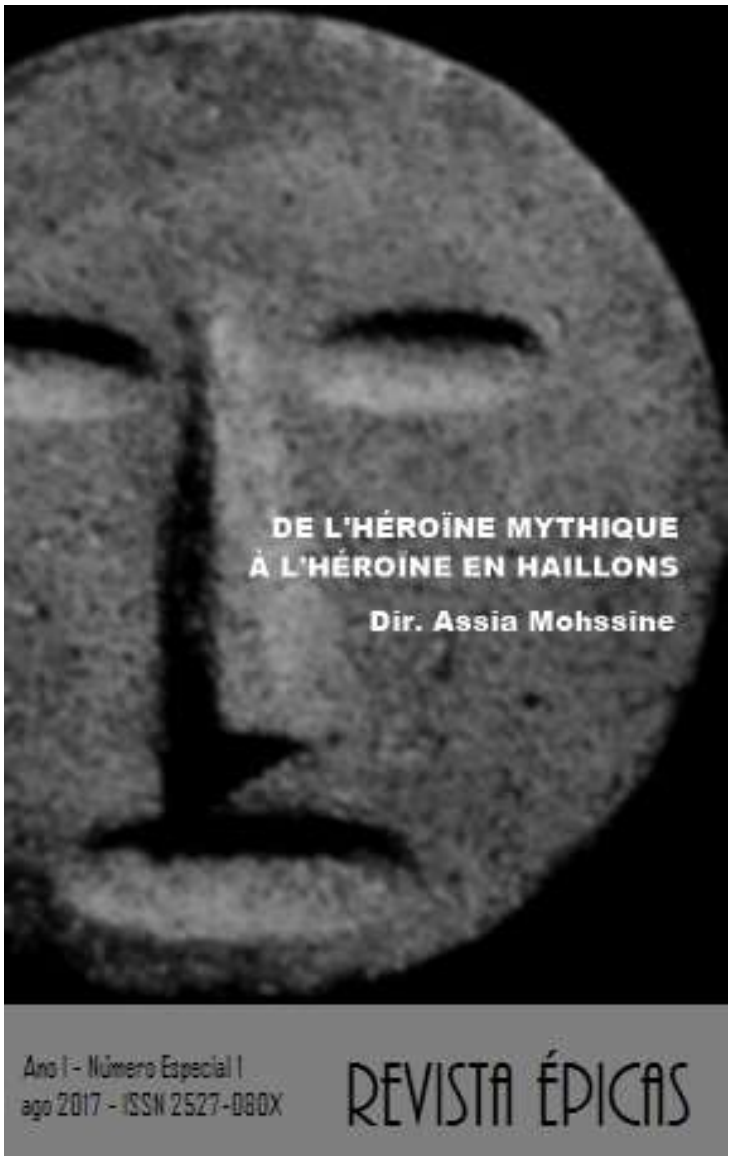


DE L'HÉROÏNE MYTHIQUE À L'HÉROÏNE EN HAILLONS.
Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes
des Amériques et de l´aire ibérique

Direction Assia Mohssine

ISSN 2527-080X - Ano I - Número Especial 1 - ago 2017

Revista Épicas. Ano 1. Número Especial 1 – ago 2017
ISSN: 2527-080X

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Présentation - p. 3

ARTIGOS/ARTICLES – p. 6

ÉPICA MÍA - Carmen Boullosa - p. 7

SUR UNE NOUVELLE VOIE: VOIX DE FÉMININE GENT - Ana Luísa Amaral - p. 18

IMPOSSIBLES ÉPOPÉES. UNE LECTURE DE *EPOPEIAS* DE ANA LUÍSA AMARAL - Daniel Rodrigues - p. 32

UN NUEVO HEROÍSMO ÉPICO EN P*OEMA DE CHILE* DE GABRIELA MISTRAL - Christina Ramalho - p. 43

LA SUBVERSIÓN DE LOS GÉNEROS: POESÍA ÉPICA FEMENINA EN CENTROAMÉRICA - Dante Barrientos Tecún - p. 59

ALIENTO ÉPICO EN LA POESÍA DE OLGA ELENA MATTEI - Augusto Escobar Mesa - p. 72

ESPACES, SIMULTANÉITÉ DES TEMPS ET ARTS DANS L'OEUVRE POÉTIQUE D'OLVIDO GARCÍA VALDÉS: UNE EXPRESSION ÉPIQUE CONTEMPORAINE? - Bénédicte Mathios - p. 94

HÉROÏNES EN HAILLONS OU LA FATALITÉ ÉPIQUE AU FÉMININ DANS L'ÎLE AUX FOUS D'ANA GARCÍA BERGUA - Dalie Chrifi Alaoui et Assia Mohssine - p. 105

COORDENADAS CERVANTINAS EN LA NOVELA ÉPICA DE KATHY ACKER - Juan de Dios Torralbo Caballero - p. 127

CECÍLIA MEIRELES, REMÉMORATION ÉPIQUE D'UN PASSÉ HISTORIQUE? - Saulo Neiva - p. 143

MARIA MOURA: DE L'AMBIVALENCE D'UNE HÉROÏNE ÉPIQUE BRÉSILIENNE - Julie Brugie - p. 152

LA ÉPICA DE UNA ESCRITURA TESTIMONIAL Y POÉTICA. GEORGINA HERRERA ENTRE MEMORIAS Y OLVIDOS AFROCUBANOS - María del Mar López-Cabrales - p. 166

MOHSSINE, Assia. Présentation générale. In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas**, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 3-5. ISSN 2527-080X

DE L´HEROÏNE MYTHIQUE A L´HEROÏNE EN HAILLONS. METAMORPHOSES DU GENRE EPIQUE CHEZ LES AUTRICES DES AMERIQUES ET DE L´AIRE IBERIQUE

Présentation générale

Assia Mohssine
Université Clermont Auvergne

L´intitulé de ce numéro de *Revistas Épicas* dévoile d´emblée le double principe heuristique – l´épique et le *gender* – sur lequel repose notre approche des productions épiques de la contemporanéité écrites par les femmes des Amériques et de l´aire ibérique. L´objectif étant de mettre en dialogue la dynamique du genre épique avec le *gender* et voir la manière dont les écrivaines ont pu participer à la métamorphose du genre. Certes, l´approche en termes de genre littéraire a pris en compte la question de l´essoufflement ou la pérennité du genre épique, son anachronisme ou sa vitalité mais elle a peu abordé la transformation ou le possible glissement de l´épique vers l´écriture romanesque et encore moins la manière dont celle-ci exploite les procédés du registre épique. En ce sens, ce volume nous permettra d´amorcer une réflexion épistémologique transdisciplinaire sur la notion d´héroïcité en tant que catégorie esthétique resignifiée, tant dans l´épopée réinventée que dans les œuvres en prose écrites sur un mode de vision épique.

Dans un ouvrage consacré aux fortunes et infortunes de l´épopée au XXe siècle, Saulo Neiva pose explicitement la dynamique du genre épique sous l´angle de l´ambivalence par le biais d´une formule fort suggestive « Désirs et débris d´épopée au XXe siècle »[1]: « Le "désir" vif de réhabiliter un genre qui est associé á un temps révolu et la manière dont cette aspiration s´exprime, à travers la démarche consistant á rassembler des "débris" d´une esthétique souvent perçue comme incompatible avec la modernité » (Neiva, 2009, p. X). Tout en prolongeant les enjeux de cette ambivalence, il nous semble important d´interroger cette supposée incompatibilité du genre épique avec la modernité et de l´articuler avec une autre incompatibilité, toute aussi supposée, entre l´épique et le *gender* ; c´est d´ailleurs cette tendance que semblent illustrer les travaux de Christina Ramalho sur l´épopée brésilienne écrite par les femmes[2].

Qu´un genre traditionnellement masculin, qui a longtemps prévalu dans le champ littéraire en tant que forme culturelle hégémonique, fasse l´objet d´une exploitation affirmée chez les écrivaines des Amériques et de l´aire ibérique n´est, certainement pas, fortuit si l´on considère la démarche volontariste de ces écrivaines et leur fascination pour l´hybridation et les écarts esthétiques. A l´inverse, on peut y reconnaitre le principe d´un choix générique parfaitement assumé et pleinement conscient en interaction avec des circonstances historiques particulières. On peut donc légitimement penser que le recours aux codes épiques obéit á la volonté des écrivaines de la contemporanéité de démystifier et de déconstruire des représentations figées des identités sexuelles et de l´histoire – y compris l´histoire littéraire –. C´est en tout cas le sens qui se dégage de certains travaux influencés par les apports des études de genre et des études culturelles, lesquels accréditent l´idée que si les femmes réinventent l´épique c´est aussi pour démolir les présupposés du modèle culturel hégémonique et patriarcal fondé sur la différence sexuelle et l´exclusion de la femme des champ/chant épiques.

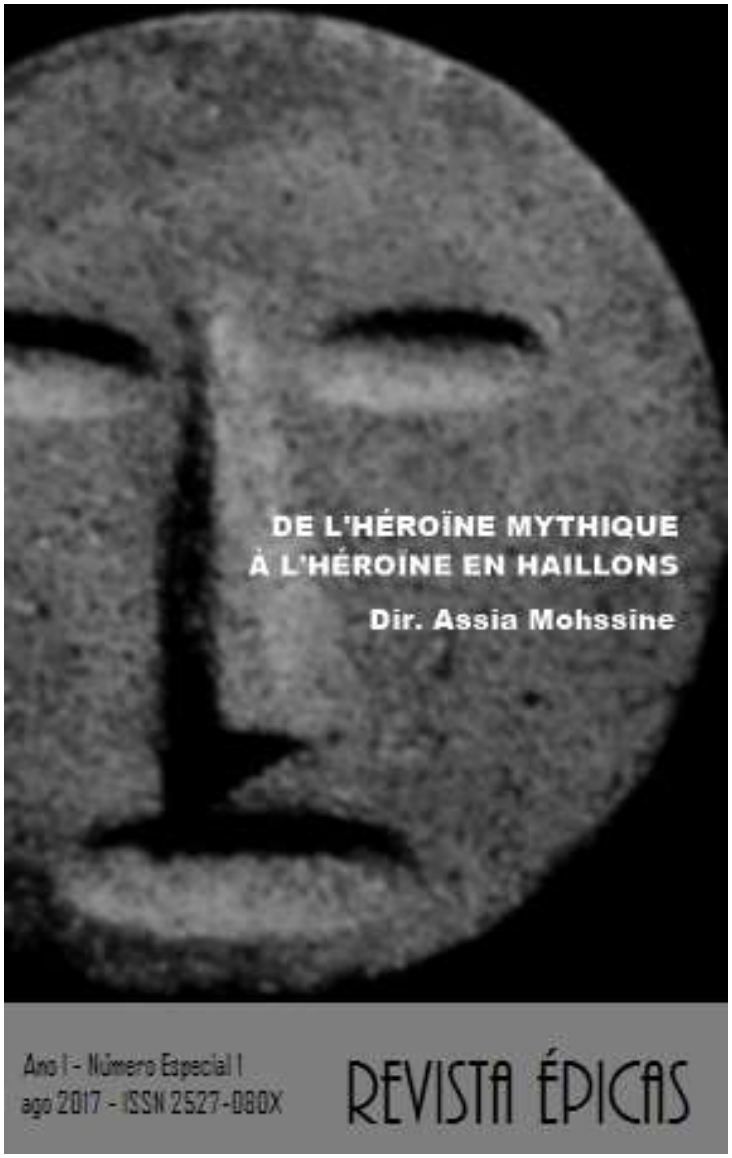
D´un autre côté, s´il est vrai que le processus de transformations a affecté tous les caractères du genre épique, il donne surtout à la figure du héros, depuis le Quichotte (1605-1615), une portée et une dimension nouvelles jusqu'à le faire désigner exclusivement par sa condition humaine loin de la sphère mythique. Ce bouleversement de taille dans la conception du héros moderne va s´imposer progressivement dans l´écriture épique occidentale et jusque dans les Amériques. Ce que le roman à vision épique ou le poème épique de ces dernières décennies mettent en évidence c´est la reconfiguration du sujet à la faveur de figures héroïques incarnées par des voix féminines rayées des généalogies poétiques et/ou des héroïnes en haillons oubliées de l´histoire. En faisant de la capacité de résistance de ces héroïnes

[1] NEIVA, Saulo (ed.). **Désirs et débris d´épopée au XXe siècle**. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2009. XII,

[2] RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

face à l´adversité la véritable matière de leurs œuvres, les écrivaines resignifient et articulent la notion d´héroïcité à une geste héroïque subversive. Héroïnes illustres déclassées par un système patriarcal ou héroïnes en errance qui vivent jusqu´au sacrifice les mutations d´une société contemporaine en crise, leur existence est marquée par la solitude et le non-sens, et leur sacrifice est vain et inutile. Incarnations modernes d´autres Sisyphe, Astérion ou Tantale, ces « héroïnes à l´envers » pour emprunter les termes d´Ernesto Sábato, semblent être liées à un héroïsme du quotidien et de l´anonymat, un héroïsme en haillons qui peine à franchir le seuil de la mémoire collective.

Dans cette perspective, il peut s´avérer fructueux d´examiner les liens entre l´épique et l´imaginaire au prisme de la notion d´héroïcité pour observer ses possibles glissements, transformations ou travestissements chez les écrivaines modernes et postmodernes des Amériques et de l´aire ibérique. Quels sont les aspects culturels, esthétiques, mythiques et historiques qui caractérisent l´épopée réinventée ? Comment s´opère le glissement de l´épique vers l´imaginaire ? Comment les romans moderne et postmoderne réécrivent-ils les codes épiques ? Ce sont quelques-unes des questions qui ont pu retenir l´attention des travaux ici présentés.



Artigos
Articles

BOULLOSA, Carmen. Épica mía. In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas**, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 7-17. ISSN 2527-080X

ÉPICA MÍA

MY EPIC

Carmen Boullosa[3]

La Doctora Mohssine – que proviene de dos regiones, la Auvernia (en el centro de Francia), y la cosmopolita arábico- afronorteña de su natal Marruecos -, pone en la mesa un tema (que ha explorado su colega Saulo Neiva, desde otra óptica y en el contexto de la lengua portuguesa): la reconfiguración de la épica, y la incorporación de las mujeres como sus protagonistas y sus creadoras (la épica como un género – *genre*- y ante nuestro género – *gender*-), y cómo esta reconfiguración o reinvención o reutilización de un género literario se dispara por la necesidad de construir en nuestro imaginario colectivo heroínas. Empezaré por un prefacio:

1. Prefacio

A fines del XIX, Samuel Butler, nieto del célebre escritor del mismo nombre (1835 – 1902), a quien Aldous Huxley reconoce deberle parte de su *Brave New World* por la sátira y utopía *Erewhon or Over The Range*, quien fuera, además de novelista y viajero, el traductor de la canónica versión al inglés en prosa

[3] Novelista, dramaturga y poeta mexicana.

de la *Iliada* y la *Odisea*, conjeturó en su libro *La autora de la Odisea*, subtitulado "Cuándo y cómo escribió, quién era, cómo utilizó ella la *Iliada*, y de qué manera creció el poema en sus manos", conjeturó, decía, que la versión que conocemos de la *Odisea* está en puño y letra de mujer - una poeta siciliana (1050 and 1000 A.C.), un personaje real, su tumba existe en Sicilia con el apropiado epitafio.

La versión de Samuel Butler no desmiente la más aceptada – y que utilizó Ismail Kadaré (1936, Albania) en la novela traducida al español como *El expediente H:* la *Odisea* y la *Ilíada* son creación popular, hechura colectiva, canto de bardos, pasa del habla y la música, a la palabra escrita, decidido salto que, según Samuel Butler, fue emprendido, comprendido y asumido por la poeta siciliana (y según Kadaré aún seguía cantándose en los treinta, en los Balcanes, en el formato original).

Hay un punto más que decir de la novela de Ismail Kadaré: la atribución de la autoría de la *Iliada* y la *Odisea* es candente para naciones vecinas, en ello radica su legitimidad y existencia. La novela de Kadaré está basada de hecho en un hecho real de los treinta, en Albania, dos académicos estudian in situ el canto de los bardos populares.

Samuel Butler explica que su libro surgió de una duda que lo asaltó cuando estudiaba la *Iliada* y *Odisea* ante la astuta percepción de los diálogos entre mujeres, los aciertos en el trazo de los personajes femeninos y "los territorios por tradición femeniles", mientras que los "masculinos", sus diálogos, labores y "territorios" le resultan vagos e imprecisos. Sospechó entonces del género del autor: ¿de verdad podía ser un varón el autor de esos libros?

En el libro con que ensayó a responder a su duda, Butler nos permite seguir la construcción de su tesis. Primero sospecha que el autor era un sirviente, sin acceso a la cercanía de los señores. Descarta inmediato este primer argumento porque, si hubiera sido el caso, al dicho autor sirviente le quedarían desdibujadas las princesas, y no es el caso, las mujeres le salen de perlas, sean de la clase social que sean, no así los varones, ni su mundo.

Butler procede a sopesar la posibilidad de que la autoría fuera de una persona afectada de ceguera, pero encontró insuficiente la explicación al desentonar con la abundancia de aciertos "visuales". Tras descartar otras explicaciones, Butler señala los errores en el texto que le parece tendrían que haber sido cometidos por una mujer (lo cito, entresacando frases de diversas páginas "Moreover there are many mistakes in the *Odyssey* which a young woman might easily make, but which a man could hardly fall into for example, making the wind whistle over waves at the end of Book II, thinking that a lamb could live on two pulls a day at a ewe that was already milked ... believing a ship to have a rudder at both ends ... thinking that dry and well-seasoned timber can be cut from a growing tree ... making a hawk while still on

the wing tear its prey a thing that no hawk can do”[4]. Butler abunda en ejemplos de la falta de familiaridad de la autora con herramientas y armas (por ejemplo un hacha), objetos (por ejemplo una embarcación), o con los caballos, y en estas fallas encuentra los indicios para concluir que el autor de esta obra clásica de la épica universal -como anticipa el título de su libro- no pudo ser un hombre, sino una mujer.

Previendo una objeción “mayor” contra su dictamen, Butler rebate:

> Se me rebatiría con el argumento de que es demasiado improbable que cualquier mujer, fuera quien fuera, de la edad que fuese, tuviera la capacidad para escribir una obra maestra como lo es la *Odisea*. Pero lo mismo se aplica, fuese el varón que fuese. En los cientos de años desde que la Odisea se escribió, ningún varón ha vuelto a escribir algo que pueda comprarse con ésta. Es en extremo improbable que el hijo de un comerciante de telas de Stratford pudiese haber escrito *Hamlet* o que un hojalatero de Beforshire pudiese producir una obra maestra como *The Pilgrim’s Progress* - (*El progreso del peregrino desde este mundo al venidero, mostrado como un sueño* de John Bunyan)-. Una obra admirable requiere de un trabajador admirable, pero hay mujeres admirables como varones admirables.

Demos por hecho (para el propósito de hoy) la conjetura de Samuel Butler - que el autor de la épica no fue un tal Homero sino una poeta siciliana- y, en lugar de elaborar con ésta una novela – como lo hizo Robert Graves, en *La hija de Homero*[5]-, tomémosla y fijémosla como telón de fondo, o mejor como un paisaje, porque el paisaje, que tiene vida propia, cambia segundo a segundo. No será nuestro protagonista, sino el eso que da el paisaje, ambiente y una forma de gubernatura del ánimo.

El eje de nuestro estudio el día de hoy es la reelaboración o el rebobinamiento en un carrete distinto de la épica, su otra vuelta de tuerca y su necesaria protagonista: la heroína. No será la Penélope hogareña bordando, aunque a ésta no la descartaremos, queda en nuestra narración porque ella también tiene voz de bardo – como los que iban recitando a su paso las aventuras de Héctor y Aquiles -, voz de narradora – a lo Scheherezada- , tiene aguja y pluma en mano, escribe las aventuras de los que pelean por las Troyas.

Pongamos en el foco a las mujeres que viven en carne propia la aventura, y entre ellas a las clásicas, y para mí muy queridas, Amazonas o Antianiras de la *Ilíada*. No a las Penélopes, sino a las Pentesileas.

2. Otro brochazo para el paisaje

El que llamé prefacio, entonces, se nos ha vuelto el paisaje – la autora siciliana y sus protagonistas,

---

[4] BUTLER, Samuel. **The Autoress of the Odyssey. When and where she wrote, who she was, the use she made of the Illiad, and how the poem grew under her hands,** [1897]. New York: E.P. Dutton & Company, 1922. Citas pp. 240, 244, 245, 308, 309, 483, 527 y 540.

[5] GRAVES, Robert. **Homer´s Daughter**. New York: Doubleday & Company, 1955.

los varones heroicos-. Sobre éste, trazaré, en corto, la épica de la que yo quisiera ser autora: el texto que tiene por trama, por centro, por motto, por tono, las vidas y las obras de las autoras de nuestra lengua. Conocidas, célebres o no, leídas u olvidadas, ellas serán mis heroínas, con sus personajas y sus batallas. Ellas correrán las aventuras, confrontarán los demonios colectivos, se dispondrán a derrotar a los tiranos – y a veces a suplantarlos-, querrán desplazar al poder, cambiar las leyes; sitiarán la ciudad y sus costumbres.

Antes de comenzar el trazo, el croquis de mi narración, anexo un brochazo al paisaje, surgido de la trama inmediata que estoy por contar. Tal como le ocurre al color del cielo a la distancia, que depende del inmediato tono de la superficie del mar: el brochazo al paisaje lo da María Enriqueta Camarillo (autora mexicana del XIX) con la novela corta *El consejo del búho*. Un joven huérfano es el centro de la historia, es el "héroe", el que lleva la historia colectiva a cuestas. Pasará de la provincia a la capital, donde aprenderá y heredará un oficio. Un oficio significativo. Será sastre, el que da la apariencia de urbanidad a los caballeros. (Noten un detalle: el sastre fabricará las ropas para el caballero, la costurera a la dama, y la mujer común se hará las propias. Los sastres son, para Cervantes, ejemplo de la transa, de la corrupción; Cervantes asocia el traje varonil a la mentira; pero ése, aunque afín al nuestro, es otro tema).

Mientras que el héroe de la novela de María Enriqueta Camarillo conquista la gran ciudad, hace fortuna y gana dinero, olvida su vida provinciana y con ésta a su amiga más querida, la mujer – sonriente y pura-, como buena Penélope, espera y espera... hasta que de pronto, llamado tal vez por la ansiedad del matrimonio (así puede leerse en el texto la asociación), el héroe vuelve a casa, regresa por su primer amor, a quien da por muerta varias veces en el trayecto. Ella es su raíz, y será quien haga la narración de su historia, esto es: ella es quien le da sentido al hacedor de trajes.

Conservemos a María Enriqueta Camarillo ahí, al lado de la siciliana autora de la Odisea, adición a nuestro paisaje.

3. La ciudad

Quede el paisaje a la distancia, escondido tras construcciones, cables y otros elementos del espacio urbano, para acercarnos a lo nuestro: la épica que yo quisiera para mí consistiría en narrar la trepidante trama de nuestras autoras, sus obras y vidas, pasando de una generación a la subsiguiente – saltándome tal vez algunas-, yendo de archiconocidas como Teresa de Ávila y Juana de Asbaje, a desconocidas pero grandes autoras. Yo escribiría, teniéndolas a ellas de heroínas, una épica fundadora – historia y leyenda, o más leyenda tal vez que Historia, como debe ser una épica.

La leyenda tiene relativa autorización de la Historia, cuenta con el voto popular, corre de boca en boca – del barco al poeta, del poeta al novelista, hoy tal vez del novelista al cineasta o guionista, y de éste a la comunidad, al pueblo-.

La trama de la aventura que yo quisiera escribir incluiría las obras y vidas de estas autoras.

Narrarlas como si fueran más allá, más expansibles que la Historia. La raíz nuestra, las Héctoras y Aquilas. En una voz colectiva, que fuera también personal. Darle, diría la Doctora Mohssine, otra vuelta a la épica, un sentido diferente a la leyenda colectiva, en una forma también nueva, en otra dirección. Redimensionar a estas autoras sería cambiar el cuerpo histórico y el literario – el canon literario-, no sólo las proporciones.

Cada una de ellas figuraría con y por su heroísmo, su batalla, su triunfo y su derrota. Cada una de ellas desafiaría a un tirano, o leyes injustas – como la pena de muerte-, o costumbres, a prejuicios (contra la mujer, contra los indios), a los demonios, a ciertas ideas, y algunas también al Bien, porque sin duda hay héroes malvados – es el encanto mayor de los batman/súpermanitos: van destruyendo mientras luchan contra el mal, siempre conflictuados y sicológicamente inestables.

Otras de las autoras, sus personajes y tramas, defenderían un punto teológico, una posibilidad teórica, o – muy importante – la fantasía, la imaginación, ese recurso que es necesario alimentar con educación y rigor para encontrar salidas a encrucijadas sociales o ecológicas difíciles, o para defender la libertad de pensamiento.

Empezaría mi aventura con Teresa de Ávila. De familia de marranos (su abuelo y padre señalados por la Inquisición por prácticas judaizantes), clavada a sus fobias, atormentada por la bulimia (sufrió el vómito persistente de la bulímica), en plena Contrarreforma, desafiará el orden eclesiástico – el mismo orden que prejuiciosamente la desautoriza por sangre y género-. Ella, mujer, de sangre “no limpia” (si eso existe), funda su propia orden religiosa. Sabe hacer dinero de la nada – como un buen banquero-. Conquista el territorio literario moderno del memorialista, y – si lo anterior no sirviese para hincar a sus pies a la autoridad, experimenta raptos místicos que la liberan al flecharla. Vencida, será la impune cuando se entrega a visiones trastornantes, en delirios que tienen su par en lo que ella más parecía temer: el delirio erótico.

Diremos que Teresa de Ávila gana uno por uno los títulos de la modernidad y los usa en su provecho: mística y con una veta banquera (haciendo dinero de la nada), funda una orden religiosa, es empresaria, es memorialista, y es eróticamente libre, se entrega sin tapujos a la flecha de su amado elegido: el ser divino. Sus triunfos y sus victorias consisten en ganarle la partida al poder reinante que intenta cerrarle las puertas, y tomarlas para acceder a sus victorias.

A su muerte, la derrota continuará por episodios: emparedan su cadáver para que nadie lo hurte, así y todo, semanas después su confesor semi-descuartiza su cuerpo incorrupto (le saca el corazón, le cortará el brazo, la mano, el meñique), la tornan en un valor capital contra los herejes, al paso de los años, en una Santa. En cuanto el meñique: caerá en manos de piratas que nacieron donde la Doctora Assia, y se pagará rescate para recuperarlo. La caricatura de su derrota le corresponde a Francisco Franco, quien dormía siempre al lado de la reliquia de la mano de la Santa, eligiéndola como el talismán que lo protegía de sus enemigos.

Sus victorias también han continuado: los lectores, la permanencia de la orden teresiana.

En mi narración épica, tras la divina Teresa vendría la aguerrida María de Zayas. Se pasan la antorcha porque ya para entonces a Teresa la han usado sus enemigos y requiere revancha. María de Zayas elabora su propia personalidad literaria no siguiendo los pasos de la narrativa de Cervantes – en la novela corta- o de Lope – en *La Dorotea*- (podría discutirse con cuál sentía mayor afinidad), sino los del traductor de Cervantes al francés, usando libremente historias de crímenes reales para alimentar sus tramas de violencia y suscitar el interés lector -. De esta manera, no solamente se procuró de una enorme cantidad de lectores, sino que, violencia en mano, se propuso derrotar estructuras misóginas que, si hoy son, en el mejor de los casos, techos de cristal, han sido a lo largo de los siglos losas sepulcrales. Lo dice con todas sus letras María de Zayas: nos dan "por espadas ruecas, y por libros almohadillas".

La de Zayas hizo de su rueca-pluma una filosa espada donde insistió en defender los derechos de las mujeres, y de su almohadilla-libro, el trono que la coronó como la autora más vendida del XVI. En un Siglo de Oro, la que ganó más plata.

No procuró heroínas sino criminales – algo a lo batman o Superman –, no intentó escribir Historia dando un papel protagónico a las mujeres, sino que su utilización de la trama, aguerridamente feminista, está en otra parte – en su novela corta "La fuerza del amor" dice: "porque las almas no son hombres ni mujeres ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y nosotras no podamos serlo?"

Fue heroína trágica sólo post mortem, cuando nos la desaparecieron. Lo fue todo, al morir la hicieron nada. (Vale recordar aquí el paisaje que tenemos al fondo: la poeta siciliana autora de la *Odisea* borrada, el golpe de nube que entinta a héroes que dejan esperando a las mujeres, marginadas de la épica, de la aventura, de la acción, del gobierno de su propio destino...).

Irrumpe (en mi épica) Juana de Asbaje. De ella siempre se pueden decir tantas cosas – es la fundadora de una idea de patria mexicana, la idea de lo mejor que es México, pluricultural y rico-. Sólo me detendré en un detalle.

En su *Respuesta a Sor Filotea*, hay unas líneas donde elabora una genealogía de mujeres (como ha señalado Margo Glantz), con objeto de ganar legitimidad. Quiero subrayar lo osado de esta genealogía que no omite ni a la Reina de Sabá, ni a la Reina Cristina, considerando sobre todo que está contestando a una carta que le reprueba "de tal manera se abata a las rateras noticias de la tierra" y no "aplique su entendimiento al Monte Calvario". La sapientísima primera, mundana y rica, viajó a poner a prueba - hacerle un examen - al Rey Salomón. La reina de Sabá quedó impresionada con las ropas, comidas y arquitectura de Salomón. Por respuesta, le dio generosa una propina "dio al rey ciento veinte talentos de oro", "y gran cantidad de especias aromáticas y piedras preciosas. Nunca más entró tanta abundancia de especias aromáticas como las que la reina de Sabá dio al rey Salomón". Especies, aromas (placeres sensoriales), joyas, dinero y sabiduría terrenal, de una mujer sola, reina y viajera.

En cuanto a "la gran Cristina Alejandra, Reina de Suecia, tan docta como valerosa y magnánima", aunque es verdad que se había convertido al catolicismo, era vox populi que (como la de Zayas), la reina-rey hacía cosas de varones, vestía ropas varoniles – como quiso hacer Juana para irse a estudiar a Salamanca-, tenía afectos eróticos por las mujeres, sin descartar tampoco en ese rubro a los caballeros. Su sexualidad era libre, y la ejercía guiada por el placer.

Hay algo más que no quiero dejar sin mencionar en esta autora: la cereza sorjuanesca: el sueño, dijo Juana de Asbaje, no os hará hombres o mujeres o idiotas o muy listos: os hará libres.

4. Continúo y apresuro mi narración épica

La ecuatoriana Dolores de Veintimilla (1829-1857) nació cuando nacía su país al fracturarse el fundado por Simón Bolívar, tornándose en un conglomerado de tres provincias rivales. Dolores viviría en las tres capitales de éstas – Quito, Guayaquil y Sucre – y sería la beneficiaria y víctima de la división del país bolivariano, pues, se diría, en Venezuela quedó el cuartel, en Colombia la universidad, y en Ecuador el convento. Su enemigo, por atreverse a alegar en contra de la pena de muerte, y por la defensa de los derechos humanos de un indio, sería un religioso (firmaba como "Fray Escoba") que la atacaría ferozmente en Cuenca.

Dolores Veintimilla escribió poemas que deberían considerarse entre los mejores de los románticos latinoamericanos. Ultrajaron su cuerpo - la autopsia ordenada para rebuscar si traía niño, así su marido la había dejado tiempo atrás -, arrastraron el cadáver por las calles, no se le dio entierro en cementerio cristiano. Quemaron sus papeles, sobreviven menos de una decena de poemas formidables.

LA NOCHE Y MI DOLOR

El negro manto que la noche umbría
Tiende en el mundo a descansar convida,
Su cuerpo extiende ya en la tierra fría
Cansado el pobre y su dolor olvida.

También el rico en su mullida cama
Duerme soñando avaro sus riquezas,
Duerme el guerrero y en su ensueño exclama:
Soy invencible y grandes mis proezas.

Duerme el pastor feliz en su cabaña
Y el marino tranquilo en su bajel;
A éste no altera la ambición ni saña
El mar no inquieta el reposar de aquel.

Duerme la fiera en lóbrega espesura,
Duerme el ave en las ramas guarecida,
Duerme el reptil en su morada impura,
Como el insecto en su mansión florida.

Duerme el viento.... la brisa silenciosa
Gime apenas las flores cariciando;
Todo entre sombras a la par reposa,
Aquí durmiendo más allá soñando.

Tú, dulce amiga, que tal vez un día
Al contemplar la luna misteriosa,
Exaltabas tu ardiente fantasía
Derramando una lágrima amorosa.

Las románticas, como Dolores Veintimilla, quisieron cambiar el mundo: La cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), con la primer – y la mejor- novela antiesclavista, *Sab*; la gallega y extraordinaria narradora Emilia Pardo Bazán (1851-1921), quien luchó porque Gertrudis fuera incorporada a la Academia en España, fracasando porque su candidata era mujer-; la argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1896), de célebres tertulias en Lima que congregaron a varias de las que aquí enumeradas-, es la primera autora argentina de cuentos fantásticos, adalid de la fantasía y defensa de los indefensos - incluyendo a su marido, con quien mal matrimonio había llevado, y con el que no vivía ya, Belzú, presidente boliviano asesinado en funciones, cuya memoria ella rescató.

La mexicana poeta, ensayista, editora (como varias de las románticas mencionadas), Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), de larga vida – cronista, novelista, cuentista, poeta, pedagoga y editora-, pasó nueve años en San Francisco, donde fundó una revista que fue buen negocio (se codeaba con Hearst).

Debió su primera educación (la más sólida) a las reformas de Benito Juárez, su florecimiento profesional al régimen de Porfirio Díaz, su primer corazón roto al popular poeta Manuel Acuña – ella fue su amante y la madre de su hijo, muerto a los 3 meses, poco después del suicidio del poeta -, y algunos de sus mejores versos a la Revolución. No hay tiempo aquí para cubrir el abanico de su obra. De Juárez escribió un ensayo biográfico:

> Contigo, oh Juárez, empieza la nación su vida autónoma: el espíritu de patriotismo que has legado a la nueva generación promete ser imperecedero. Tú nos diste el ejemplo: lo hemos seguido.

De los carrancistas:

> Son los soldados amarillos
> que se avistan, y vienen, y se acercan,
> con sus equis de cananas en el pecho,
> con sus cuchillos de las botas en las grebas,
> con los cintos relumbrando de cartuchos ...

En la narración épica que imagino escribir teniéndolas a ellas de heroínas, el reto con Laura Méndez resulta superior: ella supo observar y representar los cambios de un país volátil y sólido a un tiempo (durante períodos a larga distancia – desde Berlín, en San Luis Misuri-, lo que agudizaba su capacidad de observación). Convivió durante años con una mujer que bordaba muy bien, Aurora; su cómplice, su compañera, su aliada en la casi imposible labor de tener una hija.

Otra ecuatoriana es su coetánea, muy distinta, Marietta de Veintimilla (1855-1907), primera dama de su país – del brazo de un golpista, su tío-, quien ante la amenaza de otro golpe de estado en su contra se autonombró General de las fuerzas armadas de su nación, apodándola sus soldados la “Generalita”. Es autora, entre otros, de un libro excepcional escrito en el exilio, publicado en 1898, *Páginas del Ecuador*, delicia de narrativa épica, legitimación de su patria, reivindicación de las mujeres e interpretación de la América Latina. Años después escribiría sobre Madame Roland:

> Esta noble figura de la Revolución francesa, se elevará siempre como una prueba de que el espíritu no se conforma a las circunscripciones de la materia, y que para elevarse muy alto no necesita los músculos vigorosos que ostenta el hombre. Propio es, sin embargo, de la vanidad masculina, negar en lo absoluto a la mujer ciertas cualidades, y varón hay que se cree de buena fe superior a la Roland, a la Stäel, o a la Gertrudis Gómez de Avellaneda, sólo porque levanta un peso de doscientas libras o está dispuesto a dejarse matar en cualquier lance.

Poco antes de su muerte, ya de regreso en su país, mientras congregaba aliados para dar un golpe de Estado y sostenía sesiones espiritistas, escribió un tratado de sicología moderna en el que argumenta que toda la filosofía universal ha sido un estudio de la sicología humana.

En esa narración que sueño algún día escribir, irrumpiría con su lucha la peruana Clorinda Mattos de Turner (1852-1909). En su novela (*Aves sin nido*) denuncia los abusos del cura del pueblo – fue otra mujer que se fue con Sansón a las patadas —, la despidieron del trabajo (era la editora en jefe de "El Perú Ilustrado") y su casa fue asaltada por la turba. Clorinda consigue remontar sus problemas, convertida en rica molinera gracias a sus habilidades prácticas y empresariales, y continuaría su oficio de escritora.

Incorporaría en mi narración a una revolucionaria –Dolores Jiménez y Muro, aunque sus versos no alcanzan la altura de las otras heroínas, me tomaría la licencia de incluirla por haber sido coronela de Zapata (Revueltas la llama "la amada de Zapata"), por escritora al servicio de la causa, por acuñar manifiestos, frases, slogans ("La tierra es de quien la trabaja"), por ser la única cara de mujer en la fotografía que conocemos de Zapata y Villa en la silla presidencial – todos los otros presentes, muy diversos, son varones- y por haber sido sostén económico de su hermana, casada con Díaz Mirón.

Termino con saltos apresurados: No podrían no estar Nellie Campobello. Alaíde Foppa. Las que cantaron sus versos, Violeta Parra, Chabuca Granda. Las editoras y autoras de la Revista Rueca, las costarricenses en fuga mexicana (Yolanda Oreamuro, Eunice Odio). Y qué decir de Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Teresa de la Parra, Alfonsina Storni (su heroica muerte voluntaria es también épica), Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Victoria Ocampo y Silvina Ocampo.

¿Podrán todas mis heroínas aparecer incorporadas en un mismo relato? Son tan diversas. En guerra contra códigos de comportamiento que asfixiaban a grandes sectores de la población, y que sí abrieron, en sus textos, espacio para mujeres, para indios, liberaron esclavos, se negaron a que existiera la pena de muerte, pidieron derecho al divorcio, dieron vuelo a la hilacha, a la imaginación sin más signo que ella misma, al placer, a la alegría, y a sus contrarios. Al sentido que da a la insensatez la narrativa. Y afuera de la habitación propia en que trabajaran, y de la casa donde hicieran revuelo, el mismo "paisaje" que dibujé verbalmente al empezar estas páginas tendría que estar presente. Daría un tono, e induciría a una atmósfera. Y ésta, se parecería a la vida real, al mundo en que habitamos. Alterando aquella frase de Ambrose Bierce, alguien diría: "Ser mujer – al cruzar al territorio de nuestra lengua- es eutanasia". (La frase de Ambrose Bierce fue "Ser gringo y cruzar el Río Bravo es eutanasia".)

Mis heroínas, contando con el más alto nivel literario, criticando con fiereza inequidades sociales por raza, género e ingresos, queriendo con su espada ganarle territorio a la violencia, en el paisaje que se cobra, sólo en México, siete vidas de mujer al día en ámbitos domésticos.

La narración épica tendría que tener de cuando en cuando retornos. Uno que podría venir casi al final sería un enlace literario – que no espiritual- entre Teresa de Ávila y Silvina Ocampo, que escribió cuatro siglos después este relato "El novio de Sibila", donde la personaja dice:

> Cuando era chica enfermé gravemente. Vivía en las montañas. Estaba paralítica. Para sanarme me metieron en un río helado; me dieron caldo de culebra y después, al ver que nada me curaba, mis padres llamaron a un curandero. Vino a casa a caballo, desde muy lejos. Dijo que yo tenía que comer tres pulgas de su caballo. Cuando supo que me habían bañado en un río helado y que había tomado caldo de culebra, le dio lástima, y dijo que él se comería las pulgas. Era lo mismo. Comió las tres pulgas ya preparadas en el hueco de su mano, y a las pocas horas mejoré. .... Creía que las sirenas existían porque figuraban en los diccionarios[2].

5. Aquí cierro

Hablé de ellas, mis heroínas, en lugar de escribir lo que me pedía la Doctora Mohssine, que era observar en mi obra publicada el punto que a ella le interesa y que ha sido su interés de estudio. Sí, es verdad que en mi novela *La otra mano de Lepanto* quito a Cervantes la palabra y la otorgo en uno de sus personajes, *La Gitanilla,* mientras trota la prosa tras la leyenda de su siglo, la expulsión de los moriscos y la guerra de Lepanto; que en otra, *Duerme*, la mujer vestida de hombre puede correr con espada en mano el mundo; que en *La virgen y el violín*, traigo a la vida a Sofonisba Anguissola, la pintora de la corte de Felipe II que no tuvo cupo en la historia pero a la que yo le abrí la puerta en la leyenda, cuadrando su vida con la del laudero de su natal Cremona, su amado en busca del violín más perfecto, con por supuesto la compañía del demonio. Que en *Texas, la gran ladronería*, con un héroe feminizado por el despojo del territorio mexicano y de sus propias tierras, y con él cabalgando la novela reescribo épicamente la pérdida de ese territorio. Que *En un salto descabalga la reina* revivo a las amazonas y a Cleopatra hiladas en una misma aventura. Que en *Son vacas somos puercos* describo el sueño y la violencia de los piratas hermanos de la Costa. Que en *El libro de Ana* doy a Ana Karenina la aventura que su autor le negó en vida: hacerla autora de un libro publicado. Y, sobre todo es verdad, que en *El complot de los románticos*, hago parcial épica de las autoras de nuestra lengua, tres de las aquí mencionadas al vuelo, insertándolas en una aventura desaforada.

También es cierto que por el momento estoy en lo que he compartido con ustedes. Soñando con torcerle el cuello a una narración para que, en una forma nueva, me permita tener estas heroínas en coro, guerreras peleando batallas, mientras cuidan la cebolla bien guisada en sus platos, y yo, a mi vez, saco mis armas en mi frente de guerra, que es contra y con las palabras, para conseguir sostener un texto literario que le pertenezca al lector.

AMARAL, Ana Luísa. Sur une nouvelle voie: voix de féminine gent. In: MOHSSINE, Assia (Dir). *De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas*, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 18-31. ISSN 2527-080X

SUR UNE NOUVELLE VOIE : VOIX DE FÉMININE GENT[6]

ON A NEWLY-VOICE: A FEMALE VOICE

Ana Luísa Amaral
Universidade do Porto/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

RESUME : A partir de sa propre production poétique, Ana Luísa Amaral analyse les questions centrales des études féministes et de genre. Partant de la maternité et du matrimoine (le testament des mères), elle remet en question la société actuelle et suggère que la poésie soit l'antidote contre un monde de hiérarchies (surtout celles liées aux *gender*, sexe et sexualités).

ABSTRACT: Departing from her own poetry, Ana Luisa Amaral analyses concepts central to feminist and gender studies. Using as main themes motherhood and testament (a genealogy female-gendered), she puts into question contemporary society, suggesting that poetry can be seen as an antidote for a world rooted on hierarchies (mainly those related to gender, sex and sexualities).

Ah, puissé-je me connaître en connaissant les choses.
Maria Velho da Costa, *Casas Pardas* (1977)

[6] Cet essai a été développé dans le cadre du Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339. *This article was developed within the Integrated Strategic Program UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339*.

1. Introduction

Commençons[7] par mon poème « Testament » :

TESTAMENT

Je vais partir en avion
et la peur des hauteurs qui s'immisce en moi
me fait prendre des calmants
et me donne des rêves confus

Si je meurs
je veux que ma fille ne m'oublie pas
que quelqu'un chante pour elle-même d'une voix fausse
et qu'on lui offre la fantaisie
plutôt qu'un horaire précis
ou qu'un lit bien fait

Donnez-lui don d'amour et de voir
au-dedans des choses
de rêver de soleils bleus et de ciels brillants
au lieu de lui apprendre à faire les additions
et à éplucher les pommes-de-terre

Préparez ma fille
à la vie
si je meurs en avion
et suis détachée de mon corps
et deviens un atome libre tout là-haut dans le ciel

Qu'elle se souvienne de moi
ma fille
et plus tard qu'elle dise à sa fille
que je me suis envolée tout là-haut dans le ciel
et que j'étais en contentement ébloui
de voir que dans sa maison les additions étaient fausses
et que les pommes-de-terres restaient dans leur sac oubliées
et intégrées (AMARAL, 2010, p. 46)[8]

Ce poème parle de généalogies, du passage du temps et du passage de témoin, de l'amour et de la mémoire. Et puis encore de pommes-de-terre, métaphore pour un monde et pour l'intégrité. Ce poème parle aussi de l'espoir en un avenir où la sphère domestique n'aurait pas besoin d'être réservée aux

[7] Mes remerciements à Catherine Dumas qui a traduit le texte et les poèmes cités.

[8] Les références indiquées tout au long de cet essai sont celles des textes en langue portugaise.

femmes, où l'on pourrait se passer des rôles sexuels devenus inutiles. Et du désir d'habiter un lieu qui ne soit fait ni de consonnances ni de dissonances. Consonnance signifie harmonie; mais cela signifie également concordance, consensus, acquiescement. Dissonance signifie disharmonie, mais aussi désobéissance, discordance. Ces deux lieux impliquent un prix élevé – respecter des règles, ou leur résister –. Leur résolution : un paradoxe. Ce poème parle encore d'un temps où la matérialité des pommes-de-terre et la matérialité de la poésie n'ont nul besoin de s'exclure. Écrit autour de 1988, ce poème est dans mon premier livre, *Minha Senhora de Quê*, publié en 1990, l'année où j'ai vécu un certain temps aux Etats-Unis, à la Brown University, à travailler à mon doctorat sur la poétesse américaine Emily Dickinson. C'est alors que j'ai commencé à réfléchir sur les théories féministes. Il y a un autre poème de la même période intitulé "Métamorphoses" :

MÉTAMORPHOSES

Que la lumière se fasse
dans ce monde profane
celui de mon bureau
pour travailler :
un office.

Les autres, elles se divisaient
dans des greniers,
moi j'évolue dans un office
avec des jambons et du riz,
des livres et des détergents.

Que la lumière pénètre
dans mon grenier
mental
de l'espace court

Et que les feuilles de papier
que je berce doucement
transforment les jambons
en carrosses ! (AMARAL, 2010, p. 35)

Il est facile de détecter la référence implicite (bien qu'il s'agisse là d'un exercice que je n'arrive à faire qu'a posteriori) au classique *The Mad Woman in the Attic*, de Sandra Gilbert et Susan Gubar (1979), livre qui fut pour moi essentiel à ce moment-là pour penser l'écriture des femmes et les féminismes. Le ton subversif du poème croise le langage biblique et l'imaginaire enfantin des contes de fées et du quotidien, et il se termine sur ce vers : « Et que les feuilles de papier/que je berce doucement/transforment les jambons/en carrosses! », autant de métaphores soit pour la maternité, soit pour la folie.

En ce temps-là, dans mon pays, les études féministes commençaient à peine à surgir au niveau académique, d'abord timidement, considérées comme un thème étrange et étranger, encore loin d'être utilisées comme un outil théorique commun. La Révolution d'Avril 1974 avait établi l'égalité entre hommes et femmes devant la loi, et, avec la nouvelle constitution, des avancées significatives avaient été faites sur les questions de genre. Et pourtant, l'esprit de la loi était toujours contrarié par la dure réalité d'habitudes anciennes. Quand je suis rentrée des Etas-Unis, au milieu des années 90, les politiques de droite commençaient à prendre forme au Portugal. Quarante ans étant passés sur notre révolution, les domaines les plus sensibles et apparemment les moins utiles comme les arts, la culture, l'éducation se sont peu à peu affaiblis. Ce n'est pas un phénomène isolé, car il en est de même dans beaucoup de pays d'Europe et du monde, profondément menacés par les statistiques et prisonniers d'un modèle économique féroce et néo-libéral dominé par ce qu'on appelle les « industries financières », où le capital prime sur le travail. Les temps d'aujourd'hui reflètent non pas l'agonie d'une dictature, mais les prémices de l'avènement d'une autre dictature d'un autre type, si nous tenons compte du fait qu'il nous manque ce qu'Amartya Sen dit constituer une vraie démocratie : non seulement le vote, mais aussi la voix.

*

Je commence par cette idée qu'il se peut que la poésie puisse être un antidote pour la fluctuation des images qui se présentent à nous aujourd'hui, dans ce monde globalisé où les différences semblent être neutralisées, mais où la plus profonde injustice, le cynisme face à la souffrance, et les inégalités sont de plus en plus criantes. Et si la poésie pouvait être un bastion de justesse... Héritière des temps, elle est toujours un témoin de son lieu et de son temps ; elle s'occupe de processus qui sont « la façon humaine de prendre racine, d'occuper chacun sa place dans le monde où nous arrivons tous comme des étrangers » (Arendt, 2004, p. 166). Et, *parlant* toujours à partir d'un décalage entre la tradition et le *moi* qui *dit* maintenant et que, parce que les temps ne sont plus les mêmes, l'on refait, la poésie a toujours l'autre, en tant que lecteur, ou lectrice, en ligne de mire.

Dans ce va-et-vient entre écriture et lecture, la poésie, même si elle est lyrique (et justement, parce qu'elle est lyrique, elle reçoit l'aide de la forme d'expression la plus éloquente qui est le silence, quintessence de la résistance), accomplit toujours l'obligation éthique la plus profonde en se permettant d'être une sorte d'« obligation morale envers ceux qu'on a rendus muets » (Primo Lévi, 2008, p. 84), un territoire textuel avec des gens à l'intérieur. La poésie n'a donc jamais été en dehors du monde.

