13. Autant de figures imposées au sein desquelles l'originalité – synthétique ou accumulative – de ce désopilant berger allemand mutant de la *Literatura nazi en América* fait finalement figure d'exception : « Le chien d'O'Connell, un berger allemand mutant et errant, aux pouvoirs télépathiques et aux

tendances nazies<sup>25</sup> ». Car pour le reste, la récursivité des structures et des paradigmes fait bien ici de cette surcodification générique l'antithèse de la créativité. Et à ce titre la science-fiction peut apparaître comme un lieu de dévoiement littéraire.

14. S'il y a une chose que la science-fiction et les *wargames* partagent, c'est la typologie mixte de leur public. Intéressons-nous pour développer cette idée à un paragraphe de *El espíritu de la ciencia ficción* qu'on peut déclarer crucial pour qui veut lire Bolaño. Le narrateur accompagné d'un comparse se rend chez le docteur Carvajal qui dirige l'une des innombrables revues littéraires qui bourgeonnent à l'époque dans la ville de Mexico pour s'entretenir avec lui du phénomène. C'est la présentation par Carvajal de ces revues comme un hobby qui va faire dévier la conversation vers les *wargames* permettant à Remo de répéter « quelque chose qu'il avait lu dans les papiers que Jan avait en sa possession<sup>26</sup> ». Il en distingue deux modalités. La première est ainsi : « Les jeux de plateau qui consistent en un panneau hexagonal et quelques fiches en carton appelées compteurs<sup>27</sup> ». Ces derniers « [F]ont du joueur un membre de l'État-Major<sup>28</sup> ». Ils viendraient, ajoute-t-il, du « *Kriegsspiel* allemand<sup>29</sup> ». La seconde déclinaison « [P]lace le joueur, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre, dans la peau même du soldat. Le jeu consiste à consacrer un jour ou un week-end à des exercices militaires<sup>30</sup> ». Si ces derniers rassemblent un

<sup>22</sup> *Idem* 2016, p. 23 : « Según muchos el único escritor de ciencia-ficción de mi país [...] Pero no lo creo [...] Remo me cuenta que su madre conoció a otro hace más de diez o quince años [...] Se llamaba González o eso cree recordar mi amigo y era funcionario del departamento de estadística del Hospital de Valparaíso [...] Le daba dinero a la madre de Remo y a las otras chicas para que compraran su novela [...] Editada con su propio dinero [...] ».

<sup>23</sup> *El ocaso*, *El mediodía*, *El amanecer*.

<sup>24</sup> *Idem* 2004, p. 905 : « Los extraterrestres, los vuelos interplanetarios, el tiempo dislocado, la existencia de dos o más civilizaciones avanzadas que visitaban periódicamente la Tierra, las luchas, a

menudo trapaceras y violentas, de estas civilizaciones ».

<sup>25</sup> *Idem* 1996, p. 107 : « El perro de O'Connell, un pastor alemán mutante y vagabundo, con poderes telepáticos y tendencias nazis ».

<sup>26</sup> *Idem* 2016, p. 165 : « Algo que había leído en los papeles que guardaba Jan ».

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 166 : « Los juegos de mesa que consisten en un tablero hexagonado y unas fichas de cartón llamadas contadores ».

<sup>28</sup> *Ibid.* : « Colocan al jugador en el papel del Estado Mayor ».

<sup>29</sup> *Ibid.* : « *Kriegsspiel* alemán ».

<sup>30</sup> *Ibid.* : « Coloca al jugador, como si se tratara de una pieza de teatro, en el mismo pellejo del soldado ».

public hétéroclite, en revanche « [L]es guerres de plateau attirent plutôt des fascistes paresseux, des passionnés d'histoire militaire, des adolescents timides<sup>31</sup> ». En effet, ajoute le jeune narrateur, « la plupart d'entre eux ont pour cadre la seconde Guerre Mondiale et se caractérisent par une iconographie et des mécanismes d'identification typiquement nazis<sup>32</sup> ». Aspirant à « [U]ne rigueur historique exemplaire<sup>33</sup> », les *wargames* apparaissent ainsi comme l'univers virtuel d'une éventuelle seconde chance pour les vaincus de l'Histoire : « Dans la publicité qu'ils font, ils promettent par exemple au futur joueur que, s'il joue bien et qu'il a de la chance, l'opération Barbe Rouge pourra finalement être un succès<sup>34</sup> ».

15. Cela nous permet de comprendre que les *wargames* partagent également avec la science-fiction la définition philosophique, ou plus exactement, spéculative de cette dernière : la projection du possible à partir du réel. *Wargames* et science-fiction sont tous deux en excès par rapport à ce même réel : la science-fiction est ainsi historiquement préfigurée par les récits utopiques, ou de découvertes de lieux demeurés inconnus. Puis, la surface de la terre étant explorée et connue, donc épuisée, cet excédent est projeté hors de la synchronie géographique, dans le futur ou même le passé très lointain (comme dans la saga *Star Wars* qui ne se fonde donc pas seulement sur un éloignement spatial), ou dans des dimensions parallèles. Dans le cas des *wargames*, on voit bien que ce qu'on appelle en linguistique « l'irréel du passé », comme dans « si j'avais eu de l'argent, je me serais acheté une voiture », est réactivé en pure effectuation du possible : si cette bataille se

termine de cette façon, alors les nazis peuvent gagner la guerre et le quatrième Reich peut advenir.

### Le marché ou l'art

16. Un autre point commun entre science-fiction et *wargames* va ici nous intéresser. Tous deux sont indissociables des États Unis, ce qui va avoir pour nous deux conséquences fondamentales, sur le plan économique et sur le plan technologique. On l'a dit, le chapitre « *Visión, Ciencia ficción* » de *La literatura nazi en América* est entièrement consacré à des auteurs nord-américains, de la même façon que, dans *El espíritu de la ciencia ficción*, Remo nous assure :

Ces deux hobbies, ceux sur plateau et ceux en plein air du week-end peuvent s'appuyer sur plusieurs revues qui leur sont consacrées, ainsi que sur des infrastructures inimaginables en dehors des États-Unis<sup>35</sup>.

17. Ce qui fait évidemment écho au fait que « [L]es *gringos* qui les pratiquent dépensent des sommes considérables susceptibles de maintenir le *business* à flot<sup>36</sup> ». Et Roberto Bolaño, à l'époque – à savoir le début des années quatre-vingts – ne croyait pas si bien dire, car il évoque bien là deux ancêtres des jeux vidéos dont on sait quarante ans plus tard qu'ils sont l'industrie culturelle de loin la plus rentable. Bolaño a également intériorisé le fait que tout ce qui compose la sphère *geek* est d'importation nord-américaine, avec une brève parenthèse japonaise au tournant du millénaire ne faisant que confirmer, compte tenu du rayonnement à l'époque du Japon

---

*El juego consiste en un día o en un fin de semana dedicado a prácticas militares ».*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 167 : « *Las guerras de tablero atraen más bien a fascistas perezosos, aficionados a la historia militar, adolescentes tímidos* ».

<sup>32</sup> *Ibid.* : « *La mayoría son de la Segunda Guerra Mundial y con una iconografía y mecanismos de identificación marcadamente nazis* ».

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 166 : « *Un rigor histórico ejemplar* ».

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 167 : « *En su publicidad, por ejemplo, le prometen al futuro jugador que si juega bien y tiene suerte la Operación Barbarroja puede ser un éxito* ».

<sup>35</sup> *Ibid.* : « *Ambos hobbies, los de mesa y los de week-end, poseen más de una revista a su servicio y una infraestructura sólo concebible en los Estados Unidos* ».

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 166 : « *Los gringos que ahora los practican pagan unas cantidades bastante considerables como para mantener el negocio* ».

dans ces deux domaines, la corrélation de la puissance économique et du développement technologique avec l'émergence de la contre-culture *geek*. Car, pour en revenir aux *wargames*, ce que Bolaño a là encore parfaitement compris et qui est en plein dans notre thématique, c'est la *fandom* – ou *fanbase* – *economy* : s'il est déjà ponctuellement question de *fanzines* dans *El espíritu de la ciencia ficción*, le jeune Jan a en revanche beaucoup plus globalement pris la mesure de la dimension *communautaire* du phénomène. Ainsi, sur le modèle infrastructurel de l'université, d'ailleurs (la fameuse « *Universidad Desconocida* », peut-être), qui dit *geek* dit colloques, congrès, conventions, etc. Il est ainsi, par exemple dans la nouvelle « Enrique Martín » de *Llamadas telefónicas*, plusieurs fois fait allusion au « Fameux Congrès Mondial des Écrivains de Science-Fiction<sup>37</sup> », et de nombreuses réunions ou comités sont évoqués dans *El espíritu de la ciencia ficción*. Presque tout le monde connaît de nos jours le *Comic Con*, grand-messe *geek* se tenant tous les ans à San Diego ou encore, à un degré moindre peut-être, l'*E3* de Los Angeles son équivalent chaque année, plus tôt, au mois de juin, pour les jeux vidéo. L'*E3* est bien sûr un gigantesque *show-room*, où l'industrie *tease* ses productions prochainement commercialisées. On notera pour cette sphère ludique l'activation des deux sens du mot « convention » : la règle (du jeu) et le symposium.

18. Nous pouvons à présent établir le lien entre ce plan spéculatif de la projection du possible à partir du réel et cette dimension économique. C'est notre *geek*, Jan, qui va le permettre en activant également le sens non-philosophique du terme « idéaliste ». Jan, qui a 17 ans, écrit donc à ses auteurs de chevet

(et on ne peut s'empêcher ici de penser au concept de *Flaschenpost* que le philosophe slovène Slavoj Žižek tire de l'idée lacanienne fameuse qu'une lettre « arrive toujours à destination »<sup>38</sup>). Le propos de ces lettres, en dehors de nous faire entendre directement la voix de ce personnage qui par ailleurs s'exprime peu dans le roman, n'est pas systématiquement clair. Mais ce qui l'est, en revanche, c'est l'articulation de la septentrionalité américaine et de l'économie, telle qu'elle va être opérativement énoncée par Jan qui est, on l'aura compris, par ailleurs un doux rêveur (le rêve est souvent chez Bolaño le vecteur de la science-fiction). Cette articulation a deux modalités, une économique-artistique et une politique. La première appelle les auteurs nord-américains, pourtant eux-mêmes rarement établis, à une forme de *mécénat* vis-à-vis de leurs aspirants confrères du sud : « Un comité d'écrivains de science-fiction nord-américains en soutien des pays du Tiers-monde et plus particulièrement d'Amérique latine<sup>39</sup> ». Il est même question de bourses (*becas*) appelées de ses vœux par ce jeune désargenté. On notera au passage dans le roman la mise en corrélation moins incongrue qu'il n'y paraît par le docteur Carvajal entre la poésie pratiquée par toute cette petite communauté chileno-mexicaine dans le roman et la sphère *geek* : la poésie serait le divertissement du pauvre. « Ici, comme on pouvait s'y attendre, on en était réduit à la drogue ou au *hobby* le moins coûteux et le plus pathétique : la poésie<sup>40</sup> », là où les loisirs du Nord (des Occidentaux aurions-nous presque pu écrire) impliquent une solide infrastructure économique.

19. La seconde mouture est politique avon-nous dit. Jan, en effet, se dit que cette

<sup>37</sup> *Idem* 1997, p. 26 : « *El famoso Congreso Mundial de Escritores de Ciencia Ficción* ».

<sup>38</sup> Žižek 2010, p. 33 : « Son destinataire réel n'est en fait pas l'autre empirique qui pourrait bien la recevoir, ou pas, mais le grand Autre, l'ordre symbolique même, qui la reçoit au moment où la lettre est mise en circulation ».

<sup>39</sup> Bolaño 2016, p. 37 : « *Un comité de escritores de ciencia-ficción norteamericanos en apoyo de los países del Tercer Mundo y en especial de América Latina* ».

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 165 : « *Aquí, como era de esperar, buscamos la droga o el hobby más barato y más patético: la poesía* ».

fraternité a priori autour du genre science-fiction peut avoir une incidence sur les antagonismes géostratégiques qui l'affectent. Il est chilien et pour lui, le gouvernement US se rend évidemment coupable d'exactions d'ingérence dans son pays. La candeur pacifiste de Jan nous renverrait ainsi au *lamento* du fragment 37, intitulé « Tres años », de *Amberes* : « Je ne peux pas être un auteur de science-fiction car j'ai perdu une bonne part de mon innocence<sup>41</sup> ».

20. Cette innocence ne peut manquer de nous rappeler qu'il y a toujours chez Bolaño, une dialectique de la pureté : emblème idéologique d'une déviance eugéniste et totalitaire d'un côté, innocence et virginité de l'autre (combien de ces jeunes poètes perdent tout juste la leur dans l'œuvre de Bolaño ?). Et de fait, si l'on instruit un rapport de synonymie assez évident entre « innocence » et « inexpertise » ou « absence de professionnalisme », il semble bien y avoir une vérité première ou dernière de l'art dans le rapport à la science-fiction de Jan : une vitalité de l'imprévu et du désordre, d'un certain type, en somme, d'*amateurisme* se dégageant de « [S]es papiers éparpillés, ses coupures de journaux et autres livres de science-fiction, cartes et dictionnaires qui constituaient une espèce de bibliothèque-dépotoir<sup>42</sup> ». Car cette fois encore le livre semble ne pas renvoyer au texte, mais à l'expérience vitale à laquelle il s'articule. Et comment mieux le signifier qu'en faisant des piles de livres de Jan le lieu sur lequel on s'alimente : « Nous déjeunâmes ici, sur les livres préalablement recouverts d'une fine couverture en guise de nappe, et

nous dinâmes au même endroit<sup>43</sup> ». Une camarade, tenante d'un rapport plus institutionnalisé à la culture, ou en tout cas moins iconoclaste, lui dit : « Les livres doivent être sur les bibliothèques, rangés de façon agréable, et prêts à être lus ou consultés<sup>44</sup> ». Ce à quoi Jan répond : « En mâchant les feuilles des livres on avait apaisé la faim de nombreux habitants de villes assiégées<sup>45</sup> ». Voilà qui appelle plusieurs commentaires. Pour commencer par le moins important, cette forteresse de substitution, puisque « [D]'avantage qu'un amas de livres, on aurait dit un banc de place d'armes<sup>46</sup> », rappelle immédiatement celle que se construit « *El Quemado* » avec l'amoncellement des pédalos qu'il loue durant le jour, dans *El Tercer Reich*, « *El Quemado* » étant lui aussi exilé chilien et victime politique de sévices physiques. Ensuite, par-delà la sommation faite à l'art de composer avec l'indigence, de ne pas s'en abstraire, on notera également la connotation « art contemporain » du geste. Il y a bien en effet une forme d'« installation » ou de « performance » par la façon dont l'ingestion des assiégés se prolonge quelques lignes plus loin : « À Sébastopol, un jeune aspirant écrivain avala, en 1942, une bonne partie d'*À la recherche du temps perdu* de Proust, dans l'édition française originale<sup>47</sup> ». Mais il s'agirait ici d'un art *véritablement* contemporain, en maintenant à travers l'enrichissement de ce genre supposé mineur, la science-fiction, la destination première ou dernière de l'art : la vie.

21. Et c'est donc à cet égard significativement que s'achève le roman : par une forme

<sup>41</sup> *Idem* 2002, p. 83 : « No puedo ser un escritor de ciencia ficción porque he perdido gran parte de mi inocencia ».

<sup>42</sup> *Idem* 2016, p. 119 : « Sus papeles desparramados, recortes de periódicos, libros de ciencia-ficción, mapas y diccionarios que conformaban una especie de biblioteca-basurero ».

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 153 : « Comimos allí, sobre los libros previamente cubiertos con una manta fina, y cenamos allí ».

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 194 : « Los libros deben estar en los libreros, ordenados con gracia, listos para ser leídos o consultados ».

<sup>45</sup> *Ibid.* : « Masticando hojas de libro habían aliviado el hambre muchos ciudadanos de urbes sitiadas ».

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 152 : « Más que un montón de libros aquello parecía una banca de plaza de armas ».

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 194 : « En Sebastopol un joven aprendiz de escritor se tragó, en 1942, buena parte de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, en la edición original francesa ».

symbolique d'effacement narratif, à même de signifier ce primat de l'extériorité. Les cinq dernières lignes nous livrent ainsi la révélation suivante : « J'ai dix-sept ans et peut-être qu'un jour je parviendrai à écrire de bonnes histoires de science-fiction. J'ai perdu ma virginité il y a une semaine. Bises, Jan Schrella, alias Roberto Bolaño<sup>48</sup> ». Souvenons-nous en effet que dans *Los detectives salvajes* on pourra voir Felipe Müller affirmer : « Je suis sûr que cette histoire m'a été racontée par Arturo Belano, car c'était le seul d'entre nous qui prenait plaisir à lire des livres de science-fiction<sup>49</sup> ». Ce qui signifie qu'on retrouve dans les deux romans, *El espíritu de la ciencia ficción* et son célèbre successeur, un même phénomène : une instanciation non narrative de l'auteur. L'auteur s'inscrit en effet dans les deux cas dans son texte de façon principalement délocutée : il n'est pas celui qui narre (ou jamais principalement). Il dédouble donc son instanciation, entre celui qui raconte, le narrateur, qui est donc « l'autre », et celui qui est vu – de près – par ce narrateur, celui qui finit par porter le même nom que Bolaño. Dans les deux cas c'est ce dernier le *geek*. Avec donc en prime un de ces *twists* qui sont devenus un des *gimmicks* des fictions contemporaines et dont Borges était le spécialiste : je suis en réalité l'autre.

### Le « devenir technique » vs le « grand dehors »

22. Qui dit science-fiction dit science. Et le problème de la technique que nous avons souvent évoqué dans notre approche de l'œuvre de Bolaño doit donc être à nouveau abordé. On le fera d'une façon que nous espérons différente des précédentes. Mais on

peut malgré tout comme ces dernières accorder une importance particulière à ce rêve de *Nocturno de Chile* où l'on voit « [U]n écrivain endormi à l'intérieur d'un vaisseau spatial<sup>50</sup> ». Peu nous importe ici qu'il s'agisse de l'Allemand Ernst Jünger ou plus exactement de sa projection fictive. Ce qui nous intéresse, en revanche, c'est que « [L]e vaisseau s'était crashé sur la cordillère des Andes<sup>51</sup> » soit deux choses : le crash et les Andes. En effet, si la technique, prométhéenne, fomenté on le sait l'*Hybris* des hommes qui se voudraient les égaux des dieux (c'est bien ce que le feu, que Prométhée vole à ces derniers, va d'une certaine façon laisser espérer aux hommes ; et Jünger, significativement, se crashe alors qu'il « se lançait dans un voyage vers l'immortalité<sup>52</sup> »), nous allons pour une fois plutôt nous arrêter sur la contrariété de cet *Hybris*. C'est-à-dire sur sa *Nemesis*, pour employer un vocable que les *comics* Marvel ont très tôt emprunté aux Grecs pour désigner les super-vilains mettant à l'épreuve la surhumanité des super-héros.

23. Cette *Nemesis* sera ici pour nous la *nature*. Et c'est le moment de parler d'écologie. Heideggérien notoire, l'un des pères conceptuels de l'écologie moderne est en effet le philosophe allemand Hans Jonas. Son ouvrage le plus connu, véritable *best-seller* mondial est ainsi *Le principe responsabilité*<sup>53</sup>, paru en 1979, soit cinq ans avant la fin de la rédaction de *El espíritu de la ciencia ficción*. Nous ne doutons pas un instant que Roberto Bolaño l'ait lu. Deux choses nous intéressent à propos de cet essai. Tout d'abord le fait que ce qu'on a appelé *l'heuristique de la peur* de Jonas modélise précisément, dans un des premiers chapitres de l'ouvrage, la façon qu'a

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 204 : « Tengo diecisiete años y tal vez algún día llegue a escribir buenos relatos de ciencia ficción. Hace una semana dejé de ser virgen. Un abrazo, Jan Schrella, alias Roberto Bolaño ».

<sup>49</sup> *Idem* 1998, p. 423 : « Estoy seguro de que esta historia me la contó Arturo Belano, porque él era el único de entre nosotros que leía con gusto libros de ciencia ficción ».

<sup>50</sup> *Idem* 2000, p. 50 : « Un escritor dormido en el interior de una nave espacial ».

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 51 : « La nave se había estrellado en la cordillera de Los Andes ».

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 50-51 : « Emprendía el viaje a la inmortalidad ».

<sup>53</sup> Jonas 1995.

la science-fiction de projeter du possible à partir du réel. Hans Jonas écrit ainsi : « le simple savoir des *possibilités* qui certes est insuffisant à la prédiction, suffit parfaitement aux fins d'une casuistique heuristique, entreprise au service de la doctrine éthique des *principes*<sup>54</sup> ». Pour le formuler plus simplement, si la possibilité d'un risque existe à partir de ce que nous savons, faisons comme si le risque était réel. Un risque pour la planète bien entendu. On peut à partir de là ne pas s'étonner que, pour Hans Jonas :

L'aspect sérieux de la science-fiction réside justement dans l'effectuation de telles expériences de pensée bien documentées, dont les résultats plastiques peuvent comporter la fonction heuristique visée ici<sup>55</sup>.

24. La véritable raison nous ayant conduit à mentionner ce philosophe allemand sensible à la science-fiction, dans ce travail sur Roberto Bolaño, est qu'il est en quelque manière à son tour présent dans *El espíritu de la ciencia ficción*. Un personnage nommé Pepe Colina dit en effet à « deux étudiants en Philosophie<sup>56</sup> » : « L'unique marin écologiste décent, passé et à venir, est le capitaine Achab<sup>57</sup> ». Avant de se raviser : « Ou bien Jonas, si tant est que nous puissions l'appeler marin. Écologiste, ça, c'est sûr<sup>58</sup> ». Le Jonas de la Bible bien entendu. Mais tout aussi bien, devant ces étudiants en philosophie, et compte tenu de tout ce que nous venons de dire, Hans Jonas, le penseur allemand d'une écologie instruite par le questionnement heideggérien sur la technique. C'est-à-dire la technique entendue comme instrument d'arrondissement d'une planète réduite à sa condition de stock dans lequel puiser. Et tel est bien l'*Hybris* : prendre au pied de la lettre le

programme dont on a, à tort ou à raison d'un point de vue philologique, incessamment fait grief à Descartes. Se rendre « maître et possesseur de la nature ».

25. Le message de la prophétie impliquant le Jonas de la Bible, sauvé par la baleine, est bien de signifier aux hommes qu'ils peuvent encore changer. Et ce message recoupe également une des modalités clairement identifiée du régime discursif de la science-fiction : celui d'une culture populaire exprimant ses phobies.

26. C'est par conséquent en adaptant le raisonnement d'un jeune philosophe et romancier français, Tristan Garcia, à propos de cette même culture populaire que nous allons terminer cette troisième partie. C'est en effet Tristan Garcia, à l'occasion d'une conférence intitulée « Le réel n'a pas besoin de nous<sup>59</sup> », qui a attiré notre attention sur le lien entre, d'un côté, un imaginaire contemporain très récurrent depuis le début des années deux mille et, de l'autre côté, la thématique de l'apocalypse, qui se trouve être au cœur de l'œuvre de Bolaño.

27. Cet imaginaire est celui du monde post-apocalyptique, qui sature en effet en premier lieu les jeux vidéo et les films d'anticipation les plus récents, et plus largement la pop-culture. La destruction d'une ville, d'une civilisation d'une planète, le risque nucléaire ou Los Angeles exposée à des « bombes à neutrons<sup>60</sup> ». Le résultat serait proche de la science-fiction de Gunther O'Connell dont *La literatura nazi en América* souligne le caractère « prophétique et fantastique<sup>61</sup> ». On peut ainsi lire que « Dans ses livres, il n'y a ni vols spatiaux, ni robots, ni progrès scientifiques : au contraire, la société qu'il décrit semble avoir régressé sur l'échelle de la civilisation<sup>62</sup> ». C'est bien l'homme qui

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>56</sup> Bolaño 2016, p. 107 : « *Dos estudiantes de Filosofía* ».

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 106 : « *El único marino ecologista decente que ha sido y será es el capitán Achab* ».

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 107 : « *O Jonás, si es que podemos llamarle marino. Ecologista, seguro* ».

<sup>59</sup> Garcia 2015.

<sup>60</sup> Bolaño 2016, p. 85 : « *Bombas de neutrones* ».

<sup>61</sup> *Idem* 1996, p. 106 : « *Profético y fantástico* ».

<sup>62</sup> *Ibid.* : « *En sus páginas no hay vuelos espaciales ni robots ni adelantos científicos; por el contrario, la*

recule, voire risque de disparaître dans ces pages. C'est bien la nature qui corrélativement reprend ses droits. D'où l'intérêt pour les Andes, lieu presque indissociable de la science-fiction dans l'œuvre de Bolaño : lieu du crash, de la faillite technologique, mais aussi lieu historique de régression civilisationnelle, du fait de ces célèbres « Joueurs de rugby cannibales des Andes<sup>63</sup> » mentionnés dans le chapitre 13 de *Amuleto*. L'intérêt des Andes, auxquelles on pourrait avec un peu moins de systématisme associer le désert chez Bolaño, est qu'elles donnent prise au rapprochement majeur opéré par Tristan Garcia. Celui opéré entre l'imaginaire post-apocalyptique de la culture contemporaine et le sublime kantien. Expliquons cette idée. Le sublime chez Kant, par rapport au beau, c'est tout d'abord la sensation qu'on est dépassé : la conscience qu'une subjectivité peut avoir de ses propres limites. C'est à partir de là pour Kant ce qui semble faire signe vers – être l'indice de – ce qui excède le monde phénoménal (celui auquel s'appliquent nos instruments de connaissance). Ce qui semble faire signe vers son *dehors*. D'où l'association fréquente du sublime et du *gigantisme*, un gigantisme assez bien exprimé par l'immensité andine.

28. Et nous aurions là ce vers quoi ouvrirait *l'apocalypse* chez Bolaño et toutes les tempêtes qui se déchaînent (au premier rang desquelles, nous y revenons donc, la tempête *escatológica* annoncée à la fin de *Nocturno de Chile*). À bien des égards, le sublime kantien est, pour reprendre l'idée de Tristan Garcia, comme une intuition du *monde sans nous*. Le monde en lui-même, c'est-à-dire indépendant, indifférent à notre perspective.

29. L'obsession de Bolaño pour le Mal absolu pourrait confirmer cette hypothèse. En effet les commentateurs lacaniens de Kant comme Slavoj Žižek insistent sur la

proximité entre le Mal absolu et le sublime kantien :

la dimension qui s'annonce dans le chaos sublime (la mer déchaînée, les éboulements en haute montagne et ainsi de suite), c'est la dimension même du mal radical, c'est-à-dire la dimension d'un mal dont la nature est purement « spirituelle », suprasensible, et non « pathologique »<sup>64</sup>.

30. Ce qu'on peut expliquer ainsi : le « pathologique » se maintient à l'intérieur du cercle que Kant appelle phénoménal – ce que nous pouvons expliquer ou connaître. Pour Kant, le sublime s'oppose au beau précisément parce qu'il dépasse notre entendement (d'ailleurs, ce que nous comprenons, nous l'englobons, et le rendons par conséquent plus petit que nous). Le sublime se révèle ainsi proche du Mal, car le Mal n'est lui non plus pas pathologique – au sens où on pourrait en faire l'étiologie –, mais « spirituel » : il est sans cause isolable, et donc lui-aussi incomparable. C'est pourquoi le Mal est « suprasensible » : nous ne pouvons pas l'expliquer. On dit alors, significativement pour nous, que si le Mal n'est pas pathologique, c'est qu'il est « naturel ». On dira de la même façon qu'il n'est pas phénoménalisable. Il renvoie au contraire au monde de la chose en soi, c'est-à-dire, au monde sans nous...

## Conclusion

31. Il est intéressant, en conclusion, que ce soit *l'esthétique* kantienne qui serve ici de référence car ce que Tristan Garcia nous dit c'est que cet imaginaire post-apocalyptique contemporain est bien, dans les fictions où il est mis en scène, un désir esthétique de représenter notre propre fin.

32. Il nous ramène, pour faire le lien avec la dimension écologique évoquée plus haut, à

---

*sociedad que describe parece haber retrocedido en la escala de la civilización* ».

<sup>63</sup> *Idem* 1999, p. 138 : « *Jugadores de rugby canibales de los Andes* ».

<sup>64</sup> Žižek 2010, p. 252.

un désir de représenter « une *nature* se débarassant de l'homme, la *purifiant* de nous<sup>65</sup> ». Sur un plan métaphysique, on dira que Garcia articule ici le courant, très porteur au sein de la philosophie contemporaine, du réalisme spéculatif, à ses propres préoccupations écologiques. Et cette articulation a pour pivot le concept de contingence. Pour l'imaginaire post-apocalyptique, il y a en effet indéniablement une contingence de l'homme : il pourrait parfaitement ne pas être. Et il pourrait donc parfaitement ne *plus* être. Il n'est pas nécessaire que l'homme soit pour que le monde existe. Le monde n'a pas besoin d'être perçu.

33. La belle idée de Tristan Garcia est que cette thématization de la contingence dans la culture contemporaine, ce monde sans nous, serait l'expression d'une *fatigue*. Une lassitude de l'esprit humain, et plus précisément de la culture humaine, fatiguée de toujours renvoyer

à elle-même. Pour le dire autrement, une fatigue du *méta* : un « méta » dont la mode est d'ailleurs en train de passer y compris dans la culture populaire. Contre le constructivisme, qui réduit l'existence du monde à notre subjectivité, c'est-à-dire au canevas culturel dont cette subjectivité est issue, le monde cesserait d'être réduit à notre langage, à notre conscience, à notre perception. Et l'on trouverait peut-être la clé de la modernité de Bolaño : le fait qu'on est toujours expulsé de l'œuvre vers la vie, vers ce que les philosophes contemporains appellent « le grand dehors », aux antipodes, donc, du constructivisme. Tel serait donc le message de Roberto Bolaño dépassant avant l'heure le « méta » et l'auto-référence de la postmodernité. Un message d'ailleurs, peut-être, de consolation pour celui qui sait qu'il va mourir : le monde n'a pas besoin de nous.

### Références bibliographiques

- Bolaño, Roberto, 1996, *La literatura nazi en América*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 1997, « Enrique Martín », *Llamadas telefónicas*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 1999, *Amuleto*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2000, *Nocturno de Chile*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2002, *Amberes*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2004, *2666*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2006, *Estrella distante*, Barcelone, Compactos Anagrama [1996].
- Bolaño, Roberto, 2010, *El Tercer Reich*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2016, *El espíritu de la ciencia ficción*, Barcelone, Alfaguara.
- Estève, Raphaël, 2018, « Autopsia de la razón especulativa en *El Tercer Reich* », Cécile Quintana (éd.), *1996-2016 : Deconstrucción del espacio literario en América latina*, Poitiers, Puebla, CRLA Poitiers, Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Garcia, Tristan, 2015, « Le réel n'a pas besoin de nous », Conférence tenue lors du Banquet de Grasse, <[https://www.youtube.com/watch?v=K\\_wxi5xTYz8](https://www.youtube.com/watch?v=K_wxi5xTYz8)>, consulté le 10/10/2018.

<sup>65</sup> Garcia 2015. Nous soulignons « nature » et « purifiant ».



Jonas, Hans, 1995, *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*, trad. de Jean Greisch, Paris, Champs-Flammarion [1979].

Seuss Geisel, Theodor, a.k.a Dr Seuss, 1950, *If I Ran the Zoo*, New York, Random House Books for Young Readers.

Žižek, Slavoj, 2010, *Jacques Lacan, à Hollywood et ailleurs*, trad. de Frédéric Joly, Paris, Editions Jacqueline Chambon.



## VARIACIÓN SOBRE UN TEMA DE FRANK ZAPPA EN *EL RUIDO DE LAS COSAS AL CAER* DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Charles-Élie Le Goff<sup>1</sup>  
Université Paul-Valéry Montpellier 3  
IRIEC EA 740

**Resumen:** La novela *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez, vuelve a abordar los años más oscuros y traumáticos de la historia reciente de Colombia indagando en los orígenes de la «cultura» de la droga y la violencia que engendró. El artículo se interesará en particular por el capítulo cinco y examinará el uso repetido de una canción de Frank Zappa que acompaña no solo la llegada al país del personaje de Elaine, una joven recién salida de la contracultura estadounidense de los años 60 y 70, sino también la aceleración del narcotráfico en Colombia.

**Palabras claves:** Literatura colombiana contemporánea, Juan Gabriel Vásquez, escritura de la historia, Frank Zappa, siglo XXI.

**Titre :** Variation sur un thème de Frank Zappa dans *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez

**Résumé :** Le roman *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez, revient sur les années les plus sombres et les plus traumatiques de l'histoire récente de la Colombie en plongeant aux origines de la « culture » de la drogue et de la violence qu'elle a générée. Cet article s'intéressera en particulier au cinquième chapitre et examinera l'utilisation répétée d'une chanson de Frank Zappa qui accompagne non seulement l'installation dans ce pays du personnage d'Elaine, une jeune femme issue de la contre-culture états-unienne des années 60 et 70, mais également l'accélération du narcotrafic en Colombie.

**Mots-clés :** Littérature colombienne contemporaine, Juan Gabriel Vásquez, écriture de l'histoire, Frank Zappa, XXI<sup>e</sup> siècle.

**Title:** Variation on a Theme by Frank Zappa in *El ruido de las cosas al caer* by Juan Gabriel Vásquez

**Abstract:** Juan Gabriel Vásquez's novel, *El ruido de las cosas al caer* (2011), revisits the darkest, most painful years of Colombian recent history, diving into the origins of drug «culture» and the violence it created. This article focuses on the fifth chapter and analyzes the recurrence of a Frank Zappa song, which not only accompanies Elaine, a young woman born of 1960s and 70s American counterculture who moves to Colombia, but also the rise of drug trafficking in the country.

**Keywords:** Contemporary Colombian literature, Juan Gabriel Vásquez, historical writing, Frank Zappa, 21<sup>th</sup> century.

**Para citar este artículo – To cite this article :** Le Goff, Charles-Élie, 2020, «Variación sobre un tema de Frank Zappa en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez», Sección monográfica: Literatures contreculturelles hispano-américaines (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles), coord. por Alba Lara-Alengrin y Véronique Pitois Pallares,

---

<sup>1</sup> Charles-Élie Le Goff est doctorant, enseignant agrégé d'espagnol au lycée Émile Zola de Rennes et chargé de cours à l'Université Rennes 2. Il prépare une thèse portant sur l'écriture de l'histoire dans le roman colombien contemporain. Contact : [charles-elie.legoff@univ-rennes2.fr](mailto:charles-elie.legoff@univ-rennes2.fr). Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

*Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, nº 6, <[https://cecil-univ.eu/c6\\_5](https://cecil-univ.eu/c6_5)>, puesto en línea el 16/12/2019, consultado el dd/mm/aaaa.

Reçu – Received : 03.07.2019

Accepté – Accepted : 08.10.2019

## Introducción

1. Desde su título, un endecasílabo<sup>2</sup>, la novela *El ruido de las cosas al caer* (2011) del colombiano Juan Gabriel Vásquez nos invita a interesarnos por los sonidos. El texto cumple con esta sugerencia inaugural, puesto que lo sonoro abunda a lo largo de las 259 páginas. Es así como se oyen, entre otros, bolas de billar que chocan en la calle 14 del centro bogotano, aviones que despegan, el idioma español hablado con acento anglosajón, un audiocasete que contiene la grabación de la caja negra de un avión estrellado, balazos, gritos y versos de algunos de los mayores representantes de la cultura poética colombiana (José Asunción Silva, León de Greiff y Aurelio Arturo). Tal exhortación a escuchar el texto llevó a Rita de Maeseneer a dedicar un brillante artículo<sup>3</sup> a la cuestión del oído en la tercera novela de Vásquez y a examinarla mediante el prisma de los *sound studies*. Dentro de este marco, se observan también referencias musicales y aparece en particular una canción que se menciona cuatro veces en el capítulo cinco, de modo que pasa a ser una repetición estilística y, en cierta manera, la banda sonora de esta parte de la obra. La canción se titula «Who Needs the Peace Corps<sup>4</sup>?» y su autor es Frank Zappa, leyenda del rock y destacado guitarrista cuyos discos están marcados por un interés peculiar en la atonalidad, la disonancia y el juego con los

clichés de la sociedad estadounidense. Como veremos, este cantautor prolífico de una carrera de más de treinta años era el heredero de una contracultura que sus canciones se complacen en criticar maliciosamente.

2. Dicha parte nos proporciona también una vuelta atrás en la historia colombiana y ofrece una mirada sobre el principio de los años 70 desde una perspectiva doble: retrata, por un lado, la llegada al país de una oleada de jóvenes integrantes de la contracultura norteamericana de aquel entonces y, por otro, la aparición de un nuevo tipo de «cultura», que llevará a la aceleración del narcotráfico.

3. Ahora bien, siendo su canción un telón de fondo melódico y sus versos los que ritman y articulan la representación de aquella época en el capítulo cinco, Frank Zappa será el hilo conductor que guiará nuestro estudio de las cuestiones de contracultura y droga en *El ruido de las cosas al caer*. La canción es la segunda del disco *We're Only in It for the Money*, del grupo *The Mothers of Invention* (liderado por Zappa), que fue grabado en 1968. Antes que nada, es necesario aclarar la letra y su contenido: resulta ser una burla a los hippies y su ingenuidad, asimismo ironiza sobre el peregrinaje a San Francisco y lo ridículo de responder a preguntas existenciales o de política exterior bajo el efecto de

<sup>2</sup> Juan Gabriel Vásquez señala (De Maeseneer, Vervaeke 2013, p. 212): «Héctor Abad Faciolince, un escritor colombiano a quien admiro mucho, fue el primero en notar que el título *El ruido de las cosas al caer* es un verso endecasílabo».

<sup>3</sup> De Maeseneer 2017.

<sup>4</sup> Zappa 1968.

psicotrópicos. Aquellas preguntas son por ejemplo las que inician la canción, «*What's there to live for? Who needs the Peace Corps?*», que podrían traducirse por «¿Qué sentido tiene la vida? ¿Quién necesita a los Cuerpos de Paz?». Si el primer verso constituye el título del capítulo, ambos aparecen juntos cuatro veces y cobran diferentes significados. La novela va a utilizar este aspecto polisémico para declinar la invasión de la droga y volver al origen del narcotráfico en Colombia.

#### **Elaine, representante ficcional de la contracultura norteamericana de los 60 y 70**

[...] eventos sociales que parecían montados deliberadamente para que los voluntarios pudieran volver a hablar en su lengua, preguntar de viva voz qué habían hecho los Mets o los Vikings o sacar una guitarra y cantar, a coro y alrededor de una chimenea y pasándose al mismo tiempo un *joint* que se acababa en dos vueltas, la canción de Frank Zappa: *What's there to live for? Who needs the Peace Corps?*<sup>5</sup>

4. La primera aparición de la canción se produce nada más empezar el capítulo cinco, durante una fiesta organizada por la comunidad estadounidense de Bogotá, y bien podría ser el retrato musical de una parte de la juventud norteamericana de los años 60 y 70 que escucha y canta rock, fumando marihuana. Los jóvenes presentados aquí forman parte de una organización creada en 1961, cuando el entonces presidente John Fitzgerald Kennedy fundó la Alianza para el Progreso, un programa político que auspició los llamados *Peace Corps* –«Cuerpos de Paz», en español. El objetivo del organismo era mandar voluntarios a países en vías de desarrollo para ayudarlos a satisfacer las

necesidades de mano de obra calificada y fomentar la paz. En la novela, estos jóvenes desempeñan un papel muy importante y un personaje los encarna ficcionalmente: Elaine Fritts, una veinteañera floridense que decide suspender sus estudios de periodismo para unirse a los Cuerpos de Paz e ir a Colombia.

5. La novela insiste en el *bovarismo*<sup>6</sup> que experimenta dicha generación. En efecto se trata de una juventud frustrada por vivir en una sociedad cuyos ideales y visiones no comparte; frustrada e incluso cansada como lo subraya el extracto siguiente y la anáfora del principio:

[...] cansados de Vietnam, cansados de Cuba, cansados de Santo Domingo, cansados de comenzar las mañanas desprevenidamente, hablando de banalidades con los padres o con los amigos, y acostarse por las noches sabiendo que acababan de asistir a un día único y lamentable, un día que quedaba inscrito de inmediato en la historia universal de la infamia: el día en que un rifle de cañón corto mata a Malcolm X, una bomba debajo de su carro mata a Wharlest Jackson, una bomba en la oficina de correos mata a Fred Conlon, una ráfaga de fusiles policiales mata a Benjamin Brown. Y al mismo tiempo los ataúdes seguían llegando de cada operación vietnamita con nombre inofensivo o pintoresco, Deckhouse Five, Cedar Falls, Junction City<sup>7</sup>.

6. Tal desaprobación ante la cultura predominante se ve también reflejada en una intertextualidad cinematográfica: la referencia a la película *El graduado*, de Mike Nichols, éxito taquillero en 1967. Es uno de los largometrajes más emblemáticos de la negación de formar parte del conformismo, actitud encarnada por Benjamin Braddock (interpretado por Dustin Hoffman) que rechaza el

<sup>5</sup> Vásquez 2011, p. 170.

<sup>6</sup> Usamos aquí el concepto en su primera acepción, acuñada por Jules de Gaultier (De Gaultier 1902, p. 13): «*le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*» («el poder otorgado al hombre para

concebirse como otro ser del que es». Salvo mención contraria, las traducciones son del autor del presente artículo).

<sup>7</sup> Vásquez 2011, p. 141.

destino que le toca vivir y el puritanismo de la sociedad estadounidense. El texto pone de relieve el paralelismo entre las parejas Ricardo Laverde-Elaine Fritts y Benjamin-Miss Robinson:

[...] una vida en la que Ricardo Laverde era Dustin Hoffman en *El graduado* y la señorita Fritts era la señora Robinson y a la vez su hija, que también se llamaba Elaine: eso debía significar algo, ¿no era demasiada coincidencia<sup>8</sup>?

7. Cabe notar la pregunta retórica y metaficcional (en el sentido en que el lector está involucrado en el proceso de reflexión que llevó a la elección del nombre de un personaje), recurso que nos hace comprender que la homonimia no es casual en lo absoluto, sino que permite conferirle a Elaine un protagonismo específico. El texto propone aquí un traslado referencial: Elaine pasa a ilustrar y a asumir las aspiraciones de muchos jóvenes que rechazan la cultura dominante, renuncian a entrar en aquel modelo de la edad adulta y, poco a poco, se orientan hacia la contracultura.

8. Desde Colombia, aquella juventud –aunque pacifista– sigue siendo contestataria y organiza manifestaciones frente a la embajada de su país contra la política de Richard Nixon o la guerra de Vietnam. No obstante, estos jóvenes que quieren cambiar el mundo se enfrentan a los mismos obstáculos que en EE.UU. y, pronto, Elaine se va a dar cuenta de la ineficiencia de la organización a la que pertenece. Es más, la novela recalca el carácter ambiguo de los *Peace Corps* que, además de la «ayuda» que proporcionan, también asientan el poder de su país en un territorio extranjero, lo que puede considerarse un primer paso hacia el intervencionismo político. Dicho aspecto se deja percibir mediante la sutil relación que se establece entre el subdirector de los *Peace Corps* y Henry Kissinger,

secretario de Estado bajo las presidencias de Richard Nixon (1969-1974) y Gerald R. Ford (1974-1977) y representante del realismo más brutal en materia de política exterior estadounidense<sup>9</sup>: «Elaine mencionaba también al subdirector de los Cuerpos de Paz de Colombia (sus gafas a la Kissinger, su corbata tejida)<sup>10</sup> [...]».

### Droga, falocracia y gradación

Ricardo [...] se divertía sin disimularlo y la llamaba ingenua y la llamaba cándida y la llamaba gringa incauta, y después de burlarse de ella y de sus pretensiones de misionera social, de Buena Samaritana para el Tercer Mundo, ponía una expresión de insoportable paternalismo y canturreaba, con pésimo acento, *What's there to live for? Who needs the Peace Corps?* Y cuanto más se indignaba Elaine, a quien el sarcasmo de la cancioncita había dejado de hacer gracia, con más entusiasmo la cantaba él: *I'm completely stoned / I'm hippie and I'm trippy / I'm a gypsy on my own*<sup>11</sup>.

9. La canción de Frank Zappa, en la que los hippies se pasan el tiempo bajo el efecto de sustancias sicoactivas («*stoned*» y «*trippy*» son sinónimos que remiten al estado que las drogas provocan), no solo constituye una crítica a este consumo sino también una sátira mordaz. En la primera cita, los jóvenes cantan la canción fumando un *joint* y, poco a poco, el consumo recreativo de marihuana aparece como una de las características de los *Peace Corps*, puesto que los compañeros de Elaine son presentados de la forma siguiente:

[...] los tres integrantes de su grupo son californianos: todos hombres, muy buenos levantando paredes y hablando con los líderes de la junta local (eso explicaba Elaine), muy buenos también consiguiendo marihuana guajira o samaria de buena calidad y a buen precio en el

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>9</sup> Al respecto, leer John Dinges 2005, p. 32, pp. 168-170.

<sup>10</sup> Vásquez 2011, p. 170.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 176.

centro de la ciudad (eso no lo explicaba)<sup>12</sup>.

10. Después, la droga se vincula con el personaje de Mike Barbieri, otro voluntario que entabla una relación de gran amistad con Ricardo. Primero, Mike arma cigarrillos de hierba durante una visita en casa de la pareja<sup>13</sup> y, paulatinamente, pasa a encarnar lo que se les reprocha a los Cuerpos de Paz: haber iniciado la producción de estupefacientes a gran escala en Colombia. Esta parte de la novela indaga en las causas geopolíticas que llevaron a la intensificación del narcotráfico en el país. De hecho, el mercado colombiano permitió suplantar el abastecimiento estadounidense en marihuana desde México, cuya frontera había cerrado Nixon en 1969, mediante la *Operation Intercept*<sup>14</sup>. Según la novela, algunos de aquellos voluntarios empezaron a transmitir al campesinado colombiano las técnicas para cultivar mejor la marihuana y, poco a poco, las plantaciones cambiaron para otras más lucrativas hasta que el país se convirtió en el mayor productor de cocaína del mundo<sup>15</sup>. Es así como *Who needs the Peace Corps?* viene a respaldar una trama narrativa que cuestiona el papel que desempeñaron algunos de aquellos jóvenes integrantes de los Cuerpos de Paz en el surgimiento y la aceleración del tráfico de drogas en Colombia.

11. Siendo la banda sonora de un capítulo que versa entorno a Elaine, la canción de Zappa y los pasos de la joven floridense

corren parejas. La segunda referencia aparece en boca de Ricardo y anuncia su dominación y su poder para imponerle a Elaine sus proyectos, incluso sus compromisos con el contrabando que acabarán involucrándola indirectamente a ella también.

12. Al cantarle la canción, Ricardo se burla de la filantropía de su esposa y su falta de clarividencia y lucidez. La broma consiste en compararla con los hippies de la canción de Zappa que no entienden nada por estar bajo el efecto de la droga. Dicho sea de paso, su actitud resulta cínica siendo él un eslabón del narcotráfico. Podemos incluso notar el desfase significativo entre la filantropía de Elaine y el individualismo de su marido, embriagado por el afán de lucro. En todo caso, la joven norteamericana acepta su nueva actividad sin resistencia, lo que no sorprende al lector dado que en esta relación es Ricardo quien lo decide y controla todo. La subordinación de la mujer se manifiesta desde el primer encuentro entre ambos, como lo resalta el fragmento siguiente en el que la autoridad opera a nivel lingüístico. Elaine no la puede rehusar por no dominar bien el idioma español y Ricardo le impone llamarla Elena, traducción al castellano del nombre Elaine:

«A ver, Elena, diga mi nombre» [...] «Ricardo», dijo con la lengua enredada. «Laverde.»  
«Mal, muy mal», dijo Ricardo. «Pero no importa, Elena, la boquita se le ve linda.»  
«No me llamo Elena», dijo Elaine.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>14</sup> Acerca de los datos históricos que recalca la novela, Françoise Bouvet escribe (Bouvet 2017, p. 149): «Juan Gabriel Vásquez fait preuve sur ce point d'une volonté de contextualisation très précise, quasi didactique, émaillant les analepses de son roman de dates et de noms clés : fondation des Corps de la Paix en 1961 (p. 138) ; fermeture de la frontière Mexique-Etats-Unis par Nixon en 1969 afin de freiner le narcotrafic (p. 184) ; première évocation de la "guerre contre la drogue" dans un discours de Nixon en 1971 (p. 191) ; création de la DEA en 1973 (p. 198) ; ou encore en 1977, amnistie par Carter des déserteurs de la

*guerre du Vietnam, dont beaucoup s'étaient réfugiés en Colombie* (p. 219)» («Sobre este punto, Juan Gabriel Vásquez da muestra de una voluntad de contextualización muy precisa, casi didáctica, al esparcir fechas y nombres claves en las analepsis de su novela: creación de los Cuerpos de Paz en 1961 (p. 138); cierre de la frontera entre México y EE.UU. por Nixon en 1969 para frenar el narcotráfico (p. 184); primera evocación de la "guerra contra las drogas" en un discurso de Nixon en 1971 (p. 191); creación de la DEA en 1973 (p. 198); o también en 1977, amnistía por Carter a los evasores de la guerra de Vietnam, muchos de los cuales se habían refugiado en Colombia (p. 219)»).

<sup>15</sup> Sobre este aspecto, consúltese Tous 2014, p. 84.

«No le entiendo, Elena», dijo él. «Va a tener que practicar, si quiere le ayudo»<sup>16</sup>.

13. De esta forma, la superioridad se establece en primer lugar mediante la onomástica. Pero al casarse, después de la recepción, la sumisión de Elaine se vuelve aún más patente:

Ricardo le puso una venda en los ojos [...] y le dijo: «de ahora en adelante no ves nada». Y así, a ciegas, Elaine se dejó llevar escaleras abajo, y a ciegas oyó las despedidas de la familia [...], y a ciegas salió al frío de la noche y se subió a un carro que alguien más conducía, y pensó que era un taxi, y en el recorrido a quién sabe dónde, preguntó qué era todo esto y Ricardo le dijo que se callara, que no se fuera a tirar la sorpresa. Elaine sintió a ciegas que el taxi se detenía<sup>17</sup>.