Les femmes, bâillonnées par la tradition poétique et les coutumes, ont besoin de « voler la parole », comme le dit Rachel Blau Duplessis (1990). C'est ce dont parlent, je pense, des poèmes de l'un de mes livres, *A Génese do Amor* (2005), dont la partie centrale est constituée de dialogues entre les grandes figures de l'histoire de la littérature qui chantent l'amour (Camões, Dante ou Pétrarque), et qui ont fait des femmes des muses, leur confisquant leur voix. Dans le cas de Camões, l'une des figures féminines de sa poésie lyrique est Natércia et, selon l'histoire, Catarina (ou Caterina) de son vrai nom, la dame aimée par Camões, était mariée, et par conséquent, inaccessible. Natércia serait l'anagramme, créé par Camões, de Caterina. Cet anagramme devient le corps textuel féminin fait muse. Dans les deux poèmes qui suivent, les muses deviennent les actrices sociales de leur destin, défiant la condition qui les a réduites à un corps ou bien à un nom sans corps, uniquement de papier, "matière du mot". Ou soit, la femme représentée ou bien comme un nom (mais sans corps), ou bien comme un corps, mais sans nom :

NATÉRCIA PARLE À CATARINA

Jamais moi en entier,
bien qu'à moitié,
telle es-tu pour moi :

toi, corps pour de vrai,
moi, en vrai :

rien

Muse, même pas peut-être,
ou chose aimée
que l'on désire en vers,
mais qui ne meurt pas

Je désire la mort
que tu peux avoir,
car tu peux être chair
et sang, et peau

Je suis celle
qui a rêvé celui
qui entre rêves
et vers

m'a rêvée

Viens me rejoindre,
mon amie,
ma moitié

que je désire entière
Et puisque tu as don de parole,
dis-lui
que je brûle d'être
ce que tu es
Sans désirer être toi :
Innominée (AMARAL, 2010, p. 473)

Dans ce poème, Natércia, (celle qui n'est que langage) se dédouble en l'autre qui a eu un corps, mais dont on a confisqué le nom. Elle lui parle de la condition tragique de l'absence chez les femmes ayant une coïncidence poétique et sociale, c'est-à-dire politique. Mais il y a un autre poème où "elle", Natércia, dialogue aussi avec une autre des grandes muses de la tradition poétique occidentale, la Laure de Pétrarque, à qui on offre également une voix :

DIALOGUE ENTRE NATÉRCIA ET LAURE

J'ai hérité de toi
la féroce tradition
d'être chantée,
de ne pas être voix,
mais plutôt chose aimée
non pas amante
qui se transforme en chose

Jamais ne t'ai donné la main :
à lui, si,
il l'a chantée, en rime
plus soignée
Jamais ne m'as touchée :
il t'a désirée,
dans la rime qui a parlé
et d'autres l'ont entendu

Et nous fumes le rêve
de ceux qui n'ont pas rêvé
et qui dirent de nous ce qui a plu
aux fleuves les plus doux
et aux collines

Et parce que tu n'existes pas
mon amie,
comme moi je suis le doute du rêve,
la matière insensée
du mot,
la chose déjà chantée
qui nous unit seulement :
le destin commun
de n'être rien,

Tout en étant, dans le vers,
féminine gent (AMARAL, 2010, p. 474)

Mon désir (et pas seulement le mien, j'en suis certaine) serait qu'il n'y ait pas de "gent féminine", mais seulement "des gens" ; j'y reviendrai à la fin. La grande question, c'est qu'il n'en est pas ainsi, comme nous le savons. Il suffit de penser à ce qu'a écrit le philosophe Schopenhauer en 1851, dans *Essais sur les femmes* : « Quand les lois ont concédé aux femmes les mêmes droits que les hommes, elles auraient dû leur donner aussi un intellect masculin » ; « Ni pour la musique, ni pour la poésie, non plus que pour les arts plastiques, les femmes n'ont, en réalité et en vérité, de talent et de sensibilité. Quand, cependant, elles affectent ou simulent ces qualités, il ne s'agit de rien de plus qu'une pure singerie vouée à leur désir de plaire ». Scandaleuses et uniques, ces affirmations ? Malheureusement pas. Je me souviens des mots prononcés par le savant Tim Hunt (prix Nobel) en 2015, qui soutenait la nécessité de laboratoires séparés pour les hommes et les femmes, arguant que trois choses arrivaient quand il y avait des 'filles' dans le laboratoire : « Vous tombez amoureux d'elles, elles tombent amoureuses de vous, et quand vous les critiquez, elles pleurent ». Remarquons comme l'argumentation de T. Hunt est non seulement sexiste, mais encore homophobe, comme si chez les savants hommes une attraction homoérotique n'était pas possible. C'est ainsi que si la poésie, ou toute autre production humaine entendue dans l'abstrait, ne discrimine pas, la *spécialisation*, la *science*, l'*esthétique*, la *théorie*, les *politiques de publication*, la *réflexion poétique*, la *réception sociale*, enfin, peuvent être une source de préjugés ; car c'est bien d'idéologies dominantes dont nous parlons.

J'ai abordé le genre et le sexe. J'ai parlé encore de cette "structure patriarcale" où il a toujours été difficile aux femmes d'articuler la sphère du privé (ou du domestique) avec la question de la créativité et de l'appartenance à une tradition. Un autre de mes poèmes me semble illustrer bien cette difficulté à *être et m'écrire femme* – difficulté qui devient l'inspiration même pour le poème :

NI TAGIDES NI MUSES

Ni tagides ni muses :
rien qu'une force venant du dedans,
du point de folie, du puits
qui m'affole,
et me séduit

Une source de filets d'eau
très fine
(un rayon de lune en trop
la tarirait)

Ni fleuve ni lyre
ni groupe féminin débordant :
rien que ce dont j'ai hérité en force non héritée,
en source où la lune
n'est pas (AMARAL, 2010, p. 88)

Les muses dont il question ici ne sont pas n'importe lesquelles. Ce sont des muses nationales, portugaises, celles du Tage, chantées par Camões dans *Les Lusiades* qui les invoquent : « Et vous, mes chères tagides, qui avez/en moi un appareil nouvellement créé », lit-on au début du Chant Premier. Luiza Neto Jorge a une très belle séquence intitulée « *10 Recantos* » (JORGE, 2001, p. 173 – 204) les dix-neuf recoins, où elle ne re-chante pas seulement l'histoire, mais elle la rend boiteuse : ce ne sont pas, comme on l'a si souvent remarqué, 10 chants (comme dans *Les Lusiades*) fois deux, donc 20, mais 10x2-1, ce qui donne 19. "Recoin" suggère également un espace de recueillement, considéré comme de moindre importance. Mais c'est l'espace assumé, et donc subverti et approprié en tant qu'espace pour la parole.

Dans ce sens, le poème encapsule sa propre histoire – dévoyée, réfractée, car c'est l'histoire du poème, mais occupant cette zone poreuse habitée par la vie. Je souligne ce concept de porosité, ou de perméabilité (qui n'est pas loin de ce qui est proposé par la théorie *queer*, avec son affirmation d'identités en constant transit), en le reliant à la poésie, à la vie, à d'autres 'musiques', comme des pommes-de-terre – ou des corps. C'est pourquoi la condition humaine devrait transcender genre, sexe et sexualités, et ne pas être assujettie socialement à des processus culturels d'inégalités et de discriminations. Cette condition humaine est celle de la précarité (au sens que propose Judith Butler dans des ouvrages comme *Bodies that Matter: On the discursive Limit of Sex* (1993), ou *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004)), comme catégorie ontologique et existentielle, en relation avec la fragilité et l'indiscutable vulnérabilité de la vie.

Mais peut-on ou pas parler d'« écriture féminine » ? Maria Teresa Horta, mon amie poète qui a brisé les canons de son temps, dirait que oui. Quant à moi, je n'ai pas de réponse claire. Je ne sais penser cette question que du point de vue socio-culturel. Et, dans ce cas, je n'hésite pas à affirmer que les femmes sont arrivées tardivement au canon littéraire (d'autant plus au canon poétique – j'exclus Sapho, car ce serait là un topique pour une autre discussion), que leurs voix ont été, au long des siècles, soit réduites au silence, soit non écoutées – ou qu'elles ne s'en sont même pas servi. Je me souviens de la célèbre lamentation d'Elizabeth Barrett Browning : « Je regarde autour de moi à la recherche d'aïeux et n'en trouve aucun ». Browning a écrit « aïeux », mais elle aurait pu écrire « mères », car sa lamentation était à propos de l'absence d'inclusion dans la tradition littéraire.

Outre cette thématique relative à la réception par les lecteurs (ou, devrais-je dire, par la critique, qui sont pour moi des entités différentes) à propos du sexe et du genre, j'aimerais m'arrêter brièvement sur la question des sexualités. Je ne peux m'empêcher de penser à la réflexion menée par Anna Klobucka (jusque dans son livre *Formato Mulher* (2009)) sur la façon dont les sexualités non normatives sont, au Portugal et d'une certaine façon, ou bien ignorées, ou bien lues à l'envers. J'ai un poème qui s'intitule « Un peu de Goya : lettre à ma fille ». (AMARAL, 2010, p. 357). Ce poème dialogue avec celui de Jorge de Sena, « Lettre à mes enfants sur les pelotons d'exécution de Goya ». Les poèmes entretiennent tous les deux une relation avec le fameux tableau de Goya. Mais je me souviens que, lorsque j'ai publié ce poème, ou je parle des "façons d'aimer toutes différentes", je craignais que la critique ne décèle ce qui pour moi est si évident : la dénonciation de ce qu'Adrienne Rich appelle "hétérosexualité compulsoire" (RICH, 1986). Je citerai à ce propos un extrait d'un autre de mes poèmes « Voix » :

VOIX

Cet instant est éternel, le jour clair,
la couleur des maisons dessinées la gouache,
des marrons et des rouges presque en pente,
les fenêtres toutes propres, aux vitres bien honnêtes.
Cet instant qui fut n'est déjà plus, à peine ai-je pose mon stylo

sur le papier : éternel

J'ai rêvé à toi, me suis réveillée en pensant
que tu étais encore, comme est cette fenêtre,
comme le corps obéit à ce vent chaud, et est agile,
mais tout : aussi confus que nos rêves

Alors, en cet instant, je me souviens de la sensation
de ta présence, du toucher.
Je ne distingue pas les contours de mon rêve, je ne
sais si c'était une maison, ou une part d'air.

Le souvenir limpide est de toi
et a tout recouvert, amenant le bleu et le soleil sur cette place
où je m'assois, organisée à l'équerre,
comme les maisons

Et maintenant, ta démarche
vient de passer tout près de moi, la même,
et maintenant elle se démultiplie en tables et chaises
qui couvrent la rue et la place,
et je te vois dans la vitre en face de moi,
plus réelle que cet instant, et si Breughel te voyait,
il te peindrait, très exactement ici.

> Et tu serais : plus proche d'un éternel
>
> (Moi, qui ne sais rien de plus, sauf la fulgurance de la brièveté,
> moi je te donnerais des mots -) (AMARAL, 2011, p. 116-7)

C'est Eduardo Lourenço qui a présenté ce livre. Il a même lu ce poème à voix haute. Et une fois encore, la question de l'homo-affectivité n'a pas été abordée, non plus que le fait que la relation s'établisse entre un je féminin et une muse féminine. On n'a pas fait non plus référence à la concordance entre le "féminin", en tant que construction poétique et muse, et le sujet empirique, une femme (chose qui n'a jamais semblé poser de problème tant on établissait la concordance entre l'énonciation au féminin et le sexe du poète). Mais aurait-on dû y faire référence, me demandai-je? J'ai un roman intitulé *Ara* (2014) qui n'est pas un roman au sens traditionnel du terme, car il mêle poésie e fiction.

Dans l'un des chapitres de ce roman, appelé "Divergences à deux voix", l'une des voix dit :

> **Voix 2 […]** Laisse venir des anges, laisse tomber des épées. Mais achève ton déguisement et remplis de mots ayant un sens ce qui est devenu amour. Le paradis s'est ouvert et elle est là. (...) Comme une ombre chinoise, son corps se projette dans l'espace, entre papier, stylo, ton amour, et la divergence que nous chantons toutes deux : toi, la voix première et moi, la voix secondaire, mais pareille à la tienne. Plus qu'une ombre chinoise : elle est réelle.
>
> Souviens-toi de ce que tu voudras. Chante des montagnes, chante son corps, sans feindre à présent. Que s'installent des déluges et que des éclairs emplissent de crainte les lettres recréées. Un paradis nouveau. Offre-lui des mots (les plus beaux), entoure sa ceinture de phrases plus brillantes que des constellations, et dépose des images dans ses yeux.
>
> Sans oublier la décence du mot dans l'indécence de ce que tu vas entendre, crée une nouvelle innocence dans le savoir ancien des corps qui se donnent et dans le plaisir de l'écriture dont tu es capable. Laisse venir des anges, laisse tomber des épées. Mais achève ton déguisement et remplis de mots ayant un sens ce qui est devenu (ce qui devient) amour.
>
> Que commence l'histoire en voix nouvelle de gent.
>
> **Voix 1** Et je sais exactement comment commencer. (AMARAL, 2016, p. 27)

La "voix nouvelle de gent" reflète tout simplement la nécessité de parler et d'aimer dans une *langue* nouvelle, tout en étant conscient que ce mouvement devra surgir *de l'intérieur* de la langue déjà existante, la faisant exploser si besoin ; tout en sachant que, comme le dit Adrienne Rich dans un autre poème, « c'est la langue de l'oppresseur//et pourtant, j'ai besoin d'elle pour parler avec toi » (RICH, 1984, p. 117). Nous pourrons ensuite, dans la discussion, parler de la manière dont la critique a traité ce roman (je m'avance en disant que, bien qu'il ait obtenu le Prix PEN du Récit, la dimension homo-affective de ce

texte a pratiquement été rayée). Mais aujourd'hui, 25 ans étant passés sur la publication de mon premier livre, je me demande si, *textuellement*, ce geste de résistance n'est pas absolument nécessaire ; c'est une tentative d'ordonner un monde marqué par les iniquités, les abus et les violences, celle d'inscrire ce geste dans notre temps. Au fond, je me demande s'il n'est pas fondamental de tenir compte des relations que l'on peut établir entre, d'un côté, l'idée de résistance politique (sociale, culturelle, idéologique) et, de l'autre, la construction (littéraire, linguistique, formelle) d'une "poétique de la résistance"- ou soit, en faisant de la poésie, de faire de la politique. C'est peut-être pourquoi, presque arrivée à la fin de ce roman, au chapitre nommé "En nouvelle voix de gent", il y a deux extraits qui me semblent pouvoir résumer tout le livre:

> Honte : la famine des enfants, la famine à dessein, omniprésente. Des enfants sans même du pain, ou un geste, ou un quelconque regard. Honte de l'existence de la famine. De regarder la famine. Honte : rien que de le voir, comme ces choses-là. La violence de voir, sans mains pour changer. La voilà, la honte.
>
> Honte : amour absent et lacéré, obligations de chair et de lit, obligations du reste. Honte, ce choc chair contre chair, en moderne invention – qui n'est même pas faite de chair, mais de formule exacte.
>
> Honte : détruire et conquérir sur le terrain d'autrui. Honte est le silence, sérieux tant il est vide. À qui appartient le monde ? Honte est ne pas t'aimer. Honte serait feindre que je ne t'appartiens pas. […]
>
> Quand je suis revenue du soleil, j'ai reconnu : honte l'appartenance, sans aimer un autre corps. Honte est consentir. […]
>
> Honte est ne pas aimer (AMARAL, 2016, p. 67-68).

Ainsi en suis-je arrivée finalement à la question des sexualités. À quel point est-il important d'assumer, *dans le titre*, cette dimension de la sexualité et de l'amour hétéronormatifs, de concert avec la dimension sexuelle ? Quelle pertinence existe-t-il, du point de la visibilité ? Ou bien, le territoire du langage ne peut-il être une tranchée de la militance politique ? Comme je l'ai dit à propos de l'existence, de fait, d'une "écriture féminine", je n'ai pas de réponses définitives. Seulement ces questions que j'ai partagées ici, à partir de ma propre expérience comme poète, tentant de montrer comment, pour moi, pommes-de-terre et poésie ne sont pas séparables, de même que mémoire et avenir, ou "les manières d'aimer, toutes différentes" – toutes pouvant être une façon de parler de politique, et donc de vie.

La poésie, la littérature, comme je l'entends, ont cette profonde obligation envers celles et ceux qui n'ont pas de voix ; elles peuvent, en ce sens, renforcer une éthique et une poétique de l'affect, nous

relier aux choses et aux autres : elles peuvent *nous mouvoir*, dans les deux sens du terme. Je termine sur un poème de mon livre *Escuro*, où je pense que l'horreur d'habiter un monde d'abus et de violence côtoie l'émotion de la mémoire la plus pure. Le poème s'intitule « Des souvenirs les plus purs : ou de feux ». S'il a un genre ou un sexe, je ne sais pas. Je crois qu'il appartient aux gens. Seulement.

DES SOUVENIRS LES PLUS PURS : OU DES FEUX

Hier soir et avant de m'endormir,
la joie la plus pure

d'un ciel

au milieu de mon sommeil glissant, solennelle
l'émotion et la joie la plus pure
d'un jour entre enfant et presque grande

c'était au village,
réveil à six heures et demie du matin,
mes yeux sur les volets de bois, le son
qu'ils faisaient en s'ouvrant, les volets
dans une chambre qui n'était pas la mienne, l'odeur
au nom absent

mais c'était une odeur
entre ce qu'il y a de plus frais et la lumière
commençante c'était la chaleur de l'été
la joie la plus pure

un ciel couleur de sang
car aujourd'hui encore, et même hier avant de m'endormir,
les larmes me viennent comme alors, et soudain,
le soleil comme un vaste incendie
et l'odeur les couleurs
Mais être là, debout, et jeune,
et la mort était si loin,
et il n'y avait pas de morts ni leur défilé,
rien que les vivants, les rires, l'odeur
la lumière

c'était la vie, et le pouvoir de choisir,
ou c'est ce qu'il me semblait

le lit et les cascades fraiches des draps
doux comme des étrangers qui arrivent en pays inconnu
ou les volets ouverts en bois
et l'incendie du ciel

C'est ça, hier soir,
cette splendeur dans le noir et avant de m'endormir

…….

Aujourd'hui, les journaux par ce matin sans soleil
parlent de choses si brutales
et si enflammées, comme de peuples sans nom, sans lumière
pour réveiller en eux couleur et temps,
de morts non pas à causes de la vie qu'ils ont menée,
mais de leur vie coupée la violence d'être
sur cette terre sur d'autres morts
dont on se souvient mal ou même pas

Et moi qui pense où est-elle, où tient-elle,
cette pure joie remémorée
qui a pris le couloir de mon sommeil,
qui s'est couchée à mes côtés hier soir
devenir mouvant devenue mouvement,
belle marchandise pour un très beau panier d'osier
beau comme le ciel de ce jour-là

Où tient-elle la joie remémorée
Face à l'incendie que j'ai vu hier soir ?
où sont les couleurs de la joie ?leur contour si net
comme s'il était nourri d'atomes
explosant

comment faire le temps ? comment feindre le temps ?

…….

Et pourtant les temps cohabitent
et le même couloir leur donne espace
et feu (AMARAL, 2014, p. 13-5)

Références bibliographiques

AMARAL, Ana Luísa. **Inversos: Poesia 1990-2010**, Lisboa, Dom Quixote, 2010.

_____ . **Vozes**, Lisboa, Dom Quixote, 2011.

_____ . **Escuro**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.

_____ . **Ara**. São Paulo, Iluminura. [2014], 2016.

ARENDT, Hannah. **Responsabilidade e julgamento,** ed. e int. Bethânia Assy, trad. Rosaura Eichenberg, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex**, London: Routledge, 1993.

_____ . **Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence**, New York: Fordham University Press, 2005.

DUPLESSIS, Rachel Blau. **The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice**. New York: Routledge, 1990.

GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan. **The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination**. New Haven and London, Yale University Press. 1979.

JORGE, Luísa Neto. **Poesia (1960 – 1989)**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

LEVI, Primo. **Os que sucumbem e os que se salvam**, trad. José Colaço Barreiros**,** Lisboa: Teorema, 2008.

RICH, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" [1980]. In: BLOOD. **Bread and Poetry, Selected Prose 1979-1985**, New York: W. W. Norton, pp. 23-75, 1986.

RICH, Adrienne . **The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950-1984**. New York: W. W. Norton, 1984.

RODRIGUES, Daniel. Impossibles épopées. Une lecture de *Epopeias* d'Ana Luísa Amaral. In: MOHSSINE, Assia (Dir). De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 32-42. ISSN 2527-080X

IMPOSSIBLES ÉPOPÉES. UNE LECTURE DE *EPOPEIAS* D'ANA LUÍSA AMARAL

IMPOSSIBLES EPICS. ANA LUISA AMARAL'S *EPOPEIAS*

Daniel Rodrigues[9]
Université Clermont Auvergne/CELIS

RESUME : Le recueil *Epopeias* de la poète Ana Luísa Amaral renvoie à l'épopée en tant que genre littéraire pour à la fois souligner son rôle central dans la tradition littéraire portugaise mais aussi pour le décentraliser. Le genre littéraire devient chez Ana Luisa Amaral une matière, une matière épique, désirée et rejetée par le moi qui s'exprime tout au long des poèmes.

ABSTRACT : The collection *Epopeias* by Ana Luísa Amaral evokes the literary genre in order to adjust itself to the central position in the Portuguese literary tradition and, at the same time, to decentralize it. It is our proposition to treat that genre as a matter, an epic matter, desired and criticized by the self that expresses itself along the poems.

1. Introduction

Depuis *Minha Senhora de Quê*[10]*,* publié en 1990*,* Ana Luísa Amaral établit sans cesse un dialogue avec la tradition et le canon poétique. Ce dialogue, comme nous le verrons tout au long de cet article,

[9] Enseignant-chercheur Etudes lusophones, daniel.rodrigues@uca.fr.

[10] Le titre évoque ouvertement le recueil *Minha Senhora de Mim* de Maria Teresa Horta, publié en 1971. Ce dernier recueil représente un tournant dans la poésie écrite par des femmes au Portugal, ou, selon l'expression de Fabio Maria da Silva, le « point de départ de la poésie portugaise féminine ». (SILVA, 2013, p. 9).

produit l'effet paradoxal de confirmation et de mise en question de la tradition, car, comme le remarque Rosa Maria Martelo, « [cette] poésie dialogue habilement avec le canon littéraire qui a exclu [la thématique féminine] ou, tout au moins, qui l'a confinée dans un rôle secondaire en tant que thématique 'mineure' »[11] (MARTELO, 1999, 231). Et elle ajoute que la poésie d'Ana L. Amaral nous oblige à accepter « la dérive entre le centre et la périphérie » (*ibidem*).

Le recueil *Epopeias,* troisième volume publié par la poète portugaise en 1994, tire son titre de sa cinquième et dernière partie « *Epopeias de luz* ». Notons que chaque partie emprunte son titre à un des poèmes de la partie et se centre, plus ou moins, sur les thèmes traités par le poème titre. Tout comme l'un des poèmes prête son titre et son axe thématique aux sous-parties, « *Epopeias de luz* » teinte tout le recueil de son nom, celui d'un genre littéraire, qui plus est, se conjugue au pluriel.

En effet, « *Epopeias de luz* » commence par les deux vers qui suivent : « *Queria um poema de epopeia/ e luz* » (AMARAL, 2010, p. 187). Au-delà du synonyme d'aventure ou de conquête, l'épopée comme genre littéraire devient une matière, comme le montre clairement l'expression « d'épopée et de lumière » que nous pensons pouvoir traduire également par « *fait* d'épopée et de lumière ». De plus, cette matière n'est pas à portée de main du moi qui la réclame puisqu'elle se manifeste comme l'expression d'un désir, voire comme celle d'une impossibilité, expression que nous pouvons percevoir dans le verbe « je voudrais ». Dans la première partie de notre propos, nous étudierons la nature de cette matière. Puis, dans une deuxième partie, nous expliquerons l'impossibilité même qu'elle représente.

2. Un poème 'fait' d'épopée et de lumière

« *Epopeias de luz* », poème en trois parties, s'articule autour de trois espaces. La première partie donne le décor de la scène d'énonciation, nous sommes dans un café, à 14 heures :

> Queria um poema de epopeia
> e luz,
> escrito às duas da tarde
> e num café,
> um espelho à minha esquerda,
> […]. (*Ibidem*.)

D'emblée, la scène évoque le deuxième espace, celui du désir, à l'intérieur d'un miroir du café. Ces deux espaces seront fusionnés dans la troisième partie prenant la forme d'un lit, à quatre heures du matin.

[11] Sauf indication, les traductions sont de notre fait.

L'avancée de la lumière du jour vers la nuit, de l'après-midi vers la nuit profonde, nous invite à reconnaître l'une des premières caractéristiques de la matière. Même si, dans les vers qui ouvrent le poème, la lumière et la matière sont séparées, nous pouvons remarquer dans l'espace nocturne que la matière porte en elle une source lumineuse. Effectivement, dans la première strophe de la troisième partie, le moi évoquera la possibilité d'accès à cette matière :

> E porque não agora,
> às quatro da manhã?
> Assim eu do naufrágio a salvaria:
> Não tarde adolescenteç
> mas madrugada rebentando águas,
> o fim do sortilégio (*idem*, p. 189)

Le sortilège évoqué est double : c'est d'une part celui lancé par le géant Adamastor à Vasco da Gama dans le cinquième chant des *Lusiades* et, d'autre part, celui qui emprisonne le géant et le transforme en mont rocheux. Si nous reconnaissons le sortilège comme étant celui d'Adamastor c'est parce que le géant avait déjà été évoqué dans la transition de la première et deuxième partie [« *como um Adamastor* » ; « *Mas o Adamastor era uma rocha* » (*idem,* p. 188)]. La légende d'Adamastor, personnage hybride créé par Luis de Camões[12], représente à la fois le désir non accompli et la damnation des Portugais. Le peuple payant au prix fort l'audace et le génie de ses héros.

L'arrivée d'Adamastor marque également la fin de la présence de la lumière qui avait guidé le héros épique camonien. De fait, le cinquième chant des *Lusiades* est marqué jusqu'à la strophe 37 par l'évocation de la lumière sous plusieurs formes : le soleil, ou alors Apollon, les étoiles, la lune et même le feu Saint-Elme. C'est au quatrième vers de la strophe 37 que le géant arrive sous la forme d'une tempête et défie le navigateur (CAMÕES, 1992, p. 259). L'histoire du géant est racontée au navigateur par Adamastor lui-même et, tel le fruit d'une reconnaissance entre le Titan et le héros, le soleil revient et le voyage peut continuer.

Rappelons que, dans « *Epopeias de luz* », la possibilité d'accès à la matière se fait dans l'absence de lumière, à quatre heure du matin. Si, en racontant sa peine au navigateur portugais, Adamastor délivré

[12] Le sort lancé contre le navigateur portugais l'est par Adamastor lui-même, lorsque le héros portugais ose franchir le Cap de Bonne Esperance sur le chemin vers les Indes. A cause de l'audace et du génie des Portugais, le géant maudit le navigateur et tous ses descendants. Le deuxième sort trouve son origine dans la ruse de Doris et Thétis : Adamastor serait l'un des géants vaincus par Jupiter lors de la bataille des Titans. Cependant, à la recherche de l'*armada* de Neptune, il voit Thétis sortir nue de l'eau sur la plage et il tombe éperdument amoureux. Il sera alors trompé par Doris, la mère de la nymphe, et par Thétis qui, donnant rendez-vous au géant un soir, lui donne -ci un mont rocheux comme si ce mont fut la bien aimée. Une fois dans ses bras, Adamastor réalise la ruse et devient le rocher qui marque le Cap de Bonne Esperance.

de la tempête, laissant place à nouveau au soleil, c'est donc de l'expression que jaillit la lumière et c'est ainsi que cette matière se manifeste :

> Queria então hoje
> (as vinte e quatro horas
> quase lá
> e o remorso ausente do pensar):
> um poema que fosse de epopeia
> e luz
> mas desta vez na cama
> e devagar (AMARAL, 2010, p. 189)

L'évocation du lit et de l'univers érotique de la création poétique, à la fois orgasmique et maternel – rappelons l'expression déjà citée « *rebentando águas* » de l'avant dernier vers de la première strophe, que nous pouvons traduire par « l'explosion [ou] la perte des eaux » –, nous mène à relier notre matière à la matière-émotion dont nous parle Michel Collot : « Dans l'émotion, le moi et le monde, l'expérience et l'expression tendent à se confondre. Une telle fusion est bien sûr exceptionnelle et momentanée » (COLLOT, 2005, p. 24). Remarquons que la prudence de M. Collot le pousse à affirmer une tendance d'union entre le moi et le monde et non pas sa concrétisation. Le poème s'inscrit dans ce gap entre la promesse et sa réalisation. Cette matière, que nous appelons matière épique, devrait être celle de l'aboutissement de l'acte héroïque et des louanges de gloires. Pourtant elle se trouve dans une faille, dans un interstice auquel le moi ne peut accéder qu'après de longues heures d'insomnie (état plusieurs fois évoqué dans l'œuvre d'Ana L. Amaral), lorsque les capacités de raisonnement s'affaiblissent ou partent à la dérive. Soulignons à ce titre le quatrième vers de la dernière citation que nous pouvons traduire par « le regret absent de la pensée ». Nous devons néanmoins remarquer que l'état de dérive n'équivaut pas à un état où le moi se perdrait dans la perte de soi, ou dans la transe, ce qui mènerait à l'aboutissement de la fusion entre le moi et le monde. L'état de dérive est celui du décentrement, comme si l'on illuminait les interstices afin d'y faire résonner la voix. Et la résonance marque aussi la distance entre le moi et l'objet désiré, ce qui permet à l'expression du moi de devenir critique par rapport à son propre désir.

De fait, dans la deuxième partie, nous pouvons lire :

> Que depois: a conquista,
> o coração pesado de ambições,
> tontura de poderes
>
> Minha pobre palavra
> que se julgou, por minha culpa,
> grande,
> e que às duas da tarde e num café,
> se confundiu no espelho,

tomou por ouro o amarelo em cor,
e se perdeu de amores
por réplicas de olhar (AMARAL, 2010, p. 188,189)

Deux jugements ici se superposent : il y a, d'une part, la critique du colonialisme associé à l'épopée de Camões et, d'autre part, une réflexion poétique sur le poète maniériste. En effet, à la fin de son épopée, Camões avoue être « humble, obscur, rude »[13] (CAMÕES, 1992, p. 561) niant ainsi le « verbe large » (*idem*, p. 05) demandé aux Muses au début de son épopée. Nous reviendrons sur ces deux dimensions, politique et poétique, au début de notre deuxième partie.

Concentrons-nous sur ces interstices. Dans le deuxième poème du recueil, intitulé « *Avessos Contos de Fadas* », nous pouvons lire un processus argumentatif qui passe par l'inversion des termes d'une question rhétorique. La question qui ouvre le poème « *E se fosse o tempo antigo/ em que seduzir princesas/ era preciso dragões?* » (AMARAL, 2010*,* p. 131) devient « *E se fosse o tempo antigo/ em que seduzir dragões/ fosse preciso princesas?* (*idem,* p. 132). L'inversion des termes de la question remplace le rôle d'objet attribué aux princesses par celui d'acteur, de sujet. Nous nous permettons ici d'utiliser le mot acteur car la pièce *Frei Luís de Souza* [1843] du poète Almeida Garrett est citée, à la deuxième strophe ; c'est la fameuse réponse « […] *«Ninguém ! Ninguém !»* » (*ibidem*), donnée par le héros de la pièce, lorsqu'on lui demande « Qui es-tu ? ». Remarquons que l'acteur qui se permet d'inverser les termes de la question se rapproche de l'acteur qui utilise l'effet de distanciation du théâtre épique de Brecht. Toutefois, si pour le dramaturge allemand c'est l'introduction d'un narrateur qui rend possible la distance critique, dans le recueil d'Ana L. Amaral, cette distance se confond avec l'énonciation elle-même. C'est ainsi que nous empruntons le terme « épique » pour qualifier cette matière qui s'énonce tout en critiquant, qui va jusqu'à ébranler les propos qu'elle exprime.

A la fin du poème « *Avessos Contos de Fadas* », la voix pose à nouveau la question, sauf que, cette fois-ci, nous ne sommes plus dans le temps révolu des contes de fée, mais dans un futur désiré : « *E se fosse o tempo novo/ dos amores/ sobre tripés/ de tantas cores ?* » (*idem,* p . 132). Le théâtre devient cinéma, le temps passe, et la voix poétique se pose toujours la même question : est-ce que la place des princesses a changé ? Il nous semble que la multiplicité de couleurs évoquée répond affirmativement. Soulignons donc que les interstices où se trouve la matière épique sont à la fois critiques et temporels. Ils peuvent dédoubler dans le temps l'expression du moi, faisant de celle-ci à la fois l'énonciation d'un désir

[13] Trad. Roger Bismut.

et la dénonciation des cadres politiques, esthétiques, sociaux qui engendre le désir lui-même ou alors leurs conséquences.

La distance temporelle chez Ana L. Amaral prend toujours la forme d'une confrontation entre le passé et le présent. Dans « *Artes Pedidas* », le vingt-septième poème des *Epopeias,* nous lisons :

> Ah! reunir tensões
> de antigamente,
> recuperar no presente
> esse desvio maior: (*idem*, p. 162)

Cette tension ancienne, qui prendrait l'allure « d'un coup de couteaux » à l'écriture – « *faca lançada* » (*ibidem*) –, est celle qui donne un statut mineur à l'écriture féminine mais que l'on trouve aussi dans les lieux stéréotypés du féminin, étant « […] *a escrita,/antes alimentada desses feitos* » (*idem,* p. 161). Toutefois, c'est à Ana L. Amaral de remarquer également que l'écriture est maintenant une faille : « *agora falha e leito/de temores* » (*idem,* p. 162). Les « *feitos* » ici évoqués sont les tâches du féminin, tâches ménagères, tâches de la cuisine et du lit. L'espace de la chambre et du lit est ainsi intimement lié au temps de l'art de la cuisine. Par exemple, dans le poème « *Leite-Creme* », l'espace tout entier se retrouve dans les restes laissés sur la table après la préparation d'une crème brûlée pour sa fille[14] :

> Na cozinha,
> […]
> Só deixar-te
> poalha de farinha :
> amor
> em Via-Láctea. (*idem*, p. 161)

Revenons à la confrontation temporelle qui se manifeste dans *Epopeias.* Nous devons ici avancer qu'elle ne se résume pas à la projection du passé dans le présent ; elle est également porteuse de jugement des processus qui valorisent les postures reléguant le féminin à un statut mineur. Dans « *Queixas ou*

---

[14] Si dans les poèmes de **Epopeias***,* la question féminine se détache d'un dessin national, cela est dû à l'économie et à la thématique du livre. Toutefois, dans l'œuvre d'Ana Luísa Amaral, ils sont intrinsèquement liés. Il nous suffit ici d'évoquer le poème « *Existextuais Definições* », de son recueil le plus récent, **E Todavia***,* pour relier les deux questions :

> *Será ser portuguesa,*
> *tal como português :*
> *destino deslumbrante*
> *e nacional?* (AMARAL, 2015, p. 91)

Resignações », nous pouvons lire clairement la prise de conscience des processus de canonisation et d'exclusion :

> Do que me queixo (ou me resigno)
> tem um perfume antigo, voz imensa
> de séculos demais : a mesma dos jograis
> ou dos malditos, a mesma dos que, um dia,
> trocaram poesia por vida em vitrais (*idem*, p. 152)

Ici, le passé s'impose en tant qu'excès temporel ; un excès qui prendra la forme de poussières sur les chandeliers, dans le poème « *Nem os de Hércules* » (*idem,* p. 163). Le processus de canonisation, le « devenir une vie dans les vitraux » de la dernière citation, la vie exemplaire des saints, et de la vierge, viderait donc la poésie de ses excès. Le verre, celui des vitraux mais aussi des glaces et des miroirs ne peut être l'espace de réflexion, de matérialisation de la matière épique qu'à la condition d'être lié à son caractère d'arme, de lame :

> Quando eu me apaixonei
> doía tanto tudo:
> eram espelhos e vidros
> eram veias cortadas nas palavras (*idem*, p. 171)

lit-on dans « *Excessos* ». Pour avoir accès aux interstices où se cache la matière épique il faut donc briser la glace, défaire les processus de canonisation, ou alors retrouver la faille dans le passé, la promesse non-accomplie, le désir, répéter l'évocation des muses qui ne viennent plus. Formuler l'expression du manque, dire : « je voudrais ».

3. Je voudrais…

Revenons à l'extrait déjà cité dans notre première partie : « *Minha pobre palavra/ que se julgou, por minha culpa,/ grande,/* […] » (*idem,* p. 188).

Croire en le « verbe large » est l'héritage lourd laissé par le poète borgne du XVIe siècle. C'est comme si la voix rude de Camões à la fin des *Lusiades* marquait l'impossibilité même d'atteindre le genre épique dans son idéal. Toutefois, formuler la matière épique comme l'expression d'un désir - « je voudrais » - revient à reconnaître la place même de cette matière en tant que matière première, centrale ; cela revient également à défaire son rôle de mémoire collective, la déplaçant vers la *simple* formulation d'une subjectivité.

De fait, si l'épopée en tant que genre littéraire tient un rôle central dans la tradition portugaise, remplaçant parfois le passé historique lui-même, ce rôle est déjà suranné car, comme le rappelle Saulo Neiva, « depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle, la problématique de la caducité [du genre] se place au cœur des tentatives de réflexion sur l'épopée » (NEIVA, 2014, p. 277). A nous de rajouter que cette place périphérique, accompagnée d'une illusion de place centrale, première et originaire, peut être mise en rapport avec la place du Portugal lui-même. Margarida Ribeiro Calafate, mobilisant les concepts d'« imaginaire du centre » et de « semi-périphérie » établis par les travaux de Boaventura de Souza Santos et de Maria Irene Ramalho, suggère que le Portugal s'est créé une image réflexe d'un centre imaginaire (CALAFATE, 2004). Et cet imaginaire de centre est étroitement lié au rôle canonique que jouent *Les Lusiades* et Camões au sein du système littéraire portugais.

Nous nous permettons ici une digression rapide pour démontrer cette place attribuée au poète borgne. Prenons « *O Sentimento de um Ocidental* » de Cesário Verde, long poème qui réécrit le voyage épique à la fin du XIXe siècle, exprimant cette fois-ci un sentiment d'impuissance et de décadence. A l'inverse des codes néo-platoniciens d'un voyage en direction du soleil, vers l'Orient, le moi de Cesário Verde déambule vers la nuit, vers la chute, l'Occident. Comme le souligne une fois de plus Saulo Neiva :

> [les textes qui dialoguent et renouvellent les codes poétiques épiques] ont certes été écrits à partir du XIXe siècle, sous l'égide de principes esthétiques romantiques et postromantiques, dans des sociétés capitalistes et bourgeoises marquées par le prosaïsme de la modernité et guidées par des valeurs individualistes en claire contradiction avec l'éthique héroïque qui domine les épopées antiques (NEIVA, 2014, p. 283).

Notons que la distance entre l'éthique ancienne et celle du temps présent rend possible à la fois la valorisation d'une posture imaginaire érigée au rôle d'exemple, et également la critique de cette valorisation, en la confrontant avec la parole de l'autre, du colonisé et également, dans le cas portugais, de la déchéance de la métropole elle-même.

L'accès à la matière épique ne se produit donc que dans la destruction des vitraux et des canons. Mais ce dialogue ne donne jamais accès au style grandiloquent de l'épopée canonique : « *(E os anjos todos dissolver-se-ão/por cânticos com glosas e com temas/de milagres de pães. Desfeito o pão.)* » (AMARAL, 2010, p. 140), lisons-nous dans le poème « *Limites* ». C'est toujours la glose, l'écriture à la marge du canon. Ainsi, la marque du désir du verbe à l'imparfait, « je voudrais », se dédouble : d'une part elle est la marque de l'impossibilité d'une voix grandiloquente ; d'autre part elle est pure ironie, puisqu'elle souligne l'impossibilité elle-même d'un tel désir :

> Qual canto? O das
> sereias? O das parcas?

[O canto da parede.
Aprende ambiguidade.
[…] (*idem*, p. 146)

Le jeu de mots ici, le chant des sirènes ou des Parques/Moires est également le coin du mur, les *19 recoins* de Luisa Neto Jorge (JORGE, 2001, 204), par exemple, poème que la poète portugaise avait désigné comme étant de petites épopées. Il montre combien l'ironie des gloses peut dé(re)construire les figures canoniques. L'ironie enseigne également l'ambiguïté, l'ambiguïté du message contre les lois de la cité, comme celle d'Antigone et son « aberrante transmission » (BUTLER, 2003, p. 66), selon les mots de Judith Butler. Si l'acte d'Antigone se trouve dans la limite du symbolique selon Lacan, J. Butler rappelle, elle, qu'il est « déterminé par la parole du père » (*ibidem*)[15]. « A la fois loyale et traître » (*ibidem*), la parole [et l'acte] d'Antigone renvoie les lois de la cité et de la culture à son extrême, reliant le féminin à l'exclusion d'un système.

Revenons à la scène d'énonciation de « *Epopeias de luz* » :

[…] e num café,
um espelho à minha esquerda,
o café amarelo (que é cor que não gosto,
mas que brilha
na tarde adolescente) (AMARAL, 2010, p. 187).

Dans ce décor le moi féminin, en quête de la matière épique, se voit d'emblée bousculé par la couleur jaune du café ; couleur qu'elle n'aime pas énonçant clairement son dégoût.

Si la pose qui devrait donner naissance à la matière épique est déjà celle de l'inconfort, du trouble, comme une pose elle-même imposée par le système, l'accès à la matière épique ne pourra qu'être feint.

Le poème « *Poses do Desconforto* » suggère qu'il est ridicule de croire à cette pose, et donc à la position et à la place attribuée à l'écriture féminine :

É ridículo eu estar aqui
Sentada
o papel branco na frente,
caneta nem sequer
em frenesi :

faz mal à vista
faz mal aos nervos
faz mal aos rins (*idem*, p. 141)

[15] Trad. Guy Le Guafrey

Le « léger tremblement » ne vient qu'au prix d'une série de maux (le moi a mal aux yeux, il est au bord de la crise de nerfs, etc…). Cette pose renvoie à l'autre figure canonique de la littérature portugaise, Fernando Pessoa et son poème « *Autopscicografia* ». Dans « *Fingimentos Poéticos* », qui porte un fragment du vers pessoéens comme épigraphe, la feinte de l'émotion elle-même se mue en feinte de lecture : « *Recorro-me a jornal, mas é/em vão. A livros russos (largos/e sombrios).* […] » (*idem,* p. 151). Ainsi, même la feinte est ironique. Et cette marque d'ironie nous suggère une subversion ou une inversion, rappelons que son œuvre réunie s'intitule *Inversos,* à la fois la forme, en vers, et inversion. Rajoutons que l'ironie ne permet pas le rapport direct avec l'émotion. Elle rend également impossible la directivité.

4. Considérations finales

Nous avons vu que la matière épique permet au moi lyrique de sortir de son émotion pour devenir critique. Nous avons, d'ailleurs, évoqué la matière-émotion de Michel Collot, en acceptant qu'*Epopeias* participe majoritairement au genre lyrique. Nous avons ainsi signalé la « tendance », afin d'éviter une réduction pure et simple du recueil au genre lyrique.

Nous croyons qu'en évoquant le genre épique sous la forme de matière inaccessible – ce qui la réduit –, *Epopeias* redonne finalement une place centrale au genre épique, tout en le déplaçant à la périphérie. Nous avons souligné que ce rapport entre centre et périphérie peut être conçu comme un rapport entre le sujet et la collectivité, à savoir, entre le poète et le Portugal, pays où il se place. Nous ne pouvons pas accepter une conception essentialiste des genres littéraires, cela va de soi, comme nous ne corroborons pas l'idée d'une définition quelconque d'un genre universaliste. L'usage du poème camonien comme texte source d'une longue liste de textes romantiques, modernes et contemporains montre que le genre épique, et bien sûr tous les genres littéraires, gagnerait à être définit dans un champ littéraire précis.

Et dans ce champ littéraire précis, l'usage des genres par les femmes définit un « marqueur de position », comme le rappelle Assia Mohssine[16] en empruntant l'expression à Michèle Soriano. Dans ce sens, nous avons essayé de démontrer comment la notion de matière épique – et l'ironie de relier l'épique, l'esprit d'un peuple à la matière – permet à l'énonciation d'un moi, à la fois loyal et traître selon l'expression de J. Butler, de dénoncer la place du féminin dans le canon littéraire, tout en en bâtissant une

[16] « L'investissement générique nous invite en effet à repenser la manière dont les auteures définissent l'exercice légitime de la littérature, qu'elles traduisent à travers des positionnements ambivalents mais aussi par le redéploiement d'une généricité plurielle qui contrarie et déstabilise l'esthétique conventionnelle ». (MOHSSINE, 2012, p. 4)

nouvelle hiérarchie. Le genre épopée configure ainsi un point de départ, et les épopées d'Ana Luísa Amaral révèlent une navigation vers la périphérie, en dehors des limites.

Une fois que la matière épique devient accessible, la matière-émotion s'exprime et le lyrisme peut avoir lieu. L'image réfléchie sur le miroir du café devient réplique, est une autre voix :

> Ela sem perigo
> de se seduzir
> no que seduz em réplica
> de tudo (*idem*, p. 189)

Références bibliographiques

AMARAL, Ana Luísa. **Inversos. Poesia 1990 – 2010***.* Lisboa, Publicações D. Quixote, 2010.

_____ . **E Todavia***.* Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.

BUTLER, Judith. **Antigone : La parenté entre vie et mort** [Trad. Guy Le Guafrey]. Paris, EPEL, 2003.

CAMÕES, Luis de. **Les Lusiades** [trad. Roger Bismut]. Lisbonne/Paris, Fondation Calouste Gulbenkian. [1572], 1992.

COLLOT, Michel. **La Matière-émotion***.* Paris, PUF, 2005.

JORGE, Luísa Neto. **Poesia (1960 – 1989).** Lisboa, Assírio & Alvim. [1993], 2001.

MARTELO, Rosa Maria. **Anos Noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. Via Atlântica***,* n°3. déc. p. 224 – 236, 1999. [Repéré dans :

www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/download/49019/53096]

MOHSSINE, Assia. « Roman-témoignage et *gender* : Performativité et positionnement générique - Le cas de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska ». **Dissidences génériques et gender dans les Amériques. Lectures du genre** [Repéré dans : http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures du genre 9/La Une .html. <hal-01334674>], 2012.

NEIVA, Saulo. « Epopée », MONTANDON (dir.), Alain, NEIVA, Saulo (dir.). **Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires***,* Genève, Droz, 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma História de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo**. Porto, Edições Afrontamento, 2004.

SILVA, Fabio Mario da. Damas e Donas de si: leituras de '*Minha Senhora de Mim'* de Maria Teresa Horta e '*Minha Senhora de Que'* de Ana Luísa Amaral. **Anuário Literário***,* v. 18, n°2. Florianópolis, p. 9 – 20. [Repéré dans : http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p9], 2013.

RAMALHO, Christina. Un nuevo heroísmo épico en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral. In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas,** Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 43-58. ISSN 2527-080X

UN NUEVO HEROÍSMO ÉPICO EN *POEMA DE CHILE* DE GABRIELA MISTRAL

A NEW EPIC HEROISM IN *POEMA DE CHILE* BY GABRIELA MISTRAL

Christina Ramalho[17]
Universidade Federal de Sergipe

RESUMEN: Esta presentación destacará la concepción épica inventiva de Gabriela Mistral, que elaboró literariamente un viaje por once espacios de la geografía y la cultura chilenas. En *Poema de Chile,* una mujer-guía, venida del espacio mítico de la muerte, y un niño-ciervo diaguita, representante y metonimia del pueblo chileno, hacen juntos una trayectoria por la estrecha y vertical conformación de Chile, que cubre climas y ecosistemas distintos. En un doble camino de reconocimiento y expansionismo, Mistral abre espacio a un nuevo heroísmo épico. El yo-lírico/narrador, o la mujer-guía, al tiempo que se siente feliz de caminar acompañada por el niño-ciervo, da evidencia de que este viaje representa también una experiencia de aprendizaje. Desde el principio, el poema de Gabriela Mistral transgrede la ideología patriarcal y dicotómica, proponiendo un expansionismo no asociado a la acción épica bélica tradicional. Por lo tanto, es interesante observar que Mistral construye una imagen mítica de la "Madre-Tierra" libre de condicionamientos culturales patriarcales, y por esto, vivir la tierra no está relacionado a un proceso de "penetración" o "fertilización" de orden sexual o erótico, como se puede ver en muchas epopeyas tradicionales. Por el contrario, la relación con la tierra es de amor fraternal. Con el soporte crítico y teórico de especialistas de la obra de Mistral, como

[17] Doctora en Letras (Filología) por UFRJ (2004). Profesora-adjunta de la Universidade Federal de Sergipe (UFS), Brasil. Actualmente está desarrollando investigación postdoctoral sobre proposiciones épicas en portugués, inglés, francés y español bajo teorías de anacronismo en la Université Clermont-Auvergne - *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique* - CELIS (France).

Iván Carrasco y Jayme Quezada, y las consideraciones de Michel Maffesoli acerca del nomadismo, entre otros, presentaremos los puntos innovadores del heroísmo épico en esta importante epopeya nacionalista.

RESUMO: Esta apresentação destacará a inventividade épica de Gabriela Mistral, que elaborou, literariamente, uma viagem por onze espaços da geografia e da cultura chilena. Em *Poema de Chile*, uma mulher-guia, vinda do espaço mítico da morte, e um menino-cervo *diaguita*, representante e metonímia do povo chileno, fazem, juntos, uma trajetória através da estreita e vertical conformação do Chile, que envolve climas e ecossistemas diferente. Em um duplo caminho de reconhecimento e expansionismo, Mistral abre espaço a um novo heroísmo épico. O eu-lírico narrador, ou a mulher-guia, ao mesmo tempo em que se mostra feliz por caminhar acompanhado do menino-cervo, dá evidências de que essa viagem será, também para si, uma experiência de aprendizagem. Desde o início, o poema de Gabriela Mistral transgride a ideologia patriarcal e dicotômica, propondo um expansionismo não associado à ação épica bélica tradicional. Por isso, é interessante notar que Mistral constrói uma imagem mítica da "Mãe-Terra" livre de condicionamentos culturais patriarcais e, portanto, viver essa terra não está relacionado a um processo de "penetração" ou "fertilização" de ordem sexual ou erótica, como se pode ver em muitos poemas épicos tradicionais. Ao contrário, a relação com a terra é de amor fraternal. Com o suporte de críticos especializados na obra de Mistral, como Ivan Carrasco e Jayme Quezada, e considerações de Michel Maffesoli sobre o nomadismo, entre outros, apresentaremos os pontos inovadores do heroísmo épico nessa importante epopeia nacionalista.
Palavras-chave: Gabriela Mistral; Heroísmo épico; *Poema de Chile*; Poesia épica.

1. Introducción

> Mas se você pensar em nós como vindos da terra, não como tendo sido lançados aqui, de alguma parte, verá que nós somos a terra, somos a consciência da terra. Estes são os olhos da terra, e esta é a voz da terra (CAMPBELL, 2001, p. 33)[18]

Gabriela Mistral, en *Poema de Chile* (1967), elaboró literariamente un viaje por once espacios de la geografía y la cultura chilenas. En el poema, una mujer-guía, venida del espacio mítico de la muerte, y un niño-ciervo diaguita[19], representante del pueblo chileno, hacen, juntos, una trayectoria por la estrecha y vertical conformación de Chile, que cubre climas y ecosistemas distintos. En un doble camino de reconocimiento y expansionismo, Mistral abre espacio a un nuevo heroísmo épico. El yo-lírico/narrador[20], o la mujer-guía, al tiempo que se siente feliz de caminar acompañada por el niño-ciervo, da evidencia de que este viaje representa también una experiencia de aprendizaje.

Acerca de la inventiva de la autora, huelga decir que, desde su principio, el poema de Mistral transgrede la ideología patriarcal y dicotómica, proponiendo un expansionismo no asociado a la acción

[18] Pero si usted piensa en nosotros como venidos de la tierra, no como habiendo sido arrojados aquí, de alguna parte, verá que somos la tierra, somos la conciencia de la tierra. Estos son los ojos de la tierra, y esta es la voz de la tierra [mi traducción].
[19] Según Darcy Ribeiro, los diaguitas y los atacameños "vivían en la orilla del desierto de Atacama concentrándose principalmente en aldeas o en comunidades de pescadores de la costa. Son más conocidos por la investigación arqueológica que por la documentación histórica porque entraron rápidamente en colapso frente a la invasión española" (1977, p. 382, mi traducción).
[20] Categoría de enunciación épica. Más adelante YLN.

épica bélica tradicional. Por tanto, es interesante observar que Mistral construye una imagen mítica de la "Madre-Tierra" libre de condicionamientos culturales patriarcales, por lo cual, vivir la tierra no está relacionado a un proceso de "penetración" o "fertilización" de orden sexual o erótico, como se puede ver en muchas epopeyas tradicionales. Por el contrario, la relación con la tierra es de amor fraternal.

Jaime Quezada, en el prólogo de la edición de 1977 de *Poema de Chile*, se refiere al "oficio de creación de la patria" presente en el poema de Mistral. Nos corresponde comprobar hasta qué punto la patria creada por el poema agrega novedades al panorama de la épica occidental, cuando ha sido propio de la poesía moderna del siglo XX romper paradigmas estéticos y conceptuales traídos como herencia de los siglos anteriores. Además, es innegable la importancia de la epopeya de Gabriela Mistral para la comprensión de cómo la escritura épica producida por una mujer puede contribuir al redimensionamiento de cuestiones históricas, míticas y culturales en general. Así, con el soporte crítico y teórico de especialistas en Mistral, como Ivan Carrasco y Jayme Quezada, y las consideraciones de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant acerca de la simbología de la tierra, las de Campbell acerca del heroísmo; las de Michel Maffesoli acerca del nomadismo, entre otros, presentaremos los puntos innovadores del heroísmo épico en esta importante epopeya nacionalista.

Cabe decir que el heroísmo épico está, por tradición, vinculado al desplazamiento – espacial, temporal e incluso mental o simbólico, dependiendo de la época en que se inserta la epopeya. Michel Maffesoli apunta en *Los Lusíadas* un ejemplo de la impregnación cultural en el universo portugués de lo que él llama la pulsión migratoria:

> Dando um salto no tempo, pode-se ver que algumas sociedades vão assumir, muito concretamente, essa "pulsão migratória" e fazer dela, de modo totalmente consciente, o fundamento de seu ser-conjunto. Assim é com Portugal, cujo vasto império testemunha o espírito aventuroso. Voltado para o oceano, Portugal foi sempre atraído pelo longínquo. Luís de Camões, o poeta português por excelência, canta em Os Lusíadas a importância da errância no mundo vasto e a função dinâmica da exploração. Afirma, assim, que o "gênio do povo nisso encontra sua realização" (MAFFESOLI, 2001, p.51)[21].

[21] Dando un salto en el tiempo, se puede ver que algunas sociedades van a asumir, muy concretamente, esa "pulsión migratoria" y hacer de ella, de modo totalmente consciente, el fundamento de su ser-conjunto. Así es con Portugal, cuyo vasto imperio testimonia al espíritu aventurero. Mirando al océano, Portugal siempre fue atraído por el lejano. Luis de Camões, el poeta portugués por excelencia, canta en *Los Lusíadas* la importancia del caminar errático por el mundo vasto y la función dinámica de la explotación. Afirma, así, que el "genio del pueblo en esto encuentra su realización" [mi traducción].

Bajo esta mirada, es curioso observar que en *Poema de Chile*, el caminar errático por la geografía nacional, asimilado a una pulsión por la vivencia a la vez real y simbólica de la tierra, parece cumplir con lo que Maffesoli llama "ser-conjunto".

2. La "Madre-Tierra"

El término "tierra" en el *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, presenta, entre otras, las siguientes explicaciones:

> Simbolicamente, a terra opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo; o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade à luz; o ying ao yang; tamas (a tendência descendente) a Sttva (a tendência ascendente); a densidade, a fixação e a condensação (Abu Ya´Qub Sejestani) à natureza sutil, volátil, à dissolução. Segundo o I-Ching, a terra é o hexagrama k´uen, a perfeição passiva, recebendo a ação como princípio ativo, K´ien. Ela sustenta, enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do céu (2009, p.878)[22].

Un rápido análisis de esas definiciones revela oposiciones semánticas bien marcadas que oponen tierra/mujer/inmovilidad/sumisión de un lado y cielo/hombre/movilidad/acción de otro. Hilo conductor de formas culturales que encontramos en la mayoría de las sociedades humanas, este par antitético y al mismo tiempo complementario define no sólo las prácticas sociales colectivas, sino también el carácter de las relaciones humanas en un nivel más personal o subjetivo. Y es por eso que, tanto en obras de contenido más colectivo, como las epopeyas, como en otras más intimistas, como la poesía lírica, por ejemplo, se encuentran imágenes literarias que reproducen esa dicotomía, donde se aísla a los sexos, y se les atribuye características propias y antitéticas. A continuación, los propios autores definen lo femenino y su relación con la tierra:

> O animal fêmea tem a natureza da terra. Positivamente, suas virtudes são doçura e submissão, firmeza calma e duradoura. A terra fértil e a mulher são frequentemente comparadas na literatura: sulcos semeados, o lavrar e a penetração sexual, parto e colheita, trabalho agrícola e ato gerador, colheita dos frutos e aleitamento, o ferro do arado e o falo do homem (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.878)[23]

---

[22] Simbólicamente, la tierra se opone al cielo como el principio pasivo al principio activo; el aspecto femenino al aspecto masculino de la manifestación; la oscuridad a la luz; Ying al yang; tamas (la tendencia descendente) a Sttva (la tendencia ascendente); la densidad, la fijación y la condensación (Abu Ya'Qub Sejestani) a la naturaleza sutil, volátil, a la disolución. Según el I-Ching, la tierra es el hexagrama k'uen, la perfección pasiva, recibiendo la acción como principio activo, K'ien. Ella sostiene, mientras que el cielo cubre. Todos los seres reciben de ella su nacimiento, pues es mujer y madre, pero la tierra está completamente sumisa al principio activo del cielo [mi traducción].

[23] El animal fêmea tiene la naturaleza de la tierra. Positivamente, sus virtudes son dulzura y sumisión, firmeza tranquila y duradera. La tierra fértil y la mujer son frecuentemente comparadas en la literatura: surcos sembrados, el labrar y la penetración sexual, parto y cosecha, trabajo agrícola y acto generador, cosecha de los frutos y la lactancia, el hierro del arado y el falo del hombre [mi traducción].

Cuando el género literario que se investiga, bajo ese ángulo, es el épico, resulta aún más fácil reconocer que la fusión de lo femenino con la tierra es una marca cultural fuertemente arraigada al elemento nacional. “Madre-Tierra” y “Patria” son términos siempre identificados el uno con el otro, aunque, paradójicamente, el sustantivo “patria”, en su etimología, no esté centrado en el referente materno, sino en el paterno. Recordemos, en este aspecto, los versos del Himno Nacional Brasileño: "De los hijos de este suelo eres madre gentil / Patria amada Brasil"[24], en que "madre" y "patria" se corresponden plenamente.

Los estudios que resultaron de la tesis de doctorado *Voces épicas: Historia y Mito según las mujeres* (UFRJ, 2004) nos han puesto en contacto con diversas epopeyas de autoría masculina, en las cuales, casi invariablemente, la asociación tierra/mujer ha recibido una connotación erotizada. El acto sexual, simbólicamente presente en los orígenes de esa tierra, es, casi siempre, con muy pocas excepciones, descrito libremente, marcando un tono que asume claramente esa visión dicotómica de lo masculino/femenino[25].

En la épica tradicional, la tierra aparece normalmente antropomórfica, y a ella se atribuye una sexualidad femenina, generalmente asociada a la virginidad y a la posterior fecundación, originada por la acción transformadora del hombre, responsable, por lo tanto, del acto de la creación de una nueva tierra, fruto de la aculturación. Es, por esto, constante la alusión al acto sexual en las descripciones del caminar del héroe por la tierra, centradas en imágenes fálicas como fuerzas motrices de la acción del hombre en el espacio físico. Al mismo tiempo, el cuerpo femenino es constante y notablemente referenciado en imágenes relacionadas al "vientre", al "útero", a las "entrañas" y a los "senos" – con el propósito de reforzar la sexualidad de la mujer-hembra y la "predestinación" de la mujer-madre.

Por otra parte, la circularidad cultural de las imágenes míticas – es decir, el uso culturalmente marcado de determinadas imágenes míticas – es a menudo bastante perceptible, y parece reforzar la tendencia ideológica expresada por las proposiciones de los poemas épicos. En general, la presencia de las mujeres en las epopeyas es inexpresiva si se le compara, por ejemplo, a la presencia de acciones bélicas, fenómenos de la naturaleza o relatos históricos, etc. En el plan histórico de las epopeyas, son las "madres" las figuras más recurrentes, al lado de las "amantes" y de las "prostitutas".

Resulta muy distinto el tratamiento que de ello hace Gabriela Mistral en su *Poema de Chile*, como veremos a continuación.

---

[24] [mi traducción]

[25] En Brasil, por ejemplo, observamos este tratamiento en epopeyas como *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho; *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima; *Poema Sujo* (1976), de Ferreira Gullar; *A Grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas* (1978), de Affonso Romano de Sant´Anna; entre otras.

3. Acerca de *Poema de Chile*

Gabriela Mistral, como un Dante al revés, elaboró un viaje geográfico, histórico y cultural por los espacios de la vida chilena, pasada y presente, del cual participan la mujer-guía, venida del espacio mítico de la muerte, y el niño-ciervo, representante del pueblo chileno con la esperanza de que, a través de la educación y de la concientización crítica, se vea el nacionalismo chileno revigorizado.

Situado en un espacio geográfico bastante peculiar, por su conformación estrecha y larga, y también vertical, abarcando climas y ecosistemas diversos, Chile posee, como Brasil, diversidades culturales significativas. Comprender la cultura chilena implica comprender esas diversidades. En su *Poema de Chile*[26], Gabriela Mistral buscó valorar la unidad nacional, aunque contemplando sus especificidades regionales. En función de esa motivación nacionalista, típica de los modernismos en general, principalmente, los latinoamericanos, Mistral se propuso elaborar un "canto nacional". Acerca de este tema, hemos hablado con Ivan Carrasco[27], profesor de la Universidad Austral de Chile y especialista en la obra de Mistral:

> CR: Jaime Quezada, en el prólogo de la edición de 1977 de *Poema de Chile*, se refiere al "oficio de creación de patria". ¿Piensa usted que, para Mistral, la realización del poema ha significado una tarea a cumplirse, casi como una misión? ¿Cómo ve usted la construcción de la identidad literaria nacional chilena? ¿Fue necesario que los escritores se hubieran comprometido con el nacionalismo crítico para que se construyera esa identidad? ¿Aún hoy eso ocurre?
>
> IC: Estoy de acuerdo con Quezada y contigo: para Gabriela Mistral la poesía es una vocación de servicio a su patria y a sus principios, que implica sacrificios, renuncias y perseverancia para cumplirla, como se ha destacado recién en algunas interpretaciones de textos claves, como “La flor del aire”, por ejemplo. Es una misión en sentido ético y religioso, ligada profundamente a la formación de la identidad, como fue la tarea de la escuela en sus tiempos y también de los grandes políticos, como su amigo Aguirre Cerda o sus amigos Tomic y Frei. Creo que esta manera de pensar está muy relacionada con el avance de las fuerzas sociales democráticas, socialistas, cristianas e indigenistas de su tiempo, que pretendieron transformar sus sociedades por la fuerza del amor al pueblo y la utopía de un mundo nuevo, redimido, fraternal, igualitario. En estos días esos valores han sido intensa y profundamente transgredidos por el avance de las ideologías del orden, del libre mercado, el economicismo, el hedonismo y la felicidad individualista, pero a mediados de siglo formaban parte de la ideología de los poetas renovadores, críticos o revolucionarios. Es evidente que la escritura del poema es la misión (en sentido religioso y cívico) de la poeta, la herencia que deja a su pueblo y su país, pero no la herencia para una persona, sino para la nación, concepto que tenía un sentido diferente al que tiene ahora.

[26] El poema fue publicado en 1967, diez años, por lo tanto, tras la muerte de su autora.
[27] “Entrevista de Christina Ramalho a Ivan Carrasco”. *Documentos lingüísticos y literarios*. 2001-2002. 24-25: 83-88.

Estructuralmente, el poema se divide en once partes (como los “cantos” de las epopeyas tradicionales), que comprenden, respectivamente, un discurso inicial, (I - “Hallazgo”), la región del desierto (II - “Padre-disierto”), el Valle de Elqui (III – “Valle de Elqui”), el Aconcagua (IV – “Aconcagua”), el mar chileno (V - "Nuestro mar"), el Valle Ventral (VI - Valle Central), las regiones húmedas (VII - "Donde empiecen humedades"), la región araucana (VIII - "Araucanía"), la selva (IX - "Selva Austral), la Patagonia (X -" Patagonia, la lejana) y la despedida (XI - "Despedida"). El viaje, por lo tanto, se ordena a partir de una concepción geográfica espacial, a la que, en el transcurso del poema, se agregarán informaciones de cuño histórico. Cada una de estas partes contiene poemas titulados, sumando un total de 88 poemas. Acerca de la configuración geográfica del poema, que compone el plan histórico de la materia épica, hemos preguntado a Iván Carrasco:

> CR: *Poema de Chile* enfatiza sobremanera los aspectos geográficos del territorio patrio. ¿Hay un carácter mítico-cultural impreso en la geografía chilena?
>
> IC: Sí, tal como lo ha dicho Hugo Carrasco, *Poema de Chile* desarrolla el mito de la tierra desde una perspectiva sincrética, fundiendo elementos de las tradiciones cristiana e indígena, puesto que la naturaleza está vista como una manifestación hierofánica. Se trata de una geografía mítica, porque también el recorrido que hace es el viaje mítico, que tiene una estructura lineal pero también circular, aunque puede entenderse mejor como helicoidal; el poema “Despedida” representa el final del proceso del viaje mítico, que se inicia y culmina en una dimensión sobrenatural. No se trata solamente de un viaje por la geografía física, sino por la geografía humana, cultural, popular, de Chile, y por ello asume una condición mítica, heredada tanto del saber indígena como del pueblo.

Además, es válido observar lo que Carrasco afirmó acerca de la posibilidad de conocer la historia de la tierra a través de la explotación geográfica:

> CR: ¿Hasta qué punto el conocimiento de las dimensiones y de las especificidades geográficas de la tierra puede conducir el niño hasta el camino de la comprensión histórica de la patria?
>
> IC: No podemos olvidar que Gabriela Mistral escribió durante el período naturalista de nuestra literatura hispanoamericana. Por eso, la patria es fundamentalmente la tierra, un pedazo de materia en que la comunidad vive durante un tiempo histórico determinado, en que del contacto vital y reflexivo, valeroso, surge la primera comprensión de la patria. Y la patria es la ideología que surge de la experiencia y del amor que se siente por una tierra, con sus características propias, su paisaje, sus compatriotas y sus características particulares. La memoria de esas particularidades permite diferenciarlas de otras tierras, lo que explica la necesidad de reconocerla, tocándola, mirándola, escuchándola, como podemos ver en tantos poemas como por ejemplo "El mar", "Noche De metales ", Araucanos y" Reparto de tierra ", que anuncia la reforma agraria que se realizaría años más tarde, el" Luz de Chile "...

Volviendo a la obra, el poema inicial "Hallazgo", que puede significar "encuentro" o "descubrimiento", presenta un yo-lírico/narrador en primera persona que, literalmente, desciende del espacio, motivado por el deseo de, asumiendo un segundo cuerpo físico, hacerse guía de un niño-ciervo, de origen atacameña y diaguita. Acerca del pueblo chileno, Darcy Ribeiro nos cuenta:

> ...os chilenos constituem um *Povo-Novo*, fruto da mestiçagem do espanhol com o indígena. Sua matriz é a índia araucana, apresada e prenhada pelo espanhol. Os mestiços originados destes cruzamentos, absorvendo, por sua vez, mais sangue indígena pelo casamento mestiço-indígena, é que plasmaram o patrimônio genético fundamental do povo chileno. /.../
>
> O Chile jamais recebeu contingentes europeus em proporção tão ponderável, que permitisse absorver tamanho teor genético indígena ou soterrá-lo socialmente, na condição de casta inferior, sob um alude migratório. A mestiçagem operou-se continuamente durante todo o período colonial entre a massa índia e a minoria hispânica, simultaneamente com um sistema de integração sociocultural que, libertando o mestiço da escravidão ou da servidão que pesava sobre o índio, lhe permitia ascender pela espanholização linguística e religiosa (RIBEIRO, 1977, p. 381)[28].

El niño, que se configura como una figura metonímica de la hibridez cultural chilena, en principio, se sorprende con la presencia de la figura misteriosa de la mujer que le confiesa estar muerta. Pero después sigue con ella como buenos compañeros y el viaje hace que la relación de los dos con la tierra sea de amor fraternal.

> Bajé por espacio y Aires
> y más aires, descendiendo,
> sin llamado y con llamada
> por fuerza del deseo,
> y a más que yo caminaba
> era del descender más recto
> y era mi gozo más vivo
> y mi adivinar más cierto,
> y arribo como la flecha
> este mi segundo cuerpo
> en el punto en que comienzan
> Pátria y madre que me dieron
> (1997, p. 37).

[28] ... los chilenos constituyen un Pueblo Nuevo, fruto del mestizaje del español con el indígena. Su matriz es la india araucana, apresada y prendida por el español. Los mestizos originados de estos cruces, absorbiendo, a su vez, más sangre indígena por el matrimonio mestizo-indígena, es que plasmaron el patrimonio genético fundamental del pueblo chileno. /.../

Chile jamás recibió contingentes europeos en proporción tan ponderable, que permitiera absorber tamaño contenido genético indígena o soterrarlo socialmente, en la condición de casta inferior, bajo el signo de la migración. El mestizaje se operó continuamente durante todo el período colonial entre el pueblo indígena y la minoría hispánica, simultáneamente con un sistema de integración sociocultural que, liberando el mestizo de la esclavitud o de la servidumbre que pesaba sobre el indio, le permitía ascender por la españolización lingüística y religiosa [mi traducción].

Paralelamente guía y guiada, la mujer o el YLN construirá una ruta basada en el diálogo constante entre ella y el niño – “Qué año o qué día moriste/y por qué cruzas sonámbula/la casa, la huerta, el rio/sin saberte sepultada?” (1997, p. 40) – lo que no permite que se establezca una condición de sumisión o clivaje entre los personajes.

Al mismo tiempo hay una intencionalidad que se traduce muy bien en el poema "Canto", que integra la cuarta parte de la epopeya y que nos muestra que la mujer-guía pone su propia memoria al servicio del niño-ciervo, como cuando se dispone a contarle ligeros cuentos :

> – Cuando me pongo a cantar
> y no canto recordando,
> sino que canto así, vuelta
> tan solo a lo venidero,
> yo veo los montes míos
> y respiro su ancho viento.
> Cuando es que el camino va
> lleno de niños parleros
> que pasan tarareando
> lo más viejo y lo más nuevo,
> con semblantes y con voces
> que los dicen placenteros,
> yo veo una tierra donde
> tienen huerto los huerteros.
>
> /.../
>
> Me gustan los ademanes
> y los gestos de mi gente,
> el bien volear el trigo
> y el abajar el ciruelo,
> el regodar la frutilla
> y cogérsela con tiento.
> me duelen las podas duras
> del parrón que vi pequeño,
> el oír caer el trigo
> recto y con un tarareo.
> Pero lo que más me gusta
> es ver subir los renuevos (1997, p. 113-114).

Esta estructura dialógica que impregna la narración amplía el espacio para el doble reconocimiento entre la mujer-guía, llamada por el niño “Mama”, y el niño-ciervo. Este diálogo establece una construcción de identidad que apunta al sujeto cultural híbrido. Pese a la aceptación de las diferencias – mujer y niño tienen allí funciones y personalidades distintas –, hay un marcado tono conciliatorio en el poema: el "yo" y el "otro" se unifican cada vez más. Acerca del diálogo y la presupuesta fusión entre los dos (o los tres, mujer, niño y ciervo) caminantes, Carrasco opina:

> CR: Una vez que funde "hablante y personaje en un mismo ser", es posible leer *Poema de Chile* como un doble caminar por la construcción de la identidad: una subjetiva, personal y la otra, colectiva, nacional. En el primer caso, ¿tendrían las preguntas del niño la función de un alter ego? Y, en el segundo caso, ¿tendrían las respuestas de la maestra la función de presentar y ordenar el pensamiento racional y justo? De ser así, ¿"Hallazgo" podría referirse a un doble proceso de auto y hetero descubrimiento?
>
> IC: Me parece muy hermosa y muy profunda tu expresión "un doble caminar por la construcción de la identidad". Y creo que tienes razón. En el primer caso, efectivamente el niño es el interlocutor de la madre, la manifestación de otro yo, que puede ser el de ella misma, pero también del otro, del niño que quiere saber y ser educado, del alumno, del hijo. Por eso pregunta tanto, porque busca el saber y el cariño, el afecto de la mujer. Y las respuestas de la madre en su condición de maestra son el conocimiento de la mujer, de la cultura femenina de su país, la sabiduría de la vida transmitida por la larga y oculta tradición femenina.

Otra cuestión que surge en una obra como *Poema de Chile* es la intencionalidad feminista. Gabriela Mistral se hizo famosa por su compromiso social. En el libro *Tierra, indio, mujer*, por ejemplo, son diversas las alusiones a textos de la escritora que versan sobre la opresión de las mujeres y los condicionamientos culturales que deben ser transgredidos. La cuestión de la educación, el valor de las experiencias humanas-existenciales inherentes al universo de vida de las mujeres, en sus semejanzas y diferencias, pueden indicar una intencionalidad feminista en el poema. El propio tránsito del YLN por la geografía chilena señala esto. Así lo afirma Carrasco:

> CR: La mujer Gabriela Mistral siempre estuvo involucrada en las cuestiones sociales y femeninas. Hay, incluso, diversas publicaciones de contenido feminista. En su opinión, ¿cuáles fueron las participaciones feministas de mayor relieve de Mistral?
>
> IC: Pienso que la actuación feminista de mayor relieve en el campo social de Gabriela Mistral fue la promoción de una educación propia de las mujeres, separada de la educación común para niños y niñas que predominaba en su tiempo, de orientación obviamente androcéntrica. Y en un ámbito más general, fue el hecho de haber escrito y actuado siempre como una mujer, sin sentirse "apocada" o agresiva por el hecho de serlo, por no haber negado nunca su condición de mujer, ni en relación a los hombres ni a las mujeres ni a los niños, la naturaleza o Dios.

Si en *Poema de Chile* es inequívoca la presencia de aspectos épicos que permiten y legitiman su integración en la tradición épica chilena (al lado de Pablo Neruda), conviene destacar particularmente el poema "Reparto de tierra", en el cual el YLN menciona la figura de Ercilla, configurando así un momento donde la perspectiva épica es nítidamente referenciada. La materia épica evoca también el perfil heroico del pueblo chileno y de la poesía así como la necesidad de reanudación con los propios orígenes :

> Aún vivimos en el trance
> del torpe olvido y el gran silencio,
> entraña nuestra, rostros de bronce,
> rescoldo del antiguo fuego,

olvidados como niños
y absurdos como los ciegos.

Aguardad y perdonadnos.
Viene otro hombre, otro tiempo.
Despierta Cautín, espera Valdivia,
del despojo regresaremos
y de los promete-mundos
y de los don Mañana-lo-haremos.

El chileno tiene brazo
rudo y labio silencioso.
Espera a rumiar tu Ercilla,
indio que mascas recuerdos
allí en tu selva madrina.
Dios no ha cerrado sus ojos,
Cristo te mira y no ha muerto.

Yo te escribo estas estrofas
llevada por su alegría.
Mientras te hablo mira, mira,
reparten tierras y huertas.
¡Oye los gritos, los "vivas"
el alboroto, la fiesta!

¿Te das cuenta? ¡Entiende, mira!
Es que reparten la tierra
a los Juanes, a los Pedros.
¡Ve correr a las mujeres! (1997, p. 199-200).

Toda esta configuración nos lleva a percibir que Mistral piensa en un nuevo Chile, una nueva tierra que sepa mirarse a sí misma. Así, el heroísmo construido por *Poema de Chile* es inventivo y original, porque explora la relación entre historia y mito, lo femenino y lo masculino, desde una perspectiva distinta de lo que, en general, aparece en las epopeyas.

4. Acerca del heroísmo épico en *Poema de Chile*

El sujeto épico es, desde los orígenes épicos clásicos hasta las formas posmodernas, un "ser" en acción', y, por esa acción, gana un valor socio-simbólico. El héroe épico representa la inscripción histórica y existencial del ser humano que logró realizar un "camino" en el mundo, integrando a ese caminar una experiencia mítica que potencia el valor simbólico de la caminata. El "viaje" para el sujeto épico se hace, por lo tanto, simultáneamente, metonimia y metáfora de la trayectoria del ser humano por el mundo. La necesidad cultural de registrar este enfrentamiento de la vida, en su doble dimensión mítico-histórica,

generó y continúa generando diversos poemas épicos, de las más diversas nacionalidades, cuyo valor simbólico parece haber ganado nueva importancia e impulso en función del hibridismo cultural que caracteriza nuestros tiempos. Pero, no cabe duda de que el nuevo rostro del sujeto épico es también deudor de las innovaciones modernistas, tal es el caso en *Poema de Chile*, que alberga a un sujeto épico distinto y representativo de las nuevas realidades que la transformación del mundo ha provocado.

En el caso del sujeto épico, hay que subrayar que su movilidad, relacionada principalmente con las imágenes arquetípicas del expansionismo, predestinación, superación y fundación, se vincula directamente a la experiencia de un nomadismo, cuya fuerza simbólica en Occidente, tiene sus raíces en la experiencia medieval; aunque obviamente, desde el inicio, el nomadismo se ha constituido como una práctica inherente a la propia evolución humana. Sobre este aspecto apunta Michel Maffesoli:

> ... o nomadismo não se determina unicamente pela necessidade econômica, ou a simples funcionalidade. O que o move é coisa totalmente diferente: o desejo de evasão. É uma espécie de "pulsão migratória" incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade. A confrontação com o exterior, com o estranho e o estrangeiro é exatamente o que permite ao indivíduo medieval viver essa pluralidade estrutural que cada um tem adormecida dentro de si. Um tal nomadismo, claro, não corresponde ao conjunto da população, mas, vivido, de modo paroxístico por alguns, alimenta um imaginário coletivo global (p. 51).[29]

Una de las principales características del heroísmo épico es la doble presencia del héroe en los planes histórico y mítico. Como un sujeto nómade, el héroe épico puede vivir el contacto con lo nuevo y después hacerse portavoz de sus experiencias para transmitirlas a la colectividad.

Un aspecto interesante en *Poema de Chile*, que hemos destacado hace poco, es el doble carácter del YLN, la mujer-guía, que al mismo tiempo que enseña, aprende. Este intercambio de conocimientos nos hace pensar en el arquetipo de Jung , la "vieja sabia" que funde la sabiduría de la mujer-guía y la del niño en una sola voz chilena. El expansionismo, en este caso, no tiene carácter bélico, sino educativo, es un "agrandamiento de horizontes".

[29]... el nomadismo no se determina únicamente por la necesidad económica, o la simple funcionalidad. Lo que lo mueve es algo totalmente diferente: el deseo de evasión. Es una especie de "pulsión migratoria" que incita a cambiar de lugar, de costumbre, de socios, y eso para realizar las diversas facetas de la personalidad. La confrontación con el exterior, lo extraño y el extranjero, es exactamente lo que permite al individuo medieval vivir esa pluralidad estructural que cada uno tiene adormecida dentro de sí. Un tal nomadismo, claro, no corresponde al conjunto de la población, pero, vivido, de modo paroxístico por algunos, alimenta un imaginario colectivo global [mi traducción].

Sin embargo, también la figura del niño posee un carácter mítico o dual, pues hay pasajes en los que se confunde el niño con el ciervo, componiendo el niño-ciervo, y, en otros, parece marcarse una individualidad, lo que hace del ciervo un tercer elemento. Carrasco opina al respecto:

> CR: ¿El niño y el ciervo o el niño-ciervo? ¿Uno o dos? ¿Cuál es el valor simbólico de ese misterio? ¿Cómo suele la crítica chilena tratar ese aspecto del poema?
>
> IC: Esta pareja o este personaje dual, constituye uno de los enigmas del *Poema de Chile.* Pienso que para entender bien su simbolismo habría que recordar un artículo de Mistral, "Menos cóndor y más huemul"; estos dos seres animales representan en el escudo chileno dos características del carácter chileno, en cierta medida contrapuestos: el primero es el reino de la fuerza, de la violencia, de la sangre, mientras que el otro el orden de la gracia, de la espiritualidad, de la ternura. Y Gabriela piensa que para el desarrollo de las personas es necesario que predomine el huemul sobre el cóndor. Creo que esto lo enfatiza con la sinergia entre la suavidad, la flexibilidad y la liviandad del huemul y la inocencia, la humanidad y la afectividad del niño indígena. De modo que pueden ser dos en algunos momentos, pero en otros uno solo, puesto que reúnen las cualidades de ambos en un mismo ámbito de significación. Ahora, si pensamos que con la madre los personajes son tres, se reconoce de inmediato el simbolismo de la Trinidad, que es la alegoría de la comunidad humana, del amor, de la fraternidad.

La interesante observación de Carrasco exalta los posibles desdoblamientos míticos de la obra. Al transgredir convenciones, como dar mayor énfasis cultural al ciervo en lugar del cóndor, colocar a una mujer y un niño caminando por el territorio chileno a merced de las intemperies y acercar simbologías culturales diversas, Mistral abre la significación poemática a lecturas diversas, como las que Carrasco sugiere. La mujer-guía simboliza en este caso al Espíritu Santo (esplendor), por asumir la función de orientar el viaje, de modo circular, hacia un retorno a la espiritualidad; el ciervo como símbolo de la delicadeza, ternura y espiritualidad, sería el Padre (abundancia), la creación que unifica; Y el niño, el Hijo (arrebatamiento), que, aprendiendo a amar a su país y a su gente, se derrama en amor. En función de estos desdoblamientos, si la mujer-guía, desde el inicio de la narración asume una identidad épica heroica, también el niño gana identidad heroica, ya que, tal cual su guía, posee, en el poema, una constitución mítico-histórica.

En el marco de la configuración mítico-simbólica de la narrativa épica mistraliana, Carrasco ha manifestado la siguiente afirmación :

> CR: El mito de Orfeo, el mito de la tierra madre, ... ¿de cuántos mitos el Poema de Chile está compuesto?

> IC: Como los grandes investigadores y críticos de su poesía creen (especialmente Von dem Bussche, Montes y Goic), Mistral no sólo asumió los mitos fundamentales de la cultura europea y americana, sino que también inventó sus mitos personales. El poema de Chile, efectivamente, es un poema tejido no sólo con el mito de Orfeo (inverso), el mito de la tierra madre ("la Gea", como ella escribe), sino también de las ansias (alma de algunos muertos que caminan Por la tierra en busca de un reposo definitivo sin poder pasar al ámbito de lo sagrado o que deben pagar alguna deuda), el Padre Cobre, el Padre Desierto, el Padre Aconcagua, la madre sal ... El mundo al que remite este poema es el " De la religiosidad popular de Chile y de América, un mundo lleno de presencia de lo sobrenatural, en el que se manifiesta lo sagrado a través de una enorme variedad de modalidades y de seres. Por eso, cuando el niño le pregunta quién habla cuando cree que él duerme, la madre Gabriela le responde que todos están vivos (animales, elementos naturales como la hierba y el viento) y ella lo responde en vivo.

Sobre la posible existencia de intenciones épicas de Mistral en *Poema de Chile*, Carrasco sostiene:

> IC: Creo que sí. Gabriela Mistral estuvo durante más de veinte de sus últimos años escribiendo este extenso poema como un modo de recuperar a su país, virtualmente, a través de la poesía, mientras vivía en el extranjero. Según el testimonio de Doris Dana, que aparece en el prólogo de la primera edición del *Poema de Chile*, de1967, cada vez que encontraba a algún chileno, le preguntaba cosas muy específicas sobre árboles, animales, plantas, flores, en fin. Lo mismo hacía a través de sus cartas, pedía descripciones de seres naturales u objetos, explicaciones de problemas sociales, etc., en una especie de afán de incluir todo Chile en su poema.

A partir de las consideraciones de Carrasco, pensamos analizar hasta qué punto la narrativa épica chilena, tan bélica en *La Araucana* (1569, de Ercilla y Zuñiga), podría haber sido suplantada, en términos de formación cultural por *Poema de Chile*, mientras que Canto General de Neruda posee dimensiones más continentales. Así, buscamos saber qué similitudes y diferencias entre las obras de Mistral y Ercilla podrían ser establecidas. En opinión de Carrasco:

> IC: A vuelo de pájaro, creo que lo común es el amor a esta tierra chilena, la aguda percepción de su naturaleza y la idiosincracia de sus gentes, el respeto y el elogio de los indígenas, la presencia inquietante y definida del sujeto de la narración poética en su relato, su condición de poema épico versificado y estructurado según la retórica de su época y quizás su importancia para la construcción y refuerzo de los mitos nacionales. Las principales diferencias podrían ser que *La Araucana* es un poema bélico que sin embargo sufre con la guerra; que presenta un protagonista colectivo donde predomina lo masculino (los héroes individuales son guerreros varones preferentemente); que las voces que se escuchan son mayoritariamente masculinas, siendo las femeninas la excepción; que está concentrado en la narración y la descripción de sucesos variados; y que constituye un gesto de reverencia al poder imperial, a pesar de ciertas discretas críticas, mientras que el *Poema de Chile* es un poema de amor (a la tierra, a la niñez, a Dios, a la memoria, a la naturaleza, al acto de caminar); que su protagonista es una mujer, personalizada y referida a un correlato biográfico-mítico; que las voces del texto son predominantemente femeninas, ya que el niño varón apenas habla para preguntar o comentar; que está concentrado en la narración de un hecho único, el viaje, que incluye las descripciones de aspectos parciales; y que constituye la valoración de la libertad y la independencia de los seres humanos, el respeto por la pluralidad étnica y la relación fraterna, solidaria y amable entre los humanos, los animales, la naturaleza y lo sagrado.

Como el propio Carrasco refiere, Poema de Chile es un “poema de amor”, con una protagonista mujer, o sea, una heroína épica, que establece con su tierra una relación no bélica, pero sostenida por el deseo de valoración de la identidad y la libertad chilenas. Y esto es, por supuesto, una nueva forma de tratar la categoría de heroísmo épico.

5. Conclusión

Es interesante observar que Gabriela Mistral toma la imagen mítica de la Madre-Tierra exenta de condicionamientos culturales, para agregarle significaciones extraídas del "experimentar la Tierra", no en un proceso de "penetración" o "fecundación", de orden sexual o erótico. Por el contrario, la relación con la tierra es amorosa, fraterna, e incluye, naturalmente, el elemento masculino presente en títulos como, por ejemplo, "Padre-Desierto", "Padre Cobre" y "Padre Aconcagua".

En varias ocasiones, durante el camino, mujer y niño beben las aguas que la tierra chilena les ofrece para aplacar la sed y estimular el proseguimiento del viaje. Los elementos de la tierra – frutas, vegetales, metales, etc. – aparecen cargados de simbología, así como las estaciones y los períodos del día y de la noche. Así, en el recorrido, el YLN presenta al niño los cactus, las hierbas, los metales, los aromas, las flores, las montañas, las huertas, las constelaciones, los pueblos y las gentes.

Aunque el presente análisis se queda muy por debajo del potencial multisignificativo de *Poema de Chile*, creemos haber aclarado, principalmente por el respaldo obtenido de los testimonios críticos de Carrasco, la propiedad singular de *Poema de Chile* en su voluntad de "escribir la nación chilena”, abandonando el tono bélico a favor de una fraternidad consolidada por el conocimiento lúdico de la intimidad de una “Madre-Tierra” socializada, que agrega lo femenino y lo masculino del pueblo chileno.

Concluyendo, *Poema de Chile* presenta un heroísmo mítico colectivo, cuyas figuras emblemáticas son la mujer-guía y el niño-ciervo, que siguen un recorrido circular – en el cual a cada aspecto del plano geográfico y cultural del país se añade un valor simbólico que proyecta ese espacio en el maravilloso – realizando hechos aventureros. Con una división inventiva, con función espacial o geográfica, *Poema de Chile* (1967) de Gabriela Mistral es un doble caminar por la construcción de la identidad de la nación. Finalizamos con algunas palabras más de Carrasco:

> CR: Una vez que funde "hablante y personaje en un mismo ser", es posible leer *Poema de Chile* como un doble caminar por la construcción de la identidad: una subjetiva, personal y la otra, colectiva, nacional. En el primer caso, ¿tendrían las preguntas del niño la función de un alter ego? Y, en el segundo caso, ¿tendrían las respuestas de la maestra la función de presentar y ordenar el pensamiento racional y justo? De ser así, ¿"Hallazgo" podría referirse a un doble proceso de auto y hetero descubrimiento?

IC: Me parece muy hermosa y muy profunda tu expresión “un doble caminar por la construcción de la identidad”. Y creo que tienes razón. En el primer caso, efectivamente el niño es el interlocutor de la madre, la manifestación de otro yo, que puede ser el de ella misma, pero también del otro, del niño que quiere saber y ser educado, del alumno, del hijo. Por eso pregunta tanto, porque busca el saber y el cariño, el afecto de la mujer. Y las respuestas de la madre en su condición de maestra son el conocimiento de la mujer, de la cultura femenina de su país, la sabiduría de la vida transmitida por la larga y oculta tradición femenina.

Referencias bibliográficas

CAMPBELL, Joseph & MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

CARRASCO, Ivan. “Poema de Chile”: un texto pedagógico. In: **Revista Chilena de Literatura**, abril 2000. Santiago: Universidad de Chile, p. 117-125.

CARRASCO, Ivan. El mito de Orfeo y el “Poema de Chile” de Gabriela Mistral. In: **Revista Chilena de Literatura**, n. 9-10, 1977, p. 21-40.

CARVALHO, Ronald de. **Toda a América**. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**. Vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MISTRAL, Gabriela. **Poema de Chile**. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 1997.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro. UFRJ, 2004. Tese de doutoramento em Ciência da Literatura.

RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização**. Estudos de antropologia da civilização. Petrópolis: Vozes, 1977.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas**. Rio de Janeiro: Summus Editorial, 1978.

BARRIENTOS TECÚN, Dante. La subversión de los géneros : poesía épica femenina en Centroamérica. In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas,** Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 59-71. ISSN 2527-080X

LA SUBVERSIÓN DE LOS GÉNEROS: POESÍA ÉPICA FEMENINA EN CENTROAMÉRICA

THE GENDER SUBVERSION: EPIC FEMENINE POETRY IN CENTRAL AMERICA

Dante Barrientos Tecún[30]
Aix Marseille Université, CAER EA 854

RESUMEN : Desde hace algunas décadas, un grupo de autores/as se ha consagrado a la construcción de textos poéticos de tonalidad épica en Centroamérica. Algunos de estos textos tienen ya un cierto carácter « clásico », como puede ser el caso de las composiciones de Ernesto Cardenal –en especial su célebre poema extenso *Hora 0* (1957-1959), o más adelante *El Estrecho Dudoso* (1966) o su *Canto Nacional* (1972). En esa producción relativamente vasta que reescribe y reinterpreta episodios históricos y construye una « nueva heroicidad », las escritoras han jugado un papel fundamental. Cabe en ese sentido recordar la obra de Claribel Alegría (El Salvador-Nicaragua, 1924) especialmente su libro *Luisa en el país de la realidad* (1997), que se inscribe en la encrucijada entre testimonio, poesía, cuento y novela autobiográfica. El propósito de este trabajo es el de estudiar las formas que han ido adquiriendo las escrituras épicas a partir de la obra de algunas poetas centroamericanas ; formas que subvierten esquemas literarios y sociales, proponiendo una nueva visión de lo heroico. Nuestro estudio se apoyará esencialmente en obras de Claribel Alegría y de Amanda Castro (Honduras, 1962-2010).

ABSTRACT : For many decades, a group of authors have devoted themselves to epic tonality poetic texts construction in Central America. Some of these texts have a "classic" character, as can be the Ernesto Cardenal's compositions - particularly his famous poem *Hora 0* (1957-1959), or later *El Estrecho Dudoso* (1966) or *Canto Nacional* (1972). In this relatively large production that rewrites and reinterprets historical episodes and builds a « new heroism », women

[30] Professeur des universités, Université d'Aix Marseille (2008). dante.barrientos-tecun@univ-amu.fr Director adjunto del Centre Aixois d'Etudes Romanes (CAER). Ha publicado y coeditado varias libros y numerosos artículos en Europa y América Latina sobre poesía, narrativa y teatro centroamericanos.

writers have played a fundamental role. In this way, it worth recalling the work of Claribel Alegría (El Salvador-Nicaragua, 1924) especially her book *Luisa en el país de la realidad* (1997), which is inscribed at the crossroads between testimony, poetry, story and autobiographical novel. The purpose of this paper is to study the forms that the epic writings have been acquiring from some Central American poets work, forms that subvert literary and social schemes, proposing a new vision of the heroism. This study will rely essentially on Claribel Alegría and Amanda Castro (Honduras, 1962-2010) literary work.

1. Introducción

Desde hace algunas décadas, un grupo de autores/as se ha consagrado a la construcción de textos poéticos de tonalidad épica en Centroamérica. Algunos de estos textos tienen ya un cierto carácter « clásico », como puede ser el caso de las composiciones de Ernesto Cardenal –en especial su célebre poema extenso *Hora 0* (1957-1959), o más adelante *El Estrecho Dudoso* (1966) o bien su *Canto Nacional* (1972). Igualmente otros autores del istmo han participado de dicha producción : en Nicaragua, Pablo Antonio Cuadra (*Canto temporal*, 1943), José Coronel Urtecho (*Conversación con Carlos*, 1986) ; en El Salvador, José Roberto Cea *Los herederos de Farabundo* (1981) y *La Guerra Nacional* (1992), Roberto Armijo « El regreso del Ulises criollo » (1990-1995). En esa producción relativamente vasta que reescribe y reinterpreta episodios históricos y construye una « nueva heroicidad », las escritoras han jugado un papel fundamental. Cabe en ese sentido recordar la obra de Claribel Alegría (El Salvador-Nicaragua, 1924) especialmente su libro *Luisa en el país de la realidad* (1997), que se inscribe en la encrucijada entre testimonio, poesía, cuento y novela autobiográfica. El propósito de este trabajo es el de estudiar las formas que han ido adquiriendo las escrituras épicas a partir de la obra de algunas poetas centroamericanas ; formas que subvierten esquemas literarios y sociales, proponiendo una nueva visión de lo heroico. Nuestro estudio se apoyará esencialmente en obras de Claribel Alegría –*Luisa en el país de la realidad*– y de Amanda Castro (Honduras, 1962-2010) –*Onironautas* (2001).

2. Por los caminos épicos femeninos en Centroamérica : breve acercamiento

Una primera constatación puede hacerse desde el inicio de este trabajo : la existencia de una rica producción de carácter épico en el conjunto de las literaturas de Centroamérica (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá)[31]; ya sea ésta producto de escritoras o escritores. Pero acompaña a esta constatación inicial otra necesaria : la ausencia –a nuestro conocimiento– de trabajos analíticos sobre dichas producciones o aún de compilaciones que permitan establecer no sólo cuantitativamente el peso de estas composiciones sino los procesos que las formas épicas han conocido

[31] Desafortunadamente, acerca de la producción épica beliceña –si es que existe– no nos podemos todavía pronunciar por razones de carencia de informaciones.

en Centroamérica. Es decir, cómo éstas han evolucionado, se han ido transformando, restructurándose en sus articulaciones con los procesos históricos específicos de la región y con los procesos ético-estéticos que se han desarrollado en el istmo. Toda vez que, nos parece evidente o en todo caso rastreable, que las transformaciones que han conocido las formas épicas no pueden desconectarse de las contingencias histórico-políticas tanto como de las conformaciones de nuevos discursos que cuestionan las realidades establecidas en un momento dado. De lo contrario, ¿cómo comprender la conformación de programas épicos como el inaugurado por Ernesto Cardenal con sus textos ahora ya célebres *Proclama del conquistador* (1947), *Raleigh* (1950) que iban a desembocar en *Hora 0* (1957-1960), *El Estrecho Dudoso* (1967), *Homenaje a los indios americanos* (1969) o más tarde su *Cántico cósmico* (1989) ?

Una revisión incluso no exhaustiva de antologías poéticas de Centroamérica y de la obra de algunas generaciones de poetas del istmo, nos pone frente a una evidencia irrefutable : la continuidad y regularidad con que las formas épicas han sido practicadas a lo largo del siglo XX e incluso del XXI. Dicha evidencia conduce a plantearse una interrogante : ¿cómo comprender e interpretar esa permanencia épica en estos sistemas literarios ? Una respuesta sustentada quizás no pueda establecerse del todo hasta después de una tarea de compilación, clasificación y tipificación de esa producción. Tarea indispensable pero particularmente compleja si se considera la escasa circulación y reedición de una parte importante de la producción poética de la región centroamericana. Dicho lo anterior, no es quizás ocioso intentar, al menos panorámicamente, deslindar ya algunas de esas obras que puedan empezar a trazar una cartografía de esta forma literaria.

En Centroamérica, probablemente el texto épico más antiguo con que se cuenta es una obra de orígenes prehispánicos, que pasa del código oral al escrito y a caracteres latinos durante la época colonial, hasta el momento en que un intelectual maya – Enrique Sam Colop – en 1999 lo traduce y lo estructura en versos, para demostrar que se trata, en realidad, de un poema épico. Nos referimos, evidentemente, a El *Popol Vuh*. Obra que ha dado lugar a reelaboraciones, prolongaciones, y algunos de cuyos personajes capitales, la Abuela Ixmucané, o la princesa Ixquic, centrales en la creación de los seres humanos, han sido fuente de inspiración para la elaboración de poemas épicos que las exaltan. Hay una línea de construcción de relatos y poemas de tonalidad épica en torno a estos personajes que requiere ser considerada, tal el caso de una sección del poemario *El fin de los mitos y los sueños* (1984) de Ana María Rodas, titulada precisamente « El mito de Ixquic ».

Habría que llevar a cabo investigaciones y estudios pormenorizados para ir definiendo los eslabones épicos que se van encadenando a lo largo de los siglos coloniales. Por carencia de información

detallada –así como de tiempo y espacio– nos vemos en la circunstancia de hacer un salto en el tiempo de varios siglos para llegar hasta el siglo XX.

A lo largo del siglo XX, los textos de carácter épico han sido cultivados por diversas generaciones de autoras de manera casi sistemática. Ya entre las generaciones de escritoras nacidas a finales del siglo XIX y principios del XX puede señalarse un grupo de ellas que optaron por composiciones con tonalidades épicas, testimoniales y autobiográficas, es el caso, por ejemplo, de Claudia Lars (Carmen Brannon) en El Salvador (1899-1974) – *Donde llegan los pasos* (1947) – o de Clementina Suárez (1903-1991) en Honduras. Esta última poeta, es autora de una obra en la cual destaca su postura contestataria frente a los esquemas sociales rígidos de su tiempo, situación que la llevó a emigrar a México y otros países de Centroamérica. En su poema largo titulado *Canto a la encontrada patria y a su héroe* (1958), la voz poética participa en los debates históricos y políticos en cuanto a la construcción de la nación y de la « patria centroamericana ». Al respecto señala Carmen Ruiz Barrionuevo en un estudio dedicado al conjunto de la producción de la poeta hondureña :

> Este tema [político-patriótico] encuentra su mayor desarrollo en *Canto a la encontrada patria y a su héroe* (1958), poema largo dedicado a la patria, sin asumir los tópicos característicos de los poemas patrióticos. Tiene fuerza y cierta solemnidad paliada por su punto de vista de mujer. El héroe es Morazán héroe-símbolo de esa historia centroamericana, algo que en esos años volvía a tener alguna vigencia por el intento de forjar una identidad de nación mestiza (RUIZ BARRIONUEVO, 2014, p. 72).

En particular cabe destacar que Clementina Suárez, con esta producción, se introduce en un terreno, el histórico-político, del cual con frecuencia la mujer escritora solía ser marginada en aquellos años. La escritora no se centra por tanto especialmente en el universo de lo íntimo y doméstico sino que se adentra en el espacio público, un recorrido en ruptura con el ensimismamiento que va a caracterizar a la escritora hasta su poemario último *Con mis versos saludo a las generaciones futuras* (1988)[32]. En su discurso poético se va configurando paso a paso la imagen de un nuevo heroismo sustentado en la solidaridad con « los otros », en la celebración de la maternidad y en la heroicidad colectiva y anónima (*De la desilusión a la esperanza*, 1944, *Creciendo con la hierba*, 1957)[33], subvirtiendo así la mayor parte de los discursos poéticos femeninos de la época en la región.

---

[32] También Helen Umaña confirma esta trayectoria : « En la Clementina de la madurez intelectual y poética, siempre asoma la raíz colectiva. Pregona que no se está solo. Que se camina a la par de los demás. » H. Umaña. *La palabra iluminada. El discurso poético en Honduras*, p. 234. En : Carmen Ruiz Barrionuevo, *op. cit*. p. 75.

[33] Ruiz Barrionuevo establece : « Pero la mayor parte de los poemas de *De la desilusión a la esperanza* alcanzan un marcado contenido social, como “Elegía de la sangre heroica” (298-299) en que desarrolla la heroicidad

Más adelante, en el panorama poético femenino centroamericano se suceden una serie de poetas nacidas en las primeras tres décadas del siglo XX, en quienes es posible poner de relieve la utilización y readaptación de la tonalidad épica en su producción poética. El recuento podría ser bastante extenso pero basta dar algunos ejemplos significativos para demostrar una cierta continuidad y una constante diversidad que traducen la vigencia del género y sus reformulaciones en América Central. En Guatemala, tres autoras, Luz Méndez de la Vega (1919) (*Eva sin Dios*, 1979), Margarita Carrera (1929) (*Poemas de sangre y alba*, 1969) y Ana María Rodas (1937) (*El fin de los mitos y los sueños*, 1984), elaboran una poesía que recupera y recrea rasgos del género épico. Esto puede observarse en la estructura global de los poemarios que presenta una unidad, por medio de la reescritura de mitos que son resemantizados para adaptarlos al presente y plantear un cuestionamiento de los esquemas socioculturales dominantes, en la evocación de un pasado histórico a veces cercano proyectado hacia el presente, en la desconstrucción de identidades impuestas y en las propuestas de otros comportamientos sociales, tanto como en la presencia de una historia y un sujeto colectivos. Así, en *Eva sin Dios*, Luz Méndez de la Vega compone una serie de poemas por medio de los cuales se configura una nueva conciencia femenina, desde una posición atea liberadora de esquemas religiosos, despojada de artificios y juegos de apariencias para alcanzar un estado de naturalidad, como expresa en su poema « Retorno » : « Hoy he vuelto a ser/ la bestezuela simple/ que respira,/ come,/ defeca,/ fornica, y,/ engendra/ sin importarle/ de donde ha venido/ ni para donde camina.” (MENDEZ DE LA VEGA, 1979, p. 100).

La recuperación de un estado « natural », de búsqueda de autenticidad abre paso a una redefinición del individuo, del ser mujer, lo que implica una tranformación en sus relaciones con el resto de la sociedad. Así lo interpreta Yohanna Godoy : « *Eva sin Dios* da nacimiento a una posición atea o, como la misma escritora la define, libre-pensadora, que a su vez permitirá llegar a la conciencia de ser mujer y la relación del amor desde un punto de vista de género. » (GODOY, 1999, p. 11).

Por su parte, Sandra Gondouin, en su tesis sobre la reescritura de los mitos en poetas centroamericanas, pone de relieve hasta qué punto el peso de la historia política ha jugado un papel en esta restructuración de los discursos y de los sujetos poéticos :

> Dans les hautes terres comme dans les villes, les enlèvements, tortures et assassinats se multiplient, pour aboutir à plus de 40 000 disparus entre 1970 et 1988. C’est au cours de ces années sombres que Luz Méndez de la Vega publie *Eva sin Dios* (1979) et Ana María Rodas *El fin de los mitos y los sueños* (1984). Luz Méndez crie l’absence du dieu des chrétiens et se tourne

colectiva y anónima para establecer « la verdad de los libres » ; “Se levanta el mar” (302) que impone la esperanza ; “Una obrera muerta” (306-307) excelente poema dentro de la temática, por su voz firme y por la dignidad que infunde ». *Op. cit*., p. 71-72.

vers Eros; Ana María Rodas démythifie l'image de la femme, de la mère, de l'homme, de l'amour, et rompt avec la bienséance. Il semble que l'horreur vécue au quotidien incite ces deux poétesses à subvertir les croyances et valeurs de leur époque. Elles remettent donc en question les mythes, au sens de « représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fausse […] à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement.» (GONDOUIN, 2011, p. 65-66).