14. Es programática la frase que le dice Ricardo a su esposa: «de ahora en adelante no ves nada» porque es lo que va a pasar simbólicamente, es decir que él maneja las cosas sin que ella pueda dar su opinión y la idea de ceguera se ve reforzada con la repetición de «a ciegas». En el mismo orden de ideas, Ricardo decide tener un/una hijo/hija y le va a imponer este proyecto a Elaine. Luego, él compra una casa sin avisarla y lo mismo sucede con la elección de una clínica para el parto. En otras palabras, le deniega cualquier iniciativa hasta imponerle una vida que ella no ha elegido.

### Historia reciente y reconfiguración del pasado

Se llevó la mano al sexo, luego otra vez al vientre, como para protegerlo. *What's there to live for?*, pensó de repente, y tarareó en su cabeza: *Who needs the Peace Corps?* Y luego se volvió a dormir<sup>18</sup>.

15. Para la tercera aparición de la canción, Elaine está embarazada desde hace algunas semanas y el texto pone en evidencia sus dudas. El gesto que hace para proteger a su hija indica que está preocupada y que, en cuanto futura madre, se interroga por el sentido de la vida, como lo señala la nueva aparición de la pregunta existencial «*What's there to live for?*». No contesta dicha pregunta, puesto que se duerme inmediatamente después de hacérsela y probablemente porque le resulta muy difícil contestarla, debido a que su destino se le escapa desde el principio de su relación con Ricardo. Por otra parte, cabe notar aquí la correlación entre la canción, que remite –no lo olvidemos– a la droga, y las dudas de Elaine sobre su nueva condición de mujer de narcotraficante. Efectivamente, dos párrafos atrás, Ricardo le anunció su nueva actividad de piloto para transportar marihuana. En este punto del análisis, «*Who needs the Peace Corps?*» viene a cobrar un nuevo significado: ya no es solo un eco a un consumo recreativo de psicotrópicos sino también al narcotráfico, en el que Ricardo hace caer a su esposa y a su hija, Maya, que va a venir al mundo unas semanas más tarde.

16. En lo que concierne la subordinación de Elaine a Ricardo, parece idóneo traer a colación un personaje de *Cartas cruzadas*, novela epistolar de Darío Jaramillo Agudelo, publicada en 1995. Las analogías entre Elaine, en *El ruido de las cosas al caer*, y Raquel, en *Cartas cruzadas*, tienden hacia la gemelidad: los maridos de ambas entran en el tráfico de drogas, las dos viven en Colombia pero tienen en común Estados Unidos –es el país de origen de Elaine, aquel donde Raquel vive durante algunos años y donde su hermana está radicada–, ambas escriben cartas hacia ese país y ninguna eligió el papel de mujer de narcotraficante que le impuso su marido. Al igual que en el caso de Elaine, hay una gradación en la subordinación de Raquel

<sup>16</sup> Vásquez 2011, p. 149.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 188.



a Luis, su pareja, y dicha dominación masculina se nota primero en su manera de comunicar. A pesar de no haber elegido nada, Raquel se encuentra en un callejón sin salida como lo recalca la cita siguiente: «Su marido se metió en un clan donde la mujer es propiedad del marido y el marido propiedad del clan<sup>19</sup>». Para Elaine, la espiral desemboca en la caída –tanto en sentido literal como figurado– de Ricardo, quien se cae en un charco, con un tobillo roto, antes de ser capturado por los agentes de la DEA<sup>20</sup>. Este arresto marcará el punto de partida de la ruina de su familia.

17. Por lo tanto, Raquel y Elaine se presentan como personajes con rasgos característicos, modelos en su género, o sea, arquetípicos: la mujer del narcotraficante. Ambas protagonistas son un «fósforo en la oscuridad», fórmula que le dio título a la entrevista a Juan Gabriel Vásquez por Rita de Maeseneer y Jasper Varvaeke en la que el novelista conoca al autor de *El ruido y la furia*:

Faulkner decía que la literatura es como un fósforo que uno enciende en un campo oscuro. En un campo oscuro un fósforo no sirve para iluminar nada, pero sirve para que nos demos cuenta de cuánta oscuridad hay<sup>21</sup>.

18. Al enfocar en lo que experimentan los individuos, la ficción permite además compensar los silencios y los olvidos del pasado. Es precisamente lo que propone Vásquez en su ensayo *El arte de la distorsión* al cuestionar las relaciones entre Historia y novela mediante «la dimensión histórica del ser humano<sup>22</sup>». Estas posiciones estéticas tienen mucho que ver con lo que sucede en *El ruido*

*de las cosas al caer*. En efecto, hemos advertido gracias al personaje de Elaine cómo se puede alcanzar un grado de realidad muy denso y percibir la dimensión íntima<sup>23</sup> y polifacética de la experiencia histórica, lo que tienen que soportar los familiares de narcotraficantes. Asimismo, la novela constituye un medio *ad hoc* para observar la cara oculta de una tragedia y adentrarnos en la «oscuridad» de la sociedad colombiana de aquel entonces, por medio de la distorsión histórica<sup>24</sup>.

### Encrucijada de generaciones

*El tío Mike*, iba pensando, *what's he doing here*, y también lo pensaba en español, *qué carajos está haciendo aquí*, y de repente ahí estuvo de nuevo la canción aquella, *what's there to live for*, *who needs the Peace Corps*<sup>25</sup>.

19. La cuarta y última cita de los versos de Zappa irrumpe cuando Elaine está sola en casa y, a pesar de estar esperando a Ricardo, quien llega es Mike Barbieri. La reminiscencia de la canción hace de nuevo énfasis en las actividades ilegales de Mike y nos recuerda su responsabilidad en la entrada de Ricardo en el narcotráfico y, por consiguiente, en la aparición del narcotráfico en la vida de su familia. Barbieri viene a anunciarle a Elaine que la DEA acaba de arrestar a Ricardo, pero no tiene la valentía de decírselo y el final del capítulo insiste no solo en la cobardía de Barbieri sino también en su culpabilidad. A nivel formal, se nota dicha responsabilidad con el uso de la repetición estilística «Bien lo sabía él<sup>26</sup>», que el texto reproduce doce veces en un intervalo de apenas dos páginas. De manera que la insistencia sonora acompaña la rabia

<sup>19</sup> Jaramillo Agudelo 2000, p. 419.

<sup>20</sup> *Drug Enforcement Administration*, administración estadounidense para el control de drogas.

<sup>21</sup> De Maeseneer, Vervaeke 2013, p. 213.

<sup>22</sup> Vásquez 2009, p. 37.

<sup>23</sup> En lo que concierne la cuestión de la intimidad en la novela, recomendamos el artículo de Véronique Pitois Pallares, 2017.

<sup>24</sup> Vásquez presenta a los novelistas que practican el «arte de la distorsión» de la forma siguiente (Vásquez 2009, p. 38): «Estos novelistas han descubierto que su patrimonio está en la libertad, la suprema libertad del creador de ficciones, que le da derecho para modificar las cronologías, cambiar los escenarios, destruir las causalidades».

<sup>25</sup> Vásquez 2011, p. 204.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

de Elaine hacia su compatriota que encarna para ella el origen del mal.

20. Concentrémonos en la representación de este personaje, Mike, en *El ruido de las cosas al caer*. Como lo ha señalado Aníbal González, la muerte del capo Pablo Escobar se asocia en la novela con la cacería de un hipopótamo escapado de la Hacienda Nápoles<sup>27</sup>. De igual manera, el fallecimiento de Mike se enlaza con el de un animal. De hecho, Ricardo le regaló a su hija Maya un armadillo, al que la niña le puso el nombre de «Mike»; ambos terminaron muertos en el agua, Mike –el armadillo– ahogado por la niña en la alberca de un lavadero y Mike Barbieri ultimado en el río la Miel. Más concretamente, podemos notar que el texto subraya la correlación de ambas muertes al describir la posición de los dos, bocabajo, y al mencionar el detalle siguiente sobre el armadillo: «[...] era como mantener en su sitio un tronco espinoso para que no se lo lleve la corriente<sup>28</sup>», como una alusión a la corriente del río la Miel a la que se hace referencia dos páginas antes («el agua de la corriente jugando con el pelo largo<sup>29</sup>»). No estamos en presencia, con el personaje de Mike Barbieri, de un desdoblamiento ficcional de la figura de Escobar, sin embargo observamos analogías en la representación de la muerte de ambos, ya que cada una se asocia con la de un animal. Es más, el texto se convierte, con aquellas muertes, en un entramado de significantes que relacionan lo individual con lo colectivo al indagar en la niñez de los colombianos. A nivel individual y con la escena del armadillo en la alberca, el texto se pregunta cómo una niña puede crecer y construirse en una familia marcada por la violencia del narcotráfico. A nivel colectivo, la imagen del hipopótamo remite al zoológico de Escobar del

cual todos los niños de esta generación habían oído hablar:

[...] en 1982 el nombre de Pablo Escobar todavía no andaba en boca de los niños de once años [...]. Pero sabían, en cambio, del zoológico: el zoológico se convirtió en cuestión de meses en una leyenda a nivel nacional, y fue del zoológico que le habló la compañera a Maya un día de 1982<sup>30</sup>.

21. La mirada sesgada que nos proporcionan estas distorsiones del pasado facilita la apropiación por parte del lector de una experiencia histórica colectiva. Respecto a las reconfiguraciones de esta índole, Ivan Jablonka escribe en *L'histoire est une littérature contemporaine*: «La relación entre el referente y la ficción se invierte, y esta última acaba por “hacerse mundo”<sup>31</sup>».

22. Ya terminada la narración intercalada que permite desenredar los hilos de la historia de Elaine y su familia, el personaje narrador, Antonio, regresa al relato con el sexto capítulo. Antonio y Maya forman parte de la misma generación que nació a principios de los 70 y padeció la violencia del narcoterrorismo en Bogotá. Ahora bien, *El ruido de las cosas al caer* es la novela de dos generaciones: por una parte, los jóvenes recién salidos de la contracultura estadounidense y, por otra, la generación de Antonio y Maya, treintañeros en los años 2000. Ambas generaciones intentan escapar de algo: ya hemos hablado del *bovarismo* de los jóvenes de los 60 y 70; en cuanto a la generación de treintañeros, intenta librarse de la obsesión por los magnicidios, las bombas y los atentados que sufrió el país durante los años 80 y 90 y cuya memoria satura el espacio textual cuando se evoca la década difícil, la década negra:

<sup>27</sup> González 2016, p. 483: «[...] un animal salvaje corpulento y torpe –como lo fue también su dueño, Escobar–. De hecho, la escena de la caza del hipopótamo a principios de la novela y la foto que se toman los cazadores junto al animal muerto evoca una foto grotescamente parecida que se tomaron los

soldados del coronel Hugo Martínez alrededor del cadáver de Pablo Escobar en 1993».

<sup>28</sup> Vásquez 2011, p. 221.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 222-223.

<sup>31</sup> Jablonka 2014, p. 192.

«[...] Y me tomó todo el año darme cuenta».

«¿De qué?»

«Del miedo. O mejor, de que esta cosa que me daba en el estómago, los mareos de vez en cuando, la irritación, no eran los síntomas típicos del primíparo, sino puro miedo. Y mamá también tenía miedo, claro, tal vez hasta más que yo. Y luego vino lo demás, los otros atentados, las otras bombas. Que si la del DAS con sus cien muertos. Que si la del centro equis con sus quince. Que si la del centro comercial zeta con los que fuera. Una época especial, ¿no? No saber cuándo le va a tocar a uno. Preocuparse si alguien que tenía que llegar no llega<sup>32</sup>.»

23. Es interesante notar que dicha generación, en la novela, no busca escapatoria en el consumo de drogas sino en la indagación del origen de su presencia en Colombia, como si se tratara de sobrepasar una forma de «conciencia desventurada<sup>33</sup>». Lo que hacen Antonio y Maya es luchar contra una amnesia colectiva para comprender cómo las consecuencias engendradas por el narcotráfico se introdujeron en tantos espacios de la sociedad y la cultura de su país.

## Conclusión

24. Con cada cita de los versos de la canción de Frank Zappa, el volumen sonoro baja. En efecto, cuando aparecen por primera vez, se trata de una fiesta en la que jóvenes estadounidenses cantan esta canción «a coro». Luego, Ricardo «canturrea» los versos, como si el texto les hubiera puesto sordina. Después, Elaine los tararea en su cabeza, es decir que, con la tercera aparición, los versos ya no suenan. Por último, podemos leer, «y de repente ahí estuvo de nuevo la canción aquella, *what's there to live for, who needs the Peace Corps*», de tal forma que, para la cuarta incursión del leitmotiv en el relato, los versos ya forman parte del paisaje textual y la «canción aquella» actúa como una reminiscencia que asoma otra vez por medio de la memoria involuntaria de Elaine. Dicho de otra manera, si la canción entra con estrépito en la novela, paulatinamente bajan los decibelios, la intensidad sonora, hasta hundirse en el silencio, un silencio elocuente que se inmiscuye en la economía de la novela, al igual que una nueva violencia –causada por el narcotráfico– se ha entrometido en la sociedad colombiana a partir de los años 70.

## Referencias bibliográficas

- Bouvet, Françoise, 2017, «Vivre, survivre ou revivre dans la Colombie du narcotrafic : *El ruido de las cosas al caer*», Karim Benmiloud (dir.), *Juan Gabriel Vásquez : une archéologie du passé colombien récent*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 187-196.
- De Gaultier, Jules, 1902, *Le Bovarysme*, París, Société du Mercure de France.
- De Maeseneer, Rita, Vervaeke, Jasper, 2013, «Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 28 (2), University of Northern Colorado, pp. 209-216.
- De Maeseneer, Rita, 2017, «Los ruidos en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez», Karim Benmiloud (dir.), *Juan Gabriel Vásquez : une archéologie du passé colombien récent*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 209-221.

<sup>32</sup> Vásquez 2011, pp. 229-230.

<sup>33</sup> La cita siguiente podría constituir un resumen del concepto hegeliano (Hegel 1966, p. 128): «[...] la

conciencia desventurada es la conciencia de sí como de la esencia duplicada y solamente contradictoria».

- Dinges, John, 2005, *Les années Condor : comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, París, La Découverte.
- González, Aníbal, 2016, «Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en *El ruido de las cosas al caer*», *Cuadernos de Literatura*, 40, <<https://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.emnp>>, consultado el 8/09/2019.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1966, *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica [primera edición del texto original: 1807].
- Jablonka, Ivan, 2017, *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, París, Points [2014].
- Jaramillo Agudelo, Darío, 2000, *Cartas cruzadas*, México, Ediciones ERA [1995].
- Pitois Pallares, Véronique, 2017, «*El ruido de las cosas al caer*: un viaje hacia la intimidad», Karim Benmiloud (dir.), *Juan Gabriel Vásquez : une archéologie du passé colombien récent*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 197-207.
- Tous, Carlos, 2014, «La caída de la historia oficial en Colombia: *El ruido de las cosas al caer*, Juan Gabriel Vásquez», Léa Bénichou, Baptiste Lavat, Lucas Merlos y Carlos Tous (dir.), *Manifestaciones de lo político en el mundo hispano*, <[https://www.academia.edu/41004078/La\\_ca%C3%ADda\\_de\\_la\\_historia\\_oficial\\_en\\_Colombia\\_El\\_ruido\\_de\\_las\\_cosas\\_al\\_caer\\_Juan\\_Gabriel\\_V%C3%A1squez](https://www.academia.edu/41004078/La_ca%C3%ADda_de_la_historia_oficial_en_Colombia_El_ruido_de_las_cosas_al_caer_Juan_Gabriel_V%C3%A1squez)>, consultado el 21/11/2019.
- Vásquez, Juan Gabriel, 2011, *El ruido de las cosas al caer*, Madrid, Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel, 2009, *El arte de la distorsión*, Madrid, Alfaguara.
- Zappa, Frank, 1968, «Who Needs The Peace Corps?», *We're Only in It for the Money*, Londres, Kobalt Music Publishing Ltd.

## EL FULGOR DEL RELÁMPAGO EN LA NOCHE MÁS OSCURA

### LA INTERTEXTUALIDAD AL SERVICIO DE LA GRANDEZA Y DECADENCIA EN *COCAÍNA* DE JULIÁN HERBERT

Véronique Pitois Pallares<sup>1</sup>  
Université Paul-Valéry Montpellier 3  
IRIEC EA 740

**Resumen:** Julián Herbert es un escritor, poeta, músico y cantante de rock mexicano nacido en Acapulco en 1971. Ganador del Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola en 2006 por el compendio de cuentos *Cocaína (Manual de usuario)*, entrega en su tercera obra narrativa un florilegio de situaciones y perspectivas sobre el consumo de la famosa droga. Sin complacencia, y en un prolífico diálogo intertextual que alimenta la emergencia de una poética singular, los 16 cuentos echan una luz original y cruda sobre las distintas dimensiones de la adicción, desde sus promesas seductoras y sus efectos embriagadores hasta los abismos más destructores de la dependencia y de la desilusión. De espejismo en paraíso artificial y de canto de las sirenas en caza de ballenas blancas, se despliegan las trayectorias de los protagonistas, naufragos en busca de una realidad alternativa, a contracorriente o contracultural.

**Palabras claves:** literatura mexicana contemporánea, siglo XXI, cocaína, poética contracultural, Julián Herbert, intertextualidad.

**Titre :** La fulgurance de l'éclair dans la nuit la plus sombre : l'intertextualité au service de la grandeur et de la décadence dans *Cocaína* de Julián Herbert

**Résumé :** Julián Herbert est un écrivain, poète, musicien et chanteur de rock mexicain né à Acapulco en 1971. Lauréat du Prix National de la Nouvelle Juan José Arreola en 2006 pour le recueil de nouvelles *Cocaína (Manual de usuario)*, il livre dans ce troisième opus narratif un florilège de situations et de perspectives sur la consommation de la drogue éponyme. Sans complaisance, et dans un prolifique dialogue intertextuel qui nourrit l'émergence d'une poétique singulière, les 16 nouvelles jettent un éclairage original et cru sur les différentes facettes de l'addiction, des promesses séductrices et des effets enivrants jusqu'aux gouffres les plus destructeurs de la dépendance et de la désillusion. De mirage en paradis artificiel et de chant des sirènes en chasse à la baleine blanche, les trajectoires des personnages se déploient, naufragés en quête d'une réalité alternative, à contre-courant ou contre-culturelle.

**Mots-clés :** littérature mexicaine contemporaine, XXI<sup>e</sup> siècle, cocaïne, poétique contre-culturelle, Julián Herbert, intertextualité.

**Title:** The Glow of Lightning in the Darkest Night: Intertextuality at the Service of Greatness and Decay in *Cocaína* by Julián Herbert

---

<sup>1</sup> Véronique Pitois Pallares es profesora de literatura hispanoamericana. Se doctoró en 2015 con una tesis en literatura mexicana contemporánea, *Sous le signe du je : Pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)* (dirigida por K. Benmiloud), y publicó un libro sobre Mario Bellatin: *El arte del fragmento: El Gran Vidrio de Mario Bellatin*, Universidad de Sonora, 2011. Contact : veronique.pitois-pallares@univ-montp3.fr. Signature institutionnelle : Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

**Abstract:** Julián Herbert is a Mexican writer, poet, musician and rock singer who was born in Acapulco in 1971. Winner of the National Short Story Prize Juan José Arreola in 2006 for the collection of short stories *Cocaína (Manual de usuario)*, he offers in this third narrative book an anthology of situations and perspectives about cocaine consumption. Uncompromisingly, and through a rich intertextual dialogue that nourishes the emergency of a singular poetics, the 16 short stories shed a crude and original light upon the many faces of drug addiction, from the seducing promises and the fascinating effects until the most destructing depths of dependence and disillusion. From mirage to artificial paradise and from the song of the siren to whale hunting, the characters' paths spread out like castaways in search for an alternative reality, a reality that would go against the flow, like a countercurrent or counterculture.

**Keywords:** contemporary Mexican literature, XXI<sup>st</sup> century, cocaine, countercultural poetics, Julián Herbert, intertextuality.

**Para citar este artículo – To cite this article :** Pitois Pallares, Véronique, 2020, «El fulgor del relámpago en la noche más oscura: la intertextualidad al servicio de la grandeza y decadencia en *Cocaína* de Julián Herbert», Sección monográfica: Littératures contreculturelles hispano-américaines (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles), coord. por Alba Lara-Alengrin y Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n<sup>o</sup> 6, <[https://cecil-univ.eu/c6\\_6](https://cecil-univ.eu/c6_6)>, puesto en línea el 16/12/2019, consultado el dd/mm/aaaa.

Reçu – Received : 27/08/2019

Accepté – Accepted : 08/10/2019

*La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil.*

RENÉ CHAR

*Hélas ! les vices de l'homme, si pleins d'horreur qu'on les suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion !) de son goût de l'infini.*

CHARLES BAUDELAIRE

## Introducción

1. En el escenario de la literatura mexicana contemporánea, destaca el poeta y narrador Julián Herbert, nacido en Acapulco, Guerrero y radicado en Saltillo, Coahuila, en el norte de la República. Bicho raro de las letras mexicanas, Herbert se distingue también por su carrera musical, en su calidad de rapero que ejerce como vocalista en la banda de *rock-funk-soul Los tigres de Borges*, ahora conocida como *Madrastras*. En su autoficción *Canción de tumba* (2011), el escritor plantea un sujeto desarraigado y errante, que viene de y se mueve en los márgenes de la sociedad mexicana y elige, para esbozar el

mundo deforme y delirante que lo rodea, voces y tonos singulares que se distinguen del coro de voces colectivas de la cultura y de la sociedad establecida. Esta inconformidad es perceptible ya desde su libro de cuentos *Cocaína (Manual de usuario)*<sup>2</sup>.

2. Los 16 cuentos del compendio ofrecen unas variaciones sobre el tema epónimo del consumo del polémico polvo blanco. Se plantean situaciones muy diversas, emergen distintas voces narrativas, se esbozan personajes en medio de decorados variados y, a primera vista el principal denominador común entre todas estas figuras y todos estos relatos

<sup>2</sup> El libro de cuentos publicado por primera vez en 2006 ha conocido múltiples ediciones, y recibió el V Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola.

independientes es la cocaína. Telón de fondo o protagonista estelar de la obra, la droga constituye el eje conductor del libro y de cada cuento por separado, hasta cobrar una preponderancia capital en el universo ficcional, en una posible actualización del tópico contracultural del elogio de la experiencia psicodélica.

3. La noción y con mayor razón la definición de contracultura ha ido variando desde que aparecieron las primeras teorías a finales de los años sesenta, junto con los movimientos de contestación frente a los poderes hegemónicos, patriarcales o a la sociedad tecnocrática, en términos de Theodore Roszak. El apelativo es lo suficientemente amplio para abarcar un sinnúmero de manifestaciones artísticas y de producciones culturales, pero también relativamente explícito en lo que concierne a lo más estable de su significado, contenido en el prefijo de oposición. Bourdieu recapitula, en 1984:

Sería preciso ponerse de acuerdo sobre a qué se llama contracultura. Lo que por definición resulta difícil o imposible. Hay contraculturas: todo lo que permanece al margen, fuera del *establishment*, exterior a la cultura oficial<sup>3</sup>.

4. Así, una de las dimensiones presentes en los diversos movimientos o posturas contraculturales, desde los años sesenta hasta nuestros días, es el consumo recreativo de drogas, que constituye por antonomasia una subversión del orden legal y moral establecido, como lo expresa Roszak:

La fascinación por las drogas alucinógenas surge una y otra vez como denominador común de las múltiples formas que la contracultura ha adoptado [...]. Correctamente entendida (lo cual es rarísimo), la experiencia psicodélica es uno de los elementos más importantes

de la negación absoluta de la sociedad paternal por parte de los jóvenes<sup>4</sup>.

5. El compendio de cuentos de Julián Herbert titulado *Cocaína (Manual de usuario)* juega con la asimilación entre, por una parte, una sustancia psicotrópica ilegal cuyo consumo es totalmente delictivo y, por otra parte, un artículo de uso banal y cotidiano, como cualquier objeto, aparato o mueble. Por tanto, si se inscribe a primera vista en una vena de parodia insolente y políticamente incorrecta que podría relacionarse con la narrativa contracultural de estos albores del siglo XXI, también lleva sobre el consumo de dicha sustancia psicotrópica una mirada desapasionada, por no decir desilusionada o desengañada. Esta doble dimensión aparece desde las connotaciones antagónicas del título: la cocaína aparece presentada como un protagonista de primer plano por ser epónimo, lo cual invita a anticipar el libro como un elogio o una oda; sin embargo, el subtítulo entre paréntesis –«Manual de usuario»– le rebaja la importancia y revela el carácter altamente mercantil de un producto creado y manejado por el liberalismo, sistema en vigor en la mayoría de los países occidentales y específicamente en México. Desde este punto de vista, «la negación absoluta de la sociedad patriarcal» que pudiera representar el consumo de cocaína se ve cuestionada y matizada, en particular, mediante el complejo y ambicioso recurso a la intertextualidad, es decir, el diálogo abundante con obras provenientes de diversos horizontes culturales.

6. En este trabajo se cuestionará esta poética particular que, por medio de la intertextualidad, elabora un complejo tejido de asociaciones y coincidencias entre la droga y las obras, artistas y protagonistas que la elogian o la consumen, y permiten la reactivación en estos cuentos del tópico baudelairiano de los

<sup>3</sup> Bourdieu 2003, traducción de Enrique Martín Criado, p. 11. (La cita original en *Questions de sociologie*, 2002, p. 11: «Il faudrait s'entendre sur ce qu'on appelle contre-culture. Ce qui est par définition difficile

*ou impossible. Il y a des contre-cultures : c'est tout ce qui est en marge, hors de l'establishment, extérieur à la culture officielle»).*

<sup>4</sup> Roszak 1981, pp. 171-172.

paraísos artificiales como posible escapatoria de la condición humana, entre fascinación esperanzada y lúcida decepción.

### La fascinación psicodélica o el entusiasmo de soñarse otro

7. El libro se abre con un epígrafe en inglés de la canción *Perfect Day* de Lou Reed, ícono del *rock* estadounidense de los años setenta y ochenta: «*O such a perfect day you just keep me hangin on*<sup>5</sup>». El tono sentimental o romántico es matizado por el verbo *hang on*, que se puede traducir por *aguantar*: «Oh, qué día más perfecto, me has permitido seguir aguantando»... En el resto de la canción, el *tú* lleva al *yo* al parque zoológico, al cine, a divertirse en suma, lo que le permite evadir las preocupaciones de la vida cotidiana hasta sentir: «Hiciste que me olvidara de mí mismo. / Pensé que yo era / otra persona, buena persona<sup>6</sup>». Detrás de la evidente declaración de amor, se esconde un sentimiento de desesperación ante la vida, que genera una situación de dependencia con la persona o el artificio mediante el cual se trasciende una realidad de frustración.

8. El segundo epígrafe es una traducción en español del cuento *Escándalo en Bohemia* (1891), una de las primeras entregas de las aventuras del famoso detective de Conan Doyle, Sherlock Holmes. El narrador Watson relata así:

<sup>5</sup> Herbert 2011, posición 19.

<sup>6</sup> «*You made me forget myself / I thought I was / someone else, someone good*». Salvo mención contraria, las traducciones son del autor del presente artículo.

<sup>7</sup> Herbert 2011, posición 19.

<sup>8</sup> J. Thomas Dalby (1991, pp. 73-74) precisa que, a fines del siglo XIX, apenas empezaba a conocerse la droga inventada en 1859 y se consideraba mayoritariamente la cocaína como un artificio de estímulo mental y sexual, consumido, recetado y promovido por nadie menos que Sigmund Freud en un primer ensayo de 1884 («Über Coca»), seguido por conferencias y un par de publicaciones académicas y cartas privadas. Según Dalby, es muy singular para la época que se recalquen los riesgos inherentes al consumo de cocaína, y de manera científicamente pertinente, como lo hace el

Últimamente, yo había visto poco a Holmes. Mi matrimonio nos había apartado al uno del otro. Mi completa felicidad y los intereses hogareños que se despiertan en el hombre que por primera vez pone casa propia bastaban para absorber toda mi atención; mientras tanto, Holmes, que odiaba cualquier forma de vida social con toda la fuerza de su alma bohemia, permaneció en nuestros aposentos de Baker Street, sepultado entre sus viejos libros y alternando una semana de cocaína con otra de ambición<sup>7</sup>.

9. En esta cita, por primera vez desde el título vuelve a aparecer el término «cocaína», que se plantea como una de las vertientes de una dinámica dual. Se opone a la «ambición», el impulso proyectivo mediante el cual el protagonista anhela y planea un futuro optimista marcado por una evolución positiva de sí mismo. Al contrario, «las semanas de cocaína» y reclusión constituyen un rechazo de la realidad y un intento por evadirse de ella. En ambos casos, el origen se halla en el sentimiento de inconformidad y de inadecuación del personaje con su existencia, y con las normas sociales a las que no logra ni busca adecuarse, como sí lo hace su compañero, el muy convencional doctor Watson que, en varias ocasiones, intenta alejarlo de las drogas<sup>8</sup>. El malestar existencial del brillante y torturado Sherlock Holmes se hace manifiesto en las dos vías alternativas de

doctor Watson en *El signo de los cuatro*: Conan Doyle 1987, traducción de Amando Lázaro Ros, p. 113: «-¡Reflexione! -dije con gravedad-. ¡Piense en las consecuencias! Su cerebro puede, como usted dice, estimularse y excitarse, pero a través de un proceso patológico y mórbido que produce cambios en los tejidos y puede, como mínimo, sumirlo en una debilidad permanente. Usted sabe, además, la reacción sombría que lo embarga cuando desaparecen los efectos. Sin duda no vale la pena. ¿Por qué debería usted arriesgarse, por un simple placer pasajero, a perder aquellas grandes habilidades con las que ha sido dotado? Recuerde que no hablo solamente como su camarada, sino como un médico a una persona de cuyo bienestar es, hasta cierto punto, responsable». (La cita original en *The Sign of Four*, 2019, p. 12: «*“But consider!” I said, earnestly. “Count the cost!*



escape que explora: soñarse otro, o fugarse de sí mismo.

10. Así, el paratexto de este compendio de cuentos prefigura la situación de las figuras narrativas que están a punto de desplegarse ante el lector. El primer cuento se titula, precisamente, «Sentado en Baker Street», y se abre con una nueva representación de Sherlock Holmes, esta vez en primera persona y bajo la pluma de Herbert, en voz del narrador homodiegético. Se dirige a un lectorado plural, y su voz se hace el eco exacto de la cita epígrafe: «Llámenme Mr. Sherlock Holmes. Estoy sentado en Baker Street, alternando una semana de cocaína con otra de ambición<sup>9</sup>». En esta brevísima tarjeta de presentación, la grandilocuencia del título «Mr.» contrasta con la decadencia y el patetismo que emanan de la segunda frase. La intertextualidad apela a los conocimientos del lector, brindándole al retrato esbozado la fuerza de la evocación. Aquí, el protagonista invitado y reelaborado por Herbert goza de una fama universal, no por su consumo desenfrenado del inmaculado alcaloide epónimo, sino por su genio deductivo y su capacidad descomunal por resolver los casos más descabellados, haciendo un uso inmoderado, aunque en este caso perfectamente legal, de la lógica. El asombroso detective británico racional y brillante se nos presenta bajo un aspecto decadente, como si se tratase del negativo de su retrato, la otra cara de la filmina.

11. Esta lectura es reforzada por el uso de la palabra «Mister», *señor*, abreviada a la anglosajona en «Mr.», tal y como aparece en otro título consabido de la literatura en lengua inglesa, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. En el relato fantástico del autor escocés, Mr. Hyde

se afirma como el lado oscuro, el doble maléfico del buen Dr. Jekyll, a quien éste libera de noche mediante la absorción de una poción química de su invento, referida como «*drug*», que en inglés remite tanto a un medicamento como a la droga. Si la referencia intertextual al detective creado en 1887 por Arthur Conan Doyle es explícita y directa, realizada mediante el recurso a la cita nominal del personaje, la posible evocación de la obra de Stevenson es mucho más tenue e implícita; sin embargo, nos parece plausible en tanto que, con excepción del capítulo inicial de *Estudio en escarlata* (1887), ninguno de los títulos de las obras de Conan Doyle protagonizadas por Sherlock Holmes lo presenta con el título «Mister», y en los relatos es mayormente referido como «Mr. Holmes» o «*Sherlock Holmes*». Por otra parte, entró a la cultura popular como «*Sherlock Holmes*» sin título alguno, con excepción de la película de Bill Condon en 2015, *Mr. Holmes*, que plantea a un Holmes de unos noventa años, y que prescinde del nombre de pila del detective. De este modo, la inserción de «Mr.» en el texto de Julián Herbert genera un efecto de leve extrañeza que, al romper con la acostumbrada forma de referirse al famoso detective londinense, opera un quiebre en la referencia intertextual, permitiendo así que filtre otra referencia, procedente además de una obra contemporánea, lingüística y geográficamente vecina de la de Conan Doyle. Si el original Sherlock Holmes consumía cocaína para propiciar su agilidad mental, la posible evocación de Mr. Hyde no es menos significativa: es la parte oculta del doctor Jekyll, como lo sugiere la homofonía perfecta del apellido con el verbo *to hide*, que significa esconder, ocultar.

---

*Your brain may, as you say, be roused and excited, but it is a pathological and morbid process, which involves increased tissue-change and may at last leave a permanent weakness. You know, too, what a black reaction comes upon you. Surely the game is hardly worth the candle. Why should you, for a mere passing pleasure, risk the loss of those great powers with*

*which you have been endowed? Remember that I speak not only as one comrade to another, but as a medical man to one for whose constitution he is to some extent answerable»).*

<sup>9</sup> Herbert 2011, «Sentado en Baker Street», § 1, posición 29-30.

12. Desde esta perspectiva, se puede ver en este múltiple intertexto una manera sintética de aludir a la parte más oscura, malévol y quizás auténtica de un individuo<sup>10</sup>, cuando está bajo el efecto de las drogas, especialmente de la cocaína, una sustancia que provoca exaltación y desinhibición cerebral. Este aspecto embriagador que genera un goce intenso proviene de que la cocaína aparece para Holmes como un ingrediente constitutivo o generador de sus excelentes capacidades mentales, como si fuera el incentivo de su genio. Es lo que supone la frase entre provocadora e insolente del narrador, que se identifica con el decimonónico héroe londinense: «Llámenme Mr. Sherlock Holmes», en la que el imperativo inicial traduce satisfacción, orgullo, soberbia, cuando no un deje de megalomanía. El relato se propone entonces restablecer la verdad y rendirle tributo a la sustancia borrada o menospreciada por la historia oficial, por transgredir las normas de buena conducta de la sociedad bienpensante:

La extraordinaria fuerza de mis dedos se ocupa de moler piedras y preparar agujas. La precisión de mis pupilas se encarga de que nada se derrame, de que la dosis sea exacta a pesar de mis temblores y el zumbido en mis orejas. Las peculiares dimensiones de mi cráneo son nadas: nadas ociosas y relucientes que se curvan como un resbaladero, un tobogán donde las violencias lógicas desfallecen y caen<sup>11</sup>.

13. La descripción clínica, realizada desde una perspectiva interna, insiste en el estado paradójico del consumidor, que experimenta

simultáneamente una clarividencia deslumbrante y una sensación de vacuidad vertiginosa, una precisión absoluta en medio de una eferescencia incontrolable.

14. La figura de Sherlock Holmes se difumina pronto para dejar paso a Adán. Adán nomás, sin apellido, Adán a secas. Desde un sillón de cuero y madera de Baker Street, Adán, el primer eslabón de la creación del hombre por Dios, el primer exiliado de la humanidad, contempla su miembro impotente y despojado de cualquier ápice de virilidad a causa del polvo blanco. Le sigue el poeta expresionista austro-húngaro Georg Trakl, notorio consumidor de drogas diversas quien se suicida en 1914 en Cracovia a los 27 años. El narrador convoca luego al académico y ensayista español antiprohibicionista Antonio Escohotado, especialista en drogas, autor de una *Historia general de las drogas* (1983) y encarcelado un tiempo por posesión de cocaína. Sentado en Baker Street, éste se entrega a un repaso de la historia mundial a través de la coca, desde el inca Garcilaso y la Coca-Cola hasta el momento presente:

Y allá en la plazuela –casi logro espiarlos a través de los visillos–, dos chavales se dejan dar por el culo a cambio de una papelina. Estoy sentado en Baker Street mirando pasar sobre la nieve las ruedas sucias de la historia<sup>12</sup>.

15. A medida que se suceden los narradores en primera persona, a medida que se metamorfosean, se adentran cada vez más en la decadencia, se hunden irremediamente en la dimensión más enajenante y degradante de

<sup>10</sup> Respecto a la mayor autenticidad del doble maléfico sobre el yo visible y respetable, Clément Rosset explica lo siguiente (Rosset 1976, p. 91): «*Le double est toujours intuitivement compris comme ayant une "meilleure" réalité que le sujet lui-même [...] Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre. À lui le réel, à moi l'ombre.*» («El doble siempre es comprendido

intuitivamente en tanto que tiene una "mejor" realidad que el propio sujeto [...] En la pareja maléfica que une el yo a cierto otro fantasmal, lo real no se encuentra del lado del yo, sino más bien del lado del fantasma: no es el otro quien me dobla, soy yo quien soy el doble del otro. Lo real para él, la sombra para mí».)

<sup>11</sup> Herbert 2011, «Sentado en Baker Street», § 1, posición 30-33.

<sup>12</sup> *Ibid.*, § 4, posición 47-49.

la drogadicción, como lo es aquí la prostitución de dos muchachos.

16. El paso de una figura a otra, de una experiencia a otra, está marcado por la recurrencia del *leitmotiv* «Estoy sentado en Baker Street», que funge como un estribillo que ritma y regula la prosa de un escritor fuertemente influenciado por sus actividades de poeta y de músico. Debajo de las «ruedas sucias de la historia», emerge un nuevo personaje, que declina su identidad de la siguiente forma: «Llámenme Yo. Estoy sentado en Baker Street<sup>13</sup>». El cambio no radica en el uso de la primera persona que prevalecía hasta acá, sino en el hecho de que la identidad del narrador se reduce a ser una primera persona, anónima, a la vez universal, impersonal y esencialmente íntima y particular. Para el lector, este «Yo» abre la posibilidad de una proyección auténtica o fantasiosa del propio escritor, una impresión reforzada por el cambio estilístico que opera en este párrafo:

Aspiro. Esto es todos los días. Va casi un tercio de onza, llevo no sé cuántas horas sin dormir, no sé cómo parar. Van a correrme del trabajo. Llámenme como quieran: perico, vicioso, enfermo, hijitoqueteestapasando yaparalecarnal vivomuertopaqué, llámenme escoria y llámenme dios, llámenme por mi nombre y por el nombre de mis dolores de cabeza, de mis lecturas hasta que amanece y yo desesperado. Soy el que busca una piedrita debajo del buró, encima del lavabo, en el espejo, en mi camisa, y amanece otra vez sin dinero, y la sonrisa helada del vecino a través de la persiana, y a poco crees que no se han dado cuenta. Estoy sentado en Baker Street mirando pasar sobre la nieve las ruedas sucias de mi vida<sup>14</sup>.

17. Las licencias poéticas coloquiales y el grado elevado de mexicanidad de este fragmento sugieren una identificación del autor

implícito, que escribe desde un marco lingüístico y cultural que suena familiar y se asemeja a lo que sería la voz del narrador autoficcional de *Canción de tumba* cinco años después. En el último cuento del libro, «Una tableta en el fondo de una caja», incluso llega a declinar su identidad: «Herbert Chávez Favio Julián<sup>15</sup>». Aquí, la alienación que supone la dependencia se confirma, y sus manifestaciones se diversifican. El último en tomar la palabra, Ismael, narrador poeta, enfatiza la dimensión obsesiva de la vida del consumidor. Anuncia «Llámenme Ismael», haciéndose el eco del «*Call me Ishmael*<sup>16</sup>» que abre *Moby Dick* de Melville. La figura del cazador incansable propicia la metáfora de la cocaína como un animal monstruoso, fascinante y peligroso:

Llámenme Ismael: estoy sentado en Baker Street, junto a la chimenea, tratando de cazar con mis palabras a un animal blanco y enorme. Mide casi una legua, su cola es pura espuma, sus ojos tienen la pesadez y el brillo de la sal más brava. Es un animal que se asusta y se enfurece, que mata ciegamente, que cuando no te mata parte tu vida en dos. Pero es también una bestia lúcida y hermosa, y respira música, y en el momento en que su cola te azota y arroja tu cuerpo por el aire no piensas ni en el dolor ni en la sangre que gotea: piensas solamente en la velocidad –que es como no pensar, o sentir el pensar, o estar sentado en medio de la purísima nieve mirando pasar las ruedas sucias<sup>17</sup>.

18. La fuerza de seducción de esta sustancia asimilada a una bestia de las profundidades marinas, y que desemboca en la obsesión, no puede sino remitir a otras criaturas marinas míticas, y en este caso también mitológicas, las sirenas, que embriagan, enloquecen y extravían a los viajeros más virtuosos con su melódico canto. Los cuentos que conforman

<sup>13</sup> *Ibid.*, § 5, posición 49.

<sup>14</sup> *Ibid.*, § 5, posición 53-58.

<sup>15</sup> *Ibid.*, «Una tableta en el fondo de una caja», § 1, posición 1102.

<sup>16</sup> Melville 1851, p. 1.

<sup>17</sup> Herbert 2011, «Sentado en Baker Street», § 6, posición 58-63.

este *Manual de usuario* se atienen a detallar los diversos recorridos, las líneas de fuga por las que se pierden o se encuentran los protagonistas, en busca de un alivio a su condición personal o de un relámpago de lucidez que le dé sentido.

19. En muchas ocasiones, los personajes de estos cuentos llegan a consumir cocaína, a iniciarse a ello porque las circunstancias así lo disponen. En el relato «Vive sin drogas II. Una canción desde los hospitales», el narrador cuenta cómo llegó a trabajar en el hospital y explica:

En la ambulancia conocí, además, la cocaína. Todos la usamos, aunque algunos más que otros. Es como una parte de nuestro uniforme. Alguna vez yo me conté entre los que más la consumían: me «enganché», como se dice. Luego se me pasó. Pero aún no me repongo de ese pleito. Nunca hubiera podido conocer la cocaína si me dedicara a otra cosa. Es bastante cara. Pero a nosotros, en la ambulancia, nos la regalan [...]. La cocaína es el sobresueldo de los camilleros y socorristas del mundo<sup>18</sup>.

20. Si lo que parece animar a los camilleros al consumo es la necesidad de mantenerse despierto y de escapar de forma recreativa de un oficio demandante, lo que hace sistemático el uso de cocaína en ese ámbito es la oportunidad que les brinda el trasladar a consumidores o traficantes deseosos de deshacerse de sus bienes ilícitos antes de ingresar al hospital o de ser cuestionados por elementos de la policía. El aprendiz de periodista que protagoniza el segundo relato, «Radio morir», por su parte, se deja inyectar y así introducir a las drogas por Mina, su novia. El episodio contiene una carga iniciática fuerte, reforzada por la actitud maternal de la mujer, que lo trata como a un hijo y le pone apodosos infantiles. Cuando siente los primeros vértigos, ella lo tranquiliza y lo guía, hasta que él llega a un estado de éxtasis:

Por primera vez sentí exactamente dónde estaba mi estómago. Los intestinos, el hígado, las venas, todo venía a rajarse, todo se relajaba, todo se hacía blando menos el aire. El aire se endurecía, se solidificaba. Me estaba asfixiando. Reí: porque era como para cagarse de la risa. Mina rio conmigo. El techo comenzó a cubrirse de una película verde, algo como un dispositivo de seguridad para que la luz no bajara a quemarme los ojos, y chuf chuf chuf sonaba afuera el aspersor, «El mundo es un pantano, Mina», y Mina: «¿Quieres música?», y después alguien cantaba. Todo era bueno, limpio<sup>19</sup>.

21. El protagonista alcanza un estado de conciencia y percepción agudizadas: cualquier sensación interna se le hace nítida, cualquier ruido lejano se convierte en la voz musical del mundo, y la música cobra una dimensión sagrada, infinita, absoluta. Se le impone una revelación casi metafísica, y el mundo le parece ordenado y ameno. La sensación de lucidez extrema y de paz hace de esta vivencia una experiencia de orden místico.

**«Polvo eres y en polvo te convertirás» (Génesis 3:19): los fracasados intentos de huir de sí mismo**

22. Tras experimentar este momento de exaltación intelectual y sensorial, cuando la sustancia consumida deja de surtir los efectos deseados y poco a poco el protagonista vuelve a tener conciencia de la realidad que lo rodea, se encuentra confuso, sumido en una oscuridad hostil, por la que se mueve

[...] de tropezón en tropezón. Estábamos temblando.

Vomitó frente a un espejo. Era como si escupiera las encías. Luego recuperé un poco de conciencia: tenía los párpados apretados y lágrimas de risa rodando por las mejillas. Abrí los ojos y el mundo me penetró, todavía adornado por los

<sup>18</sup> *Ibid.*, «Vive sin drogas (II)», § 47-48, posición 659-662, 666-667.

<sup>19</sup> *Ibid.*, «Radio morir», § 32, posición 110-114.

tonos de verde y de ceniza. Aunque la luz era débil, reconocí el lugar<sup>20</sup> [...]

23. El bajón resulta doloroso, la vuelta a la realidad sombría parece tanto más difícil que se ha descubierto una alternativa luminosa, cuando menos momentáneamente. La seducción, la obsesión y la dependencia empiezan: el personaje sólo anhelará volver a cruzar la frontera hacia este mundo alternativo, una y otra vez, sin importar que el regreso sea cada vez más doloroso. Como escribiera el poeta René Char, el precio a pagar por esta clarividencia es alto: «... pero con cada relámpago se distingue más cosas que con el relámpago precedente. [...] Aunque el relámpago haga más oscura la obscuridad que le sigue<sup>21</sup>».

24. Así, lo que mueve a los personajes y los lleva a repetir la experiencia es el deseo de escapar de la realidad, como lo expresa el narrador de «Pedro Infante y Jimmy Dean están muertos»: «No hay peor sobredosis que la realidad. El hombre no soporta demasiada realidad<sup>22</sup>». El camillero, por su parte, aclara también que esta necesidad no sólo conduce a la cocaína, sino también «al alcohol, la música y otros analgésicos<sup>23</sup>». Los motivos de este recurso a tantos paraísos artificiales son reiterados, en versos, en «Intermitencias del True West II. Con dominios tristes», que es la traducción en español de la canción «Perfect Blue Buildings» (1993) de Adam Duritz:

Escuchen  
tengo huesos debajo de la piel  
recuerden  
en la casa de cada hombre vive un esqueleto  
y más allá de la mugre  
y el amor  
y el sudor que nos sostienen

hay un cadáver tratando de salir a flote [...] ya voy a regalarme un poquito de olvido quiero irme de mí mismo y también de mí<sup>24</sup>

25. En estas líneas tomadas de la canción de Duritz, que constituyen uno de los múltiples intertextos de los cuentos de Julián Herbert, el *yo* de la enunciación expresa su sensación de ser un moribundo invisible u ocultado por la buena cara de la vida cotidiana, así como sus ansias de escapar de sí mismo, de su realidad. El discurso se estructura en torno a la dolorosa dicotomía entre las engañosas apariencias exteriores (la piel, la casa, aquellos condominios azules perfectos del título en inglés) y el naufragio íntimo de un individuo que no encuentra otra alternativa que buscar una escapatoria a su propia condición, huyendo de sí mismo, desterrándose, exiliándose por dentro. Lejos de representar un ideal, el consumo de cocaína se impone así como una respuesta entre desesperada y desesperanzada a una inconformidad existencial aún más insoportable cuando se disfrazaba con aires de normalidad y respetabilidad social.

26. La desesperación aflora, en realidad, desde los propios títulos de los relatos. De los 16, cinco remiten a la muerte, a la pérdida o a la decadencia: «Radio morir», «Objetos extraviados en una mudanza», «Estamos bañando basura», «El trapo», o «Pedro Infante y Jimmy Dean están muertos». A éstos podría agregarse «Satélite porno», que alude a otro tipo de decadencia, es decir, a una decadencia moral con respecto a los valores instituidos por la sociedad. Los otros títulos son igualmente significativos por sus connotaciones negativas o pesimistas, compensadas por la

<sup>20</sup> *Ibid.*, § 32-33, posición 117-119.

<sup>21</sup> Char citado en Greilsamer 2004, p. 26: «... *mais à chaque éclair on distingue un peu plus de choses qu'à l'éclair précédent. [...] Bien que l'éclair fasse ensuite plus obscure l'obscurité qui le suit*».

<sup>22</sup> Herbert 2011, «Pedro Infante y Jimmy Dean están muertos», § 12, posición 457-458.

<sup>23</sup> *Ibid.*, «Vive sin drogas (II)», § 37, posición 631.

<sup>24</sup> *Ibid.*, «Intermitencias del True West II. Con dominios tristes», § 7-8, posición 902-915. Los versos aquí traducidos corresponden a estos versos de la canción original: «*I got bones beneath my skin and mister / There's a skeleton in every man's house / Beneath the dust and love and sweat that hangs on everybody / There's a dead man trying to get out*» y «*Gonna get me a little oblivion / Try to keep myself away from me*».

dimensión lúdica de su origen, muchas veces intertextual. Pensemos, por ejemplo, en «El sindicato de la serpiente», que parece ser un guiño burlón y autoirrisorio al Club de la Serpiente conformado por los protagonistas de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, una obra que el propio escritor señaló como una «antinovela» o una «contranovela», lo cual por poco correspondería a una forma inédita de contraliteratura o de contracultura. En el cuento de Herbert, el club, vocablo que en español tiene connotaciones de la alta burguesía o la aristocracia, se ha convertido en un sindicato, es decir una agrupación de protección de los trabajadores frente al poder patronal. Se ha vulgarizado, se ha hecho proletario, bajo, raso. Además, la mención de la serpiente no deja de remitir metafóricamente a un círculo vicioso del cual es difícil o imposible escapar: aunque la mayoría de las especies no lo hacen, el reptil es conocido por su capacidad para enrollarse alrededor de su presa hasta ahogarla y tragarla. La tradición popular y especialmente oriental asimila a la serpiente a un ser mágico capaz de hechizar a la gente, y en el Antiguo Testamento encarna la tentación y, por tanto, el pecado y la perdición que le son asociados. El título del cuento anuncia, pues, una espiral de tentación, pecado y perdición, aunque con un tono irreverente y paródico propiciado por el guiño de complicidad intertextual.

27. La intertextualidad también alimenta los dos cuentos titulados «Intermitencias del True West», respectivamente distinguidos el uno del segundo por cifras romanas y subtítulos de diferente índole: «Zapatistas en el baño de mi casa» y «Con dominios tristes». Se observa una doble inspiración intertextual. *True West* (1980) es una obra de teatro del estadounidense Sam Shepard que retrata la disgregación de las relaciones interpersonales en una familia de clase media. Este título en lengua inglesa es el que modifica y subvierte la referencia a la serie de cuatro poemas políticos de Octavio Paz: «Intermitencias

del oeste». En estas breves entregas, el poeta mexicano se presenta crítico con el poder, ya sea la represión soviética, las figuras tutelares de la nación mexicana, o el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría Álvarez, responsable de la masacre de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968:

### **Intermitencias del Oeste (1) (canción rusa)**

Construimos el canal:

nos reeducan por el trabajo.

El viento se quiebra en nuestros hombros,  
nosotros nos quebramos en las rocas.

Éramos cien mil, ahora somos mil,  
no sé si mañana saldrá el sol para mí.

### **Intermitencias del Oeste (2) (canción mexicana)**

Mi abuelo, al tomar el café,  
me habla de Juárez y de Porfirio,  
los zuavos y los plateados.  
Y el mantel olía a pólvora.

Mi padre, al tomar la copa,  
me habla de Zapata y de Villa,  
Soto y Gama y los Flores Magón.  
Y el mantel olía a pólvora.

Yo me quedo callado:  
¿de quién podía hablar?

### **Intermitencias del Oeste (3) (México: Olimpiada de 1968)**

(A Dore y Adja Yunkers)

La limpidez  
(quizá valga la pena  
escribirlo sobre la limpieza  
de esta hoja)  
no es límpida:  
es una rabia  
(amarilla y negra  
acumulación de bilis en español)  
extendida sobre la página.  
¿Por qué?

La vergüenza es ira  
vuelta contra uno mismo:  
si

una nación entera se avergüenza  
es león que se agazapa  
para saltar.

(Los empleados  
municipales lavan la sangre  
en la Plaza de los Sacrificios.)

Mira ahora  
manchada  
antes de haber dicho algo  
que valga la pena,  
la limpidez<sup>25</sup>.

28. El último poema, escrito en francés y subtítulo «*(Paris : Les aveugles lucides)*» aludiría a los estudiantes de mayo de 1968:

*Dans l'une des banlieues de l'absolu,  
les mots ayant perdu leur ombre,  
ils faisaient commerce de reflets  
jusqu'à perte de vue.  
Ils se sont noyés  
dans une interjection*<sup>26</sup>.

29. Aunque a primera vista las canciones de rock de Adam Duritz y de su grupo The Counting Crows no tengan una relación directa con la poesía de Octavio Paz, en tanto que podría verse la evidencia de una inspiración o influencia, podemos identificar similitudes en la tonalidad y las constataciones ostentadas en los versos sacados de la canción de Duritz y en estos poemas del poeta mexicano. En estos versos libres de Paz, el naufragio también está omnipresente, pero a diferencia del texto de Duritz, es colectivo, generacional, acaso nacional. Así, la «canción rusa» refleja el fracaso de una nación en la esclavitud concentracionaria del pueblo por sus dirigentes políticos, con ocasión de la construcción del canal de más de 200 kilómetros que une el mar Blanco con el Báltico, llevada a cabo entre 1931 y 1933 por los presos políticos del Gulag durante el gobierno de Stalin. Las obras se saldaron por miles de muertos. En los últimos versos, el *yo* poemático anónimo y desindividualizado se ve acechado por la muerte que ya le quitó a muchos de sus compañeros. En este estado intermedio entre el hombre de piel y carne, y el esqueleto de puros huesos, que no es ni la vida plena ni la muerte liberadora, encontramos coincidencias con «Perfect Blue Buildings».

<sup>25</sup> Paz 1990, pp. 426-429.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 430: «(Paris: los ciegos lúcidos) / En uno de los suburbios del absoluto / tras perder las palabras su sombra / hacían comercio con reflejos / hasta

30. La «canción mexicana» recalca por su parte la desilusión o el sentimiento de vacuidad histórica de toda una generación de mexicanos, nacidos después de los acontecimientos fundadores de la historia nacional, como lo es la presidencia de Benito Juárez y la victoria en 1867 de las tropas encabezadas por el General Porfirio Díaz contra la invasión francesa o, posteriormente, la Revolución Mexicana de 1910 que acabó con más de 30 años de gobierno del mismo Porfirio Díaz. La voz poética, abiertamente autobiográfica en este poema, se enfrenta a la carencia de figuras heroicas dignas de respeto y admiración en el escenario político nacional de su actualidad. Esta zozobra ideológica funge como transición hacia la tercera entrega, la más larga y la más acerba, escrita a raíz de la masacre de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, cuando el Presidente de la República Gustavo Díaz Ordaz y su Secretario de Gobernación y futuro sucesor Luis Echeverría Álvarez ordenaron la represión sangrienta de una manifestación popular pacífica, días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos, que «el presidente Gustavo Díaz Ordaz inauguraría [...] con un vuelo de pichones de la paz y una sonrisa de satisfacción tan amplia como su boca sangrienta<sup>27</sup>», según escribiría Carlos Fuentes en *Los años con Laura Díaz* (1999). La «limpidez» de la juventud del 68 «manchada» por su sangre vertida por su propio gobierno se plantea como la culminación del naufragio nacional y republicano. Lo que el poeta Octavio Paz denuncia lleva al diplomático Octavio Paz a renunciar a su cargo de embajador de México en la India.

31. La desilusión que se manifiesta en los cuatro poemas se vuelve quizás más ontológica, más vertiginosa, en el último, cuyo contexto se ve difuminado, borroso, al contrario de los primeros tres poemas homónimos. En

donde alcanzaba la vista. / Se ahogaron / en una interjección».

<sup>27</sup> Fuentes 2007, p. 642.

unos sucintos versos en lengua francesa, el poeta mexicano recalca el naufragio de una juventud cuyas esperanzas e ideales son quebrantados por una realidad limitante en la cual no tienen cabida. Su inconformidad y sus sueños los conducen a su pérdida, y la vuelta a la realidad, en ambos casos, resulta trágica y poco esperanzadora. Las intermitencias pueden remitir, en los relatos de Herbert, al efecto fulgurante y efímero de la cocaína, que deja al consumidor derrumbado, abatido y vencido cuando le viene el «bajón».

32. El oeste o el *True West*, quizás tanto en los poemas de Paz como en la *pop culture*, corresponde a una promesa: promesa de democracia, de paz y de progreso para el poeta testigo del año 1968 en el mundo; promesa de libertad exaltada y de bonanza en la canción «Go West», creada por el grupo Village People en 1979, antes de conocer el éxito con los Pet Shop Boys a inicios de los noventa. En ambos casos, lo prometido se revela imperfecto, inconstante, intermitente. Si no se cumplen las promesas, ni en la cruda realidad sociopolítica pintada por Paz, ni en la canción cuya letra no pasa de la invitación al viaje, los títulos de los cuentos del narrador mexicano dejan pensar que, para el cocainómano, la promesa renovada y expresada en la expresión adjetivada «*True West*», un auténtico oeste, llega a concretarse, aunque nunca de manera duradera. El efecto embriagador y mágico, el alivio ambicionado, aparece tan instantáneo y huidizo como un relámpago, y la progresión entre los dos subtítulos no apunta a ninguna evolución positiva. En efecto, los «[z]apatistas en el baño de mi casa» contienen un fuerte potencial de cómico de situación<sup>28</sup>, propio del delirio absurdo o alucinado, mientras que «Con dominios

tristes» es más negativamente connotado, por más que se opere una lúdica fusión verbal digna del «Nocturno en que nada se oye<sup>29</sup>» de Xavier Villaurrutia al evocar condominios tristes... Entre las primeras y las segundas «Intermitencias», parece ser que el relámpago sí hizo más oscura la noche que no deja de sucederle.

33. «De lo que sucede cuando Ismael se aleja de las ballenas» es el título del décimo tercer relato, y hace eco a la dedicatoria del libro («Para A. G., León Guerrero y Said Herbert, que me enseñaron a cazar ballenas<sup>30</sup>») y al penúltimo párrafo de «Sentado en Baker Street», citado *supra*: «Llámenme Ismael [...] mirando pasar las ruedas sucias». Se confirma la metáfora hilada que asocia la cocaína a la ballena blanca que ocupa el centro de las obsesiones en el relato del narrador Ismael, en la novela de Herman Melville: cazar ballenas o perseguir un ideal que puede no ser más que un peligroso espejismo. Alejarse del ideal anhelado, del espejismo seductor o del canto de las sirenas (¡o de las ballenas!) supone una renuncia que exige esfuerzo y sacrificio. En el cuento «De lo que sucede...», el protagonista epónimo cruza la frontera en Laredo con unos conocidos, ilegalmente, pero esta vez, opta por resistir la tentación de drogarse con sus amigos, lo que lo lleva a experimentar un sentimiento de nostalgia y soledad, parecido a un doloroso exilio de sí mismo mientras se aleja de las ballenas de su atracción: «Nostalgia de escuchar tu risa loca y sentir junto a mi boca, como un fuego, tu respiración<sup>31</sup>».

34. Los últimos relatos, «Soñar el sol» y «Una tableta en el fondo de una caja», refuerzan la doble dimensión abismal y de espejismo que se desprende de los otros títulos, por medio de una estructura sostenida por la

<sup>28</sup> Bergson 1973, p. 63.

<sup>29</sup> Nos referimos específicamente a los versos 17 a 21 del «Nocturno en que nada se oye» (Villaurrutia 1966, p. 47): «cae mi voz / y mi voz que madura / y mi voz

quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura».

<sup>30</sup> Herbert 2011, posición 17-18.

<sup>31</sup> *Ibid.*, § 28, posición 878: «De lo que sucede cuando Ismael se aleja de las ballenas».



musicalidad de las oraciones. En efecto, el primer título recalca una forma de circularidad marcada por las sílabas de apertura y clausura («Soñar el sol») y por el encadenamiento de consonantes líquidas. El segundo observa un riguroso ritmo ternario que repite tres veces un grupo nominal compuesto de un artículo y un sustantivo, separados por las preposiciones *en* y *de*. Después de cada preposición, la oración desemboca en un nuevo grupo nominal, cual si de muñecas rusas o de un abismado verbal se tratara. La impresión de ilusión, de espejismo inalcanzable se confirma.

35. Frente a las reiteradas declaraciones de desilusión o desesperación de los personajes, y frente al pesimismo implicado en mayor o menor grado por los títulos que conforman el compendio, el relato epónimo «Manual de usuario» aborda el tema del consumo de cocaína desde otra perspectiva y con otra tonalidad. Con un tono muy comercial que resulta sumamente irónico, explica, detalla y expone en detalle los distintos procedimientos y consejos para realizar el consumo de manera óptima, reduciendo el carácter altamente mortífero del producto a simples efectos secundarios o a daños colaterales:

Le recordamos que nuestra empresa no se hace responsable de estos y otros daños, pues nuestras campañas publicitarias advierten que *el abuso en el consumo de este producto es nocivo para la salud*.

Hasta aquí nuestro manual. Agradecemos de antemano su preferencia, y esperamos que disfrute de los beneficios que este maravilloso artículo le ofrece. Somos, orgullosamente, una empresa mexicana<sup>32</sup>.

36. Ahí radica quizás, con mucho humor negro, la única crítica fuerte. Si Herbert nunca parece condenar el consumo ni a los consumidores, sino más bien solidarizarse con ellos y hacerse la voz plural y colectiva de

esta comunidad de soñadores-cazadores de animales blancos con cola de espuma blanca, el criminal mercado de distribución de la cocaína sí se pone en tela de juicio en estas líneas. El estilo mercadotécnico realza la hipocresía de lo que aparece aquí como una institución nacional que se enriquece a costa de la vida de los ciudadanos/clientes/consumidores.

37. Esta denuncia se completa con los retratos de los diversos protagonistas presentados, cuya trayectoria parece resumirse a un eterno intento por escapar de las tinieblas de su marasmo existencial por medio de la ilusión o de la evasión en el delirio multicolor, arcoíris, de los químicos pero, cada vez que lo consiguen, es para hundirse todavía más, y así incansablemente.

### Conclusión

38. En estos cuentos, la cocaína se inserta y participa en una poética en la medida en que de ella depende la articulación de los personajes con el mundo, el orden que rige el universo diegético, y así una clave de lectura o de reescritura del mundo. Es una poética de la revelación inacabada, imposible y siempre fallida, sublimada por la musicalidad del discurso y un amplio e irreverente intertexto que corresponde a lo que Barthes definiera, en su ensayo sobre la muerte del autor, como «un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura<sup>33</sup>». Es una melodía ritmada por las apariciones de aquel relámpago que fulmina la oscuridad y la multiplica, inexorablemente. Los protagonistas se dejan llevar por este canto de las sirenas, o de las ballenas, hacia los bajos fondos de la noche, de la geografía urbana y de su geografía íntima, en busca del fulgor breve y huidizo del anhelado acceso a un mundo alternativo. Escribe José Agustín en *La contracultura en México*:

En la contracultura el rechazo a la cultura institucional no se da a través de

<sup>32</sup> *Ibid.*, «Manual de usuario», § 17-18, posición 196-199.

<sup>33</sup> Barthes 1987, p. 69 (la cita original en *Le bruissement de la langue*, 1984, p. 67: «un tissu de citations issu des mille foyers de la culture»).

militancia política, ni de doctrinas ideológicas, sino que, muchas veces se da de una manera inconsciente, mostrando una profunda insatisfacción. Hay algo que no permite una realización plena. Algo, que anda muy mal, no deja ser<sup>34</sup>.

39. La dimensión contracultural en *Cocaína (Manual de usuario)* no radica en la ilegalidad del producto consumido, sino en el rechazo que supone el consumo. El rechazo alegre o desesperado del mundo en el que se mueven trabajosa, cuando no dolorosamente, los protagonistas y que rechazan por descolorido, por desabrido, por agotado. La decadencia se hace subversiva, los personajes drogadictos de este libro de Julián Herbert se imponen así como desertores del orden

establecido, pasajeros clandestinos o viajeros inmóviles que derivan a bordo de un buque fantasma de destino incierto. Sin embargo, más allá de esta temática entre decadente, subversiva y vertiginosa, que puede leerse desde los códigos de la contracultura, la pluma del narrador Julián Herbert apela a una larga y variada tradición cultural, imponiéndose de tal manera como un homenaje a la herencia literaria y musical recibida en prestigioso legado y celebrada en estos cuentos. La irreverencia y la subversión asociadas a las tramas y a los universos diegéticos presentados en *Cocaína (Manual de usuario)* coexisten en estas páginas con una forma de reverencia poética ante los discursos y textos culturales que las han precedido e inspirado.

### Referencias bibliográficas

- Agustín, José, 1996, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Grijalbo.
- Barthes, Roland, 1987, *El susurro del lenguaje*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós; edición original, 1984: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil.
- Bergson, Henri, 1973, *La risa*, trad. de María Luisa Pérez Torres, Madrid, Espasa-Calpe [primera edición francesa: 1900].
- Bourdieu, Pierre, 2003, *Cuestiones de sociología*, trad. de Enrique Martín Criado, Madrid, Istmo; edición francesa, 2002: *Questions de sociologie*, París, Éditions de Minuit [1984].
- Conan Doyle, Arthur, 1987, *El signo de los cuatro, Sherlock Holmes. Obras completas I*, trad. de Amando Lázaro Ros, Barcelona, Ediciones Orbis [1953], pp. 111-210; edición original, 2019: *The Sign of Four* (1892 illustrated edition), Orinda, Seawolf Press [1889].
- Dalby, J. Thomas, 1991, «Sherlock Holmes's Cocaine Habit», *Irish Journal of Psychological Medicine*, 8, pp. 73-74.
- Fuentes, Carlos, 2007, *Obras reunidas. I. Fundaciones mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Greilsamer, Laurent, 2004, *L'éclair au front : la vie de René Char*, París, Librairie Arthème Fayard.
- Herbert, Julián, 2011, *Cocaína (Manual de usuario)*, Barcelona, Debolsillo, Edición Kindle [2006].
- Melville, Herman, 1851, *Moby Dick; or, The Whale*, New York, Harper and Brothers.
- Paz, Octavio, 1990, *Obra poética. 1935-1988*, Barcelona, Seix Barral.
- Rosset, Clément, 1976, *Le réel et son double*, París, Gallimard.

<sup>34</sup> Agustín 1996, p. 129.

- Roszak, Theodore, 1981, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnológica y su oposición juvenil*, trad. de Ángel Abad, Barcelona, Kairós [primera edición original: 1968].
- Villaurrutia, Xavier, 1966, *Nostalgia de la muerte*, Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (eds.), *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica [1938], pp. 44-73.



**Varia**

*Sección varia*



« **NO CONSINTÁIS COSA DE NOVEDAD CONTRA LA COSTUMBRE  
QUE LA SANTA MADRE IGLESIA HA TENIDO Y USADO.** »

**CONTRÔLE DE LA LECTURE, POLICE INQUISITORIALE ET DISCIPLINE  
DES DOCTES EN ESPAGNE, 1515-1540**

David Kahn<sup>1</sup>  
INU Champollion, Albi  
UMR 5136 FRAMESPA

**Résumé :** Dans les années 1520, à travers la censure et au fil des procédures, l'Inquisition examine l'incidence de propositions, quoique orthodoxes, imparfaitement formulées. Parce qu'elles portent sur des questions controversées, les juges de la foi établissent que des assertions insuffisamment étayées peuvent entraîner les simples fidèles sur les sentiers de l'erreur et de l'hétérodoxie. Dans le sillage de la conférence de Valladolid de 1527, en se plaçant du côté de la réception, le Saint-Office fait du scandale un indice sur le fondement duquel, au cours des années 1530, sont instruites des causes contre des doctes, qui s'avèrent disciplinaires lorsqu'elles n'aboutissent pas à des condamnations pour hérésie.

**Mots-clés :** Censure, Inquisition, hétérodoxie, luthéranisme, *alumbrados*, érasmisme, Espagne, XVI<sup>e</sup> siècle.

**Title:** "Thou shalt not approve of any novelty against the established and consecrated custom of our Holy Mother the Church." Keeping Reading under Control, Inquisitorial Police and Discipline of the Scholars in Spain from 1515 to 1540

**Abstract:** In the 1520s, through censorship laws and during procedures, the Inquisition scrutinizes the impacts of imperfectly expressed propositions despite their orthodoxy. Because they deal with controversial questions, the judges of faith assess that unsubstantiated claims can lead the simple faithful Christians on the paths towards error and heterodoxy. In the wake of the Valladolid Assembly of 1527, the Holy Office, focusing on reception, makes of scandal a clue. On the foundation of this latter, causes against learned persons are instructed. They prove to be disciplinary if they do not end up in condemnation for heresy.

**Keywords:** Censorship, Inquisition, Heterodoxy, Lutheranism, Alumbrados, Erasmism, Spain, XVI<sup>th</sup> century.

**Título:** «No consintáis cosa de novedad contra la costumbre que la santa madre Iglesia ha tenido y usado.» Control de la lectura, policía inquisitorial y disciplina de los doctos en España, 1515-1540

**Resumen:** En la década de 1520, a través de su actividad censoria y de los procesos, la Inquisición evalúa el impacto de aquellas proposiciones imperfectamente formuladas, aunque ortodoxas. Los inquisidores establecen que estas aserciones insuficientemente puntualizadas, cuando se refieren a cuestiones teológicas controvertidas, pueden conducir a los simples feligreses hacia el error y la heterodoxia. Al enfocar la recepción, tras la Conferencia de Valladolid de 1527, el Santo Oficio hace del escándalo un indicio con el que incoa, en

---

<sup>1</sup> David Kahn, Institut National Universitaire Champollion, Place de Verdun, 81012 Albi, France.

los años 1530, causas de fe contra doctos, cuya función resulta disciplinar cuando estas no concluyen a herejía.

**Palabras clave:** Censura, Inquisición, heterodoxia, luteranismo, alumbrados, Erasmismo, España, siglo XVI.

**Pour citer cet article – To cite this article :** Kahn, David, 2020, « “No consintáis cosa de novedad contra la costumbre que la santa madre Iglesia ha tenido y usado.” Contrôle de la lecture, police inquisitoriale et discipline des doctes en Espagne, 1515-1540 », *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 6, <[https://cecil-univ.eu/c6\\_v1](https://cecil-univ.eu/c6_v1)>, mis en ligne le 16/12/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 28.09.2019

Accepté – Accepted : 04.11.2019

## Introduction

1. Indigné par l’incarcération du docteur Juan de Vergara – membre éminent de la communauté d’étude humaniste – Rodrigo Manrique écrit à Juan Luis Vives, vers 1533 : « Ainsi, l’on a imposé le silence aux doctes ; quant à ceux qui couraient à l’appel de la science, on leur a inspiré, comme tu le dis, une grande terreur<sup>2</sup> ». Munis d’une solide formation intellectuelle, ces derniers gravitent autour des presses ; ils lisent, écrivent et éditent des ouvrages spirituels, non seulement en latin, mais également en vernaculaire, afin de démocratiser le savoir théologique. Ils comptent également, parmi eux, des prédicateurs chargés d’édifier les simples fidèles, comme les grands de la cour, à l’instar du bénédictin Alonso Ruiz de Virués, traducteur et éditeur de plusieurs *Colloques* d’Érasme, à son tour mis en cause par le Saint-Office en 1535. En vulgarisant des contenus doctrinaux, ils alimentent la controverse religieuse au-delà des cercles autorisés.

2. Avec la répression des humanistes espagnols, qu’a étudiée Marcel Bataillon<sup>3</sup>, les années 1530 marquent un point d’inflexion dans l’histoire spirituelle de l’Espagne, avant l’échec de la diète de Ratisbonne de 1541.

Selon Bartolomé Escandell Bonet, cette « réaction anti-érasmiste » précède le virage dogmatique qui, dans les années 1540, sape le pluralisme théologique, les approches iréniques et le paulinisme puisé aux sources<sup>4</sup>. Les incarcérations de Bernardino Tovar et du docteur Juan de Vergara font suite aux dépositions de Francisca Hernández, accusée d’illumination. Pour les historiens du XX<sup>e</sup> siècle, alors que la dissidence religieuse menace l’unité de l’Église, le réseau des complicités spirituelles qui se dessine à travers les procédures conservées interroge sur l’instrumentalisation de la menace luthérienne et sur la véritable nature des intentions inquisitoriales, dont les ambiguïtés ont été explorées par John Longhurst, Ignacio Tellechea Idígoras et Augustin Redondo<sup>5</sup>. Si, à compter de 1521, la lutte contre la pénétration des doctrines hérétiques provenant d’Allemagne est prioritaire, la genèse de l’illumination – hétérodoxie espagnole – mobilise les autorités à partir de 1524. Au cours de ces dernières années a émergé une lecture rénovée des documents d’archives : dans sa monographie, Werner Thomas a déconnecté la répression du protestantisme de celle des dissidences

<sup>2</sup> *Monumenta Humanistica Lovaniensia*, pp. 427-438. Extrait traduit en français par Bataillon 1991a, p. 529. On trouvera une version espagnole, par José Jiménez Delgado, dans Vives, *Epistolario*, p. 587.

<sup>3</sup> Bataillon 1991a.

<sup>4</sup> Pérez Villanueva et Escandell Bonet 1984, p. 438-440.

<sup>5</sup> Longhurst 1958a ; *id.* 1958b ; *id.* 1959 ; Tellechea Idígoras 1977 ; Redondo 1965.



autochtones<sup>6</sup>. Selon Joseph Pérez, le luthéranisme et l'illuminisme n'avaient jamais été confondus par les inquisiteurs<sup>7</sup>. Suscitant l'intérêt de l'historiographie contemporaine, ces questions s'inscrivent désormais dans l'étude des processus de fixation des frontières dogmatiques que consacre le concile de Trente entre 1546 et 1563<sup>8</sup>.

3. Sous l'angle judiciaire, les contours de la répression des doctes ne sont pas homogènes. L'éventail des peines encourues est appliqué, depuis les remises au bras séculier – à l'instar de celle du *maestro* helléniste Juan del Castillo – aux simples abjurations, pénitences et peines pécuniaires, plus fréquentes – comme celles infligées aux docteur Vergara. Contrairement aux réconciliations et aux exécutions, ces dernières ne constituent pas une condamnation en droit inquisitorial, ainsi que le rappelaient en 1521 Ortún Ibáñez de Aguirre et Luis González Polanco, conseillers de la Suprême, aux inquisiteurs de Navarre<sup>9</sup>. Les études de Bruno Neveu<sup>10</sup>, et, plus récemment, de María José Vega<sup>11</sup> sur la note d'hérésie au XVI<sup>e</sup> siècle, fondées sur un corpus exhaustif de sources doctrinales, ouvrent des perspectives suggestives et invitent à interpréter l'action du Saint-Office dans les affaires qui n'aboutissent pas à une sentence d'hérésie. En fait, en s'en tenant à des pénitences et à des contraventions, le tribunal de la foi entend discipliner des doctes dont il reconnaît la catholicité, mais sanctionne la témérité, afin de policer les débats religieux. Après le concile du Latran V, l'Inquisition défend le magistère de l'Église, en veillant à la clarté des textes et des discours offerts à de simples lecteurs ou à des auditoires que la propension à commettre des contresens rend vulnérables au scandale.

<sup>6</sup> Thomas 2001, p. 160-173.

<sup>7</sup> Pérez 2015, § 10.

<sup>8</sup> Voir Betrán, Hernández et Moreno Martínez 2016.

<sup>9</sup> Le Conseil aux inquisiteurs de la Navarre, le 26 novembre 1521, Archivo Histórico Nacional (dorénavant, AHN) Inq. libro 319, f<sup>o</sup> 46 v<sup>o</sup> : « *Parésçenos que, para abjurar alguno de leui nj de vehementi, no hay*

Ainsi, à partir de 1527, les juges apprécient l'œuvre d'Érasme à l'aune de sa réception en Espagne, selon le paradigme qu'a exhumé Silvana Seidel Menchi pour l'Italie<sup>12</sup>.

4. Ces logiques participent des dispositifs de censure, d'abord formalisés en Castille par l'édit royal de 1502, puis, à l'occasion du concile du Latran V, en vertu de la bulle *Inter sollicitudines* de 1515. Initialement appliquée aux imprimés, la démarche est progressivement élargie, sur le plan judiciaire, aux personnes. Entre 1515 et 1540, l'indice d'hérésie évolue : désormais, l'erreur est examinée au-delà de l'intention de son auteur. De surcroît, en s'intéressant à la réception, le tribunal investit le champ de la vérité mal formulée : une proposition devient suspecte si, en raison du scandale causé, elle menace de faire choir des esprits fragiles dans l'hétérodoxie.

#### **Le soupçon, l'hérésie et l'autorité entre 1515 et 1540**

5. Le sentiment d'insécurité juridique qu'éprouvent les partisans de l'humanisme chrétien dans les années 1530 est corrélé à l'exercice inquisitorial de la suspicion. Des contemporains allèguent que les magistrats de la foi, qu'ils tiennent pour des juristes incompetents en théologie, pourchassent l'hétérodoxie là où il n'y aurait que du péché<sup>13</sup>. S'appuyant sur l'analyse des traités et des commentaires des jurisconsultes du XVI<sup>e</sup> siècle – parmi lesquels figurent Alfonso de Castro, Diego de Simancas, Francisco Peña et Luis de Páramo –, l'historien du droit Italo Mereu a présenté le rôle de l'indice – synonyme de soupçon – dans le déclenchement de la cause de foi. Il définit ce dernier, sans détour, comme une « hypocrisie juridique », pour deux raisons : d'une part, sa valeur probatoire est

*necesidad de llamar al ordinario, pues no es sentencia condenatoria* ».

<sup>10</sup> Neveu 1993.

<sup>11</sup> Notamment, Vega 2013 ; *id.* 2016.

<sup>12</sup> Seidel Menchi 1996.

<sup>13</sup> Moreno Martínez 2018, pp. 221-222, § 275.

laissée à la seule appréciation des juges et, d'autre part, il revient au prévenu d'en démontrer l'inconsistance<sup>14</sup>. Est-ce à dire, cependant, que l'indice d'hérésie a été instrumentalisé sciemment et arbitrairement en vue de condamner et d'exclure *in fine* des mouvements qui, selon l'historiographie depuis Henry Charles Lea, sont en réalité définis comme fondamentalement catholiques ? Pour interpréter les affaires instruites contre des doctes et saisir les déterminants du soupçon – qui motive la saisine des juges –, il convient au préalable de distinguer hétérodoxie et suspicion, en les articulant avec la notion d'autorité, sans laquelle l'erreur et l'opiniâtreté ne sauraient être établies.

6. Indépendante du dessein de son auteur, la définition théologique de l'hérésie, absolue, diverge de la conception inquisitoriale qui, fondée quant à elle sur l'intention de l'accusé, s'avère relative. Celle-ci tient compte des circonstances entourant les faits soumis à l'examen des juges alors que celle-là n'évalue que l'erreur, en dehors de ses conditions de production<sup>15</sup>. En effet, prérequis de l'opiniâtreté, l'entendement engage la responsabilité pénale. Comme en atteste une jurisprudence de 1535, le Conseil de la suprême Inquisition veille à ce que soient strictement déterminées

la conscience et la volonté de l'inculpé, avant de prononcer une condamnation : dans l'affaire Francisco de Pastrana, autour d'une proposition qualifiée d'hérétique<sup>16</sup>, la juridiction tolédane a voté en discordance la réconciliation par contumace de l'accusé. Conformément à la procédure, les pièces du dossier ont été ensuite soumises à l'arbitrage de la Suprême<sup>17</sup>. Et, à Madrid, les conseillers ne valident pas l'ordonnance. Ils se fondent sur un raisonnement par contraposition : la condition nécessaire et suffisante de l'hérésie – rappellent-ils expressément dans leur arrêt – c'est l'erreur dans la pensée doublée de la constance dans l'intention. Or, l'ignorance, l'amendement et la confession spontanée ont bien été établis au cours de la procédure :

Considérant que la proposition imputée à Francisco de Pastrana, tailleur de son état, a été proférée par un individu dont l'ignorance est établie ; qu'en particulier, celui-ci n'a pas persévéré dans l'erreur, s'étant corrigé lui-même, selon le témoignage de Juan García, apothicaire ; que le prévenu s'est présenté spontanément, sans avoir été cité à comparaître : déclarons que, quoique hérétique, la proposition ne suffit pas à tenir l'accusé pour tel et décidons, par tant, que ce dernier soit absous *ad cautelam*<sup>18</sup> [...]

<sup>14</sup> Mereu 2003, pp. 148-151, 215-219.

<sup>15</sup> Garzend 1912, pp. 81-82.

<sup>16</sup> Expertise théologique du 13 octobre 1527 : « *examynarō la ynformaciō[n] q̄ [h]ay cōtra el d[ic]ho Fran[cis]co de Pastrana. Y así vista, los d[ic]hos fray Ju[an] Ochoa e fray Toribjo dixerō q̄ la proposiçió[n] de q̄ los t[estigo]s depusjeron cōtra el d[ic]ho Fran[cis]co de Pastrana çirca del “no v[er] a Djos en la glorja, etc.” es herética. Y porq̄ es artículo de fe q̄ es vitam [a]eternam, y es tan común q̄ los njños lo saben, avnq̄ el d[ic]ho Fran[cis]co de Pastrana no es letrado, es obligado a crearlo expliçitāmēte como todos los artículos q̄ p[ú]bli[ca]mēte solenjsan en la Ygl[es]ia », AHN Inq. legajo 222, exp. 6, f° 8 r°. Sauf précision contraire les traductions sont de l'auteur.*

<sup>17</sup> Voir les *Instrucciones* de Torquemada, Valladolid, 27 octobre 1488, § 4 : *Copilación de las Instrucciones del Officio...*, s. f°. Voir également AHN Inq. libro 1254, f° 23 v° : « *Que quando [h]ay discordia de votos se consulte al Consejo* » ; ainsi que les deux circulaires inventoriées à

Tolède, qui figurent dans AHN Inq. libro 1231, f° 105 r° : le 25 août 1509, « *Quando huviere discordia sobre capturas o sentencias o otros autos embien al Consejo relación y sus pareceres* » et le 11 juillet 1532, « *Que aunque dos inquisidores y ordinario estén conformes, si el tercer inquisidor discordare, se embie al Consejo* ».

<sup>18</sup> « *En la villa de Madrid, a treynta e un días del mes de julio de mjll e quj[n]ientos e treynta e çinco años, los señor[e]s ob[is]po de Badajoz y el lic[encia]do Fernan[do] Niño, ar[cedian]no de Sepúlueda, ambos d[e]l [Consejo] de la Sancta General Ynq[uisici]ón, vierō y examinarō este pr[o]çesso e los actos y méritos dél. E visto dixerō q̄ la prop[osici]ón q̄ este Fran[cis]co de Pastrana, sastre, dixo, avnq̄ sea herética, pareçe q̄ en p[er]sona ydiota como él, y esp[ecia]lmente no [h]aviendo tenjdo en ella p[er]tinaçia, antes aviéndose corregido della, como dize Juā Garçia, botica[r]ijo, testigo, e [h]aviendo venido él mismo sin ser llamado a cōfessar lo q̄ [h]avía dicho, no basta p[ar]a le tener por hereje. Por ende, q̄ ad cautelam sea absuelto en la*

7. En conséquence, la circonstance généalogique est elle-même écartée, alors que Pistrana, nouveau-chrétien, était susceptible de maîtriser la langue hébraïque. Mais cette affaire porte sur une suspicion de cryptojudaïsme – un domaine rigoureusement balisé par la jurisprudence – à partir d’une proposition manifestement hérétique, puisque celle-ci contredit directement un article de la foi, selon les qualificateurs théologiens. Au reste, elle concerne un justiciable acquitté du fait de son ignorance et de son intelligence restreinte des choses de la religion.

8. En matière de nouvelles erreurs, en revanche, l’exercice s’avère bien plus ardu s’il implique de doctes humanistes, versés dans les études bibliques et prompts à promouvoir la pertinence de leur démarche critique. Quelles sont alors les marges de manœuvre du tribunal de la foi ? En d’autres termes, ainsi que l’expose Domingo de Soto, vraisemblablement en 1539, dans une leçon (*relectio*) sur l’hérésie, qui traite en filigrane les enjeux liés aux nouvelles dissidences religieuses, prononcée à l’université de Salamanque :

Que valent les déterminations prises en dehors des conciles ? On répondra, en premier lieu, que les synodes provinciaux, les évêques et les universités peuvent interdire des assertions qui sentent l’hérésie, afin que celles-ci ne soient point prêchées ni soutenues ; et les inquisiteurs le peuvent aussi, de même qu’ils peuvent déterminer qu’elles sont hérétiques, tout comme les doctes [en théologie]. Et, pour ce motif, il serait téméraire, sans opposer un puissant argument d’autorité ou de raison, de contredire

les déterminations des universités. En second lieu, elles ont valeur d’avis, dont le Pape et le Concile peuvent ensuite se servir pour se prononcer sur les questions de foi<sup>19</sup>.

9. Il appartient donc aux juges de la foi de discerner l’hétérodoxie et de l’apprécier, non seulement à la lumière de ses principaux éléments constitutifs – la compréhension et la volonté –, mais également sur le fondement des sources du droit, à savoir des incriminations existantes. Il en découle que, si une assertion est suspecte, soit les magistrats parviennent à la déclarer formellement hérétique et, partant, sont fondés à condamner l’accusé, soit, lorsque l’hérésie de l’inculpé n’est pas prouvée, ils sont légitimes à prendre des mesures conservatoires<sup>20</sup>, afin de prévenir toute diffusion potentiellement dangereuse. Quoiqu’il déclenche une cause, le soupçon ne prédétermine pas la condamnation, c’est-à-dire la réconciliation ou la remise au bras séculier, et le procès peut être assorti d’une abjuration, de pénitences et d’une amende, quand l’absolution – certes, plus rare – n’est pas prononcée. À l’occasion de sa leçon *De hæresi*, Domingo de Soto met en exergue que le binôme constitué par l’entendement et l’obstination est étroitement connecté à la notion d’autorité : dans l’ignorance, il n’est pas d’intention et, corollairement, la volonté pertinace ne peut être caractérisée<sup>21</sup>. C’est ici, selon lui, qu’intervient l’argument théologique, par le biais de l’avertissement, qui rend l’erreur intelligible et évidente pour celui qui la commet, et donne l’occasion de choisir en toute connaissance

---

*audiencia del Sancto Officio] de la excomunió[n] si en ella yncurrió e q̄ assimesmo su memoria e fama sea abuelta ab instãtia judicij. Yo, Lope Díaz de Çarate, secret[ario] del dicho Consejo fuy presente », AHN Inq. legajo 222, exp. 6, dernier folio de la procédure. Sauf mention contraire, les traductions sont de l’auteur du présent article.*

<sup>19</sup> « *Qui valent determinationes quæ fiunt extra Concilium? Respondetur primo, quod concilia provincialia et episcopi et universitates possunt prohibere assertiones, quæ sapiunt hæresim, ne prædicentur*

*aut sustineantur; et hoc etiam possunt inquisitores et possunt determinare quod sunt hæreticæ, tanquam doctores. Et ideo esset temerarium, sine magna auctoritate in contrarium aut ratione contradicere determinationibus universitatum. Secundo, valent tanquam consilia, quibus postea Papa et Concilium utantur in determinationibus fidei », Soto 2011, p. 114, § 21.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 114-115, § 21 ; 124-125, § 25.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 106-107, § 20.

de cause<sup>22</sup> : Soto désigne par là l'admonition du curé, de l'évêque, du théologien ou de l'inquisiteur.

10. Mais le chrétien doit-il croire ces derniers sur parole ? En effet, le curé n'a pas vocation à être expert dans l'Écriture sainte ; Soto regrette que, parmi les évêques, se soit répandue l'impéritie ; quant aux doctes en théologie et aux juges de la foi, ils ne sont pas infaillibles. Si nul n'est donc tenu de prendre leurs avis pour parole d'évangile, il est néanmoins téméraire – mais pas nécessairement hérétique, déduit-on de ces lignes – de s'en affranchir, pourvu que – en théorie, conviendrait-il d'ajouter – soient brandis des arguments irréfutables<sup>23</sup>. Près d'un an avant sa visite des librairies aux côtés de fray Francisco del Castillo, commise par le Conseil de la Suprême au mois de septembre 1540<sup>24</sup>, le titulaire de la chaire de vèpres de Salamanque aborde en public, assurément devant la communauté universitaire, la question de l'autorité du Saint-Office : celle-ci n'étant pas dogmatique, le tribunal n'a pas à décréter arbitrairement ce qui est hétérodoxe ni, réciproquement, ce qui est orthodoxe. « Les inquisiteurs, énonce Soto, ne peuvent faire qu'une proposition non hérétique soit hérétique<sup>25</sup>. » Car, précise-t-il, seuls les conciles et la papauté sont capables d'incriminer une affirmation qui était auparavant juste. Certes, les magistrats sont sujets à faillir ; mais leur vérité est judiciaire et à ce titre, rappelle le professeur de Salamanque, tout condamné doit accomplir sa peine, sauf lorsque l'erreur d'appréciation des juges est manifeste<sup>26</sup>. Il en va de même

pour les cours diocésaines qui, parce qu'elles ne statuent pas sur l'hérésie, sont fondées, en vertu de leur pouvoir disciplinaire, à interdire la prédication de propositions qu'elles jugent inopportunes<sup>27</sup>.

11. Dès lors, on saisit mieux la cohérence des notes de censure comme système de mesure du degré de déviation, ainsi que d'anticipation de l'incidence sur la vie spirituelle d'autrui d'assertions, sinon hasardeuses, du moins insuffisamment étayées, mais ne portant pas nécessairement en elles de volonté hérétique. La démarche matérialise un tournant dans la trajectoire historique du Saint-Office : c'est à travers la conception, l'organisation et la mise en œuvre de dispositifs de surveillance des ouvrages imprimés que le Saint-Office engage des poursuites contre des doctes, dans les années 1530, dont les affaires sont liées à l'univers du livre. En ces temps de controverse et d'imprécision doctrinale, c'est la réception qui rend suspecte une proposition. C'est d'ailleurs à travers le prisme de la lecture que l'Inquisition de Gaspar de Quiroga jauge rétrospectivement ces années. Dans la préface de l'index de 1583, il est précisé que certains titres ont été mis à l'index, non que leurs auteurs soient réputés hérétiques, mais en raison « des temps, qui sont à la malice », selon la formule consacrée parmi les théologiens. Au fond, les horizons d'attente des contemporains, conjugués au travail de sape des hérétiques, ont rendu mauvaises des propositions qui ne l'étaient pas au regard des intentions de leurs auteurs<sup>28</sup>. Dans ce contexte, la distinction entre le soupçon et l'hétérodoxie

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 40-45, § 3.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 120-121, § 24.

<sup>24</sup> AHN Inq. libro 574, f° 20 v° ; document reproduit par Beltrán de Heredia 1961, p. 618 ; si, dans cette transcription, la commission est datée au 13 septembre, il semblerait plutôt qu'il faille lire dans le document original « le 3 septembre » : de même, dans la commission adressée à fray Juan del Castillo – qui suit, sur ce même f° 20 v° – le 11 romain initialement écrit a été ensuite (mal) barré, puis substitué.

<sup>25</sup> « *Inquisitores [...] non possunt facere propositionem non hæreticam ut sit hæretica* », Soto 2011, p. 122, § 25.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 124-125, § 25.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 122-123, § 24 : « *Aliud est, quando episcopus sollemniter et in iudicio vel prohibet talem assertionem defendi aut prædicari, nam tunc parendum est illi* » (« *Otra cosa es cuando el obispo solemnemente y en juicio prohíbe que una afirmación concreta sea defendida o predicada; en tal caso, debe ser acatado* »).

<sup>28</sup> *Index et catalogus librorum prohibitorum*, s. f° : « [...] *se advierte, q̄ quando se hallaren en este Catálogo prohibidos algunos libros de personas de grande Christiandad, y muy conocida en el mundo [...] no es*

avérée est essentielle pour appréhender et interpréter les procédures conservées.

12. Comme le souligne, en 1538, le juriconsulte Celse-Hugues Descousu, le droit criminel castillan considère que « quiconque dit ou fait quelque chose par où vient le scandale pèche mortellement<sup>29</sup> ». Or, dans la pratique, l'Inquisition s'intéresse aux affirmations susceptibles d'entraîner la ruine morale d'autrui lorsqu'elles portent sur des matières de foi : autrement dit, si le caractère hérétique d'une assertion n'est pas *a priori* manifeste, alors celui-là peut naître du scandale – au sens théologique du terme – que celle-ci provoque et des dénonciations qui s'ensuivent.

**« L'erreur qui infecte, corrompt et détruit sous ombre de charité » : le livre et sa réception, matrices de la censure des doctes**

13. Aussi bien l'Église que la monarchie redoutent la diffusion de l'erreur et ses effets potentiels. Aux termes de la constitution *Inter multiplices* du 17 novembre 1487, Innocent VIII souhaite « obliger les imprimeurs à cesser de reproduire tout ce qui est contraire ou opposé à la foi catholique ou susceptible d'engendrer le scandale dans l'esprit des fidèles<sup>30</sup> ». Avec l'imprimerie, le danger

ne tient pas seulement à la dispersion de l'hérésie. L'écrit peut en diffuser insidieusement les ferments, enveloppés dans des formules inexactes, dont le scandale constitue la pierre de touche : là se trouve, selon la papauté, « un mal qui se répand avec plus d'ampleur et d'abondance, d'autant plus que les desseins de la faiblesse humaine apparaissent portés davantage au mal qu'au bien<sup>31</sup> ». En 1501, Alexandre VI reprend le texte de la bulle de 1487 et ordonne son application dans les provinces ecclésiastiques de Cologne, Mayence, Trèves et Magdebourg. Du côté de la monarchie espagnole, si en 1480, en raison de l'utilité sociale de la lecture, consacrée par le droit castillan<sup>32</sup>, les Rois Catholiques dégravaient le marché du livre pour en stimuler, enthousiastes, l'offre et la demande<sup>33</sup>, avec le recul de deux décennies, ils considèrent qu'en l'absence de régulation, la nocivité de l'imprimerie l'emporte sur ses vertus et ses bienfaits. Constatant les « inconvénients et les préjudices » causés par la vente d'impressions de mauvais aloi, les souverains agissent sur les conditions de production et prescrivent désormais, dans leur édit du 8 juillet 1502<sup>34</sup>, le contrôle des textes à éditer et des livres importés, avant leur commercialisation en Espagne<sup>35</sup>.

*porque los tales autores se [h]ayan desuiado de la sancta yglesia Romana, ni de lo que ella nos ha enseñado siempre y enseña [...] sino porque, o son libros que falsamente se los han atribuido no siendo suyos, o por hallarse (en los que lo son) algunas palabras y sentencias ajenas: que con el mucho descuydo de los impressores, o con el demasiado cuydado de los herreges, se las han impuesto: o por contener cosas que aunque los tales autores píos y doctos las dixeron senzillamente, y en el sano y católico sentido que reciben, la malicia destes tiempos las haze ocasionadas para que los enemigos de la Fe, las puedan torcer al propósito de su dañada intención ».*

<sup>29</sup> Celso, *Las leyes de todos los reynos de Castilla...*, f° 130 v°, § 6 : « *El que dize o haze cosa donde viniessse escándalo peca mortalmente* ».

<sup>30</sup> Traduction de Pinto de Oliveira 1966, p. 638.

<sup>31</sup> *Id.*

<sup>32</sup> Voir Celso, *Las leyes de todos los reynos de Castilla...*, f° 205 v° : « *Leer deue saber todo hōbre: y sobre todo el rey por q̄ este es el comiēço d[e] las sciēcias p[ar]a las q[ua]les el hōbre aprēde a conocer a Dios* ». Dans cette entrée « Leer », Celse-Hugues Descousu

renvoie à la *Partida* II, titre 5, loi 16 et, en particulier, à l'extrait suivant : « *ca pues q̄ por saber quiso Dios que se estremasse el entendimiēto delos ombres del delas bestias. E quanto el ombre menos ouiesse dellos [c'est-à-dire : los saberes] tanto menor dep[ar]timiento [h]avría entre él [et] las animalias* », Alfonso X, *Siete partidas*, vol. 1, s. f°.

<sup>33</sup> « No se paguen derechos algunos por la introducción de libros extrangeros en estos Reynos », loi 1 du titre XV : « De los Impresores, Libreros, imprentas y librerías », du livre VIII : « De las ciencias, artes y oficios » de la *Novísima recopilación de las leyes de España...*, vol. 4, pp. 120-121.

<sup>34</sup> Pour une analyse de l'édit de 1502 et un état des lieux historiographique se rapportant à ce document, voir García Martín 2003, pp. 111-120.

<sup>35</sup> *Libro en q[ue] está[n] copiladas algunas bullas...*, vol. 2, f°s 305 r°-306 v°. Imprimé à Alcalá de Henares en 1503, chez Estanislao Polono, ce texte de référence est repris en partie dans la loi 1 du titre XVI « De los libros y sus impresiones, licencias y otros requisitos para su introducción y curso », du livre VIII de la

En matière religieuse, cette notion générique de dommage évoque en filigrane les termes d'*Inter multiplices*, et, plus particulièrement, les lignes consacrées au scandale<sup>36</sup>. Dans la couronne de Castille, la priorité est donnée à la qualité de la fabrication et au souci du détail : Ferdinand V et Isabelle I<sup>re</sup> enjoignent aux libraires, aux imprimeurs, aux marchands et à leurs commis de produire et d'importer des livres sans défaut, rigoureusement corrigés, imprimés sur du papier de bonne facture, en veillant particulièrement à la présentation du texte – à des marges suffisantes et à la précision de la typographie – ainsi qu'à l'intégrité des titres, souvent tronqués<sup>37</sup>. En régulant de la sorte la qualité de la production, les autorités entendent éliminer toute altération qui risquerait de provoquer des distorsions de sens et donnerait lieu à des interprétations abusives. Plus largement, aux termes de l'édit de 1502, les ouvrages consacrés à des sujets vains et inutiles doivent être proscrits<sup>38</sup>, car ce qui n'édifie pas menace de porter préjudice aux lecteurs, semant dans les esprits les germes de la corruption<sup>39</sup>.

*Novísima recopilación de las leyes de España...*, vol. 4, pp. 122-123.

<sup>36</sup> *Libro en q[ue] está[n] copiladas algunas bullas...*, vol. 2, f<sup>o</sup> 305 r<sup>o</sup> : « *Sepades q̄ porq̄ nos auemos seydo ynformados q̄ vos los dichos libreros e ymprimidores delos dichos moldes e mercaderes e fadores dellos auéys acostunbrado e acostunbráys de ymprimir e traer a vender a estos nuestros reynos / libros de molde de muchas materias assy en latín como en romance: e que muchos dellos vienē faltos en las leturas [sic] de que tratan e otros viciosos: e otros de materias apócrifas e reprouadas: e otros nueuamente fechos de cosas vanas e supresticiosas [sic]: e que a causa dello han nascido algunos daños e ynconueniētes en nuestros reynos* ».