En Costa Rica, algunas autoras como Eunice Odio (1922-1974) (*Tránsito de fuego*, 1957), Julieta Dobles (1943) (*Los delitos de Pandora*, 1987) o Carmen Naranjo (1931) (*Mi Guerrilla*, 1977) inscriben parte de su producción poética dentro de los rasgos de la épica[34]. En *Los delitos de Pandora,* Julieta Dobles revaloriza las funciones y los gestos cumplidos por la mujer en un recorrido a través de los tiempos: sus actos de amor cotidiano y sus actividades hogareñas. La poeta muestra de esa forma que se trata de gestos que son fundamentales en la vida « simple » de todos los días. El poema se inspira de las labores realizadas por la mujer, de esa lucha cotidiana que libra en el seno del hogar y por la cual no recibe consideración alguna :

Así surgen la música y el aire
de estos poemas todos,
y de esa saga
que la mujer sin nombre está escribiendo.
Entre una luz y otra,
deber de plenitud, lágrima y libro,
meditando mientras las manos luchan
con la dudosa mina
de hollín de las sartenes,
escribiendo en las cortas mañanas aromosas
a ropa enjabonada,
forjándonos en las tareas humildes, columnas olvidadas
que sostienen la vida y la alimentan,
leyendo en las fisuras que el día deja
cuando la infancia toma su silencio y su almohada,
exprimiendo horas nuevas
a los frutos del sueño,
así surgen los dones
que este siglo reclama de nosotras,
cuando, aparentemente,
nos hemos olvidado de la ilustre tarea
de morirnos de amor. »[35]

[34] Acerca del poema largo *Mi Guerrilla* de Carmen Naranjo, dice Ramiro Lagos : « Como todo poema que nace de la conciencia nacional o del sentir más íntimo del pueblo, *Mi Guerrilla* es en todos los órdenes una revolución. Hay en su largo poema, dividido en cuatro partes, tres formas de realidad observada por Urtecho : la realidad social y humana, la realidad oficial y comercial, la realidad política que lo organiza todo. » (LAGOS, 1990, p. 223).

[35] Fragmento del poema « Bienaventuranza olvidada ». (DOBLES, 1987, p. 56). El largo poema, *Los delitos de Pandora*, se estructura en dos grandes partes, cada una de las cuales se compone de cinco y seis composiciones poéticas respectivamente (parte I « Paraíso abandonado », « Saga sin tiempo », « Ultimo Aquelarre », « Conversación de claustro a media voz », « De faldas y otras prisiones ». Parte II : « Cinco heridos para morir de amor », « Laurel enjaulado », « Canción de los tres asombros », « Bienaventuranza olvidada », « Para descifrar enigmas », « Contrapunto y quimera »).

La ironía que cierra estos versos marca el cambio radical en la autoconciencia y autorepresentación del sujeto femenino, ahora reinvindicadora de las tareas múltiples que requiere la cotidianidad –heroina de todos los días mas no ingenua– pues sabedora de su valor profundo en la construcción de la existencia y de su estrechez si aquellas tareas son impuestas.

Más recientemente, se puede subrayar que esta producción de carácter épico no ha decaído, como puede constatarse a través de las obras de autoras como Helen Umaña (Honduras, 1942), *Península del viento* (2000), Arabella Salaverri (Nicaragua / Costa Rica, 1946), *Chicas malas* (Costa Rica, 2009), Elena Salamanca (El Salvador, 1982), *Peces en la boca* (2011), *La familia o el olvido* (2012); o bien Laura Zavaleta (El Salvador, 1982) con *Sentada sobre todo lo imposible* (El Salvador, 2011), en donde la imagen de la abuela propone una heroicidad renovada. Este recuento incompleto, pero altamente significativo, da cuenta de la riqueza del material existente y del necesario estudio pormenorizado que se impone para definir los procesos de construcción de estos discursos, establecer tipologías y comprender mejor los mecanismos de reestructuración del género épico en Centroamérica. Terminaremos este trabajo centrando nuestra atención en dos casos precisos : las obras *Luisa en el país de la realidad* (1997) de Claribel Alegría (1924) y en el poemario *Onironautas* (2001) de la escritora hondureña Amanda Castro (1962-2010).

3. Dos casos paradigmáticos : juegos intertextuales, disolución de temporalidades

Tanto *Luisa en el país de la realidad* como *Onironautas* llaman la atención de entrada por el juego intertextual que instauran desde los paratextos. Como es evidente, el título del libro de Claribel Alegría remite, aunque alterando el pacto de lectura, a la obra de Lewis Carroll, *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, y la primera composición poética del poemario de la autora hondureña, titulada « Creación », instaura conexiones con los textos cosmogónicos, en particular con el *Popol Vuh* maya-quiché. Si el lector reconoce sin dificultad estas conexiones con discursos y géneros « clásicos » o tradicionales –la novela y el relato mitológico–, en cambio, en la medida que avanza su lectura, los esquemas se desencajan y se reelaboran las conexiones con las formas discursivas referidas. La Luisa de Claribel Alegría es también una niña, como Alicia, pero en vez de moverse en el « país de las maravillas » se moverá entre la magia, la ensoñación infantil y la crueldad, la injusticia « en el país de la realidad », que remite a la zona centroamericana (El Salvador-Nicaragua), sin reducirse necesariamente a ella. En un

estudio sobre esta obra, « De este lado del espejo : cruzando fronteras en *Luisa en el país de la realidad* (Claribel Alegría, 1997) », Sandra Gondouin precisa las singularidades de este texto :

> Inspirada por vivencias de su autora, *Luisa en el país de la realidad* vio la luz gracias a la insistencia de Julio Cortázar y de su segunda esposa, Carol, a la que está dedicado. Está cruza las fronteras de los géneros literarios, reuniendo lo que Claribel Alegría llama « viñetas » y que se presentan bajo forma de poemas, testimonios, cuentos, o episodios narrativos que a veces semejan los capítulos de una novela. De esta composición original resulta una obra « muy *sui generis* » –según la caracteriza su autora en una entrevista con Tony Velásquez– un « collage » autobiográfico que juega con las fronteras movedizas de la realidad. En efecto, en *Luisa en el país de la realidad*, alternan fragmentos narrativos presentados por un narrador extradiegético pero desde el punto de vista de una niña y luego de una mujer joven, Luisa, con poemas que dan la palabra a una voz adulta. » (GONDOUIN, 2014, p. 167-168).

La fragmentación constituye pues la estrategia de la cual echa mano Claribel Alegría para construir una narración en prosa y verso, desde ángulos variados, que va trazando imágenes / recuerdos de la realidad histórica y política centroamericana[36]. Desde la perspectiva de la inocencia o ingenuidad de Luisa, la niña, aparecen escenas que desvelan y denuncian los mecanismos del poder, de la dominación política y económica tanto como genérica. Luisa es una niña de un extracto social privilegiado, y desde esa perspectiva sus « aventuras » constituyen su descubrimiento y enfrentamiento con una realidad exterior violenta, discriminatoria e injusta. Es posible discernir cierta heroicidad, por su actitud, en este personaje que con frecuencia no comprende y, sobre todo, no acepta el comportamiento absurdo e inhumano de los adultos y la sociedad. En uno de los fragmentos en prosa titulado « La primera comunión », este ritual católico (la primera comunión) bastante convencional en sociedades latinoamericanas, va a ser subvertido desde la misma inocencia del personaje. En ese día tiene que hacer un deseo y es éste :

> "Niñito Jesús", dijo Luisa en voz baja, "yo no me quiero casar, no me gusta como son los hombres con las mujeres, pero quiero tener un hijo, niñito Jesús. La Chabe dice que sólo las mujeres casadas pueden tener hijos, por eso yo te pido con toda mi alma que me case y que cuando tenga el niño mi marido se muera". (ALEGRIA, 1997, p. 46).

El pasaje citado pone al desnudo la tergiversación de la realidad imputable a los discursos dominantes (el religioso en este caso) a través del discurso indirecto atribuido a la Chabe, nana de Luisa, una mujer del pueblo. Revela así hasta que punto dicho imaginario impuesto ha sido asimilado, reproducido y trasmitido –por la mujer misma– al punto de hacerse una verdad ; « falsa verdad » que sólo puede ser extirpada en la conciencia de Luisa por la muerte del eventual marido. Es decir que un absurdo conduce a otro. A ese tipo de absurdos sociales y culturales responden y completan, como en contrapunto, los poemas. Las

[36] Esta estrategia del uso del « collage » para reescribir y subvertir la historia puesta en práctica por Claribel Alegría no deja de recordarnos la obra poética-histórica de uno de los amigos cercanos de la escritora, el poeta salvadoreño Roque Dalton y su libro *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (1974). El juego intertextual con el paratexto y su resemantización es igualmente otro punto que acerca estas obras singulares.

composiciones poéticas que alternan con los pasajes en prosa adquieren un dramatismo intenso, y vienen a componer esa otra realidad aún más cruel entregada por la voz poética femenina adulta. En ellos, la voz poética refiere y rememora episodios de los períodos de represión política, las muertes de sus amigos y compañeros (como Roque Dalton), pero también la tragedia de otros seres anónimos –« si te contara que Pedro/ tu mejor alumno/ se pudrió en una cárcel/ y que Sarita/ la niña de ojos zarcos/ que se inventaba cuentos/ se dejó seducir/ por el hijo mayor/ de sus patrones/ y después se vendía/ por dos reales ? » (ALEGRIA, 1997, p. 152-153)–. Los poemas se van presentando como una memoria histórica de hechos y personajes que, de no ser por el texto, entrarían definitivamente en el olvido además de la muerte a que fueron sometidos por el poder : « los otros/ los que claman/ por un mundo más cálido/ con un menos de hambre/ y un más de esperanza/ mueren torturados/ en la cárcel. » (ALEGRIA, 1997, p. 152-153).[37]

En ese juego de alternancias en la composición de la obra puede notarse, por una parte, la construcción de una conciencia femenina (individual) en su enfrentamiento con el « país de la realidad » y, por otro lado, la elaboración de una conciencia colectiva por medio de la recuperación de la memoria histórica de un pasado cercano pero cuyas raíces son lejanas, pues el sistema de opresión es muy antiguo. Casi al cierre del libro Claribel Alegría coloca un poema que titula significativamente « Credo personal », en el cual ata su propia conciencia creadora a la historia colectiva y se proyecta hacia el porvenir esperanzador : « Creo en mi pueblo/ que por quinientos años/ ha sido explotado sin descanso/ creo en sus hijos/ concebidos en la lucha y la miseria » (p. 149). Estos versos inscriben a los olvidados en el espacio textual que les atribuye un lugar y una forma de « heroismo », diferente, renovado, lejos de todo artificio y grandilocuencia ; a la vez, el texto se abre a otro tiempo, hacia un horizonte ético que permite una regeneración de la existencia : « Creo en la hermandad de los pueblos/ en la unión de Centro América/ en las vacas azules de Chagall/ en los cronopios/ no sé si creo/ en el perdón/ de los escuadrones de la muerte/ pero sí en la resurrección/ de los oprimidos/ en la iglesia del pueblo/ en el poder del pueblo/ por los siglos/ de los siglos/ Amén » (p. 149). Nótese que estos versos finales operan una subversión del discurso religioso, ya que la eternidad conservadora es aquí reinvertida en favor del cambio revolucionario. Además la capacidad de superación y transformación de la historia y la sociedad está basada en la potencia de la imaginación, de la fantasía creadora (Chagall, cronopios) y en el juicio sin concesiones de los malhechores que han acarreado la muerte.

[37] Sandra Gondouin apunta esta observación : « En efecto, entre poemas y cuadritos anecdóticos, Luisa en el país de la realidad traza la cartografía de un país recorrido por fronteras dolorosas : las que separan la niñez y la edad adulta, fantasía y realidad, los poderosos y los humildes, y que llevan a Luisa a tomar conciencia de estar viviendo en un mundo azotado por la violencia social y política. » (GONDOUIN, 2014, p. 179).

En *Onironautas*[38], Amanda Castro propone un trabajo poético en el cual entreteje diversas dimensiones del pasado, desde el mitológico hasta el pasado más reciente de Guatemala, a través de una serie de poemas que giran en torno a una preocupación central : la tragedia vivida por las poblaciones civiles, particularmente indígenas, durante la guerra en Centroamérica (1960-1990). Podría decirse que es un ejercicio sobre la temporalidad y a través de ella una reflexión poética acerca del dolor y la violencia, pero simultáneamente sobre la sobrevivencia, la resistencia y el futuro. El poemario se compone de cuatro partes cuyos títulos anuncian el itinerario de la violencia y el rescate – « El Sueño de la Sangre », « Las Pesadillas », « El Sueño del Retorno », « Las Profecías » – ; a estas cuatro partes se agregan al inicio y al final del libro textos que encuadran el cuerpo central y operan como textos introductorios que combinan mitología prehispánica y bíblica – « Creación », « Éxodo », « Viacrucis », « La Magia » – y conclusivos, « Textos proféticos ». Si en los textos iniciales la voz poética, a partir de una recuperación y reescritura de la mitología maya-quiché y de episodios bíblicos, aborda la creación del mundo y de los seres humanos, pronto –como en el *Popol Vuh*– el « espíritu del mal », representado por los Señores de Xibalbá, rompe el equilibrio de los hombres y mujeres de Maíz. Dicho « espíritu del mal » encarna tanto en los conquistadores del siglo XVI como en los agentes represivos del siglo XX : « disfrazados de civilización avanzada/ con una lengua fría y descarnada/ llenos sólo con el poder infinito del odio/ y la desgracia » (« Viacrucis », p. 14). La violencia ejercida es la misma, como si el tiempo estuviera estancado ; de ahí que la representación de los actos de horror resuenen en el pasado como en el presente (« asesinos/ violadores/ Torturadores/ que trituraban con sus manos/ las cabezas de los niños/ Abominables seres de paja/ y sin corazón » (« Viacrucis », p. 14). Pero desde la perspectiva de la voz poética, es posible una salvación por medio de la conservación de la cultura : « Sólo su música/ el canto/ su danza/ y el ritual/ podrán salvarnos de la muerte » (« La Magia », p. 16).

A partir de los poemas iniciales, el libro traza la tragedia contemporánea de Guatemala, cruzando los tiempos, se menciona a Pedro de Alvarado y se hace lo mismo con los miembros del ejército de la época actual. Los poemas reconstituyen las más crudas vivencias de los años de guerra, la crueldad y el dolor que tuvieron como escenario la montaña, el sufrimiento de las madres y de las poblaciones, las consecuencias deshumanizadoras que esa violencia ha provocado en la sociedad y en el comportamiento de algunos individuos : la traición, la tortura, la mentira, el autoritarismo ; la descomposición de las conciencias. Se trata de un friso o un mural poético que rememora y revive escenas, nombres de personas

[38] CASTRO, Amanda. **Onironautas**. Guatemala : Letra Negra Editores, 2001, 55 p.

y lugares en donde sucedieron las tragedias[39]. Episodios que tienden a desaparecer de las agendas políticas de los Estados y de las memorias oficiales, pero que la escritura épica rescata.

En el poema « Lamento de los Tzutujiles », que abre la parte « El Sueño de la Sangre », el sujeto poético construye cada verso por medio de una enumeración de nombres, cada verso es un nombre propio : « Pedro Damián Vázquez/ Nicolás Ajtujal Sosof/ Felipe Quiejú Culán/ Salvador Alvarado Sosof/ Pedro Mendoza Iatú/… ». La enumeración se extiende por 13 versos y se cierra así : « Masacrados el dos diciembre/ de mil novecientos noventa/ Panabah, Atitlán, Guatemala » (p. 19). El procedimiento muestra el papel clave de estas formas épicas : cada nombre es aquí una imagen poetizada de una vida perdida pero recuperada en el poema ; cada verso concentra una existencia y le devuelve simbólicamente el espacio que le fue arrebatado a los « anónimos », adversando el sitio del olvido en el cual se les inscribe en las agendas oficiales. Los versos finales rompen la frontera del poema, y lo convierten en testimonio, documento fechado y situado geográficamente, especie de « pièce à conviction » poética para construir la historia ausente.

Las páginas de este libro de Amanda Castro recorren pues el cúmulo de dramas pasados, engarza hechos muy crueles de las historias de hombres y mujeres, revelando en su entreveramiento la continuidad de un sistema de opresión ininterrumpido : « A nosotros nos colgaron/ de estas cadenas/ que cada mañana el verdugo aprieta/ y aquí estamos/ desde hace quinientos años » (« Visita al cuarto de torturas », p. 23). Los tiempos de las tragedias se confunden, el pasado y el presente, el poema muestra así una historia que no ha sido superada.

Las mujeres indígenas ocupan un lugar particular en estas composiciones. La autora propone de ellas una imagen de seres marcados profundamente por el dolor pero de una dignidad no menos honda, de una fuerza interior capaz de aferrarse a la vida no obstante las pérdidas más atroces, como en ese poema titulado « Y no me importa… », en que una madre se dispone a enterrar el cuerpo ya descompuesto de su hijo asesinado. Pero Amanda Castro arremete sutilmente en contra de la mirada pintoresca con la que con frecuencia se les mira a las mujeres indígenas, sin reparar en su interioridad, de ahí que titule uno de sus poemas, con cierta ironía, « Retrato de madre Tzutujil » : « Llena de colores/ como la vida/ huipil y corte/ tejido a mano/ –montañas y pájaros–/ sentada frente a la tumba/ de su hijo masacrado » (p. 20). Los versos iniciales parecen responder a los tópicos del pintoresquismo, pero los versos 6 y 7 (« sentada

[39] Isabel Aguilar Umaña en la introducción del poemario, « *Onironautas* : encuentro de pasados, renovación del futuro… », hace este atinado comentario : « De resonancias popolvúhicas y ecos bíblicos está elaborada la materia con la que Amanda Castro se dedica laboriosamente a componer un friso para la memoria y la pasión. Su recuerdo convoca el pasado remoto e indaga en los motivos del mito y las fundaciones de nuestros más antiguos orígenes mesoamericanos. Su vuelta a los años más recientes convoca la dolorida memoria de las guerras nacionales en las que se vio envuelta la Centroamérica de los años sesenta a noventa. » (p. 7)

frente a la tumba/ de su hijo masacrado ») destruye el tópico y afirma la paradoja de una exterioridad multicolor y una interioridad de extrema tristeza.

Justamente la paradoja, o la tergiversación de los hechos, es un tema sobre el cual insiste la poeta en *Onironautas*. Es lo que ocurre en el poema « Salvajes » que le da vuelta a la acusación de « primitivos » o « bárbaros » dirigida a los pueblos indígenas, sin que quienes así los designan tomen conciencia de su propio proceder que vacía de sentido sus palabras : « Dijeron que éramos unos salvajes/ porque hacíamos sacrificios/ para nuestros dioses// Y entonces ellos/ nos ataron a cadenas y halaron/ hasta desprenderse nuestros miembros/ y nos quemaron vivos/ y nos metieron en hoyos oscuros/ para asfixiarnos/ y nos matan/ con sus proyectiles de acero/ porque hacemos sacrificios/ para nuestros dioses. » (p. 24). La voz poética da cuenta de cómo los discursos construyen imaginarios, crean ideológicamente « realidades » jerárquicas y se derrumban con sólo yuxtaponerlas.

Ya desde la sección titulada « El Sueño del Retorno » hasta las partes finales del poemario (« Las Profecías » y « Textos proféticos »), la perspectiva se va modificando con la incorporación de una visión esperanzadora y abierta al porvenir. Los poemas anuncian el regreso de los desaparecidos[40] y de las antiguas creencias, es « el viaje de regreso » tras las « pesadillas ». Se destaca la capacidad de espera, la fuerza de resistencia, la función primordial de la memoria y la esperanza –« Señor de los recuerdos/ revélame la historia de los ancianos/ cuando éramos limpios/ y corríamos por los montes/ junto a los ciervos/ antes de que naciera el maíz/ y éramos sólo el sueño de los chamanes/ cuando éramos libres/ y nuestra lengua era eterna/ y nuestros pasos no habían marcado/ el camino de la sangre ») (« Ik », p. 46)– en la recomposición social y cultural. Desde una visión positiva de la historia, *Onironautas* toma la opción de sostener la posibilidad del cambio de las cosas, que es una dignificación de la condición humana : « Tzutujiles eternos/ guerreros de Maximón/ acepten nuestra esperanza// Y queda escrito/ que en el Año del Fuego/ resplandecerá el camino/ de la sangre/ y de la aurora/ y así/ los seres de Maíz/ recobrarán su sonrisa. » (« Textos proféticos III », p. 53).

4. Algunas conclusiones

Quizás en estas obras la heroicidad no estribe tanto en un agente, sea este individual o colectivo, sino en los actos mismos, en los gestos de liberarse y de liberar a la comunidad, a lo mejor también en el

[40] En « Aparecidos » dice la voz poética : « Nosotros bajamos a buscarlos/ con las manos/ limpias/ para traerlos aquí/ entre los vivos/ y no olvidarlos » (…) « Nosotros habíamos decidido buscarlos/ para traerlos aquí/ como se acostumbraba antes/ de la venida de los salvajes de Xibalbá » (p. 38-39).

acto escritural que participa en rescatarlos. Acaso también en estas obras la idea de heroicidad sea trascendida porque apunta más bien a una concepción colectiva.

Por otra parte, tal vez convenga aventurar una reflexión acerca de la pervivencia de las modalidades épicas en estas literaturas. Es posible que en regiones en las cuales los mecanismos coloniales y neocoloniales y la imposición de regímenes autoritarios que no han permitido un desarrollo estable de los procesos históricos y las construcciones de las identidades culturales y genéricas, la recuperación de la épica constituya una respuesta a la necesidad de repensar dichos procesos. Una respuesta para repensar sus consecuencias trágicas y la forma de subvertir sus esquemas, a partir de discursos que no se desarraigan de su tiempo, y optan por proponer lecturas de la realidad que apuestan por encontrar caminos que la transformen. Sea como fuere, aparece que este material de naturaleza épica resulta extremadamente rico y diverso en los sistemas literarios de Centroamérica, se impone pues una investigación más a fondo que permita identificar sistemáticamente los procesos de transformación del género y al mismo tiempo – y quizás sobre todo –, que contribuya y participe en completar los vacíos de tantas historias no consideradas y mucho menos contadas.

Referencias bibliográficas

ALEGRIA, Claribel. **Luisa en el país de la realidad**. San Salvador : UCA, 1997.

CASTRO, Amanda. **Onironautas**. Guatemala : Letra Negra Editores, 2001.

DOBLES, Julieta. **Los delitos de Pandora**. San José, Costa Rica : Ed. Costa Rica, 1987.

GODOY, Johanna. **Un Rojo Dios Eros**. Guatemala : Editorial Cultura, 1999.

GONDOUIN, Sandra. De este lado del espejo : cruzando fronteras en Luisa en el país de la realidad (Claribel Alegría, 1997). In : BARRIENTOS TECUN, Dante (ed.), « Límites, fronteras e intersecciones en América Central », **Cahiers d'études romanes**. Aix-en-Provence, AMU / CAER, n° 28, p. 167-168, 2014.

GONDOUIN, Sandra. **La réinvention des mythes dans la poésie contemporaine d'Amérique centrale: Luz Méndez de la Vega (1919), Claribel Alegría (1924), Ana María Rodas (1937), Gioconda Belli (1948), Luz Lescure (1951) et Amanda Castro (1962-2010).** Aix-en-Provence, 2011. 709 f. Thèse (Doctorat en Etudes Latino-américaines), Université d'Aix Marseille, 2011.

LAGOS, Ramiro. Vanguardia femenina de la poesía Centroamericana. In : **Anales de literatura hispanoamericana**. Madrid, Univ. Complutense, núm. 19, p. 223, 1990.

MENDEZ DE LA VEGA, Luz. **Eva sin Dios**. Guatemala : Editorial Marroquín Hermanas, 1979.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. La obra poética de Clementina Suárez, "Y que he encontrado la verdad / en la médula de mis huesos". In : **Centroamericana**, Milán : Università Cattolica del Sacro Cuore, n. 24.2, p. 72, 2014.

ESCOBAR MESA, Augusto. Aliento épico en la poesía de Olga Elena Mattei. In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique.** **Revista Épicas**, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 72-93. ISSN 2527-080X

ALIENTO EPICO EN LA POESIA DE OLGA ELENA MATTEI

SOUFFLE EPIQUE DANS LA POESIE D'OLGA ELENA MATTEI

EPIC VISION IN THE POETRY OF OLGA ELENA MATTEI

Augusto Escobar Mesa
Universidad de Montreal

RESUMEN: En este artículo nos interesa mostrar cómo desde los años sesenta la poesía de Olga Elena Mattei irrumpe en la poesía colombiana con una visión particular de la sociedad y de la mujer como un ser pensante que está atento a los pálpitos de los hombres y del universo del pasado y del presente. Ella rompe no solamente con el marco fijado a la poesía hecha por mujeres sino que va más allá, al ser, entre los poetas, la primera que aborda temas que parecieran prosaicos para la poesía tales como los grandes hitos de las ciencias, el origen del universo, los iconos universales de la arquitectura y las artes, la barbarie humana manifiesta en un estado de guerra permanente, etc., en fin, ella quiere liberar su poesía de las ataduras del medio social y cultural y emprender vuelo hacia otros conocimientos, experiencias, mundos, expectativas.

RESUMÉ: Dans cet article, nous voulons montrer comment, depuis les années soixante, la poésie d'Olga Elena Mattei pénètre la poésie colombienne avec une vision particulière de la société et de la femme comme un être réfléchissant qui est attentif aux battements de l'univers et des hommes du passé et du présent. Elle rompt non seulement avec le châssis fixé à la poésie féminine, mais va plus au-delà. Parmi tous les poètes colombiens, c'est la première qui traite de thèmes qui semblent prosaïques pour la poésie comme les grands jalons des sciences, l'origine de l'univers,

les icônes universels de l'architecture et des arts, la barbarie humaine manifeste dans notre état de guerre permanent, etc., en fin de compte, ce qu'elle veut, c'est de libérer sa poésie des entraves de l'environnement social et culturel, et de prendre son envol à d'autres connaissances, expériences, mondes et attentes.

SUMMARY: In this article we are interested to show how since the 1960s the poetry of Olga Elena Mattei permeated through the Colombian poetry with a particular vision of society and the woman as a reflective being that is attentive to human's inquiry mind and the universe of the past and the present. She breaks out not only with the fixed frame to the female poetry but she goes above and beyond it. Among all the Colombian poets, she is the first one that deals with issues that seem prosaic to poetry such as the major milestones of the sciences, the origin of the universe, the universal icons of architecture and arts, the human barbarism that manifests itself in a state of permanent war, etc. Anyways, she wants to free her poetry from the hindrance of the social and cultural environments, investigating others domains of knowledge to gather new experiences and expectations.

Los poetas no cesan jamás de viajar a través del tiempo y de sí mismos por el universo inagotable de las palabras y en ese viaje encuentran todo: lo cotidiano con su peso alienante y a veces su carga metafísica, lo humano que alcanza dimensiones épicas y tiene su reverso de ignominia que repugna; lo infinito pequeño que sorprende siempre y lo macro inmensurable que mantiene la expectativa, lo insólito y maravilloso de los seres vivos hasta lo más execrable y aterrador de la imaginación humana, en fin, todo cae en el cedazo de su propia mirada y se recrea en el intrincado ovillo de las palabras. En la poesía de Olga Elena Mattei encontramos todo esto con gran intensidad lírica, unidad de forma y sentido e incisiva contemplación de la épica humana y cósmica. Su poesía convoca a la acción o a la reacción pero no deja indiferente. Es una poesía que no mendiga nada, ni se amilana ante otras. Desde sus primeros poemas, Mattei se libera de cadenas que ataban la poesía hecha por mujeres y se lanza a una poesía sin género, sin etiquetas, sin límites, sin coloración particular porque así la considera. Es lo que es. Ningún tema le es ajeno, incluso suele abordar algunos que poco se tratan porque se presupone no pertenecer al dominio de las artes como son las ciencias. Su poesía quiere liberarse de cualquier amarre para acercarse al espíritu profundo de los seres y las cosas, sin otra preocupación que estar atenta a las fuerzas internas y externas que los mueven a ser pero y, ante todo, aproximarse a sus propias angustias y titubeos porque en todo acto de creación el poeta se expresa a sí mismo, y en ese mismo instante la creación, según Béguin, "'s'éveille à elle-même en s'éveillant au monde'. L'intuition créatrice est une 'obscure saisie du moi et des choses ensemble" (1973, p. 142).[41]

Mattei es una viajera por el mundo sideral y por la obra creadora de los hombres que han dejado una impronta en la Historia con mayúscula. Aborda temas que se codean con lo intemporal para revelarnos su compleja y múltiple dimensión porque la poesía, en la idea de Mallarmé, está situada "dans les sphères

[41] Béguin sigue la idea de Maritain cuando éste sostiene que la poesía nace en el alma del poeta cuando se ve convocado por las fuentes misteriosas del ser (1973, p. 140).

de l'intemporalité ou d'un temps originaire, par opposition au temps déchu de la prose, du récit de l'histoire" porque "la poésie vise le présent éternel d'une poésie essentielle" (GRYNER, 2015, p. 197).[42] No es osado decir que Mattei es la primera poeta colombiana que se aventura poetizar el mundo de las ciencias y del cosmos, y de algunos íconos del arte y la cultura universal. Desde comienzos de los años sesenta, ella busca romper con la poesía vigente en su medio al reflexionar sobre temas no usualmente tratados por las mujeres como la Violencia de la cual recién se salía –periodo nefasto y sombrío del siglo XX en Colombia–; asimismo sobre la miseria social y humana, las guerras, el origen del universo y del hombre en su progresiva evolución. Mattei quiere liberar su poesía de las ataduras del medio social y cultural y emprender vuelo hacia otros conocimientos, experiencias, mundos, expectativas. Es una viajera sin términos ni obstáculos en busca de algo más esencial que lo intuye tanto al escrutar un monumento arquitectónico en México, India o Indonesia con su legado de siglos, o al escuchar pieza de Bach, Chopin, Stravinsky; asimismo al contemplar un cuadro de Leonardo, Manet, Bacon, o al indagar sobre la explosión de una supernova. Todo la incita, motiva, la lleva en un viaje épico por el saber porque para ella este no tiene fronteras, solo el que cada cual le impone. Pero para quien está dispuesto a ver, todo es acicate y estupefacción. La poesía de Mattei es un ver, indagar, fisgonear el propio mundo, el de los otros y las cosas. Mattei lleva en sí dos atributos esenciales en todo poeta: "l'avidité des yeux et le désir de décrire" (MILOSZ, 1990, p. 248), porque el poeta debe estar siempre dispuesto a ver más allá de lo que los otros cotidianamente ven y revelar lo esencial de lo que percibe. Hay que agudizar la mirada para ser capaz de penetrar en el mundo de lo vivido, observado, leído, escuchado y no describirlo como es, sino aprehender lo que sugiere, la emoción que suscita, ir tras el misterio que lo envuelve y que no lo deja asir como se desearía. Para el poeta polaco *Czesław* Milosz, igual para Mattei

> "Voir" signifie non seulement avoir devant les yeux, mais également garder en mémoire, "voir et décrire" signifie reproduire en imagination. La distance que crée le mystère du temps ne doit pas nécessairement modifier les événements, les paysages, les visages humaine en un enchevêtrement d'ombres pâlissantes. Au contraire, elle peut les montrer en pleine lumière de sorte que chaque fait, chaque date gagnent en expressivité et durent pour le rappel éternel de la dépravation, mais aussi de la grandeur humaine. Ceux qui vivent reçoivent mandat de tous ceux qui se sont tus à jamais. Ils en peuvent s'acquitter de leur devoir qu'en efforçant de reproduire ce qui a été, arrachant le passé aux fables et aux légendes. Ainsi, la terre vue d'un haut, dans un éternel maintenant, et la terre qui dure dans un temps retrouvé, deviennent à égalité le matériau de la poésie (1990, p. 257).

[42] Según Gryner, el elemento temporal es fundamental en la poesía porque esta se construye alrededor de un acto de enunciación que es duración y continuo presente. Tal temporalidad se observa en la reiteración del presente que preside a cada poema, en el lirismo que se da en la medida del verso, en el "l'emploi du 'blanc' et la disposition du poème, dont l'ordre est nécessaire et consubstantiel à sa signification" (2015, p. 197).

1. Asombros primeros

Pero, ¿quién es la poeta Mattei que sigue trashumando por los caminos del mundo con su bagaje de poemas como única posesión? ¿Dónde comenzó a gestarse y nutrirse para llegar a ser lo que es? Ella es un ser singular que se revela curiosa por todo desde una edad precoz. Aprende a leer a los cuatro años y de ahí en adelante no ha abandonado el reino de las palabras ni éstas a ella. A los once escribe y le publican su primer relato. A los quince monta piezas de teatro, organiza coreografías, aprende ballet y, para sorpresa de todos, a los cincuenta cuatro vuelve a ponerse las zapatillas para danzar como solista "La muerte del Cisne" en el teatro más importante de la época en Medellín. Pasa por cuatro colegios distintos de religiosas durante sus estudios colegiales de los que es expulsada o renuncia por su carácter independiente y contestatario. Le niegan el diploma universitario en Filosofía y Artes en la Universidad Pontificia Bolivariana a pesar de haber terminado sus estudios, presentada y aceptada su tesis por parte de los jurados, todo por orden del arzobispo de turno por haber participado en un reinado local de belleza. Se va del país, se casa con un artista panameño, tiene cinco hijos y no abandona la poesía que le acompaña como su sombra. Luego, comienza un periplo por muchos oficios: modelo, diseñadora de publicidad, periodista, presentadora de televisión, crítica de arte y de música, directora de arte y producción de una agencia de publicidad en Nueva York, conferencista sobre arte antiguo y contemporáneo, pero solo a uno le ha sido fiel, a la poesía. Desde siempre ha sido una viajera impenitente que comienza de niña cuando sus padres lo hacen por motivos de trabajo. Y en cada viaje, como una aventura nueva, los museos y las salas de concierto son aliciente y su bálsamo. Mattei es también especial por sus miles de poemas y por ser una de las poetas colombianas que más reconocimiento a nivel nacional e internacional ha tenido en el ejercicio de ese mismo oficio. Es también la primera colombiana en elevar poéticamente lo elemental de la vida cotidiana – la antipoesía – cuando eso no se reconocía, asimismo la primera poeta colombiana y tal vez hispanoamericana en haber hecho poesía sobre el vasto universo planetario y lo infinito microscópico, y cuyas obras han sido presentadas en algunos de los planetarios más prestigiosos del mundo.

Mattei es singular por su poesía que ha ido forjando con ardua paciencia. Es una poesía que se ha ido moldeando y nutriendo con los ecos y signos de los tiempos; poesía sensible que toca las fibras más íntimas sin caer en nostalgias, mimos, tono meloso ni embelecos retóricos. Es una obra que convoca, humaniza, invita a la reflexión y a la contemplación. Veinticuatro obras publicadas y decenas inéditas revelan un espíritu iluminado por las musas, pero podría pensarse que la facilidad del verso se ha atrincherado, y lo que sigue a sus primeros y auténticos efluvios verbales, termina repitiéndose a través

del mismo espejo. No. Nunca ha querido quedarse fijada en el molde cómodo que le ofrecían en su momento desde la poesía de mujeres como desde la poesía en sí misma, sin género. Si "la literatura es el reino de las excepciones y singularidades", la poeta Mattei es una de esas singularidades, cuyo oficio como diría Octavio Paz, más que "inventar: descubre. Y lo que descubre es algo que ya estaba en el idioma, más como inminencia de aparición que como presencia" (1981, p. 35). Su obra no tiene origen geográfico ni destino prefijado, así hable de hombres y mujeres de Colombia o de cualquier esquina del mundo. Es la mirada de una agonista que ha dispuesto su canto al despertar de los años sesenta; década que revolucionó las costumbres, la moral, la tecnología, las ideologías y al hombre mismo; ese sujeto paradójico cuyos inventos se le han ido saliendo de las manos para dejarlo en un estado de sorpresa permanente o de total enajenación. Y la poeta estaba ahí y sigue estando para registrar esos latidos del corazón de la historia y de su gestor, el hombre. Pero la poesía de Mattei no se quedó fijada en aquella época sin referente análogo en la historia por los nuevos cambios tecnológicos, y revolución en el pensamiento y en la imaginación. Tanto el ayer cargado de cosas primordiales como el hoy escindido y doloroso, y el mañana incierto y sobrecogedor, son en ella motivo de inspiración. Pocos poetas, sólo los que padecen el flagelo del asombro, escriben como anclados en un tiempo sin tiempo, no obstante que a cada verso lo envuelva un hilo de Ariadna que remite a seres y lugares cotidianos cuyo transcurso es efímero. Ella sigue a pie juntillas lo dicho por Antonio Machado: "la poesía es el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone" (1999, p. 121).

La obra de Mattei es pues un largo viaje por la vida a través de la poesía. No ha cejado un instante de dialogar con los hombres y mujeres de su tiempo; es su interlocutora, vocera y oráculo, y "quien dialoga, ciertamente, afirma a su vecino, al otro yo" (MACHADO, 1999, p. 153). Tal como se ve en los poemas de su último libro, *Las voces de la clepsidra* (2015), la poeta se ha dedicado a viajar a través de la historia para mostrarnos lo singular y multifacético de la producción espiritual del hombre, sobre todo a partir del arte, de la arquitectura y de la música. Es un viaje de admiración y de seducción; un canto al arte hecho eternidad, un viaje por el tiempo sin tiempo porque contiene el pasado que se vuelve sustancia viva en el presente, igualmente memoria de los iluminados que nos precedieron, y presencia y deuda con el futuro. Unos de sus versos que nacen de su mirada absorta ante una pintura de Giotto lo sugieren así: "Y contemplé / cada cuadro / con el mismo embeleso / que él puso en sus lienzos [...] Y entonces comprendí / que el tiempo no ha pasado / porque sigue latiendo / en todo aquello / que surgió de sus manos." (2015, p. 224). Pero igual la tragedia de Ofelia de Shakespeare la convoca de tal manera que le arrancan estos versos:

> entre pétalos de flores flotantes, / y abrazada, aferrada, / al tronco imaginario de frágiles espigas, / va a la deriva / aguas abajo junto a la orilla. / Su cabello largo se va enredando / entre los juncos del pantano, / donde el agua se estanca / llorando… sin salvarla. / No hay testigos / que puedan dar la alarma; / sólo la golondrina de Julieta, / su lejana vecina, / avizora la tragedia (2015, p. 221).

El papel del poeta no es solo de crear sino el de ser un intermediario entre los hombres y el tesoro infinito de la lengua que es por tanto su propia dote, lo legado por otros y su heredad. Frente a un mundo que enajena cada vez más con sus incesantes acosos y asfixias de la libertad, el poeta "ayuda a ver" y a ir más allá para desvelar mundos ignorados que la alienante cotidianidad impide ver. O, como dice Marcenac de Paul Éluard, el poeta es un

> intermédiaire. Il met les hommes en rapport avec le trésor caché, ou qu'on leur cache, le trésor bafoué qui est pourtant leur bien propre et leur héritage. Face au monde dont la vie aliénée nous sépare, face au passé dont l'ignorance imposée nous retranche, il aide à voir, il *donne à voir*. Il nous appelle sur le versant de la lumière, de la raison, de la connaissance (1961, p. 243).

Mattei es una iluminadora de esas voces escondidas. Su voz está atenta al pálpito humano para develar algunos de sus secretos que no son más que un reflejo especular de los propios. Al reencontrarse con la voz de los otros se reencuentra consigo misma, y la poesía se torna en su escafandra y subterfugio, en su única manera de protegerse y de sobrevivir, porque no hay expresión, ni poesía, ni conocimiento que no sea un grito humano y busque responder ante la angustia existencial que abate al hombre. Mattei podría apropiarse las palabras del poeta Nicanor Parra cuando afirma en su "Manifiesto":

> para nuestros mayores / la poesía fue un objeto de lujo, / pero para nosotros / es un artículo de primera necesidad: / no podemos vivir sin poesía. / A diferencia de nuestros mayores / –Y esto lo digo con todo respeto– / nosotros sostenemos / que el poeta no es un alquimista. / El poeta es un hombre como todos. / Un albañil que construye su muro: / un constructor de puertas y ventanas. / Nosotros conversamos / en el lenguaje de todos los días. / No creemos en signos cabalísticos. / Además una cosa: / el poeta está ahí / para que el árbol no crezca torcido […] Contra la poesía de las nubes / nosotros oponemos / la poesía de la tierra firme / –Cabeza fría, corazón caliente / Somos tierrafirmistas decididos– / Contra la poesía de café / la poesía de la naturaleza. / Contra la poesía de salón / la poesía de la plaza pública. / La poesía de protesta social / Los poetas bajaron del Olimpo (1983, p. 153-154, 156).

Cada libro de Mattei ha sido un reto para estar en sintonía con la cultura poética de su tiempo. Una vez publicado uno, el siguiente ha estado mediado por un propósito: romper la manera ya fijada de decir, sentir, evocar, conservando lo esencial del que le precede porque la paradoja se da no solo en ella sino en la literatura misma, ya que, como asevera Octavio Paz, "la esencia de la literatura es contradictoria" (1981, p. 34). Aunque cada escritor intenta renovar el lenguaje que recibe de su entorno, hay algo de él

que “se conserva y se perpetúa” porque “cada nueva obra es la continuación y la violación, homenaje y profanación, de los modelos anteriores” y el “escritor lo cambia en sí mismo, lo lleva a ser más profunda y plenamente lo que es” (PAZ, 1981, p. 34-35). Desde los primeros poemas hasta los últimos, la impronta Mattei es una; sin embargo, diversas son las maneras de expresarlos acorde al ritmo, impacto y resonancias de cada momento. Ni siquiera los muchos reconocimientos, ni las obras musicales basadas en sus poemas representadas en París, Nueva York, Washington y otros lugares, ni las opiniones de poetas, escritores y críticos que perciben un aliento universal en sus versos son suficientes para que se encapsule bajo una sola forma expresiva. Como un perro sabueso tras la trufa única, ella no ha dejado un solo momento de seguir las huellas de los seres y las cosas que se han ido gestando en su conciencia, adobadas con el ritmo y la cadencia de su espíritu batallador. La insatisfacción casi compulsiva, el deseo de lo nuevo, la búsqueda de sí y del otro a través de los versos que la identifican y ocultan a la vez, revelan un ser tras la pregunta nunca contestada que abre una compuerta al insondable yo que no se deja asir: “Soy así / porque me hice / a través / de muchas distancias / viniendo siempre / desde el tiempo / de mi propio transcurso (1974, p. 23). Con reminiscencias del Rimbaud de “Je est un autre”, en muchos de sus poemas se observa una lucha interior consigo misma y su entorno, con su otro yo y alma gemela atravesada por la alteridad, las dudas y contradicciones que la cruzan. Es un yo que busca afirmarse como yo único, distinto porque “la parole naît d’un acte personnel. C’est acte s’inscrit dans la langue. Il est exprimé en utilisant des formes grammaticales, par exemple des ‘je’ (‘je lis’, ‘je suis heureux’). Cependant, entre tous les termes que composent toutes nos phrases possibles, le mot ‘je’ joue un rôle unique” (GILBERT, 1996, p. 125). Y es en la poesía que el yo lírico se impone en ese diálogo con el otro, su otro yo, y con otros yoes que la interpelan. Ella es la gente que la nutre, la que la hace una y múltiple, la que la afirma y la niega. Así se evoca: “no soy una: / soy los otros, / los otros, que anidan / en mi propio cansancio. / Los que alzaron mi llanto, / los que lo han heredado. / Y los que en su camino / lo olvidaron. / La gente son los otros” (1974, p. 4). Pero también es ella su propia contradicción: “la soledad me daba miedo / (la soledad interna) / y siempre estaba huyendo / de ella / por el eco. / Pero mis pasos me llevaron / a su túnel desierto / y he estado siempre sola / por el tiempo” (1974, p. 182). En una sociedad machista como la colombiana, ese yo se vuelve añicos porque no encuentra asidero; los poetas la ignoran como poeta, y las poetas poco quieren saber de ella por saberse distinta. Ante este vacío se vuelca a la antipoesía en un medio donde no se la practica y se ve como una provocación. En ese momento su poesía se despoja de todo velo retórico, de la armonía melódica; se descalza, se desnuda, se hace minimalista, irónica; se vuelve auto irrisión de todo y, en particular, de sí misma, como lo vemos en este poema de 1970.

> Yo soy una señora burguesa / con la barriga inflada / y escribo poesías / con dolor de garganta. / He sido / niña prodigio / muchachita insoportable / mala estudiante / reina de belleza / modelo / de esas que anuncian / sopas o telas o artículos diversos… / Me metí en este lío / inevitable / de enamorarme / y sacrificar a un pobre hombre / hasta convertirlo en un marido (sin mencionar de paso / en qué me he convertido). / Y cometí el abuso social / imperdonable / de tener cinco hijos. / He fracasado como madre / como esposa / como amante / como lectora / como filósofa. / Lo único que puedo hacer / mediocremente bien / es ser señora burguesa y despreciable. / Imperdonablemente inútil. / Y eso es precisamente lo que me infla / la barriga / y me hace escribir poesías / con dolor de garganta / que me saca la rabia. / Porque todos los días me acuerdo / de la guerra y el hambre / que son tan reales / como las señoras / a la misma hora / en que estoy aquí sentada / como una pendeja *(1974, p. 26-27).*

Si bien su incesante cuestionarse la acompaña por doquiera como si fuera su razón de ser, también es la fuerza que la impulsa con una dinámica propia. Casi que diríamos que ella es pura acción y afán obsesivo de perfección porque nada la detiene en su busca incesante, pero a la vuelta de la esquina el espejo de la vida le devuelve la imagen real de lo siempre inconcluso, de preguntas no respondidas, de imágenes fragmentadas, tal como evoca en estos versos del poema "El espejo":

> cuando quieras hacer tu propio análisis / y escudriñar el fondo de tu ego, / prepara un cuestionario y asómate al espejo. / Mírate bien los ojos y los sueños / y no tendrás respuestas en voz alta, / porque ningún espejo habla en voz alta. / Todos devuelven las preguntas / y las dudas, / junto con las figuras / invertidas /que se reversan en sus prismas, / detrás de los umbrales / misteriosos / donde el azogue esconde / las realidades inseguras / de otros mundos iguales. / No tendrás la respuesta porque el eco / jamás regresa por el hueco del espejo […] Pero revelan en silencio / lo que nos hace prisioneros. / Y te obligan a hurgarte a ti mismo / las verdades / que nunca te habrías dicho. / Porque a flor de tus ojos, / si te fijas, / se asoman los temores, las mentiras, / los viejos desconciertos, / los rubores, las iras, / los remordimientos / y las culpas. / Todo lo que has hecho te ha marcado / sus surcos en tu rostro. / Y lo que nunca hiciste te persigue / como sombras que se asoman / vidrio afuera […] Pero nunca te olvides de esta regla: / ¡jamás rompas su cristal! / Impertérrito… / Quedarás multiplicada / como un fantasma / y cada imagen gritará / acusaciones inconfesas (1994, p. 193-194).

Desde muy temprano ha suscitado su curiosidad el enmarañado universo estelar que abre vías insospechadas hacia mundos que apenas se avizoran y se tornan trascendentes. El universo microcósmico como el macroestelar es objeto de su incisiva mirada no solo desde el ángulo de las ciencias en sí mismas, sino desde una perspectiva humanizada porque el hombre es, como sostiene Paz, "el único ser que oye o (cree oír) el poema del universo"; sin embargo "no se oye en ese poema, salvo como silencio" (1981, p. 116). La poesía de Mattei es una poesía contenida, intensa, desposeída de excesos verbales. Es poesía que canta a casi todo pero también al amor, amor al otro y a lo asombroso de la vida; es un amor desafiante, espiritual y casi místico, pero también es amor por lo bello que en todo se manifiesta. Es amor por el otro que la acompaña en el fugaz viaje por la vida, como lo percibimos en estos versos a los 29 años:

> mis labios están frescos, / pero los tuyos queman mi penumbra en acecho. / Parece que tu boca son tus dedos. / Tus manos comienzan / a crecer en mi pelo. / Me he convertido en tu lecho / y quiero dormir tu propio sueño […] Cuando estoy junto a ti / todo desaparece; / solo me queda / tu mano, / tu hombro, / tu rostro, / y esta luz azul en que me ahogo […] / Vengo tan lentamente por tus pasos / que quizá no los sientas. / Soy un abecedario / que pronuncias en tus frases / y en tus palabras / a diario. / No puedo separarme, / ¡hace tanto / tiempo que me anudas / que es demasiado tarde! (1962, p. 24, 38).

Y estos a los 74 años cuando el otro es una presencia ausente, una imagen fantasmática de deseos ya idos:

> Despierto, / llena de conmoción, / del más intenso sueño: / un beso hueco / con un hueco / negro / aspirando galaxias / en mitad / de la garganta […] / Y eras tú, / el desconocido, / el que aún no ha venido. / El que he estado buscando / entre todos los rostros […] / El que busqué hace años / dentro de los ojos / de mis amigos... / El que sigo buscando / sin que jamás desista... / El que hoy me ha besado... / ¡Tú, el que / tal vez no existas! (2007,p. 27).

El amor que atraviesa su poesía es un amor casi totémico, un dios de la vida y de la muerte; es como lo dice Sócrates en *El Banquete de Platón*, es el "Demonio del amor" (cit. en MACHADO, 1999, p. 105). Es un tema que se muerde la cola porque la ha acompañado siempre y, como diría Borges, "siento que todo lo que he escrito después no ha sido otra cosa que desarrollar los temas abordados por la primera vez; siento que durante toda mi vida yo he reescrito el mismo libro" (1980, p. 295). Si bien el tema del amor en su poesía todo lo cobija, incluso su reverso, el desamor, no es el amor físico sino uno ideal que está en el meollo de toda reflexión y de todas las cosas como una fuerza esencial: amor por el arte, las ciencias, la música, por el saber en el sentido pleno de la palabra, porque detrás de cada acto creador está el otro, ese otro único que ha dignificado la condición humana, la elevado y sostenido a pesar de espejear su contrario que genera tanta infelicidad e ignominia. Es un amor como experiencia vital y como sentimiento que suscita en el lector diversos y encontrados estados de emoción. El amor es en ella la vida como pregunta y experiencia, y sus poemas, en tanto que discurso, es manifestación de una experiencia; no representa los sentimientos sino que los hace presente porque "représenter se dit de ce qui est déjà présent; mais ce qui est en train d'apparaître ne se représente pas. Comme le dit Benveniste, 'le poète transmet l'expérience, il ne la décrit pas, il donne l'émotion, non l'idée de l'émotion'. Le poète crée le mouvement du sentiment, il émeut" (cit. en GRYNER, 2015, p. 198). Cualquier tema del arte en ella, bien sea a través de una pintura, un templo antiguo o una composición musical, suscita su admiración y reflexión como lo vemos en los siguientes versos, uno a los 31 años y otro a los 82, sobre el milenario templo de Angkor Vat con sus millares de figuras delicadamente talladas y sus bajorrelieves que sorprenden al más simple o versado espectador por la magnificencia de su arquitectura y lo que ella representa como acto creador humano:

> Mas / guardamos silencio / en la selva / truculenta y voraz, / que estranguló palacios y santuarios / como Angkor-Thom y Angkor-Vat. / Razas fastuosas, / milenarias, / de riquezas fabulosas y lejanas. / Miembros muertos / del monstruo de mil cabezas / y cien brazos / que han formado la humanidad. / Miembros súbitamente cercenados, / sin dejar más documento / que la piedra / con su voz de lápida / tallada y enigmática. / Y guardamos silencio (1964, p. 45).
>
> Imagino la oración del caudillo, / y oigo el clamor de sus batallas y sus gritos. / Y en la frente me queda / grabada la imagen / de sus guerras y / el valor de sus gestas, / madurada la siembra de sus tierras, / nimbada la memoria con sus glorias / y el brillo de su historia / qué aún resuena / a través de las eras. / Ankor Vat, / joya de roca, / maravilla erigida en el planeta / por un pueblo antiguo, / casta perdida / en la jungla de los siglos...” (2015, p. 149).