<sup>37</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> 306 v<sup>o</sup> : « [...] *E mādamos alos d[ic]hos libreros e yprimidores e mercaderes e fadores: q̄ fagan e traygan los dichos libros biē fechos y p[er]fetos y enteros y bien corregidos y emēdados y escritos de buena letra e tinta y buenas márgenes y en buen papel / e no con títulos menguados: por manera q̄ toda la obra sea p[er]feta: e q̄ en [e]lla no pueda auer ni [h]aya falta alguna* ».

<sup>38</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> 306 r<sup>o</sup> : « [...] *las que fuerē de leturas apócrifas e supresticiosas [sic] / o reprouadas y cosas vanas y sin prouecho / defiendan q̄ no se ymprimā* ».

<sup>39</sup> Selon les termes d'Innocent VIII, qui reprend la parabole de la vigne : « en effet, dans le champ du Seigneur,

14. Si les prescriptions du 8 juillet 1502, destinées aux royaumes de Castille<sup>40</sup>, ne réservaient aucun périmètre au tribunal de la foi, pas même en matière d'écrits importés, il est néanmoins attesté que, depuis le bas Moyen Âge, les juges de la foi de la couronne d'Aragon s'intéressaient aux « ouvrages hérétiques et entachés d'erreur » (« *libri hæreticales et erronei* »), selon les mots de Nicolas Eymerich<sup>41</sup>. Certes, à partir de 1515, la bulle *Inter sollicitudines* de Léon X précise qu'aux côtés des évêques, ou des experts par eux désignés, les inquisiteurs examinent les textes avant impression dans leur diocèse<sup>42</sup>. À la suite des bulles *Exsurge domine* du 15 juin 1520 et *Decet Romanum Pontificem* du 3 janvier 1521 – qui prononce l'excommunication de Luther – le Saint-Office veille, à compter du 7 avril 1521, à l'application de la prohibition des ouvrages de l'Augustin et de ses partisans<sup>43</sup>. En Empire, c'est l'édit du 8 mai 1521, publié le 26 mai, qui formalise, à l'issue de la diète de Worms, les mesures d'interdiction des ouvrages de Luther, écrits et à écrire,

dans la vigne du Dieu Sabaoth, on doit semer seulement ce qui peut nourrir spirituellement les âmes fidèles, en sachant arracher l'ivraie et couper le stérile olivier sauvage », Pinto de Oliveira 1966, pp. 638.

<sup>40</sup> C'est au cours de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle que sont prises, dans la couronne d'Aragon et en Navarre, des dispositions consacrant l'autorité royale en matière de censure, en vue de garantir l'application de l'édit de 1558 : voir García Martín 2003, pp. 166-171.

<sup>41</sup> Eimeric, *Directorium inquisitorum...*, q. 23-29, s. f<sup>o</sup>. Sur l'exercice de la censure dans la couronne d'Aragon au Moyen Âge, voir Lea 2005, pp. 1334-1335. Voir également García Martín 2003, pp. 108-109.

<sup>42</sup> Plusieurs chercheurs ont indiqué que cet élargissement des compétences du tribunal avait reçu un accueil très réservé du Conseil de la Suprême, lequel aurait renoncé à exécuter les prescriptions de la bulle *Inter sollicitudines* de 1515 en matière de censure préalable : voir, notamment, Redondo 1969, p. 160, n. 4 ; Martínez Millán, 1980, pp. 557-558 ; Reyes Gómez 2000, p. 126 ; Sánchez-Molero 2009, p. 167. Pour notre part, nous n'avons pas trouvé de mention d'un refus explicite de l'Inquisition dans le registre inquisitorial qui consigne la réception de la bulle de Léon X, voir AHN Inq. libro 572, f<sup>o</sup> 242 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>43</sup> AHN Inq. libro 317, f<sup>os</sup> 182 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

ainsi que de ceux de ses disciples, et qui généralise la censure préalable<sup>44</sup>.

15. Ce document précise l'angle d'attaque de l'autorité impériale : à côté de l'hérésie luthérienne proprement dite, la priorité est donnée à la conception de dispositifs visant à préserver les simples de toute forme de scandale. Et pour ce faire, deux moyens principaux sont identifiés. D'une part, les gloses apparemment pieuses qui, s'affranchissant sciemment des traditions de l'Église, une fois lues, corrompent la piété :

Car si lon doit interdire ou deffendre la viande ou il y a vne seule goutte de venin pour da[n]gier de linfection corporelle dautant plus fault il regretter la doctrine (q[ue]lque bo[n]ne quelle soit) laquelle enuelope avec soy le veni[n] de heresie ou erreur qui infecte / corro[m]pt et destruit soubz vmbre de charite tout ce qui y peult estre de bon au grant peril et dangier des ames<sup>45</sup>.

16. D'autre part, l'édit de Worms contre Luther considère l'enjeu moral – en particulier, les sollicitations au péché, que Thomas d'Aquin tenait pour une des voies conduisant à l'hérésie<sup>46</sup> – et condamne les sources de discorde qui, ouvrant la voie au prosélytisme, préparent les esprits à recevoir les doctrines luthériennes. Aux yeux des autorités, ce sont là des « astuces » diaboliques par lesquelles les hétérodoxes cherchent à induire les fidèles en erreur afin de les gagner à terme à leur cause :

Et affin que lennemy de humaine nature par toute astuce attrape les pources ames des Chrestiens se diuulgent aussi

paintures et ymages desraisonnables par lesquels tant liures que ymages les Chrestiens tombent en tres grans erreurs en la foy et bo[n]nes meurs / et non seulleme[n]t scandales et haynnes immortelles a loccasion de ce (co[m]me appert par experience) sont sorties et engendrees<sup>47</sup>.

17. C'est par l'adoption de ces mêmes logiques que le Saint-Office procède en Espagne, en privilégiant, d'abord, la surveillance des distortions pernicieuses – qu'il tient pour hérétiques, lorsque celles-ci s'avèrent délibérées – et, ensuite, en faisant du scandale l'indice qui fonde le soupçon d'hérésie.

18. Depuis 1502, le contrôle *a priori* des textes à publier ressortit au Conseil de Castille, tout comme les procédures d'autorisation de mise sur le marché d'ouvrages importés. Le cardinal Adrien d'Utrecht en avait reconnu le périmètre, puisqu'il lui notifiait, le 9 avril 1521, sa décision relative aux ouvrages de Luther. Tout livre de ce dernier nouvellement imprimé et intercepté par le Conseil de Castille devrait être adressé, sous bonne garde, aux magistrats des districts, qui exécuteraient alors les prescriptions répressives leur incombant<sup>48</sup>. Dans la couronne d'Aragon, c'est un vide juridique qui semble prévaloir quant au partage des compétences en la matière<sup>49</sup>. Mais, en dehors d'un dispositif formalisé et systématisé, le tribunal de la foi s'implique également dans l'examen préalable, qu'il assortit de la permission de publier, dès lors que les textes concernés lui paraissent profitables à l'orthodoxie. Alonso Manrique – inquisiteur général

<sup>44</sup> *Edit et mandement de Charles cinquieme de ce nom...*, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 8 C 548 INV 113 RES (P.4) ; une reproduction en fac-similé de la version française de l'édit et sa traduction anglaise par Jensen 1973, pp. 74-111. Sur l'édit impérial de Worms de 1521, voir Paquier 1977, pp. 262-274 ; Goosens 1997, pp. 49-50.

<sup>45</sup> *Edit et mandement de Charles cinquieme de ce nom...* ; Jensen 1973, p. 104.

<sup>46</sup> Thomas d'Aquin, *Somme théologique* [2<sup>a</sup> 2<sup>ae</sup>], pp. 348 sq.

<sup>47</sup> *Edit et mandement de Charles cinquieme de ce nom...* ; Jensen 1973, p. 106.

<sup>48</sup> L'inquisiteur général au Conseil de Castille, le 9 avril 1521, AHN Inq. libro 317, f<sup>o</sup> 184 v<sup>o</sup> : « *Por las p[rovisio]nes q̄ serán cō la p[rese]nte, veréys lo q̄ hauemos p[ro]veydo para q̄ no se vendan nj public[en] en estos reynos las obras de Martín Luter nueuamente impremidas, porq̄ contienē en si muchos errores hereticales. Deuéis luego enbiarlas a buē recaudo a todas las inq[uisicio]nes, scriuiendo a los inq[uisido]res, para q̄ cada uno en su partido las cumplan y nos auisen de lo q̄ se haurá fecho. Y en esto no haya dilaciō, porq̄ cumple assí al s[er]u[ic]io de Dios ».*

<sup>49</sup> Camprubí 2011, pp. 94-95, 98-99 ; García Cárcel et Moreno Martínez 2000, p. 316.

et archevêque de Séville – délivre une licence d'impression et prête ses armoiries à l'édition castillane, établie par Alonso Fernández de Madrid, de l'*Enchiridion* d'Érasme, sans doute dès 1526 – les ouvrages alors édités ont été égarés – et en toute certitude à compter de janvier 1527, lors d'une réimpression, à Alcalá de Henares, dans les ateliers de Miguel de Eguía, dont quelques exemplaires nous sont parvenus<sup>50</sup>. Le 14 août 1527, Manrique consent l'impression des traductions qu'a faites Antonio de Obregón<sup>51</sup>, chanoine de Léon, de saint Bernard et de Vincent Ferrier, dont il avance les bénéfices escomptés pour l'édification des fidèles<sup>52</sup>. À sa parution, le volume relie, parmi ses textes, sous le titre de *Declaración del Pater noster*, non pas une œuvre de Ferrier, mais une version castillane de la *Precatio dominica* d'Érasme<sup>53</sup> – dont l'éditeur se garde de mentionner l'identité –, alors que, délivrée au lendemain de la suspension des travaux de l'assemblée de Valladolid sur la doctrine du Rotterdamois<sup>54</sup>, la licence attribuait ce traité

au dominicain valencien. En 1528, afin de procéder au contrôle *a priori* de la conformité doctrinale de plusieurs écrits que Martín de Frías, théologien, a rédigés et souhaite publier<sup>55</sup>, ce sont les inquisiteurs Moriz et Alvarado, du tribunal de Valladolid, qui désignent Francisco de Vitoria et Domingo de Soto, en invoquant la bulle *Inter sollicitudines* du 4 mai 1515<sup>56</sup>. Le 3 octobre, au monastère Saint-Paul de Burgos, Vitoria et Soto déclarent devant notaire que l'ouvrage entier présente une « doctrine utile, saine et catholique, exempte de toute sorte d'erreur et de mauvaise doctrine »<sup>57</sup>. Cette même année, à Valladolid sort des presses de Nicolas Tierry le *Tratado llamado lumbre del alma* de Juan de Cazalla, dont le texte, d'après le colophon de l'édition sévillane de 1542<sup>58</sup>, a été approuvé par les inquisiteurs et l'ordinaire de la ville<sup>59</sup>. Vraisemblablement autorisé en 1528, réimprimé en 1542, puis très certainement mis à l'index en 1559<sup>60</sup>, l'ouvrage fait à ce jour l'objet d'hypothèses et d'appréciations divergentes

<sup>50</sup> Sur les éditions de 1526, voir Bataillon 1932, pp. 22, 23, 40 n. 6 ; Alonso 1932, pp. 507-510. Voir également la bibliographie des éditions en castillan de l'*Enchiridion* dans Bataillon 1991b, p. 402.

<sup>51</sup> Sur ce traducteur, voir Rabaey 2010.

<sup>52</sup> Licence du 14 août 1527, AHN Inq. libro 319, f<sup>o</sup> 429 r<sup>o</sup>. Voir l'édition critique de ce document par Beltrán de Heredia : n<sup>o</sup> 453, *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, vol. 2, pp. 437-438.

<sup>53</sup> Bataillon 1991a, pp. 307-308 ; *id.* 1991b, pp. 101-102.

<sup>54</sup> Sur la suspension, voir « Actas originales de las congregaciones celebradas en Valladolid en 1527 para examinar las doctrinas de Erasmo », pp. 64-65.

<sup>55</sup> « *Que por parte del Reuerendo maestro Frías: cathedrático assí mismo de theología enla dicha vniuersidad. Nos es hecha relaciō que él tiene hechas ciertas obras especialmente / vn confessorario / [et] vn tratado de modo visitadi / [et] otro tratado de valore misse y otro tratado de consortio mulierū a sacerdotibus fugiendo / [et] otras obras y tratados. Las quales querría hazer imprimir* », Martín de Frías, *Tractatus perutilis*, s. f<sup>o</sup>.

<sup>56</sup> Commission des inquisiteurs Moriz et Alvarado, du tribunal de Valladolid à Francisco de Vitoria et Domingo de Soto, du 21 août 1528 : « *E porque conforme ala sessiō y extrauagante no se puede hazer sin ser vistas y examinadas por nos y sin nuestra licencia. Por ende nos vos encargamos que veáys y examinéys las dichas obras y tratados [de Martín de Frías]* »,

*ibid.*, s. f<sup>o</sup>. Cependant, la bulle *Inter sollicitudines* du 4 mai 1515 prévoit l'intervention conjointe de l'évêque et de l'inquisiteur, lesquels doivent, par ailleurs, approuver l'impression « par une formule rédigée de leur propre main », qui ne figure pas dans cet ouvrage.

<sup>57</sup> « [...] *su parecer es q̄ en todo él [h]ay doctrina vtil, sana y cathólica sin ningún error ni mala doctrina e q̄ esta es la verdad* », *ibid.*, s. f<sup>o</sup>.

<sup>58</sup> Texte réédité par Bujanda en 1974 : Cazalla, *Lumbre del alma*, p. 171.

<sup>59</sup> S'il reproduit l'imprimatur figurant dans l'impression de 1542, chez Cromberger, Marcel Bataillon ne mentionne pas de licence inquisitoriale lorsqu'il évoque l'exemplaire de l'édition sortie des presses de Nicolas Tierry, en 1528, qui lui fut donné de consulter en 1921 – malheureusement égarée depuis lors – et dont il put transcrire le titre et le colophon : Bataillon 1991a, pp. 137-139 ; voir également Bujanda 1974, pp. 31-33 ; et Pérez García 2006, p. 156. Néanmoins, la licence à laquelle fait allusion l'ouvrage de 1542 a été vraisemblablement accordée en 1528, puisqu'il y est précisé que la procédure d'autorisation fut instruite par les inquisiteurs et l'ordinaire de Valladolid. Pour un état des lieux exhaustif des informations disponibles sur l'édition de 1528, on consultera Pérez García 2005, pp. 770-771.

<sup>60</sup> Bujanda 1984, pp. 511-512, § 542.



au sujet de sa contribution à la spiritualité illuminée (*alumbrada*)<sup>61</sup>. En tout état de cause, après approbation, ces actes valent déclaration de conformité à l'orthodoxie, d'où les appels ultérieurs du Conseil de la Suprême à la prudence qui figurent dans les registres<sup>62</sup>. Néanmoins, si en 1537 celui-ci semble réservé quant à la censure préalable par le tribunal de la foi, il ne la proscriit pas, à condition qu'elle ne porte que sur des textes religieux, excluant la littérature profane du périmètre des magistrats<sup>63</sup>.

19. En matière de censure répressive – c'est-à-dire *a posteriori* – conduite par le Saint-Office, deux processus concomitants, mais distincts, sont amorcés dans les années 1520. D'une part, il appartient aux inquisiteurs de contenir l'hétérodoxie luthérienne, en particulier dans les circonscriptions frontalières et dans les villes portuaires. Ces derniers

reçoivent la consigne d'intercepter d'abord, au mois d'avril 1521, les ouvrages de l'augustin provenant de l'étranger, puis, peu après, ceux de ses partisans, en particulier lorsque le Conseil de la Suprême apprend, en 1523, qu'un lot de livres hérétiques provenant des Flandres a été distribué au Pays basque, notamment à des clercs et à des bacheliers de théologie<sup>64</sup>. D'autre part, à compter de 1527, les impressions espagnoles peuvent être soumises à un examen théologique, en cas de scandale : c'est à l'aune de ce dernier que des propositions se révèlent inappropriées et donnent prise au soupçon d'hérésie. Ainsi, l'engouement éditorial pour les œuvres d'Érasme a enflammé, par contrecoup, les détracteurs du célèbre humaniste. Selon Juan de Vergara et Juan Luis Vives, c'est la traduction espagnole de l'*Enchiridion* qui aurait déchaîné les passions<sup>65</sup>. Face à la controverse, le cardinal

<sup>61</sup> Ouvrage qui, selon Domingo de Santa Teresa 1957, p. 43, n'est teinté que d'un « *escaso iluminismo en el texto* ». S'appuyant sur la biographie de Juan de Cazalla – frère de María –, J. Pérez avance, au contraire, que « *el libro que publicó en 1528 – Lumbre del alma-debió de influir en el desarrollo del iluminismo castellano* » : Pérez 2014, pp. 262-263. De même, González Novalín 1979, pp. 150-151, émet l'hypothèse que les *alumbrados* lisaient cet ouvrage de spiritualité.

<sup>62</sup> Citée par Lea 1907, vol. 3, p. 483 – et reprise, notamment, par Pinto Crespo 1983, p. 90 ; Reyes Gómez 2000, p. 127 ; García Martín 2003, p. 224 –, la première mention d'un refus du Conseil de la Suprême d'investir le périmètre des permissions de publier date de 1530, AHN Inq. libro 1299, f<sup>o</sup> 107 v<sup>o</sup> : « *Que no den licencia para imprimir libros, que el [Consejo] no usa dellas, por el inconueniente de autorizarlos. [Consejo], en M[adri]d, 28 junio 1530. T[oled]o* ». Cette trace a été exhumée d'un inventaire des fonds réglementaires des districts de Cuenca et de Tolède. Cependant, les registres de la Suprême ne consistent pas cet arrêt, adressé au tribunal de Tolède. À quels inconvénients les conseillers de la Suprême font-ils allusion ? Ceux-ci seraient-ils connectés aux procédures en cours ? En tout état de cause, les historiens ont souligné que les prévenus sont susceptibles d'invoquer la licence inquisitoriale accordée à un ouvrage pour fonder l'orthodoxie des propositions controversables que ces derniers ont pu tenir : par exemple, lors de sa défense, María de Cazalla, dans sa déposition du 17 mars 1533, rappelle aux magistrats de Tolède que la traduction espagnole de l'*Enchiridion* a été autorisée par l'inquisiteur général ; elle s'appuie ainsi sur celle-ci pour justifier

les propos qu'elle a proférés au sujet des œuvres extérieures : Ortega Costa, *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla...*, p. 217.

<sup>63</sup> AHN Inq. libro 322, f<sup>o</sup> 16 r<sup>o</sup> : « *Muy bien nos paresçe y muy provechoso que no se ympriman obras algunas sijn ser examjnadas por los inq[uisido]r[e]s | Mas como los inq[uisido]r[e]s no puedan verlas por sus personas y se [h]an de cometer con otros q̄ las vean y esamjnen, acaçe que por ser muy inportunados d[e] los avtores d[e] las obras, o por algunos descuydos o olvido de los q̄ las examjnan, se inprimen cosas con avtoridad d[e] Ofiçio q̄ no convenja q̄ se examjnase q̄ se inprimjesen [...]* Mas pues vemos q̄ de no entend[e]r en ello el Santo Ofiçio rresultan mayores inconvinjentes, podēys señores, [h]aviendo a[h]ý p[e]rsona de letras y consçiencia y confiança [...] Y tened mucho la mano p[ar]a que no se dé letras sjno p[ar]a cosas muy aprouadas y neçesarias, porq̄ obras y libros de rromança d[e] cosas profanas y vanjdades no es rrazón q̄ se inpriman con avtoridad d[e]l Santo Ofiçio como vos S[eñ]or Inq[uisido]r Ju[an] Gonçales dezis q̄ lo hezistes en Valladolid d[e]l njeto de Amadís y de la rresureçión de Çelestina ».

<sup>64</sup> Ces ouvrages prohibés faisaient partie d'une cargaison initialement destinée à Valence par bateau qui, dérobée ensuite par un équipage français, est finalement reprise par des Espagnols de Pasaia, AHN Inq. libro 319, f<sup>os</sup> 13 v<sup>o</sup>, 14 r<sup>o</sup> ; les suites données à l'affaire dans *ibid.*, f<sup>os</sup> 42 r<sup>o</sup>-44 r<sup>o</sup>, 46 v<sup>o</sup>, 56 v<sup>o</sup>-57 r<sup>o</sup> ; voir Redondo 1965, pp. 131-134.

<sup>65</sup> Lettre de Juan Luis Vives à Érasme du 13 juin 1527, *La correspondance d'Érasme*, vol. 7, p. 108, L. 1836 : « À mon avis, ce qui a causé ces désordres, c'est la traduction de ton *Enchiridion* ; car si les gens prennent

Alonso Manrique convoque en 1527 une assemblée d'éminents théologiens à Valladolid et, en attendant la restitution des travaux de celle-ci, interdit un opuscule, dont il a été informé de la parution à Logroño, qui recueillerait les propositions soumises à expertise<sup>66</sup>. Des délateurs transcrivent et soumettent les passages suscitant le trouble à plusieurs tribunaux, dont l'action est sursise par Manrique, qui enjoint aux juges de faire cesser toute polémique à ce sujet dans leur district tant que les assertions problématiques n'ont pas été qualifiées<sup>67</sup>. Lorsque la conférence est finalement ajournée, au motif d'une suspicion de peste, le Rotterdamois n'a pas à déplorer de délibération défavorable à son encontre. Mais, conscient des équivoques, il poursuit la rédaction de sa défense<sup>68</sup>. Dédiée à Alonso Manrique, son *Apologie* est publiée à Bâle<sup>69</sup>, contre l'avis d'Alfonso de Valdés, secrétaire impérial, soucieux de ne pas raviver l'ire des ordres monastiques<sup>70</sup>.

20. Juan de Valdés, frère de ce dernier, subit au contraire la censure de plein fouet. La parution, à Alcalá de Henares, le 14 janvier 1529, du *Diálogo de doctrina christiana*<sup>71</sup>, parce qu'elle fait grand bruit, est suivie d'un

contrôle. L'ouvrage, alors anonyme, est interdit au mois d'août car, selon les termes d'Alonso Manrique, « il compte bien des passages erronés et malsonnants, ainsi que l'ont déclaré nombre de théologiens qui l'ont vu et examiné<sup>72</sup> ». Cependant, aucun des qualificateurs, semble-t-il, n'a déclaré avoir reconnu les textes de Luther ou d'autres auteurs interdits, à la source desquels il a pourtant été démontré que puise Juan de Valdés en les traduisant<sup>73</sup>.

21. Les documents conservés indiquent qu'au cours des années 1530, l'Inquisition distingue les mesures préventives – conçues pour entraver la pénétration du luthéranisme dans le pays –, de l'essor des nouvelles erreurs, à l'intérieur des frontières, dont les juges observent l'évolution au fil des procédures. Le 16 juin 1530, le conseil de la Suprême rappelle aux tribunaux de Valence, de Barcelone et de Saragosse la priorité à donner au contrôle des ouvrages déjà imprimés et en circulation, énonçant les axes à privilégier : cibler ceux en provenance de foyers hérétiques et les intercepter, identifier les auteurs hétérodoxes, expurger les textes des gloses pernicieuses et inventorier les fonds des libraires<sup>74</sup>. Le 8 août,

---

l'habitude de le lire (et c'est ce qui arrive, dit-on) il diminuera de beaucoup l'antique tyrannie des Frères ».

<sup>66</sup> Alonso Manrique aux inquisiteurs de Navarre, le 28 mai 1527, AHN Inq. libro 321, f<sup>o</sup> 391 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>. Ce document est reproduit dans Longhurst 1958b, p. 115. En fait, il s'était probablement agi d'une fausse alerte : aucune trace de ces opuscules n'a été décelée à ce jour et la correspondance ne consigne pas d'allusion à une éventuelle saisie. Au reste, Alfonso de Valdés précise à Érasme, le 23 novembre 1527, que « les articles n'ont été imprimés nulle part », *La correspondance d'Érasme*, vol. 7, p. 304, L 1907.

<sup>67</sup> Alonso Manrique à l'inquisiteur de Barcelone, le 15 mai 1527, AHN Inq. libro 321 : « *R[everen]do ynq[uisid]or: dos letras v[uest]ras [h]avemos recibido y con la vna dellas el traslado de las proposiciones q̄ allá se / os dieron contra Herasmo. Acá se tiene mucho cuydado de ver, examinar sus obras y sobrello se [h]a de [h]azer presto una grande congregación de letrados. Probeed q̄ en este medio nō se diga cosa alguna en pro n̄j contra del dicho Erasmo, q̄ así conviene » ; et à l'inquisiteur de Navarre, le 29 juin 1527, *ibid.*, f<sup>o</sup> 401 v<sup>o</sup> : « *Es bien q̄ allá no se proçeda sobre las proposiciones de Erasmo por la causas q̄ hos hauemos**

*scripto, y ayer se començó la cathólica congregación sobre las d[í]ch[as] proposiciones ».*

<sup>68</sup> Bierlaire 1978, p. 270.

<sup>69</sup> Bataillon 1991a, pp. 293-294.

<sup>70</sup> *La correspondance d'Érasme*, vol. 7, p. 304, L 1907.

<sup>71</sup> Il existe une traduction française de l'ouvrage, par Christine Wagner : Valdés, *Le Dialogue sur la doctrine chrétienne*, Paris, PUF, 1995.

<sup>72</sup> « [...] en el qual [h]ay muchas cosas erróneas e no bien sonantes, y así está declarado por muchos doctores theólogos que le han visto y examinado », dépêche de l'Inquisiteur général au tribunal de Cuenca, du 26 août 1529, signifiant l'interdiction du *Diálogo de doctrina* et ordonnant que les exemplaires des libraires et imprimeurs soient inventoriés et placés sous séquestre. Document exhumé et transcrit par Jiménez Monteserín 2000, p. 366.

<sup>73</sup> Gilly 1982.

<sup>74</sup> AHN Inq. libro 320, f<sup>o</sup> 321 v<sup>o</sup>-322 r<sup>o</sup> : « *R. dos señores: aquí [h]avemos sido avisados que los errores nuevamente ymbentados en Alemaña [h]ay muchos autores demás cuyos nombres acá no se saben y diz q̄ han escripto libros y hecho obras muy dañosas, las quales sería posible, y [h]ay sospecha que se trahen a*

s'adressant aux inquisiteurs d'Aragon, le conseil insiste sur la publicité de l'infraction à assurer, ainsi que sur les enquêtes à diligenter parallèlement dans les librairies :

Il nous paraît judicieux, à la proclamation des édits, de préciser publiquement que quiconque aura connaissance de quelque livre suspect devra le manifester, comme vous l'avez écrit. En outre, Messieurs, vous veillerez à vous renseigner scrupuleusement auprès des libraires pour déterminer si certains desdits ouvrages circulent<sup>75</sup>.

22. Dans les jours qui suivent, au mois d'août 1530, le conseil alerte les districts sur les modes de propagation des idées dissidentes. Informé de l'existence de contrefaçons qui pénètrent la péninsule, il attire l'attention des juges sur la diffusion de livres corrompus. L'erreur s'insinue dans des textes autorisés<sup>76</sup>, selon des procédés anciens hérités du haut Moyen Âge<sup>77</sup> : depuis l'étranger, les dissidents cherchent à contourner les interdictions et la censure. Aux yeux du tribunal, les luthériens prétendent pervertir délibérément la vérité, soit en informant à leur guise le champ de l'herméneutique, par le biais de commentaires et de gloses dissidentes de textes autorisés, soit

*España y se venden por cosas aprobadas y buenas. Ha parecido en este [Consejo] que debéis Señores hazer sobre esto diligen[ci]a, espeçialmente demandando a los libreros que hos den por memorial las tablas d[e] los libros que tienen de derechos y artes y theología, porque visto el memorial d[e] los libros, y dexados aparte los libros aprobados y de doctores conocidos, se bean y examinen los libros de los doctores no conocidos p[ar]a que se vea si contienen algunos errores y si son de doct[or]es allá aprobados. Y también nos dizen que en los libros aprobados bienen adiciones malas y de malos avtores. Debéis señores dar desto aviso a las p[er]sonas que hos pareçieren para que estén sobre avjsio en m[ir]ar los libros nuevos que vienen ».*

<sup>75</sup> AHN Inq. libro 320, f° 339 r°-v° : « Bien nos parece que, quando se leyeren los edictos, se publiquen que todos los [que] supieren de algunos libros sospechosos lo vayan a dezir y manifestar como scriuistes, y demás desto deuéis señores tener siempre cuydado y auiso de inq[ui]rir por los libreros si [h]ay algunos de los dichos libros ».

<sup>76</sup> « Auemos sido ynformados que el dicho M[art]ín Luter e otros sus sequaces, e aderentes a sus falsas opiniones, e ynventores de otros nuevos errores, viendo que

en usurpant les noms d'auteurs orthodoxes afin d'intégrer les circuits de distribution officiels, de tromper les organes de surveillance et d'accéder aux lecteurs. C'est alors que, rapprochant luthéranisme et illuminisme pour assurer vraisemblablement la plus grande publicité aux nouvelles hérésies et susciter des dénonciations, le Conseil de la Suprême ordonne :

[...] il conviendra d'ajouter, dans les édits de la foi que votre tribunal publiera à l'avenir : « Quiconque disposera d'informations relatives à ces livres ou à la doctrine de Luther ou de ses sectateurs, mais aussi aux illuminés ou abandonnés, etc. »<sup>78</sup>.

23. Peut-on apercevoir derrière ces lignes la volonté, de la part des conseillers, de confondre le luthéranisme, issu d'Allemagne, avec l'illuminisme autochtone ? Les sources conservées laissent plutôt penser que la Suprême opte ensuite pour une nette différenciation des deux infractions lors de la proclamation des édits. En effet, moins d'un an après, par un arrêt du 27 avril 1531 destiné à l'ensemble des circonscriptions, le conseil demande explicitement, à propos des édits de la foi portant sur les

*no pueden diuulgar sus libros e ponçoñosa doctrina tan libremente como querrian por estas partes y por otras donde no se consienten vender ni publicar, cautelosa y mañosamēte han ynserido muchas de sus dañadas opiniones debaxo de nombres de otros avtores cathólicos, yntitulando los libros a ellos falsamente, y en otras partes glosando e adijiçionando libros conoçidos e aprobados de buena doctrina con falsas exposiçiones y errores », expédiée le 11 août 1530, aux tribunaux de Castille, AHN Inq. libro 573, f° 121 v°. La circulaire est également adressée le 17 août 1530, avec des variantes philologiques, par le secrétariat d'Aragon aux juridictions de Barcelone, Valence, Saragosse, Navarre, Majorque, Sicile et Sardaigne, AHN Inq. libro 320, f° 343 r°-v°. Voir également Redondo 1965, p. 152 ; González Novalín 1968, pp. 245-248.*

<sup>77</sup> Pezé 2019, pp. 39-40.

<sup>78</sup> Arrêts du Conseil des 11 et 17 août 1530 aux tribunaux espagnols, AHN Inq. libro 320, f° 343 v° et libro 573, f° 121 v° : « [...] será bien que, en los heditos q̄ se pusieren de aquí adelante por ese Sancto Officio, se añada : “quien algo supiere destes libros o de la dotrina de Lutero / o sus sequaçes, e también de los alumbrados e dexados, etc.” ».

matières luthériennes, d'omettre toute autre incrimination – c'est-à-dire, contrairement aux instructions du mois d'août 1530, de ne plus y associer l'illuminisme –, sauf avis contraire des magistrats de district<sup>79</sup>. Sur le terrain judiciaire, les juges s'intéressent aux lectures, de même qu'ils s'emploient plus largement à déterminer par quels biais les prévenus ont été initiés aux erreurs qui leur sont imputées et si, à leur tour, ceux-ci les ont communiquées à d'autres. À l'issue de la procédure contre Pedro Ruiz de Alcaraz, réconcilié par l'Inquisition en 1529, l'acte de sentence établit que la genèse des erreurs s'est exclusivement faite par la voie d'une interprétation hasardeuse de textes orthodoxes ; les magistrats n'y invoquent pas la lecture d'ouvrages prohibés. Et, circonstance aggravante, il est reproché à Alcaraz, « laïc et illettré », qui s'est improvisé prédicateur, d'avoir propagé des « nouvelletés » (*novedades*), en commentant la Bible et saint Paul en vernaculaire et en suscitant le scandale dans l'esprit de ses auditeurs<sup>80</sup>.

### **Le scandale, la police des débats et la discipline des doctes**

24. Ces logiques de contrôle de la diffusion et de surveillance de la réception s'appliquent aux débats théologiques, dont les termes peuvent être relayés par l'imprimerie. À Augsbourg, au lieu de s'entendre, les parties affichent leurs divergences en 1530, en dépit de l'action de Philippe Mélanchthon<sup>81</sup> et au dam des irénistes de la chancellerie, à l'instar

d'Alfonso de Valdés<sup>82</sup>. Ce premier échec impérial est assorti dans la péninsule d'un ensemble de mesures visant à réguler la controverse et à en contenir les répercussions doctrinales. Il est attesté que les débats d'Augsbourg sont reçus en Espagne, du moins par le biais des *404 articles* de Jean Eck qui, après avoir repris les censures de la bulle *Exsurge domine*, souhaite dénoncer des propositions tirées des ouvrages des réformateurs, en particulier de Martin Luther, Huldrych Zwingli, Philippe Mélanchthon, Martin Bucer, Ecolampade, Johannes Bugenhagen ou encore Andreas Osiander<sup>83</sup>. Rapporté d'Allemagne, un exemplaire est remis à l'Inquisition. Tout en reconnaissant la parfaite orthodoxie de Jean Eck et de son texte, le Conseil de la Suprême enjoint au tribunal de Navarre, le 1<sup>er</sup> octobre 1530, d'en proscrire l'impression dans le district :

Il conviendra de rechercher, avec toute la diligence requise, les ouvrages de Luther et de ses partisans. Quant à Jean Eck, il ne s'agit pas de l'un de ses traités, mais d'un mémoire contenant 404 conclusions hérétiques et erronées, que celui-ci a consignées en vue de les réfuter. Des courtisans nous l'ont envoyé, considérant que Jean Eck est catholique et contraire à Luther et à ses partisans. Mandons que ne soient point publiées les susdites conclusions compte tenu du tort et des inconvénients qui pourraient s'en suivre<sup>84</sup>.

25. La stratégie se veut préventive : à travers cette censure, les conseillers – Fernando de

<sup>79</sup> AHN Inq. libro 320, f<sup>o</sup> 402 r<sup>o</sup> : « *Itē parece q̄ juntamente con las dichas cartas deuēys s.<sup>res</sup> poner edictos contra los q̄ sabē de algūos q̄ tengā la opiniō y errores del dicho Luthero y sus sequaces sin q̄ se haga mēciō en los dichos edictos de otras heregias. Mas si os p[ar]jeciere q̄ [h]ay en ello algūn incōbenjēte, deuēys hazer poner las otras heregias juntamēte cō las de Luthero en el edicto ».*

<sup>80</sup> AHN Inq. legajo 106 exp. 6, f<sup>o</sup> 433 v<sup>o</sup>-434 r<sup>o</sup>, 435 v<sup>o</sup>. Voir les synthèses sur ce point de Bataillon 1932, p. 47, n. 2 ; et Peña Díaz 2015, pp. 89-94.

<sup>81</sup> Renaudet 1998, pp. 360-367.

<sup>82</sup> Voir Bagnatori 1955.

<sup>83</sup> Jacobs 1910, p. 25.

<sup>84</sup> « *Será biē que se ponga la diligencia q̄ conujene en buscar los libros de Lutero y de sus secaçes, y lo q̄ se [e]scriujó de Ju[an] Equio no es tratado suyo, sino vn memorial q̄ contiene quatroziētas y quatro cōclusiones heréticas y herróneas q̄ él refirió p[ar] la impu[g]narlas, las quales embiarō acá algunos cortesanos, porq̄ él es cathólico y contrario de Lutero y de sus secaçes, y mándase q̄ no se publiq̄ las dichas cōclusiones por el daño e inconuenjētes que de su publicatiō se podriā segujr ».* AHN Inq. libro 320, f<sup>o</sup> 356 v<sup>o</sup>. Voir Eck 1530 ; au sujet des *404 articles*, voir Jacobs 1910.

Valdés, Jerónimo Suárez Maldonado et le *licenciado* Fernando Niño – souhaitent tenir la péninsule à l'écart des controverses qui secouent l'Empire, en raison de leurs effets potentiels, autrement dit, du scandale que celles-ci pourraient susciter en dehors des cercles autorisés. Dans l'esprit d'*Exsurge domine*, les années 1530 correspondent à la mise au point d'une politique d'endiguement des courants novateurs qui, parce qu'elle s'appuie sur la détection des voies conduisant à l'hérésie, n'épargne plus les auteurs orthodoxes.

26. Mais les ferments de la dissidence, ce sont aussi ces assertions malsonnantes, téméraires et offensives aux oreilles pieuses qui, interprétées à faux par quelque lecteur mal avisé, menacent de faire germer dans son esprit l'erreur et l'hétérodoxie<sup>85</sup>. Si Sancho Carranza de Miranda, en 1522<sup>86</sup>, et Alonso Ruiz de Virués, vers 1525<sup>87</sup>, poussaient Érasme, avec bienveillance, à lever les ambiguïtés qui lui étaient reprochées et à déclarer son orthodoxie, un tournant est marqué en 1527, avec la convocation, par Alonso Manrique, de l'assemblée chargée d'examiner, à Valladolid, des extraits des livres du Rotterdamois<sup>88</sup>. Pour ce qui concerne les ouvrages, l'Inquisition se place désormais plus résolument du côté de la réception, au-delà de la sphère ecclésiastique, et, ce faisant, apprécie avec les théologiens les propositions telles qu'elles sont couchées sur le papier (*ut jacent*), indépendamment de l'intention de leur auteur. C'est sous l'approche du scandale généré par les passages suspects des œuvres d'Érasme

que Francisco de Vitoria et Pedro Ciruelo motivent leurs qualifications<sup>89</sup>. Le 13 décembre 1527, après l'ajournement des travaux de l'assemblée de Valladolid, c'est précisément cette idée qu'expose Charles Quint, sous la plume d'Alfonso de Valdés, dans une lettre, en latin, adressée à l'auteur de l'*Enchiridion*, qui, quoiqu'elle se veuille prévenante et apaisante, n'en restitue pas moins tout l'enjeu :

Si nous avons permis une enquête sur tes livres, tu risques seulement, au cas où l'on trouverait quelque défaillance – toujours permise à un homme –, de recevoir un avis amical qui t'amènerait à les corriger ou expliquer toi-même de manière à ne laisser aux simples aucun motif de scandale<sup>90</sup>.

27. Certes, l'orthodoxie d'Érasme n'est plus officiellement mise en examen. Des réimpressions et des nouvelles éditions de ses ouvrages continuent de sortir des presses espagnoles. Dans l'édition en vernaculaire des *Colloques* de 1529<sup>91</sup>, le bénédictin Alonso Ruiz de Virués – qui a également assisté et contribué aux travaux de l'assemblée – intègre des ajouts et des précisions censés, selon lui, éviter le scandale en guidant les lecteurs dans leur interprétation. Afin d'en contextualiser le contenu, le prologue explicite la démarche et, outre la lettre de Virués au gardien des franciscains d'Alcalá, l'ouvrage reproduit deux échanges épistolaires entre Érasme et Charles Quint, des mois de septembre et décembre 1527, faisant état de l'orthodoxie la plus stricte de l'humaniste hollandais. Mais, de même que l'*Enquiridion o manual del caballero cristiano*

<sup>85</sup> Pour le détail exhaustif des qualifications applicables aux propositions déviantes, mais non hérétiques, voir Vega 2013, pp. 49-50.

<sup>86</sup> Dans son *Opusculum in quasdam Erasmi Roterdami annotationes*, paru à cette date. Voir Bataillon, pp. 131-132.

<sup>87</sup> Sur les *Collationes septem*, opuscule égaré – qu'Érasme précise avoir lu, dans une lettre adressée à Juan de Vergara, le 29 mars 1526, *Opus epistolarum*, vol. 6, pp. 297-298, lettre 1684 – voir Bataillon 1991a, p. 239 ; García M. Colombás 1963, pp. 136-137, n. 29 ; Asensio 2000, pp. 32-34.

<sup>88</sup> Voir AHN Inq. legajo 4426, exp. 27 ; partiellement édité dans « Actas originales de las congregaciones... » ; *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, vol. 6 ; et Avilés Fernández 1980a. Voir l'étude de Bataillon 1991a, pp. 243-299 et Homza 1997.

<sup>89</sup> Voir Avilés Fernández 1986, pp. 184, 192.

<sup>90</sup> *Opus epistolarum*, vol. 7, p. 277, lettre 1920, traduction française de Bataillon 1991a, p. 298.

<sup>91</sup> Sur les onze dialogues édités en 1529, Alonso Ruiz de Virués en a traduit huit. Pour la datation et l'identification de l'imprimeur, voir Géral 1998.

a suscité la polémique en dépit de toutes les édulcorations apportées par Alonso Fernández de Madrid, ainsi, les précautions de Virués ne dédouanent pas les *Colloques*, dont le succès inquiète le Saint-Office. En 1531, Juan Pardo de Tavera place le bénédictin dans sa ligne de mire, voyant d'un mauvais œil son départ en Allemagne en tant que prédicateur royal : les conseillers de la Suprême considèrent, en effet, qu'il défend « les opinions dangereuses d'Érasme<sup>92</sup> ».

28. Parallèlement, avec la circulaire du 27 avril 1531 – qui prescrit la confiscation des ouvrages prohibés et met en exergue la publicité à donner à l'infraction<sup>93</sup> –, la qualification luthérienne apparaît, sinon exclusivement, du moins étroitement connectée à la possession et à la diffusion d'ouvrages de l'augustin ou de ses sectateurs, selon la formule inquisitoriale. Au-delà de la censure, comment ces logiques de contrôle sont-elles transposées à des lecteurs imprudents, en Espagne, au lendemain de la diète d'Augsbourg ? De quels effets sont-elles assorties sur le plan judiciaire ? Dans la salle d'audience, les magistrats qualifient les faits au regard des circonstances. En 1531, dénoncé par le prieur de Consuegra, Bernard Coste, moine augustin français, est

mis en cause à Tolède pour possession d'ouvrage luthérien. Les magistrats auditionnent le suspect, écartent d'emblée le soupçon d'hérésie, et instruisent à son encontre une procédure allégée – sans réquisition du procureur ni confirmation (*ratificación*) des témoignages – qui s'achève par une ordonnance des plus bénignes. En effet, dans cette affaire, le tribunal de la foi admet des circonstances justificatives motivant une simple pénitence qui absout le prévenu. Le moine a acquis l'ouvrage auprès d'un libraire ayant pignon sur rue. Il méconnaît les prohibitions en vigueur, car il est étranger<sup>94</sup>. Et, signe des ambiguïtés du temps, alors qu'il est pris à partie dans une librairie, Coste déclare posséder ce livre « parce que, bien qu'il contînt de mauvaises choses, il en comptait aussi de fort bonnes et de bonne doctrine<sup>95</sup> ».

29. Dans les années 1530, la perspective de trouver un terrain d'entente n'est pas exclue. À propos d'un point aussi essentiel que la nécessité de la réparation dans le pardon de la faute, n'a-t-on pas souligné – dans une optique certes œcuménique – que Jean Eck considérait lui-même les discussions à Augsbourg comme un débat sur la terminologie, suggérant que la controverse n'était pas insoluble<sup>96</sup> ? Mais, si les

<sup>92</sup> « El proceso del erasmiano P. Alonso Ruiz de Virués, teólogo salmantino y obispo de Canarias », *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, vol. 3, p. 340.

<sup>93</sup> AHN Inq. libro 320, f° 401 v°-402 r°.

<sup>94</sup> Affaire Bernardo Costa, AHN Inq. legajo 190, exp. 4, dernier folio de la procédure : « Fuele dicho q̄ [h]abja incurrido en grandes çensuras e penas por [h]av[er] tenjdo e leýdo el d[ic]ho libro de Lutero por s[er] rreprobadas e dadas por heréticas sus obras e p[er]sona. E q̄ si se mjrrara cō [é]l el rrigor, [h]avja de s[er] reziamente castigado. P[er]o porq̄ dize q̄ ynorantemente co[m]pró el d[ic]ho librijlo no pensãdo s[er] rreprobado, pues p[ú]b[li]camēte se bedia. E q̄ luego q̄ supo s[er] de aquella caljidad, e lo q̄ estava mãdado, le q̄mó. E por s[er] extranjero de otros rreynos e rreligioso sacerdote, e andar en perjnigraciõ[n], q̄ su m[er]ced le mãdo q̄ rrezase siete vez[e]s cada una vez los siete salmos penj[tenci]al[e]s cō sus oraciones e letanja, e diga vna mjsa a [h]onor de n[uest]ra señora la V[ir]gē S[an]ta M[ar]ja suplicãdola le aparte de semejantes cosas y hierros. E le mãdo q̄ guarde e tēga secreto de todo lo q̄ [h]a pasado en [e]sta avdj[encia]. E mãdole q̄ se fuese su bjaje cō Dios. El

*susodicho dixo q̄ le plaze e es cõtento de asý lo fazer e co[m]p[er] como por su m[er]ced le es mãdado. Yo, Ju[an] Obregó[n] not[ario], presente fuy [rúbrica] ».*

<sup>95</sup> Déposition du 25 avril 1531, à Consuegra, de Francisco Ramón, témoin, enregistrée par les inquisiteurs de Tolède le 8 mai de cette année, *ibid.*, s. f° : « el d[ic]ho frayle d[ic]xo que [é]l tenja vn libro d[e] los quel d[ic]ho Helevteurio [h]avía mandado ynprimjr, y estonçes Al[onso] López de Consuegra, v[er]cin[er]o desta villa q̄ se halló allj p[re]sente en la d[ic]ha tienda dixo: “icómo traéys vos ese libro! Que a día de la Trinjdad ē Toledo se buscaron todos los libros de los que [h]avía mandado ynprimjr el Helevterio y los [h]abían quemado y mandado pregonar, que hasta sy algunas hojas de los d[ic]hos libros bolavan con el fuego nadie las tomase so pena de excomunjón mayor” y el d[ic]ho frayle d[ic]xo estonçes que [é]l traýa aq̄l libro porque avnque en el [h]avía algunas cosas malas, tenja muchas cosas buenas d[e] buena dotrina ».

<sup>96</sup> Pfnür 1980, p. 60.

lignes de partage dogmatique manquent encore de précision, la querelle se cristallise nettement autour de la question de l'autorité. Vers 1530, dans une lettre à Juan de Vergara, à propos de la confession luthérienne présentée à l'Empereur à Augsbourg, Juan Luis Vives fait part du pessimisme avec lequel il envisage la voie conciliaire, car les divisions sont telles, selon lui, que nul n'apparaît légitime pour arbitrer les différends et trouver un consensus<sup>97</sup>. En s'imposant comme un enjeu, les conceptions des lieux théologiques clivent les disputes, qui deviennent alors irréductibles. D'après un principe de l'herméneutique luthérienne, l'Écriture est, en théorie, sa propre interprète (*Sacra Scriptura sui ipsius interpres*). Si la confession d'Augsbourg de 1530 est évasive à ce propos, dans les articles de Smalkalde de 1537, Luther s'attaque à la papauté sur ce fondement<sup>98</sup> et, en 1577, la *Formule de concorde* attribue à l'Écriture seule l'autorité en matière de foi<sup>99</sup>. En contrepoint, du côté de l'Église catholique, le respect de la tradition est prescrit avec fermeté ; il fait l'objet, en Espagne, de l'attention tatillonne du Saint-Office. Au mois de novembre 1535, l'inquisiteur de Barcelone reçoit l'ordre formel de « ne consentir nulle nouveauté contre l'usage établi et consacré par l'Église », à l'occasion de la confiscation d'un abécédaire, dont les prières

placées en fin d'ouvrage, en latin et en grec, sont mal présentées<sup>100</sup>.

30. Selon les censeurs, en donnant matière à discussion à des fidèles dépourvus de formation doctrinale rigoureuse et aboutie, les écrits d'Érasme constituent une source de dérèglement. Selon eux, les thèses de l'humaniste semblent produire des effets d'autant plus insidieux que des illettrés s'en emparent, même s'il s'agit de les réfuter. Dans ce contexte, en 1532, l'inquisiteur de Tolède, Alonso Mexía, enregistre le témoignage de Diego Hernández, selon lequel Petronila de Lucena prétendrait en savoir et discerner, sans lettres, davantage qu'Isabel de Vergara, sœur de Juan, dont elle moquerait le tour d'esprit érasmien<sup>101</sup>. Dans une lettre à Alonso Manrique, du 6 novembre 1535, relayant les questions posées depuis le district de Barcelone, à l'occasion de la visite du diocèse de Tarragone<sup>102</sup>, le conseil est d'avis que les *Colloques* en langue vernaculaire soient saisis « au motif qu'ils ne sont pas bien traduits ni imprimés avec justesse<sup>103</sup> ». Les conseillers Jerónimo Suárez de Maldonado et Hernando Niño rappellent au préalable à Alonso Manrique que « dans les livres et les ouvrages d'Érasme ont été signalées par de nombreux théologiens quelques erreurs, en particulier

<sup>97</sup> Vives, *Opera omnia*, t. VII, p. 150 ; traduction espagnole dans *id.*, *Epistolario*, p. 517.

<sup>98</sup> Luther, *Œuvres*, p. 252 : « [...] le pape prétend [...] que tout ce qu'il décide et ordonne avec son Église est esprit et doit être tenu pour juste, même si cela dépasse l'Écriture ou la parole orale et leur est contraire ».

<sup>99</sup> *Libri symbolici ecclesiae evangelicae*, p. 547 : « [...] et sacra literas solas, unicam et certissimam illam regulam esse credimus, ad quam omnia dogmata exigere, et secundum quam de omnibus tum doctrinis, tum doctoribus judicare oporteat ».