La poeta se asombra por las tantas y maravillosas cosas creadas por aquellos hombres que revelan y exaltan en su creación el universo infinito del espíritu y de la imaginación, los mismos que se codean con otros hombres que todo enajenna y desdicen de su condición. Los grandes creadores en todos los campos, desde los primitivos hasta los del presente, atraen a la poeta como un imán del que no puede zafarse hasta no recrearlos en sus versos. Esos creadores tienen un espíritu superior, un impulso vital que la atrapa y convoca poéticamente. Por eso afirma: “si estoy leyendo algo sobre Monet, Van Gogh, Baalbek, Pisimbalá o cualquier otro tema que me interese, de inmediato me causa tal impresión y emoción que me inspiran a escribir”, bien sea por la excepcionalidad y grandeza del personaje o del lugar histórico. Y agrega: “casi siempre de inmediato se me viene la primera frase” y luego como en una cadena, la primera trae la segunda y la tercera y así sucesivamente, “y ya no soy capaz de detenerme hasta el final”. Mediante una sucesión de imágenes, los versos y poemas “vienen con su propio ritmo”, agrega. En Mattei, el ritmo modula toda su poesía, a veces es en círculos concéntricos, otras en espiral, o en ondas sucesivas, o de manera helicoidal, en fin, cada poema genera el ritmo, la melodía, la forma que le pertenece.[43] Luego, sigue el proceso de revisar, agregar otros versos, quitar aquí o allá o abandonarlos. Meses o años después viene la reescritura con nueva información, con otra mirada y nuevas revelaciones que apenas si se insinuaban. Muchas veces, precisa, “no salen como se esperaba desde la primera vez o salen tan bien armados con el ritmo y la rima que les corresponde que los dejo tal cual, pero aun así tengo la manía de cambiar, mejorar; es siempre mi afán perfeccionista”.[44] En Mattei, sus poemas con su sintaxis, significación, forma, no solo contienen un universo de sentidos, sino que en sí “possèdent leur propre poids et leur propre valeur” (JAKOBSON, 1977, p. 46). Pero, ¿cómo es ese proceso de elaboración de los

[43] Como precisa Gryner, el verso es “le constituant le plus évident du rythme au point d’avoir été souvent confondu avec lui”. Siguiendo a Meschonnic, agrega que “le rythme est la disposition du mouvant, ‘l’organisation du mouvement du discours par un sujet’ et non une régularité formelle comptable” (2015, p. 202, 201).

[44] Las citas textuales de la autora que no están acompañadas con ninguna referencia bibliográfica corresponden a entrevistas con el autor entre 2014 y 2015. Y los versos citados son fragmentos de poemas más largos.

poemas? La poeta afirma que sigue una trayectoria que bien conoce y ha ido perfeccionado a lo largo del tiempo:

> los poemas que yo escribo no vienen con métrica sino con su propio ritmo y rima. Trato siempre que no vengan con rimas fáciles o comunes, aunque a veces se necesita. En la cabeza yo tengo un gran archivo de rimas y por eso cuando comienzo un poema y escribo los dos o tres primeros versos me empiezan a salir las rimas. Algo me lo exige, pero a veces no hay rima para el tema que estoy tratando en el momento. Cuando surgen rimas que no funcionan con el tema que estoy tratando o por el tipo o estructura de los versos, entonces invento un símil de otro tema donde sí cuadra esa rima y la uso; así convierto las dos o tres frases siguientes en una metáfora. A veces, para algunos lectores, ciertos versos parecen no funcionar y eso es porque el ritmo tiene una pata coja; es lo que ocurre en el baile y en la música (en el vals, la polca, las danzas rusas y las zíngaras, las sevillanas, el pasodoble, la jota aragonesa, el folklore hispanoamericano, el tango... y muchas más). Yo soy bailarina, y eso lo tengo en el hipotálamo de cerebro reptil. Los ritmos quebrados imparten variación, gracia, expresividad, sorpresa, misterio, atracción. Todo ello hace parte interesante de la belleza poética.

Cuando el lector observa la construcción de los poemas de Mattei puede darse cuenta del carácter estilizado de los mismos, la armoniosa musicalidad, el ritmo constante, la rima melódica como si se escuchara una canción. Son poemas hechos melodía porque no en vano la música hace parte de una de sus pieles fundamentales que lleva desde niña. A propósito, Mattei podría suscribir las palabras de Joyce de que "la forme lyrique est le plus simple vêtement verbal d'un instant d'émotion, un cri rythmique pareil à ceux qui jadis excitaient l'homme tirant sur l'aviron ou roulant des pierres vers le haut d'une pente" (cit. en GENETTE, 1979, p. 46).[45] En todos los momentos de asueto en su casa paterna como en la de los abuelos se escuchaba con admiración a los grandes compositores clásicos y de ópera, y se discutía de los asuntos de arte más diversos. Pero hay algo más que remarca la poeta con respecto al aspecto musical de sus poemas. Dice que estos son como el ballet y el ritmo del baile: "una bailarina tiene ritmo siempre, incluso cuando camina siente el ritmo en el cuerpo. El ritmo me viene hecho y está en los acentos de cada palabra que pongo en los versos". Sus poemas tienen pues ese ritmo, finura, armonía, intensidad, por eso en buena parte de su obra se prescinde de versos largos que tienden al transcurso narrativo o prosa poética, y se aproximan más a la forma rítmica de la canción. La música es el aura que la cobija a diario y la hace entrar en trance. Si el arte pictórico le roba la mirada, la música se vuelve visceral porque penetra en lo más hondo de su propia existencia y se convierte en la fuerza que la hace vibrar, motivar a la acción, en fin, es bálsamo y arrullo como se observa en estos versos del poema "Música de amor": Chopin / tu música puede ser un paraíso / ¡o un infierno! / Si estoy enamorada y él me ama, / tus melodías dicen / con notas

[45] Agrega Joyce que la forma la plus simple "émerge de la littérature lyrique lorsque l'artiste s'attarde sur lui-même comme sur le centre d'un événement épique […] La personnalité de l'artiste, traduite d'abord par un cri, une cadence, une impression, puis par un récit fluide et superficiel, se subtilise enfin jusqu'à perdre son existence et, pour ainsi dire, s'impersonnalise […] L'artiste, comme le Dieu de la création, reste à l'intérieur, ou derrière, ou au-delà, ou au-dessus de son œuvre, invisible, subtilisé, hors de l'existence, indifférent, en train de se curer les ongles" (cit. en GENETTE, 1979, p. 46).

/ lo que siento... / Y si yo amo / pero no soy amada, / con una balada o un nocturno, / dejas mi corazón tan taciturno / que me alejas del mundo / y en tu música escucho / solo quejas / y no arrullos..." (2015, p. 249).

Mattei es una lectora obsesiva, bien sea con temas de pintura, arquitectura, música, arqueología, genética, etc. Todo la motiva.[46] Es una lectora compulsiva y ecléctica como en muchas de sus cosas: "cuando algo me apasiona –afirma– no soy capaz de soltar el tema hasta no verle el derecho y el revés, pero es imposible, porque necesito una vida extra para alcanzar a leerme todo lo que quiero antes de morirme definitivamente: debo irme bien preparada". Así se la pasa en un nunca acabar porque siempre revolotean en su cabeza decenas de temas señalados en sus libros, revistas, carpetas y periódicos regados por todas partes en su apartamento. Anota que cuando comienza a escribir un poema sobre algún personaje de la historia o un lugar que admira o cualquier otro tema, este "me va llevando de la mano" y no se detiene hasta el punto final. "De la misma manera que me sale un verso tras otro, así se me van viniendo los temas de manera encadenada. Es como un cataclismo que no puedo contener si no me siento a escribir el poema de una". A veces el poema sale breve y otras extenso, incluso de varias páginas o muchas hasta formar un libro. Casi todo invoca y convoca a la poeta porque la poesía es su refugio y liberación. Mattei podría rubricar las palabras del poeta Roberto Juarroz cuando habla de la poesía como "la mayor plenitud posible de la vida a la que yo pueda acceder. No conozco, como experiencia vital, ninguna intensidad mayor. La poesía es mi identidad" (1980, p. 39).

2. *Las voces de la clepsidra*

En *Las voces de la clepsidra* (2015), Mattei rinde homenaje a algunos personajes del arte, de la música y a sitios históricos y arqueológicos que ha conocido, y hoy son patrimonio cultural de la humanidad que la poeta recrea de nuevo. El libro se inicia con los seres anónimos de la prehistoria que siempre la sobrecogen por las cosas admirables que han creado a partir de nada. Con una racionalidad incipiente pero imaginativa que los dignifica como humanos, los primeros habitantes inician la historia de la humanidad al transformar el mundo natural con sus rústicas pero efectivas herramientas hasta hacerlo útil, práctico, funcional. Esos primeros seres históricos que se distinguen como *homo faber*, *ludens*, *constructor, sapiens,* dejan su legado histórico para siempre al no detenerse ante el primer invento, al contrario, es el aliciente para el que le sigue y así sucesivamente en un eslabón infinito cada vez más

[46] Si hasta el romanticismo y modernismo la lista de temas poéticos era limitados, a partir del siglo XX todos los temas son vitrinas abiertas a los ojos de los poetas. "Les fenêtres des poètes laissent voir de nos jours toutes sortes de choses" (JAKOBSON, 1977, p. 32).

intrincado, quizá por eso dirá Bergson en relación con esos primeros hombres, y los que le siguen, que la inteligencia es "la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier des outils à faire des outils et, d'en varier indéfiniment la fabrication" (2007, p. 140). Para Mattei, "es algo maravilloso observar esos primeros hombres que comienzan a inventar todo tipo de instrumentos para trasformar su propio entorno. Yo no hago más que expresar un canto de admiración hacia esos hombres primitivos" que inventan las lascas, la caza, la pesca, el fuego, la cocción, en fin, todo tipo de utensilios y, sobre todo, el fuego y las semillas que cambian por completo la forma de vivir: "sembrar es algo extraordinario que inventan antes que el calendario y que muchas otras cosas". Y con estas novedades viene en consecuencia la invención de la rueda, de la navegación, los primeros asentamientos y con ellos las originarias pinturas rupestres. Para Mattei, esos primeros inventores lo son en su estado más puro y auténtico porque antes no tenían ningún precedente ni de quién asimilar una experiencia para renovar lo habido; son seres inteligentes y hay inteligencia siempre y cuando haya inferencia, "mais l'inférence, qui consiste en un fléchissement de l'expérience passé dans le sens de l'expérience présente, c'est déjà un commencement d'invention" (BERGSON, 2007, p. 139). Pero cuando no se tiene nada que le anteceda, "eso si es extraordinario y es lo que más me maravilla y me lleva a escribirle poemas a esos hombres únicos". ". Así le canta esos nuestros ancestros primigenios:

> … Por eso, en el milenio treinta / antes de esta era, / de la fecundidad del ocio / que engendra elpensamiento, / como la luz en las primeras teas / al fondo de las cuevas, / nació la reflexión, / y el intento de expresar el asombro / en la belleza. / Y creó el hombre / su primera obra maestra: / por hechizo de su ingenio, / con tinturas recrea bestias y cazadores, / y allí están los seres ocres / atrapados en el instante, por milenios… (2015, p. 41)

La poeta aborda las culturas prehispánicas de América fascinada con las fabulosas construcciones arquitectónicas de las comunidades mayas, aztecas e incas. Civilizaciones que lograron un extraordinario desarrollo a pesar de no haber conocido la rueda ni otras herramientas avanzadas –utilizadas en otros lugares del mundo– que hubieran podido facilitarles la tarea, sobre todo por la complejidad técnica de sus construcciones. Sin embargo, pudieron diseñar un calendario –los mayas– tan desarrollado desde el punto de vista matemático y astronómico para calcular los ciclos y eclipses lunares y solares con tal precisión como el mejor de los europeos en su momento. A propósito y con una ironía desacralizadora exclama la poeta: "¡Qué extraño, / que Dios / no haya inventado / la rueda!" (1973, p. 134). Estas y otras comunidades del mundo que crean civilizaciones que hacen progresar la cultura humana, tienen también necesidad de inventar sus mitos sobre el origen del universo y de la vida, sobre la muerte, el caos, el fin apocalíptico,

los profetas y mesías. De esos mitos nacen la nada, la oscuridad, el maíz, el trigo, el universo, los dioses y humanos que los pueblan. Los mitos nutren la imaginación, fundan la realidad y mantiene en equilibrio el orden del universo con seres imaginados y otros reales que terminan siendo tan legendarios que se codean con la quimera, por eso a los hombres de todos los tiempos les urge crear Bochicas, Abrahames, Budas, Yavehs, etc. En los siguientes versos, la poeta regresa en el tiempo para resaltar la presencia de Enlil, el Señor de los vientos, el dios de los sumerios, dios de bondad que nada puede hacer para eliminar el mal que ha permitido que los hombres inauguren y, paradójicamente, perfeccionen.

> Yo soy Enlil. / Ellos me llaman así, / pero yo soy quien Es […] Soy todopoderoso. / Solo una cosa hay, / que no puedo dominar: el mal. / El mal esta ante mi mano / como la antimateria ante la tierra […] Yo soy yo, los hombres son la guerra. / Los hombres son dolor. / ¡Yo soy Dios! / Ellos hacen el mal, / el horror y el dolor: son / mi antimateria" (2015, p. 57-58).

Esos personajes míticos e invenciones a los que la poeta canta, los llama "Albores del mito" porque es con el mito que se tejen las fábulas y la realidad; mitos que siguen vigentes hasta ahora a manera de grandes arquetipos. Y en homenaje a esos seres excepcionales se han construido las obras arquitectónicas más insólitas, majestuosas, complejas, estéticas, que humano haya podido imaginar, diseñar y llevar a cabo: las pirámides de Egipto, los guerreros de Xian, los templos de Petra, Borobudur y Angkor Vat o Machu-Pichu, La Alhambra, etc. Estos y muchos otros sitios arquitectónicos siguen siendo, a pesar de los siglos y milenios, expresiones excelsas del ingenio y la imaginación del hombre, y con los cuales se ha tejido la historia por las gestas que allí se dieron y necesitaron para su construcción. La poeta los invoca y nombra de nuevo con la intención de redescubrir algunos de sus muchos secretos que apenas si se dejan entrever. Ella se enfrenta a esas realidades evocadoras y las va revelando mientras trashuma por ellas como lo hace Juan de Mairena cuando decide mirar su entorno de otra manera porque "el mundo es lo nuevo por excelencia, lo que el poeta inventa, descubre a cada momento, aunque no siempre, como muchos piensan, descubriéndose a sí mismo. El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; solo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo" (MACHADO, 1999, p. 145).

Luego para honrar a algunos personajes amados e iluminados – pintores y músicos– que han hecho que el mundo sea distinto al que los vio nacer, la poeta se mete en su piel, en las obras que crearon, en los desafíos que asumieron. Todos y cada uno a su manera ampliaron el dominio del espíritu como nadie antes que ellos lo habían hecho y hoy podemos contemplar el mundo desde diversos ángulos gracias a su capacidad de aprehender el pasado y el propio presente para proyectarlos en un futuro sin

horizonte predeterminado. Algunos, entre muchos, que seducen a la poeta son: Goya, Van Gogh, Klimt, Sibelius, Brahams. Estos son "Los ungidos de la historia" o "Sus amantes"; creadores e imaginadores sin par que lograron no solo atrapar la sensibilidad, el alma, el arte de su tiempo, sino que forjaron una nueva forma de ver, pensar y sentir. Con su fina sensibilidad y espíritu abierto, esos seres epifánicos revelan a las generaciones que le siguen senderos insospechados, formas nuevas y auténticas que no se agotan en sí mismas, todo lo contrario, tienen un aire de eternidad; prueba de ello son los siglos, culturas, sociedades y hombres de todos los lugares y tiempos que siguen disfrutando esas obras de arte y lo harán en el futuro. Esos seres especiales tienen, en palabras de Baudelaire "le goût de l'infini" o "une véritable *grâce*, comme un miroir magique où l'homme est l'invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être, une espèce d'excitation angélique" (1972, p. 61-62). En los siguientes versos de un poema dedicado a García Lorca, la poeta nos revela el poder seductor de las palabras de ese poeta de la aurora y del ocaso, del instante que se vuelve eternidad: "! Oh luto de amor y pena / que por la calle se nombra! / Lágrima en tu poema, / eco nuevo de las botas. / Por la calle tus amigos / van doliéndose del alma / Y el mundo entero ha seguido / los pasos que diste al alba […] ¡Y te hubieses callado, / Federico, el de Granada… / Venir a morir atado, / por crímenes de palabra!" (2015, p. 267-268). Con sus obras, esos productores de realidades y artistas del ensueño tienen el auto-oficio de "réveiller dans l'esprit de l'homme le souvenir de réalités invisibles" (1972, p. 61-62). Las grandes obras de esos singulares creadores a las que se refiere la poeta son un caleidoscopio o, como diría Paz, "un abanico de signos que al abrirse y cerrarse nos deja ver y nos oculta, alternativamente, su significado. La obra de arte es una señal de inteligencia que intercambia el sentido y el sin-sentido" (1981, p. 11). Es difícil saber qué es lo que más impresiona a la poeta, si los sitios históricos, los pintores o los músicos porque todo la atrapa como la mosca en la tela de araña de la cual una vez asida jamás podrá desprenderse. Esto puede verse, entre muchos otros, en estos versos del poema "Los impresionistas" dedicados a esos magos del pincel que le dieron vuelco a todo porque comenzaron a observar el mundo cotidiano de otra manera y plasmarlo en la tela que deja de ser para convertirse lenguaje:

> hombres inmensos / que acrecieron en sus manos / las dimensiones de lo bello. / Cada uno sabía cuánto valía / la emoción traducida en cada trazo. / Cuánta carga traía / cada gota en el ocaso. / El eco de una tarde / con su espesor alado / tañe como un plectro / cada fibra escondida / en el cerebro. / Para ellos, / el sol ardía / no sólo sobre el campo, / sino además en cada célula / exaltada por la música blanca / que produce el alma / cuando el paisaje canta (2015, p. 250).

Es a esos númenes que canta la poeta. Son ellos “las voces de la clepsidra”, voces de un tiempo sin tiempo porque perviven en la memoria de los hombres. Ellos son los amantes de la poeta porque día y noche la acompañan, la nutren, la convocan, la hacen soñar como ningún otro ser carnal. Es una empatía y devoción gratificante hacia ellos por el amor que le generan. La poesía de Mattei podría compendiarse en estas sabias palabras de Paz: “la poesía es la operación mediante la cual el hombre nombra al mundo y se nombra a sí mismo” (1981, p. 96). El poema retorna al mito que nombra y se hace mito porque recupera lo esencial; se hace *fiat*, es palabra hecho verbo. Las palabras en la poeta Mattei son hito y piedra angular que todo hace posible, son

> piedras de fuego, / fuego de las piedras / que se incendian, / piedras blandas, / cerebros, / concreciones vivas / que parecen / piedras ciegas, corales, cales, / colonias de sumergidos sueños, / enjambres de pensamientos, / curvas suaves donde caben / las memorias viejas, / de instantes pasajeros, / rostros quietos, / tiempo recubierto / con un velo de hielo, / y el sol de los recuerdos / llameando, / derritiendo piedras de fuego (1994, p. 45).

El poeta moderno es aquel que de manera espontánea y para obedecer a una necesidad vital responde con mitos a las cuestiones que plantea el hombre al afrontar el universo. Y aquí el mito se lo entiende no como mera traducción de un pensamiento sino que él mismo es una manera de pensar en cuanto es representación del universo mediado por una sucesión de eventos, actos y sufrimientos. Con el mito el hombre “tente de donner un apaisement à l’angoisse, à la stupeur de l’être qui commence à s’interroger sur son destin; et cette réponse a toujours la forme d’une action, d’un drame” (BÉGUIN, 1973, p. 125). Volver a nombrar mitos primitivos y contarlos de nuevo, como lo hace Mattei, es de algún modo apropiárselos. Para Béguin, el poeta recurre al pensamiento mítico no como un medio expresivo que él tiende a imitar o prestar, sino como el único instrumento que dispone para enfrentarse al asombro. Ante las cosas que él busca restituir en su novedad, el hombre se encuentra con un universo cerrado, por eso es necesario que entre en consonancia con él para escucharlo y aquel pueda responderle y, así, hacer posible la vida. El poeta recurre pues a la imaginación para inventar, contar, conferir un sentido a las cosas que invoca como en estos versos de Mattei sobre los genios constructores de la Alhambra: “Y los artífices fueron / tejiendo telarañas fantásticas, / universos cuajados de galaxias, / nébulas estrelladas. / ¡Cielos tallados en la piedra! / Intrincados encajes / formados de arenisca. / Flores de esmalte / enjaezadas con brillantes facetas, / pétalos de cerámica, / guirnaldas y trenzas mágicas...” (2015, p. 215).

3. Un cosmos que fascina

En la poesía en Mattei el mundo exterior se convierte en su interlocutor al igual que los ritmos secretos de su vida interior. Ambos hacen eco y se asemejan a los ritmos del lenguaje poético. La poeta se preocupa por saber cuáles de esas fuentes de la vida y de su vida corresponden con las aguas transparentes y a veces inasibles de la poesía. Cuando el poeta medita pone en juego las fuerzas del cosmos y le comunica un maravilloso estremecimiento. En consecuencia, el acto poético se extiende al universo entero. En este proceso, según Rolland de Renéville en su *Expérience poétique*, se da una doble correspondencia: la primera, con el lenguaje en sí mismo y con un ritmo que está al interior del poeta; la segunda, entre ese ritmo escondido y los grandes movimientos que rigen la creación, de esa manera las leyes físicas de la energía parecen "calquées par l'esprit humain lorsque, parcouru par les frémissements de la poésie, il enfante un rythme sur lequel bientôt des figures distinctes se lèvent, pour ensuite se confondre et retourner enfin `l'immobilité palpitante qui préside à leur apparition" (cit. en BÉGUIN, 1973, p. 131). Mattei hace posible esa aparición al acercarnos a las maravillas del cosmos inconmensurable y de la vida en su más implacable cotidianidad. Ella se ha dedicado a merodear tanto el día a día con su fardo metafísico que se oculta tras su piel desgastada, como el enmarañado universo estelar que abre vías insospechadas hacia un mundo que apenas se avizora, pero también sobre aquellos que nos han ido revelando sus secretos como se ve en el poema "Einstein", dedicado al fisgón mayor de la materia y la energía, del espacio y el tiempo:

> Allí estaba / Einstein / comprendiéndolo… / Allí, /en ese sitio no-sitio / de la gnoosfera / donde la materia / se convierte en luz y se deslumbra / a sí misma. / Einstein / comprendiéndolo. / Pero no dijo nada. / Movió la lengua / y no pudo encontrar una palabra: / solo emitió silencio… / y calculó sus números… / y luego se le vio / con la mirada abierta… / ¡Comenzó a comprenderlo! / Allí / en el mismo punto del universo / donde el sitio / se convierte en tiempo. / En donde el tiempo, / girando en el espacio esférico, / se reconoce / eterno (1973/1994, p. 47).

Contrario a la ciencia que presenta la vida no como un "árbol verde y/o dorado sino como una relación físico-química entre moléculas" (PAZ, 1981, p. 111), Mattei lo revela verde y humano. En los siguientes versos de su poema "Cosmogénesis III", vemos el origen del universo como un acto de engendramiento de la vida a la manera de una Pachamama que da origen a todo, que recoge y nutre contemplativamente en su seno.

> roncando como truenos del averno, / tétrica, / la tierra esférica, tambalea, / su matriz inmensa preñada / con el peso del futuro / que va a desparramarse / por sus muslos. / Monstruosa madre, / en sus fauces de cavernas / se quema y se cocina / la materia que transforma / su más secreta piedra. / Sus pectorales músculos / pletóricos / y su pulmón de cavas alveolares / primordiales / deletéreas / soplan hasta insuflar de vida / la síntesis carbónica / de luz y clorofila. / Los pliegues de su vientre, / y las arrugas de su gleba / forman, nutren / y acunan la semilla [...] / Tras de millones de millones / de años-fuego, / llegamos (1994, p. 49-51).[47]

[47]Del libro *Poemas del asombro* (1974ª); libro inédito que reúne poemas de 1963 hasta 1974.

En un poema reciente, “Matriz del universo”, se observa con claridad esa relación universo-madre-tiempo que no solo ha tenido un carácter mítico entre los primitivos, sino que la sigue teniendo en comunidades indígenas del presente:

> el espacio es la placenta, / la matriz del universo. / Y tú, / padre nuestro, / la Energía. / Tomas mil formas. / Transformado / en luz / penetras / la vagina / del cosmos / y lanzas / tu semilla / explosiva. / Nebulosas que giran / expandiendo / el vientre del espacio / germinan en silencio / a los hijos / de tu verbo [...] Luz: semental / del universo… / Y en el fondo, resbalando, / el Tiempo (2009).

En su libro *Cosmogonía* (2003)[48], Mattei compara en muchos momentos el nacimiento y consolidación del cosmos superior e inferior con la agonía gestante materna y las agonías del hombre en general. La visión singular de la ciencia en la poeta se ve permeada por dos temas ejes, el Hombre y el Amor con mayúscula, con los que evita caer en el tratamiento de lo científico como mero lenguaje técnico, prosaico, anti retórico. El conocimiento del universo a través de la ciencia eleva la condición del hombre como un ser único, ávido de saber, insaciable por descubrir los secretos de lo existente y, mediante ese proceso, descubrirse a sí mismo. Así, la creación poética, además de ser una singular experiencia humana, es sed insaciable por el saber con el cual el poeta busca conocer el destino del hombre y, por su mediación, el propio. En sus invocaciones al infinito universo planetario, la poeta indaga por ese “ser del hombre” que es, en palabras de Paz (1981),

> simultáneamente la expresión de la totalidad universal –su cuerpo gravita bien, como el de los astros– y el resultado es una colisión casual de fuerzas y energías: átomos, células, ácidos […] El hombre –ese querer del ser universal– es un momento del cambio, una de las formas en que se manifiesta la energía. Ese momento y esa forma son transitorias, circunstanciales: aquí y ahora. Ese momento desaparecerá, esa forma se disipará, Sin embargo, ese momento comprende todos los momentos, es todos los momentos; esa forma se enlaza a todas las formas y está en todas partes.

Tratados con rigor por Mattei, los datos científicos se envisten con nuevo ropaje por la visión humanista que los acompaña y la presencia de un yo lírico atento a revelar esa dimensión, como puede percibirse en su libro *Pentafonía* de 1964[49] y luego en *Cosmoagonía* de 2003. Estos largos poemas sobre

---

[48] Este libro sobre temas de astronomía visto desde una perspectiva filosófica existencial ha sido presentado, a la manera de multimedia, en los planetarios de New York, Toronto, México, Colombia y en otros seis países más. En junio de 1995 y con el subtítulo de *Misa cósmica de Colombia*, fue presentado en el Planetario Einstein del Museo del Aire y del Espacio del Instituto Smithsonian de Washington. Tal como la autora opina sobre este poema, en él se “describe todos los descubrimientos acerca del cosmos y a su vez la agonía del ser humano ante el universo, la vida, la muerte y el amor. Su producción de 45 minutos de duración requiere de tres lectores y la proyección de más de 250 transparencias. Esta obra poética se presenta con proyecciones de galaxias, espirales y nebulosas como un programa unificado de la cultura hispana” (cit. en NULLVALU, 1995).

[49] Este libro fue traducido al francés en 1976 con el nombre del *Cosmofonía* y estrenado en París por la Radio y Televisión Francesa a la manera de una cantata con música de Marc Carles.

el universo son espacios en los que se despliegan acciones, pensamientos y emociones envueltos en "una sustancia impalpable" en la que la poeta se sumerge y se deja invadir. Antes de lanzarse en el vasto e intrincado cosmos, ella invoca las fuerzas poderosas que lo han hecho posible, el espíritu que subyace detrás de ese movimiento al infinito, mismo que ha generado, impulsado y sostenido la vida en todas sus formas y no tiene en ella carácter metafísico. Esa compleja dinámica del cosmos da visos de observarse en la historia humana, aunque esta parece menos elucidable que el mismo universo. Hombre y cosmos son dos entidades esenciales que se replican, que interactúan, que se espejean. La poeta pone en dialogo estos dos universos. Nombrar el universo que ella percibe a su manera es, de algún modo tomar posesión de él. Viene a bien las palabras de Béguin a este propósito cuando afirma que:

> cela qui d'abord, hostile et impénétrable, échappait à toute appréhension, l'esprit s'empare dès l'instant où il en imagine l'histoire […] En se narrant les guerres des éléments, les mariages de la Terre et du Ciel, les enfantements de la Nuit et les généalogies anthropomorphes des astres, il se prouve à lui-même que ses propres lois régissent le cours éternel des choses. Entre les événements "réels" et l'assemblage apparemment fortuit des images intérieures, entre les naissances cosmiques et les naissances spirituelles, une correspondance s'établit. A l'étonnement anxieux qu'inspirait une réalité impénétrable succède le dialogue le plus aisé : dans cet univers que l'homme se raconte, il s'inscrit lui-même tout naturellement (BÉGUIN, 1973, 125, p. 126).

Veamos cómo Mattei se apropia poéticamente de algunos de los tantos elementos de la vida que son expresión de la compleja y extraordinaria evolución del universo:

> el viento de verano / levanta su voz / entre los árboles y el cielo. / Escuchó sus signos vitales, / y esperó la plenitud de la naranja, / asombrada, / del tiempo que pasa / sobre su cálida corteza (1964, p. 42).
>
> Y seguirá la búsqueda filosofal, / no por la piedra o el metal / ni la cisterna, / sino por la fuerza, / la fuerza con más fuerza / que la onda de choque. / Ser anti-ser / que desató tanta potencia (2003, p. 58-59).[50]
>
> Trompos, hélices, espirales, / caracoles de soles circulando / en tifones de incendios, / flores de Fibonacci, / palmeras de estrellas revueltas / por ciclones y tormentas… / Rebaños, muchedumbres, / cien mil millones de seres luminosos, / girando al unísono, enlazados / por tracciones titánicas, / y al centro, / pozos sin fondo… (2003, p. 20).

Pentafonía es pues una especie de poética sobre el origen y desarrollo del universo y del hombre, mediados estos por un juego de contrarios inherentes tanto al devenir del cosmos como de los seres vivos; contrarios que bien sabemos, desde el *Fedón* de Platón, están en el origen y desarrollo de todas las cosas y procesos, mantienen su dinámica y armonía:[51] vida-muerte, espacio-tiempo, finito-infinito, contingente-eterno, bien-mal, etc. Pero, sobre todo, es una visión del hombre como *homo faber, ludens, sapiens*,

[50] Versos del poema "Oración" escrito en 1994.
[51] Para Jakobson "la armonía nace de contrastes, el mundo todo entero está compuesto de elementos opuestos" (1977, p. 31).

politicus y *predator*. En unos versos del poema "Primera visión: el cosmos", podemos ver al hombre inserto en el cosmos como *sapiens* y a la vez *predator*: "el universo girando, / la humanidad, girando / hacia después, / hacia el vértigo, / el mal y la miseria, / hacia las fuerzas desatadas / por el abuso de soberbia. / Hacia el clímax energético / y la explosión nuclear, / astronómica, / desintegradora" (1964, p. 8). En los versos del poema "Quinta visión: la naturaleza", evoca el efecto depredador del hombre contra la naturaleza y contra su misma especie:

> reina la pobreza. / Por los siglos de los siglos, / el hambre clava sus cuchillos / en las palmas del mundo. / Insultamos a la naturaleza, / la llamamos estéril, desértica, / inclemente, traicionera. / Mas la traición está en nosotros, / corroe las mentes, / ata las manos a la negligencia. / El dolor que azota los cuerpos enfermos, / el que ahoga el pecho, / lava los cerebros y aniquila el alma, / no brotó en la tierra / desde sus entrañas: / brotó de nosotros, los reos, / los que desatamos odios, crímenes y guerras (1964, p. 57).

Es interesante observar que cuando la poeta trata las ciencias, lo hace como un ser ilustrado, racional, a veces agnóstico y, a su pesar, se le fuga a veces un humanismo cristiano por algo esencial que está ahí y no necesita ser explicado. Por ejemplo sobre el origen del universo, prima en ella la explicación evolucionista y filosófica más que la metafísica. La poeta nos hace ver la tierra desde abajo y desde arriba "en un eterno ahora", pero también la tierra vista desde un "tiempo recobrado" (MILOSZ, 1990, 257) que se convierten en la materia de su poesía tal como se observa en los siguientes versos de la cantata *Cosmoagonía*:

> en el principio / la nada. / Ser nada era Ser. / Y Movimiento de ser Nada: / vibración, oscilación, / cambio. / Cambiar hizo el lugar, / el espacio, / la entropía / y esta a su vez, según se producía / era el transcurso, / sucesión / el Tiempo: / el Espacio Tiempo […] En el principio / no había nada. Todo era nada […] Partícula primigenia, / partícula partogénica / y hermafrodita, / madre-padre de sí misma, / de la materia y el cosmos, / y de la vida (2003, p. 11-12).

En los grandes mitos, inventos y creaciones abordados por Mattei en sus libros, bien que sean mitos primitivos o modernos, colectivos o individuales, el destino humano y personal están atados a ellos como la araña a su tejido, como un "destino universal". Desde tiempos inmemoriales todos esos mitos son convocados por los poetas con palabras que nombran, revelan y los acercan al espíritu de las cosas que podrían llamarse

> *evidencias, prodigios, enigmas, más allá*. El lenguaje es el dique contra el caos innominado. El mundo de relaciones que es el universo es un mundo verbal: andamos entre cosas que son nombres. Y nosotros mismos somos nombres. Paisajes de nombres que el tiempo destruye incesantemente. Nombres desgastados que tenemos que inventar de nuevo cada siglo, cada generación, cada mañana al despertar (PAZ, 1981, p. 95-96).

Mattei no hace otra cosa que honrar la memoria de esos poetas y hacerlos presentes con sus palabras evocadoras. Los poetas modernos al igual que los antiguos y los de la humanidad primitiva, "croient au pouvoir effectif des mots, mais 'le Poète, lorsqu'il médite, met en jeu les forces du cosmos et communique un merveilleux ébranlement. Le rôle du poète a donc conséquences qui s'étendent à l'univers entier" (BÉGUIN, 1973, p. 127, 131). Una vez hecho un recorrido por la poesía de Mattei, que es un viaje igualmente épico por los grandes hitos y mitos, se puede decir que la poeta se apacigua y se aligera con su propia poesía. Ella se embriaga al ver nacer formas y fórmulas, paisajes y seres que hacen que el mundo se revele más intrincado, enigmático o transparente. La creación poética, mucho más que "l'image de la création du monde: elle est cette création même. Le mythe est naissance du poète, naissance du monde, ou, selon Claudel, co-naissance du poète et du monde" (BÉGUIN, 1973, p. 127-128). La vida y obra de Olga Elena Mattei ha sido un cruce de pasiones a las que ha sabido contener con el verbo para arrancarle sus secretos, pero a lo único a lo que le ha sido fiel sin condiciones es a la poesía sin género, su amante único y excluyente, su tótem y élan vital. Lo dicho por el poeta Bonnefoy, refiriéndose a Mallarmé, podrían bien aplicarse a Mattei cuando sostiene que el poeta no espera nada de la sociedad, solo reír o llorar, pero le quedan las palabras y, con ellas, jamás cesa de esperar y ese es el verdadero origen de su poesía, puesto que esta le ha dado a su vida una razón de ser (1977, p. 188). La poesía de Mattei es eso, una razón esencial de ser, un canto de vida y esperanza en todas las cosas que ella toca con el pincel de sus palabras a las que les insufla aura y se revela a sí misma. Su poesía reivindica un Yo que no tiene deudas sino con el Arte en todas sus manifestaciones; arte que no tiene dueño que se lo arrogue como exclusivo y excluyente porque

> le monde extérieur lui devient un interlocuteur; les rythmes secrets de sa vie inconsciente, de ce monde obscur, mais traversé de fulgurations, qui nourrit sa rêverie et ses songes, lui paraissent faire écho à quelque chose qui existe hors de lui, et que figurent également les rythmes du langage poétique. Il se préoccupe alors de savoir à quelles sources de la vie, de sa vie à lui, correspondent les eaux claires de la poésie (BÉGUIN, 1973, p. 130).

Referencias bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. **Les paradis artificiels**. Paris : Le livre de Poche, 1972. Disponible en español en: https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/Paraisos%20artificiales%20.pdf

BÉGUIN, Albert. **Création et destinée**. Paris : Seuil, 1973.

BERGSON, Henri. **L'Évolution créatrice**. Paris : Quadrige / PUF, 2007.

BONNEFOY, Yves. **Le nuage rouge.** Paris : Mercure de France, 1977.

BORGES, Jorge Luis. **Livre de préfaces suivi de 'Essai d'autobiographique'**. Paris: Gallimard, 1980.

ESCOBAR, Augusto. **Entrevistas con la escritora**. Medellín, 2014-2015.

GENETTE, Gérard. **Fiction et diction précédé d'Introduction à l'architexte.** Paris : Seuil, 2004.

GILBERT, Paul. **La patience d'être. Métaphysique**. Paris : Culture et Vérité, 1996.

GRYNER, Colette. Le temps lyrique. In : **Poétique**. Paris, v. 46, n.178, p. 197-212, juillet-déc. 2015.

JAKOBSON, Roman. **Huit questions de poétique**. Paris: Seuil, 1977.

JUARROZ, Roberto. **Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido**. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980.

MACHADO, Antonio. **Juan de Mairena** /. 4ª. Ed. Madrid: Cátedra, 1999.

MARCENAC, Jean. San cesse, le culte et l'invention du feu. In: **Poètes d'aujourd'hui 1. Paul Éluard.** Paris: Pierre Seghers, 1961.

MATTEI, Olga Elena. **Sílabas de arena.** Medellín: La Tertulia, 1962.

_____ . **La gente**. Bogotá: Instituto Nacional de Cultura, 1974.

_____. **Poemas del asombro (1963-1974)**. Medellín, 2016. Disponible en: http://olgaelenamattei.over-blog.es/article--del-libro-poemas-del-asombro--38603005.html. Consultado 13/01/2016.

_____ . **Regiones del más acá**. Medellín: Autores Antioqueños, 1994.

_____ . **Cosmoagonía.** Medellín, 2016. Disponible en: http://web.archive.org/web/20120222153916/http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/12/12_60199182.pdf. Consultado el 19/02/2016.

_____ . **El profundo placer de este dolor.** Medellín: Ateneo Porfirio Barba Jacob, 2007.

_____ . Poemas del asombro. In: ***El blog de Olga Elena Mattei.*** Medellín, 2016 (2 nov.). Disponible en: http://olgaelenamattei.over-blog.es/article-del-libro-poemas-del-asombro-38603005.html (consultado el 2/02/2016).

_____ . **Las voces de la clepsidra.** Medellín: Municipio de Medellín-Sílaba, 2015.

MILOSZ, Czeslaw. **De la Baltique au Pacifique**. Paris: Fayard, 1990.

NULLVALU. Poesía con fuerza cósmica. In: **El Tiempo,** Bogotá, 13 junio 1995.

PARRA, Nicanor. ***Obra gruesa*.** Santiago de Chile: Andrés Bello, 1983. Disponible en:

HTTPS://WWW.NICANORPARRA.UCHILE.CL/ANTOLOGIA/OTROS/MANIFIESTO.HTML

PAZ, Octavio. **In/mediaciones**. Barcelona: Seix Barral, 1981.

MATHIOS, Bénédicte. Espaces, simultanéité des temps et arts dans l'oeuvre poétique d'Olvido García Valdés : une expression épique contemporaine ? In: MOHSSINE, Assia (Dir). ***De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas.*** Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 94-104. ISSN 2527-080X

ESPACES, SIMULTANÉITÉ DES TEMPS ET ARTS DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE D'OLVIDO GARCÍA VALDÉS : UNE EXPRESSION ÉPIQUE CONTEMPORAINE ?

SPACES, SIMULTANEOUS TIME AND ARTS IN THE POETIC WORK OF OLVIDO GARCÍA VALDÉS: A CONTEMPORARY EPIC EXPRESSION?

Bénédicte Mathios[52]
Université Clermont-Auvergne

RÉSUMÉ : Ce travail s'attache à démontrer à quel point la multiplicité des modes de représentation (réalistes, picturaux, langagiers) caractérisant l'œuvre poétique de la poète espagnole contemporaine Olvido García Valdés, induit une possibilité de réfléchir sur la capacité du poème à définir le faire du poète exprimant ponctuellement l'épos de batailles passées, d'une part, et d'autre part, la vie contemporaine comme épopée englobant le temps humain et la structuration de la société, en particulier les catégories des hommes et des femmes.

RESUMEN : Este trabajo se dedica a demostrar hasta qué punto la multiplicidad de los modos de representación (realistas, pictóricos, lingüísticos) caracterizando la obra de la poeta española contemporánea Olvido García Valdés, induce una posibilidad de reflexionar sobre la capacidad del poema para definir el hacer del poeta expresando en unos cuantos ejemplos el epos de batallas pasadas, por una parte, y por otra, la vida contemporánea como epopeya abarcando el tiempo humano y la estructuración de la sociedad, en especial las categorías de los hombres y de las mujeres.

[52] Habilitation à diriger les recherches, Université Blaise-Pascal, 2007, benedicte.mathios@univ-bpclermont.fr . Professeur des universités, membre du Centre d'Etudes sur les Littératures et la sociopoétique, Clermont-Ferrand.

1. Introduction

Quelle est la part de l'épopée dans l'œuvre de la poète Olvido García Valdés ? C'est une question que pourrait a priori ne pas poser spontanément sa poésie, et que ne commente pas, d'ailleurs, l'auteure elle-même. Pas de nations en lutte auxquelles on se réfère (quoique l'Espagne du XVe siècle à laquelle l'un des poèmes que nous aborderons se réfère n'ait été qu'une longue suite de batailles que finalisa l'unité espagnole), pas de héros incarnant ces nations (bien que Jorge Manrique, évoqué dans le même texte, ait soutenu Isabelle la Catholique contre Jeanne de Castille), pas de récit unitaire et prolongé s'exprimant en divers épisodes, à l'exception de quelques poèmes faisant ressurgir des époques lointaines dans le présent du poème. Deux aspects de l'épopée telle que définie par Hegel dans son *Esthétique*[53] pourraient cependant les caractériser, à savoir la possibilité d'y envisager une représentation globale de l'humanité, d'une part, et d'autre part, en lien avec l'étymologie du mot « épopée », la mise en évidence du travail de création d'un chant, le « faire » du poème, caractéristiques irriguant d'ailleurs une part importante de la poésie contemporaine espagnole dont les expressions, à compter des années 1980 sont pour le moins diverses. De cette œuvre d'aujourd'hui, reconnue par le prix national de poésie en Espagne en 2007 pour le livre *Y todos estábamos vivos*, publié en 2006, nous extrairons, de ce recueil qui n'est pas le dernier en date[54], deux textes qu'il nous a été donné de traduire[55]. Dépourvus de titres, ils seront désignés conventionnellement par leurs premiers vers, « Designar, » et « Pintura que dura lo que la vida : »[56].

De la même manière que la poète construit le premier d'entre eux, « Designar, » comme une promenade, nous parcourrons les poèmes en en visitant plusieurs aspects qui sont autant d'items de l'analyse textuelle révélant la construction du poème : l'énonciation, l'espace ou les espaces que créent ces poèmes, les temps, la réflexion que développent ces textes sur la mort, sur l'art, ou encore sur la cité et sa construction en classes, dont les catégories « hommes » et « femmes ». Ces thèmes sont d'ailleurs récurrents dans l'œuvre[57] et, pour certains d'entre eux, caractéristiques de la génération de poètes femmes éclose dans les années 1980, comme en témoigne Noni Benegas dans l'introduction de l'anthologie *Ellas tienen la palabra*. *Dos décadas de poesía española* (1e édition 1997)[58]. La conjonction de

---

[53] HEGEL. **Esthétique.** Paris : Le Livre de poche, 1997.
[54] Cf. GARCÍA VALDÉS, Olvido. **Lo solo del animal**. Barcelona : Tusquets Editores, 2012.
[55] GARCÍA VALDÉS, Olvido, MATHIOS, Bénédicte. **Et nous étions tous vivants / Y todos estábamos vivos**. Paris : L'Harmattan, 2016.
[56] GARCÍA VALDÉS, Olvido. **Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)**. Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008, p. 372 et 388-389. Le titre de ce volume sera désormais indiqué comme suit : EPQR.
[57] MATHIOS, Bénédicte. La poésie d'Olvido García Valdés : une écriture des limites et des passages. In : **Les Langues Néo-latines**, n°361, p. 47-69, avril-juin 2012, p. 47-69.
[58] BENEGAS, Noni, MUNÁRRIZ, Jesús. **Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española**. Madrid: Ediciones Hiperión, cuarta edición, 2008.

ces items offre des indices pour tenter de répondre à la question de savoir dans quelle mesure cette poésie, ou du moins ces poèmes, s'inscrivent dans la double problématique « Epopée et gender ».

2. Espaces et temps d'un épos ancré dans la désignation

Il convient tout d'abord d'indiquer que « Designar,[59] » est - comparativement au reste de l'œuvre - un poème long, et dans le recueil *Y todos estábamos vivos*, le seul comptant deux pages ; extrêmement

---

[59] EPQR, p. 388-389.

a María Antonia Ortega
designar,
nombre, signo – estrecho camino literal, carretera amarilla –

de la niñez – Belmonte, los campos de Fray Luis –
a Castillo de Garcimuñoz y Santa María del Campo Rus
- lugares de muerte, medio siglo antes, para Manrique –

extensiones de cepas podadas, vastos lienzos de Ortega
Muñoz
Villescusa, flores de los almendros, chopos desnudos, igle-
sia derruida,

Rada de Haro, montículos de estiércol al borde de la tierra,
bosquecillos de encinas y quejigos, pedregal, colirrojo, vue-
lo rasante

hasta el río Záncara, hasta La Huesa del Judío, abubilla
junto al coche, camino blanco que sube, tierra roja,
perdices corredoras, delgaditas, estirando el cuello
(si no viviera oprimido el corazón)
roquedo
cruzamos el río Záncara (invisible), bordeamos La Huesa,
sigue la carretera casi paralela el cauce,
tinajas acostadas, alamedas, chopos, alondra, crestecilla
alerta
(la tierra, la pecosa, desabrida), jilgueros en bandada
Carrascosa de Haro

(la mirada que llama, dos mujeres caminantes)
tarabilla del collar, bandada de collalbas
Villar de la Encina
añil la puerta y el ventanuco,
cernícalo primilla, verde alcacer,
(preguntar por el cuervo), blanca la tierra, *hortus conclu-*
sus, roquedos, blanco en el blanco

Pinarejo, plaza mayor, mercadillo que ya levantan
tradición oral: dice la leyenda o la historia: le hirieron en
El Rincón, al lado de Pinarejo, y fueron luchando hasta El
Castillo, allí murió; allí, antes de la autovía hay una cruz
placetuela, placeja, placeteja

Castillo de Garcimuñoz
(literalidad: signo, índice, señal del mundo)

ouvert en termes d'énonciation, l'intime s'y exprime indirectement, mais c'est le collectif qui apparaît le plus, voire une absence de définition du sujet car, c'est un fait fréquent dans l'œuvre (qui rend la traduction complexe), les sujets grammaticaux ne représentent pas conventionnellement dans cette œuvre le féminin, le masculin ou la première ou troisième personne, mais la poète souhaite la plus grande neutralité possible ou plutôt le moins de précision possible quand la langue française, par exemple, en s'emparant de son texte, induit l'expression de sujets grammaticaux identifiés. Concrètement, le poème développe l'infinitif, visible dès le premier vers qui est aussi le premier mot et le titre, « designar », temps dédié à la réflexion sur la nature du poème, et à la recherche d'une désignation des hauts lieux traversés, le « Castillo de Garcimuñoz », et « Santa María del Campo Rus », référents toponymiques situés dans la région de Cuenca. Le « nous » du vers 18[60] positionne l'énonciation dans un récit au présent, consistant en une promenade dans les lieux cités. Enfin, la généralité induite par la troisième personne, singulière (désignant tout à tour Fray Luis de León, Jorge Manrique, Isabel - Isabelle la Catholique -, Don Juan de Villena, le marquis défendant le Castillo de Garcimuñoz contre les troupes de Jorge Manrique), ou plurielle (cf. l. 32 : « le hirieron… »), est toujours en lien, pour ce qui est de ces figures, avec le passé des batailles du XVe siècle, remémoration lointaine de hauts faits et absence de sujet individuel[61] qui sont en soi des motifs épiques.

L'espace du poème est à prendre à différents niveaux : on note tout d'abord une accumulation de détails (champs, collines, plantes, arbres, animaux, dont oiseaux[62], maisons, éléments d'architecture, comme « plaza mayor » v. 31, « torre » v. 38 et v. 39, ou encore « añil la puerta y el ventanuco », v. 27), eux-mêmes éléments descriptifs énumérés de toponymes correspondant à cette région au sud de Cuenca et repérables sur une carte comme différentes étapes possibles : Belmonte, Castillo de Garcimuñoz, Santa

---

quebrada, rocas, la torre campanario – cuadrada – inscrita
en la torre redonda del castillo, romero florecido al pie

tradición oral: cayó en Castillo de Garcimuñoz, murió en
Santa María del Campo Rus, lo enterraron en Uclés, junto
a su padre
luchaba, como capitán de Isabel, para someter al de Ville-
na, el hijo de don Juan, el marqués viejo

cerros blancos, Santa María del Campo Rus

los nervios del gran árbol como un cielo, como un cerebro
(de Mondrian)

[60] « cruzamos el río Záncara (invisible), bordeamos La Huesa ».

[61] « […] à cause du caractère *objectif* de l'épopée dans son ensemble, le poète doit s'effacer devant son sujet et sa personnalité disparaître. L'œuvre seule paraît, et non le poète. », HEGEL. *Esthétique*. Paris : Le Livre de poche, 1997, p. 498.

[62] Voir le détail des noms, très variés, en lien avec le toponyme, la géographie du lieu.

María del Campo Rus, Villaescusa, Rada de Haro, le fleuve Záncara, La Huesa del Judío, Carrascosa de Haro, Villar de la Encina, Pinarejo, El Rincón, Uclés.

Chaque mouvement strophique, polymétrique, se réfère à un lieu, une étape de la promenade, dont le départ et l'arrivée, de façon circulaire en écho à la forme et au propos du poème, ont lieu au Castillo de Garcimuñoz, en référence à la mort de Jorge Manrique issue de son combat et de sa mort à Santa María del Campo Rus, structurant l'ensemble de l'espace poématique, et conditionnant sa part historique, épique, mais aussi réflexive. La métrique et la syntaxe articulent ces détails tout en manifestant l'ampleur de l'espace référé, qui devient paysage traversé, laissant même la place au début et à la fin du poème à un espace pictural, dimension visuelle qui n'est pas rare chez cette poète[63]. Les articulations syntactico-métriques entre les différents éléments du poème-paysage consistent soit dans une simple juxtaposition, soit dans une apposition, soit dans un enjambement permettant la poursuite de la même construction, ainsi cet enjambement « léxico »[64] entre deux vers, suivi d'un enjambement « versal » entre deux mouvements :

> bosquecillos de encinas y quejigos, pedregal, colirrojo, vue-
> lo rasante
>
> hasta el río Záncara, hasta La Huesa del Judío, abubilla (GARCÍA VALDÉS, 2008, p. 388)

C'est ainsi que l'extension des vers renvoie à l'extension de l'espace traversé, ce dernier s'illustrant à la fois avec la référence, aux vers 6-7, au peintre contemporain Ortega Muñoz, dont les « vastos lienzos » qualifient, par apposition, le syntagme « extensiones de cepas podadas » (v. 6), et avec la référence finale aux arbres de Mondrian, dont on sait qu'ils ont débouché sur une forme d'abstraction, elle-même référée par la comparaison avec un « cerebro », à la toute fin du poème : « los nervios del gran árbol como un cielo, como un cerebro (de Mondrian) », v. 46-47.

Ces espaces thématiques et formels donnent naissance à une réflexion sur le temps, car différentes époques historiques surgissent des espaces évoqués et ancrent l'expression épique : ainsi, dès les deux premières lignes, la désignation textuelle de ce que la poète nomme « estrecho camino literal »

---

[63] Dans l'essai « Escribir I », on peut en effet lire : « A la poesía le aportó tanto la narrativa del siglo (Katherine Mansfield, Juan Rulfo, Franz Kafka, Robert Walser…) como la propia poesía. O la pintura: no sólo las imágenes que acompañan, evidente o subterráneamente familiares o afines, sino lo que algunos nombres de la pintura suponen de problematización y *apertura* de los modos del oficio: la abstracción, la supresión de marcos compositivos esperables, la fragmentación o amputación frente a la contextualización convenida, la extrema intensificación y las formas en que se consigue (Gorky, Luis Fernández), la presencia de lo morboso junto a lo conceptual o nihilista (Malevich), la dosificación de lo secamente conceptual y de lo húmeda o humoralmente corporal: los humores del cuerpo, y el recorte, el tacto de la vista o pensamiento (Klee)…, GARCÍA VALDÉS, Olvido. **Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008).** Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008, p. 432.

[64] QUILIS, Antonio. **Métrica española**. Barcelona: Editorial Ariel, 1994 (8a edición), p. 82-83.

ou encore « carretera amarilla », est suivie de l'incise « Belmonte, los campos de Fray Luis », puis la destination « Castillo de Garcimuñoz y Santa María de Campo Rus », est complétée de l'incise « lugares de muerte, medio siglo antes, para Manrique » (v. 5). Après tout ce développement, au-delà de l'observation délicate des éléments paysagers dont celle des les animaux, par exemple : « perdices corredoras, delgaditas, estirando el cuello / (si no viviera oprimido el corazón) » (v. 15-16), ou encore après les références insérées à la peinture par l'utilisation du terme « *hortus conclusus* », renvoi à un style et une thématique de peinture médiévale[65] : « […] blanca la tierra, *hortus conclu / sus*, roquedos, blanco en blanco » (v. 29-30), la parole légendaire de l'épopée surgit :

> Pinajero, plaza mayor, mercadillo que ya levantan
> tradición oral : dice la leyenda o la historia : le hirieron en
> El Rincón, al lado de Pinarejo, y fueron luchando hasta El
> Castillo, allí murió ; allí, antes de la autovía hay una cruz
> placetuela, placeja, placeteja » (GARCÍA VALDÉS, 2008, 389).

On remarque le goût pour l'énumération, la juxtaposition[66] d'éléments lexicaux et de phrases verbales qui caractérisent la recherche esthétique d'Olvido García Valdés, comme elle le commente à diverses reprises, ainsi que la nécessité de supprimer, « decir lo menos posible »[67], qu'elle explique dans un texte de 2005, et qu'elle développe en 2013 en précisant que la composition du poème se construit en deux étapes qu'elle nomme « asociación » et « desprendimiento » : « Se va desprendiendo de lo que no hace falta »[68], à savoir, on se détache de qui n'est plus nécessaire. Cette construction épurée[69] favorise le surgissement d'éléments fragmentaires de l'histoire lointaine ; en effet de l'énumération naît une relative, et découlent successivement deux fois deux points, pour amener l'énonciation d'une « tradición oral » située entre « légende » et « histoire » ; c'est comme si la parole reconnue pour légende ou histoire, émanait directement des lieux, eux-mêmes redécoupés par la syntaxe, avant d'y revenir, à travers la quasi

---

[65] Le thème fréquent en étant une Vierge environnée d'un jardin clos.

[66] GARCÍA VALDÉS, Olvido. **Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008).** Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008, p. 434 : "De los mecanismos lingüísticos, el que mejor identifico como propio es, en un sentido amplio, el de la yuxtaposición. Es el tropo del cine y de la vida: ella, los pájaros. La extrañeza y el sentido proceden de ese trabajo de montaje que nuestra percepción realiza de modo natural. La metáfora, en cambio, es algo que en lo escribo me cuesta reconocer. En este sentido, considero mi escritura realista, quiero decir *literal*. El brillo o la fulguración sombría de una metáfora pasan en todo caso por esa literalidad".

[67] GARCÍA VALDÉS, Olvido. **La poesía, ese cuerpo extraño**. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005, p. 13-14.

[68] MARINAS, Miguel. **Un lugar donde no se miente**. **Conversación con Olvido García Valdés**. Madrid: Libros de la resistencia, 2014, p. 73.

[69] José María Balcells, dans l'étude collective intitulée **Los usos del poema. Poéticas españolas últimas**. Edición de Laura Scarano. Granada: Diputación de Granada, p. 117-136, la situe à la fois dans ce qu'il nomme, d'une part "Poética del silencio y metapoesía", et d'autre part "Neopurismo".

anadiplose de « allí », laquelle ouvre une localisation contemporaine, « antes de la autovía », suivie d'un site où se croisent le religieux et l'historique, exprimé par le mot « cruz », auquel fait suite une dérivation autour du substantif « plaza » : « placetuela, placeja, placeteja ».

Le travail ainsi mis en évidence sur la désignation des mots et la recherche d'un chant en adéquation avec les différentes thématiques que sont le temps et l'espace visent globalement chez Olvido García Valdés à définir le poème comme « Un lugar donde no se miente »[70], ce en quoi l'écriture pourrait être qualifiée d'épique, dans la mesure où les sujets abordés s'étendent bien au-delà des époques historiques lointaines, et que la recherche (« philosophique »[71]) d'une dénomination correcte, la dimension métalinguistique, déclinent l'importance de la littéralité, c'est-à-dire de la lettre du poème, à laquelle se réfère le vers 37 : « (literalidad : signo, índice, señal del mundo) ». Ce « signe du monde » que veut être le poème envisage ainsi de multiples degrés de compréhension du monde, dont historiques, artistiques, collectifs, individuels, soit, d'une manière vaste et comprenant l'ensemble de l'humanité, épiques, bien que ne répondant pas aux critères de l'épopée traditionnels.

3. Epos et allusion, une épopée du genre ?

Si l'on accède, dans ce poème, à l'insistante (voire obsédante) évocation des lieux dans lesquels combattit et disparut Jorge Manrique, caractérisé comme « capitán de Isabel » (v.43), on s'aperçoit que les différents temps qui se juxtaposent au fil de cette « promenade », le passé surgissant du présent de l'observation et de la nomination, ainsi que les temps, différents encore, des représentations picturales évoquées anciennes et contemporaines, font allusion, au-delà de la biographie et de l'histoire, mais sans la citer, à l'œuvre poétique de Jorge Manrique, en particulier au chef-d'œuvre *Coplas por la muerte de su padre* et sa mise en évidence des ennemis suprêmes de l'humanité dans la culture occidentale, à savoir le temps et la mort, en lien avec une tradition religieuse (catholique) et morale. La « copla manriqueña » et plus largement ce poème, irrigant toute la poésie espagnole jusqu'à nos jours, sont ainsi en toile de fond à l'ensemble du poème de Olvido García Valdés, telle, par exemple, la demi-sextilla la plus célèbre du poème : « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir »[72] (MANRIQUE, 1983, p. 48).

---

[70] MARINAS, Miguel. **Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés**. Madrid: Libros de la resistencia, 2014, p.39.

[71] MARINAS, Miguel. **Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés**. Madrid: Libros de la resistencia, 2014, p. 30 : "[…] la escritura de un poema, la escritura de poesía, […] requiere, supone un trabajo que puedes llamar filosófico, de pensamiento crítico sobre la lengua, o de adopción de determinadas posiciones respecto a ella y respecto a la tradición literaria, de conciencia crítica, que excluye la ingenuidad, y que va desarrollando una determinada poética, en fin."

[72] MANRIQUE, Jorge. **Coplas a la muerte de su padre.** Madrid: Editorial Castalia, 1983, p. 48.

Cette intertextualité implicite est à mettre en résonnance avec un autre texte d'Olvido García Valdés, situé dans le même recueil, et intitulé « Pintura que dura lo que la vida : »[73] qui met en œuvre une sorte d'« épopée générale » (pour gloser le *Canto general* de Neruda). Ce poème, beaucoup plus bref que le précédent (12 vers), consiste dans la transcription vers le langage d'un support artistique traditionnel à l'époque de Jorge Manrique, à savoir les fresques ou les gravures représentant des « Danzas de muerte » (« Danses macabres »), et présentant le destin de l'humanité. La lecture de ce poème provoque, conformément à l'impact du « tiers pictural » défini par Liliane Louvel[74], l'image mentale de ce motif, aux formes diverses, fresques, tableaux ou gravures, mais aussi la réflexion métaphysique qu'il implique. L'œuvre peinte, autant que le poème, comportent cette part épique collective rappelant, malgré les efforts de l'être humain, la mort promise à tout un chacun. La syntaxe positionne en les juxtaposant, comme dans les danses macabres, classes sociales, âges et, de façon très nette, sexes. Aux femmes et aux hommes sont associées des tâches, des fonctions sociales. La poète développe sur une seconde moitié du poème celles qui sont dévolues aux femmes, en juxtaposant soit des substantifs (« de la vieja, la conseja […] », v. 6), parallèlement à la construction évoquant les hommes (« De los hombres, oficios y saber, poder », v. 5), soit des phrases explicitant les activités de la figure de femme jeune, dite « la joven » :

> […] la joven
> señala grácil fiestas y partos,
> casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja
> que las siembras se sucedan, cortes
> para la guadaña […] (GARCÍA VALDÉS, 2008, p. 372)

Le lecteur est en particulier frappé par le ton neutre mais ô combien expressif du syntagme « pasa sin llegar a ser », qui comporte une part de constat, où « l'être », dans sa plus grande profondeur, n'est pas accessible aux femmes. Pour clore la « dança » de façon circulaire, la poète conclut en rappelant dans le

---

[73] Pintura que dura lo que la vida:
los frailes, los pescadores y un infante,
un arzobispo, los caballeros y una reliquia.
Dos mujeres: una joven y una vieja.
De los hombres, oficios y saber, poder;
de la vieja, la conseja; la joven
señala grácil fiestas y partos,
casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja
que las siembras se sucedan, cortes
para la guadaña, una joven
y consejas de la vieja, pintadas
para la guadaña, no para sí.

[74] LOUVEL, Liliane. **Le tiers pictural. Pour une critique intermédiale**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2010.

syntagme suivant l'existence de « una joven / y consejas de la vieja », mais surtout en apposant une proposition d'où surgit de nouveau, toujours selon cette vision objective à finalité critique : « pintadas / para la guadaña, no para sí », « no para sí » correspondant au titre de la section du recueil où se situe le poème, et donnant ainsi une importance particulière au thème féminin. Le poème débouche sur le motif de la faux, symbole traditionnel de mort, et la syllabe oxytone « sí » achève le poème tel un coup de cette faux, rappelant une absence de différenciation entre hommes et femmes, la forme oxytone et le son sifflant symbolisant néanmoins sur le plan sonore une séparation implacable. La danse macabre ne représente donc pas les femmes « para sí » (pour elles), mais encadrées et figées dans un destin commun qui ne leur accorde pas un positionnement propre, et ce par le fait que les fonctions qui leurs sont allouées les immobilisent dans des activités passives d'observation, voire de transmission d'un savoir mensonger (représenté par exemple par le terme « conseja »).

4. Considérations finales

Ainsi, concernant l'émergence d'une part épique dans l'expression poétique d'Olvido García Valdés, deux variantes sont proposées ; tout d'abord le premier poème fait surgir des temps historiques épiques à travers une voix polymorphe, consciente des limites de l'humanité (cf. le titre du recueil, *Y todos estábamos vivos* disant à la fois la vie et sa limite), et rayonnant, dans une recherche du mot « juste », de l'observation du paysage, au passé, à la vision picturale, à l'obsession du temps, le point de départ étant aussi, très brièvement, présenté à travers l'enfance, allusivement peut-être celle de l'auteure, mais aussi à travers l'enfance des mots, la difficulté et la tentation de la désignation, comme on peut le voir dans les trois premiers vers, construits par juxtapositions et incises :

> designar,
> nombre, signo – estrecho camino literal, carretera amarilla –
> de la niñez – Belmonte, los campos de Fray luis – (GARCÍA VALDÉS, 2008, p. 388)

Cette démarche n'insère pas nécessairement la question du féminin, mais c'est d'une voix féminine qu'émanent ce paysage, ces détails, et l'histoire ou légende, eux-mêmes transcendés par différents arts et une problématique universelle, portée par des voix féminines auxquelles, dans un texte de 1997, Olvido García Valdés attribue une dimension spécifique, comparativement aux voix masculines :

> No se puede partir sino de lo dado, de una lengua-pensamiento que una forma de vida o una cultura conforma, la nuestra, una lengua históricamente patriarcal. Que las mujeres construyan en ella sus poemas o novelas, que piensen esa lengua, necesariamente va arañando, añadiendo,

> contradiciendo, limando, socavando o destruyendo juegos de lenguaje, expresión que es su pensamiento y modo de ver el mundo[75]. (GARCÍA VALDÉS, 2008, p. 127)

Caractérisant cette pensée et cette vision elle parle encore d'une « autre langue » (*otra lengua*), d'une « valeur ajoutée » (*valor añadido*), d'une « proximité différente » (*proximidad diferente*) comparativement à des œuvres masculines citées qui induisent également une forte proximité (par exemple Pavese, ou Artaud), mais autre. L'articulation de la proximité et de la distance fait d'ailleurs partie des grandes caractéristiques de l'écriture d'Olvido García Valdés du début à la fin - actuelle - de son œuvre. C'est même, sans entrer dans les détails[76], depuis la conjonction intériorisée de fusion et de distance que manifestent certaines images que se fait jour le sujet, ce qui dans ce poème s'exprime par le croisement de perceptions, espaces, et temps extrêmement divers jusqu'à la quête d'un épos dans lequel une collectivité pourrait se reconnaître, mais aussi l'intimité d'un « je » souvent insaisissable.

Dans le second exemple, le destin de l'humanité est également pris dans son ensemble, à partir de l'art médiéval et des valeurs morales représentées dans les Danses macabres, que l'on déduit des termes et de la composition du texte. Cependant, dans ce poème, la poète arrive à proposer avec une importante économie de moyens un épos universel parvenant à problématiser avec une perspective féministe la structuration de la cité, que caractérise la séparation en classes sociales, mais aussi deux groupes « sociaux », hommes et femmes, à la fois situés dans leurs rôles spécifiques et assimilés dans un même destin collectif, séparation/assimilation sensible à la lecture des quatre premiers vers :

> Pintura que dura lo que la vida:
> los frailes, los pescadores y un infante,
> un arzobispo, los caballeros y una reliquia.
> Dos mujeres: una joven y una vieja. (GARCIA VALDES, 2008, p. 372)

Pour conclure, tout se passe comme si la poète, dans la dimension collective de son écriture, et en remémorant des temps historiques épiques, insérait une réflexion globale qui embrasse l'humanité dans son ensemble (on pourrait même dire le vivant, cf. le titre du recueil de 2012, *Lo solo del animal*) et réfléchisse tout à la fois les équilibres et déséquilibres toujours actuels de la cité, susceptibles de resurgir au sein d'un épos, peut-être, désormais, universel.

---

[75] BENEGAS, Noni, MUNÁRRIZ, Jesús. **Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española**. Madrid: Ediciones Hiperión, cuarta edición, 2008, p. 127.
[76] MATHIOS, Bénédicte. La poésie d'Olvido García Valdés : une écriture des limites et des passages. *art. cit.*

Références bibliographiques

BENEGAS, Noni, MUNÁRRIZ, Jesús. **Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española**. Madrid: Ediciones Hiperión, cuarta edición, 2008.

GARCÍA VALDÉS, Olvido, MATHIOS, Bénédicte. **Et nous étions tous vivants / Y todos estábamos vivos**. Paris : L'Harmattan, 2016.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. **Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)**. Barcelona : Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. **La poesía, ese cuerpo extraño**. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. **Lo solo del animal**, Barcelona : Tusquets Editores, 2012.

HEGEL. **Esthétique**. Paris : Le Livre de poche, 1997.

Los usos del poema. Poéticas españolas últimas, Edición de Laura Scarano. Granada: Diputación de Granada.

LOUVEL, Liliane. **Le tiers pictural. Pour une critique intermédiale**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2010.

MANRIQUE, Jorge. **Coplas a la muerte de su padre**. Madrid: Editorial Castalia, 1983.

MARINAS, Miguel. **Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés**. Madrid: Libros de la resistencia, 2014.

MATHIOS, Bénédicte. La poésie d'Olvido García Valdés : une écriture des limites et des passages. In : **Les Langues Néo-latines, n°361**, p. 47-69, avril-juin 2012.

QUILIS, Antonio. **Métrica española**. Barcelona: Editorial Ariel, 1994 (8a edición).

CHRIFI ALAOUI, Dalie ; MOHSSINE, Assia. Héroïnes en haillons ou la fatalité épique au féminin. Une lecture de *L'île aux fous* d'Ana García Bergua. In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas**, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 105-126. ISSN 2527-080X

HÉROÏNES EN HAILLONS OU LA FATALITÉ ÉPIQUE AU FÉMININ. UNE LECTURE DE *L'ILE AUX FOUS* D'ANA GARCÍA BERGUA

HEROINS IN RAG OR EPIC FATALITY IN FEMININE. A READING OF *L'ILE AUX FOUS* OF ANA GARCÍA BERGUA

Dalie Chrifi Alaoui [77]
Université Clermont Auvergne
Assia Mohssine[78]
Université Clermont Auvergne/ CELIS

RESUME : Dans une lecture mythographique de *l'île aux fous,* on recherchera la manière dont l'épique et le *gender* convergent pour donner un sens à l'écriture romanesque. L'esthétique de l'épopée sera envisagée du point de vue des allusions intertextuelles qui dévaluent la geste épique et redéfinissent le genre du héros. Entre héroïsme inversé, et genre déclassé, l'héroïcité fonde une fatalité épique plus proche du fait divers que du poème homérique. Ana García Bergua, dans une forme romanesque hybride propose une relecture du modèle patriarcal en lui donnant une envergure historique et sociale. Le *gender* préfigure le dire : travesti, incomplet, en quête de lui-même, il échoue à

[77] Agrégée de Lettres Modernes, Professeure Français-Philosophie classe préparatoire, Rédactrice en chef de la Revue Littéraire, électronique et citoyenne, *Plumes d'Ailes et Mauvaises Graines.* chrifi.dali@sfr.fr
[78] Enseignant-chercheur Etudes Hispaniques et membre du CELIS, Université Clermont Auvergne. Elle a publié et co-édité plusieurs ouvrage et articles en Europe et en Amérique latine sur roman et théâtre mexicains. assia.mohssine@uca.fr

donner une véritable valeur à ces héroïnes en haillons. Victimaire, en attente, l'épique au féminin est nécessairement absurde dès lors qu'il cesse d'être un témoignage.

1. Introduction

Dans *Les Perses* d'Eschyle, le roi Xerxès, vaincu après la bataille de Salamine apparaît dans un accoutrement symbole de sa défaite et de sa nature. Le roi porte une robe, une robe en haillons, il ne se lamente pas comme le ferait un roi, mais pleure comme une femme ; c'est l'intention du dramaturge Grec de montrer la faiblesse d'un roi qui a terrorisé les Athéniens. On sait pourtant qu'historiquement la bataille de Salamine est assimilable pour l'empire perse à une piqûre d'aiguille mais les Grecs, effrayés par cette menace puissante et légendaire, veulent conjurer par la tragédie une bataille récente et encore douloureuse. Pour tuer un mythe qui s'est réalisé et qui a pris la forme d'une invasion spectaculaire et d'une bataille honteuse, la pièce laisse à voir un peuple perse défait, un roi en robe et en haillons. C'est l'ultime estocade des Grecs à un Xerxès fantasmé. Finalement rien de tel que l'écriture et la fiction pour déréaliser une menace et recréer l'Histoire.

Cette étude propose une lecture du roman d'Ana García Bergua à travers la double thématique de l'épique et du genre. Il s'agira d'évoquer dans un premier temps, par une forme de mimétisme scriptural, que les mythes se retrouvent comme les femmes, en haillons[79]. Ainsi, l'héroïcité du roman pourra être définie dans une tension, une quête qui s'inscrit dans l'intimité des êtres et dans leur appartenance générique. Enfin, cette relation de l'épique et du genre pourrait fonder de nouveaux mythes qui définissent et prophétisent une société contemporaine mise à mal par son Histoire.

L'île aux fous d'Ana García Bergua se présente comme un roman polyphonique d'une défaite dont la théâtralité s'apparente aux tragédies grecques. Les voix narratives croisent les chemins picaresques d'hommes et de femmes en attente de devenir. Le roman s'ouvre sur un doublon narratif : le premier chapitre accueille la jeunesse narcissique d'un certain Raulito ; le second chapitre évoque le sauvetage d'une communauté réduite à trois femmes et neuf enfants. La première, Luisa (29 ans), épouse du commandant de la garnison, la seconde est sa servante Esperanza (22 ans), et la troisième, Martina (22 ans) est épouse de soldat. Ainsi, Alpha et oméga sont le début du roman : l'enfance du principal protagoniste Raúl Soulier et le sauvetage de son épouse et des survivants de l'île. Nous avons là, la même ouverture que l'*Odyssée*, Ulysse, après un ultime naufrage, se retrouve sur l'île de Calypso et raconte son

[79] « A une heure de l'après-midi, ce 18 juillet 1917, la chaloupe eut raison de la houle et accosta sur la plage de l'île de K. Le lieutenant Scott, le Dr Ronsenberg et les marins avaient enfin réussi à rejoindre ces femmes et leurs enfants en haillons, heureux et angoissés à la fois, criant et parlant tous ensemble. » Anna García Bergua, *Lîle aux fous,* Paris : Mercure de France, 2009, p. 16-17. Toutes les références suivantes concerneront cet ouvrage et cette édition.

épopée aux Phéaciens. Mais comment comparer ces femmes émaciées, édentées, aux gencives sanguinolentes, ces femmes au visage tendu par les brûlures du soleil et les affres d'un cauchemar innommable, comment les comparer à un Ulysse vainqueur de Troie, poursuivi par la vindicte de Poséidon ?

Dès leur apparition au second chapitre, les femmes de *L'île aux fous* font figures simultanées de victimes et d'héroïnes, armées d'un poignard ou d'un marteau, du sang sur le corps, silencieuses et féroces, loquaces et autoritaires ; elles submergent le lecteur d'informations en apparence contradictoires. On connaît déjà leur calvaire : violées, torturées par un homme qu'elles ont assassiné le jour où un navire américain accoste miraculeusement sur l'île. Héroïnes en haillons, leur cyclope est un homme noir au nom mythique de Saturnino. Saturne, Dieu romain qui porte en lui la figure grecque de Chronos, ce titan qui dévore sa progéniture par crainte d'être déchu. Ces femmes en haillons, victorieuses et survivantes, semblent posséder les qualités des héros classiques : un courage extrême, une exceptionnelle vitalité et la ressource de capacités surhumaines déployées dans un environnement hostile. Elles semblent aussi avoir accompli une épopée traditionnelle entre l'aventure insulaire et une résistance désespérée face à la monstruosité de Saturnino. Le roman peut apparaître comme une célébration de cet héroïsme épique conjugué au féminin.

Pourtant très rapidement, par la lecture en contrepoint du destin de Raúl Soulier, celui par qui ce destin d'exception arrive, mais aussi par les mésaventures qui suivent le sauvetage, on s'interroge sur cet héroïsme. Héroïsme de pacotille, héroïsme cynique, héroïsme contingent ou pire, héroïsme fatal de créatures qui ne sont finalement dans l'épopée au mieux une récompense, au pire un butin…

2. Le mythe en haillons ou l'histoire d'une histoire qui se rêve et s'écrit

Dans le roman d'Ana García Bergua, il s'agit bien d'un fait réel, un fait divers réel qui a eu lieu sur l'île de Clipperton. La romancière a agi en enquêtrice et en journaliste pour aboutir à une écriture romanesque. L'une des manières de transformer le récit c'est de rapporter sous une forme élimée des références du genre épique. C'est le personnage de Raúl qui convoque autour de son itinéraire des figures épiques dont il essaie d'endosser l'armure ou la peau, car cet homme est un reflet à la recherche d'un corps incarné. Héritier d'un père divinisé[80], il est la projection d'une mère et le fantasme des femmes[81] qui l'entourent. « Accroché au mur de ma chambre, loin de la fenêtre, il y avait un miroir en pied. J'avais à

[80] « Mon père me semblait être Dieu, et il était naturel pour lui de me considérer comme son brillant successeur. » *Ibidem*, p.13.

[81] « J'avais toujours compté sur l'inconditionnelle admiration que je suscitais chez les femmes : les servantes s'étaient données à moi dès que j'avais atteint l'âge de la puberté. », *Ibidem*, p. 13

peine cinq ans, et je m'y voyais déjà grand. Il me renvoyait le reflet du futur héros que ma mère imaginait en moi » révèle Raúl Soulier (p. 13). Dès ces premières lignes qui le décrivent, on comprend la nature spéculaire du personnage. Le lecteur et particulièrement les lectrices sont donc portées à tout attendre de ce héros qui affirme : « Ne m'avait-on pas préparé, pendant toutes ces années, en vue de l'éclosion de mes qualités innées ? » (p. 15)

Finalement, l'attente bascule depuis le lecteur du côté du personnage, car, à l'image du capitaine Drogo du *Désert des Tartares,* Raúl est un héros en attente de reconnaissance. Tel un Candide, portant uniforme et moustache, il se voit héros et soldat :[82] « Ce n'était pas une si mauvaise idée de devenir soldat, de défiler sur les places, de mourir pendant une charge héroïque, ou dans un duel défendant son honneur. Surtout [concède-t-il] qu'à cette époque il n'y avait plus vraiment de charges, ni de duels, qui avaient été interdits » (p. 22). Et d'imaginer toute sortes de situations héroïques, de balles qui effleurent son front, de filles éplorées à ses genoux[83]… Ce sont des héros passés, délavés qui font rêver Raúl : l'intertextualité désabusée d'une romancière, aussi ironique qu'un Voltaire, fait de l'arrière-plan épique un arrière-plan en papier mâché, aussi creux qu'une *piñata*. Par exemple, le troisième chapitre dispose Raúl dans une pharmacie, il est préparateur et ressemble aux Bouvard et Pécuchet, ces médiocres que Flaubert dépeint avec la plus cruelle ironie. Malgré son reflet dans le miroir et ses songes solitaires, Raúl n'a pas le sublime d'un Don Quichotte délirant, ni la profonde mélancolie d'un Giovanni Drogo, mais l'épopée le taraude, l'accomplissement d'une vie fictionnelle l'obsède ; pour devenir homme, Raúl veut être un héros. Il s'interroge dans l'arrière-boutique triste de la pharmacie :

> Qui accepterait de gâcher sa vie à l'ombre d'un commerce, honorable bien sûr, mais si peu héroïque, à remplir des capsules qui font éternuer, à composer des préparations avec des poudres et des élixirs qui irritent les yeux ? Qui accepterait de gâcher sa vie dans l'ombre alors qu'il est beau, bien fait de sa personne et qu'il possède des yeux de lion ? (p. 21)

Et c'est ce qui l'amènera à s'engager dans l'armée. Il rêve de pouvoir clouer le bec aux pimbêches qui l'ont toisé : « Regarde ce que tu vas rater ! » (p. 29) lance-t-il à Adela. La certitude théâtralisée de l'héroïsme inné de Raúl Soulier le fait passer au cours du roman du grotesque au tragique. L'homme devra d'abord supporter les pets, la crasse, les raclements de gorge, les crachats et la promiscuité du dortoir épique, puis les plaisanteries humiliantes qui transforment son héroïque fondement en risée générale. Et

[82] C'est dans une concordance des temps tournée vers la certitude que le jeune homme se projette : « Avec ma moustache soignée et fragrant avec mon uniforme, surtout avec mon uniforme, je séduirai toutes les filles, je leur parlerai en français ou dans mon anglais qui ne me sert à rien si je reste dans ce village. », *Ibidem*, p. 22. Ce futur certain, fondé sur la seule élégance des moustaches et de l'uniforme, voilà qui fonde un héros en bonne et due forme.

[83] Et c'est presque sans surprise qu'au chapitre XXII, on découvre un Gabriel à l'image du père, imaginant sa vie à travers des chimères narcissiques et mégalomanes. Le modèle du héros est transmissif par le père à travers les yeux d'une mère.

dès les premières nuits à la caserne, Raúl a une révélation : « la tendresse maternelle l'avait rendu délicat, et il comprit soudain qu'il s'était fait des soldats la même fausse illusion que s'en font les femmes » (p. 34). L'honneur, devenu corporel, habite des créatures bestiales que seule « la peur pousse au respect » (p. 36). L'expérience militaire de Raúl est déclinée parallèlement à l'expérience des femmes de retour dans un monde où on ne les attendait plus. Cette narration en deux temporalités, participe à la décomposition de l'épique. Il n'y a pas d'histoire. Il n'y a pas de poème. Il est question de songes d'un jeune homme malingre pétri d'un romantisme bas de gamme, et de femmes enfermées dans des codes qu'elles n'osent pas remettre en question. Le mythe est en haillons, comme l'histoire qui s'émiette dans les multiples voix du récit qui tente de s'écrire.

Pourtant, il apparait que l'héroïsme masculin incarné par Raúl, cet héroïsme de pacotille, cet héroïsme narcissique projeté dans un miroir en pied dans les yeux des femmes, puise dans un mythe fondateur, celui de la Patrie. La Patrie qui ne tardera pas elle aussi à se retrouver en haillons. Si la figure de la patrie est tout d'abord pour Raúl une allégorie féminine « à la poitrine généreuse » (p. 23), elle se retrouve symbolisée par le drapeau mexicain (p. 171) élimé qui sert de robe à Gabriel, le fils de Raúl, survivant de l'île aux fous. Du point de vue masculin, la patrie est d'abord une femme érotisée puis une mère et enfin une épouse : « maîtresse insatiable » (p. 68), « une mère exigeante » (p. 68), « une épouse qui réclame une dévotion sans bornes » (68) ; et au fur et à mesure de la mutation de Raúl, elle devient « une femme difficile à courtiser » (p. 85) qui sait pourtant récompenser « ceux qui comprenaient ce que signifiait se donner sans rechigner, sans tenter de s'enfuir » (p. 85). Cette glorification de la patrie est liée au mysticisme de l'honneur qui plonge ses racines dans une glorification d'une virilité mythique : « pour être un homme, il faut avoir la puissance et la force d'un homme, et les exercer comme homme. C'est ça la virilité » (p. 115). Sa nouvelle mission ne tardera pas à lui montrer ce que la patrie attend de lui : « la patrie me faisait payer le fait d'avoir tenté de l'abandonner et, pour couronner le tout, elle exigeait de moi de l'aimer de façon inconditionnelle. La pire des femmes n'aurait jamais demandé une chose pareille. Peut-être qu'une mère très offensée l'aurait fait » (p. 141). La patrie lui fera même expulser par les voies masculines naturelles un énorme calcul rénal (p. 196) qui a la forme de l'île de K, celle qui doit porter l'honneur de la patrie, l'honneur de Raúl Soulier. La patrie du point de vue féminin se transforme en complice sournoise et perverse : « La patrie ! A cause de la patrie, il avait fallu être torturée et mourir : même les enfants innocents. La patrie avait sombré avec le rocher de K » (p. 27), la patrie se confond avec une allégorie de l'injustice qui compte les femmes et les enfants comme du menu fretin auquel elle ne doit rien. La patrie tue. Même Luisa, fidèle à l'image de son mari, finit quelques temps avant sa mort, par

concevoir la patrie comme un fantôme (p. 237). Pourtant, la fatale prophétie s'annonçait dès les premières rêvasseries héroïques du jeune homme. Occupé à nettoyer la vitrine de la pharmacie, Le jeune Raúl Soulier s'imagine en cavalier émérite quand le pharmacien l'interrompt : « Soulier, il paraît que ça fait une heure que vous astiquez cette vitrine ; est-elle donc si sale ? » (p. 23). La boutade dont les connotations grivoises font éclater le rire du lecteur représente l'héroïsme masculin, une vitrine que l'homme astique pendant de longues minutes… Pour autant, il ne serait pas juste de dépeindre Raúl en simple rêveur onaniste, il porte aussi la naïveté d'un Fabrice Del Dongo percevant la cruauté de la « boucherie héroïque »[84] qui consiste à massacrer des indiens désarmés, car comme le rappellent certains gradés « La république ne se construit que par l'honneur et par le sang ».[85]

Donc, c'est finalement la construction narrative qui formule le mieux ce déclassement héroïque qui devient un déclassement générique. Pendant que l'homme se rêve héros, les femmes accomplissent des actes héroïques. Ainsi, le jeu d'analepses et de prolepses offre toute sa puissance à l'imagination. Féconde en amont comme en aval, elle recrée ce qui a précédé l'horreur et ce qui a suivi l'honneur. La paronomase en français possède tout son sens dans ce chassé-croisé entre les chapitres relatant l'arrivée sur l'île et ceux décrivant le départ des survivantes. Si le destin ne s'élève pas en fatalité tragique, la narration semble donner une issue fatale à la destinée des hommes qui se rêvent sans agir…. Car l'héroïsme bascule du côté des femmes. Grâce à la narration bi-temporelle du roman, les femmes sont en contraste : à la discrétion bienséante, aux couleurs pastel acidulées, toutes stéréotypées d'avant l'expérience insulaire, elles deviennent des créatures plus ou moins sexuées aux couleurs ternes et à la parole déliée après le cauchemar de l'île. D'ailleurs, les femmes sont présentées d'emblée sous la forme plurielle, collective ; si l'homme se pense de manière unique, élue, choisie, les femmes sont ternaires, ou binaires, jamais seules. Leur « je » s'inclue toujours dans les pronoms pluriels. La femme appartient à un gynécée réel ou imaginaire. Le gynécée est à la fois victime des héros-bourreaux et victorieux face à eux. Leur groupe est un groupe de parole et d'action « elles avaient senti la nécessité de se mettre d'accord » (p. 39). Lorsqu'elles se retrouvent en procès (p. 75), pour rendre compte de la mort de Saturnino, après un interrogatoire sexiste et de mauvaise foi, elles se donnent la main, geste enfantin mais aussi grégaire : « elles avaient pris l'habitude de se donner la main, de serrer les enfants dans leur bras et de se serrer entre elles, comme si la force des unes soutenait celle des autres lorsqu'elles faiblissaient » (p. 126). Les

[84] Célèbre oxymore du chapitre 3 du *Candide* de Voltaire, où le naïf personnage se trouve pour la première fois face à une expérience « héroïque » : la guerre.

[85] Raúl comprend qu'il faut une forme de « mysticisme » pour y croire. Il finira par le devenir, sur l'île des fous, saoul de solitude, dans la hantise de se retrouver renié et rejeté par l'armée, Raúl deviendra ce mystique de l'honneur (et de l'horreur) qui le conduira à sa perte, *Ibidem*, p.47.

rêves héroïques sont des rêves de femmes parce que le lecteur comprend que l'héroïsme féminin dans le roman d'Ana García Bergua tient plus à ce retour douloureux qu'aux épreuves sur l'île. De retour à Mexico, elles sont réellement comme Ulysse dans une de ses traversées, elles souffrent tel Ulysse devant passer entre Charybde et Scylla : « le regard des gendarmes leur était resté collé à la peau » (p. 132), elles rêvent de Lotophages qui leur apporteraient l'oubli… « Mais pourquoi tout lui semblait à présent si difficile, y compris plus difficile que sur l'île ? » (p. 179) se demande Luisa aux prises avec la pauvreté et l'abandon. Malgré leur retour, malgré leur survie, elles resteront en haillons jusqu'à la fin du roman. Certes, l'héroïsme est inversé mais la crédibilité de la geste féminine peine à s'affirmer pour les personnages tandis que le lecteur en est convaincu dès les pages liminaires. « Et si tout cela n'était qu'une mauvaise blague, et si tout s'arrêtait au milieu de la traversée, comme pour Raúl et ses camarades? » (p. 39) se demande Luisa.

Quand les hommes montrent la preuve de leur courage et de leur valeur héroïque sous la forme de cicatrices, les femmes paient de leur corps tout entier une survie qui n'obtient aucune médaille, aucune reconnaissance. Après le repas et l'accueil qu'elles reçoivent à leur retour, aucune action ne leur permettra de compenser même symboliquement la souffrance subie. Si l'héroïsme est inversé, dans la société l'ordre ne bouge pas, les femmes sont des victimes ; les hommes des héros. Mais les temps changent et c'est le fils de Luisa et Raúl qui l'exprime au chapitre XXII quand en observant sa mère : « Il voyait sa mère comme d'habitude, belle, comme une reine déchue, mais tout de même comme une reine » (p. 107). Car ce que tente de mimer Ana García Bergua, c'est le bégaiement d'une aventure épique impossible. Tout d'abord, par le biais d'une polyphonie déséquilibrée : le roman choral donne la part belle aux voix masculines. Ce qui peut perturber le lecteur qui s'attend à un récit linéaire. Le déséquilibre heurte le besoin d'homogénéité du lecteur qui cherche un point de vue. Seule l'ironie de l'auteure harmonise le roman, car des anonymes comme protagonistes prennent la parole, revenant sans cesse sur le sauvetage et le crime. On pourrait comparer cette structure aux fonctions du chœur dans la tragédie grecque, les voix interrogent la geste, la commentent, la jugent, mais elles n'y participent pas. Dans les *Perses,* ce sont des vieillards, des perses vaincus qui constituent le chœur, des hommes qui portent la honte de la défaite et la souffrance d'un peuple exsangue de virilité. On peut alors voir dans ce procédé d'écriture, où les voix tantôt témoignent, tantôt racontent, tantôt tâtonnent, les partitions éparses d'un chœur populaire dont le genre signifie l'impuissance de tout un peuple. Ce bégaiement apparait dans le second déséquilibre fondé sur les rapports entre réalité et imagination, entre les faits et les fantasmes des personnages. La romancière se joue des attentes épiques du lecteur, des références mais aussi du modèle narratif : la boucle narrative

et l'itération du récit du crime propose une construction sans palpitations et sans péripéties, le lecteur qui a soif d'une aventure insulaire à la manière des récits de Jules Verne et autres épopées de l'ailleurs, sera déçu. L'effet d'attente, conjugue la prophétique fatalité de la tragédie et le ricanement grotesque de la comédie. Car ce qui importe c'est le sens, le sens des crimes perpétrés sur l'île et ce, depuis le crime originel, jusqu'au crime final. Tout comme Tantale amorce la malédiction des Atrides en trompant les Dieux, tout comme Caïn amorce la lignée fratricide de l'humanité, les crimes perpétrés par l'armée mexicaine semblent avoir maudit la destinée de son peuple tout entier. Comme des symboles expiatoires, les survivantes entament une tournée narrative qui attire les villageois. Elles témoignent d'une horreur fantasmatique dont l'extraordinaire réside dans l'absurde sauvetage : les femmes assassinent leur bourreau le jour où un navire accoste sur L'île aux fous. Face aux récits des femmes, « les gens avaient tous la même réaction : un mélange d'horreur et de fascination devant ces créatures qui parlaient en saignant des gencives et marchaient avec difficulté à causes des douleurs articulaires dues au scorbut » (p. 60). Et par la répétition sans le développement et le détail de ces tortures, la romancière veut conjurer ce « mélange d'horreur et de fascination » (p. 60). C'est bien l'absurdité et la vanité de cette aventure sans nom qui l'intéresse. Et le lecteur ne saura rien des détails de ces horreurs, l'ellipse est un pied-de-nez ironique au voyeurisme du lecteur du 21ème siècle.

Enfin, ce qui transforme les mythes en haillons, c'est le fait que l'épopée devienne une enquête dont l'objet est une vérité sans Graal. Hésitant entre une écriture romanesque et une écriture journalistique, la tension entre imaginaire et fait divers condamne le récit des survivantes à cet état hybride. Dès leur arrivée, l'aventure des « oubliés de Clipperton » devient un récit : « Le tapage de la presse » (p. 71), la « popularité de leur tragédie » (p. 71) assimile d'emblée la survie de ces femmes à un récit. Le poème épique réside dans l'improbable survie de femmes sur une île oubliée en contact avec un monstre Noir. L'horizon d'attente est comblé : une île hostile, des meurtres, des viols, des tortures, de la folie : les ingrédients sont garants d'une bonne histoire qui fera un bon papier, un bon roman, une bonne conversation… L'art d'Ana García Bergua est de prendre à César ce qui appartient à César et c'est par le biais d'une écriture fondée sur la prospection qu'elle construit la dynamique du roman. La quête est menée par le lecteur qui, aux prises avec les clichés de son horizon d'attente : stéréotypies du survivant, du monstre destructeur, de la dangerosité d'un ailleurs insulaire, se voit obligé d'entreprendre une quête sans graal. Il n'y a rien à gagner, on connaît la fin, on n'apprendra rien de plus que ce que le deuxième chapitre nous apprend.

Pour autant, la lecture crée une tension dans le dire, s´opérant dans la relation entre l´épopée, le réel et l´imaginaire ; ce qui conduit à un travestissement du genre. La puissance de l'imagination est là pour construire, réécrire un fait divers absurde dont l'*hybris* aurait suffi à contenter le lecteur. L'horreur des « oubliés de Clipperton », c'est le malentendu d'une rencontre. Entre un homme efféminé qui cherche à être homme dans l'irréel d'une destinée épique et une demi-Bovary qui, malgré elle, est devenue l'héroïne d'une épopée sanglante, honteuse et douloureuse. C'est Luisa qui fait de Raúl un héros fatidique, parce que c'est elle, un soir de bal, qui fait le choix imbécile de l'aimer et de le rejoindre sur une île. Le jeu des chapitres qui intercalent un passé prédictif et un présent fataliste, semble bâillonner, ligoter la romancière entre deux repères fixes : l'existence d'un héros en attente et sa rencontre avec une femme idéale, car elle est le miroir adéquat aux rêves de l'homme. C'est là sans doute la puissance de ce mariage démesuré entre une jeune fille de 16 ans idéaliste, têtue, intrépide et courageuse et un homme de presque « dix ans son ainé », un homme ayant passé sa vie à collectionner les expériences médiocres, un être en quête de virilité fantasmée. C'est là aussi le sens du leitmotiv du miroir : le héros classique, figure du militaire ou de l'homme puissant n'est pas une réalité : s'il existe, ce n'est que dans le regard ou le souvenir des femmes qui agissent comme des miroirs : « Mon époux a été un grand héros, explique Luisa au capitaine dans son anglais de jeune fille bien éduquée, en avalant difficilement *a great man* » (p. 28). Raúl n'aura d'ailleurs plus besoin de miroir quand il aura épousé la toute jeune Luisa. Pour les femmes, les miroirs sont moins cléments.

> Elles se regardèrent enfin dans les grands miroirs de la chambre et constatèrent la tristesse de leur visage. Sur le lit, il y avait des vêtements fins pour Madame et ses enfants. Les servantes avaient des vêtements et des chambres plus modestes. Mais elles se mélangèrent, on ne savait plus qui était qui, au milieu du désordre et du brouhaha, et elles commencèrent à s'habiller comme si elles jouaient à la poupée. Elles avaient beau se maquiller et se remaquiller, rien n'y faisait, elles portaient le malheur sur leur visage (p. 43).

On ne maquille pas le malheur des femmes, les femmes ne sont jamais trompées par les miroirs ; il n'est nul besoin, pour les résilientes, d'un chevalier au miroir pour leur révéler la vérité de leur épopée. Luisa ne s'habituera plus jamais à son reflet qui lui rappelle sans cesse un passé douloureux qui n'a aucun dictame. La fatalité des uns et des autres se trouve donc dans la relation spéculaire du masculin au féminin : si Raúl ne s'était pas réfléchi dans le visage exalté de Luisa, il serait resté ce soldat médiocre alternant ses visites au bordel et au régiment. Mais, c'est ainsi que la vie devient récit, par une coïncidence qui peut prendre des allures mystiques : Raúl se voit comme le Cid (p. 105) qui croise sa Chimène. La référence à la tragédie cornélienne fixe la suite des évènements car ce couple « semblable aux mariés en sucre d'un gâteau de mariage » (p. 105) sera plutôt Adam et Eve (p. 153) dans un paradis infernal, en faux

« monarques d'un lointain royaume » (p. 193). D'ailleurs, Luisa ne se présentera jamais comme une héroïne, fidèle à la mémoire d'un homme adulé, elle cherche même dans son fantôme (p. 150) l'illusion d'une relation imaginaire. « Je suis la femme de mon mari » (p. 195) persiste à écrire une Luisa à un Lieutenant Scott énamouré (p. 61). Luisa ne se définit que par Raúl, par l'héroïsme fantasmé de Raúl, par sa disparition, et elle n'en démordra pas… Il demeurera « un vrai titan » (p. 166), et même dans une antonomase inattendue, un « Neptune affrontant les vagues et ses nouvelles fonctions, rempli d'idéaux patriotiques et bienfaiteurs » (p. 166). Si l'on veut maintenant donner, malgré tout, une définition de l'héroïcité dans *l'île aux fous*, on s'intéressera à cette quête de sens projeté dans la quête de soi.

3. La quête du sens et la quête de soi : pour une définition de l'héroïcité dans *l'Ile aux fous*

La quête de sens est celle du dire. Pour mieux comprendre ou trouver un sens à leur aventure, les femmes parlent ou écrivent. La condition du dire est d'ailleurs liée à la condition du genre car l'on passe rapidement du récit à la supplique. Les lettres de Luisa aux administrations sont des modèles de lettres de femmes, des lettres de réclamation, des lettres de veuves et d'orphelins (p. 210): les victimes exemplaires, celles que l'on doit sauver avant tout et par-dessus tout. Luisa est convaincue que cet ordre chevaleresque perdure dans le Mexique transfiguré qu'elle retrouve : « Le pire des hommes ne serait pas capable de résister aux suppliques de la veuve et des enfants d'un héros » (p. 107). En fait, si. Dans cette posture, Luisa multiplie les demandes, tandis que Martina, face à cet échec, quitte le récit pour rejoindre sa famille. Luisa est l'écrit, Esperanza la parole. La première demande, la seconde en aède inlassable, raconte et raconte à qui veut bien l'entendre leur impossible histoire. Car la condition féminine n'est qu'une condition de naufragée.[86] Chaque chapitre possède son enjeu : justification, explication, supplique… et catharsis. IL faut trouver un sens au dire. « Il lui fallait évacuer cette histoire, la transmettre coûte que coûte. Tout le monde devait savoir » (p. 83).

Le non-sens se murmure au début du chapitre, devient un hurlement au cours du récit puis un souffle à la mort misérable de Luisa. La question du sens, c'est la question que Luisa finit par poser à son père alors que les Festivités dignes du retour de l'enfant prodigue sont achevées : « Je me demande pourquoi, sachant que nous étions là-bas, vous n'avez pas remué ciel et terre pour qu'on vienne nous secourir, pourquoi nous avez-vous abandonnés là-bas? » (p. 63) Un seul personnage masculin tente de répondre à cette question. Le lieutenant Scott se détache des « sauveurs » car il est le seul à vouloir donner

[86] Le dire s'amorce sur le récit traditionnel de l'enfance du héros pour rejoindre subitement la fin du calvaire des femmes. A partir de là, la modalisation varie, les points de vue aussi.

un sens à ce à quoi il a assisté face à Luisa dépenaillée : « Il aurait voulu ressusciter le Noir, rien que pour le tuer de la manière la plus cruelle qui fût. Il trouva qu'elle avait l'air d'une poupée cassée. Avec cette robe et ses cheveux mal coupés, on aurait dit qu'une méchante fillette s'était acharnée sur elle » (p. 175). Si l'administration mexicaine reste sourde à la violence subie et aux dédommagements requis par Luisa, le lieutenant, attiré et ému par cette « poupée cassée » lui réservera un soutien fidèle jusqu'à la mort. Il sera même le récipiendaire de ces ultimes paroles. Mais le possible narratif de cet amour en *happy end* meurt dans l'œuf par la présence du spectre du héros franco-mexicain Raúl Soulier. Si l'épopée est censée prédéfinir un ordre, un sens, une forme, un système dans lequel toutes les actions et les événements convergent, ici, geste masculine et geste féminine convergent vers l'échec. Dans le roman d'Ana García Bergua, toute la geste masculine est absurde : pourquoi persister à faire pousser des arbres sur une terre sableuse où règne le salpêtre ? (p. 175) Pourquoi garder une île sans trésor si ce n'est les déjections d'oiseaux qui empestent en tout temps ? Quant à la geste féminine, elle s'inscrit dans le désastre organisé par les hommes et ne trouve pas plus de sens : Pourquoi l'abandon ? Pourquoi la violence ? Pourquoi l'injustice ? Pourquoi vivre ?

Pour autant, le récit advient sous une forme épique affaiblie et inversée, mais il advient tout de même car ce sont les femmes qui font le roman, ce sont les femmes qui font l'histoire et par là-même l'essence du récit. Leur survie s'avère donc le point de départ de la définition de l'héroïcité dans ce roman. On voit déjà là, comment cette définition s'inscrit en négatif par rapport aux parangons homériques, mais nous rappellerons ici même la colère faible d'Achille et les larmes poignantes de Priam, ou encore la supplique d'Hector aux pieds d'Achille, Hector subissant l'outrage ultime d'être traîné autour des remparts de Troie. L'épopée homérique ne se contente pas de glorifier des héros, elle propose une image nuancée, celle décrite par Alain[87], l'image de l'Hercule humilié qui signe la dévaluation des valeurs guerrières.

L'héroïcité paradoxale du roman s'inscrit donc dans la vacuité des êtres qui fait écho à la vacuité de l'Histoire. Le vide c'est d'abord la solitude, leitmotiv entêtant du roman ; la solitude est l'universel singulier. Ce par quoi se définissent les êtres. L'essence et la malédiction humaines résident dans cette solitude. Les cœurs et les corps sont suppliciés par un manque insondable, par le désir absolu d'être complété. La solitude de Raúl, brûlure douloureuse, s'apaise dans les bordels et la rêvasserie romantique d'un Werther médiocre et lubrique. Ce sentiment de complétion s'avère provisoire, ridicule et sans cesse dévalorisé, comme lors de cet épisode de désertion où Raúl se fait le gigolo d'une quadragénaire à la philosophie amoureuse et culinaire qui ne manquent pas de piquant : « elle le gardait pour elle, comme

[87] ALAIN, Emile Chartier. **Mars ou la guerre jugée.** Paris : Editions Gallimard, 1936.

une petite gourmandise au fond de son buffet » (p. 57). La veuve joyeuse (p. 58), emprunte un nid d'amour à un ami homosexuel (p. 66) et travesti perdra, et c'est là que le déserteur sera surpris par l'armée. Ridicule et passif comme un picaro déclassé, il ne peut qu'abandonner cette quiétude apparente : « Raúl et Mme Iphigénie pâmés comme des iris dans les bras l'un de l'autre, exsangues et comblés – sans doute Raúl en a assez de tout ce plaisir – lorsqu'on entend des coups de crosse contre la grande porte, des cris, des insultes » (p. 68-69). Sur l'île, la solitude devient essentielle, violente, perpétuelle ; la mer est décrite comme « un énorme rideau de solitude » (p. 140).