<sup>100</sup> Le Conseil aux inquisiteurs, le 10 novembre 1535, AHN Inq. libro 321, f° 341 v° : « Quanto al alfabeto q dezis hauéis [h]allado, y q al fin dél están el Auemaría, Pater noster, Credo y Saluaregina en griego y en latín todo trastocado, hazed señor justicia, y no consintáys cosa de nouedad contra la costumbre q la sancta madre Yglesia ha tenido y usado ».

<sup>101</sup> Déposition du *maestro* Diego Hernández, le 4 avril 1532 : « Esta Petronjla hasía [sic] burla de Ysabel de V[er]lgara porq hera muy herasmjca; no sé si después se [h]ā tornado a juntar e se conoçen, q creo q no, porq esta save más e siēte más sj[n] letras q la otra cō ellas », AHN Inq. legajo 111, exp. 14, f° 3 r° ; Pastore 2007, p. 58.

<sup>102</sup> Voir la lettre du Conseil à l'inquisiteur de Barcelone, 10 novembre 1535, AHN Inq. libro 321, f° 341 v°.

<sup>103</sup> *Ibid.*, f° 341 r° : « paresce que ante todas cosas todos los Colloquios de Erasmo que están romançados se deuen tomar y guardar so título q no están bien traduzidos ni rectamente impressos, porq estos causan muchos errores entre la gente vulgar como la experiencia lo muestra y desta manera no haurá ocasión de dezir q está el daño en los libros ni en el auctor, sino en la traducción e impresión, ni terná Erasmo de qué se quejar » ; voir Bataillon 1991a, pp. 541-542.

dans les *Colloques*<sup>104</sup> ». Néanmoins, il s'en faut qu'Érasme soit officiellement soupçonné d'hérésie. D'ailleurs, en 1535, Paul III lui propose le cardinalat, dans la perspective du concile à venir<sup>105</sup>.

31. Mais, à l'occasion de la visite du diocèse de Tarragone, le tribunal de la foi constate dans le même temps les répercussions des *Colloques* en vernaculaire, dont les propositions controversées, conjuguées aux mauvaises interprétations de lecteurs profanes, constituent le terreau de l'erreur<sup>106</sup>. Parallèlement, en Catalogne, la crainte de la propagation du luthéranisme est d'autant plus prégnante que la France est proche et que des ouvrages interdits franchissent la frontière. En 1535, si le tribunal n'établit pas de causalité explicite entre la lecture des *Colloques* d'Érasme et la dissémination du luthéranisme, les juges s'attachent néanmoins à déterminer si les ouvrages du Rotterdamois font le lit de l'hétérodoxie<sup>107</sup>. Au mois de janvier 1536, dans le cadre de l'affaire contre Miguel Costa, présumé luthérien, le Conseil de la Suprême, prenant la direction de l'enquête, ordonne aux magistrats de Valence d'établir si le prévenu « a communiqué ses erreurs à d'autres personnes, de déterminer par qui il a été instruit et s'il possède des ouvrages de Luther, ou de ses sectateurs, ou d'Érasme<sup>108</sup> ».

Malheureusement, la trace de Costa se perd ensuite : les registres ne consignent aucun interrogatoire, ni la manière dont les magistrats ont appréhendé, au cours de l'instruction, les caractères de la réception de l'erreur et de la genèse de l'hérésie<sup>109</sup>.

32. L'interdiction des *Colloques* en vernaculaire est prononcée le 26 janvier 1536<sup>110</sup>. Au mois de septembre est également prohibée l'édition castillane des *Tres et viginti libri locos lucubrationum variarum D. Erasmi Rotterodami* d'Alberto Pio di Carpi, sortie des presses de Miguel de Eguía, le 1<sup>er</sup> janvier de la même année<sup>111</sup> : les magistrats invoquent les inconvénients qui s'ensuivraient de la lecture des propositions par des fidèles insuffisamment formés aux matières théologiques (*indoctos*)<sup>112</sup>. Les simples doivent être tenus à l'écart des controverses, car la théologie est une affaire d'initiés : l'esprit vulgarisateur de l'humanisme chrétien suscite des critiques acerbes. En 1537, le franciscain Luis de Maluenda donne des coups de boutoir contre les tenants d'un paulinisme exclusif dans son *Tratado llamado excelencias de la fe*<sup>113</sup>. Dans l'Église primitive, déclare-t-il, c'est en commettant des contresens à la lecture des épîtres de saint Paul qu'on sombrerait dans l'erreur et dans l'hérésie. Durant la décennie précédant la 6<sup>e</sup> session du concile de Trente, Maluenda

<sup>104</sup> AHN Inq. libro 321, f<sup>o</sup> 340 v<sup>o</sup> : « *ya v. s. R.<sup>ma</sup> sabe q̄ en los libros y obras de Herasmo se han apuntado por muchos teólogos algunos errores y especialmente en los Colloquios* ».

<sup>105</sup> Renaudet 1998, p. 407 ; Bataillon 1991a, p. 534.

<sup>106</sup> AHN Inq. libro 321, f<sup>o</sup> 340 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup> : « *agora hauemos recebido cartas del Inq[uisid]or de Barcelona en que dize que visitando el arçob[is]pado de Tarragona ha hallado muchos errores que han dependido delos dichos Colloquios, especialmente delos que estan traducidos en romance* ».

<sup>107</sup> D'ailleurs, ainsi que le souligne Thomas 2001, p. 190, la documentation conservée, en raison de ses lacunes, ne permet pas d'avancer que le tribunal avait procédé à des arrestations en lien avec le luthéranisme lors de la visite de 1535.

<sup>108</sup> « [...] y hágase diligencia para saber si [h]a comunicado estos errores con otras personas, y quién le impuso en ellos, y si tiene libros de Luthero o de sus secazes, o de Erasmo », AHN Inq. libro 322, f<sup>o</sup> 1 r<sup>o</sup>.

<sup>109</sup> Le 12 août 1536, le registre fait allusion à un procès instruit à Valence contre « un luthérien obstiné » – peut-être s'agit-il de Costa –, mais l'identité du prévenu n'est pas précisée, *ibid.*, f<sup>o</sup> 54 r<sup>o</sup>.

<sup>110</sup> AHN Inq. libro 573, f<sup>o</sup> 134 v<sup>o</sup>.

<sup>111</sup> Pio, *Libro que trata de muchas costumbres y estatutos de la Iglesia...*

<sup>112</sup> Le Conseil à l'inquisiteur Hubago, le 6 septembre 1536, AHN Inq. libro 322, f<sup>o</sup> 58 r<sup>o</sup> : « *q̄ es ynconbeniente q̄ se pongan en romanze y q̄ lo lean honbres ydiotas y q̄ no alcançan tanto como sería menester p[ar]a no caer en errores* » ; aux tribunaux de Barcelone et de Navarre, le 19 septembre 1536, *ibid.*, f<sup>os</sup> 68 v<sup>o</sup>-69 r<sup>o</sup> ; à tous les tribunaux, le 22 septembre 1536, AHN Inq. libro 573, f<sup>o</sup> 136 r<sup>o</sup>. Sur cette édition espagnole, publiée chez Miguel de Eguía le 1<sup>er</sup> janvier 1536, voir Asensio 2000, pp. 88-91. Voir également Ledo 2018.

<sup>113</sup> Sur Maluenda, voir M. de Castro 1980 ; pour une présentation du *Tratado llamado excelencias...*, miroir du prince, voir Quero 2014, pp. 180-193.



reprend saint Augustin pour expliquer l'adhésion que suscite la justification par la foi seule, affranchie des bonnes œuvres : les hérétiques s'en tiennent strictement à Paul de Tarse et éludent les réserves jadis formulées par les apôtres, Jude, Jacques, Jean et Pierre<sup>114</sup>. Si les ignorants ne s'étaient pas surestimés, s'ils s'étaient abstenus de se confronter à des textes difficiles et que leurs maîtres avaient pris toute la mesure des maximes obscures des épîtres, conformément aux recommandations d'Augustin, les « plantes d'erreurs illuminées » n'auraient pas proliféré dans le royaume car, précise Maluenda :

les sages et les personnes spirituelles savent fort bien cette vérité : toute la théologie spéculative et morale est écrite en chiffre dans les épîtres de saint Paul. Si le sens littéral et, à plus forte raison, spirituel de celles-ci s'avère difficile d'accès aux sages, il l'est davantage à la dame dévote, de même qu'à la femmelette qui délaisse son ouvrage pour présumer de ses lectures de saint Paul<sup>115</sup>.

33. Et, comme le soulignait Juan Maldonado, en 1526, c'est cette appétence doctrinale des

femmes – femmes du monde et recluses – et, plus largement, de tous ceux ne maîtrisant pas la langue latine qui avait suscité l'engouement pour les traductions espagnoles d'Érasme<sup>116</sup>. Le 23 septembre 1537, le Conseil demande que soient saisis les *Colloques* dans leurs versions non seulement castillane mais également latine, en invoquant la censure de la Sorbonne du 16 mai 1526, rendue une décennie plus tôt<sup>117</sup>. Néanmoins, Érasme n'est pas formellement tenu pour hétérodoxe, malgré les réserves exprimées par les théologiens et le durcissement de la ligne inquisitoriale. Car si l'hérésie tient de l'erreur, l'erreur n'en est pas pour autant nécessairement hérétique<sup>118</sup>. La démarche est plus subtile : aux yeux des censeurs, les *Colloques* constituent un ferment de l'impiété, à plus forte raison lorsque des esprits en formation – c'est-à-dire, insuffisamment préparés à lire un tel livre – y sont exposés<sup>119</sup>. Cette décision intervient tandis que la commission de réforme de l'Église reprend à son compte les considérants de la censure parisienne, sans la désigner explicitement<sup>120</sup>.

<sup>114</sup> Voir Sesboüé 2006.

<sup>115</sup> Maluenda, *Tratado llamado excelencias de la fe*, chap. 69 : « De los que se hazen dioses recientes de la Yglesia » : « Porque esta es verdad aueriguada entre sabios e personas espirituales: que toda la teología especulatiua y moral esta escripta por zifras en las epístolas de sant Pablo. Y el sentido literal dellas, quanto más el espiritual, es muy dificultoso a los sabios: quanto más a la señora beata e a la mugercilla que se oluida de la rueca por presumir de leer en sant Pablo ». Voir également Asensio 2000, pp. 46-47.

<sup>116</sup> *La correspondance d'Érasme*, vol 6, pp. 472, L. 1743, le 1<sup>er</sup> septembre 1526 : « Pour rendre service à ces femmes comme à tous ceux qui ignorent le latin, la plupart de nos érudits travaillent à traduire tes ouvrages en notre langue ».

<sup>117</sup> AHN Inq. libro 573, f<sup>o</sup> 141 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup> ; AHN Inq. libro 1233, f<sup>o</sup> 332 v<sup>o</sup> ; Bataillon 1991a, p. 541 ; Bierlaire 1978, pp. 216-220.

<sup>118</sup> A. de Castro, *De iusta hæreticorum punitione*, f<sup>o</sup> 8 r<sup>o</sup>.

<sup>119</sup> « *Determinatio Facultatis super Colloquiis Erasmi, cum Supplicatione ad Curiam Parlamenti, et Annotatione Errorum qui in dictis Colloquiis reperiuntur* », 16 mai 1526, *Collectio judiciorum de novis erroribus*, p. 47 ; « À messeigneurs du parlement », *ibid.*, pp. 47-52. Voir en particulier les extraits suivants : « *Item arduæ*

*difficilesque Theologiæ quæstiones Grammaticulis contra Universitatis per Magistros in Artibus jurata Statua proponuntur, unde facile in errores prolabi possunt, & pleraque consimilia perperam in dicto Libro tractantur. Quibus diligenter attentis & perpensis, post maturam deliberationem dictum fuit & unanimi omnium consensu conclusum, quod prædicti Libri lectio omnibus, & maxime adolescentibus erat interdicens, quoniam magis per ejusmodi lectionem sub eloquentiæ prætextu juventus corrumperetur, quam institueretur »*, *ibid.*, p. 47. Dans sa supplication au Parlement, la faculté de théologie de Paris expose ses motivations en ces termes : « considérant que la lecture dudit Livre est fort pernicieuse ausdits Enfants, pourtant que l'Auteur, quiconque il soit, les induit, & tous ceux qui le lisent, sous ombre de beau langage, à perverse doctrine, telle qu'est celle de Luther; c'est à sçavoir a contemner les Constitutions & Commandements de l'Église, touchant les jeûnes & abstinences; à peu priser le Commandement de Confession, & de prier & requérir la benoîte Vierge Marie & les Saints, les vœux et les honnêtes Ceremonies de Religion, & autres semblables observances de l'Église », *ibid.*, p. 48.

<sup>120</sup> Bierlaire 1978, p. 296 ; il existe une traduction anglaise du rapport par Olin 1990, pp. 65-79.

34. Au demeurant, ce sont là les raisons qui sous-tendent les saisines à l'encontre des érasmistes espagnols : cependant que les détracteurs les plus virulents du prince des humanistes cherchent à jeter en pleine lumière la part d'ombre luthérienne de celui-ci<sup>121</sup>, l'Inquisition s'attache au contraire à démêler les erreurs et les intentions des partisans du Rotterdamois de celles des adeptes de Luther<sup>122</sup>. Le docteur Juan de Vergara, secrétaire de l'archevêque Alonso Fonseca, est accusé d'adhérer à la doctrine de Luther, de l'enseigner et d'avoir acquis des ouvrages interdits qu'il a remis au tribunal de Tolède, à la suite de la proclamation du 21 août 1530. Peu avant que Luther soit mis au ban de l'Empire, le 26 mai, les ouvrages de ce dernier sont formellement interdits en Espagne et leur possession est explicitement incriminée dès le 7 avril 1521<sup>123</sup>. Et pour qu'on ne puisse pas alléguer l'ignorance, le procureur demande que soient certifiés plus particulièrement la promulgation, la lecture et le contenu de l'édit du 25 avril 1525, à Madrid, en présence de l'archevêque de Tolède et du docteur Vergara<sup>124</sup>.

35. Le 12 juillet 1533, le *bachiller* Diego Ortiz de Ángulo, procureur du district de Tolède, qualifie les faits de luthéranisme sur le fondement de la possession d'ouvrages incriminés. Il reprend sur ce point les rapports des théologiens au sujet des déclarations des témoins, lesquels dénoncent livres interdits et adhésion doctrinale<sup>125</sup>. Et si, dans le même temps, il requiert contre l'accusé en s'appuyant sur l'édit

des *alumbrados* – plus particulièrement sur les articles « qui coïncident presque avec les dites erreurs luthériennes<sup>126</sup> » –, il le fait au regard des relations interpersonnelles, Vergara étant, notamment, le frère<sup>127</sup> de Bernardino Tovar, dénoncé comme complice par Francisca Hernández, elle-même jugée pour illuminisme. Toutefois, ce sont davantage les différences que les similitudes qui sont établies au cours de la procédure : au terme de l'instruction, les intentions du docteur Juan de Vergara ne sont assimilées ni au luthéranisme, ni à l'illuminisme. L'Inquisition ne prononce pas de verdict d'hérésie formelle, mais établit plus finement la nature des écarts à la doctrine commune et ses effets potentiels. Lors des débats, la question des rapports du prévenu à l'autorité est évoquée, laissant entrevoir en filigrane les tensions sous-jacentes, précisément lorsqu'elle porte sur la fonction des théologiens dans la vérité de foi. Ainsi que le rappelle sans ambages Juan de Vergara à ses juges, les avis et les censures des théologiens, fussent-ils de la faculté de Paris, n'ont pas de valeur absolue<sup>128</sup>.

36. Au cours de ces années, si les allusions à Érasme sont consignées dans les procès-verbaux d'audition, c'est que les prévenus invoquent les textes de l'humaniste afin de plaider leur orthodoxie. Ces derniers constituent un moyen de preuve opératoire pour se démarquer des hétérodoxes, comme en témoigne le non-lieu<sup>129</sup> accordé à Miguel de Mezquita. Dénoncé en août 1535 par Pedro Ferrer, prêtre à Teruel, pour avoir tenu des propos luthériens<sup>130</sup>,

<sup>121</sup> Seidel Menchi 1996, pp. 39-65.

<sup>122</sup> Santonja 2001, pp. 229, 236-237.

<sup>123</sup> AHN Inq. libro 317, f<sup>o</sup> 182 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup> ; Redondo 1965, p. 121.

<sup>124</sup> Longhurst 1958a, pp. 103-104.

<sup>125</sup> Notamment, AHN Inq. legajo 223, exp. 7, f<sup>o</sup> 35 r<sup>o</sup>.

<sup>126</sup> « [...] apostató de, y contra nuestra santa fe syguendo, teniendo, creyendo y enseñando los errores y perversa y dañada doctrina del malvado heresiarca Martín de Luthero, teniendo sus libros para mejor saber y enseñar, teniendo y creyendo así mesmo los errores de los q̄ se dizen alumbrados que quasi cohinciden con los dichos errores lutheranos », Longhurst 1958b, p. 152.

<sup>127</sup> Voir Vaquero Serrano 2019, pp. 42-44.

<sup>128</sup> « [...] hablar en contemtu y menospr[e]çio de los doctores de París, aunq̄ no sea buen comedim[ent]o, p[er]o nj es herejia nj specie della, espeçialm[ent]e en boca de q[ui]en sabrá dar razón de sy. E nj los artículos de París son artículos de fe, ni sus determinaciones obligan a q̄ de neçessidad las tengamos, nj son siemp[r]e infallibles », AHN Inq. legajo 223, exp. 7, f<sup>o</sup> 278 v<sup>o</sup>.

<sup>129</sup> AHN Inq. legajo 531, exp. 38, f<sup>o</sup> 9 r<sup>o</sup>.

<sup>130</sup> « [...] y que hablando este t[estigo] contra Luctero, el dicho Mezquita le dixo que en alguna man[er]a tenía razón el dicho Luttero y este t[estigo] le dixo: “¿en qué tiene razón?” y el dicho Mezquita dixo que en esto tenía razón: que no se hallaua en la sagrada scriptura

Mezquita nie les faits et déclare avoir lu l'*Enchiridion*, les *Colloques* et un commentaire du *Pater Noster* traduit. De fait, l'érasme n'entre pas en tant que tel dans l'éventail des qualifications, contrairement au luthéranisme et à l'illuminisme. Mais en faisant comparaître des lecteurs enthousiastes d'Érasme, les magistrats prolongent en quelque sorte l'examen théologique de Valladolid de 1527, en prêtant désormais toute leur attention à la réception de la pensée de l'auteur de l'*Enchiridion*.

37. Car, pour les juges de la foi, toute vérité n'est pas bonne à dire, à plus forte raison quand elle s'avère susceptible de troubler les fidèles dans leur vie religieuse. Cette reprise en main de la Réforme catholique, *ex capite*, a été perçue par certains, *in membris*, comme une lourde contrainte sur la vie spirituelle. Un tournant est ressenti par les contemporains dans les années 1530. De la dernière lettre connue qu'adresse Juan Luis Vives au Rotterdamois, le 10 mai 1534, un passage fait état du sentiment d'insécurité qui ébranle la communauté d'étude érasme, à la suite des arrestations de Juan de Vergara et de Bernardino Tovar<sup>131</sup>. Des impératifs religieux – qu'Érasme assimile à la tyrannie des moines<sup>132</sup> – restreignent le périmètre de la liberté d'expression théologique. Tandis que se tiennent les *Cortes* à Tolède, le mémoire anonyme de 1538, adressé à Charles Quint,

plaide contre les répercussions sensibles de l'action inquisitoriale sur la société espagnole :

les prédicateurs craignent de prêcher et, puisqu'ils prêchent, n'osent plus s'occuper de questions subtiles, car de ce que déclareront deux ignares<sup>133</sup> dépendra leur vie, ainsi que leur honneur<sup>134</sup>.

38. On y dénonce non seulement la disproportion entre faits retenus et peines infligées mais également un régime de la preuve inconsistant : les déclarations de témoins peu versés en théologie ne seraient pas fiables. C'est donc la priorité donnée à la protection morale des simples que ces critiques contestent. Deux conceptions s'affrontent : d'un côté, selon le tribunal de la foi, le scandale fonde le soupçon d'hérésie et permet de prévenir de plus grands dangers ; de l'autre, des doctes – pour la plupart humanistes – rejettent que la vérité, complexe, soit sacrifiée sur l'autel d'un réductionnisme pratique. Dans une lettre aux inquisiteurs d'Aragon, du 3 juin 1539, Pedro de Serras s'indigne que de pieuses paroles qu'il a prononcées lors d'un prêche, parce que mal comprises des ignorants qui l'écoutaient, ont suscité des dénonciations ; selon ses termes, la calomnie menace de réduire les doctes au silence<sup>135</sup>.

39. Et les prédicateurs, selon le mémoire de 1538, choisiraient l'exil plutôt que de risquer une mise en cause. Francisco de Enzinas

---

que Cristo houiesse dado poder a otro ninguno sino sant Pedro y este t[estig]o le dixo: "¿cómo no? ¿no dize el euangelio : Quorum remisieritis peccata, remittuntur eis?" El dicho Mezquita respondió que aq̄llo se entendía que haurá dado poder a los apóstoles, y no más que así se entendía aq̄lla autoridat », *ibid.*, f° 2 v°.

<sup>131</sup> *La correspondance d'Érasme*, vol. 10, p. 509, L. 2932 : « Nous vivons des temps difficiles, où nous ne pouvons ni parler, ni nous taire sans risques ». On trouvera une traduction espagnole dans Vives, *Epistolario*, p. 581.

<sup>132</sup> *La correspondance d'Érasme*, vol. 4, L. 1013, p. 115.

<sup>133</sup> Il s'agit du nombre minimum de témoins concordants susceptible de motiver la saisine inquisitoriale, voir Dedieu 1987, pp. 234-240 ; Martínez Escudero 2015, pp. 198-200.

<sup>134</sup> AHN Inq. libro 1325, f° 16 r° : « *Mirad Señor: que los predicadores no ossan predicar y, ya que predicar, no se ossan meter en cossas sotiles, porque en la boca de dos nesçios está su bida y honrra* ». L'auteur anonyme ajoute : « *y no [h]ay nadie sin su alguaçil en esta vida; que [h]ay doctores ynabilitados en n[uest]ra España que bastarían para confundir a Lutero y se [h]an ydo a rreynos estraños a mostrar su grandeça de letras y en España no osan hablar; y los padres no osan que aprendan los hijos sancta theología por este temor; y sin falta bendrá España en mucha dimiñucion de letras en esta çiençia, porque no osan hablar ni aun grat[ia] disputandi* ». Document exhumé et analysé par Avilés Fernández 1980b, pp. 184-192 ; voir également Thomas 2001, pp. 189-192 ; ainsi que Moreno Martínez 2004, pp. 102-103 ; *id.* 2018, pp. 216-217.

<sup>135</sup> AHN Inq. libro 961, f°s 60 r°-61 r°.

– dans son *De statu belgico deque religione hispanica historia*, qu’il dédie à Philippe Mélancthon – avance que son oncle, Pedro de Lerma se voit condamné à abjurer, à la fin 1537, onze propositions, à les rétracter publiquement dans les villes où il les a prêchées, et à accomplir une pénitence. Celles-ci auraient été jugées « hérétiques, impies, malsonnantes, scandaleuses, offensives aux oreilles pieuses<sup>136</sup> ». L’honneur intact – aux yeux de la Sorbonne, du moins – Pedro de Lerma retourne à Paris où il est accueilli au sein de la faculté de théologie<sup>137</sup>. Concernant ces faits, le témoignage d’Enzinas est vraisemblable. Mais l’interprétation qu’en donne ce dernier s’avère naturellement polémique : la lecture, sur le tard, d’Érasme aurait conduit Pedro de Lerma à s’affranchir de « ceste théologie questionnaire farcie de tenebres et vanitez<sup>138</sup> ». Quant à la première assertion jugée hérétique, « la loy n’estoit point mise pour les justes », qu’Enzinas déclare tenir d’un moine cordelier rencontré à Bruges, elle fait écho à l’impeccabilité *alumburada*<sup>139</sup>. Enfin, après avoir précisé que le cordelier s’est scandalisé de ses paroles, Enzinas conclut d’un revers de main : « Les autres propositions que je leu au papier de ce moyne sont si peu de choses et si

ridicules qu’elles ne méritent pas d’estre réci-tées<sup>140</sup> ».

40. En qualifiant des propos de « scandaleux », de « malsonnants », de « téméraires », ou d’« offensifs aux oreilles pieuses », les magistrats signifient aux prévenus autant de rappels à l’ordre. Le tribunal de la foi concourt ainsi à policer les débats théologiques. Assimilée à la témérité – que les logiques disciplinaires du Saint-Office visent à sanctionner – et à condition qu’elle apparaisse dépourvue d’intention hérétique, l’imprudence est assortie de sanctions contraventionnelles et de pénitences. Après avoir examiné la confession du *bachiller* Juan de Molina en janvier 1536, le Conseil de la Suprême considère que ce dernier a fauté par inconséquence : « on peut présumer, semble-t-il, qu’il tient souvent des propos insuffisamment pensés et les mots lui échappent sans qu’il ait considéré si ceux-ci sont bons ou mauvais, car il a le vice de parler trop<sup>141</sup> ». Plus largement, à l’occasion d’une procédure intentée à un franciscain anonyme, le Conseil de la Suprême rappelle en 1537 que, quoique orthodoxes, certaines matières n’ont pas à être évoquées dans les homélies<sup>142</sup>. Certes, selon le dominicain Juan de la Cruz, la vérité doit être enseignée en

<sup>136</sup> La traduction française de 1558 des qualifications étant imprécise, on cite ici le texte latin, qui évoque « *undecim propositiones hæreticas, impias, male sonantes, scandalosas, piarum aurium offensivas* », Enzinas, *Mémoires*, p. 164 ; l’*Historia de statu Belgico...* a fait l’objet d’une édition critique, assurée par Francisco Socas, parue en 1991 ; ainsi que d’une traduction espagnole, par ce même latiniste, publiée en 1992 : Enzinas, *Memorias* ; au sujet de Pedro de Lerma, voir Bataillon 1991a, pp. 520-521 ; Longhurst 1950, p. 38 ; pour une histoire du texte et de ses éditions, voir García Pinilla et Nelson 2001.

<sup>137</sup> Enzinas, *Mémoires*, p. 167.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>139</sup> Pour une analyse de cette proposition dans le contexte espagnol, voir Bøeglin 2016, pp. 88-89.

<sup>140</sup> Enzinas, *Mémoires*, p. 171.

<sup>141</sup> Le Conseil à l’Inquisition de Valence, le 9 janvier 1536 : « *También se vieron las confesiones del bachiller Molina y parece que se puede sospechar que habla muchas vezes cosas no pensadas y que se le salen las palabras sin mirar si son buenas o malas por vicio que tiene de hablar mucho.* » Les conseillers poursuivent :

« *Aquí de cierto se sabe que es cristiano viejo y es natural de Ciudad Real y teniendo respeto a esto, se debe hazer interrogatorio con la gratificación que de justicia y buena consciencia hoviere lugar* », AHN Inq. libro 322, f° 1 r°. Voir également *ibid.*, f° 29 r°-v°.

<sup>142</sup> Le Conseil aux inquisiteurs de Valence, 22 février 1537 : « *Reçebimos v[uest]ra letra de vj del p[rese]nte con la informa[ci]ón que embiastes tocante al frayre fran[cisca]no que predicó en el asseu y dixo allí ciertas cosas escandalosas y mal sonantes, la qual se [h]a visto en este Consejo y ha paresçido en él que devéys señores llamar a este frayle y hazerle que retracte en el pùlpito las cosas que dixo, por el escándalo que dello rresultó, porque ahunque fuera verdad lo que dixo, no hera aquella materia p[ar]a em [sic] pùlpito y entre gente yndocta. Y si no quisiere rretractarse sin que se le haga proçesso, hazed señores inst[ancia] procediendo con toda templança y prudenciã, porque [h]avemos entendido que tienen breue de exempción del S[an]to Offiçio ahunq̄ ya hauemos escripto a Roma por reuocaci[ó]n dél y la dicha informacion se os torna a embiar* », *ibid.*, f° 103 r°.

dépît du scandale qu'elle pourrait susciter<sup>143</sup>. Mais cette conception s'achoppe à l'Inquisition, qui considère en priorité la réception par les simples fidèles. Ainsi que le rappelle Luis de Maluenda, le péché d'orgueil conduit ces derniers sur le sentier de l'hérésie<sup>144</sup>. Par ailleurs, perçus comme présomptueux, certains humanistes s'attirent l'inimitié du Saint-Office. C'est assurément le cas de Juan de Vergara qui, répondant aux accusations, déclare à ses juges qu'Augustin d'Hippone, peu versé en philologie, a commis des erreurs et que « bien qu'on doive respect et égards aux écrits des saints, il n'en demeure pas moins que ceux-ci n'ont pas toujours vu juste dans ce qu'ils ont écrit et que, de nombreuses fois, ils ont des avis contraires<sup>145</sup> ».

### Conclusion

41. À propos des premières éditions du traité *Adversus omnes hæreses*, Marcel Bataillon a écrit que « Castro fait preuve d'une grande largeur de vues, également hostile au thomisme intégral des Dominicains qu'au scotisme excessif auquel le franciscanisme penche<sup>146</sup> ». Au fil des rééditions successives de l'ouvrage, depuis la première en 1534, Alfonso de Castro s'ajuste à l'opinion des courants théologiques dominants du moment, et les extraits favorables à la pensée d'Érasme sont de ce fait progressivement retirés<sup>147</sup>. Dans l'édition de 1543, il est explicitement reproché aux ouvrages de l'humaniste de contenir des propositions scandaleuses<sup>148</sup>. Si certains de ses livres passent au crible de la censure, c'est que l'auteur de l'*Enchiridion*

suscite l'engouement à travers la Chrétienté : en réguler la réception représente une priorité, d'autant que son œuvre soulève d'intenses polémiques. Sous cet angle, les notes de censure constituent un outil d'évaluation précise des répercussions potentielles d'un texte, au-delà de la question de l'orthodoxie formelle de l'auteur.

42. En principe, la diversité des tendances, des sensibilités et des écoles théologiques n'est pas officiellement remise en cause. Mais l'Église enseignante entend parler d'une seule voix pour assurer le magistère et l'édification des fidèles. Dans ce contexte, par le biais de la police des doctes, la censure vise à garantir une doctrine homogène. Vouées à former un corpus de référence, unifié et complété par les index inquisitoriaux, les notes mesurent non seulement l'écart d'une proposition par rapport aux vérités de foi – qualifiée en l'occurrence d'erronée ou d'hérétique – mais également les moindres degrés de divergence au regard de l'usage établi (*usus diuturnus*) – comme en attestent les qualifications de *scandalosa*, *temeraria*, *mal sonante*. En investissant le domaine du raisonnement théologique, les censeurs cherchent à asseoir en creux une conception uniformisée de l'herméneutique, de même que l'application de règles communes à l'exégèse.

43. En dehors de l'erreur hérétique, qualifier les différents degrés de l'écart vis-à-vis de la doctrine commune revient à identifier prioritairement les voies de l'imprécision – intentionnelle ou imprudente – menant à l'hérésie et à circonscrire médiatement les nouvelles

<sup>143</sup> « Si de la verdad enseñada se engendra escándalos, mejor es permitir que nazca escándalo que no que la verdad se calle », Cruz, *Diálogo sobre la necesidad...*, p. 26.

<sup>144</sup> Maluenda, *Tratado llamado excelencias de la fe*, chap. 32 : « Que la ambiciosa soberuía es otra senda para errores » : « Y sant Augustín dize: “La soberuía es madre de todas las [h]eregías”. Y san Juā Boca de Oro: “La ambición y desseo d[e] señorios es principio e minero de todas las [h]eregías”. E san Gregorio dize: “el lugar proprio de los [h]ereges de donde salen las [h]eregías es la soberuía” [...] Que ambició[n] tã

grāde [h]a corrido en n[uest]ros tiēpos de p[er]sonas q̄ se hā hecho maestros e maestras de p[er]ficiones p[ar]ticulares y de los secretos de la fe sin ser graduados en escuelas ».

<sup>145</sup> AHN Inq. legajo 223, exp. 7, f<sup>o</sup> 273 r<sup>o</sup>.

<sup>146</sup> Bataillon 1991a, p. 543.

<sup>147</sup> Sur les passages expurgés par Alfonso de Castro au fil des éditions et l'ajout de formulations défavorables à Érasme, voir Amigo Vallejo 1958, pp. 250, 262-263.

<sup>148</sup> M. de Castro 1958, p. 306.

formes de l'hétérodoxie : les vices de raisonnement, les approximations stylistiques et les propos superflus fécondent le terreau des discordances. À la croisée des controverses théologiques, des prescriptions juridiques et des enjeux politiques, la jurisprudence inquisitoriale est un marqueur chronologique de la ligne espagnole suivie à propos des articles de foi controversés. En 1544, le prince Philippe invite Charles Quint à dépêcher à Trente – outre des canonistes et des civilistes – des théologiens, afin que ces derniers éclairent les prélats siégeant au concile, après avoir examiné et appréhendé les questions et les enjeux dogmatiques<sup>149</sup>. En février 1545, Charles Quint songe à missionner le franciscain Antonio de la Cruz – selon Constancio Gutiérrez, rare

partisan en Espagne de la double justification présentée par Girolamo Seripando<sup>150</sup> –, et à le faire accompagner par le dominicain Francisco de Vitoria, titulaire de la chaire de prime à Salamanque ou, à défaut de ce dernier, par le dominicain Domingo de Soto. Le roi mentionne également les noms de Bartolomé Carranza de Miranda et de *fray* Domingo de la Cruz<sup>151</sup>. Certes indirecte, mais essentielle, la contribution des théologiens, dotés de voix consultative, au progrès du dogme a été soulignée, sur le fondement de leur expertise et de leur rôle, significatif, lors de discussions préalables aux sessions conciliaires ainsi que des congrégations des théologiens mineurs<sup>152</sup>.

## Références bibliographiques

### *Sources manuscrites*

Archivo Histórico Nacional (Madrid), sección *Inquisición*, libros 317, 319, 320, 321, 322, 572, 573, 574, 961, 1254, 1231, 1233, 1299, 1325.

Archivo Histórico Nacional (Madrid), sección *Inquisición*, legajos 106, 111, 222, 223, 531.

### *Sources imprimées*

« Actas originales de las congregaciones celebradas en Valladolid en 1527 para examinar las doctrinas de Erasmo », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1902, 6, pp. 60-73.

Alfonso X, *Siete Partidas*, éd. de Alonso Díaz de Montalvo, 1491, Séville, Meynardo Ungut Alamano [et] Lançalao [= Estanislao] Polono compañeros, 2 vols.

*Cartulario de la Universidad de Salamanca: 1218-1600*, éd. critique de Vicente Beltrán de Heredia, 1970-1973, Salamanque, Universidad de Salamanca, 6 vols.

Castro, Alfonso de, 1547, *De iusta hæreticorum punitione libri tres*, Salmanticae, Excudebat Ioannes Giunta.

Cazalla, Juan de [1542], *Lumbre del alma*, éd. de Jesús Martínez de Bujanda, 1974, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca.

<sup>149</sup> Philippe à Charles Quint, décembre 1544, lettre éditée par Fernández Álvarez : *Corpus documental de Carlos V*, p. 310.

<sup>150</sup> Gutiérrez 1951, pp. 136-137, note 290.

<sup>151</sup> Charles Quint à Philippe, 17 février 1545, édité par Fernández Álvarez : *Corpus documental de Carlos V*,

pp. 340-341. Pour un recensement des personnalités espagnoles présentes à Trente, voir Gutiérrez 1951, pp. 1038-1039.

<sup>152</sup> Voir La Brosse, Lecler, Holstein et Lefebvre 1975 ; Minnich 1998a ; *id.* 1998b.

- Copilación de las Instrucciones del Officio de la sancta Inquisición, hechas por el muy Reuerendo Señor Fray Thomas de Torquemada*, 1576, Madrid, En casa de Alonso Gómez.
- Cruz, Juan de la, 1555, *Diálogo sobre la necesidad y obligación y provecho de la oración y diuinos loores vocales*, Salamanca, en casa de Juan de Cánoua.
- Celso, Hugo de [= Celse-Hugues Descousu], 1538, *Las leyes de todos los reynos de Castilla: abreuia-das [et] reduzidas en forma de Reportorio decisiuo por la orden del A.B.C.*, Valladolid, maestre Nicolas Tyerri.
- Collectio iudiciorum de novis erroribus, qui ab initio duodecimi seculi post Incarnationem Verbi, usque ad annum 1632: Tomus secundus*, éd. de Charles Du Plessis d'Argentré, 1728, Lutetiae Parisiorum, apud Andream Cailleau.
- Corpus documental de Carlos V: t. 2, 1539-1548*, édité par Manuel Fernández Álvarez, 1975, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Eck, Johannes, 1530, *Sub Domini Ihesu Et Mariæ Patrocinio : Articulos 404. partim ad disputationes Lipsicam Baden[sem] et Bernen[sem] attinentes, partim vero ex scriptis pacem ecclesiæ perturbantium extractos*, Ingolstadii.
- Edit et mandement de Charles cinquiesme de ce nom... ordoné et fait à la journée impériale célébrée en la cité de Worms, l'an de grâce mil cinq cens XXI contre frère Martin Luther, de l'ordre des érémites Saint-Augustin, Renouuelleur des anciennes et condamnées hérésies, et des nouvelles inventeur*, 1521 [Paris] [Pierre Gromors].
- Eimeric, Nicolau, 1503, *Directorium inquisitorum: sequuntur decretales tituli de summa trinitate et fide catholica*, Barchinone, per Ioha[n]nem Luschner...: sub factis [et] expensis... Didaci de Deça.
- « El proceso del erasmiano P. Alonso Ruiz de Virués, teólogo salmantino y obispo de Canarias », *Cartulario de la Universidad de Salamanca: La Universidad en el Siglo de Oro*, éd. de Vicente Beltrán de Heredia, 1970, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. 3, pp. 339-352.
- Enzinas, Francisco de, *Mémoires de Francisco de Enzinas : texte latin inédit avec la traduction française du XVI<sup>e</sup> siècle en regard (1543-1545). Tome second*, éd. de Charles-Alcée Campan, 1863, Bruxelles, Société de l'histoire de Belgique.
- Enzinas, Francisco de, *Historia de statu Belgico deque religione Hispanica*, éd. de Francisco Socas, 1991, Stuttgartiae [i.e. Stuttgart] Lipsae [i.e. Leipzig], in aedibus B. G. Teubneri ; trad. espagnole et éd. critique de Francisco Socas, 1992 : *Memorias*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Érasme de Rotterdam, 1527, *El Enquiridio o manual del Cauallero Cristiano*, trad. de Alonso Fernández de Madrid, Alcalá de Henares, en casa de Miguel de Eguía ; éd. de Dámaso Alonso, 1932 : *El Enquiridion o Manual del caballero cristiano*, Madrid, Junta para ampliación de estudios-Centro de estudios históricos.
- Érasme de Rotterdam, 1529, *Colloquios familiares*, trad. de Alonso Ruiz de Virués [Logroño] [Miguel de Eguía] ; éd. de Andrea Herrán et Modesto Santos, 2004 : *Coloquios familiares : Edición de Alonso Ruiz de Virués (siglo XVI)*, Barcelona, Anthropos editorial.
- Frías, Martín de [1528], *Tractatus perutilis* [Burgos] [Juan de Junta].
- Index et catalogus librorum prohibitorum*, 1583, Madriti, Apud Alphonsum Gomezium.
- Libri symbolici ecclesiæ evangelicæ*, éd. de Johann August Heinrich Tittman, 1817 [Misenæ], Goedschius.
- Libro en q[ue] está[n] copiladas algunas bullas... e todas las pragmáticas*, 1503, Alcalá de Henares, Lançalao [=Estanislao] Polono, éd. fac-similée : *Libro de las bulas y pragmáticas de los reyes*

- católicos: Ahora nuevamente publicado por el Instituto de España, 1973, Madrid, Instituto de España, 2 vols.*
- La correspondance d'Érasme : traduite et annotée d'après le texte latin de l'Opus epistolarum de P.S. Allen, H.M. Allen et H.W. Garrod, éd. d'Aloïis Gerlo et al., 1967-1984, Bruxelles, University press, 12 vols.*
- Luther, Martin, *Œuvres : Tome VII*, trad. de Pierre Jundt et Jean Bosc, 1962, Genève, Labor et Fides.
- Maluenda, Luis de, 1537, *Tratado llamado excelencias de la fe: ayuntado de muchas flores de los libros de los excelentes varones assí santos como paganos*, Burgos, en casa de Iua[n] de Ju[n]ta.
- Monumenta Humanistica Lovaniensia: Texts and studies about Louvain humanists in the first half of the XVI<sup>th</sup> century: Erasmus, Vives, Dorpius, Clenardus, Goes, Moringus*, éd. de Henry de Vocht, 1934, Louvain, Librairie universitaire - Ch. Uystpruyt, publisher.
- Novísima recopilación de las leyes de España: dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año 1567 ... y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804, mandada formar por el Señor Don Carlos IV*, 1975 [Madrid], Boletín Oficial del Estado, 6 vols.
- Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami denuo recognitum et auctum per P.S. Allen et H.M. Allen, Compendium vitae P.S. Allen addidit H.W. Garrod*, 1906-1958, Oxonii, In typographeo Clarendoniano, 12 vols.
- Pio di Carpi, Alberto, 1536, *Libro que trata de muchas costumbres y estatutos de la Iglesia, y de nuestra religión christiana, mostrando su autoridad y antigüedad: contra las blasphemias de Lutero, y algunos dichos de Erasmo Rotherodamo. Traduzido de Latín en Castellano*, Alcalá de Henares, En casa de Miguel de Eguía.
- Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla*, éd. critique de Milagros Ortega Costa, 1978, Madrid, Fundación universitaria española.
- Soto, Domingo de [c. 1539], *Relecciones y opúsculos. II-2: De hæresi*, éd. et trad. de Sixto Sánchez Lauro, 2011, Salamanca, Ed. San Esteban.
- Thomas d'Aquin, *La Somme théologique de saint Thomas*, texte établi par Claude-Joseph Drioux, 1852, Paris, E. Belin, t. IV.
- [Valdés, Juan de], 1529, *Diálogo de Doctrina christiana, nuevamente compuesto por un Religioso*, Alcalá de Henares, En casa de Miguel Eguía ; éd. fac-similée de Marcel Bataillon, 1925 : Coimbra, Imprensa da Universidade ; éd. de Javier Ruiz, 1979 : *Diálogo de doctrina cristiana*, Madrid, Editora Nacional.
- Vives, Juan Luis, *Opera omnia*, éd. de Gregorio Mayáns y Siscar, 1788, Valentia, In officina Benedicti Montfort, t. VII.
- Vives, Juan Luis, *Epistolario*, éd. et trad. espagnole de José Jiménez Delgado, 1978, Madrid, Editora Nacional.

### **Appareil critique**

- Alonso, Dámaso, 1932, « Apéndice III: Las ediciones del "Enquiridion" castellano », Érasme de Rotterdam, *El Enquiridion o Manual del caballero cristiano*, Madrid, Junta para ampliación de estudios - Centro de estudios históricos, pp. 505-523.
- Amigo Vallejo, Carlos, 1958, « Erasmo en las obras de fray Alfonso de Castro », *Liceo Franciscano*, 12 (31-33), pp. 249-278.



- Asensio, Eugenio, 2000, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines: conversos, franciscanos, italianizantes*, Salamanca, Seminario de estudios medievales y renacentistas.
- Avilés Fernández, Miguel, 1980a, *Erasmus y la Inquisición: el libelo de Valladolid y la Apología de Erasmo contra los frailes españoles*, Madrid, Fundación universitaria española.
- Avilés Fernández, Miguel, 1980b, « Motivos de crítica a la Inquisición en tiempos de Carlos V (Aportaciones para una historia de la oposición a la Inquisición) », Joaquín Pérez Villanueva (éd.), *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, pp. 165-192.
- Avilés Fernández, Miguel, 1986, « Erasmo y los teólogos españoles », Manuel Revuelta Sañudo et Ciriaco Morón Arroyo (éd.), *El Erasmismo en España: ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985*, Santander, Sociedad Menendez Pelayo, pp. 175-193.
- Bagnatori, Giuseppe, 1955, « Cartas inéditas de Alfonso de Valdés sobre la Dieta de Augsburgo », *Bulletin hispanique*, 57 (4), pp. 353-374.
- Bataillon, Marcel, 1932, « Prólogo », Érasme de Rotterdam, *El Enquiridion o Manual del caballero cristiano*, éd. de Dámaso Alonso, Madrid, Junta para ampliación de estudios. Centro de estudios históricos.
- Bataillon, Marcel, 1991a, *Érasme et l'Espagne. Tome I : note préliminaire - texte revu de l'édition de 1937*, texte établi par Daniel Devoto, Genève, Droz.
- Bataillon, Marcel, 1991b, *Érasme et l'Espagne. Tome II : prologues - notes additionnelles - bibliographie*, texte établi par Daniel Devoto, Genève, Droz.
- Beltrán de Heredia, Vicente, 1961, *Domingo de Soto: estudio biográfico documentado*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- Betrán, José Luis, Hernández, Bernat, Moreno Martínez, Doris (éd.), 2016, *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- Bierlaire, Franz, 1978, *Les Colloques d'Érasme : réforme des études, réforme des mœurs et réforme de l'Église au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belles Lettres.
- Boeglin, Michel, 2016, *Réforme et dissidence religieuse en Castille au temps de Charles Quint : L'affaire Constantino de la Fuente (1505?-1559)*, Paris, Honoré Champion.
- Bujanda, Jesús Martínez de, 1974, « Introducción », Juan de Cazalla, *Lumbre del alma*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 11-44.
- Bujanda, Jesús Martínez de, 1984, *Index des livres interdits. V, Index de l'Inquisition espagnole : 1551, 1554, 1559*, Sherbrooke-Genève, Éd. de l'Université de Sherbrooke-Droz.
- Camprubí, Xevi, 2011, « La llei d'impremta a la Catalunya moderna (1568-1723) », *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 53, pp. 91-122.
- Castro y Castro, Manuel de, 1958, « Fr. Alfonso de Castro, O. F. M. (1495-1559), consejero de Carlos V y de Felipe II », *Salmanticensis*, 6, pp. 281-322.
- Castro y Castro, Manuel de, 1980, « El franciscano fray Luis de Maluenda, un alguacil alguacilado de la Inquisición », Joaquín Pérez Villanueva (éd.), *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, pp. 797-813.
- Dedieu, Jean-Pierre, 1987, « L'Inquisition et le droit. Analyse formelle de la procédure inquisitoriale en cause de foi », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 23, pp. 227-251.

- Domingo de Santa Teresa, 1957, *Juan de Valdés, 1498(?)–1541: su pensamiento religioso y las corrientes espirituales de su tiempo*, Romæ, Apud Aedes Universitatis Gregorianæ.
- García Cárcel, Ricardo, Moreno Martínez, Doris, 2000, *Inquisición: historia crítica*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- García Martín, Javier, 2003, *El juzgado de imprentas y la utilidad pública: cuerpo y alma de una Monarquía vicarial*, Bilbao, Servicio Editorial del País Vasco.
- García M. Colombás, 1963, « Corrientes espirituales entre los benedictinos observantes españoles del siglo XVI », *Corrientes espirituales en la España del siglo XVI: Trabajos del II Congreso de Espiritualidad*, Barcelona, Juan Flors, pp. 127-164.
- García Pinilla, Ignacio Javier, Nelson, Jonathan, 2001, « The textual tradition of the “Historia de statu Belgico et religione Hispanica” by Francisco de Enzinas (Dryander) », *Humanistica Lovaniensia*, 50, pp. 267-286.
- Garzend, Léon, 1912, *L’Inquisition et l’hérésie : distinction de l’hérésie théologique et de l’hérésie inquisitoriale à propos de l’affaire Galilée*, Paris, Desclée, De Brouwer - G. Beauchesne.
- Géal, François, 1998, « Enjeux idéologiques de la traduction au XVI<sup>e</sup> siècle : l’exemple d’une des premières versions en castillan des “Colloques” d’Érasme [Logroño, M. de Eguía, 1529] », Dominique de Courcelles (éd.), *Traduire et adapter à la Renaissance*, Paris, École des Chartes.
- Gilly, Carlos, 1982, « Juan de Valdés, traductor y adaptador de escritos de Lutero en su Diálogo de Doctrina Christiana », Luis López Molina (éd.), *Miscelánea de estudios hispánicos: homenaje de los hispanistas de Suiza, a Ramón Sugranyes de Franch*, Monserrat, Publicacions de l’abadia de Montserrat, pp. 85-106.
- González Novalín, José Luis, 1968, *El Inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568) : su vida y su obra*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- González Novalín, José Luis, 1979, « La Inquisición española », Id. (éd.), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, La Editorial Católica, pp. 269-361.
- Goosens, Aline, 1997, *Les inquisitions modernes dans les Pays-Bas méridionaux 1520-1633 : Tome 1, La législation*, Bruxelles, Éd. de l’Université de Bruxelles.
- Gutiérrez, Constancio, 1951, *Españoles en Trento*, Valladolid, Consejo superior de investigaciones científicas.
- Homza, Lu Ann, 1997, « Erasmus as Hero, or Heretic? Spanish Humanism and the Valladolid Assembly of 1527 », *Renaissance Quarterly*, 50 (1), pp. 78-118.
- Jacobs, Henry Eyster, 1910, « The Four Hundred and Four Theses of Dr. John Eck, Published in 1530: A Contribution to the History of the Augsburg Confession », *Papers of the American Society of Church History*, 2, pp. 19-36.
- Jensen, De Lamar, 1973, *Confrontation at Worms: Martin Luther and the Diet of Worms*, Provo (Utah), Brigham Young University Press.
- Jiménez Monteserín, Miguel, 2000, « El erasmismo: los hermanos Valdés », Juan Luis Castellano et Francisco Sánchez-Montes González (éd.), *Carlos V: Europeísmo y Universalidad*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V - Universidad de Alicante, vol. 5, pp. 343-375.
- La Brosse, Olivier de, Lecler, Joseph, Holstein, Henri, Lefebvre, Charles, 1975, *Histoire des conciles œcuméniques : 10. Latran V et Trente*, Paris, Éd. de l’Orante.