Ainsi ce qui nous amène à fonder l'héroïcité paradoxale de ce roman, c'est l'interprétation cynique du mythe platonicien de l'androgyne. La recherche du double amoureux s'inscrit dans la plupart des quêtes amoureuses du roman. Malgré l'imprécision et l'aspect parfois picaresque des rencontres, les moitiés se cherchent et se trouvent. L'être n'est pas complet, il cherche à être comblé, rempli ; il est orphelin d'une part de lui-même qu'il cherche dans l'autre. Et cette part peut être pensée dans la question du genre. Lorsque Raúl passe tout un mois tapi dans la chambre de l'ami homosexuel de sa maîtresse, il étouffe tout autant que dans les dortoirs puants de l'armée. « Il se demandait s'il n'y aurait pas un moyen terme entre les coups de bâtons et les caresses, un endroit moins étouffant, un lieu où respirer. Car les deux extrêmes, les châlits puants de soldats et le lit parfumé de sa chambre, l'oppressaient tout autant » (p. 68). Ana García Bergua ne respecte rien, aucun mythe ne tient sur la longueur et on l'en remercie pour les excellents moments de lecture que réserve la rencontre entre le mythe littéraire et son renversement. Pourtant, il y a un moment qui échappe à cette distanciation, qui fait des femmes de véritables guerrières et des vestales (p. 198) rebelles, il s'agit, bien sûr de cette éternité partagée avec le dernier gardien du phare, Saturnino. En tous les cas, c'est encore et toujours le vide qui annonce la folie de Saturnino : « Le Noir Saturnino, prétendaient-elles, était le même genre de personnage que Barbe-Bleue, ils les avaient obligées à l'appeler Votre Altesse pendant huit ou neuf mois qu'ils les avaient gouvernées à sang et encore à sang » (p. 61). Les femmes convoquent la figure de Barbe-Bleue à leur « public ». Le secret de ses motivations, le désir d'absolue domination, et la vengeance d'un corps supplicié par l'attente n'ont pas besoin d'être expliqués ou rendus publics. Aucune enquête ne sera diligentée pour connaître l'auteur des faits. La situation condamne les femmes à l'héroïsme ou à une mort certaine. La présence des femmes -sans défense (p. 40) - si elle ne justifie les actes barbares, semble les expliquer le plus naturellement du monde, comme si la monstruosité venait de cette abondance féminine, de ce nouvel Eden aux couleurs cauchemardesques, plutôt que de cet homme qui a transformé sa solitude en appétit et ses appétits en vengeance barbare et démoniaque. L'obsession sexuelle, le désir de domination, le besoin de voir souffrir octroient à Saturnino

une nature maléfique, surnaturelle. A travers ce personnage, c'est toute la bestialité d'une virilité, qui choisit la puissance de l'humiliation pour exister, qui est décrite comme un invariant du masculin. L'héroïsme est alors nécessairement féminin, car ce sont elles les proies de cette bête démoniaque.

Il ne reste alors aux femmes, pourtant soumises, que le *courage* du désespoir. Ana García Bergua, reprend là un topos de la littérature sur les capacités des femmes à supporter la souffrance de manière naturelle. Dans ce schématisme prédictif, elle va pourtant distiller des nuances. A travers la quête de l'aventure, et la domestication de l'île, elle décrit une humanité qui désire dominer l'espace et le temps. Cet *hybris* punit tous les protagonistes ; réchappent de l'horreur ceux qui renoncent aux rêves, ceux qui abdiquent, qui acceptent leur petitesse face à cette île inhospitalière et improbable. Cette domination de l'espace et du temps devient rapidement une affaire de genre. Les hommes ordonnent, répartissent et Raúl Soulier, en Robinson Crusoé (p. 152) patriote, tient aux protocoles même lorsque ses hommes mourront un à un du scorbut. Luisa, quant à elle, obéit à son mari et ne remettra jamais en question la folie de leur voyage (et de leur mariage), et elle vit très mal les questions des américains, leurs réactions : « La pitié de ces hommes la blessait. « How many men were there? » (p. 31) La vue des femmes seules appelle la question de la présence des hommes. Les femmes sont les seules survivantes, même si la logique de classe perdure : la servante s'est sacrifiée pour épargner la maîtresse, la femme du second a assassiné pour épargner cette peine à la femme du capitaine. L'héroïsme des femmes de l'île aux fous sera nécessairement un héroïsme tronqué, car la part des hommes, ce sont justement les femmes.

L'auteure met en vis-à-vis le courage des femmes et la cécité des hommes. Car la vaillance possède ses caractères génériques : si Raúl devient un héros en laissant d'autres soldats planter leur baïonnette dans la chair des indiens, les femmes subissent un calvaire de trois ans et demi, en restant vivantes et en gardant en elles, la rage de résister, le désir d'être en dehors de cette souffrance. Pour autant, il est intéressant de noter la réaction d'Hipólito, le journaliste, qui ne comprend pas que les femmes aient subi ces souffrances ; il formule sa vision du courage sous la forme d'un aphorisme pour le moins surprenant : « D'habitude, les femmes sont courageuses et préfèrent mourir plutôt qu'on abuse d'elles » (p. 93). Mal à l'aise face aux survivantes – qui auraient donc dû mourir – il ne peut raconter leur histoire car il ne la comprend pas. Il ne sait pas de quelle nature est le courage des femmes. Il y a un courage féminin, un courage qui ne ressemble pas aux formes traditionnelles, attendues du journaliste. Si le sacrifice est attendu des femmes, il n'est pas acceptable qu'elles vivent dans le déshonneur sans mourir. Il utilise le terme de « souillure », celui-là même que les Grecs utilisent pour désigner une marque de *l'hybris*, une marque que l'on ne peut effacer que par des rites, des sacrifices. Le guerrier devait accomplir des ablutions

lustrales pour se laver du sang de la guerre ou de la mort elle-même. Mais les femmes souillées ne peuvent être purifiées que dans la mort.

Enfin, pour définir l'héroïcité paradoxale de *L'île aux fous*, nous aimerions nous attarder sur « la main de Dieu » évoquée par Luisa, cette main qui l'emporte vers le continent : « Quatre jours de bateau à regarder ses pieds chaussés d'énormes souliers prêtés par les marins. En s'éloignant de l'île, Luisa respirait mieux. La gigantesque main de Dieu les avait sauvées de justesse, comme par caprice, alors qu'elles s'étaient déjà faites à l'idée de mourir. »[88] L'île aux fous, c'est l'Olympe des fous. L'homme devenu Dieu, veut domestiquer la Nature, transformer le sable en terre, la mer en baignade, les rochers en cimetière (p. 258); l'homme devenu Dieu, meurt du scorbut, se perd en mer et s'empale sur les requins. Sous l'aune de la civilisation, c'est le capitaine Raúl Soulier qui règne en Dieu, mais au crépuscule de cet Eden pourrissant, c'est Saturnino qui règne en Dieu, non seulement sur l'île dont il a intégré la sauvage complicité, mais aussi sur les femmes. Le territoire des fous, le territoire des Dieux, ce sont les femmes et surtout le corps des femmes. Le territoire absolu qui prouve l'existence de Dieu, ce sont les corps des femmes. Saturnino, le Dieu Fou, se gave de sa divinité, et les Dieux sont sans pitié quand il s'agit d'être rassasiés. Le chaos a besoin d'un monstre et il est là, en haut d'un phare comme un demi-dieu observant des mortels. Chronos a devant lui un festin de femmes et de fous. « Toute une île rien que pour lui, pleine de femmes et d'oiseaux » (p. 263). Après tant de vide, en prophète illuminé, il se voit mourir « de trop plein » comme une « piñata ». Comme le verbe divin qui n'existe qu'à la forme performative, le verbe du monstre accomplira des exactions cruelles dont l'ellipse partielle perturbe tout au long du roman. D'ailleurs, sur le navire, où Luisa regarde s'éloigner l'île, elle observe la mutique Juanita, « la jeune fille qui avait été tellement torturée » (p. 26), et elle se fait la réflexion suivante : « Dieu fasse que le Ciel existe vraiment » (p. 27). Cette tautologie sublime figure la quête impossible de Luisa, et peut-être de toutes les femmes suppliciées : rechercher un sens transcendant ou contingent à la souffrance. L'île de K., kafkaïenne, ne peut que promettre non-sens, absurde, arbitraire et folie. L'obéissance à la folie figure alors l'ordre face à la rébellion. Cette quête de sens explique l'obéissance à la folie, le choix de l'ordre plutôt que de la rébellion. Les femmes ne sont plus des femmes, les hommes ne sont plus des hommes, les enfants ne marchent pas, les adolescentes ne sont plus des jeunes filles… Mutilées, affaiblies, édentées, amaigries, les héroïnes se définissent par les tortures subies plus que par leur genre, mais leurs tortures sont genrées. La puissance de l'imagination ne travestit pas l'héroïsme, elle ne fait pas que l'inverser, elle l'invente ; elle ne démystifie pas l'héroïsme, elle le cherche. Si l'on voulait définir l'héroïcité dans le roman

[88] Chapitre 4.

d'Ana García Bergua, nous pourrions dire qu'elle est une quête de l'image de soi en dehors du genre. Entre humanité et divinité, entre monstruosité et féminité.

Avant de descendre à terre, Luisa prend un bain, et se pare de sa robe de mariée.

> Mais ce n'était pas la saleté que Luisa frottait avec la savonnette qu'elle thésaurisait depuis si longtemps, au côté de sa robe de mariée. A mesure qu'elle passait le savon parfumé sur son corps, elle effaçait son impuissance, le sang de Saturnino le Noir, qui l'avait éclaboussée le matin même, tout le désespoir, le ressentiment, et sa résignation à mourir. (…) Elle ne voulait pas penser à son humiliation ; c'est pourquoi elle se savonnait méticuleusement, pour tenter de faire disparaître la honte qu'elle éprouvait, de s'être précipitée avec ses compagnes vers les marins blonds, pour demander leur protection. Qu'aurait pensé son époux de cette attitude ? » (p. 25)

Les eaux lustrales et la robe virginale, dérisoires paravent à la perte, permettent à Luisa de retrouver une part d'elle-même sur le continent. Si Luisa est assimilée par son fils à une reine déchue, il est légitime de se demander à quel royaume une femme peut prétendre. Il apparait, dans une logique masculiniste, que ce royaume soit son propre corps. Ainsi propriété perpétuellement aliénable, la femme domine ou laisse dominer le royaume qui se résume à l'espace intime qui doit être protégé par l'homme. Le fait est, que dans le roman, *L'île aux fous*, les femmes sont des territoires imaginaires, concupiscents, monnayables, vulnérables et finalement souillés et perdus : « Moi, je vais mourir, bien sûr, mais vous y passerez toutes avant moi » (p. 118). Telle est la menace féminicide d'un Saturnino maître autoproclamé d'un sérail abandonné. Pourtant, ce sont encore les femmes qui se retrouvent sur le banc des accusés pour répondre de la mort du gardien du phare. Une mort évidente, nécessaire du point de vue de Martina. Elle se souvient d'ailleurs de son geste meurtrier, du crâne qui se fond comme une « piñata » ; et par l'effet d'une concession ironique de l'auteure, elle précise : « Non, comme une noix de coco » (p. 123). Sur ce banc, Luisa, Esperanza, Martina sont femmes ET coupables. Esperanza, celle qui a dû vivre avec Saturnino, dans cette perpétuelle geste féminine sacrificielle, pour épargner les autres femmes et notamment sa maîtresse ; la servante, qui s'est donnée comme jouet sexuel, se voit inculpée tandis que le bourreau excusé au nom « du tempérament des hommes pas toujours facile à contenir » (p. 125), et c'est par le père de Luisa et une somme d'argent que leur innocence sera prouvée. « Entre hommes, les choses s'arrangent différemment » (p. 127) explique M. Roca, car il a réglé l'affaire par un pot de vin. La justice n'est pas une évidence, l'innocence non plus, elle s'achète, comme tout le reste…

Finalement, la « main de Dieu » (p. 26), c'est la main d'une femme : celle qui tenait le marteau. La décision est celle de Martina la silencieuse, la placide Martina (p. 61). Sa décision est celle de la providence car pour Ana García Bergua, Prométhée est une femme avec un marteau. Pourtant son crime héroïque devient immédiatement dérisoire : il a lieu le jour même où il est le moins utile, à l'arrivée des sauveteurs.

« Ce n'était pas un crime...ç'avait été une nécessité » (p. 83). Martina, Héroïne et victime qui, dans les premiers jours du sauvetage, alterne son temps entre manger et vomir (p. 73). Le plein et le vide de Martina qui a porté la main de Dieu sur le crâne de Saturnino, contrastent avec l'anorexie des deux autres femmes. Esperanza s'inquiète de cette issue meurtrière : « Si on nous jette en prison, ce sera par la volonté de Dieu, car nos juges en seront incapables, nous ne sommes que de pauvres femmes sans défense » (p. 39). La victimisation serait une circonstance atténuante de la geste épique, du meurtre du monstre, mais Luisa, dans la lucidité de son jeune âge avance : « S'ils ont été capables de nous abandonner là-bas, c'est qu'ils sont capables de tout » (p. 39). La puissance des Dieux n'est rien face aux capacités de nuisance des hommes. Les femmes n'ont que le recours d'agir de conserve pour leur survie, même si elles doivent accepter pour un temps que la « main de Dieu » prenne la forme d'un marteau ou d'un navire de guerre américain.

Car le dernier pied-de-nez à la geste épique est le non-sens historique. Si les êtres sont vides et ne trouvent pas sens en eux, l'Histoire non plus. Gardiens d'une île sans enjeu réel, celles et ceux qu'on a appelés les « oubliés de Clipperton » sont avant tout des oubliés de l'Histoire. La folie des hommes est de croire, de construire des ordres dans la foi d'une identité mexicaine qui vit des soubresauts violents. Et c'est ce qui, finalement, émane de ce récit qui devient fable, légende, qui se veut mythe de la vie ordinaire d'un pays qui se cherche. L'épique et le genre, dans *L'île aux fous*, fondent une histoire de mythes qui définissent et prophétisent une société.

4. L'épique et le genre dans *l'île aux fous* : fondation d'une histoire de mythes qui définissent et prophétisent une société

Tout d'abord, c'est l'abandon qui se pose comme archétype de la parole donnée. Les hommes et les femmes de l'île sont abandonnés à leur destin, on mandate un homme qu'on promeut capitaine, on lui donne une mission et on l'abandonne avec femmes et enfants. L'auteure insiste sur l'aspect anecdotique de cet événement et si elle en fait un roman, ce n'est pas pour lui donner l'ampleur d'une épopée homérique mais pour élever le fait divers comme nouveau mythe de l'épopée contemporaine. C'est d'ailleurs le personnage du reporter qui clôt sur l'impossible roman du quotidien. Plusieurs journalistes s'essaient à retranscrire l'aventure des survivantes, et la multiplicité de la retranscription du récit figure le caractère protéiforme d'un mythe en construction. La rumeur précède la légende, l'hyperbole précède l'héroïsation, la popularité fait le mythe. Les articles et le *qu'en dira-t-on* se mêlent pour élaborer une épopée grandie dans la bouche des badauds et sous la plume des journalistes. Dans une redéfinition du

mythe contemporain, on pourrait dire que l'ambivalence entre le possible narratif et l'impossible narration est représentée par le journaliste Hipólito qui clôt le roman. Dans sa redite perpétuelle, et son interrogation éthique, le récit des oubliées de l'île de K comme fait divers définit la forme du mythe, son essence, et il serait là pour contredire Marcel Proust : la vraie vie ce n'est pas la littérature… Car Hipólito, le journaliste perçoit la force épique de l'aventure des femmes**,** il perçoit la puissance du mythe possible, il admire chez ses concurrents un style ampoulé et lyrique et observe sa plume incapable de rendre à ces femmes l'ampleur de ce qu'elles ont vécu. Faut-il alors considérer que seule une femme peut porter une histoire de femmes ? D'ailleurs le détail de certaines souffrances est présent sous la forme du discours rapporté. Esperanza en a fait le récit à Hipólito dont on suit les pensées et les tentatives de réécriture. Atterré, Hipólito finit par se demander « Comment fait-on pour se battre avec les mots ? Bon, il y a des journalistes et des écrivains. Les seconds se défendent plus que les premiers, ça c'est sûr. » Le combat, dans cette œuvre, c'est aussi écrire. Mais ce combat est perdu d'avance, comme la plupart des combats, quand il s'agit simplement de raconter la souffrance des femmes, écrire sert-il encore à quelque chose ? Tous les effets de style sont impuissants face au fait divers absurde, ordinaire et improbable. C'est sans doute l'explication du choix d'écriture de l'auteure, Ana García Bergua, qui accepte en toute humilité l'impossible narration et écrit tout de même un roman en toute arrogance. Sans doute est-ce là la différence entre le journaliste et l'écrivain, le second honore son arrogance créatrice tandis que le premier y renonce. Le journaliste Hipólito (toujours bien nommé) qui aimerait tant être écrivain cite les intertextes puisés dans la littérature comme pour aider le fait divers à pénétrer l'aire littéraire. On peut d'ailleurs se demander quelle posture a choisi la journaliste-romancière Ana García Bergua, elle qui a conçu son roman comme une enquête journalistique basée sur la recherche hémérographique. Comme Orson Welles construit *Citizen Kane* sur l'élucidation d'un mot, l'écrivaine mexicaine veut résoudre la question de la postérité de l'Histoire mexicaine à travers un fait divers. Il apparaît que le moindre fait divers a le potentiel d'un roman. C'est le Mexique lui-même qui devient un puits de mythes à travers ses héroïnes ordinaires, ces héroïnes déclassés, dégenrées, racisées et surtout ces héroïnes, qui aux yeux de la postérité nationale, ne valent pas grand-chose.

« Trois pesos par jour » (p. 225), tel est le prix et la valeur du sacrifice, le prix et la valeur du mythe**.** Alors qu'elle dépérit, Luisa tente une ultime rencontre ave Obregón, le nouveau président. Elle agit avec lui sans rancune, elle réclame un dû. Les arriérés de la solde de son mari « mort en héros ». Elle lui écrit comme elle écrirait au Dieu de l'Olympe du continent, celui par qui la reconnaissance viendra. L'improbable aventure de ceux que l'on a appelés les « oubliés de Clipperton » se trouve incluse dans une

rivalité de propriétaire entre la France et le Mexique, elle-même perdue dans la révolution mexicaine, elle-même aux prises avec la première guerre mondiale. Le fait divers de *L'île aux fous*, c'est la plus petite des poupées russes. Celle qui est creuse, celle qui ne porte rien, celle que l'on peut perdre et oublier, celle qui n'a de sens qu'à travers les autres, celle que l'on abandonne. C'est le père de Luisa qui lui fait l'aveu de l'abandon manifeste, conscient des autorités : « Elle avait espéré que le gouvernement reconnaîtrait l'héroïsme de la garnison, celui de son mari, qu'on lui verserait une pension et soudain voilà que tout s'effondrait » (p. 64). L'histoire du Mexique s'est accélérée : « On aurait dit que quelque chose d'énorme avait eu lieu et qu'elles avaient tout raté » (p. 81). Leur retour sur la terre natale est un retour improbable, le calme après la tempête qui surprend les captives insulaires comme si elles avaient échappé au temps Historique collectif, pour vivre une aventure avec le Diable. Le temps de la tragédie des femmes n'est pas celui de la tragédie mexicaine ; et dans un dialogue de sourds, la voix de l'une s'adresse à l'autre, il n'y a aucun espoir que les courbes asymptotiques se touchent un jour, car l'une est l'ellipse de l'autre. L'autre leçon du fait-divers, devenu mythe fondateur, c'est le sort réservé à l'honneur. L'honneur aux apparences de paradis perdu puis l'honneur travesti en enfer : « Un soldat sans honneur est un détritus, une scorie » (p. 35) se répète Raúl Soulier en quête d'un destin héroïque. L'entêtement des justes et le mensonge des grands sont moqués tout au long du récit. Ainsi, l'illusion du Candide maladroit se poursuit dans une forme d'honneur cruel formulé par l'auteure avec une ironie toute voltairienne à travers la « pacification des indiens » assimilable à un massacre,[89] puis *Vanitas vanitatum*, ce sera la mutation sur l'île : « un caillou de la plus haute importance » (p. 121) en plein milieu du Pacifique. L'ecclésiaste a beau prévenir depuis l'au-delà que tout est vanité, ce caillou devient sous la houlette d'un héros mal famé la seule chance de se construire une carrière militaire. L'honneur de l'homme, l'honneur du Mexique, l'honneur de l'armée fédérale toute entière reposait sur ce caillou insalubre qui ne produit que des excréments d'oiseaux. Raúl sait qu'il est trompé : « Lorsqu'il sort du bureau du lieutenant-colonel Bobadilla, Raúl sent qu'on vient de l'écraser avec un caillou comme un vulgaire insecte. Un caillou de grande valeur, bien entendu, de la plus haute importance pour le Mexique » (p. 122). Raúl n'est plus le Candide des premiers jours, mais il obéit et trouve dans cette mission, l'occasion d'être dans les yeux de Luisa ce qu'il avait toujours rêvé d'être. Pourtant c'est aussi l'honneur qui lui fera refuser une première embarcation américaine venue secourir la garnison, c'est encore l'honneur qui lui fera abandonner sa femme pour tenter de rejoindre Acapulco. C'est l'honneur qui lui fera, en Robinson bureaucrate, écrire des centaines de rapports qui ne seront jamais

[89] « La récompense de cette ascension fulgurante fut de m'envoyer en campagne à Z. pacifier des Indiens qui s'étaient soulevés. Je n'eus plus besoin de planter personnellement ma baïonnette dans leur chair, il me suffisait d'y envoyer les autres, de les placer dans une certaine logique, les uns à droite, les autres à gauche, en fonction du terrain tellement plat dans ces contrées qu'il n'y avait pas moyen de se cacher. » *Ibidem*, p. 86.

lus. Et comme un Robinson précautionneux, il mettra l'étendard de la patrie dans un tube en laiton pour le protéger…. Mais les drapeaux ne protègent pas les femmes, ni les terres. On viole les unes et les autres, on perd les unes et les autres. Une autre symbolique mime la vanité de la lutte sociale et politique : elle suit le mouvement désordonné d'une embarcation qui fait naufrage. Le mythe social et politique, qui souffre de ce naufrage, c'est la mère-patrie, semblable à une tempête en furie et sans pitié. Si le récit est une métaphore de l'histoire, il offre aussi une métaphore des relations sociales et politiques fondées sur la force et la faiblesse. C'est ainsi que vivent les « fous », ces oiseaux gauches et imbéciles aux mœurs brutales et languides. C'est ainsi que vivent les hommes et les femmes, les uns face aux autres. La politique, absurde et vaine, ressemble à cette île sans ressources où le salpêtre dévore tout. L'île aux fous est inhospitalière, hostile, contraire même à l'idée de vie humaine. Les odeurs, les couleurs, les tempêtes, la taille, les perspectives, les courants, tout fait de cette île un *presqu'atoll* sans intérêt. Et la querelle franco-mexicaine n'en apparaît que plus folle. La mer est comparée à un Cerbère et les allusions mythologiques fourmillent. Nous sommes donc aux portes des Enfers.

L'échec du désir de l'autre est alors symbolisé par les ravages du salpêtre. Dès le départ, Raúl est prévenu contre le salpêtre, pourtant il a la conviction que par la force de ce nouvel amour, de ce nouvel Eden, de ce nouveau possible, il pourra aller à l'encontre de la pourriture malsaine qui gagne toutes les plantations. L'ensemble du roman est dominé par ce salpêtre (p. 185), ce sel de pierre, nitrate de potassium qui brûle et pourrit toutes les tentatives de colonisation humaine sur cette terre qui dévore le corps et l'esprit des hommes. La Nature, dans sa plus pure tradition romantique, possède ses lois essentiellement cruelles, absurdes et surprenantes et l'homme est incapable de la dominer, de la contrôler. Il ne lui reste en Robinson diminué qu'à mimer l'ordre, mimer l'existence d'une domination pour faire semblant d'y croire. Raúl Soulier c'est aussi une Perrette absolue qui projette sur l'île des rêves de prospérité et d'abondance en dépit de la réalité. Car c'est bien le désir qui pousse Raúl, et ce désir face à une île qui n'a rien à offrir ne peut que mener à la mort. La plus grande preuve de la puissance de cette Nature sans pitié réside dans la violence de la maladie qui va ravager la communauté plus sûrement que n'importe quelle guerre : le scorbut. Il suffit d'une lettre, d'une seule lettre pour endiguer cette maladie qui amène à la quasi liquéfaction des organes : la lettre C. Sans ravitaillement, sans fruits et légumes, les hommes se voient dévorer et assassiner les uns après les autres. L'impossible civilisation, l'incapacité des hommes cherchent refuge et salut dans le courage des femmes, et l'aide extérieure. En attente d'un bateau qui apporte fruits, légumes, puis en attente de sauveur, les « oubliés de l'île de Clipperton » ont tellement d'occasion de mourir que le courage des femmes devient nécessité. L'arrivée finale (et première

dans l'ordre du roman) du lieutenant Scott ne tient qu'à une décision risquée le 18 juillet 1917. Les héros sont des ennemis, mais le fait-divers gomme provisoirement l'actualité au profit de la geste héroïque et épique : « Je croyais que nous étions en guerre contre les américains ? demande une gamine à sa mère. Ces hommes-là sont différents, répond-elle, ils ont sauvé des mexicains, ce n'est pas comme les autres» (p. 53).

La lutte apparaîtrait-elle comme inutile, fatale ? Le sacrifice des femmes serait-il inutile, semblable à la naïveté et la bêtise des fous, ces oiseaux aux pattes bleues si gauches et si gourds que les hommes les tuent sans effort ? La description que fait Raúl des oiseaux sera celle-là même que fera Saturnino des femmes quand il comprendra qu'elles sont à sa merci. Les oiseaux n'ont pas peur des hommes, ils se laissent prendre, ils se posent même sur les épaules de leurs futurs prédateurs. En fait, l'île a été surveillée pour rien, les hommes et les femmes sont morts pour rien, et Luisa n'obtiendra que trois pesos (p. 228) par jour quand le kilo de chile pasila (p. 226) vaut deux pesos le kilo. Elle n'aura comme seule consolation d'obéir malgré elle aux nouvelles lois en vigueur au Mexique affichées sur les murs de la gare : « La femme doit avant tout veiller à sa ligne, c'est ce qui fait le charme féminin » (p. 226). Est-ce la femme qui peut difficilement s'émanciper au Mexique, ou le Mexique lui-même aux prises avec ses contradictions ?

De quoi est donc faite l'étoffe des héros quand les dernières pages de *L'île aux fous* dépeignent la lente et cruelle deshumanisation, la déchéance des corps et des âmes ? C'est d'ailleurs sur une réminiscence de *Sa Majesté des Mouches* que s'achève le roman par la voix impuissante à dire du journaliste Hipólito. N'est-ce pas la même réminiscence au début du roman d'Ana García Bergua ? Comme l'enfant Ralph se jette dans les bras d'un officier de marine, Luisa encore juvénile se retrouve dans les bras du lieutenant américain Scott.

5. Considérations finales

Que doit-on conclure sur cette œuvre et ses héroïnes en haillons aux prises avec une fatalité épique qui fait d'elles d'abord des victimes ? Toutes les références mythiques et mythologiques dévaluent une héroïcité fondée sur un vide. Vide des êtres, vide de l'histoire, attente perpétuelle d'une quête sans objet. Doit-on conclure à un pessimisme absolu ? A une totale déréliction à l'image de ces corps atteints de scorbut qui implosent et se délitent ? La femme ne serait alors pas plus l'avenir de l'homme que l'épopée ne serait l'avenir de l'héroïsme… Tout héroïsme devenant illusion, toute imitation épique un entrefilet dans un journal local… Pour ne pas penser que toutes les femmes soient héritières de Pandore, Ana García Bergua laisse un peu de lumière au lecteur à travers le personnage d'Esperanza ; Esperanza la

bien-nommée, et c'est sur cette lumière que nous voudrons conclure. Elle est l'espérance qui s'est sacrifiée.

Esperanza à la fin du roman, après avoir protégé le fils de Luisa, après avoir raconté, et raconté, et raconté encore, part chez son père et rejoint par un miracle d'écriture inattendu Schubert son amoureux d'infortune, cet allemand aux lieder joyeux. L'homme la reconnait et l'étreint. Il presse contre lui une femme maigre dont les atours se sont perdus dans les multiples privations de ce retour sans fin, une femme maigre sans féminité apparente, mais une femme idéale, parfaite, devenue mythique car elle est son Aphrodite retrouvée. Reste un seul invariant de l'épopée au féminin : les femmes qui vivent, vivent toujours dangereusement ;[90] donc, toute vie de femme relève de l'épopée.

Le sens de ces vies de femmes pourrait alors épouser ce vers d'Ana Luisa Amaral « Si je meurs/ je veux que ma fille ne m'oublie pas (…) ». Nous voudrons bien croire que l'épopée au féminin, malgré tout, soit un testament laissé aux autres femmes.

Références bibliographiques

ALAIN, Emile Chartier. **Mars ou la guerre jugée**. Paris : Editions Gallimard, 1936.

BAUZÁ, Hugo Francisco. **El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

BRUNEL, Pierre. ***Mythopoétique des genres***, PUF, 2003.

CARDONA ZULUAGA, Patricia. "Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción" in **REVISTA Universidad EAFIT** Vol. 42. No. 144. 2006. pp. 51-68

DERIVE, Jean (sous la dir.). ***L'Epopée,*** éditions Karthala, 2002.

COLLECTIF. ***L'épopée,*** Armand Colin, "Collection U", 2006.

ESTEBAN SANTOS, Alicia. «Esposas en guerra: esposas del Ciclo Troyano (Heroínas de la mitología griega II)», **CFC (G)** 16, 2006, 85-106.

GARCÍA BERGUA, Ana. **L´île aux fous**, (2007), traduit de l´espagnol par Serge Mestre. Paris : Mercure de France, 2009, 288p.

MOHSSINE, Assia. Avant-propos à **De l´héroïne mythique á l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique chez les autrices des Amériques et de l´Aire ibérique**. **Revistas épicas***,* Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 1-2.

_____. «Las mujeres en la historia. ¿un imposible heroísmo? Las propuestas de Elena Poniatowska y Ana García Bergua», **Historia y literatura**, Universidad de Baja California Sur, 2017.

MOUREAU, François (préface de). **L'île, territoire mythique**, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

[90] « (…) elle avait perpétuellement le sentiment qu'il était très, très dangereux de vivre, ne fût-ce qu'un seul jour. » Virginia Woolf *Mrs Dalloway* [1925], Le livre de poche, 2012, p.23.

NEIVA, Saulo (sous la dir.). **Désirs et débris d´épopée au XXe siècle**. Bern : Peter Lang, 2009.

WOOLF, Virginia. **Mrs Dalloway** [1925], *Préface de* André Maurois, traduction de l´anglais par Pascale Michon. Paris : Livre de Poche, 2012**.**

ZUMTHOR, Paul*.* **Introduction à la poésie orale**. Seuil, 1983.

TORRALBO CABALLERO, Juan de Dios. Coordenadas cervantinas en la novela épica de Kathy Acker. In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas**, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 127-142. ISSN 2527-080X

COORDENADAS CERVANTINAS EN LA NOVELA ÉPICA DE KATHY ACKER

CERVANTINE COORDINATES IN KATHY ACKER'S EPIC NOVEL

Juan de Dios Torralbo Caballero[91]
Universidad de Córdoba, UCO

RESUMEN: Este trabajo se centra en la novela de la norteamericana Kathy Acker titulada *Don Quixote, which was a dream* (1986), prestando atención a los elementos épicos que presentan las tres partes del libro. En primer lugar, se enmarca el tema, recorriendo algunas huellas cervantinas en la cultura anglosajona y revisitando la construcción de personajes femeninos inspirados en Cervantes. En segundo lugar, se realiza una comparación estructural y temática entre *Don Quixote, which was a dream* y *Don Quijote de La Mancha*, mostrando el ancestro cervantino de la obra de Acker y, concretamente, la metamorfosis del protagonista español en la heroína que "campea" por Nueva York (la ciudad como vehículo de la búsqueda de la identidad femenina). En tercer lugar, se correlacionan los aspectos épicos de ambas novelas, matizando cómo la protagonista de Acker se embarca en aventuras que son, en cierto modo, paralelas a las hazañas de Don Quijote. Con todo se deduce que, igual que la obra de Cervantes refleja su época, la re-escritura de Kathy Acker muestra un mosaico de Estados Unidos en la década de los 80, cuyas teselas retan y denuncian la sociedad patriarcal y capitalista del momento, a la vez que emana ineludiblemente la impronta autorial de novelista que naciera en Nueva York y muriera en Tijuana.

ABSTRACT: This essay approaches the novel by Kathy Acker American *Don Quixote* entitled, *which was a dream* (1986), paying attention to the epic elements having the three parts of the book. Firstly, the theme is framed, revisiting some cervantine footprints in the Anglo-Saxon culture and revisiting the construction of female characters

[91] Juan de Dios Torralbo Caballero has been an Associate Professor at the University of Cordoba since 2012. He holds a BA and PhD in English Studies (2007) from the University of Cordoba, a MA in Spanish Literature (2005) from the University of Córdoba. His email is torralbocaballero@uco.es.

inspired by Cervantes. Secondly, a structural and thematic comparison between *Don Quixote, which was a dream* and *Don Quixote* is performed, showing the cervantine content in Acker's work and specifically the metamorphosis of the Spanish protagonist in the heroine that makes her way through New York (the city as a vehicle for the pursuit of female identity). Thirdly, a selection of epic aspects of both novels are matched, clarifying how the Ackerian character embarks on adventures that are somewhat parallel to Don Quixote's deeds. All in all, it is inferred that as Cervantes' literary masterpiece refracts his time, Kathy Acker's re-writing shows a mosaic of the US in the 80s, whose tesserae challenge and denounce the capitalist and patriarchal society of the time, emanating the singular authorial imprint of a novelist that was born in New York and died in Tijuana.

1.Introducción

Don Quijote pasea por Barcelona "a la llana y a pie", alza los ojos y lee un cartel que dice "Aquí se imprimen libros" (Cervantes, 2005, p. 1030). Entonces entra a la imprenta, ve cómo tiran, corrigen, componen y enmiendan los libros; dialoga con los oficiales del taller acerca de una traducción del italiano. Este diálogo le permite reflexionar sobre las "propias correspondencias" entre lenguas aseverando lo siguiente: "me parece que el traducir de una lengua en otra […], es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz". Ciertamente Don Quijote estaba realzando el valor de traducir desde las lenguas "griega y latina". Al poco agrega: "no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir" (Cervantes, 2005, p. 1032) por lo que reconoce el valor del traductor. Junto al concepto de traducción hemos de situar los términos de reescritura y de influencia literaria, en el sentido postulado por T. S. Eliot (1997, p. 41) como "principio estético" y como "a living whole" (1997, p. 44), los cuales emanan en el legado literario de la novelista neoyorquina Kathy Acker (1947-1997). El objetivo principal de este trabajo es mostrar la influencia cervantina en *Don Quixote*, de Kathy Acker. En primer lugar, se indaga la singular estructura de la novela norteamericana contrastando seguidamente algunos paralelismos hallados en la comparación de ambos textos. Asimismo, se investigan los objetivos que llevaron a la escritora a adentrarse en el mundo épico que desarrolla en las diferentes aventuras de la protagonista, llamada Don Quixote.

Trabajos anteriores han abordado la obra de Acker desde varios puntos de vista. Por ejemplo, Cristina Garrigós (1996, p. 113) profundizó en el asunto de la identidad a la luz de las teorías posmodernistas. Randall se propuso analizarla siguiendo los postulados de Sherrie Levine (2001, xiii) en el contexto de la teoría sobre el "plagiarism" y su recepción como un modo de respuesta estética.

La metodología aquí aplicada parte de una *close reading* del texto meta, relacionándolo con algunos aspectos del texto origen pero, principalmente, tratando de extraer el sentido *auctorial* que contiene y relacionándolo con la totalidad del relato. "Can a female knight defeat the evil enchanters of

modern America?" Así consta en la contraportada de la edición publicada en 1986 por Grafton Books. Este es uno de los objetivos escriturales que se propuso Acker con este trabajo.

Consideramos de relevancia estudiar *The Female Quixote* a la luz de otras reescrituras sobre el tapiz cervantino, concretamente dentro de los estudios de la recepción de la obra cervantina, incluso en el seno de los estudios de traducción. Para ello, recorreremos las tres partes que plantea la escritora en su novela y realizaremos sendas calas en algunos pasajes que consideramos de axial relevancia.

Pedro Ruiz Pérez (2016, p. 16), en la presentación del volumen *Cervantes: los viajes y los días* anota que "la literatura no empieza y acaba en la materialización del texto, sino que se imbrica estrechamente con la vida: nace y crece con sus experiencias y corre su vía "en brazos de la estampa", pero también en el juego de relaciones con los demás agentes del campo literario, los del presente del autor y los que contribuirán a su perennidad a lo largo de los años". Este trabajo imbrica la materialidad del texto norteamericano con la vida de su autora, con su contexto literario y personal, perpetuando la perennidad de la obra maestra cervantina en dicha imbricación.

2. Huellas cervantinas en la literatura anglosajona: Lennox y Austen

Conviene recordar en estos preliminares que el personaje cervantino fue metamorfoseado en un personaje femenino en algunas novelas inglesas, de las que destacamos dos que consideramos de axial relevancia.

En primer lugar, hay que decir que Arabella encarna la protagonista de *The Female Quixote* cuyas aventuras emulan muy de cerca las hazañas del flaco español, por ejemplo cuando se arroja al río Támesis creyendo que unos zagales que se acercaban iban a violarla; o cuando finalmente ante el Doctor reconoce su locura debida a la lectura de libros de romances, volviendo a la cordura. Un primer estadio crítico epidérmico permite inferir que la autora desmitifica la literatura anterior que ocupaba las horas de las lectoras en su país, la lectura de "romances"; sin embargo, algunas voces críticas han abogado, precisamente, por lo contrario, por la proclamación del derecho a la literatura y del placer de la literatura de un público femenino que en el siglo XVIII comienza a adquirir más número en la cultura inglesa. Mucho se ha escrito sobre la defensa de la mujer que realiza Charlotte Lennox en su obra, concretamente de la representación de una mujer que se adentra en los mundos fantasiosos de la literatura (frente a la sociedad y a la participación en la sociedad de sus días) y sobre la defensa de la lectura y de la formación femenina que Lennox circunscribe en las páginas de su novela.

En segundo lugar, Catherine Morlan (en la novela *Northanger Abbey* de Jane Austen) desmitifica un género literario de modo más indirecto, en el sentido que hizo Cervantes con los libros de caballerías y protagoniza sendas aventuras satíricas y paródicas, como el descubrimiento de los papales en el arca de su dormitorio de Northanger Abbey que, en lugar de contener algo misterioso y gótico como Catherine esperaba, albergaba simplemente una lista de la compra. Jane Austen, en suma, está defendiendo la novela (TORRALBO, 2017, p. 250), que es un género poco valorado cuando escribió esta obra a finales del siglo XVIII así como la ontología en manos tanto de una lectora como de una escritora femenina.

2. La autora y la estructura de la obra

Kathy Acker es una escritora fértil desde el punto de vista de la reescritura o de la traducción, tal como denotan sus obras *Great Expectations* y *Don Quixote which was a dream*, publicado en 1986. Randall establece que Acker no es una "plagiarist" según la concepción actual, sino más bien de "plagiaristic". El quinto libro de la escritora, *Kathy Goes to Haiti* (1798) muestra al comienzo unas notas de tintes autobiográficos que registramos en la cabecera de este trabajo: "Kathy is a middle-class, though she has no money, American white girl, 29 years of age, no lovers". Don Quixote es un personaje femenino que proclama que "I'm fighting all of your culture" (ACKER, 1986, p. 18) donde los ciudadanos son representados como perros en un estado de guerra permanente.

Don Quixote which was a dream se estructura en tres partes, indicado claramente desde el comienzo, por lo que a nivel anatómico la obra mantiene cierta correlación con *El Ingenioso Hidalgo* que también se presenta en partes, si bien la obra española supera con creces la densidad de la americana, que ocupa unos dos centenares de páginas (ACKER, 1986, p. 5):

> "Table of Contents"
> The First Part of Don Quixote: The Beginning of Night (p. 7-37)
> The Second Part of Don Quizote: Other Texts (p. 39-97)
> The Third Part of Don Quixote: The End of the Night (p. 99-207)

Cada parte, a su vez, tiene diferentes episodios marcados con un título. La primera, contiene los siguientes apartados sin enumerar: "DON QUIXOTE'S ABORTION", "SAINT SIMEON'S STORY", "THE FIRST ADVENTURE", "HOW DON QUIXOTE CURED THE INFECTION LEFT-OVER FROM HER ABORTION (SO SHE COULD KEEP HAVING ADVENTURES)", "PROVING THAT TRUE FRIENDSHIP CAN'T DIE", "INSERT", "THE ADVENTURE OF MEN", "ANOTHER INSERT", "THE AFTERMATH OF THE WORLD", "HISTORY AND WOMEN", "A SCENE OF THE MADNESS AND/OR THE DREAM OF DON QUIXOTE", "MARRIAGE" y, finalmente, "DEATH".

La segunda presenta un subtítulo que es “BEING DEAD, DON QUIXOTE COULD NO LONGER SPEAK. BEING BORN INTO AND PART OF A MALE WORLD, SHE HAD NO SPEECH OF HER OWN. ALL SHE COULD DO WAS READ MALE TEXTS WHICH WEREN’T HERS”. A continuación aparece un collage de textos subordinados a los cuatro apartados principals denominados así: “TEXT 1: RUSSIAN CONSTRUCTIVISM”, “TEXT 2: THE LEOPARD: MEMORY”, “TEXT 3: TEXTS OF WARS FOR THOSE WHO LIVE IN SILENCE” y, en fin, “TEXT 4: WEDEKIND’S WORDS”. El primero, por ejemplo, contiene estos supepígrafes: “1. Abstraction”, “2. The Poems Of A City”, “3. Scenes Of Hope and Despair”, “4. The Mistery”, “5. Deep Female Sexuality: Marriage Or Time”,

La parte tercera se distribuye en cinco apartados sin enumerar, cuales son: “DON QUIXOTE ACTS: DON QUIXOTE IN AMERICA, THE LAND OF FREEDOM”, “HETEROSEXUALITY”, “A DOG’S LIFE, cont.: AN EXAMINATION OF WHAT KIND OF SCHOOLING WOMEN NEED”, “THE LAST ADVENTURE: UNTIL THIS BOOK WILL BEGIN AGAIN”, terminando con “DON QUIXOTE’S DREAM”. “HETEROSEXUALITY” contiene, a su vez, seis apartados; y “AN EXAMINATION OF WHAT KIND OF SCHOOLING WOMEN NEED” abarca dos puntos que son: “1. What I Really Learn In School: Isolation” así como “2. Reading: I Dream My Schooling”.

Acker genera un collage “as a jumble and a combination of seemingly discontinuos circular, and non-linear story fragments and sound-bites, or parodies”, por lo que “the meaning of her writing is, for the most part, elusive and can only be achieved through context association” (VOLLER, 1996, p. 49). La estructura de la obra incorpora una refracción del género literario en su propia anatomía; en palabras de McKeon (2017, p. 67) una novela "crystallizes genreness […] self-consciously incorporating it, as part of its form, the problem of its own categorial status."

3. De los contenidos a los trazos argumentales

La primera parte presenta a una mujer que acaba de abortar y decide convertirse en un caballero andante en búsqueda de su amor. Las primeras palabras esgrimen las razones de esta búsqueda: “When she was finally crazy because she was about to have an abortion she conceived of the most insane idea that any woman can think of. Which is to love” (ACKER, 1986, p. 9). Este punto de inflexión preliminar (Friedman 13) contiene un claro eco biográfico, porque la propia escritora afirmó que “While I was waiting to have the abortion, I was reading *Don Quixote*. Then I had all these pieces and I think, I just started copying *Don Quixote* is very much about trying to find your voice as a woman”. De manera inmediata, la voz narradora muestra la confusión que atormenta a la protagonista como una especie de esquizofrenia elegida *motu proprio*: “she was both a woman therefore she couldn’t feel love and a knight in search of

Love. She had to become a knight, for she could only solve this problem only by becoming partly male" (ACKER, 1986, 29). Esta disemia revela su subversión y su clara metamorfosis, así como su tormento y su coraje. Pronto la escritora subraya su nihilismo y su ausencia de esperanza, concretamente cuando reza: "Do you know why I'm screaming? The mad knight told them. Because there's no possibility for human love in this world" (ACKER, 1986, p. 17).

La segunda parte es un collage de diferentes hipotextos, reflejando de esta manera una polofonía bachtiniana. La escritora ahonda en una voz original y femenina a través de una escritura nómada que expresa su voluntad poética de deconstruir el texto original masculino (STURM-TRIGONAKIS, 2011, p. 245, 248). Acker es la ordenadora y el factótum de su discurso narrativo, de la misma manera que Cervantes fue un demiurgo respecto de un discurso novedoso. Téngase en cuenta la significación de los conceptos de polifonía y diálogo en la obra cervantina, según ha apuntado el Profesor Pedro Ruiz Pérez (2010, p. 207): "En la polifonía del *Quijote* se entremezclan las voces y los discursos, componiendo una verdadera suma de la narrativa anterior o vigente en su momento, en continua revisión en los distintos episodios […]". La parte segunda de la obra inglesa también contiene un claro eco de la obra española, cuando aduce que "Being dead, Don Quixote could no longer speak. Being born into and part of a male world, she had no speech of her own. All she could do was read male texts which weren't hers" (ACKER, 1986, p. 39).

La tercera parte abarca el final de la noche mostrando a un Don Quijote perruno que vaga por la ciudad de Nueva York y dialoga con muchos perros sobre temas con un alto contenido político. Aquí late *El coloquio de los perros,* las huellas de Cipión y Berganza. La cronología de la obra meta se remonta a los años 80 mostrando un retrato peyorativo de Nueva York. La noche es un escenario adecuado para la búsqueda de la identidad (GARRIGÓS, 1996, p. 115). *Mutatis mutandis*, Cervantes retrató la sociedad imperialista española hacia 1600. Si al comienzo de la obra, la protagonista albergaba alguna esperanza al observar la ciudad ("She sighted New York City. She was elated for she was anxious to see her friend. She decided to wait until the night which is when the city opens. Night orgasmed: it wasn't lightless: its neon and street lights gave out an articicial polluted light", ACKER, 1986, p. 18), en la tercera parte la protagonista huye de la metrópolis arguyendo que "New York is hell. You don't know how hellish capitalism really is. Daddy, I was wrong to leave here. I ran away to the city because I didn'nd feel normal in a normal household and, wanting to be me, I wanted to express me" (ACKER, 1986, p. 115).

El lector de la obra debe encajar las teselas de este mosaico creativo para exprimir el sentido autorial; Acker "emphasizes the function of the reader as co-writer and co-creator of a particular story of the text" (VOLLER, 1996, p. 49).

4. Don Quixote campea por New York: denuncia y búsqueda de identidad

Señala Cristina Garrigós (1996, p. 113) que la ciudad proporciona una metáfora perfecta para la búsqueda femenina de la identidad, para la plasmación de la figura femenina como "decentered and fragmented", asimismo matiza que "Acker's appropiation of these texts [*Pigmalion* de Bernard Shaw, los poemas de Catulo y *Romeo and Juliet* de Shakespeare] is highly political; it is meant to subvert the gender values" (GARRIGÓN, 1996, p. 116). Liz Heron (1993, p. 2), en *City Women*, estableció que "City fictions are often narrative of self-discovery". Randall (2001, p. 245) matiza que "Acker links the problem of identity as expressed in plagiarism to schizophrenia, especially as it is formulated in *Anti-Oedipus* (Deleuze and Guattari) as the notion of the 'body without organs'; that which is a machine for attracting desire, having no desire of its own".

El comienzo plantea el contexto de pesadilla que acompaña a la protagonista en sus aventuras épicas, aludiendo a su armadura y a su aspecto físico, tal como se aprecia en la obra del Ingenioso Hidalgo, integrando repentinamente un vector que obsesiona a la escritora: "el intento de tener una identidad que siempre fracasa":

> From her neck to her knees she wore pale or puke green paper. This was her armor […] The wheeling chair would be her transportation. […] As we've said, her wheeling bed's name was "Hack-kneed or Hackneyed", meaning "once a hack' or always a hack' or a writer' or an attempt" to have an identity that always fails'. Just as "Hackneyed" is the glorification or change from non-existence into existence of "Hack-kneed", so; she decided "catherer" is the glorification of "Kathy". By taking on such a name which, being long, is male, she would be able to become a female-mate or a night-knight (ACKER, 1986, p. 9-10).

Alonso Quijano se empeña en ser armado caballero en el segundo capítulo, tras solicitar esta distinción al dueño de la venta donde se aloja; comenzando de este modo su periplo de aventuras. La primera tiene lugar cuando llega un arriero a dar de beber agua del pozo a su recua y Don Quijote le dice que no toque su armadura; el mulero lo toca y el ingenioso hidalgo lo increpó con su lanza. Este episodio se correlaciona con la Don Quixote ackeriana, armada caballero de este modo:

> Why didn't Don Quixote resemble these women? Because to Don Quixote, having an abortion is a method of becoming a knight and saving the world. This is a vision. In English and most European societies, when a woman becomes a knight, being no longer anonymous she receives a name. She's able to have adventures and save the world (ACKER, 1986, p. 11).

En la obra inglesa las aventuras se hilan en este *momentum*, cuando la protagonista dice que no puede entregar la documentación a la recepcionista de la clínica y cuando proclama que "I don't have an

identity yet" (ACKER, 1986, p. 11), asimismo cuando le expresa que no puede pagarle porque "I'm broke" (ACKER, 1986, p. 12).

"Saint Simeon's Story" (ACKER, 1986, p. 13-14) cumple la función de ser una historia intercalada[92] en la red de correlaciones de este binomio textual. Además, presenta a un "cowboy sidekick", un compinche que acompaña a Don Quixote al modo de Sancho Panza. Yendo al contenido de este micro relato, se deduce que la escritora denuncia la educación de un colegio irlandés religioso, donde el maestro consideraba a los alumnos (Simeon, entre ellos) como "working clases" y donde sufrió maltrato y abusos. El maestro "picked out the boy sexually desired […] You, boy. […] Each of us knew what was going to happen." (ACKER, 1986, p. 14).

Otro pasaje concreto es el titulado como "The First Adventure", cuando la heroína de Acker quiere liberar a un chico que está siendo mordido por un señor mayor, es una primera muestra. Se trata de un reflejo del capítulo cuarto de *Don Quijote* ("De lo que le sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta"), cuando el protagonista halla a un labrador azotando a Andrés, un niño de 15 años. Se pone de manifiesto la superioridad y la tiranía sobre los débiles. La recreación de Acker es más amarga que la española porque "the boy tried to enjoy the beating because his life couldn't be any other way" (ACKER, 1986, p. 15). Según deduce Elke Sturm-Trigonakis (2011, p. 245) este modelo de correlaciones se aplica en los pasajes de la primera parte de la obra norteamericana, "they evoke a specific scene in Cervantes' novel, but the episode in question is modified and emphasizes often the violence of Don Quixote has to face searching for love because this is her main intention".

Acker adapta parte del contenido cervantino a las teselas de su mosaico épico, precisamente para denunciar que la vida de la mujer estaba modelada por los patrones del patriarcado, arremetiendo así contra la atmósfera cultural masculina: "Being dead, Don Quixote could no longer speak. Being born into and part of a male world, she had no speech of her own. All she could do was read male texts which weren't hers". (ACKER, 1986, p. 35). La escritora establece que las mujeres nacen muertas, según deduce M. W. Smith (2001, p. 100) se trata de "the simulacra of late-capitalist phallocracy".

Lo que Acker sentencia es que los cánones del deseo, el amor y la sexualidad se han construido mediante los corsés religiosos y políticos de la tradición. Es de aplicación el concepto de Nancy Amstrong (1986, p. 39) de "social construct" e incluso el abordaje de Martine van Elk (2017, p. 28) sobre "male-dominated public sphere". De hecho la escritora reflexiona de la siguiente manera: "What is the myth of

[92] Otra muestra de historia intercalada es el sueño, descrito: "Meanwhile, Don Quixote, having found the only true remedy for human pain, fell asleep", pasando de la voz narradora omnisciente a la primera persona del singular en boca de la protagonista: "A Dream of Saving the World" "I'm walking down a mountain […] (ACKER, 1986, p. 17).