- Lea, Henry Charles, 1907, *A History of the Inquisition of Spain*, New York, The Macmillan company, vol. 3.
- Lea, Henry Charles, 2005, *Histoire de l'Inquisition au Moyen Âge*, Paris, Robert Laffont.
- Ledo, Jorge, 2018, « Which Praise of Folly Did the Spanish Censors Read? », *Erasmus Studies*, 38, pp. 64-108.
- Longhurst, John Edward, 1950, *Erasmus and the Spanish Inquisition: The case of Juan de Valdés*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Longhurst, John Edward, 1958a, « Alumbrados, erasmistas y luteranos en el proceso de Juan de Vergara », *Cuadernos de historia de España*, 27, pp. 99-163.
- Longhurst, John Edward, 1958b, « Alumbrados, erasmistas y luteranos en el proceso de Juan de Vergara », *Cuadernos de historia de España*, 28, pp. 102-165.
- Longhurst, John Edward, 1959, « Luther in Spain: 1520-1540 », *Proceedings of the American Philosophical Society*, 103 (1), pp. 66-93.
- Martínez Escudero, Margarita, 2015, *La prueba procesal en el derecho de la Inquisición*, Thèse de doctorat, Universidad de Murcia.
- Martínez Millán, José, 1980, « Aportaciones a la formación del estado moderno y a la política española a través de la censura inquisitorial durante el período 1480-1559 », Joaquín Pérez Villanueva (éd.), *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Siglo XXI, pp. 537-578.
- Mereu, Italo, 2003, *Historia de la intolerancia en Europa*, Barcelona, Paidós.
- Minnich, Nelson H., 1998a, « The changing status of the theologians in the general councils of the west: Pisa (1409) to Trent (1545-63) », *Annuario Historiæ Conciliorum*, 30, pp. 196-229.
- Minnich, Nelson H., 1998b, « The voice of theologians in general councils from Pisa to Trent », *Theological Studies*, 59, pp. 420-441.
- Moreno Martínez, Doris, 2004, *La invención de la Inquisición*, Madrid, Marcia Pons.
- Moreno Martínez, Doris, 2018, « La Inquisición en el reino de la verdad », María José Vega (éd.), *Omnibona: utopía, disidencia y reforma en la España del siglo XVI*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 195-243.
- Neveu, Bruno, 1993, *L'erreur et son juge : Remarques sur les censures doctrinales à l'époque moderne*, Napoli, Bibliopolis.
- Olin, John C., 1990, *Catholic reform from Cardinal Ximenes to the council of Trent, 1495-1563: an essay with illustrative documents and a brief study of St. Ignatius Loyola*, New York, Fordham University press.
- Paquier, Jules, 1977, *Jérôme Aléandre : de sa naissance à la fin de son séjour à Brindes (1480-1529)*, Genève, Slatkine.
- Pastore, Stefania, 2007, « Mujeres, lecturas y alumbradismo radical: Petronila de Lucena y Juan del Castillo », *Historia Social*, 57, pp. 51-73.
- Peña Díaz, Manuel, 2015, *Escribir y prohibir: Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid, Cátedra.
- Pérez García, Rafael M., 2005, « La biblioteca del convento de San Antonio de Padua de Lora del Río: libros de autor franciscano (1646) », *Hispania Sacra*, 57, pp. 745-794.

- Pérez García, Rafael M., 2006, *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento, 1470-1560: historia y estructura de una emisión cultural*, Somonte-Cenero Gijón (Asturias), Ediciones Trea.
- Pérez, Joseph, 2014, *Cisneros, el cardenal de España*, Madrid, Taurus.
- Pérez, Joseph, 2015, « Docteurs et spirituels dans l'Espagne moderne », *Les Cahiers de Framespa*, 20, <<https://doi.org/10.4000/framespa.3510>>, consulté le 15 mai 2018.
- Pérez Villanueva, Joaquín, Escandell Bonet, Bartolomé (éd.), 1984, *Historia de la Inquisición en España y América. T. I: El conocimiento científico y el proceso histórico de la Institución, 1478-1834*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- Pezé, Warren, 2019, « Nouvelles approches sur le fait controversial au haut Moyen Âge », Bénédicte Sère (éd.), *Les régimes de polémique au Moyen Âge*, Rennes, PUR, pp. 31-44.
- Pfnür, Vinzenz, 1980, « La confession d'Augsbourg. Une confession luthérienne et catholique », *La Confession d'Augsbourg : 450<sup>e</sup> anniversaire*, Paris, Beauchesne, pp. 45-67.
- Pinto Crespo, Virgilio, 1983, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus.
- Pinto de Oliveira, Carlos-Josaphat, 1966, « Le premier document pontifical sur la presse : la constitution "Inter multiplices" d'Innocent VIII », *Revue de Sciences philosophiques et théologiques*, 50 (4), pp. 628-643.
- Quero, Fabrice, 2014, *Juan Martínez Silíceo (1486?-1557) et la spiritualité de l'Espagne pré-tridentine*, Paris, H. Champion.
- Rabaey, Hélène, 2010, « Aclaraciones biográficas en torno al humanista leonés Antonio de Obregón », *Minerva*, 23, pp. 251-259.
- Redondo, Augustin, 1965, « Luther et l'Espagne de 1520 à 1536 », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1, pp. 109-165.
- Renaudet, Augustin, 1998, *Erasme et l'Italie*, Genève, Droz, 2e éd.
- Reyes Gómez, Fermín de los, 2000, *El libro en España y América: legislación y censura, siglos XV-XVIII*, Madrid, Editorial Arco/Libros, 2 vols.
- Sánchez-Molero, José Luis Gonzalo, 2009, « Los impresores ante el Consejo Real: el problema de la licencia y del privilegio (1502-1540) », *Actas XIII y XIV Jornadas bibliográficas Bartolomé J. Gallardo. 2006. Agustín Sánchez Rodrigo (1870-1933). 2007. Dos pinceladas sobre mercaderes de libros en el siglo XVI*, Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños, pp. 119-184.
- Santonja, Pedro, 2001, *La herejía de los alumbrados y la espiritualidad en la España del siglo XVI: Inquisición y sociedad*, Valencia, Biblioteca valenciana.
- Seidel Menchi, Silvana, 1996, *Érasme hérétique : Réforme et Inquisition dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard.
- Sesboüé, Bernard, 2006, « Saint Paul au concile de Trente », *Recherches de Science Religieuse*, 94 (3), pp. 395-412.
- Tellechea Idígoras, José Ignacio, 1977, « La reacción española ante el luteranismo », *Tiempos recios: Inquisición y heterodoxias*, Salamanca, Ed. Sígueme, pp. 23-28.
- Thomas, Werner, 2001, *La represión del protestantismo en España, 1517-1648*, Louvain, Leuven University Press.
- Vaquero Serrano, María del Carmen, 2019, « La familia de Juan de Vergara, canónigo erasmista toledano », *Lemir*, 23, pp. 9-96.

Vega, María José, 2013, « Notas teológicas y censura de libros en los siglos XVI y XVII », Cesc Esteve (éd.), *Las razones del censor: Control ideológico y censura de libros en la primera edad moderna*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 25-53.

Vega, María José, 2016, « *Coram simplicibus: disputatio* y diálogo doctrinal », Ana Vian Herrero, María José Vega et Roger Friedlein (éd.), *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, pp. 73-104.



## DIÁLOGO ESTÉTICO EN *TRABAJOS DEL REINO*, DE YURI HERRERA MÁS ALLÁ DE LA NARCOLITERATURA

Galicia García Plancarte<sup>1</sup>  
Universidad de Sonora

**Resumen:** La novela *Trabajos del reino* (2004), de Yuri Herrera, se ubica en el eje temático de la narcoliteratura. Sin embargo, el propósito de la presente investigación es demostrar que esta obra establece un diálogo estético con la tradición literaria que la antecede. La novela opera una resemantización de géneros tan distintos como la fábula, el *Bildungsroman* y, especialmente, la poética de la balada y el romance medievales. Esto genera una refuncionalización estética del género narrativo de la narcoliteratura, y actualiza las formas y géneros con las que la obra dialoga. En un marco compositivo que representa, por medio de las figuras del juglar y el trovador propias de la balada y el romance, la novela reflexiona también sobre el papel del artista en la sociedad mexicana contemporánea.

**Palabras clave:** narcoliteratura, balada, romance, resemantización, refuncionalización, diálogo estético.

**Titre :** Le dialogue esthétique dans *Les Travaux du royaume* de Yuri Herrera. Par-delà la narco-littérature

**Résumé :** Le roman de Yuri Herrera, *Trabajos del reino* (2004), correspond à l'axe thématique de la narcolittérature. Cependant, le but de ce travail est de démontrer que cette œuvre s'inscrit dans un dialogue esthétique avec la tradition littéraire qui le précède. Le roman opère une resémantisation de genres littéraires aussi différents que la fable, le *Bildungsroman* et surtout la poétique de la ballade et du *romance* médiévaux. Cette refunctionalisation esthétique du genre narratif de la narcolittérature actualise les formes et les genres avec lesquels s'établit le dialogue de l'œuvre. Dans le cadre compositionnel qu'il représente, notamment grâce aux personnages du ménestrel et du troubadour, propres à la ballade et au *romance* médiévaux, le roman réfléchit également sur le rôle de l'artiste dans la société mexicaine contemporaine.

**Mots-clés :** narcolittérature, ballade, romance, resémantisation, refunctionalisation, dialogue esthétique.

**Title:** Aesthetic dialogue in Yuri Herrera's *Kingdom Cons.* Beyond narco-literature

**Abstract:** Yuri Herrera's novel, *Trabajos del reino* (2004), is undoubtedly situated within the thematic axis of narco-literature. Yet, the purpose that drives this research is to demonstrate that this novel establishes an aesthetic dialogue with the literary tradition that precedes it. The novel proceeds to perform a resemantization of literary genres as different as the fable, the *Bildungsroman* and, especially, the poetics of medieval ballad and romance. This creates an aesthetic re-functionalization of the narcoliterature's narrative genre; while at the same time the forms and genres with which the novel dialogues are updated within its compositional framework. Through the figures of the minstrel and troubadour belonging to the traditions of the ballad and the *romance*, the novel also reflects upon the artist's role within Mexican society.

**Keywords:** narcoliterature, ballad, romance, resemantization, re-rationalization, aesthetic dialogue.

---

<sup>1</sup> Doctora en Humanidades por la Universidad de Sonora, con especialidad en literatura hispanoamericana contemporánea, es ahora profesora investigadora del Departamento de Letras y Lingüística. Correo electrónico: galicia.garcia@unison.mx

**Para citar este artículo – To cite this article :** García Plancarte, Galicia, 2020, « Diálogo estético en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera. Más allá de la narcoliteratura », *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, nº 6, <[https://cecil-univ.eu/c6\\_v2](https://cecil-univ.eu/c6_v2)>, puesto en línea el 16/12/2019, consultado el dd/mm/aaaa.

Reçu – Received : 30.09.2018  
 Accepté – Accepted : 04.11.2019

## Introducción

1. La crítica ha señalado reiteradamente que la obra prima de Yuri Herrera, *Los trabajos del reino* (2004), se adscribe a la llamada narcoliteratura, en virtud de la tematización de hechos relacionados con el mundo del narcotráfico, propia de dicha vertiente de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Desde finales del siglo XX hasta la actualidad, el submundo criminal propio de la marginalidad social ha dado lugar a la producción de bienes de consumo cultural, cuya preocupación central es la representación de costumbres, creencias, actitudes y sucesos ligados al narcotráfico. Esto ha dado lugar al auge de la llamada narcoliteratura de fuerte presencia en la industria editorial contemporánea<sup>2</sup>.

2. Dicho fenómeno no se ha restringido al mundo literario, sino que se ha desplazado hacia otras áreas de producción artística, en especial hacia aquellas que involucran el consumo masivo, como las series de televisión, el cine y los documentales; claros ejemplos de esto son las diferentes adaptaciones televisivas y filmicas<sup>3</sup> de la novela *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, o la serie homónima de 2011

basada en *La reina del sur* (2002) de Arturo Pérez-Reverte, o el gran número de series populares producidas en México y otros países y cuyos personajes centrales son reconocidas figuras criminales históricas, como el colombiano Pablo Escobar o el mexicano Amado Carrillo<sup>4</sup>.

3. La novela *Trabajos del reino* de Yuri Herrera gira en torno al ficcional ascenso y descenso de un compositor de corridos dentro de un cártel mexicano, por lo que en el contexto literario y cultural arriba señalado puede ubicarse en la vertiente de la narcoliteratura. Si bien es de reconocer la pertinencia de aquellas obras de carácter crítico que han caracterizado la narcoliteratura, así como los estudios que se han hecho sobre *Trabajos del reino* partiendo de esa perspectiva, el propósito que impulsa la presente investigación es demostrar que esta primera novela de Yuri Herrera establece un diálogo estético con algunas formas de la tradición literaria que la antecede, como la fábula, el *Bildungsroman* y, en especial, con la poética de la balada y el romance medievales.

<sup>2</sup> El éxito editorial a nivel internacional de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, publicada en 1994, la lleva a ser considerada como un parteaguas en el desarrollo de dicha narrativa, de la periferia al centro; aunque tanto en México como en Colombia hubieran sido ya publicados con anterioridad autores como Arturo Álope, Víctor Hugo Rascón Banda y Laura Restrepo, cuyas obras inciden ya en el bajo mundo criminal del narcotráfico.

<sup>3</sup> En 2005, se estrenó la película colombiana del mismo nombre, dirigida por Emilio Maillé; en 2010, la novela de Franco fue adaptada para RCN Televisión como serie, bajo la dirección de Carlos Gaviria, Israel Sánchez y Rodrigo Lalinde; y, en 2016, se estrenó otra adaptación televisiva para Televisión Azteca, en México, dirigida por Chava Cartas y Bonnie Cartas.

<sup>4</sup> El capo colombiano es protagonista de la telenovela *Escobar, el patrón del mal* (2009-2012), dirigida por Carlos Moreno, guión de Alonso Salazar y Juan Camilo Ferrand, para Caracol Televisión así como el documental *Pablo Escobar y la cocaína* (2017) transmitido por National Geographic y la serie *Narcos* (2015-2017); mientras que *El señor de los cielos* (2013-2018), telenovela de Telemundo, tiene como protagonista al mexicano.



4. La novela hace una resemantización de estos géneros<sup>5</sup>, pues de la fábula parece retomar cierta intencionalidad edificante, del *Bildungsroman* la trayectoria de «maduración» del protagonista, mientras que, con los pertenecientes a la tradición literaria medieval, crea un sugerente juego de subversión de significado: por una parte, el relato hace uso de elementos fácilmente reconocibles dentro de dichas tradiciones, como referirse a los personajes –«Rey», «Herederero», «Artista», «Bruja», «Niña»– y a los espacios en que la trama se desarrolla –«palacios», «cortes»– por sus funciones arquetípicas; y por otra, al situarse en el espacio estético de la narcoliteratura, las acciones de los personajes en el relato rompen con el estereotipo semántico que tradicionalmente se les otorga a sus homónimos en la literatura medieval.

#### **La balada y el romance medievales y sus ecos en el narcocorrido**

5. La primera distinción que hay que hacer es la que surge entre «balada» y «romance», ya que, en principio, ambos géneros pertenecientes a la tradición medieval oral europea, pueden ser clasificados como composiciones líricas breves de carácter narrativo. Su similitud puede llegar a parecer confusa, en especial cuando grandes hispanistas, como Ramón Menéndez Pidal o Alan David Deymond<sup>6</sup>, utilizan el término «romance» para referirse a la forma particular que adquiere la balada en la tradición hispánica; sin embargo, la distinción que se hace aquí deriva del trabajo de otro gran hispanista, William

J. Entwistle, quien en 1939 publicó *European Balladry*. En este exhaustivo estudio sobre la balada medieval, su autor define en un primer término muy general a la balada como «cualquier poema narrativo tradicional corto cantado, con o sin acompañamiento o danza, en reuniones de la gente<sup>7</sup>», y, a partir de esta definición tan amplia, llega a crear una clasificación que servirá como punto de partida a otros hispanistas para tratar de entender el fenómeno de la literatura oral medieval.

6. Entwistle clasificó, entonces, a la balada en tipos básicos, que se encuentran desarrollados en mayor o menor medida a lo largo y ancho de la Europa medieval: primero, las baladas históricas –«Surgen inmediatamente de los eventos que narran, [y] no más tarde a partir de la memoria de los vivos<sup>8</sup>»– que tienden a quedarse en el ámbito de lo nacional; después están las baladas que dependen directamente de la tradición literaria que las precede –«El original puede ser un poema épico tradicional o un fragmento de las Eddas o una saga basada en el poema o tradición épica [...] convenciones bien conocidas como la pastoral, la alborada, canciones de encuentro y desencuentro, leyendas fantásticas<sup>9</sup>»; y por último, las baladas de aventuras:

Relacionadas con algún acontecimiento interesante; como es una aventura [...] hay innumerables baladas de amor: de encuentro, amor feliz, adversidad vencida, tristeza y separación, tragedia, prevención de la bigamia o incesto, reencuentro, adulterio, asesinato por

<sup>5</sup> Un estudio interesante sobre otros posibles juegos de resemantización en la siguiente novela del autor, *Señales que precederán el fin del mundo* (2009), es el de Lise Demeyer, «El viaje al más allá de Yuri Herrera», en *Viajes, exilios y migraciones: Representaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI*. En este estudio las formas literarias que se mencionan son, por ejemplo, la jarcha (según la autora, tema central en la novela), y las novelas de migración.

<sup>6</sup> En el *Romancero español* (1910) y en el capítulo «La Edad media» de *Historia de La Literatura Española* (1973) respectivamente.

<sup>7</sup> Entwistle 1939, pp. 16-17: «any short traditional narrative poem sung, with or without accompaniment or dance, in assemblies of the people»: todas las traducciones son propias.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 57: «They arise immediately out of the events they narrate, not later than within the memory of living men».

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 58: «The original may be a traditional epic poem or an Eddic fragment or a saga based on the epic poem or tradition [...] well-known conventions as the pastoral, dawn songs, assignations, debates, and tall stories».

amor, incesto, violación, fidelidad a prueba, el triste caso de la monja, robo de novias, la muerte. [...] Hay baladas sobre los crímenes que parecen, popularmente, más aborrecibles: la crueldad de padres o suegras, el envenenamiento, el asesinato del esposo o la esposa, los peores de todos, el parenticidio y el infanticidio. [...] Hay baladas que tratan de cautivos, sus desgracias y escapes<sup>10</sup>.

7. Es importante remarcar en este momento que, si algo tienen en común todos los tipos de baladas y los múltiples ejemplos que provee Entwistle en su obra, es el carácter oral de su origen, así como del anonimato de sus compositores. En el caso del presente análisis será la última clasificación de balada mencionada la que se analizará en *Trabajos del reino*, ya que su presencia puede ser reconocida en las peripecias de Lobo, el protagonista, quien en su papel de Artista experimentará distintas aventuras, que irán desde los encuentros fortuitos, robo de novias, hasta traición y desencuentros.

8. Ahora bien, aunque la balada es una especie de género popular universal, William J. Entwistle reconoce que, en el caso de la balada hispánica, tiene lugar una transformación propia, directamente relacionada con el devenir literario e histórico de su entorno que la distinguirá de la inglesa o la francesa.

9. Visto desde una perspectiva historiográfica, el romance, en principio, es la balada española, como lo dice Ramón Menéndez Pidal en las conferencias dictadas sobre el Romance español en la Universidad de Columbia:

Los romances son poemitas narrativos al modo de las baladas inglesas, escocesas

ó servias, al modo de los cantos populares italianos ó de cualquier otro país; pero sin embargo entre estos cantos ó baladas y los romances hay una capital diferencia en cuanto a su origen, y por consiguiente también en cuanto a su composición y a su estilo. [...] [L]os romances más viejos no habían nacido como baladas independientes, sino que eran solo fragmentos de largos poemas épicos, que se habían cantado en España durante la Edad Media<sup>11</sup>.

10. Lo que distingue al romance español del resto de las otras baladas europeas es que, al parecer, su origen proviene de un género poético de mayor extensión: la epopeya. Sin embargo, podría argumentarse que la cualidad más llamativa del género es su desarrollo histórico, puesto que se observa la creación de diversos tipos de romances como resultado de su integración a la tradición literaria culta, tanto medieval como renacentista. Estos romances pasarían a formar parte del bagaje sociocultural hispano, instituyéndose en formas culturales reconocibles –«fijaciones escritas ligadas al proceso de masificación de la cultura<sup>12</sup>»– que de manera cíclica o circular, pasarían del ámbito popular al culto, para volver a formar parte de la esfera popular.

11. De acuerdo a Deyermond, la diversificación temática<sup>13</sup> de los romances, así como la estandarización de la forma, son resultado de la popularidad de la que gozaban los mismos durante los siglos XIII a XV:

Resulta claro que la forma hoy reconocida como la propia del romance se impuso en una etapa bastante tardía

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 60: «*They relate to some event which is interesting; which is an adventure [...] there are innumerable love ballads: encounter, happy love, opposition overcome, sorrow and separation, tragedy, prevention of bigamy or incest, reunion, adultery, murder for love, incest, rape, faithfulness in trial, the sad case of the nun, bride-stealing, death. [...] There are ballads on the crimes which seem, popularly most abhorrent: cruelty by step-parents or mother-in-law, poisoning, murder of husband or wife, parenticide, and infanticide, the worst of all.*

[...] *[B]allads dealing with prisoners, their misfortunes and escapes» [sic].*

<sup>11</sup> Menéndez Pidal 1910, p. 5. La acentuación corresponde al texto original.

<sup>12</sup> Chicote 2000, p. 90.

<sup>13</sup> Retomando a Entwistle, Deyermond reconoce tres grandes grupos de romances españoles: los históricos, como los que tratan sobre la guerra de la Reconquista contra los árabes, los épico-literarios y los novelescos o de aventuras.

(probablemente al volverse los romances objetos de interés para los poetas cultos de la corte de los Reyes Católicos)<sup>14</sup>.

12. De ahí que, como forma literaria, al romance se le reconozcan dos etapas evolutivas, la primera se encuentra marcada por la oralidad –romances anónimos medievales transmitidos por juglares y que conformarán el llamado *Romancero viejo*– y la segunda, por la reproducción de su forma por la lírica culta, ya con intenciones no solamente trovadorescas sino literarias –como es el caso del romance en el teatro del Siglo de Oro–, que se puede encontrar a partir del siglo XVI en el *Romancero nuevo*.

13. Una de las diferencias fundamentales entre la balada y el romance será entonces la medida en que puede decirse que estos géneros líricos se adscriben a lo popular. Mientras la balada se mantiene apegada a sus raíces orales, el romance, en la tradición hispánica, se decanta por dos caminos: por un lado, continúa presente en el ámbito popular aún después de la publicación del *Romancero viejo* –prueba de ello es el amplio trabajo de recuperación hecho por Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán o Suzanne H. Petersen ya en los siglos XIX y XX<sup>15</sup>– y, por el otro, se mueve por el camino de la letra escrita, de la mano de los autores cultos de los siglos XVI y XVII<sup>16</sup>. Estos escritores adoptaron el estilo y escribieron sus propios romances nuevos –llamados también artísticos o artificiosos–, haciendo uso de sus recursos formales y enriqueciendo así la tradición romancística. Como explica Mariano de la Campa sobre estos romances:

Los textos incluidos en el corpus del *Romancero nuevo* se definen por su estilo, opuesto al de los otros tipos de romances existentes en la historia del género. Lo cierto es que todos ellos se ajustan a un lenguaje y una poética barroquizante, escritos por autores de la segunda mitad del siglo XVI y del siglo XVII [...]. Todos son producto de la mano de autores cultos, y algunos llegaron con el paso del tiempo a tradicionalizarse<sup>17</sup>.

14. Gracias al papel de los nuevos trovadores, los poetas cultos de las cortes renacentistas, a cuyo cargo está la elaboración de estos romances, los tipos y temas de los mismos se amplían. A la clasificación tradicional de estas composiciones populares –históricos, épicos-literarios y novelescos o de aventuras–, se agregan así los romances de corte sentimental, mitológico, bíblico o religioso; e incluso, dentro de los propios romances de tipo histórico podrán verse en el *Romancero nuevo* dos subgrupos que, según M. de la Campa, están bien diferenciados:

Se caracterizan por su estilo narrativo, noticioso y popular que despertaba el interés de un público ansioso por noticias nuevas, casos ejemplares y sucesos espantosos. Son romances largos, próximos a las relaciones de sucesos [...]. Estos romances presentan un estilo que se aproxima más al lenguaje barroco en el siglo XVII, y según se acerca el siglo XVIII se van contagiando del lenguaje propio del romancero vulgar. Este subgénero noticioso [...] volvió a poner de moda ciertos temas (relacionados con modelos de conducta) como la caída de validos, los testamentos de monarcas o los relativos a acontecimientos muy significativos relacionados con las

<sup>14</sup> Deyrmond 1999, p. 226.

<sup>15</sup> Ramón Menéndez Pidal publica, por ejemplo, *Flor nueva de romances viejos, que recogió de la tradición antigua y moderna R. Menéndez Pidal en 1928*, mientras que Catalán publica obras como *Por campos del romancero* en 1979, la antología *Romancero general de León* en 1991; Petersen, por su parte, crea la base de datos del *Romancero pan-hispánico* (2003-2016),

un proyecto en línea que busca registrar aquellos romances populares más representativos surgidos después del siglo XV.

<sup>16</sup> Tales como Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Lope de Vega y Francisco de Quevedo.

<sup>17</sup> Campa Gutiérrez 2005, p. 140.

monarquías (muerte de Felipe II, bodas de Felipe III, nacimiento de Felipe IV) [...]. Y el otro grupo, formado por los romances de ciego sobre sucesos admirables o tremendos, que hoy llamamos romancero vulgar y que [...] fueron ferrozmente desprestigiados en el siglo XVIII como nocivos al pueblo, y en el XIX como signo de una sociedad degenerada<sup>18</sup>.

15. Es con estos dos subgéneros del *Romancero nuevo* con los que el corrido mexicano y, en especial, el narcocorrido, pueden entroncarse. El primero respondería a la relación noticiosa de aquellos sucesos que resultan significativos para el pueblo, como explica Antonio Avita Hernández, en *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia* (1997): los corridos narran «historias reales o ficticias basadas en sucesos que hieren la sensibilidad del pueblo<sup>19</sup>», y, en el caso concreto del corrido mexicano, su génesis se encuentra en la Revolución mexicana<sup>20</sup>. Por su parte el narcocorrido, variante del corrido que «desde hace cuatro décadas [...] ha adoptado como tema central las condiciones de violencia que se viven en el país, tomando al narcotráfico como eje principal en sus temáticas<sup>21</sup>», podría equipararse con el subgénero de los romances de ciego, tomando en cuenta que sus protagonistas y temas pertenecen al ámbito de la narcocultura, y suelen cantar sucesos tremendamente violentos.

16. Estos narcocorridos, como los que compone el Artista en la novela, eran hasta hace poco tiempo considerados de mal gusto e inapropiados, sin embargo, han pasado a formar parte del mercado de símbolos propio de la cultura mexicana contemporánea:

La narcocultura, durante décadas considerada una subcultura limitada a la frontera y la zona norte del país –tradicionalmente ligada a la producción y tráfico de estupefacientes– desde los años noventa ha llegado a instalarse en el pleno centro del *mainstream* cultural mexicano. La normalización y comercialización de la narcocultura en los medios, las artes visuales y la literatura en este periodo marcha de modo paralelo con la «fronterización» de México en la esfera política, donde el negocio del narco, la violencia y la corrupción política que lo acompaña se empieza a evidenciar en el resto del país<sup>22</sup>.

17. Lo narco, «entendido como un producto cultural que incluye tanto obras de ficción –novelas, cuentos, teatro, cine y música–, como obras de no ficción –como el periodismo y el documental–<sup>23</sup>», se ha expandido desde la esfera popular hacia el *mainstream* y por ende al ámbito de las letras, a pesar de que, en un principio, la élite cultural mexicana mostró una gran oposición a este tipo de narrativa<sup>24</sup>. Al tomar en cuenta este fenómeno, podría incluso decirse que refleja el propio camino literario del romance hispánico, desde sus ignotos inicios en la oralidad incipiente de una cultura hispánica, su popularización y eventual adopción por la cultura de la letra escrita tanto medieval como renacentista, hasta su «regreso» al ámbito popular y su actual supervivencia.

### **El diálogo estético en la novela, más allá de la narcoliteratura**

18. En *Trabajos del reino* este recorrido de la culturización de lo narco se pone en doble evidencia: por un lado, la novela se suscribe

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 140, 141.

<sup>19</sup> Burgos Dávila 2011, p. 97.

<sup>20</sup> Existen también corridos surgidos de otros eventos de carácter histórico en México, como el movimiento cristero, los eventos post-revolucionarios e incluso los movimientos de protesta estudiantil.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>22</sup> Palaversich 2010, p. 55.

<sup>23</sup> Santos, Vázquez Mejías y Urgelles 2016, p. 10.

<sup>24</sup> Palaversich 2010, p. 56: «en el campo literario los reproches y lamentos más frecuentes vienen de parte de escritores que fungen como críticos culturales. Así, Rafael Lemus [...] lamenta la calidad inferior –folclórica y costumbrista– de la narcoliteratura»; Serrato Córdova 2012, p. 70: «Hace veinte años nadie pensaba que el narcotráfico se llegaría a convertir en materia de estudios culturales».

a la narconarrativa, que como se ha visto ha pasado al *mainstream* cultural; y por otro, se puede equiparar con la propia trayectoria del Artista dentro de la historia. Primero, el protagonista es presentado como un cantante en una cantina cualquiera de una ciudad fronteriza sin identificar. Su identidad se ve reducida a su profesión y un nombre que es más bien un apodo: Lobo<sup>25</sup>. Tal como explica la voz narrativa, el personaje es uno más de tantos seres que habitan el mundo urbano de los marginados: «Desde que sus padres lo habían traído de quién sabe dónde para luego abandonarlo a su suerte, la existencia era una cuenta de días de polvo y sol<sup>26</sup>». Su vida parece carecer de un propósito más allá del instinto básico de la supervivencia. Después, en su primer encuentro fortuito con el Rey, este le otorga una identidad distintiva, definida en una interacción simple pero significativa, ya que a partir de ese momento el narrador se referirá a Lobo como Artista:

Lobo estaba acostumbrado. Estas cosas pasaban. Ya se iba a dar la vuelta en seña de Ni modo, cuando escuchó a sus espaldas.

–Págueme al artista.[...]

–Cóbrense, artista –dijo.

Lobo cogió los billetes sin mirarlos. Observaba fijamente al Rey, se lo bebía. Y siguió mirándolo mientras el Rey hacía una seña a su guardia y abandonaba sin prisas la cantina. Lobo se quedó fijo en el vaivén de las puertas. Pensó que desde ahora los calendarios carecían de sentido por una nueva razón: ninguna otra fecha significaba nada, sólo esta, porque por fin, había topado con su lugar en el mundo; y porque había escuchado mentar

un secreto que, carajo, qué ganas tenía de guardar<sup>27</sup>.

19. Lobo sale del anonimato de esta manera, y logra ganarse el favor del Rey al adentrarse en su palacio, para convertirse en un compositor reconocido en su esfera cultural gracias a la intervención continua del Rey, quien lo acepta en su corte: «–Bueno, pues no se agüite, escriba, péguese aquí con los buenos y le va a ir bien. –Hizo una seña a otro hombre ahí cerca y dijo–: Atiéndelo<sup>28</sup>». Luego, pide que la música compuesta por el Artista sea promocionada entre la gente: «–Luego, el Periodista se va a ocupar de mover la música a través de sus contactos en la radio –le dijo el Gerente<sup>29</sup>». Incluso, ante la resistencia de quienes representan la alta cultura en la ciudad –«No querían sus canciones. Los loros de la radio decían que no, que sus letras eran léperas, que sus héroes eran malos<sup>30</sup>»–, el Rey da la orden de que de una manera u otra el Artista y su música sean conocidos: «Ni se preocupen, aquí el Gerente va a arreglar con unos amigos para que muevan su música en la calle... Al cabo así es como hacemos negocios, ¿no?<sup>31</sup>». Así pues, justo como el romance en los siglos XV al XVII y la narcocultura –y junto con ella el narcocorrido– en el siglo XX, la vida del Artista también hace este recorrido que, podría decirse, va de «oralidad-escritura-oralidad» o «ambiente popular-ambiente culto-ambiente popular», logrando trascender el mundo de la corte y ser conocido en el ámbito popular: «Se les acercó alguien a venderles discos piratas y el Artista vio que entre ellos había uno con su nombre<sup>32</sup>». El reconocimiento que se le otorga ya en su identidad de Artista resulta similar al

<sup>25</sup> Es importante señalar que este apodo implica una caracterización del personaje que magnifica su marginalización, puesto que conlleva una animalización que lo aleja todavía más de su humanidad. A lo largo de la novela, cuando la voz narrativa se refiera al protagonista como Lobo, este sabe, intuye, siente; mientras que, como Artista, piensa, recuerda, es consciente. Por ejemplo, la novela abre con: «Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta», y más adelante se dice que

«el profesor lo tenía por bestia», Herrera 2004, p. 7, 10.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 11, 13.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 83.

que recibieron los poetas cultos renacentistas que alguna vez compusieron romances.

20. Podría incluso agregarse una tercera evidencia de la conexión antes mencionada, al observar la propia estructura narrativa de la novela, entre cuyos segmentos se encuentran intercalados los corridos compuestos por el Artista, algunos mencionados por la voz narrativa<sup>33</sup> o el que aparece en su totalidad, separado de la secuencia narrativa por dos páginas en blanco al principio y al final de la misma:

Ay, me duele este corrido  
Que cuenta de mi jefazo  
A quien todos ya le envidian  
Su reino, noble y gallardo  
  
Ya ves te mataron uno  
Le atravesaron la choya  
Le dieron cuello al segundo  
Parece que está de moda  
  
Unos se quieren huir  
Otros echarte montón  
Y eso que a todos les diste  
Casa, dinero y amor [...]<sup>34</sup>.

21. Así como aparecen o se mencionan los corridos, existen varias instancias en las que se hacen presentes composiciones de gran lirismo poético, que podrían ser la propia voz interna del Artista, como en el siguiente pasaje, en el que se ha remarcado el léxico del personaje:

*Machín* les escama oír mentar de este mal sueño que cobra vidas y palabras. Les escama que Uno sume la carne de todos, que Aquel guarde la fuerza de todos. Les escama quién es y cómo es y cómo se lo dice. Sólo se atreven a saberlo cuando se abandonan a la verdad de sí mismos, en el *pisto*, en el baile, en el ardor, *jodidos, para eso estaban buenos*. Mejor quisieran oír *nomás* la parte bonita, *verdá*, pero las de acá no son canciones para después del permiso, el

corrido no es cuadro adornando la pared. Es un nombre y es un arma<sup>35</sup>.

22. Sin embargo, la composición léxica de estos fragmentos no es homogénea, lo que lleva a pensar que algunos de ellos pertenecen al narrador extradiegético, que en su rol de juglar entreteje otro tipo de composiciones poéticas, junto con la balada de Lobo:

Decir cuate, sueño, cántaro, tierra, percusión. Decir cualquier cosa.  
Escuchar la suma de todos los silencios.  
Nombrar la holgura que promete.  
Y luego callar<sup>36</sup>.

23. Es necesario puntualizar en este momento las diferencias entre un trovador y un juglar, puesto que, así como dentro de la novela existen dos mundos representados —el de la corte del Rey, que será el principal y que a su vez se encuentra contenido en el segundo, la ciudad fronteriza real—, también existen dos voces narrativas que, en su función dentro de la obra, asumen roles distintivos que permiten identificarlos con los que tenían los juglares y trovadores medievales y renacentistas.

24. Ramón Menéndez Pidal, en *Poesía Juglaresca y juglares*, escribía que «el juglar en los países románicos existía mucho antes que el trovador y el juglar fue el primitivo poeta<sup>37</sup>» y si algo puede decirse del oficio de la juglaría es que, en términos de propósito, un juglar sería aquel artista medieval que se dedicaba a cantar y contar historias, canciones populares, etc., con el fin principal de entretener al público en general. En cambio, el trovador será un artista culto cuya intención es componer versos que entretengan a un público específico, puesto que surge en el espacio de la nobleza, por lo tanto, un trovador no necesariamente representará ante su público los romances que haya compuesto, puesto que solían ser

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 33-34 para la descripción de los corridos compuestos a los personajes del Gringo, el Doctor y el Pocho; *Ibid.*, p. 65: tema y título del corrido *Ricas y adineradas*.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 64, el subrayado es propio. Ver p. 39-40 para un ejemplo de la reflexión sobre el quehacer del compositor.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 119; p. 85-86 para otro ejemplo.

<sup>37</sup> Menéndez Pidal citado por Díaz Viana p. 103.

personajes nobles, guerreros o cortesanos, que producían canciones amorosas o de índole política, reflejando sus preocupaciones y visión de mundo.

25. En contraposición al quehacer del juglar, el arte del trovador, por tener raíces cultas, será entonces más estandarizado y «estático» en su composición que el de la juglaría, ya que en esta:

como en cualquier «arte en vivo», cara al público, mucho más importante que la coherencia estructural –según un crítico textualista la entiende– o que la perfección de la forma, es el «efecto»; un «efecto» bello que impresione, que llegue al espectador, que conmueva o encorajine es lo que el juglar persigue. Su «performance» que, por supuesto, no carece de estructura ni de logros formales, va encaminada al logro de ese efecto, al logro de un público hechizado por el canto o por la palabra<sup>38</sup>.

26. Al tomar en cuenta estas distinciones, se puede argumentar que el Artista, como compositor de narcocorridos, cumple la función del trovador del Rey y su corte dentro del universo narrado. Dentro de la novela, la función del protagonista no es solamente entretener a los «nobles» sino asegurarse también que el pueblo conozca las hazañas del Rey y los suyos, de ahí que se preste a componer corridos para ellos, pero garantizando que nunca iguallen al Rey en su valía. El deber del Artista queda entonces plasmado en la narración:

No hubo cortesano al que negara sus dones. Compuso un corrido al gringo de planta, diestro para idear pasajes de mercancía. [...] Chulada de canción. Compuso la del Doctor, el principalísimo de la Corte, a quien el Rey mandó a curar a un gatillero con el vientre agujereado de escopeta. [...] Le compuso el suyo al Pochó, quien, casi a manera de apellido, repetía Yo no crucé la línea, la línea me cruzó. [...] No hubo cortesano a quien negara sus dones, pero el Artista contaba la hazaña de cada cual sin olvidarse

de quién la hacía posible. Sí, eres chilo, porque te lo permite el Rey. Sí, qué valiente eres, porque te inspira el Rey. Sólo dejaba de mencionarlo cuando escribía letritas de amor pedidas por algún cortesano a susurros. Después le palmeaban la espalda o lo aferraban del cuello y decían: Lo que se le ofrezca, Artista<sup>39</sup>.

27. En su papel de trovador, el Artista también adquiere prestigio y es tratado con respeto por los otros más cercanos al Rey. De esta manera, la propia estructura narrativa de *Trabajos del reino* presenta, al menos, dos niveles ficcionales distintos, por un lado, la historia de Lobo y su experiencia en la corte como Artista –que será el grueso de la narración–, y por otro, el mundo narrado por los corridos compuestos por el mismo Artista, que cuentan las glorias y vicisitudes del Rey.

28. En este punto es importante retomar la clasificación de Entwistle sobre la balada de carácter histórico y el tipo de personajes que la protagonizan, ya que puede decirse que Lobo, en su papel de Artista, evoca a los protagonistas transgresores de las baladas medievales, esos héroes cuyas acciones más bien permitían clasificarlos como criminales:

En una escala menor se encuentran las baladas que tienen por protagonistas a forajidos, *haiduques*, *kleftes*, barones bandidos, asesinos, y simples ladrones; y estos también se encuentran en mérito descendiente. En un extremo de la escala se encuentran Robin Hood y Marko Kraljević, quienes son considerados casi como admirables. [...] Se le tiene cierta estima al barón bandido de Lindenschmid, capturado y ejecutado, después de dar valiente pelea; el bandolero catalán Serrallonga y los de su tipo son usados para señalar una lección moral popular sobre cómo las malas intenciones llevan al patíbulo. Por último se leen las noticias de naturaleza repugnante o tragedias impactantes [...]; su tratamiento es tan generalizado que el

<sup>38</sup> *Idem*, s. p.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

acontecimiento puede ser meramente imaginado para señalar una moraleja<sup>40</sup>.

29. El Artista no es un criminal por moverse en el ámbito del narco, sino que alcanzará ese estatus al romper las reglas no escritas del mundo «cortesano» en el que habita. El primer acto de trasgresión que comete es el de perseguir activamente a la Cualquiera, a pesar de la advertencia que le hizo el Gerente a su llegada al palacio: «Y cuidadito con meterte donde no debes, no le busques a las mujeres ajenas<sup>41</sup>». De igual manera, al componer el narcocorrido citado con anterioridad, el Artista pone en evidencia al Rey y los problemas en su reino, por lo que terminará siendo sentenciado a muerte por la doble traición cometida: seducir a la Cualquiera y exponer al Rey al ridículo público. En la huida desesperada del Arista para salvar la vida, la voz narrativa lo presenta en un estado de criminalidad que lo revierte a su estado de Lobo. Esto permite ver la conexión entre el tipo de protagonistas de las baladas de forajidos con el protagonista de *Trabajos del reino*.

30. Visto desde la perspectiva de la diégesis narrativa, la novela es, entonces, la balada de Lobo puesto que el mundo representado gira en torno a sus aventuras y desventuras, a su entrada en la corte del Rey y a su caída también. Podría incluso decirse que la trayectoria de Lobo emula, hasta cierto punto, aquella de los protagonistas del *Bildungsroman* puesto que, anecdóticamente, se asiste a una representación del crecimiento del protagonista – en especial, la transición de la inexperiencia de la juventud a la madurez. En este sentido, resulta importante citar las consideraciones

<sup>40</sup> Entwistle 1939, p. 56-57: «On a somewhat lower scale are those ballads which take for heroes the persons of outlaws, haiduks, klepths, robber barons, bandits, murderers, and plain thieves; and these too, have their own descending of merit. At the one end of the scale we encounter Robin Hood and Marko Kraljević, who are regarded as almost admirable. [...] There is some esteem to spare for a robber baron like Lindenschmid, who is captured and executed, after a gallant fight; the Catalan Serrallonga and those

generales que Vadillo Buenfil plantea en torno a la novela de formación:

La transición de una edad inexperta a otra madura, con sus correspondientes ritos individuales y sociales, constituyen el *leitmotiv* de un subgénero novelesco que desde su nacimiento ha explorado los conflictos del ser en formación, los avatares y peripecias de un yo individual que se inicia abriéndose al existir en busca de certidumbres, en pos de un lugar y un estar en el mundo<sup>42</sup>.

31. Antes de pasar a formar parte de la corte del Rey y verse transformado en Artista, el protagonista se llama Lobo, y es un músico de cantina, joven, pobre y sin educación, cuya condición de pobreza sin duda lo convierte en un personaje marginal, que habita en el espacio urbano reservado en este caso al de los estratos sociales más bajos. Dada esta transformación del personaje se pueden reconocer tonalidades del *Bildungsroman*, sin embargo, no se puede perder de vista que la novela no pretende presentarse como tal, sino que es un guiño más para que el lector reconozca que la novela está dialogando con la tradición literaria.

32. En estos ecos se sustenta, también, el desarrollo de lo que parece ser el motivo principal que rige la composición de la novela: la reflexión sobre el rol del artista y su obra dentro de un contexto social que consume objetos culturales masificados. Aquí es donde puede reconocerse un tercer nivel ficcional, ocupado por el lector real del texto, quien tomará el lugar del narratorio original del narrador-juglar para hacer suyas las reflexiones sobre el valor del quehacer artístico

of his kidney are used to point a vulgar moral about evil communications which lead to scaffold. At last we read notices of revolting nature or shocking tragedies [...]; the treatment is so generalized that the event might be merely imagined in order to point a moral».

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>42</sup> Vadillo Buenfil 2012, p. 9.



que la voz narrativa ha ido entretejiendo a lo largo de su historia, lo que da lugar a la evocación de la función didáctica y edificante de la fábula.

33. En esta metamorfosis vertiginosa de Lobo en Artista –de juglar de cantina a trovador del cártel del Rey–, y su caída en desgracia se pueden reconocer lazos con el *Bildungsroman*. En el caso de la caracterización de los acontecimientos, se encuentran acentos de la balada medieval en *Trabajos del reino*. Como señala Entwistle, «la falta de detalles circunstanciales, así como la generalización amplia de temas, situaciones y personajes son características destacadas de la balada poética<sup>43</sup>». Estos rasgos de la balada medieval y el *Bildungsroman*, refuncionalizados dentro de la poética estética de la narcoliteratura, logran convertir al protagonista en un nuevo tipo especial de «héroe» popular, el artista –sí, con minúscula–, quien encuentra en su arte una manera de elevarse por encima de sus circunstancias sociales. Como menciona Milagros Carrasco:

lo que leemos en *Trabajos del reino* es la historia de un afortunado ser, el compositor de narcocorridos, que cuestiona el mundo violento en que ha nacido y sus reglas de poder y que al final logra escapar a su destino trágico. [...] Al darse cuenta de su destino, decide romper el círculo de servidumbre y, al igual que la Cualquiera, escapa<sup>44</sup>.

34. La voz narrativa de la novela, este juglar moderno, construye la balada de un marginado social que logra alzarse por encima de su situación gracias a sus dotes artísticas y cuya desventura, originada a partir del descubrimiento de su identidad creadora y su compromiso ético con su arte, sus corridos,

<sup>43</sup> Entwistle 1939, p. 27, «*This avoidance of circumstantial detail, the broadest generalization of motif, situation, and character, is a leading characteristic of ballad poetry*».

<sup>44</sup> Serrato 2012, p. 72, 79.

<sup>45</sup> Carrasco 2015, p. 72.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 87.

que «son expresión de la verdad<sup>45</sup>», lo humaniza. Pero es una humanización que no ocurre dentro del espacio de la historia narrada, sino fuera de ese mundo representado, donde el lector asiste al despertar de la integridad artística del protagonista; cuando el Artista recibe la encomienda del Rey de infiltrarse en un «reino» enemigo usando sus corridos, el narrador declara «El Artista abrazó la misión con fe y honor<sup>46</sup>», y eso implica que sus corridos cuenten la verdad, ya que, como con anterioridad le ha explicado al Periodista «el corrido no es nomás verdadero, es bonito y hace justicia<sup>47</sup>», es decir, el Artista ha entendido el poder que tienen las palabras, sus palabras, y no puede traicionar esta verdad:

Ay, me duele este corrido  
Que cuenta de mi jefazo [...]

Unos se quieren huir  
Otros echarte montón<sup>48</sup>

35. Esta defensa de la integridad artística se convierte en la principal seña de identidad del protagonista, ya sea como Artista o como Lobo nuevamente<sup>49</sup>, es por fin «dueño de cada parte de sí, de sus palabras<sup>50</sup>». Parecería que, a través de este proceso de cambio en la identidad de Lobo, y tomando como punto de partida la resemantización y refuncionalización de los géneros tradicionales ya mencionados a lo largo de este análisis, Yuri Herrera construye en su novela una reflexión, contextualizada en el juego estético de la narcoliteratura, sobre el deber y el quehacer artístico.

36. La refuncionalización de la balada de Lobo se convierte en una especie de fábula sobre el propósito del arte y del artista. Situándolos en la escena de la narcoliteratura, los

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>49</sup> En los últimos momentos de la obra, ya como Lobo, recibe la oferta de volver a la corte, ahora bajo control del Heredero, pero Lobo se rehúsa porque se sabe incapaz de componer corridos que disfracen la verdad que ahora él conoce sobre los reinos del narco.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 127.

acontecimientos de la propia novela se encadenan en una serie de cuadros que evocan las baladas y los romances, que configuran una parábola, al parecer invisible en el universo narrado, pero evidente para el lector.

### Conclusión

37. En *Trabajos del reino* se establece un diálogo con la tradición literaria que actualiza formas y géneros en un marco compositivo que representa, por medio de las figuras del juglar y el trovador propias de la balada y el romance, el papel del artista en la sociedad mexicana contemporánea. Una sociedad en la que la estética del arte tradicional parece no tener cabida, puesto que se encuentra cultural y socialmente asediada por la narcocultura y su violencia implícita.

38. Las demás formas genéricas con las que se relaciona la novela aparecen distorsionadas, pues si bien remiten a esos orígenes literarios, se plantean acordes a la brutalidad de un universo novelesco carente de valores y por lo

mismo incapaz de permitir una solución estética tradicional, como se distingue en el tránsito de Lobo a Artista y el consecuente regreso a Lobo que evoca el *Bildungsroman*, pero propuesto desde la imposibilidad del aprendizaje.

39. Resulta interesante en este punto remitir también a la crítica del desprestigio artístico que hizo en su momento Rubén Darío en *El rey burgués*<sup>51</sup>, pues el posicionamiento crítico entre estos dos relatos es bastante similar: en el cuento de Darío, el poeta muere, olvidado por su rey, mientras que, en la novela, el Artista pierde el favor del rey y es condenado a muerte.

40. Sin duda, la novela puede ser leída desde múltiples perspectivas, pero se ha demostrado a lo largo de esta exposición que, además de hacer referencia al mundo de la criminalidad, entabla diálogos estéticos con la tradición literaria que buscan posicionar a estas nuevas formas en el contexto de la historia literaria.

### Referencias bibliográficas

- Burgos Dávila, César Jesús, 2011, «Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador», *Athenea Digital*, 11, 1, pp. 97-110 <<http://atheneadigital.net/issue/view/v11-n1>>, consultado el 15/05/2018.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la, 2006, «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco “El Romancero Nuevo”», Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (coords.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Madrid, AISO, pp. 137-142.
- Carrasco, Milagros, 2015, «El imaginario cortesano en *Trabajos del reino*», *Boletín Hispánico Helvético*, 26, pp. 71-83.
- Catalán, Diego, 1970, *Por campos del romancero*, Madrid, Editorial Gredos.
- Catalán, Diego, Campa Gutiérrez, Mariano de la, Petersen, Suzanne H., 1995, *Romancero general de León: Antología 1899-1989*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Chicote, Gloria Beatriz, 2000, «La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros discursivos», Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1, Madrid, AISO, pp. 88-95.

<sup>51</sup> Este cuento forma parte de *Azul...* (1888).

- Demeyer, Lise, 2018, «El viaje al más allá de Yuri Herrera», Efrén Ortiz Domínguez e Isabelle Tauzin Castellanos (coords.), *Viajes, exilios y migraciones: Representaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 137-151.
- Deyermond, Alan David, 1999, *Historia de La Literatura Española (tomo 1: La Edad media)*, trad. de Luis Alonso López, Barcelona, Ariel.
- Díaz Viana, Luis, 1986, «El juglar ante su público. Diversas formas de la actuación juglaresca», *Revista de Folklore*, 69, t. 6b, p. 97-103.
- Entwistle, William James, 1939, *European balladry*, Oxford, Clarendon Press.
- Herrera, Yuri, 2010, *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1910, *El romancero español*, Nueva York, The Hispanic Society of America.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1979, *Flor nueva de romances viejos*, 3ª ed., Madrid, Espasa Calpe.
- Palaversich, Diana, 2011, «Narcoliteratura. De qué más podríamos hablar», *Tierra Adentro*, 167-168, pp. 55-63.
- Petersen, Suzanne H., «Archivo internacional del romancero pan-hispánico», *Proyecto sobre el romancero pan-hispánico* <<https://web.archive.org/web/20061218140202/http://depts.washington.edu/his-prom/espanol/ballads/index.php>>, consultado el 05/06/2018.
- Santos, Danilo, Vázquez Mejías, Ainhoa, Urgelles, Ingrid, 2016, «Introducción a lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental», *Mitologías hoy*, 14, pp. 9-23.
- Serrato Córdova, José Eduardo, «Arquetipos de la narcocultura en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera. Nada es lo que parece», Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vadillo Buenfil, Carlos Javier, 2012, *El Bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra: 1940-1960*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Filología Española <[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660405/vadillo\\_buenfil\\_carlos\\_javier.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660405/vadillo_buenfil_carlos_javier.pdf?sequence=1)>, consultado el 08/06/2018.



## L'URBANITÉ BARBARE

### VILLE, DÉSERT ET FÉMINICIDES DANS L'ŒUVRE DE ROBERTO BOLAÑO

Louise Ibáñez-Drillières<sup>1</sup>  
Université Paul-Valéry Montpellier 3  
IRIEC EA 740

**Résumé :** Cet article s'attache à mettre en évidence les liens de nature qui unissent la ville et le désert, deux espaces géographiques et symboliques apparemment antithétiques au plus haut point, dans l'œuvre romanesque de Roberto Bolaño. Dans un contexte géopolitique et migratoire mondialisé, la ville frontalière de Santa Teresa – double littéraire de Ciudad Juárez – cristallise les passages du sud du continent américain vers les États-Unis : ce sas migratoire constitue, en l'occurrence, le décor semble-t-il consubstantiel de milliers de féminicides. Si la ville se présente traditionnellement comme l'incarnation géographique et comme la réalisation spatiale d'une forme d'achèvement politique et civilisationnel, l'œuvre de Bolaño confronte son lecteur à la débâcle des prétentions civiles de la cité. Pour tenter d'expliquer le paradoxe d'une *urbanité barbare*, cet article se propose d'élucider la manière dont Santa Teresa apparaît poétiquement construite comme l'incubateur topologique du mal absolu dans les romans de l'écrivain chilien.

**Mots-clés :** Bolaño, ville et littérature, Mexique, féminicides, désert, frontière, XXI<sup>e</sup> siècle.

**Título:** Bárbara urbanidad. Ciudad, desierto y feminicidios en la obra de Roberto Bolaño

**Resumen:** En este artículo se busca evidenciar los vínculos intrínsecos que unen ciudad y desierto en la obra de Roberto Bolaño, a pesar del carácter por lo visto altamente antitético de ambas entidades geográficas y simbólicas. En un contexto geopolítico y migratorio globalizado, la ciudad fronteriza de Santa Teresa –trasmunto literario de Ciudad Juárez– cristaliza los flujos que llegan desde el sur del continente americano hacia los Estados Unidos: esta esclusa migratoria constituye, más concretamente, el escenario aparentemente consubstancial de miles de feminicidios. Si la ciudad se presenta tradicionalmente como la encarnación geográfica y como la realización espacial de cierta forma de logro político y civilizacional, la obra de Bolaño sin embargo enfrenta su lector a la desbandada de las pretensiones civiles de la ciudad. Para intentar explicar dicha paradoja de una *bárbara urbanidad*, este artículo se propone desentrañar la manera en que Santa Teresa se ve poéticamente elaborada como incubador topológico del mal absoluto.

**Palabras clave:** Bolaño, ciudad en la literatura, México, feminicidios, desierto, frontera, siglo XXI.

**Title:** Barbaric Urbanity. City, Desert and Feminicides in Roberto Bolaño's Literature

**Abstract:** This paper wishes to bring out the intrinsic links that seem to relate the city and the desert in

---

<sup>1</sup> Ancienne élève de l'ENS de Lyon, agrégée d'espagnol, membre de l'Atelier de Traduction Hispanique de l'ENS de Lyon. Doctorante en Études romanes et Cinéma, pour une thèse consacrée aux *Cinemas de la patience et esthétique du contentement* (Reygadas, Alonso, Serra), sous la direction de Karim Benmiloud et d'Alice Leroy. A notamment publié « Actuar como primitivo, prever como estrategia » dans la revue *Fractal* (Mexico), ainsi qu'une série d'articles dans le journal en ligne *Lundi matin*. Travaille actuellement à la traduction de l'essai *Capitalismo gore* (2010) de la philosophe mexicaine Sayak Valencia, à paraître chez ENS Éditions (2020).

Roberto Bolaño's novels, despite the apparent antithesis of these two geographic and symbolic entities. In globalized geopolitical and migratory contexts, the border city of Santa Teresa—a fictional lookalike of Ciudad Juárez—gathers the traffic flows which connect the south of the American continent to the United States: this migratory airlock constitutes the apparently consubstantial scenery of thousands of feminicides. While, on the one hand, the city usually appears as the geographical embodiment and as the spatial realization of a certain form of political and civilizational achievement, on the other hand, Bolaño's opus nonetheless leaves its readers facing the defeat of the city's civilizational ambitions. This article attempts to clarify how Santa Teresa is here literarily built as a topological incubator of absolute evil, and aims at showing how this case exemplifies the paradox of a *barbaric urbanity*.

**Keywords** : Bolaño, city in literature, Mexico, feminicide, desert, border, 21<sup>st</sup> century.

**Pour citer cet article – To cite this article** : Ibáñez-Drillières, Louise, 2020, « L'urbanité barbare. Ville, désert et féminicides dans l'œuvre de Roberto Bolaño », *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, n° 6, <[https://cecil-univ.eu/c6\\_v3](https://cecil-univ.eu/c6_v3)>, mis en ligne le 16/12/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – Received : 27.08.2019

Accepté – Accepted : 08.10.2019

*Le désert croît : malheur à celui qui recèle des déserts !  
La pierre crisse contre la pierre, le désert vous enserre et  
vous étouffe.  
La monstrueuse mort jette un regard ardent et ténébreux  
Et mastique — sa vie entière est sa mastication...  
Ne l'oublie pas, homme, tanné, consumé de volupté :  
C'est toi qui es la pierre, le désert, c'est toi qui es la mort...*

NIETZSCHE, *Dithyrambe de Dionysos*,  
« Parmi les filles du désert »

## Introduction

1. La ville fictive de Santa Teresa, située au nord du désert de Sonora, à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, constitue le point névralgique de toutes les intrigues du roman posthume *2666* de Roberto Bolaño, publié en 2004. Œuvre labyrinthique et tentaculaire de plus de mille cent pages, celui-ci se présente comme un composé de cinq romans dont chacun aboutit à Santa Teresa, où se déroule une grande partie de l'action. La ville apparaît également, plus brièvement, dans *Les détectives sauvages*, du même auteur, publié en 1998. Ces deux œuvres sont considérées comme le couple de longs romans

tardifs de Bolaño, par ailleurs auteur de poésie, de romans courts et de nouvelles.

2. Santa Teresa représente le double littéraire de Ciudad Juárez, ville mexicaine située au nord de l'État de Chihuahua, qui se trouve être le décor urbain d'une série d'assassinats de femmes depuis les années 1990. Ces « féminicides » ou « féminicides » ne sont pas des faits divers mais constituent un phénomène socio-culturel à part entière, qui semble témoigner d'une forme inédite de violence associant torture, sévices sexuels et mutilation des corps<sup>2</sup>. Les premiers cas ont été recensés en 1993, bien que l'on compte des précédents

<sup>2</sup> Pour une étude sociologique des féminicides et une justification de l'emploi de ce terme dans le cas mexicain, voir les travaux de Jules Falquet, notamment Falquet 2014. Pour une conceptualisation générale du féminicide

dès 1992. Le nombre total de femmes assassinées au cours des 25 dernières années s'élèverait à presque 1 800 en 2019, mais les chiffres divergent et peinent à être connus avec précision<sup>3</sup>. Malgré les alertes de diverses associations locales et organismes internationaux, les crimes restent impunis et se poursuivent.

3. Ce phénomène fait converger en un seul point géographique – la ville frontalière et bordée de désert – diverses tensions sociales portées à leur comble dans la société mexicaine : la banalisation des pratiques d'ultra-violence, la brutalisation des rapports de genre, la collusion entre forces politiques institutionnelles et mafias, et la dissolution consécutive d'un État de droit capable de garantir la vie de ses citoyens. La coexistence de ces tendances s'incarne dans un quadrillage du territoire urbain en dispute, l'organise et le marque. Ainsi concentrés, ces antagonismes sociaux configurent un espace urbain régi par un état d'exception, concrètement caractérisé par des trous noirs spatiaux qui sont autant de zones de non-droit. Cette étude propose d'interroger le phénomène urbain contemporain des féminicides en disséquant les mécanismes de sa représentation littéraire dans ce qui peut être considéré comme le roman de référence consacré à ce thème par l'un des plus grands auteurs hispano-américains contemporains ; il s'agit donc d'une approche esthétique d'un pan révélateur de la réalité sociale mexicaine.

4. La quatrième partie de *2666* est celle qui nous intéresse le plus particulièrement, dans la mesure où elle se présente comme une litanie recensant la levée des corps de femmes assassinées, aussi bien dans la ville que dans le désert alentour (« La partie des crimes »). Elle est la seule où le récit se cantonne à une géographie aussi circonscrite : l'auteur balise,

par l'écriture impersonnelle des relevés légistes et policiers des cadavres de femmes, un parcours urbain macabre dans Santa Teresa. Celle-ci apparaît dès lors comme une ville infernale, cité du crime universel et de l'horreur, où convergent les pulsions meurtrières de l'histoire récente du XX<sup>e</sup> siècle et les nouvelles formes de violence finisécularies. L'œuvre se clôt en effet par l'histoire de la vie d'Archiboldi, témoin direct des horreurs du Troisième Reich, qui fait ainsi communiquer deux sommets de la barbarie du siècle.

5. Pour *Les détectives sauvages*, nous nous concentrerons dans cet article sur la troisième et dernière partie du roman, intitulée « Les déserts de Sonora (1976) », qui se présente comme un pendant à la première dans la mesure où l'une et l'autre sont composées d'extraits du journal du jeune poète García Madero, narrateur intra-diégétique de l'œuvre. Elles sont circonscrites, pour l'espace narratif, à la géographie du Mexique (Mexico D.F. dans la première partie, et le désert de Sonora dans la dernière), et se suivent chronologiquement (1975-1976), mais entre elles se trouve insérée une longue partie polyphonique qui donne la parole à une multitude de témoins à travers le monde ayant croisé la route des détectives sauvages, Roberto Belano et Ulises Lima, sur une période de vingt ans.

6. La présente étude travaille à une analyse comparée du quatrième roman de *2666* et de la dernière partie des *Détectives sauvages*, en confrontant le traitement littéraire de deux espaces principaux et du thème sous-jacent à l'ensemble de l'œuvre de Bolaño, indissociables les uns des autres : le désert comme territoire utopique et inquiétant ; la ville de Santa Teresa comme ville infernale, ville du crime ; et les conditions de possibilité du mal absolu. Dans la mesure où l'œuvre

---

comme fait social et politique, voir l'ouvrage pionnier de Jill Radford et Diana E. H. Russell (Radford et Russell 1992).

<sup>3</sup> « *Estimaciones más recientes señalan que en estos 25 años han sido asesinadas alrededor de 1,779*

*mujeres en la ciudad, aunque habría que considerar tanto la cifra negra, como el fenómeno de desaparición forzada vigente y la actualización del fenómeno* », Andrade et Barrios 2019, p. 91.

bolanienne se caractérise par la composition d'un réseau tentaculaire qui lie inextricablement chacune de ses parcelles (romans, poésie et nouvelles), il s'agira de travailler à mettre en évidence ce réseau, en nous appuyant sur l'analyse confrontée de textes choisis.

7. Si la ville se présente traditionnellement comme l'incarnation géographique et comme la réalisation spatiale d'une forme d'achèvement politique et civilisationnel, l'œuvre de Bolaño confronte son lecteur à la débâcle des prétentions civiles de la cité. Pour tenter d'expliquer le paradoxe d'une *urbanité barbare*, cet article se propose donc d'élucider la manière dont Santa Teresa apparaît poétiquement construite comme l'incubateur topologique du mal absolu dans les romans de l'écrivain chilien. Il s'agit de détailler la façon dont le désert, en tant qu'espace utopique et symbolique de quêtes identitaires et poétiques, s'infiltré dans la ville de Santa Teresa sous la forme de ruptures du tissu urbain, et se trouve parallèlement rendu sensible par une écriture elle-même affectée d'ellipses, qui apparaissent comme autant de déserts de l'écriture.

## 1. Anatomie d'une ville dans le désert

### 1.1. Ville dans le désert, désert dans la ville

8. Ciudad Juárez et son homologue Santa Teresa présentent une situation géographique doublement singulière : celle d'une ville entourée de désert, et frontalière. On assiste ces dernières années au mouvement paradoxal d'une métropole qui, d'une part, gagne du terrain sur le désert par sa croissance exponentielle<sup>4</sup>, tandis que, d'autre part, elle porte les séquelles urbaines d'une telle expansion, dans la mesure où le désert semble ronger cette ville à l'anatomie chaotique, démantelée, incohérente. Ses

différents quartiers paraissent juxtaposés au hasard des nécessités de logement et de répartition des activités productives, notamment celle des bien connues *maquiladoras*, dont les usines sont installées aux marges de la ville.

9. On peut établir la partition spatiale suivante : un semblant de centre historique (église, place centrale, marché) ; une kyrielle de quartiers résidentiels, principalement ouvriers, difficilement distinguables des quartiers de prostitution et des bars, mal famés ; enfin, des zones résidentielles aisées. À cette tripartition sommaire s'ajoutent les abords de la ville, c'est-à-dire les décharges, terrains vagues, polygones industriels et usines ; jusqu'à arriver, enfin, au désert pur. La déficience, voire l'absence de voies de communication entre les quartiers du centre historique et les zones résidentielles périphériques, entre les quartiers aisés et ceux qui abritent des logements ouvriers insalubres, des bars et des hôtels de passe, de même qu'entre zones citadines urbaines et zones industrielles périurbaines, témoigne du côtoiement laborieux de couches sociales diverses dont les relations, si elles n'ont pas lieu sous forme d'interactions quotidiennes, dans le champ de la légalité et en plein jour, sont reléguées au plan de l'illégalité, de la violence et de la nuit. Ainsi de la collusion entre les « nouveaux riches » dont la fortune soudaine est souvent construite sur des réseaux de type mafieux (narcotrafic, prostitution), et la police municipale, qui consent moyennant faveurs à couvrir non seulement les activités professionnelles mais aussi les pratiques sociales de cette nouvelle classe – par exemple, les orgies, dont il est question dans 2666.

10. On note l'insistance, dans les romans de Bolaño comme dans les articles de journaux publiés sur les féminicides, sur l'absence

<sup>4</sup> La population locale est passée de de presque 800 000 habitants en 1990 à plus de 1,3 million en 2015, d'après les chiffres de l'*Instituto Nacional de Estadística y Población*. Cf. INEGI 2015. Dans 2666,

cette réalité démographique est mentionnée, après à peine cent pages, sous forme d'hyperbole : « *Tuvieron la certeza de que la ciudad crecía a cada segundo* », Bolaño 2004a, p. 171.



d'éclairage public dans la plupart des rues excentrées, que doivent justement emprunter les femmes qui travaillent en usine pour rentrer à leur domicile dans des quartiers périphériques, ce qu'elles font souvent au milieu de la nuit, selon les horaires des tours de travail. Ces éléments de la réalité urbaine de Ciudad Juárez participent à la création, pour son homologue littéraire Santa Teresa, d'une atmosphère sombre, caractéristique du film et du roman noirs, genres à l'influence majeure pour l'œuvre bolanienne.

11. Outre cet aspect chaotique, la ville est d'emblée caractérisée par sa précarité, son caractère provisoire malgré celui, irréversible, des événements qu'elle abrite. On lit ainsi la première impression des trois critiques européens (Espinoza, Norton et Pelletier) en abordant la ville : « Ils entrèrent dans Santa Teresa par le sud et la ville leur parut un énorme campement de gitans ou de réfugiés prêts à se mettre en route au moindre signal<sup>5</sup> ». On relève par ailleurs l'image trompeuse qu'elle arbore pour le voyageur peu averti, ce que les critiques sont d'abord ou consentent du moins à être un moment :

La première impression que les critiques eurent d'Amalfitano fut plutôt mauvaise, parfaitement en accord avec la médiocrité du lieu, sauf que le lieu, la vaste ville dans le désert, pouvait être vu comme quelque chose de typique, plein de couleur locale, une preuve de plus de la richesse souvent atroce du paysage humain<sup>6</sup>.

12. Apparaît ainsi, dans l'œuvre de Bolaño comme dans la réalité, un espace urbain chaotique et entrecoupé de déserts. Il existe une Santa Teresa réelle au Nouveau-Mexique, une ville d'environ 5 000 habitants située à la frontière avec le Texas et le Mexique, au nord-

est de Ciudad Juárez ; sa surface urbaine est mitoyenne de celle d'El Paso, ville jumelle de Ciudad Juárez. La pratique consistant à insérer un toponyme fictif dans une série de référents réels est récurrente chez Bolaño, et particulièrement patente dans la troisième partie des *Détectives sauvages* (« III. Les déserts de Sonora (1976) »). En tant que ville-frontière, Santa Teresa/Ciudad Juárez représente un carrefour, une plaque tournante entre les deux régions, et c'est cette échappatoire principale qui garantit, dans une certaine mesure, l'impunité des crimes. On peut s'interroger sur les conditions de possibilité sociales et politiques du crime généralisé. La sociologue et activiste féministe Jules Falquet, dans un article paru en octobre 2014, propose de lister comme suit les causes possibles des assassinats : urbanisation chaotique, délinquance généralisée, effets collatéraux du narcotrafic, à quoi s'ajoutent la négligence, la corruption de la police, et la collusion de celle-ci avec les organisations criminelles, notamment de narcotrafiquants<sup>7</sup>. Elle définit ainsi la violence à l'œuvre comme une « violence urbaine anomique sur toile de fond d'une profonde crise économique et sociale ».

13. Un extrait de 2666 condense ces différents aspects de manière particulièrement frappante ; il se situe dans la quatrième partie du roman, « La partie des crimes », et se présente comme une forme de panorama urbain et social de Santa Teresa<sup>8</sup>. Le texte évoque, d'une part, la réalité industrielle des villes de la frontière (« les bâtiments de quatre *maquiladoras* ») et la situation sociale qui lui est liée : pauvreté, précarité des logements<sup>9</sup>, longue distance entre le lieu de

<sup>5</sup> Bolaño 2008, p. 136 (traduction de Robert Amutio).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>7</sup> Falquet 2014.

<sup>8</sup> Le texte est issu de Bolaño 2008, p. 411 (traduction de Robert Amutio). Nous ne le reproduisons pas ici dans toute son extension, mais mentionnerons les

termes, expressions ou phrases qui nous ont semblé les plus pertinents.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 411 : « Émergeaient les toitures des baraques qui s'étaient installées là peu avant l'arrivée des *maquiladoras* et qui s'étendaient jusqu'au-delà de la voie ferrée. »

travail et le lieu de résidence<sup>10</sup>, et conditions de travail (absence de cantine dans la majorité des usines). Le texte mentionne, d'autre part, que la plupart des ouvriers sont des femmes. On note aussi la présence d'éléments picturaux caractéristiques du désert : la poussière invasive et la couleur jaune prédominante. L'insertion de la découverte de « la morte » dans une description générale de la *maquiladora* et dans le récit itératif d'une journée-type de travail ouvrier permet, sans l'expliciter, de suggérer, sinon une relation de cause à effet entre réalité sociale de la ville frontalière et criminalité, du moins une cohérence entre ces deux faits de société. La description de la levée du cadavre est complétée par l'assimilation du corps aux détritiques. L'apparition des trois personnages de policiers, deux Mexicains et un États-Unien, permet de rappeler la collaboration usuelle entre les forces de sécurité des deux pays. Si celle-ci est éventuellement sujette à tensions (« Ce serait mieux que le *gringo* la touche pas, dit le policier »), elle aboutit également à indifférencier la pratique des deux polices dans la mesure où la corruption est de toute évidence générale<sup>11</sup>.

### 1.2. *Dissémination des corps dans la ville*

14. La quatrième partie de 2666, « La partie des crimes », relate la levée des corps de femmes assassinées dans la ville, à ses abords et dans le désert. On peut la lire comme une réponse à l'incrédulité des deux critiques Espinoza et Pelletier face à la nouvelle des crimes, dans le premier roman. Les cadavres sont pour la plupart découverts dans des lieux peu fréquentés de la métropole (terrains vagues, impasses, décharges, polygones industriels), ou dans le désert. La notice nécrologique s'organise peu ou prou toujours

sur le même modèle : date de la découverte du corps, lieu, nom de la victime si elle a été identifiée, âge, sévices subis, condition sociale et éventuelle situation familiale, suppositions ou établissement de l'identité de l'assassin. Il suffit ainsi de lire les premières lignes de chaque description pour établir un aperçu du parcours macabre imposé dans la ville au lecteur. La compilation des extraits suivants permet de broser un panorama de l'investissement littéraire des terrains vagues et des décharges :

La morte fut trouvée dans un petit terrain vague dans la colonia Las Flores [...] Vers la mi-février, dans une ruelle du centre de Santa Teresa, des éboueurs trouvèrent une autre femme morte [...] Le mois suivant, en mai, on trouva une femme morte dans la décharge située entre la colonia Las Flores et le parc industriel General-Sepúlveda. Emilia Mena Mena mourut en juin. Son corps fut retrouvé dans la décharge sauvage proche de la rue Yucatecos, dans les environs de la fabrique de briques Hermanos Corinto<sup>12</sup>.

15. Pour ce qui est du désert et de la zone frontalière, on rapporte les exemples qui suivent :

La première femme morte de l'année 1994 fut trouvée par des routiers sur une déviation de la route vers Nogales, en plein désert [...] Ce jour-là, on découvrit Lucy Ann Sanders pas très loin du grillage de la frontière, à peu de mètres de quelques dépôts de pétrole qui s'étendent sur une certaine distance parallèlement à la route de Nogales<sup>13</sup>.

16. Le tissu urbain fait ainsi figure de « [...] gigantesque et erratique ossuaire ou dépôt de cadavres, un espace dont la croissance chaotique a laissé des ruptures entre

<sup>10</sup> *Ibid.* : « Dans un angle de la place se trouvait l'arrêt des bus qui amenaient les travailleurs depuis les différents quartiers de Santa Teresa. Ensuite, il fallait marcher un bon moment dans des rues en terre battue. »

<sup>11</sup> *Ibid.* : « Le policier dit : Mais bien sûr, et fourra les deux billets que lui avait tendus l'autre cadre dans la poche de son pantalon réglementaire. »

<sup>12</sup> « La partie des crimes », *ibid.*, pp. 405, 407, 410 et 426.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 456 et 467.

les parties urbanisées, où n'importe quel recoin peut receler la plus absolue sauvagerie, où à n'importe quel moment ont pu se produire des actes sadiques en toute impunité<sup>14</sup> ».

17. En fin de compte, Santa Teresa n'apparaît plus comme une *metropolis* telle qu'on peut la trouver dans le cinéma de Fritz Lang ou dans la peinture de George Grosz, mais, à proprement parler, comme une *necropolis*<sup>15</sup>.

18. L'assimilation des corps aux ordures, dans la mesure où ils sont bien souvent retrouvés dans des décharges, encourage à lire la caractérisation progressive de la ville comme corps aussi torturé que ceux que l'on retrouve en elle. La sociologue argentine Rita Laura Segato, citée par Jules Falquet, caractérise ainsi les féminicides comme un « langage entre hommes de groupes délinquants rivaux qui s'envoient mutuellement des messages par le biais de corps torturés de femmes<sup>16</sup> ». Il s'agirait là d'un nouveau langage de terreur, de pouvoir et de contrôle sur le territoire, enraciné dans les zones frontalières emblématiques de la mondialisation. Tout porte ici à déchiffrer une allégorie englobante : ces corps de femmes sont les déchets d'une société malade où la violence prend des proportions invraisemblables, et cette ville apparaît elle-même comme un déchet de la mondialisation. La population de Santa Teresa semble appartenir à une humanité résiduelle qui se concentre dans ces métropoles-ateliers de la mondialisation et de la société de consommation dont les États-Unis, de l'autre côté de la frontière, sont l'éclatante réalisation. Les ouvriers, immigrants des autres États plus au sud du Mexique ou des pays voisins d'Amérique Centrale, viennent en effet fournir une main-d'œuvre bon marché aux *maquiladoras* des villes jumelles de la frontière (Ciudad Juárez-El Paso, Tijuana-San Diego), en attendant de la

franchir ; et les femmes migrantes travaillant en usine, ce que sont la plupart des victimes, constituent la frange la plus vulnérable de ce groupe.

### 1.3. Autopsie d'un corps urbain mutilé et « autopsie littéraire »

19. La dissémination des corps dans la ville est rendue littérairement par une fragmentation du récit en un processus d'accumulation accablante des cas. Dans un style technique, constatif et dépourvu d'investissement émotionnel énonciatif, qui semble reproduire le format des rapports de médecin légiste, l'auteur lance la litanie de 108 découvertes de femmes violées, assassinées et mutilées. Par ce recueil scrupuleux des noms et de l'image des corps de ces femmes anonymes, 2666 se constitue en cénotaphe littéraire des féminicides de la frontière. Dunia Gras et Leonie Meyer-Kreuler commentent ainsi le procédé : « La manière choisie par Bolaño pour raconter les crimes de Ciudad Juárez est une façon narrative de donner crédit à la réalité à partir de l'insistance, de la répétition<sup>17</sup> ». Les descriptions, séparées typographiquement par un saut de ligne systématique, ne sont pas psychologiques ; elles détaillent les traits physiques de la victime (taille, couleur des cheveux, vêtements, blessures). Leur caractère nettement photographique, et la précision qu'il implique, rend la lecture d'autant plus éprouvante. Ce procédé a été utilisé précédemment par Bolaño dans *Étoile distante* (1996), pour le récit de l'exposition privée de photographies de torture organisée par un ancien militaire chilien sous Pinochet, Carlos Wieder. Il s'agit là d'une scansion insupportable dont le lecteur est écoeuré et, pourtant, dont il ne se lasse pas. C'est en scrutant notre propre intérêt à la lecture de cette série macabre que l'on cerne ce que cherche à élucider l'écriture bolanienne, chez les personnages

<sup>14</sup> Olivier 2007, p. 33.

<sup>15</sup> Bejarano 2011, pp. 45-54.

<sup>16</sup> Falquet 2014.

<sup>17</sup> Gras Miravet et Meyer-Krentler 2010. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.

assassins, certes, comme chez le lecteur : non pas les causes ni les origines du mal, mais ses conditions de possibilité – ce qu'il nomme « le *secret* du mal », selon le titre d'un de ses recueils de nouvelles<sup>18</sup>.

20. Il décrit ainsi *Étoile distante* comme « une tentative d'approche, très modeste, du mal absolu<sup>19</sup> » ; en réalité, l'ensemble de son œuvre peut être lue, à divers degrés, en ces termes. C'est en ce sens qu'Alberto Bejarano propose l'expression d'« autopsie littéraire », qu'il emprunte à Victor Hugo dans *Le dernier jour d'un condamné*, pour qualifier la démarche de Bolaño<sup>20</sup>. L'expression paraît en effet pertinente dans la mesure où ce n'est pas un questionnement éthique qui est ici à l'œuvre, mais un questionnement esthétique des violences et des formes de rationalité ou d'irrationalité qui s'y jouent. Il s'agit bien de traiter le réel non en thérapeute mais en autopsiste : il y a chez Bolaño une « autopsie du réel », pas de « thérapeutique du réel ». Cette démarche esthétique s'appuie sur ce que le critique Ignacio Echevarría nomme une « poétique de l'inconclusion ». On lit dans la note préliminaire à son ouvrage *Le secret du mal* :

C'est toute son œuvre narrative, et non pas seulement *Le secret du mal*, qui semble régie par une poétique de l'inconclusion. En elle, l'irruption de l'horreur détermine, pourrait-on dire, l'interruption du récit ; ou peut-être cela a-t-il lieu dans l'autre sens : c'est l'interruption du récit qui suggère au lecteur l'imminence de l'horreur<sup>21</sup>.

21. En effet, la suspension du récit se fait toujours avant un désastre imminent : on peut penser que la description sérielle des cadavres fait office de conclusion, les extrémités de la violence et de la cruauté étant

atteintes ; pourtant, les femmes continuent de mourir à Santa Teresa, l'impunité n'est pas résolue et la découverte de la dépouille suivante ne tient qu'à l'avancée des habitants dans les lieux déserts de la ville et de ses alentours.

22. Par ailleurs, l'inconclusion tient aussi à la mise en place d'un réseau tentaculaire de détails disséminés qui, tout en se faisant nettement écho d'une œuvre de Bolaño à l'autre, ne voient pas leurs relations explicitées. Il s'agit le plus souvent d'objets ou d'actions qui fonctionnent comme de mauvais augures.

23. Pour ne prendre qu'un exemple particulièrement représentatif, examinons le motif du couteau : l'arme blanche imposante est attachée dès le début des *Détectives sauvages* à la figure d'Alberto, proxénète de Lupe, et ce dès l'apparition du personnage féminin qui raconte que son amant a l'habitude de se mesurer, tous les jours, le pénis avec son arme. Le couteau est ainsi associé à l'image du souci maladif de la virilité. Or, il semble difficile de ne pas envisager les féminicides comme le fruit et comme le symptôme d'une crise de la virilité : l'acharnement sur le corps féminin apparaît comme une forme d'affirmation de l'identité et de la maîtrise dont ces hommes voudraient prouver qu'ils sont encore capables. On apprend dans la troisième partie de ce roman que Cesárea Tinajero, la mère de la jeune poésie mexicaine à la recherche de laquelle les détectives sauvages se sont lancés dans le désert de Sonora, possède un couteau similaire, qui porte le mot « *Caborca* » gravé sur la lame et qui est évoqué au même moment que la date fatidique « *dos mil seiscientos y pico*<sup>22</sup> » :

[...] et elle avait vu l'arme : un couteau à cran d'arrêt, avec le manche en corne et le mot *Caborca* gravé sur la lame. Et

<sup>18</sup> Bolaño 2009 (traduction de Robert Amutio).

<sup>19</sup> « *En Estrella distante (1996), intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto* ». Bolaño 2004b, p. 20.

<sup>20</sup> Bejarano 2011, p. 52.

<sup>21</sup> Bolaño 2007.

<sup>22</sup> Bolaño 1998, p. 596 : « *Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico.* ».

quand elle avait demandé à Cesárea à quoi lui servait le couteau, cette dernière lui avait répondu qu'elle était menacée de mort et ensuite elle avait éclaté de rire<sup>23</sup>.

24. Ni le mot ni le rire ne sont élucidés dans la suite du roman. Caborca est une petite ville à l'est de Ciudad Juárez qui a notamment été le théâtre d'affrontements, le 6 avril 1857, entre trois cents habitants et des troupes de soldats états-uniens venus dans l'intention d'annexer le Sonora aux États-Unis<sup>24</sup>. Une expression du folklore de la *lucha libre* s'est par ailleurs lexicalisée en référence à ce toponyme : « *que no vaya a pasar lo que en Caborca* », que l'on pourrait traduire par « il ne faudrait pas que ça finisse comme à Caborca » ; elle s'emploie comme formule de prévention dans les situations où un événement tragique se profile<sup>25</sup>. En tout état de cause, le lien entre l'intrigue du roman et le nom du bourg en question demeure mystérieux ; la raison pour laquelle Cesárea Tinajero avait baptisé du même nom la seule revue du réalisme viscéral ne l'est pas moins. Les habitants de Caborca ayant réussi à mettre en déroute les soldats américains au XIX<sup>e</sup> siècle, on peut, d'une part, envisager Cesárea Tinajero comme une figure vengeresse d'avance, armée et revendiquant pour elle la résistance d'un peuple à une invasion. Mais l'expression idiomatique permet, d'autre part, de formuler une hypothèse plus probable, étant données les affinités culturelles entre le monde de la *lucha libre* et l'univers bolanien : dans les temps sombres prédits par Cesárea Tinajero, l'invasion sera celle de la violence extrême et du mal absolu. Il convient enfin de mentionner que quinze pages avant ce passage du roman, on lisait dans le journal intime du jeune García Madero, en

date du 16 janvier : « Belano a acheté un couteau »<sup>26</sup>. Information d'autant plus remarquable qu'elle figure seule à cette date, sans autre commentaire, et contraste ainsi avec les autres jours dont le récit se développe souvent sur plusieurs pages ; ce statut isolé lui confère un relief spécifique, qui étoffe encore la réticulation du motif.

25. La série « Caborca » relaie ainsi la série « couteau » : il apparaît de cette analyse que les motifs romanesques, dont les occurrences sont disséminées dans chaque texte et dans l'œuvre bolanienne tout entière, s'enchaînent les uns dans les autres sur un mode tentaculaire. On peut donc conclure avec Patricia Espinosa :

Si j'étais obligée de répondre rapidement à la question de l'origine du plaisir que génère l'œuvre bolanienne, je serais très tentée de dire que ce plaisir vient de la multiplication *ad infinitum* d'une espèce de super-connectivité, c'est-à-dire d'une connectivité portée à ses limites, poussée jusqu'à l'absurde. Chaque point, chaque élément de son œuvre romanesque semble pouvoir exploser à chaque instant, rendant extrêmement incertains chaque origine et chaque effet qui, seulement quelques instants auparavant, paraissaient si convaincants<sup>27</sup>.

## 2. « Une oasis d'horreur dans un désert d'enfer ! »

### 2.1. *Le désert comme abri du vortex et nid de la ville infernale*

26. Le désert et l'écriture qui l'organise, dans l'œuvre de Roberto Bolaño, apparaissent comme le motif et la forme d'une géographie de la perte. Dans la troisième partie des *Détectives sauvages* en particulier, la litanie des toponymes dans le journal de García Madero rend sensible une errance plutôt qu'un

<sup>23</sup> Bolaño 2006, pp. 856-858 (traduction de Robert Amutio).

<sup>24</sup> Bataille commémorée tous les 6 avril, jour de la Fête municipale de Caborca. Cf. INAFED 2004.

<sup>25</sup> L'expression n'est pas recensée par les dictionnaires académiques. Elle n'est évoquée que sur les blogs

d'*aficionados* de *lucha libre*, où les débats vont bon train pour tenter d'en élucider les origines historiques. Voir par exemple Fuera Máscaras Official 2016.

<sup>26</sup> Bolaño 1998, p. 584 : « *16 de enero. Belano ha comprado un cuchillo* ».

<sup>27</sup> Espinosa 2006, pp. 71-79.

voyage<sup>28</sup>. Une errance plutôt qu'une quête, même, ce qu'elle est pourtant. Se dessine donc une constellation de villes et de hameaux dans le désert de Sonora, que les détectives parcourent comme une carte de la perdition. Il est à noter que l'espace réel du Sonora manifeste des prédispositions pour la fiction, du moins pour ce qui est des noms de lieux-dits et de villages au sud de Juárez, évocateurs et dont pas un n'échappe au champ lexical de la douleur ou de la mort : *Hueso*, *Los Lamentos*, *El Infierno*, *El Sacrificio*, *El Llanto*<sup>29</sup>.

27. Le désert se présente par ailleurs comme le réceptacle d'une mémoire macabre et impersonnelle. C'est le lieu où résonnent des voix sans corps ni propriétaire, qui pourraient être celles des morts et des âmes en peine, si chères au folklore mexicain dont la légende de la Llorona est le plus célèbre exemple, aussi bien que les cris des femmes violées et torturées. On lit ainsi dans *2666*, lorsque le roman se concentre sur l'un des détectives sauvages féminins, Liz Norton :

À mesure que je connaissais d'autres cas, à mesure que j'entendais d'autres voix, ma fureur a pris une stature, disons, de masse, ma fureur est devenue collective ou l'expression de quelque chose de collectif, ma fureur, lorsqu'elle se laissait regarder, se voyait elle-même comme le bras vengeur de milliers de victimes. Sincèrement, je crois que j'étais en train de devenir folle. Ces voix que j'entendais (des voix, jamais de visages ou de formes vagues) venaient du désert. J'errais dans le désert un couteau à la main. Sur la lame du couteau se réfléchissait mon visage. J'avais les cheveux blancs et les pommettes comme avalées et couvertes de petites cicatrices. Chaque cicatrice était une

petite histoire dont je m'efforçais vainement de me souvenir<sup>30</sup>.

28. L'écriture hallucinée et l'atmosphère onirique de cet extrait sont loin d'être en contradiction avec la caractérisation du désert menée tout au long de l'œuvre : ce sont les rêves d'une multitude de personnages qui constituent la principale porte d'accès au désert. Dans la première partie de *2666*, à l'arrivée à Santa Teresa, le rêve du critique Espinoza<sup>31</sup> fonctionne ainsi en triptyque avec ceux de Norton et de Pelletier, eux aussi liés à un élément de leur chambre d'hôtel (tableau représentant le désert, le miroir, les toilettes). Quant au rêve de Norton, on le voit, il condense de manière exemplaire les différents motifs attachés au désert : non seulement l'élément sonore des voix perdues du désert, mais aussi la figure de Cesárea Tinajero et son « bras vengeur de milliers de victimes », sans compter l'évocation, une fois de plus, du couteau. La mention, enfin, d'un travail de mémoire impossible, pourtant entamé par l'errance vengeresse du personnage en train de rêver.

29. Les anecdotes historiques liées au désert abondent : on assiste à un mélange des temps induit par cet espace, sans histoire et pourtant porteur d'une fatalité séculaire. Cet environnement hostile à la vie humaine secrète une série d'anecdotes historiques dont il semble garder mémoire, se rendant indissociable d'une fatalité du mal. On pense par exemple, dans *Los sinsabores del verdadero policía*, à la généalogie souillée des María Exposito, femmes qui sont les fruits de viols conduits à chaque nouvelle génération de 1865 à 1968<sup>32</sup>. Dans *Les détectives sauvages*, c'est l'histoire entendue dans une cafétéria près de la frontière et rapportée par García Madero dans son journal du 11 janvier, qui

<sup>28</sup> Bolaño 2006, p. 566 et suivantes (traduction de Robert Amutio).

<sup>29</sup> En français : Os, *Les Lamentations*, *L'Enfer*, *Le Sacrifice*, *Les Pleurs*.

<sup>30</sup> Bolaño 2008, pp. 712-713 (traduction de Robert Amutio).

<sup>31</sup> « La partie des critiques », *ibid.*, p. 140.

<sup>32</sup> Bolaño 2011, « V. Asesinos de Sonora », chap. 2, pp. 237-243.

met en scène sous forme de récit amusant l'exécution sommaire d'un prisonnier dans le désert de Sonora<sup>33</sup>. Il fait un froid innombrable et le condamné, comme ses bourreaux, ne cessent de pester. Soudain, le prisonnier se met à rire à la surprise de tous : il s'amuse de ce que dans quelques minutes il n'aura plus à souffrir du froid, tandis que les soldats et le shérif devront faire le chemin du retour. Ce motif de la mort dans le désert, et plus précisément de l'exécution, bien qu'évoqué ici sur le ton de l'ironie macabre, n'est pas sans rappeler l'abandon des corps de femmes dans le désert aux alentours de Santa Teresa, dans les années 1990. C'est ici, grâce aux discours de la généalogie et de la plaisanterie, toujours actuelles car anhistoriques, qu'est mise en évidence l'intemporalité caractéristique du désert : cet espace imperméable à tout progrès ne peut avoir pour chiffre que la spirale, ligne qui avance sur elle-même en se répétant sans rémission. Différentes époques y coexistent en un non-temps globalisant et rétif à toute dialectique, qui est celui du mal. Le désert est l'espace d'un imaginaire littéraire, l'espace où le rêve se mue en cauchemar, où la vengeance se nourrit des victoires et des affronts passés pour s'accomplir en faisant justice à des temps qui n'ont pas encore eu lieu.

## **2.2. Continuités oniriques de la géographie : les lieux et les espaces comme supports du pressentiment**

30. On pourrait parler d'organisation littéraire de l'imminence du mal dans l'œuvre de Bolaño, qui débouche *in fine* sur l'expérimentation d'un sentiment indicible de l'horreur absolue. Aussi bien dans *2666* que dans *Les détectives sauvages* point un sentiment de malaise croissant chez les personnages, qui semble toujours inexplicable. On assiste en quelque sorte à la construction progressive du pressentiment des personnages, dont

les outils littéraires principaux sont le maniement de toponymes signifiants, la référence indirecte aux féminicides sur le mode du on-dit, et la réminiscence de rêves à caractère prémonitoire.

31. Dans le journal de García Madero, on lit à la date du 15 janvier 1976 : « Mais qu'est-ce qu'il y a dans ces noms qui parvient à me troubler, à me rendre triste, à me rendre fataliste, à me faire regarder Lupe comme si elle était la dernière femme sur terre<sup>34</sup> ? ». Les crimes, dans un premier temps, ne sont pas au centre de l'action de *2666* : ils sont évoqués une première fois lorsque Morini en lit la nouvelle dans un journal italien, puis ils se trouvent explicités au moment où Espinoza, quelques jours après l'arrivée à Santa Teresa, se remémore la soirée précédente où de jeunes hommes ont mentionné l'affaire dans un bar<sup>35</sup>. Le sentiment d'incompréhensible angoisse transparaît également dans les rêves des trois critiques, préparés par la notification des caractéristiques de chacune des trois chambres d'hôtel (un cadre représentant des hommes à cheval dans le désert pour Espinoza, deux miroirs au lieu d'un dans la chambre de Norton, et le morceau de cuvette manquant dans les toilettes de la salle de bains de Pelletier). À partir de ce moment, l'atmosphère du roman devient sensiblement plus inquiétante – on sait d'ailleurs que de nombreuses femmes assassinées sont retrouvées, précisément, dans des chambres d'hôtel.

32. La dimension prophétique – bien que non élucidée – du rêve de Norton fait écho à d'autres épisodes de *2666* où des femmes rêvent de femmes. On comprend que le double qu'elle voit, dans les deux miroirs de sa chambre d'hôtel, *est et n'est pas* elle tout à la fois. Le détail d'une veine enflée dans le cou du double rappelle que la plupart des femmes assassinées à Santa Teresa/Ciudad Juárez sont étranglées. Outre cette discrète

<sup>33</sup> Bolaño 2006, pp. 581-582 (traduction de Robert Amutio).

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 840.

<sup>35</sup> Bolaño 2008, p. 181 (traduction de Robert Amutio).

fonction référentielle, le rêve démontre une efficacité dramatique, puisque Norton décide de quitter la ville quelques jours plus tard pour rentrer à Londres. Et l'épisode se clôt par cette phrase significative : « [...] Norton, son sang-froid retrouvé, prenait des notes à toute vitesse sur tout ce qui se passait, comme si c'était là qu'avait été chiffré son destin ou sa quote-part de bonheur sur la terre, et cela la tint occupée jusqu'au réveil<sup>36</sup> ».

33. Bolaño prend soin de ne jamais expliciter les liens entre les objets qu'il mentionne ou les événements qu'il relate – nous l'avons signalé. Or, le lecteur pressent que l'angoisse tient précisément à ces rapports non-élucidés, mais il se trouve face à un réseau tentaculaire de détails qui s'étend à toutes les œuvres de Bolaño, auquel il lui revient en propre de donner cohérence.

### **2.3. Le motif de la disparition : Santa Teresa comme trou noir au milieu du désert**

34. La ville apparaît comme un trou noir qui engloutit irrémédiablement ceux qui l'approchent. Le simple fait de s'y trouver paraît suffire à infléchir la conduite des personnages. Il en va ainsi lorsque, dans la troisième partie des *Détectives sauvages*, Arturo Belano et l'institutrice, à la suite d'une promenade dans le désert, rentrent et dorment ensemble. On apprend aussi par le récit de la vieille femme indienne que Cesárea Tinajero est venue au désert accompagnée d'un homme – le toréador sur la tombe duquel se rendent les détectives sauvages –, mais qu'elle en est revenue seule. Le désert, mangeur d'hommes et de femmes, semble ainsi surpeuplé, si l'on peut dire, de disparus.

35. Dans cet espace magnétique agit un centre ardent, le vortex de Santa Teresa. Là encore, le séjour des personnages dans la ville paraît avoir une influence inexplicable, et surtout inexplicée, sur leur comportement. On

sait par exemple que Cesárea Tinajero, ayant été institutrice dans diverses villes et villages de la région jusqu'à arriver à Santa Teresa, cesse brusquement et sans explication, d'appartenir au corps enseignant dès lors qu'elle s'est fixée dans la capitale de l'État<sup>37</sup>. Bien entendu, d'un point de vue chronologique, la vague de violence extrême des féminicides n'a pas encore commencé lorsque Cesárea arrive dans le Sonora, dans les années 1930-1936. Pourtant, Santa Teresa se présente déjà comme un trou noir dans le désert, un point actif et attractif qui avale ceux qui s'en approchent.

36. À cette aimantation dévorante s'ajoute la familiarité suspecte avec le désert des personnages qui le parcourent pour la première fois. À plusieurs reprises, García Madero explicite son sentiment de déjà-vu, et va jusqu'à dire qu'il a l'impression « non seulement d'avoir déjà parcouru ces putains de terres, mais même d'être né là<sup>38</sup> ».

## **3. Entre deux villes et hors de la ville, le désert comme lieu d'accomplissement**

### **3.1. Déserts et villes en miroir**

37. Dans ces deux grands romans, à qui a-t-on affaire ? À des détectives en action. Les groupes de personnages protagonistes, jeunes poètes du D.F. ou critiques littéraires européens, sont en effet lancés sur la trace de quelqu'un. Pourtant, ils ne sont pas détectives professionnels, ni même amateurs : ce sont des détectives *sauvages*. Qu'est-ce à dire ? Les jeunes poètes mexicains sont relativement marginaux socialement, et on sait qu'ils sont eux-mêmes poursuivis. Comment parler d'enquête lorsqu'il s'agit en réalité d'une course-poursuite ? Le modèle policier traditionnel est subverti tout à la fois par le moteur premier de leur filature, par la nature de celle-ci et par son objet. Car la trace qu'ils suivent n'est pas celle d'un coupable présumé,

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>37</sup> Bolaño 1998, p. 592.

<sup>38</sup> Bolaño 2008, pp. 591-593 (traduction de Robert Amutio).



au contraire, c'est celle de héros littéraires et de figures mythiques (Cesárea Tinajero, la mère de la jeune poésie mexicaine, et Benno von Archimboldi, mystérieux romancier allemand).

38. À cela s'ajoute le fait qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une enquête, bien que soit traitée de manière très détaillée l'étape canonique de la récollection d'indices : c'est d'une quête qu'il s'agit. L'investigation est en effet motivée par la recherche d'un idéal, davantage que d'un individu : Cesárea incarne l'avant-garde poétique moderne, Archimboldi le roman confronté au mal. Il n'est dès lors pas étonnant que Cesárea soit dotée de tous les traits d'une figure mythique : une femme énorme, imposante, *Pachamama* cachée dans le désert et géant abattu, mère de la poésie se sacrifiant dans la rixe avec Alberto et ses hommes pour laisser vivre ses jeunes successeurs.

39. D'autre part, poètes et critiques n'ont aucune garantie de trouver leur auteur, figure fantasmagorique et peut-être fantasmée, d'abord et avant tout parce qu'ils n'ont aucun moyen de s'assurer qu'il ou elle soit vivant ou vivante. Mieux encore : les trouver passe presque au second plan, ne serait-ce que parce que le contenu de leurs œuvres n'est jamais précisé au lecteur de Bolaño. Ce contenu, escamoté voire tabou, joue comme un point aveugle des deux romans et comme condition de possibilité du fantasme. On comprend dans le cas d'Archimboldi qui, ayant été soldat pendant le Troisième Reich, fait figure de témoin historique du mal (alors que Cesárea est voyante du mal à venir), que l'objet inconscient de la quête des critiques est la confrontation au mal absolu et à son caractère ineffable. Dans le cas des jeunes poètes, la confrontation au mal est moins violente et moins métaphysique, bien que plus directe et plus individuelle : de fait, les détectives sauvages sont confrontés à la mort qu'ils ont

causée, celle d'Alberto et de son acolyte policier. Il s'agit là d'une étape initiatique et du point de départ pour une nouvelle errance à travers le monde où ils pourront, en connaissance de cause, devenir poètes avertis du rapport au mal que la fonction implique.

### 3.2. *Quêtes et enquêtes*

40. La correspondance entre le personnage d'Arturo Belano et son auteur Roberto Bolaño a souvent été soulignée, ne serait-ce que par le biais de la quasi-homophonie du nom. L'exil chilien qui affecte le protagoniste des *Détectives sauvages* est aussi le lot, en outre, du professeur Amalfitano dans *2666*, ou des *Neochilenos*, groupe protagoniste du poème éponyme<sup>39</sup> ; il s'agit là de l'un des plus puissants *leitmotives* de l'œuvre bolanienne. À partir de ce mouvement ascendant d'exil, du sud vers le nord, s'organise un réseau de correspondances. Le chemin trace les limites du continent latino-américain, dont ces personnages parcourent toute la longueur, de la Patagonie à la frontière avec les États-Unis, faisant l'expérience de la défaite politique, de l'exil et de la cruauté. C'est là le voyage initiatique et la quête identitaire d'une génération « perdue » de jeunes poètes latino-américains décédés prématurément. Dans l'imaginaire géographique de l'œuvre, une correspondance implicite s'instaure entre le désert sud, le désert chilien d'Atacama, et celui du nord, le désert mexicain de Sonora. Surtout, ils apparaissent l'un et l'autre comme des cimetières à ciel ouvert, réceptacles des corps des *desaparecidos* de la dictature de Pinochet et de ceux des femmes assassinées de Ciudad Juárez/Santa Teresa.

41. Que cherchent les détectives sauvages ? Concrètement, Cesárea Tinajero, poétesse des années 1930 et instigatrice du mouvement « réel-viscéraliste » dont ils sont désormais les représentants<sup>40</sup>. Cette quête romantique dans le désert où la figure mythique est censée

<sup>39</sup> Bolaño 2000, « Los Neochilenos ».

<sup>40</sup> Équivalent littéraire de l'« infraréalisme », courant poétique dont Bolaño, avec son ami le poète Mario Santiago Papasquiaro, fut le co-fondateur.

s'être volatilisée donne à l'errance qui en résulte une dimension utopique et sacrée. Elle aborde en effet le lieu supposé abriter l'origine de la poésie et, les détectives s'en rendent compte, l'origine de la mort. La quête des quatre critiques dans 2666 est similaire, dans la mesure où il s'agit aussi d'un groupe partant à la recherche d'un individu seul, incarnation fantomatique d'un idéal littéraire douteux.

42. Dans l'œuvre bolanienne, Santa Teresa, « cette horrible ville », s'oppose à Mexico D.F. On pourrait poser Santa Teresa comme ville de la mort, de l'*eros* macabre et de la violence infra-rationnelle comme le contrepoint d'un D.F. qui serait l'espace de la vie et de la jeunesse, de l'amour, des initiations politiques et poétiques. La violence, dans la capitale, reste circonscrite à une certaine logique du crime suivant le modèle classique de l'offense, de la vengeance et des représailles (c'est celle du milieu des proxénètes représenté par Alberto, le souteneur de Lupe) ; ou bien elle obéit à la logique déjà classique du crime d'État (entrée des chars de l'armée dans l'UNAM). Qui plus est, du point de vue de l'histoire littéraire, Santa Teresa intervient comme centre de l'œuvre de la maturité, tandis que le D.F. constitue le décor et l'un des personnages principaux du *Bildungsroman* que sont *Les détectives sauvages*, où Bolaño s'acquitte d'un hommage adulte à sa jeunesse et règle ses comptes avec elle.

### 3.3. *L'imminence topologique du désastre*

43. C'est au cours de l'errance dans le désert de Sonora, autour de Santa Teresa, que devient palpable le caractère potentiellement monstrueux et catastrophique de l'aboutissement de la quête. Les détectives sauvages avancent dans le désert pris en tenaille entre la menace que représente Alberto, qui les poursuit pour un règlement de comptes, et devant eux l'incertitude de trouver Cesárea Tinajero là où ils trouveront ce qu'ils ne

cherchaient pas : la mort, celle des autres, mais enfin la mort.

44. D'après les dates du journal de García Madero, cette errance dans le Sonora a lieu entre janvier et février 1976 ; si elle est une avancée erratique dans l'espace, elle trace en revanche une progression irrémédiable dans le temps. Car, même si le temps cyclique de la barbarie du désert se répète, le temps commun des événements sociaux suit son cours chronologique. 1976 : c'est moins de vingt ans avant le début des féminicides. Tout se passe comme si, quoiqu'il adienne, les détectives sauvages devaient finir par se confronter à un désastre, qu'il soit d'ordre romanesque (confrontation avec Alberto), poétique et symbolique (la mort de Cesárea et le risque de ne pas la trouver), ou d'ordre historique, géopolitique et idéologique, dans un XX<sup>e</sup> siècle finissant qui n'aura été que celui de l'exacerbation extrême des formes de la violence et du mal.

### Conclusion

45. Que conclure de ces quêtes idéalistes qui, touchant à leur but dans le désert, y rencontrent du même coup la mort, le crime, la violence incompréhensible ? Santa Teresa, cité du mal, doit-elle être envisagée, du point de vue de la littérature, comme la contrepartie fatale de l'identité et de la poésie enfin appréhendées par les critiques et par les détectives sauvages ? Toute affirmation ontologique et toute création littéraire trouveraient donc inévitablement leur fondement dans la violence et la négation, le travail de l'écrivain et du poète en particulier apparaissant ainsi comme une activité périlleuse qui ne peut être pleinement réalisée qu'en se mesurant à l'ampleur du désastre de la cruauté humaine.

46. Dans le recueil posthume *Le gaucho insupportable*, on lit ce semblant de testament littéraire intitulé « Littérature + maladie = maladie ». Bolaño y affirme, commentant Baudelaire et ces quelques vers du « Voyage »,

dont il a choisi un extrait pour former l'épigraphe de 2666 :

Dans les immenses déserts d'ennui et les oasis de l'horreur, pas si rares, il existe, pourtant, une troisième option, une entéléchie peut-être, que Baudelaire met ainsi en vers : « Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! ». Ce dernier vers, au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau, est la pauvre bannière de l'art qui s'oppose à l'horreur qui s'ajoute à l'horreur, sans changements substantiels, de la même façon que si l'on ajoutait plus d'enfer à l'enfer, l'infini reste le même infini. Une bataille perdue d'avance, comme presque toutes les batailles des poètes<sup>41</sup>.

47. Les deux grands romans de Bolaño n'explicitent pas de manière systématique le lien causal entre urbanisation chaotique, proximité de la frontière, précarisation du travail salarié dans le cadre de la globalisation capitaliste, montée en puissance du narcotrafic, mise en concurrence violente de l'État et de forces politiques non-institutionnelles, militarisation de

la société civile et féminicides. Là n'est pas leur propos. En revanche, ils s'attachent à élucider la parenté symbolique et les connexions oniriques qui relient ces tendances au phénomène des crimes de femmes. Plutôt que de travailler à une explication scientifique qui n'est pas de leur ressort, les deux œuvres sondent le paysage existentiel commun, désertique et urbain, à l'aune de ces différentes dynamiques de la réalité frontalière mexicaine. Par-dessus tout, Bolaño s'attaque à une gageure : élaborer une écriture apte à rendre sensible l'horreur la plus ineffable. 2666, en particulier, apparaît comme une tentative d'écrire et de faire lire, par la représentation de l'urbanité barbare et de la barbarie désertique, l'indicible du féminicide.

48. Ironie macabre, le toponyme officiel de Ciudad Juárez, adopté en 2011 pour tenter de raviver symboliquement l'attrait de la ville malgré la vague de violence extrême qui l'affecte, est désormais *Heroica Ciudad Juárez*, Héroïque Ciudad Juárez. Nom dérisoire qui sonne comme un salut millénaire aux nouvelles formes du mal.

## Références bibliographiques

- Andrade Olvera, Guadalupe, Barrios Rodríguez, David, 2019, « Femicidio en México: 25 años de impunidad », *Revista CEPA – Centro Estratégico de Pensamiento Alternativo* (Bogotá), n° 28, pp. 86-93.
- Augé, Marc, 1992, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil.
- Bejarano, Alberto, 2011, « Roberto Bolaño et les faits divers », *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 3, pp. 45-54.
- Bolaño, Roberto, 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2000, *Tres*, Barcelone, El Acantilado.
- Bolaño, Roberto, 2003, *El gaucho insufrible*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2004a, 2666, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2004b, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2006, *Les détectives sauvages*, trad. de Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois.

<sup>41</sup> Bolaño 2003, p. 154 : « Literatura + enfermedad = enfermedad ».

- Bolaño, Roberto, 2007, *El secreto del mal*, Barcelone, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2008, *2666*, trad. de Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois.
- Bolaño, Roberto, 2009, *Le secret du mal*, trad. de Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois.
- Bolaño, Roberto, 2011, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelone, Anagrama.
- Espinosa, Patricia, 2006, « Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño », *Estudios filológicos* (Valdivia, Universidad Austral de Chile), 41, pp. 71-79.
- Falquet, Jules, 2014, « Des assassinats de Ciudad Juárez au phénomène des féminicides : de nouvelles formes de violences contre les femmes ? », *Contretemps*, <<https://www.contretemps.eu/des-assassinats-de-ciudad-juarez-au-phenomene-des-feminicides-de-nouvelles-formes-de-violences-contre-les-femmes/>>, consulté le 18/02/2019.
- Gras Miravet, Dunia, Meyer-Krentler, Leonie, 2010, *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*, Saragosse, Tropo Editores.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2015, « Número de habitantes. Chihuahua », sur *INEGI – Instituto Nacional de Estadística y Geografía*, <<http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chih/poblacion/default.aspx>>, consulté le 3/10/2019.
- Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, 2004, « Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. Sonora – Caborca », sur *INAFED – Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal*, <<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM26sonora/municipios/26017a.html>>, consulté le 3/10/2019.
- Olivier, Florence, 2007, « Santa Teresa en *2666* de Roberto Bolaño: ciudad límite, ciudad del crimen impune », Teresas Orecchia Havas (éd.), *Ciudades y el fin del siglo XX en América latina: literaturas, culturas, representaciones*, Berne, Peter Lang, pp. 31-41.
- Radford, Jill, Russell, Diana E. H., 1992, *Femicide: Politics of Woman Killing*, New York, Twayne Publishers.

**Recensions**  
*Reseñas*



## **Reginaldus Gonsalvius Montanus : The arts of the Spanish Inquisition, édition de Marcos J. Herráiz Pareja, Ignacio J. García Pinilla et Jonathan L. Nelson**

1. C'est une édition attendue depuis longtemps par les spécialistes que propose la collection « Heterodoxia Iberica » chez l'éditeur Brill consacrée aux textes interdits dans les monarchies catholiques de la Péninsule : l'élégante publication du *Sanctae Inquisitionis hispanicae artes aliquot detectae, ac palam traductae*. Communément connu sous le nom d'*Artes de la Inquisición española*,

l'ouvrage est proposé en version bilingue, avec l'original latin et une traduction en anglais contemporain, accompagnée d'un très riche appareil critique dans la même langue.

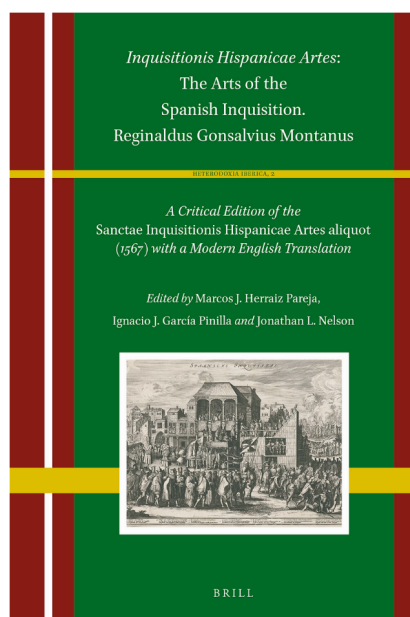
2. Depuis la traduction de l'ouvrage en espagnol par le Péruvien Luis Usoz y Río, au XIX<sup>e</sup> siècle, celui-ci a connu deux éditions au siècle suivant (celles de N. Castrillo Benito, Madrid, CSIC, 1991 et de F. Ruiz de Pablos, Madrid, UNED, 2007) qui apportaient un éclairage utile mais partiel de l'œuvre. Toutefois la réunion de trois spécialistes du latin à l'époque moderne et de la Réforme en Espagne – Ignacio J. García Pinilla,

Jonathan L. Nelson et Marcos J. Herráiz Pareja – permet de redécouvrir ce texte dans une édition critique et historique bilingue, latin-anglais, qui fera date, tant au regard de l'analyse critique des différentes versions latines, que de l'introduction de près de cinquante pages qui passent en série les principales questions afférentes à l'œuvre (datation, paternité de l'œuvre, traductions, diffusion).

En outre, le très riche appareil de notes de bas de page, notamment pour la partie qui traite des condamnés luthériens – entendez protestants – de Séville, est particulièrement utile.

3. Reginaldus Gonsalvius Montanus – ou Reginaldo González de Montes (ou Montano) en castillan – est le pseudonyme qu'empruntèrent les auteurs du *Sanctae Inquisitionis hispanicae artes aliquot...*, paru en 1567, à Heidelberg. Il s'agissait d'un brûlot contre l'Inquisition et du premier ouvrage

critique écrit à l'encontre du tribunal espagnol. Il en dévoilait le fonctionnement de



façon extrêmement minutieuse, tout en dénonçant les travers de la procédure, et présentait une galerie de personnages, victimes des agissements des juges de la foi.

4. L'œuvre connut un important succès en Europe comme en témoignent les traductions immédiates vers les langues vernaculaires : en anglais (1568 et réédité en 1569), en français (1568), en hollandais (trois éditions la même année 1569), en allemand (1569) et en magyar (1570), comme le rappelle Ignacio J. García Pinilla dans l'introduction (pp. 34-38). Le libelle connut par la suite des rééditions au XVII<sup>e</sup> siècle, tant en latin (1603 et 1611) que dans différentes langues européennes, car il était devenu un des piliers sur lesquels se bâtit la « *leyenda negra* » ou légende noire, ce courant critique anti-espagnol qui se développa à un moment où les ennemis de l'Espagne s'employaient à faire apparaître la politique belliciste de Philippe II comme celle d'un tyran fanatique. Le tribunal du Saint-Office apparaissait, dans le *Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes aliquot...*, comme le siège de l'arbitraire et l'instrument d'une violence inique. Ses juges étaient dépeints sous les traits d'agents sectaires, étouffant en germe la cause de l'Évangile pour perpétuer, de la sorte, les privilèges de l'Église romaine en Espagne et pour empêcher que les ouailles puissent entendre le message de vérité du Christ. Le long prologue du libelle (pp. 53-85) était un plaidoyer pour la liberté de conscience et il était imprégné de références implicites à Erasme et à Sébastien Châteillon, références suffisamment précises pour que le calviniste français qui le traduisit, Jacques Bienvenu, préfère supprimer grande part de ce préambule et expurger également les références à certains martyrs de la répression protestante de Séville (tels que les passages relatifs au *maestro* Blanco par exemple).

5. Les personnes qui se cachaient derrière le pseudonyme étaient sans conteste des

Andalous, parfaitement au fait des rouages du tribunal ainsi que des principaux membres de la communauté réformée de Séville. Toutefois, leur identité a fait l'objet de conjectures variées et, parfois, fantaisistes (pp. 18-19). Les hypothèses les plus sérieuses relatives à l'identité de l'auteur ou des auteurs cachés derrière le pseudonyme Reginaldus Gonsalvius Montanus penchent vers l'un des ermites de Saint-Jérôme, du couvent San Isidoro del Campo situé à une dizaine de lieues de Séville, où s'était constitué un foyer évangélique. Plusieurs frères de ce monastère quittèrent Séville, dans la seconde moitié de la décennie 1550, lorsqu'il devint prévisible que l'Inquisition préparait un vaste coup de filet dans les cercles réformés de la capitale des Indes.

6. La paternité de l'ouvrage a été attribuée avec sérieux à deux de ces frères isidoriens qui furent la répression inquisitoriale : d'une part à Antonio del Corro, qui signait sous le nom d'Antoine Corran alias Bellerive durant son exil en France et en Suisse ; celui-ci était apparenté au *licenciado* homonyme Antonio del Corro, doyen des inquisiteurs de Séville, et ces liens expliqueraient la connaissance circonstanciée des rouages de l'Inquisition – pourtant tenus secrets – ainsi que des événements et anecdotes propres au siège du tribunal, à travers des histoires que le jeune Corran avait pu tenir de son oncle ; d'autre part, elle a été attribuée à Casiodoro de Reina (ou Reyna), qui allait lui aussi prendre le chemin de l'exil et devenir le premier traducteur de la Bible en castillan (parue à Bâle en 1569). En effet, cette histoire de la cour inquisitoriale avait bien été rédigée à plusieurs mains : comme le relève Ignacio García Pinilla, dans son introduction, on décèle de nombreuses coïncidences entre des passages en latin d'œuvres de Corran et d'autres de Reina (pp. 27-31). En outre, comme l'avait déjà démontré Carlos Gilly, Reina était intervenu pour faire imprimer le brûlot à Strasbourg puis à Bâle mais les



échevins des deux cités, soucieux de relations apaisées avec les États voisins, avaient désapprouvé l'édition de l'ouvrage dans les cités rhénanes malgré les qualités qu'ils lui reconnaissaient. Casiodoro fit finalement paraître le brûlot dans les presses de l'huguenot exilé à Heidelberg, Michel Schirat (ou Chirat) et l'Espagnol est la première personne que l'on connaisse à rendre compte de la publication du livre, dans une lettre datée du 27 septembre 1567 à Diego López, indice supplémentaire qui confirme qu'il participa étroitement à la rédaction – ou à tout le moins à l'édition – de l'ouvrage<sup>1</sup>. B. Antoon Vermaseren avait déjà fait état de cette hypothèse d'un ouvrage rédigé par deux auteurs<sup>2</sup>.

7. Toutefois, la spécificité de cette édition est de confirmer l'idée qu'un troisième auteur se cachait derrière ce pseudonyme. Compte tenu des informations précises recueillies lors des autodafés célébrés entre 1559 et 1564 à Séville, auxquels ni Casiodoro de Reina ni Antonio del Corro ne purent assister puisqu'ils avaient choisi l'exil en 1557, il est évident que ceux-ci obtinrent les informations par l'entremise de courriers et surtout de transfuges de Séville, dont Pérez de Pineda organisa l'accueil à Paris et à Genève, en particulier. Il est probable que le projet d'un tel ouvrage ait été conçu en 1564-1565, lorsque se rencontrèrent sur les terres de Renée de France, dans le Périgord, Antoine Corran, Casiodoro de Reina, et Juan Pérez de Pineda (pp. 13-17), hypothèse que nous avons avancée dans un article en 2008. Connu en France sous le nom de Pierius, Juan Pérez de Pineda était un membre du premier cercle évangélique de Séville, disciple du docteur Juan Gil, alias Egidio, prédicateur et chanoine, qui fuit l'Espagne en 1549, probablement, lorsque son maître fut emprisonné. Proche de Théodore de Bèze,

Pérez de Pineda était un ardent propagandiste réformé qui mit son talent au service de la cause calviniste et les réseaux qu'il constitua, dans les cercles réformés d'Allemagne, de Paris et de Genève, furent employés pour la diffusion de la doctrine protestante auprès des siens restés en Espagne. C'est lui qui fit éditer chez Jean Crespin à Genève, en 1556 et en 1557, plusieurs ouvrages de propagande réformée en langue castillane. Il les fit convoyer en Espagne par un de ses proches, Julián Hernández, alias Julianillo, dont la détention provoqua les vagues d'arrestations et conduisit au démantèlement des cercles évangéliques de Séville. Le pseudonyme renverrait à ces trois figures de la Réforme : « Reginaldus » ferait référence au nom latinisé de Reina ; « Gonsalvius » à l'un des patronymes d'Antonio (González) del Corro et « Montanus », au village d'origine de Pérez de Pineda, Montilla, dans la sierra de Cordoue (pp. 20-21).

8. Dans une première partie, les auteurs analysaient de façon détaillée, les procédures du tribunal et les modalités de ses interventions. Une première section exposait le fonctionnement du tribunal de la foi (pp. 87-273) et une seconde illustre, à la suite, à travers une série d'exemples d'accusés et de condamnés de Séville, les excès de la procédure inquisitoriale (pp. 275-303). Comme l'indiquait le frontispice du libelle – *Addidimus appendicis vice piorum quorundam martyrum Christi elogia* –, la seconde partie était constituée d'un appendice recensant les pieux martyrs de l'Inquisition de Séville et comportait les notices biographiques des principaux accusés des cercles évangéliques qui avaient été démantelés à la fin du règne de Charles Quint (pp. 305-431). L'ouvrage constituait, ainsi, un diptyque dévoilant au public, d'une part, les pratiques des « papistes » et les détails de la procédure

<sup>1</sup> Carlos Gilly, 1985, *Spanien und der Basler Buchdruck bis 1600. Ein Querschnitt durch die spanische Geistesgeschichte aus der Sicht einer europäischen Buchdruckerstadt*, Bâle-francfort, pp. 234, 353-354.

<sup>2</sup> B. Antoon Vermaseren, 1985, «Who was Reginaldus Gonsalvius Montanus?», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 47, pp. 47-77.

inquisitoriale, et présentait, d'autre part, un martyrologe des protestants ou assimilés comme tels, qui avaient été suppliciés lors des autodafés qui se tinrent à Séville de 1559 à 1565.

9. La première partie de l'ouvrage constitue, ainsi, une description circonstanciée de la procédure inquisitoriale, qui était tenue secrète, et elle est illustrée par des exemples. Les auteurs y détaillent les spécificités d'une procédure rigoureuse, dont les tenants et les aboutissants étaient l'obtention des aveux sous forme de confession, qui permit le rachat du coupable et la dénonciation de ses co-religionnaires. La description extrêmement précise de la procédure et de la situation des condamnés à l'intérieur des geôles montre, selon les éditeurs, qu'ils avaient eu entre leurs mains les *Instrucciones* (instructions) de Fernando de Valdés (1561), publiées quatre ans après le départ des auteurs de Séville (pp. 38-39) : un fait qui interroge puisque ce genre d'imprimé était destiné à l'usage interne des cours inquisitoriales et ne devait nullement circuler au dehors. On peut se demander dans quelle mesure les auteurs n'utilisèrent pas plutôt celles de Torquemada, édictées un demi-siècle plus tôt et auxquelles celles de Valdés n'apportèrent qu'un correctif sur un certain nombre de points.

10. La seconde partie de l'ouvrage, composée en hommage aux membres de la communauté évangélique, suppliciés par l'Inquisition, souvent proches compagnons des auteurs – comme ces derniers le précisent parfois – a apporté un éclairage sur « la » communauté qui suivait l'Évangile ou les « chrétiens pieux » selon les termes qu'emploient les auteurs – même si on a plutôt le sentiment de se trouver face à plusieurs groupes professant des doctrines inspirées de la Réforme allemande et française mais qui n'étaient pas toujours en rupture avec l'Église de

Rome. Cette seconde partie fut incorporée, en partie, au martyrologe initié par Jean Crespin à Genève, l'*Histoire des martyrs persecutez et mis a mort pour la vérité de l'Évangile* à partir de l'édition de 1582. Elle constitue la section la mieux connue de l'ouvrage et elle a longtemps servi de source principale aux historiens de la Réforme en Espagne, compte tenu de son accessibilité. Comme le rappellent García Pinilla, Nelson et Herráiz Pareja, les auteurs du *Sanctae Inquisitionis...* avaient pris le soin, pour donner une plus grande portée à leur écrit, de se fonder sur des sources étayées (pp. 39-41). Le texte n'est pas pour autant un récit historique comme de nombreux protestants ont voulu le présenter et, indéniablement, la présentation de figures telles que don Juan Ponce de León, Julianillo ou le maestro Blanco, ou encore l'évocation des derniers moments du prédicateur et théologien Constantino de la Fuente, par exemple, sont à prendre avec précaution.

11. Parmi les nombreux mérites de cette traduction critique en anglais, figure l'insertion de nombreuses notes érudites et détaillées, qui croisent les apports de l'historiographie récente avec les épisodes relatés dans l'ouvrage. Celles-ci permettent d'identifier des personnages secondaires ou dont l'identité avait été tue par les auteurs, comme dans le cas d'un des derniers prisonniers à avoir côtoyé Constantino de la Fuente (n. 178, pp. 422-423) ; de mieux en cerner d'autres, tel l'énigmatique Gregorio Ruiz (n. 78, pp. 357-358) ou le surprenant clerc Garcí Arias, le *maestro* Blanco (n. 79, p. 358). Ces notes permettent également de contraster dans bien des cas, les témoignages de nature hagiographique, propres au genre du martyrologe, avec celles recueillies par des sources historiques, notamment inquisitoriales, dont celles de Séville ont été, en partie, publiées par Tomás López Muñoz<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Tomás López Muñoz, 2011, *La Reforma en la Sevilla del XVI*, Séville, MAD, 2 vols, vol. 2.

12. Ce second volume de la collection *Heterodoxia Iberica* contient, en outre, une très riche collection d'appendices d'une cinquantaine de pages (pp. 433-482) contenant des extraits de récits d'autodafés ou *relaciones de autos* qui permettent de confirmer la source employée par les auteurs du *Sanctae Inquisitionis...*, des extraits de textes d'Antoine Corran ou des lettres du père jésuite Durán qui avait assisté à l'autodafé de Séville du 22 décembre 1560 lors duquel furent brûlées les effigies des docteurs De la Fuente et Juan Gil, alias Egidio, aux côtés de celle de Juan Pérez de Pineda. Ces annexes contiennent également le récit de John Frampton, marchand anglais protestant, jugé au cours des mêmes années, qui raconte la procédure inquisitoriale de son point de vue, décrivant les geôles et la procédure à laquelle il fut exposé dans la forteresse de Triana, en bordure du Guadalquivir ; on trouve également à l'appendice 7 (pp. 479-481) une très intéressante illustration de l'un des autodafés de Séville parue dans la traduction

de Skinner du libelle, sous le titre *A Discovery and Playne Declaration of Sundry Subtill Practises of the Holy Inquisition of Spayne*. Une gravure quasi-introuvable aujourd'hui dans les exemplaires qui nous sont parvenus de l'édition de 1569 car, bien souvent, l'eau-forte a été détachée et ne figure plus à la page correspondante. On regrettera, toutefois, que les éditeurs aient omis de reproduire ou de retranscrire la légende de ladite illustration qui reprend les différentes étapes de la procession de l'autodafé depuis la sortie des geôles du Saint-Office jusqu'au bûcher.

13. Cette édition est indéniablement une source essentielle pour la connaissance des milieux réformés dans la Péninsule ibérique. Elle constitue un outil précieux pour mieux analyser la diffusion de ce texte en Europe du Nord, qui eut une profonde influence dans les milieux protestants, et connaître sa réception dans plusieurs cercles, puisqu'on en retrouverait même des échos dans le théâtre élisabéthain, dans *Hamlet*, par exemple<sup>4</sup>.

**Michel Boeglin**

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Marcos J. Herráiz Pareja, Ignacio J. García Pinilla, Jonathan L. Nelson (éd.), *Reginaldus Gonsalvius Montanus : Inquisitionis Hispanicae artes. The arts of the Spanish Inquisition : a critical edition of the Sanctae inquisitionis Hispanicae artes aliquot (1567) with a modern English translation*, Brill, Leyde - Boston, 515 p.

ISBN 9789004365759 (papier) | ISBN 9789004365766 (e-book)

<sup>4</sup> Ciríaco Morón Arroyo, « La Inquisición y la posibilidad de la gran literatura barroca española », Ángel Alcalá (éd.),

*Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelone, Ariel, 1984, pp. 315-327, p. 320.



## **E. Uribe Carreño, O. S. Garzon, E. Schupper et A. Ribieras (dir.), *Colombie, comprendre le processus de paix***

1. L'ouvrage collectif *Colombie, comprendre le processus de paix* constitue une compilation originale sur les origines du conflit armé en Colombie et les implications du processus de paix signé en 2016. Il réunit, à cette fin, une quinzaine de spécialistes de la question, parmi les plus reconnus. Démarche originale, des étudiants (traducteurs des articles) ont été associés aux travaux, ce qui constitue de plus une pratique pédagogique d'un grand intérêt.

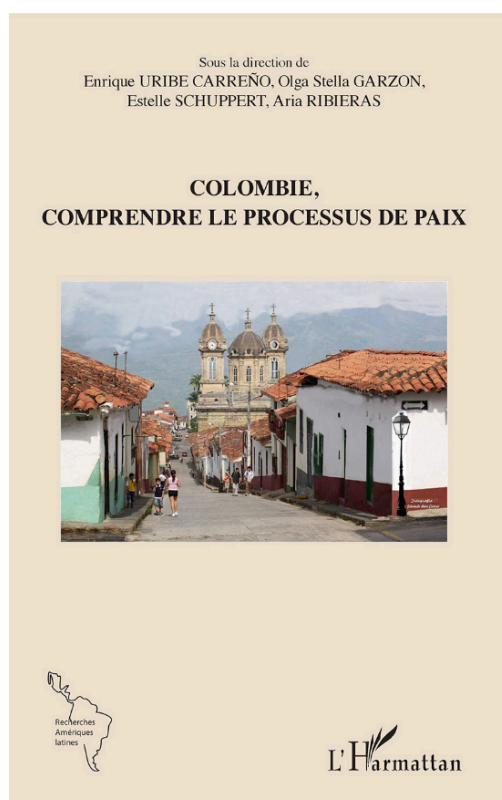
2. Insérée à la fin du livre, une chronologie permet au lecteur d'appréhender l'histoire et l'ampleur du conflit armé depuis 1948, date de la mort du dirigeant populaire Jorge Eliécer Gaitán, jusqu'aux accords de 2016, en passant par la formation de différents groupes armés dans les années 1960, parmi lesquels les FARC

(Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia), qui apparaissent comme la plus ancienne guérilla d'Amérique. Les moments-clés de l'affrontement entre les groupes rebelles et l'État sont ainsi

mis en lumière, ainsi que l'échec des différents pactes, armistices, trêves et autres négociations de paix entreprises par les autorités depuis le gouvernement de Rojas Pinilla en 1953.

3. L'ouvrage souligne par ailleurs les paradoxes de l'accord de paix de 2016, sa longue maturation et l'intervention de nombreuses personnalités étrangères et des organisations internationales pour encadrer ce processus. Malgré la diminution des morts violentes, des enlèvements et des attentats qui a suivi le moment où les FARC ont commencé à négocier, cette

initiative n'a pourtant pas donné lieu à consensus. Au contraire, le pays s'est divisé : les



habitants des grandes villes (50 % de la population), qui n'ont pas subi directement les conséquences du conflit armé, ont voté contre les accords de paix lors du référendum de 2016 ; la droite traditionnelle et conservatrice, l'oligarchie foncière, les églises évangéliques et les principaux médias ont suivi l'ancien président Álvaro Uribe et les partis d'extrême droite, pour qui la guerre valait mieux que la paix ; le reste de la population (paysans, victimes de violence, syndicats, étudiants, partis politiques alternatifs, ONG...) est descendu dans la rue pour soutenir le processus de paix, sans que cela s'avère suffisant pour consolider ces accords et faire appliquer les promesses que ceux-ci renfermaient. Divisé en quatre chapitres organisés de façon chronologique, ce livre nous aide par ailleurs à mieux comprendre un conflit long de cinq décennies et les enjeux des accords de paix de 2016.

4. Le premier chapitre, intitulé « L'origine du conflit », montre que la propriété foncière est au cœur du problème depuis les années 1920 : répartition inégale, appropriation et capitalisation des terres, expropriations violentes, résistance armée des communautés paysannes, répression, violence généralisée, etc. Il s'en est suivi une profonde inégalité sociale, avec une minorité puissante qui a tout mis tout en œuvre pour empêcher la participation politique de la majorité ou réprimer violemment les mouvements populaires. L'intervention des États-Unis dans les affaires intérieures du pays, à partir des années soixante-dix avec la doctrine militaire de l'ennemi interne, renforcée au cours de la décennie suivante avec le « Plan Colombie », censé éradiquer les cultures illicites, n'a fait qu'aggraver les tensions déjà existantes. En effet, cette lutte contre le trafic de drogue a constitué un prétexte pour imposer une politique de guerre froide et permettre l'appropriation et l'exploitation des matières premières par des multinationales.

5. Historiquement, la Colombie a été l'un des rares pays d'Amérique latine à se soumettre sans condition aux desseins du Pentagone. Les différentes guérillas colombiennes, dont les FARC, s'étaient formées au cours des années soixante, au lendemain de la Révolution cubaine, dans le but d'obtenir une meilleure répartition des terres. Les experts s'accordent à dire que le conflit armé entre l'État et les FARC s'est intensifié au début des années quatre-vingts avec l'expansion du trafic de drogue et l'entrée en scène de groupes paramilitaires armés. L'essor de ces derniers a été favorisé par le gouvernement national et certains maires locaux pour lutter contre la guérilla. En institutionnalisant ces gangs criminels avec le soutien des appareils de la police d'État, la violence et la confrontation avec la guérilla ont déraillé, provoquant une guerre sans faille qui a causé plus de 250 000 morts directes, 800 000 indirectes et six millions de déplacés, sans compter des dommages matériels incalculables.

6. Dans le chapitre II, « Le processus de paix (1982-2017) », les auteurs ont suivi pas à pas les différentes actions menées sous les gouvernements de Belisario Betancur, Virgilio Barco, César Gaviria, Andrés Pastrana et Álvaro Uribe dans le but de parvenir à une paix durable. Quel que soit le gouvernement en place, toutes ces tentatives ont échoué, car elles signifiaient « un pacte silencieux quant à la responsabilité des élites » : paysans et fermiers, les véritables victimes du conflit, n'avaient aucune visibilité ni aucun droit à la moindre indemnisation. De même, comme le souligne Daniel García Peña, les quelques trêves négociées firent long feu parce qu'elles n'avaient pas de suivi et qu'il manquait dans les négociations une réelle volonté politique, tant de la part de l'État que des guérillas. Aux dires des quelques combattants, « cette histoire a été répétée maintes fois afin de montrer que la trêve est toujours un piège tendu par l'autre ». Ce contexte d'échecs successifs met d'autant plus en

valeur l'importance des négociations engagées en 2012 entre l'État et les FARC, qui ont abouti à l'accord signé en 2016 pour mettre un terme définitif au conflit.

7. Le chapitre III, consacré au « Processus de paix à La Havane », explique les raisons pour lesquelles le processus de paix a été long et ponctué de nombreux obstacles. Premièrement, les parties devaient accepter de « rompre le lien profond entre la violence et politique, caractéristique de l'histoire de la Colombie depuis les origines de sa vie républicaine ». Deuxièmement, il fallait démanteler « le regard complotiste de la politique » de ceux qui pensaient qu'avec cet accord, l'État capitulait devant les demandes des FARC. Troisièmement, l'accord obligeait la guérilla à de nombreux engagements, fondés sur « un système global de vérité, justice et non-répétition », et contraignait l'État à engager des réformes structurelles, économiques, politiques et culturelles, en particulier en ce qui concerne la propriété foncière (réforme agraire). Enfin, comme un grand défi, on avait besoin « d'une pédagogie pour la paix » visant à dépoliariser « les regards opposés des acteurs impliqués » et à créer un climat de confiance parmi la population, ce qui semble difficile à réaliser sous le nouveau gouvernement de droite d'Iván Duque.

8. Pour finir, le quatrième chapitre, intitulé « Écueils et atouts », regroupe quelques brefs commentaires d'écrivains, de journalistes, médecins et enseignants. L'épilogue contient des réflexions, également brèves, sur le concept de révolution, un concept polysémique et controversé. Ces deux derniers chapitres ne contribuent pas beaucoup à la discussion, sauf à corroborer ce qui a été dit dans les premiers.

9. Un consensus se dégage parmi les spécialistes qui ont participé à l'ouvrage. Tant que le pouvoir sera contrôlé et imposé « par une puissante minorité structurée selon des intérêts internationaux » et que les causes

profondes et structurelles du conflit ne seront pas résolues, il n'y aura pas de démocratie représentative et il ne sera pas possible de renforcer les institutions de l'État sur les plans économique, politique et culturel. Il ressort clairement du livre que l'objectif de la justice transitionnelle est de mettre fin aux abus commis par les deux parties, l'État et les FARC. Chacun doit assumer la responsabilité de rendre justice et de réconcilier les Colombiens. Cette justice transitionnelle signifie qu'il ne peut y avoir de reconstruction et de consolidation de la paix tant qu'aucune réparation globale des victimes n'est prévue par les accords. Un autre point qui fait consensus est l'idée que l'État a manqué de pédagogie avant, pendant et après l'accord de 2016. Comme le souligne Fernán E. González, « les accords ne sont pas un point d'arrivée, mais un point de départ, car ils doivent être encadrés par un processus de réformes qui puissent conduire à la reconstruction du pays dans ses dimensions politiques, économiques et culturelles ». Le plus grand défi de l'accord politique entre l'État et les FARC, selon les spécialistes, n'a pas été la négociation difficile entre les parties, mais l'exécution de celles convenues dans l'accord.

10. Bien que l'accord de paix ait permis à la Colombie de faire un grand pas en avant, il est nécessaire de « déjouer les innombrables pièges de l'après-conflit », car il est tout à fait vrai que le pays « a déjà subi trente-trois années de processus de paix avortés ». L'après-conflit reste difficile car il y a encore beaucoup de ressentiment, lequel est vivement exacerbé et instrumentalisé par une minorité politique au Parlement. Cette polarisation limite les progrès dans la mise en œuvre des accords et la capacité à faire face à d'autres problèmes tels que les négociations de paix avec la guérilla de l'ELN (Ejército de Liberación Nacional) et d'autres groupes armés, la culture et l'exportation de drogues illicites, ou encore la corruption étendue dans les institutions de l'État et le secteur privé.

Toutefois, les chercheurs s'accordent à penser que, même si l'accord de paix n'allait pas résoudre tous les problèmes, il constituait néanmoins un pas en avant par rapport aux précédentes tentatives de négociation. La fragilité de la paix a été démontrée récemment avec l'intérêt manifesté par le gouvernement pour faire échec aux accords de paix.

Selon un éditorial du *New York Times*, « aujourd'hui, près de trois ans plus tard, avec la nation dirigée par les opposants aux accords, la paix serait en train de se désintégrer, ce qui serait un désastre pour le pays, pour la région et pour la cause de la démocratie<sup>1</sup> ».

**Augusto Escobar Mesa**

Université de Montréal

*Colombie, comprendre le processus de paix*, sous la direction d'Enrique Uribe Carreño, Olga Stella Garzon, Estelle Schuppert et Aria Ribieras, Paris, L'Harmattan, 2017, 270 p.

ISBN : 978-2-343-13-567-0

---

<sup>1</sup> Sergio Gómez Maseri, « La paz en Colombia se está “desintegrando”, según *The New York Times* », *El Tiempo*, 24 de mayo de 2019.



## **Conferencia de Pierre-Antoine Fabre, «La construcción de una iconología católica. El taller de las imágenes en la primera Compañía de Jesús (1556-1622)», UCM, Madrid, 31/10/2018**

1. Escudriñar la trama de una buena obra histórica revela la complejidad de poner en tela de juicio lo que pretende llevar a cabo el historiador cuando hace historia. El IX Seminario Internacional de Master y Doctorado de la Universidad Complutense de Madrid, *Las formas de construcción y presentación del discurso histórico*, reunía seis conferencias plenarias celebradas entre el 31 de octubre de 2018 y el 2 de abril de 2019, y dio la palabra a destacados historiadores.

2. Pierre-Antoine Fabre (EHESS, París) presentó una de ellas, el 31 de octubre de 2018, titulada «La construcción de una iconología católica: el taller de las imágenes en la primera Compañía de Jesús (1556-1622)» que se inserta dentro del proyecto internacional *Culture visuelle et histoire spirituelle dans la première modernité mondiale: les Evangelicae Historiae Imagines*, que dirige en colaboración con Ralph Dekonink (Universidad católica de Lovaina) y Walter Melion (Universidad Emory, Atlanta). Director de estudios en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, Pierre-Antoine Fabre es el fundador del *Centre d'Anthropologie Religieuse Européenne* y dirige asimismo en el

marco de l'École Française de Rome un programa de investigación que abarca la supresión y la restauración de la Compañía de Jesús (1773-1814). Paralelamente, codirige un seminario titulado *Misiones y culturas en la época moderna* que se centra en el apostolado en el mundo ibérico en los siglos XVI-XVIII.

3. En las circunstancias históricas que esboza Fabre –el contexto contrarreformista al final de la crisis de la representación religiosa y el inicio de la expansión mundial de la imagen católica mediante la primera colonización– se editan en Amberes, en 1593, las *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal (1507-1580). Este relato ilustrado de la trayectoria vital de Jesús conoció inmediatas reimpresiones; pero las sucesivas ediciones de 1593, 1594 y 1595 se singularizan por las alteraciones sucesivas del orden evangélico y litúrgico y el significado de aquellos cambios resulta revelador de las adaptaciones de aquel proyecto editorial. La edición *princeps* se compone de 153 grabados dispuestos según el orden evangélico, con leyendas y letras pero sin comentario. La segunda, en 1594, *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae sacrosancto*

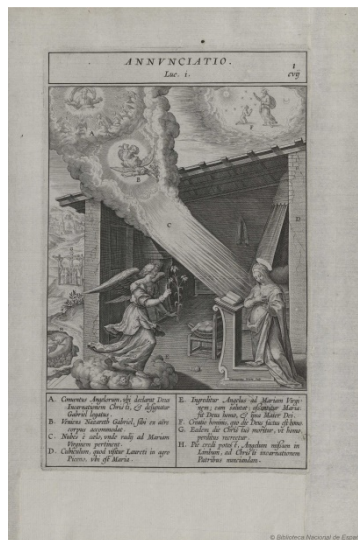
*Missae sacrificio toto anno leguntur*, compuesta por meditaciones espirituales, se diferencia de la primera por la incorporación de comentarios de Jerónimo Nadal, por la narración evangélica estructurada según el año litúrgico y por carecer de ilustraciones. En cambio, la tercera edición, de 1595, reanuda con las ilustraciones de 1593 y conserva los comentarios de 1594. La numeración doble de las imágenes constaba ya en los borradores de 1560, según Ralph Dekoninck: la primera se correspondía con el orden de la narración evangélica y la segunda permitía una lectura conforme al calendario litúrgico. Este doble sistema para adentrarse dentro de las Sagradas escrituras conduce a cuestionar la relación entre sendas numeraciones y, por tanto, a indagar el impacto de las modificaciones que el orden litúrgico implica en el relato evangélico y la significación de dichas alteraciones.

4. En su intervención, Pierre-Antoine Fabre puso de manifiesto dos fundamentos esenciales que caracterizan la obra y resultan significativos para entender *a posteriori* sus planteamientos. No se establece solo una «competencia» entre dos disposiciones –la narración evangélica y el calendario litúrgico–, sino que el libro ilustrado recalca la autonomía entre la imagen y el texto. Aquello sorprende, como lo indica el investigador francés, si se toma en cuenta que hasta entonces las imágenes dependían del texto, mientras que en el presente caso parecen funcionar como textos. Otra dimensión que le interesó particularmente a Fabre fue la forma elegida por los jesuitas de anunciar la publicación de esta obra, que constituía una obra póstuma de Jerónimo

Nadal, fallecido en 1580. Al ser publicada la obra, la Compañía de Jesús difundió que un contrato entre Ignacio de Loyola y Jerónimo Nadal, su hijo espiritual, había dado a luz a las *Evangelicae Historiae Imagines*. Sin embargo, posteriormente, Pierre-Antoine Fabre destaca la ausencia de fuentes que atestigüen la existencia de semejante contrato.

5. Por ello, el profesor de l'EHESS emite la hipótesis siguiente: en un contexto de concepción de un sistema representativo contrarreformista, ¿fue difundida esta noticia por la necesidad de legitimar la incorporación de grabados para los *Ejercicios espirituales*, y justificar así que a la «palabra y a la imaginación» se sustituyeran «texto e iconografía»? La obra no parecía ilustrar de forma exhaustiva los ejercicios ignacianos pero podía, no obstante, referir a estos. En efecto, para el investigador francés, los *Ejercicios espirituales* conectan el tiempo pasado del relato con el orden litúrgico como si se tratara de acontecimientos que, durante un tiempo presente sagrado, remiten a un relato pasado de la trayectoria vital de Jesús. Para demostrarlo, analiza diversas secuencias.

6. Primero, plantea el análisis del grabado *Annunciatio* (ver ilustración 1), que le sirve como herramienta para responder a las dudas siguientes: ¿cómo nacen un presente y una meditación litúrgica a través de la imagen? Procura así demostrar que la imagen y la leyenda se complementan para permitir que la imagen explicita el relato narrativo mientras la leyenda favorece la comprensión e interpretación para llevar al lector a una meditación y un presente litúrgicos. El especialista dilucida de esta forma primero la índole insólita de la composición



**Ilustración 1.** Grabado 1 (1593) o 107 (1595), «Annunciatio» en Jérôme NADAL, *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593, Biblioteca Nacional de España (BNE), R/7965(2).

de la *Annunciatio* en su conjunto, en comparación con la representación tradicional, ya que implica una multitud de momentos variados en un espacio unificado que es la imagen y que la mirada descompone en su complejo recorrido al contemplarla. Luego, otra dimensión de esta secuencia narrativa se genera al leer los pies de imágenes. Ilustra su propósito analizando la leyenda D: observa la impactante presencia de la casa de María en Loreto y con el fragmento, «*Ubi est maria*», de la Virgen como icono, tal y como

lo refiere el orden litúrgico. Por lo tanto, el proceso de lectura alternativo entre la imagen y la leyenda concede un presente: el de María en Loreto y el de la imagen en construcción en la mente del lector ensimismado en la contemplación; una contemplación que resulta esencial por facultar el paso del tiempo narrativo al litúrgico. Se crea de esta forma una meditación litúrgica de la imagen. En definitiva, Pierre-Antoine Fabre establece que este primer eje demuestra la posibilidad de concebir la imagen como una representación de tiempos pasados, como la memoria del relato evangélico y como un lugar de experiencia presente de la *Annunciatio*. Sin embargo, la articulación entre el relato evangélico y el orden litúrgico no se corresponde siempre de forma tan asequible y armónica.

7. Fabre prolonga su argumentación con el análisis de dos series: los grabados 73-75 y 76-78 de la edición de 1593 que se corresponden respectivamente con la reestructuración litúrgica de 1595, a los grabados 37-39 y 61-63. En la edición de 1595, la desunión de las dos series se hacía más compleja con la introducción de multitudes de parábolas, es decir, de narraciones alegóricas de la que se extraen enseñanzas morales y que, en la obra, complican la lectura del relato evangélico. Dicho de otra manera, la publicación de 1593 privilegiaba una coherencia entre las dos series tal y como lo justifica el investigador francés al estudiar los grabados 73 (ver ilustración 2) y 76 (ver ilustración 3). La posición homóloga

de las letras A en el grabado 73 y de la E en el 76 revela el carácter repetitivo de las dos imágenes. En cambio, la edición de 1595, con el aislamiento de ambas series, rompe con la circularidad de la repetición entre parábola y relato y, por consiguiente, se introduce una ruptura en la continuidad narrativa; se establecen, así, una estructura y un presente litúrgicos. Estas consideraciones le conducen a Pierre-Antoine Fabre a formular como hipótesis que «los desafíos del relato en su doble dimensión radican en la manera con la que el relato actualiza la parábola y



**Ilustración 2.** Grabado 73 (1593) o 37 (1595), «*Feria V. post domin. II. Quadrages*» en Jérôme NADAL, *Evangelicae Historiae Images*, 1593, BNE, R/7965(2).



**Ilustración 3.** Grabado 76 (1593) o 61 (1595), «*Feria VI. post domin. III. quadragesimae*» en Jérôme NADAL, *Evangelicae Historiae Images*, 1593, BNE, R/7965(2).

cómo la liturgia actualiza el relato».

8. En el tercer y último eje de su argumentación se centra en el génesis de una circularidad de la imagen, apoyándose en el grabado 54 (ver ilustración 4) que sufre una discontinuidad narrativa por la distribución litúrgica del relato evangélico. En efecto, mientras que en la publicación de 1593 el grabado 53 es anterior al 54 que lo evoca, en la edición de 1595, el 53 pasa a ser 64. La originalidad de este grabado radica en la doble presencia de la letra C en el pie que expone las palabras de Jesús. Nace de esta forma, mediante la lectura de la leyenda, una nueva temporalidad, una circularidad por referir una imagen a dos instantes sucesivos: se estratifica la imagen entre lo presente y lo pasado. Nace la «génesis de un ciclo», tal como lo nombra, que se caracteriza por la relación entre el acontecimiento y su memoria, abriendo paso así una nueva

temporalidad.

9. La desemejante distribución de los 153 grabados entre la edición de 1593, que respeta el relato evangélico lineal, y la publicación de 1595, que obedece al orden litúrgico circular, invitan a interrogarse a propósito de la creación de un presente litúrgico y a la relación de este con la composición de la imagen y a plantearse cómo la contemplación consigue superar el marco narrativo diseñado gracias a otra temporalidad. Fruto de un trabajo fundado en un corpus de referencias muy extenso, el recorrido de esta reflexión aguda y sutil abre, así, perspectivas historiográficas novedosas en torno a la interpretación y finalidad de las imágenes. Mediante ello, propicia nuevas lecturas posibles y pone en tela de juicio, como lo recuerda el

propio Pierre-Antoine Fabre, conclusiones suyas de hace más de veinte años para asentar, hoy, que dichos grabados constituyen una ilustración perfecta de los ejercicios por la circularidad que crea la liturgia.



**Ilustración 4.** Grabado 54 (1593) o 64 (1595), «Sabbatho post domín. IIII. quadrag.» en Jérôme NADAL, *Evangelicae Historiae Images*, 1593, BNE, R/7965(2).

**Lucille Soler**

Master 2 TRACES. Histoire et Sciences Sociales  
Université Paul-Valéry Montpellier 3