America for economic and political war or control now is taking place at the level of language or myth" (ACKER, 1986, p. 117). Para Acker la religión católica está capitaneada por clérigos de raza blanca que consideran a la mujer como la virgen María, mientras que la política aparece regida por la avaricia de los gobernantes, que aparecen sinecdóquicamente encarnados en la figura del Presidente Reagan (ACKER, 1986, 111).

5. El collage textual de la segunda parte

"RUSSIAN CONSTRUCTIVISM" fue después impreso en *Blasted Allegories and Bodies of Work*. Acker aborda ideas sobre el arte a través de un recorte de periódico (ACKER, 1986, p. 43), sendas cartas de amor ("Dear Peter, I can't stand living without you […]") (ACKER, 1986, p. 43, 45) e incluso poemas urbanos. Es de aplicación la sentencia de Voller:

> Featuring amorphic patterns, Acker's novels hardly ever have a story line or a plot, quite the contrary, her texts and writings ought to be regarded as "mood books", where there is no particular set of centralized characters, no centralized action, only a collage, a tapestry which depicts a certain kind of atmosphere instead (1996, p. 49).

"The Poems Of A City" es el rótulo que engloba los seis poemas que incorpora la segunda parte de la novela. El primero se titula "On Time" (ACKER, 1986, p. 47) y contiene citas de Catulo en una columna, entremezcladas con reflexiones en inglés intercalas y acompañadas, en la columna derecha, por comentarios sobre los tiempos verbales. "On time" dice así:

> desinas ineptire
> et quod vides perisse perditum ducas.
> fulsere quondam candidi tibi
> soles,
> cum it hurts me to remember I
> did act up today, a way of
> saying 'I'm not perfect,' forgive
> my phone call, ventitabas quo
> puella ducebat (on a leash:
> leather Rome)
> amata nobis quantum amabitur
> nulla (ACKER, 1986, p. 47).

En la columna de la derecha se lee:

> The subjunctive mood
> takes precedence over the
> straightforward active. The
> past controls the present.
> The past (ACKER, 1986, p. 47).

El latín, tomado *ad litteram*, exceptuando la interrupción por el texto inglés intercalado, dice: Deja de lado la torpeza / y lo que ha muerto considéralo perdido. Alguna vez te deslumbrarán las estrellas / cuando obas tras de aquella / a la que amamos como ninguna otra será amada". El poema fuente estaba precedido por el vocativo "Miser Catulle" indicando "Miserable Catulo".

A continuación, emanan los otros cinco poemas titulados con temas de ultimidades, como "Will Versus Chance", "Time Is Identity", "Loneliness", "Time is Pain" y "Time Is Made By Humans" (ACKER, 1986, p. 49-52). Esta mezcolanza de géneros tan dispares permite a Larry McCaffery (1996, p. 14) inferir que se trata de un "experimental snocking and highly disturbing prose assamblages […]".

Se desprende que la obra de Acker está cargada de ironía y sátira, en ocasiones cercanas al *black humour*, lo cual es compartido por escritores como William Borroughs. Acker muestra una sociedad corrupta, un país decadente gobernado por una oligarquía capitalista que impone sus propios códigos. Considera la omnipotente presencia del capitalismo inherente en las ideologías que oprimen y postergan a la mujer, a las comunidades (BUCK, 1992, p. 249). Por estas razones, Acker cuestiona la legitimación de las categorías culturales (GARRIGÓS, 1996, p. 116). África Vidal (1992, p. 386) destaca que "el espacio literario que Acker crea es "heterotópico" en el sentido de Foucault, está formado por zonas sin centro, como las de Apollinaire, las de G*ravity Rainbow*, las ciudades invisibles de Calvino, las de Cortázas o Alasdair Gray" y añade que se trata de "territorios incongruentes, imposibles, llenos de fragmentos".

La obra muestra la huella de los poetas de la Black Mountain School, principalmente en las invenciones lingüísticas y en la apertura sexual. Dicho esto, también se infiere que la escritora norteamericana emplea recursos de las fábulas cuyo efecto comunicativo es claro y didáctico. Emana un estilo descriptivo para denunciar los imperativos que la sociedad impone sobre el ser humano, mezclado con tintes surrealistas mostrando la inestabilidad de los géneros literarios así como los conflictos humanos, también en lo que concierne al género. Visto en su contexto, el texto de Acker supone un asalto textual a la historia social, política y literaria de su tiempo que ha marginado a la mujer.

6. "DON QUIXOTE'S DREAM […] I dream of Spain:"

En la sociedad que retrata la novela no existe el derecho de la libertad. En esta sociedad se puede hablar de "denied community" (SMITH, 2001, p. 100), por lo que los seres humanos luchan como perros en "poverty, alienation and fear" (ACKER, 1986, p. 190). Así refleja las ataduras de la sociedad: "Doggish life depends upon unequal power relations […]" y especifica que "The condition of a dog is a condition of war against everyone […]" apostillando paradójica y paródicamente "This is freedon" (ACKER, 1986, p.

114), que consiste en una "masque of death" (ACKER, 1986, p. 115). Frente a esta realidad, late otra que es la de la esperanza, la de la ensoñación la onírica.

Al compás del ideal que perseguía el español, hallamos el sinsentido y la desesperanza que encuentra Don Quixote en su búsqueda de la identidad y del amor (ACKER, 1986, p. 17)[93]. Garrigós (1996, p. 117) deduce que la ambigüedad en cuanto al género que presenta la protagonista es un signo de la igualdad entre los sexos. Aunque concluye que de la misma manera que el de la Mancha es una figura desplazada y patética, viviendo en un mundo irreal, la mujer[94] neoyorquina simboliza a las mujeres que están desplazadas en un mundo regido por los hombres, siendo la ciudad el emblema de la desolación y de la soledad.

El último segmento de la novela comienza así. La autora hace que la fallecida Don Quixote hable directamente ("speak directly") mediante una especie de monólogo interior que manifiesta el fluir directo y sin cortapisas del pensamiento. Se constata que Acker "refuses to distinguish between reality, hallucinations, dreams and fantasies" (VOLLER, 1996, p. 49) del mismo modo que le ocurría al Ingenioso Hidalgo de la Mancha. El fragmento muestra una vez más el dolor de la mujer dentro de las ataduras de la sociedad bienestante, alude incluso a la necesidad del lenguaje y de la comunicación incluso menciona la necesidad del receptor. Acker fondea incluso las teorías sobre el lenguaje:

> Being dead, Don Quixote wrote these recollections after she was dead:
> 'Now I'm going to speak directly.
> 'It is true that women are never men. Even a woman who has the soul of a pirate, at least pirate morals, even a woman who prefers loneliness to the bickerings and constraints of heterosexual marriage, even such a women who is a freak in our society needs a home.
> 'Even freaks need homes, countries, language, communication.
> […]
> 'Language presupposes community. Therefore without you, nothing I say has any meaning. Without love or language, I do not exist. We who are freaks have only friendship (ACKER, 1986, p. 202).

Poco después se lee "I dream of Spain" lo que encabeza una serie de reflexiones sobre España que consideramos de relevancia, ya que alude a la República de 1931 aduciendo algunas de sus causas de índole intelectual. Presenta algunas corrientes de pensamiento a comienzos del siglo XX como "a discourse derived from Karl Kraus' work and a nationalistic Catholicism" o las enseñanzas del discípulo de Kraus llamado "Julian Sanz […] sobre la doctrina de "harmonious rationalism" que le permite realizar la reflexión

[93] Proclama: "Do you know why I'm screaming? The mad knight told them. Because there's no possibility for human love in this world". La aseveración es taxativa y contundente.

[94] Para Garrigós (1996, p. 118) las mujeres se presentan como "víctimas de la sociedad", siendo la cultura falocéntrica y, del mismo modo, la lengua. De ahí que la autora quiera subvertir el lenguaje, en aras de alterar estos hábitos sociales.

siguiente en torno a las taras de los sistemas educativos y a los patrones perversos de conducta que conducen a la pobreza y a la guerra entre los seres humanos, al tiempo que aconseja el conocimiento de la cultura de otros países:

> […] poverty other forms of human degradation all forms of human brutality and undue suffering are humanly rectifiable. If we are badly hurting each other and we don't know how to stop badly hurting each other, we need to learn other intellectual emotive and behavioral models. Since we have to broaden our education, historical and imaginative, we must adopt temporal and geographical internationalism (ACKER, 1986, p. 203).

La reflexión continúa preguntándose sobre el modelo para la educación que defiende, basada en la difusión del conocimiento entre la ciudadanía de manera que preserva la libertad y la felicidad. El modelo lo explica, aludiendo a Francisco Giner de los Ríos y a la Institución Libre de Enseñanza, destacando dos principios, el de creatividad y el de internacionalización, de esta forma:

> In 1876, Francisco Giner de los Ríos, profesor of law, a disciple of Sanz del Río, founded what was to be until 1936 the most influential secondary school in Spain, the Institución Libre de Enseñanza. The School taught that the first principle from which all manifestations come is Creation or Will. A secondary principle was internationalism: the magazine *a Boletín* acted as a forum for both Emile Durkheim, Bertrand Russell, John Dewey, etc. and the Spanish intellectuals (ACKER, 1986, p. 203).

Otras reflexiones que realiza la voz quijotesca en este tramo final de la novela las consideramos de especial interés en la España de hoy, como por ejemplo la realizada sobre los catalanes o la referida a la lengua vasca, que proclama las peculiaridades de cada uno de estos pueblos, matizando cómo los primeros generaron su propio arsenal lingüístico y artístico y señalando la uniqueidad de la lengua vasca con sus respectivas implicaciones políticas:

> 'The Catalans, who before this time had regarded their own language as a patois […] began to create an impressive weight of writing and simultaneously to rediscover the glorious history of their Mediterranean Empire and the differences between them and other Spaniards. Both the Catalan peasants and the bourgeoisie worked together to produce a Catalan philological, literary, and artistic revival.
> 'The Basque language is unrelated to any language except for Magyar and perhaps Finnish. The Basque movement was political rather than cultural: until 1837 the Basque provinces had governed themselves (ACKER, 1986, p. 204).

Es llamativo que acuda al paradigma español para ilustrar algunos de sus sueños, ante la sequía cultural, humana y ética que Acker descubre en New York a través de su novela. ¿Es este el sueño de la protagonista?

7. Dickens, otro modelo de reescritura

Es oportuno mencionar que Acker había publicado en 1983 *Great Expectations* donde Pip, Havisham y el resto de personajes dickensianos se tornan en una galería de prostitutas, estrellas porno y narradores que transgreden las fronteras del género. El inicio de la obra de Dickens es el siguiente comenzaba precisamente remontándose a los orígenes de la familia del sujeto hablante, del protagonista, explicando el origen de su nombre y mencionando que jamás conoció a sus padres, ni siquiera una imagen de ellos, ya que habían muerto por lo que acude a sus tumbas para imaginárselos. Las primeras estrofas se centran en la descripción imaginaria de los mismos:

> My father's family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip.
>
> I give Pirrip as my father's family name, on the authority of his tombstone and my sister -- Mrs Joe Gargery, who married the blacksmith. As I never saw my father or my mother, and never saw any likeness of either of them (for their days were long before the days of photographs), my first fancies regarding what they were like, were unreasonably derived from their tombstones. The shape of the letters on my father's, gave me an odd idea that he was a square, stout, dark man, with curly black hair. From the character and turn of the inscription, `Also Georgiana Wife of the Above,' I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly. To five little stone lozenges, each about a foot and a half long which were arranged in a neat row beside their grave, and were sacred to the memory of five little brothers of mine -- who gave up trying to get a living, exceedingly early in that universal struggle -- I am indebted for a belief I religiously entertained that they had all been born on their backs with their hands in their trousers- pockets, and had never taken them out in this state of existence (DICKENS, 2003, p. 3).

La recreación refleja el espíritu extremo de los 80 en la New Wave americana. *Great Expectations* es un viaje posmoderno que no rehúye de los conflictos de identidad, la concepción de la vida y la conceptualización del arte. En el comienzo de la obra americana el narrador-protagonista explica que su padre se había suicidado en la navidad de 1978, muriendo su abuela (que equivalía a su madre) al año siguiente. En la obra meta aparece de inmediato cómo Terence le predijo su futuro mediante el Tarot, aludiendo al mapa psíquico del personaje. Comienza con el elocuente y significativo título de “Plagiarism” y dice así:

> I RECALL MY CHILDHOOD
>
> My father's name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Peter. So I called myself Peter, and came to be called Peter. I give Pirrip as my father's family name on the authority of his tombstone and my sister-Mrs. Joe Gargery, who married the blacksmith.

> On Christmas Eve 1978 my mother committed suicide and in September of 1979 my grandmother (on my mother's side) died. Ten days ago (it is now almost Christmas 1979) Terence told my fortune with the Tarot cards. This was not so much a fortune-whatever that means-but a fairly, it seems to me, precise psychic map of the present, therefore: the future (ACKER, 1982, p. 5).

Acker aprovecha la pluralidad de voces que genera el escritor victoriano. Se aprecia que Acker ennegrece los acontecimientos ahondando en lo trágico y en el dramatismo, determinando a priori cómo los tétricos acontecimientos marcan a Pirrip, o Philip para el resto de su vida. Matthias Voller (1996, p. 50), señala que las reescrituras G*reat Expectations* y *Don Quixote* revelan "the quest for a name, for an identity and a new life as a women in a male-dominated patriachal society".

7. Conclusión

Joanna Russ (1995, 83) se pregunta sobre lo que una heroína puede hacer y señala la vinculación entre la tradición androcéntrica y la dificultad para generar protagonistas femeninas. Los índices temáticos de este relato pueden considerarse como una respuesta a la tradición literaria antropocéntrica, a la pregunta formulada por Russ, ofreciendo un argumento subversivo desde la literatura misma. En este sentido, es significativo que Kathy Acker edifique su discurso sobre la base cervantina, sobre una obra de un escritor y sobre un personaje masculinos.

Don Quixote which was a dream muestra a una escritora de ficción cuyo legado es fértil tanto para los estudios de crítica literaria como para el terreno de la traducción literaria. En este sentido, Randall (2001, p. 249) se plantea si Acker articula un plagio genuino o más bien una "(re)presentación del plagio". Voller concluye que "Acker apparently tries to suggest that literature is, to a certain degree, not just the product of a particular authorial ego or character identity, but […] only a recombination, interpretation, and re-presentation of previously existent texts".

Este sendero de influencias literarias también fue apuntado de modo general por T. S. Eliot en su famoso ensayo de 1922 "Tradition and the Individual Talent", y después por críticos como Harold Bloom en *The Axiety of Influence* (1973) o *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life* (2011). Claro que estas obras teóricas no rezuman la negrura y la desesperación existencial que, en ocasiones, desprende *Don Quixote*, muy al contrario, son una celebración de la literatura.

Sturm-Trigonakis (2011, p. 246-247) aplica el concepto de "ironical distance" en fragmentos que están redactados casi *verbatim* respecto a la fuente original, al tiempo que establece "Thus, *Don Quixote* goes back to the roots of writing". Primero porque la narradora es una recopiladora de un material

preexistente; y, segundo, porque "*Don Quixote* is a text about one of the oldest themes in literary history, the metamorphosis".

Acker modela la figura de Don Quijote a su conveniencia. Si Cervantes denunciaba los libros de caballerías mediante las hazañas "épicas" de la figura del loco manchego, Acker denuncia la épica de la vida diaria de su tiempo. El tejido ficcional (el *textum*) de Acker desmantela la idea de autoridad, concretamente de la autoridad literaria masculina, ya que toma el título, episodios, personajes y algunos rasgos estilísticos de un autor masculino, desafía la idea "of autor-ity as ownership and explores the relationship between sexuality and power" (BUCK, 1992, 249). Acker verbaliza un discurso que puede denominarse "male master narrative" (STURM-TRIGONAKIS, 2011, p. 247) generando así un lenguaje híbrido e impuro. En lo que concierte a la época de *Don Quixote* se colige que ciertamente la estadounidense toma la dimensión épica (o "mock-heroic") de Alonso Quijano y la siembra en una geografía anglo-norteamericana con el fin de evidenciar las taras de una sociedad que ha roto amarras con el ser humano.

Referencias bibliográficas

ACKER, Kathy. **Great Expectations**. New York: Grove Press, 1982.

_____. **Don Quixote, which was a dream**. London: Paladin, 1986.

BUCK, Claire. **The Bloomsbury Guide to Women's Literature.** New York: Prentice Hall, 1992.

DICKENS, Charles. **Great Expectations**. Ed. David Trotter. London: Penguin, 2003.

ELIOT. T. S. **The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism**. London: Faber and Faber, 1997.

ELK, Martine. **Early Modern Women's Writing. Domesticity, Privacy, and the Public Sphere in England and the Dutch Republic**. London: Palgrave Macmillan, 2017.

GARRIGÓS GONZÁLEZ, Cristina. "What is to be a woman in a postmodern world? Or Kathy Acker's *Don Quixote*, lost in the city of nightmares". In: **Revista de estudios norteamericanos**, n.4, 1996, p.113-119.

HERON, Liz (ed). **City Women**. Boston: Beacon, 1993.

MCCAFFERY, Larry. "The Path of Abjection. An Interview with Kathy Acker". In: **Some Other Frequency. Interviews with American Authors**. Philadelphia: University of Pensylvania Press, 1996, p.14-35.

MCKEON, Michael. "The Eighteenth-Century Challenge to Narrative Theory". **Narrative Concepts in the Study of Eighteenth-Century Literature.** Eds. Liisa Steinby & Aino Mäkikalli. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. 39-76.

RANDALL, Marilyn. **Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit and Power**. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

RUIZ PÉREZ, Pedro. **Historia de la literatura española. El siglo del arte nuevo 1598-1691,** Vol 3. Madrid: Crítica, 2010.

RUIZ PÉREZ, Pedro (ed). **Cervantes: los viajes y los días**. Madrid: Sial Ediciones, 2016.

RUSS, Joanna. “What Can a Heroin Do? Or Why Women Can’t Write?” **To write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction**. Ed. Joanna Russ. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 79-93.

STURM-TRIGONAKIS. Elke. “How Don Quijote travelled to the Americas. Metamorphosis of the Spanish national hero in texts by Rubén Darío, Carlos Fuentes and Kathy Acker”. In **Anuario de Literatura Comparada**, n.1, 2011, p.239-266.

TORRALBO-CABALLERO, Juan de Dios. “‘Yes, novels’: Teorizando la novela en Northanger Abbey”. D**esde los márgenes: Narraciones y representaciones femeninas**. Daniele Cerrato (ed). Sevilla: Benilde, 2017. 242-261.

VIDAL CLARAMONTE. África. “Don Quixote en Nueva York: La novelística de Kathy Acker”. In: **XIV Congreso de AEDEAN**. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1992.

VOLLER, Matthias. **Parodistic Intertextuality and Intermediality in Postmodern American Fiction: Robert Coover and Kathy Acker**. Hamburg: Diplomarbeiten Agentur, 1996.

NEIVA, Saulo. Cecília Meireles: remémoration épique d'un passé historique? In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas**, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 143-151. ISSN 2527-080X

CECÍLIA MEIRELES : REMÉMORATION ÉPIQUE D'UN PASSÉ HISTORIQUE ?

CECÍLIA MEIRELES: EPIC REMEMBRANCE OF A HISTORICAL PAST?

Saulo Neiva
Université Clermont Auvergne / CELIS

À travers l'écriture, le poète établit un dialogue avec une ou plusieurs traditions génériques et se réclame d'une filiation à l'égard d'un ou de plusieurs textes qui composent ces traditions. Il actualise ainsi un parcours de mémoire, qui est caractérisé par la récurrence de certains motifs, thèmes et contraintes formelles associées aux traditions en question. Le lecteur quant à lui reconstitue ce parcours lors de l'acte de lecture qui, à son tour, implique une reconnaissance de ces éléments thématiques et formels, ainsi que de leurs liens à la fois avec le texte lu et avec le répertoire générique qui le précède.

Dans le cas précis des poèmes épiques modernes et contemporains, ce processus de filiation et de reconnaissance est traversé par une tension spécifique, que nous avons examinée dans des travaux précédents[95]. Cette tension relève de la problématique de la caducité qui, depuis au moins la seconde

[95] Par exemple, Saulo Neiva, **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle** (postface Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », n° 73, 2008), **Désirs & débris d'épopée au XXe siècle** (postface Daniel Madelénat, Berne, Peter Lang, 2009), **Avatares da epopéia na poesia brasileira do final do século XX** (trad. Carmen Cacciacarro, préf. Ivan Teixeira, Recife, Massangana / Fundação Joaquim Nabuco - Ministério da Cultura, 2009), « Épopée » (in Saulo Neiva et Alain Montandon, **Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires.** Genève, Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire », n° 474, 2014, p. 277-288).

moitié du XVIIIe siècle, se place au cœur des tentatives de réflexion sur l'épopée. Depuis cette époque en effet le discours critique a tendance à considérer la poésie épique comme un genre littéraire désuet, condamné à l'oubli, ou en passe de le devenir, un genre rattaché de façon intrinsèque et inéluctable à des temps révolus, peu adapté aux valeurs sociales et aux pratiques de lecture de la modernité ; malgré cette tendance du discours critique, nous assistons à une « survie », voire à un renouveau de l'épopée, illustrés par des poèmes présents dans différentes littératures du XIXe et du XXe siècles. Ces poèmes réhabilitent un genre tombé en désuétude, qu'ils « exhument » et réactivent à partir d'un tout autre contexte historique et socioculturel, ce qui implique inévitablement une modification de la signification des traits qui le caractérisent et des fonctions qui lui sont attribuées.

En ce sens pour nous[96], précisons-le, la « tradition générique » n'est en aucune manière considérée comme une entité statique, mais plutôt comme un processus en construction permanente, traversé par une tension constante, où la transmission et la transformation des codes génériques sont les deux faces indissociables d'une même réalité. Dans ce cadre, l'arrivée d'un nouveau texte au sein d'une tradition générique déplace, de manière plus ou moins décisive, les textes qui la composent, ce qui aboutit à une modification du sens que le lecteur attribue aux codes génériques de cette tradition. Il s'agit en somme d'une dynamique où la conservation, la modification et le déplacement des codes génériques sont indissociables.

Cette conception *dynamique* de la notion de tradition générique nourrit notre réflexion sur les genres littéraires et en constitue en quelque sorte le moteur. Dans le cas de la poésie épique du XXe siècle, nous attirons l'attention sur la façon dont, par la réhabilitation de ce genre qui est considéré comme mort, les poètes établissent un dialogue avec un répertoire qu'ils citent ou invoquent, afin de se l'approprier et le réélaborer dans une optique nouvelle, en rapport avec une époque nouvelle et, souvent, en rapport avec une collectivité bien différente de celle à laquelle se réfère le poème cité ou invoqué.

Cette problématique prend un sens particulier lorsque nous nous penchons sur l'œuvre qui nous intéresse en priorité dans les limites de cet article : le poème *Romanceiro da Inconfidência*, que Cecília Meireles (Rio de Janeiro, 7 novembre 1901 - Rio de Janeiro, 9 novembre 1964) compose dans la décennie de 1940 et fait paraître en 1953. Ce long poème narratif se remémore un ensemble de personnages et de thèmes historiques, véritable fonds transmis par la mémoire collective, en se rattachant de façon explicite

[96] Voir notamment nos articles « Épopée et modernité : sur la caducité et la réhabilitation d'un genre ». In *@nalyses Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, University of Ottawa Press, dossier « L'épopée hors d'elle-même », sous la dir. Nelson Charest et Vincent Lambert, vol. 9, nº 3 Automne 2014, disponible en ligne : https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1188, page consultée le 29 décembre 2016), « Tradição e experimentação genéricas. Diálogos com *Os Lusíadas* na épica brasileira contemporânea » (in *Colóquio/Letras*, n° 180, mai 2012, p. 9-19).

à la tradition ibérique des recueils de romances - les romanceros. Ces compositions anonymes d'origine médiévale, portant sur une thématique spécifique (des sujets historiques, héroïques ou amoureux), rassemblent en général des poèmes composés en octosyllabiques, où les vers pairs sont assonancés et les impairs, libres. Cecília Meireles reprend parfois ce schéma strophique et rimique mais elle sait aussi s'en détacher assez régulièrement. Cette liberté contribue à accentuer la complexité de la structure de son ouvrage, dont la lecture s'enrichit ainsi d'un touchant effet de variété.

Précisons que le livre de Cecília Meireles s'inscrit, plus exactement, dans la lignée des imitations modernes de ce genre médiéval, comme celle entreprise par Federico García Lorca, dans son *Romancero Gitano*[97], paru en 1928, réunissant dix-huit romances composées entre 1924 et 1927. Cet ouvrage repose sur une convergence entre la forme médiévale de la romance et l'univers foncièrement andalou des gitans, ainsi que sur un renforcement de la dimension lyrique de la romance, qui se caractérise traditionnellement par la prédominance de sa dimension narrative[98]. García Lorca actualise ainsi une forme poétique qui, dans le passé, a permis de narrer par exemple les exploits du Cid, pour se remémorer des personnages de l'univers gitan – la Preciosa, Antoñito el Camborio - dont le souvenir lui a été transmis en partie à travers la mémoire collective et orale.

Quant à l'ouvrage de Cecília Meireles, il porte sur un épisode historique précis : une conspiration, datant de 1789, dans l'actuelle ville de Ouro Preto, État du Minas Gerais, qui a fini par être neutralisée, suite à la délation réalisée par un de ses participants (Romances XXVIII, XXXIV). Cette rébellion est connue sous le nom de *Inconfidência Mineira*, du fait que ses acteurs, en se révoltant contre la lourdeur de la charge fiscale imposée par la Couronne, sont accusés de manquement à la foi due au souverain - crime désigné par le terme d'« inconfidência ». La dénonciation de ce soulèvement a donné lieu à un procès qui a abouti à l'exécution, le samedi 21 avril 1792, à Rio de Janeiro, siège de la Vice-Royauté portugaise, du sous-lieutenant Joaquim José da Silva Xavier, alias Tiradentes, que la sentence déclarait comme meneur de la conspiration.

Lors de la parution de ce livre, Cecília Meireles était déjà une des grandes voix de la littérature brésilienne, ayant attiré l'attention plus particulièrement grâce à la force de sa poésie lyrique. Son œuvre s'est construite au long des décennies, entre 1919 et 1964 : au départ, marquée par une esthétique parnassienne puis symboliste, elle développe ensuite un lyrisme moderne mais qui ne se plie jamais aux

[97] GARCÍA LORCA, Federico. Romancero Gitano. In: _____. **Obras completas**, recopilacion y notas de Arturo del Hoyo, prologo de Jorge Guillen, epilogo de Vicente Aleixandre, Aguilar, 13e édition, 1967, p. 423-467.
[98] « En el Ateneo. El poeta García Lorca y su *Romancero Gitano* », In**: Obras completas**, *op. cit.*, p. 1805-1806.

modes des avant-gardes, une tendance générale qui est d'ailleurs renforcée par sa contribution à la réhabilitation, en portugais, d'une forme ibérique médiévale, à travers le *Romanceiro da Inconfidência*. Beaucoup plus long que le poème de García Lorca, le livre de Cecília Meireles rassemble un total de 96 seize compositions, distribuées en cinq parties : 85 romances numérotées, accompagnées de onze autres poèmes – par exemple, une allocution d'ouverture au début de la première partie, qui est suivie d'un « Décor », une allocution à l'intention de l'ancienne Vila Rica, juste après le décor de deuxième partie, une allocution adressée aux pusillanimes, en guise de clôture de cette même partie, ainsi que le dernier poème du recueil, qui est une allocution adressée aux conjurés morts.

Romancero Gitano et *Romanceiro da Inconfidência* : l'inscription de ces deux ouvrages dans la lignée des recueils de romances – mise en exergue dès leur titre - est particulièrement importante pour leur lecture. Elle ne constitue pas une simple étiquette « extérieure », qui rapprocherait ces poèmes d'un répertoire antérieur de textes, sans que ce rapprochement ait de conséquence sur leur compréhension. En ce sens, il nous semble réducteur de les présenter comme des complaintes, comme le suggère le titre d'une traduction française de l'ouvrage de García Lorca[99], et il nous paraît imprécis de les considérer comme des ballades, comme le fait Leopoldo M. Bernucci au sujet du poème de Meireles[100].

Permettez-moi à présent de revenir sur la forme interrogative de mon titre : une « remémoration épique d'un passé historique ? ». Par cette amorce, je songeais à l'enjeu d'ordre générique qui traverse le livre de Cecília Meireles. Une interrogation par laquelle nous souhaitons signaler l'importance de rappeler qu'un texte n'est jamais totalement enfermé dans la catégorie désignée par le genre (voire *les* genres) dont il relève, où la relation entre texte et genre, conçue comme un lien « de *participation sans appartenance* »[101], est à placer sous le signe de la « multiplicité générique »[102].

---

[99] GARCÍA LORCA, Federico. **Complaintes gitanes**, trad. Line Amselem. Paris : Allia, 2017 [2003]. Certes, la traductrice défend son choix (p. 16) en prétextant que « le lecteur d'une traduction [n'a] pas à consulter un dictionnaire bilingue ». Mais elle reconnaît juste après que les mots « complainte » et « romancero » « ne se recoupent pas complètement » et allègue que ce dernier terme « ne renvoie à aucun référent en français » alors qu'il est utilisé en français depuis au moins la préface de *Cromwell*, en 1827 (http://www.cnrtl.fr/definition/romancero), et que le *Dictionnaire de l'Académie française*, dès sa huitième édition, parue en 1935, lui consacre une entrée (http://atilf.atilf.fr/academie.htm, s.v. « Romancero »).

[100] BERNUCCI, Leopoldo M. That Gentle Epic: Writing and Elegy in the Heroic Poetry of Cecília Meireles. In: **MLN**, vol. 112, n° 2, Hispanic Issue, mars, 1997, p. 201-218.

[101] DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In : **Parages**. Paris : Galilée, 1986, p. 256.

[102] SCHAEFFER, Jean-Marie. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Paris : Seuil, 1989, p. 69.

« Remémoration épique d'un passé historique ? »… Ce recueil de poèmes met-il en avant la dimension épique du passé collectif qu'il se remémore ? Pouvons-nous déceler dans ce livre des liens le rattachant à la tradition épique ?

J'ai tendance à répondre à ces questions par l'affirmative, ce qui d'ailleurs me fait rejoindre en partie l'opinion de certains spécialistes[103]. Certes, il conviendrait immédiatement de nuancer une telle réponse. Quatre grandes objections à ce rattachement générique nous viennent immédiatement à l'esprit. Présentons-les, ce qui nous permettra de répliquer, en apportant alors quelques précisions fort utiles à notre point de vue.

Ainsi, tout d'abord, ce poème ne fait pas le récit d'une action héroïque dont on célébrerait le succès, telle la trajectoire victorieuse d'un héros représentatif d'une collectivité. Étant donné l'échec de la conspiration de 1789, Cecília Meireles a choisi une matière qui se place aux antipodes de l'épique classique.

Deuxièmement, nous n'identifions pas dans ce recueil la présence du ton grandiloquent caractéristique de la célèbre « trompette vibrante et belliqueuse » dont nous parle Camões au début des *Lusiades*. La poésie du *Romanceiro da Inconfidência*, bien au contraire, se focalise souvent sur des détails prosaïques des scènes décrites, adoptant un ton volontiers retenu et dénué de toute emphase.

Troisièmement, comme l'architecture du poème repose sur l'imitation d'un recueil de romances qui se juxtaposent pour composer des cycles, elle donne lieu à une structure polymorphe, qui est renforcée à la fois par une fluctuation des points de vue narratifs, et par le récit d'une action qui ne repose pas sur des liens de causalité. À cette structure polymorphe, s'ajoute une grande variété de mètres, de schémas rimiques et le recours à différents dispositifs graphiques, comme l'usage des italiques pour indiquer la teneur dramatique de certains passages.

Enfin, comme certains critiques le signalent, dans une célèbre conférence prononcée en 1955[104], la poète se réclame d'un rattachement formel au romancero sans toutefois jamais mentionner des liens avec l'écriture épique antique.

Que pouvons-nous répondre à ces arguments ?

Commençons par le rattachement au romancero, annoncé dans le titre de l'ouvrage et explicité par la poète dans sa conférence. Nous savons que le romancero relève de la gamme de formes poétiques

---

[103] BERNUCCI, Leopoldo M. That Gentle Epic: Writing and Elegy in the Heroic Poetry of Cecília Meireles, *op. cit.* ; RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico** . Florianópolis : Editora Mulheres, 2005, p. 69-78.

[104] MEIRELES, Cecília. Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*. In: _____. **Romanceiro da Inconfidência**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 11-33.

dont « l'archéologie »[105] renvoie au fonds épique classique. Parmi les recueils médiévaux de romances, il y a ceux qui privilégient une matière relative au passé historique, en faisant le récit d'un passé collectif. Il n'y a donc pas d'incompatibilité entre le rattachement de ce poème au romancero et sa dimension épique. Au contraire, dans la même conférence de 1955, où elle aborde l'identité générique de son livre, Cecília Meireles, à l'instar de Federico García Lorca, met en avant la coexistence entre une instance lyrique et une instance narrative, qui distingue les romanceros des chansonniers et qui, ajoutons-le en rappelant les travaux d'Anazildo Vasconcelos da Silva[106], rapproche les romanceros des poèmes épiques :

> Il s'agit en tout cas d'un romancero, c'est-à-dire, un récit rimé, une romance : ce n'est pas un chansonnier, ce qui impliquerait le sens plutôt lyrique de la composition chantée (...) Le romancero aurait l'avantage d'être narratif et lyrique ; d'entremêler le possible langage de l'époque à celui de nos jours[107].

Notons d'autre part que le poème de Cecília Meireles est bel et bien traversé par la dimension mémorielle et réflexive, qui caractérise l'univers de l'écriture épique. Pour rappeler la définition que Florence Goyet donne de l'épopée, ce genre est capable, de par le récit qu'il fait du passé, de réfléchir à l'histoire sans pour autant faire appel aux concepts : l'épopée « pense […] en-dehors des concepts figés, et des a priori de l'époque, qui ne permettent pas de sortir de la confusion intellectuelle »[108]. Grâce à cette spécificité, l'épopée exerce à la fois la fonction de discours fondateur pour la communauté dont elle émerge et d'outil permettant de confronter « les visions du monde disponibles à son époque », afin de faire jouer « devant le public les options possibles en les développant, de façon à permettre à l'auditeur de juger chacune d'elles » et, par ce biais, de penser les changements qui s'annoncent dans l'histoire. En l'occurrence, en réaction à l'indifférence avec laquelle « le tombeau du temps » transforme en cendre - sans distinction entre juges et accusés, coupables et innocents, châtiment et pardon - (« Fala inicial »), tout ce qui peuple ce passé qui « n'ouvre pas sa porte » (« Cenário »), le *Romanceiro* se livre à l'acte d'anamnèse, effort actif de rappel qui se distingue de la simple évocation[109].

Malgré l'échec subi par la conspiration de 1789, ce mouvement politique est devenu, pour l'historiographie officielle sous la République, proclamée en 1889, un repère fondateur de la nationalité,

---

[105] GRISWARD, Joël H. **Archéologie de l'épopée médiévale : structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais**, préface Georges Dumézil. Paris : Payot, 1981.
[106] SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Formação épica da literatura brasileira. Rio de Janeiro : Elo, 1987 ; « Le discours épique et l'épopée moderne », in NEIVA, Saulo (éd.). **Désirs & débris d'épopée au xxe siècle**, *op. cit.*, p. 209-230.
[107] Cecília Meireles, « Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência* », *op. cit.*, p. 15.
[108] In Saulo Neiva, *Déclin & confins de l'épopée au xixe siècle*, *op. cit.*, p. 332.
[109] RICŒUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris : Seuil, 2000, p. 22.

que l'imaginaire républicain dote volontiers d'une dimension symbolique[110]. Par la remémoration de ce passé, une soixantaine d'années après le changement de régime politique, Cecília Meireles le relit depuis un présent historique où le Brésil connaissait une ère d'intense nationalisme. Cela est valable aussi bien pour le moment de la composition du poème, sous l'*Estado Novo* (1937-1945), que pour son époque de parution, sous le dernier gouvernement Vargas (1951-1954). Le récit poétique que Cecília Meireles fait de ce passé historique participe ainsi d'une importante étape dans la consécration symbolique de cette conspiration avortée, à laquelle contribuent des artistes, des intellectuels, et des protagonistes de la politique culturelle nationale[111].

N'oublions pas en outre qu'à la même époque le besoin de se pencher sur le passé historique a également mobilisé, dans les Amériques, au moins quatre autres importants auteurs de poèmes épiques : Pablo Neruda, *Chant général* (1950), Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu* (1952), Ezra Pound, *Les Cantos* (à partir de 1954), Édouard Glissant, *Les Indes* (1955). Ces quatre grandes œuvres sont de longs poèmes narratifs qui, de façon complémentaire, proposent une réflexion sur le présent à travers une remémoration du passé collectif, en s'appuyant sur des mythes et en effectuant délibérément une réinterprétation de motifs et d'éléments formels qui caractérisent le répertoire épique des siècles précédents.

Très rapidement, nous pouvons dire que les poèmes de Neruda et Pound reflètent un effort commun de conciliation entre la longueur caractéristique de l'épopée et les principes fondamentaux d'une poésie fragmentaire, typique de la modernité – indépendamment du fait qu'ils sont tributaires d'une conception opposée de l'histoire du continent américain, sur le plan strictement idéologique. Quant à Jorge de Lima et Édouard Glissant, ils adaptent à une vision moderne de l'histoire le dispositif épique de la catabase : le premier, par une longue digression, au long de dix chants, sur la condition humaine après la Chute ; et le second, en rappelant la page douloureuse de la traite des esclaves, par une exhumation, à travers trois chants, de la mémoire des hommes plongés dans l'anonymat de l'histoire.

À l'instar de Neruda et de Pound, Cecília Meireles fait preuve d'un effort de conciliation entre forme longue et fragmentation, mise en valeur par sa structure polymorphe et la grande variété de voix narratives, mais aussi d'un point de vue rythmique, rimique et métrique. À la différence toutefois des quatre exemples cités, Cecília Meireles se penche sur des épisodes et des personnages qui sont liés par

[110] CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas. O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 55-73.
[111] *Ibid.*, p. 71-73.

une contrainte d'unité de temps et de lieu et qui, étant dotés d'un poids symbolique considérable, contrebalancent l'aspect fragmentaire de l'économie de l'œuvre.

Comme Jorge de Lima et Édouard Glissant, Cecília Meireles descend dans les souterrains de l'histoire, en abordant la médisance et l'hypocrisie qui caractérise les traîtres, pour représenter la dignité des héros déchus. À l'instar de Neruda, pour les mines de charbon (« La Anaconda Cooper Mining Co. »), elle descend dans les enfers des mines d'or (« Romance II ») pour représenter la mort tragique et anonyme des mineurs. Ce poème ne célèbre pas la réussite d'une action héroïque.

Comme Pound, qui mentionne les compagnons d'Ulysse, dont les noms « ne sont pas inscrits dans le bronze »[112], comme Neruda, qui se souvient des personnages populaires et anonymes, qui « [combattent] derrière les libérateurs »[113], Cecília Meireles s'intéresse au destin des personnages secondaires de l'histoire. En ce sens, parce que ce poème exhume une histoire douloureuse faite de sombres trahisons, des thèmes dont la gravité d'ailleurs est soulignée par la poète dans la conférence de 1955 - il lui paraît cohérent de s'appuyer sur un ton retenu et libéré de toute célébration grandiloquente.

En somme, Cecília Meireles réhabilite un genre tombé en désuétude et se remémore un passé collectif dont la dimension symbolique s'est affirmée les décennies précédant la composition de son poème. Romancero moderne, son livre fait coexister narration et lyrisme, double instance à travers laquelle il effectue une remémoration épique du passé collectif, constituant un véritable tournant dans la représentation des thèmes et des personnages qui en relèvent. Par la réactivation des codes du romancero, Cecília Meireles à la fois porte un regard nouveau sur ce passé et nous conduit à lire autrement les traditions génériques qu'elle mobilise. Il nous semble qu'un des signes palpables de la répercussion de ce poème réside dans le projet poétique mené, par la suite, par Stella Leonardos, née en 1923, et qui publie un nombre important de romanceros[114], chacun portant sur un épisode différent du passé collectif national.

---

[112] POUND, Ezra. **The Cantos, XX**, Londres: Faber & Faber, 4ème éd., 1987 [1ère éd. des *Cantos* I-LXXXIV : 1954], p. 94.
[113] NERUDA, Pablo. **Canto General**, Edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Catedra, 10e éd., 2005 [1950], p. 436.
[114] LEONARDOS, Stella. **Romanceiro de Estácio**. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1962 ; **Romanceiro de Anita e Garibaldi**. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina, 1977 ; **Romanceiro do Bequimão**. São Luis: Sioge, 1979 ; **Romanceiro do Aleijadinho**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984 ; **Romanceiro da abolição**. São Paulo: Melhoramentos, 1986 ; **Romanceiro de Delfina.** Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1994 ; **Romanceiro do Contestado**. Florianópolis: UFSC, 1996.

Références bibliographiques

BERNUCCI, Leopoldo. That Gentle Epic: Writing and Elegy in the Heroic Poetry of Cecília Meireles. In: **MLN**, vol. 112, n° 2, Hispanic Issue, mars, 1997, p. 201-218.

DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In : **Parages.** Paris : Galilée, 1986.

LORCA, Federico García. Romancero Gitano. In : _____ . **Obras completas**. Recopilacion y notas de Arturo del Hoyo, prologo de Jorge Guillen, epilogo de Vicente Aleixandre, Aguilar, 13e édition, 1967, p. 423-467.

_____. **Complaintes gitanes**. Trad. Line Amselem. Paris : Allia, 2017 [2003].

GRISWARD, Joël H. **Archéologie de l'épopée médiévale : structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais.** Préface Georges Dumézil. Paris: Payot, 1981.

MEIRELES, Cecília Meireles. Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*. In: _____. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 11-33.

NEIVA, Saulo. **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle** (postface Florence Goyet, Tübinge.n, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », n° 73, 2008.

_____. **Désirs & débris d'épopée au XXe siècle**. Postface Daniel Madelénat. Berne : Peter Lang, 2009.

_____. **Avatares da epopéia na poesia brasileira do final do século XX**. Trad. Carmen Cacciacarro, préf. Ivan Teixeira. Recife: Massangana / Fundação Joaquim Nabuco - Ministério da Cultura, 2009.

_____. Épopée. In : NEIVA, Saulo; MONTANDON, Alain. **Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires**. Genève : Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire », n° 474, 2014, p. 277-288.

_____. Épopée et modernité : sur la caducité et la réhabilitation d'un genre. In : **@nalyses Revue de Critique et de Théorie Littéraire**, University of Ottawa Press, dossier « L'épopée hors d'elle-même », sous la dir. Nelson Charest et Vincent Lambert, vol. 9, nº 3 Automne 2014, disponible en ligne : https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1188, page consultée le 29 décembre 2016.

_____. Tradição e experimentação genéricas. Diálogos com *Os Lusíadas* na épica brasileira contemporânea. In: **Colóquio/Letras**, n° 180, mai 2012, p. 9-19.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?** Paris: Seuil, 1989, p. 69.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

_____. Le discours épique et l'épopée moderne. In : NEIVA, Saulo (éd.). **Désirs & débris d'épopée au XXe siècle**. Postface Daniel Madelénat. Berne : Peter Lang, 2009, p. 209-230.

BRUGIER, Julie. Maria Moura : de l'ambivalence d'une héroïne épique brésilienne. In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas**, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 152-165. ISSN 2527-080X

MARIA MOURA : DE L'AMBIVALENCE D'UNE HÉROÏNE ÉPIQUE BRÉSILIENNE

MARIA MOURA: THE AMBIVALENCE OF A BRAZILIAN EPIC HEROIN

Julie Brugier
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
ED138/Centre de Recherches en Littérature et Poétique Comparées

RÉSUMÉ : Cet article propose d'étudier le roman brésilien *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz, et d'interroger la matière épique comme lieu d'une possible subversion des rôles de genre. La protagoniste éponyme a été saluée comme une héroïne épique féministe, ou encore une donzelle-guerrière moderne, s'inscrivant dans la lignée de Penthésilée, Hippolyte ou Camille – mais aussi de matriarches historiques du *Nordeste* brésilien. Ce personnage, dont la ruse évoque celle d'Ulysse, rejette l'héritage maternel et choisit d'accomplir le rêve de fondation de son père : bâtir dans ces terres ancestrales une maison fortifiée. Toutefois, si Queiroz crée un personnage éminemment transgressif, l'horizon de sa quête n'en est pas moins un pouvoir patriarcal, voire féodal, lequel renvoie aux origines du Brésil. Tout se passe comme si le trajet du personnage se faisait à « contre-courant de l'histoire », et qu'elle remontait le temps au fil de ses déplacements. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que ce roman à vision épique soit placé sous le signe de figures historiques elles-mêmes ambiguës. Il s'agira ainsi de montrer en quoi l'épopée féminine écrite par Queiroz est fortement ambivalente et esquisse une réflexion sur les conditions de possibilité d'une émancipation.

ABSTRACT : The purpose of this article is to analyze a Brazilian novel by Rachel de Queiroz – *Memorial de Maria Moura* (1992) – and to examine the influence of the epic poem as the repository of possible subversions of gender roles. The eponymous protagonist has been widely acclaimed as a feminist epic heroine, or as a modern-day maiden-warrior, falling within the same tradition as Penthesilea, Hippolyta or Camilla — but also within the tradition of historical matriarchs from the Northeast Region of Brazil. This character, whose own craftiness calls to mind Odysseus, spurns her mother's heritage and chooses to accomplish her father's dream: building a fortress in these ancestral lands. Nevertheless, even though Queiroz crafts a highly transgressive character, the intent of her quest remains that of a patriarchal, even feudal, power, dating to the historical origins of Brazil. The character's quest seems to unfold against the march of history, as she travels backwards in time while going further into the backlands of Brazil. Thus, it is no wonder that this epic-scaled novel is placed under the aegis of equivocal historical figures. Hence, we aim to demonstrate that this novel is highly ambivalent, for it seems to question the conditions of a possible emancipation.

1. Introduction

En 1997, lorsque la romancière brésilienne Rachel de Queiroz est interviewée pour les *Cadernos da literatura brasileira*, on lui demande si elle n'a jamais eu l'ambition d'écrire « une épopée du *Nordeste* »[115] (QUEIROZ, 1997, p. 23), que la littérature de la région n'aurait, selon les intervieweurs, jamais produite. Queiroz répond alors :

> Je suis la personne la moins épique au monde. Mes livres ont toujours été très condensés. Mais, si on y réfléchit, nous avons eu, à notre façon, nos épopées : *Vidas secas* est une épopée, Jorge Amado a aussi écrit des épopées[116] (QUEIROZ, 1997, p. 23).

Sa réponse est paradoxale. D'une part, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, tout comme de nombreux romans de Jorge Amado, sont tout aussi condensés que les œuvres de Queiroz[117]. D'autre part, cette déclaration intervient quelques années seulement après la parution de son dernier roman, *Memorial de Maria Moura* (1992), dont la protagoniste éponyme a été perçue par la critique comme une héroïne épique (COURTEAU, 2001, p. 725 ; ROLAND, 2012) et comme une « donzelle-guerrière » (MATOS VILALVA, 2004) moderne. Il s'agit sans doute d'une posture de modestie de la part d'une auteure qui déclare qu'elle fait partie des « humbles scribes du Tiers Monde »[118] (QUEIROZ, 2004, 268), pour qui l'écriture serait un métier, plutôt qu'un sacerdoce. Cette posture n'est pas étrangère à sa position de femme dans un champ littéraire essentiellement masculin. Comme le soulignait déjà Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* (1928), le préjugé associant une femme qui publie à une femme publique est relayé par les écrivaines elles-

[115] « Em sua opinião, por que a literatura nordestina não produziu o "épico do Nordeste"? » (QUEIROZ, 1997, p. 23) Sauf mention contraire, toutes les traductions depuis le portugais sont de nous.
[116] « Eu sou a pessoa menos épica do mundo. Meus livros sempre foram muito condensados. Mas, pensando melhor, tivemos sim, à nossa maneira, nossos épicos : *Vidas Secas* éum épico, Jorge Amado também fez épicos » (QUEIROZ, 1997, p. 23).
[117] On peut aussi s'étonner de l'oubli du grand roman épique *Grande Sertão : Veredas* de Guimarães Rosa, à qui on l'a maintes fois comparée.
[118] « nós, modestos escribas do Terceiro Mundo » (QUEIROZ, 2004, p. 268).

mêmes : « L'anonymat court dans leurs veines. Le désir d'être voilées les possède encore » (WOOLF, 1978, p. 75). De ce point de vue, il est tout à fait significatif que Queiroz conclue l'une de ses chroniques en déclarant : « je laisse ici dévoilés tous mes secrets professionnels, aussi peu importants et anodins que l'œuvre et l'auteure qui essayait de se cacher derrière eux »[119] (QUEIROZ, 2004, p. 270).

À ce refus apparent d'une lecture épique de son œuvre, s'ajoute un rejet du féminisme. Queiroz affirme, dans le même entretien, qu'elle a « toujours fait en sorte de ne pas servir d'étendard »[120] au féminisme, même lorsqu'elle a été la première femme à intégrer l'Académie Brésilienne des Lettres en 1977 (QUEIROZ, 1997, p. 26). Ces propos peuvent aussi paraître étonnants dans la mesure où ses romans ont presque exclusivement été analysés à partir de la critique féministe et des études de genre, avec un intérêt particulier pour ses héroïnes transgressives (COURTEAU, 1985 ; DIAS LEITE BARBOSA, 1999 ; TAMARU, 2006). Malgré ces paradoxes apparents, *Memorial de Maria Moura* (1992), en français *Maria Moura,* se prête particulièrement à une réflexion sur la façon dont l'épique a pu se déporter sur le roman. Plutôt que d'opposer les deux genres dans une perspective téléologique, comme ont pu le faire Lukacs et Bakhtine (NEIVA, 2009), il s'agira de voir comment ce roman déploie un imaginaire épique, en interrogeant ses codes, à travers une héroïne ambivalente. La matière épique du roman est le lieu même de l'émancipation et de la subversion des rôles de genre par la protagoniste. L'œuvre se structure, en effet, autour d'une geste féminine : celle de l'orpheline Maria Moura, dans le Nord-Est du Brésil des années 1830. A la mort de sa mère, elle est menacée tour à tour par son beau-père, son amant et ses cousins. Elle parvient à déjouer leurs pièges en faisant preuve de ruse et devient une *cangaceira,* un bandit de grand chemin, à la tête d'un groupe de hors-la-loi. Grâce à l'argent qu'elle amasse en volant aux riches, elle part à la conquête des terres mythiques léguées par ses ancêtres, situées dans l'arrière-pays, dans un lieu appelé *Serra dos Padres*. Elle y construit une maison fortifiée, la *Casa Forte*, siège de son pouvoir et de son influence. Après être trahie par son amant, elle se lance dans une dernière expédition, sur laquelle se clôt le roman.

Nous verrons dans un premier temps comment ce personnage épique se construit à partir de références historiques et mythiques féminines. Dans un deuxième temps, nous nous attacherons au parcours initiatique et symbolique de Maria Moura, qui semble la mener vers une émancipation. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue la complexité du personnage créé par Queiroz et l'ambivalence de sa quête, lesquelles feront l'objet de notre dernière partie.

---

[119] « assim deixo aqui descobertos todos os meus segredos profissionais, tão sem importância e rotineiros quanto a obra e a autora que tentava se ocultar atrás deles » (QUEIROZ, 2004, p. 270).
[120] « [S]empre tomei providências para não servir de estandarte » (QUEIROZ, 1997, p. 26).

2. La construction d'un personnage épique féminin : Maria Moura, au croisement de références historiques et mythiques

La construction du personnage de Maria Moura semble correspondre, dans le roman, à la tendance évoquée par Christina Ramalho au sujet de la poésie épique féminine : la reconfiguration de la place des femmes dans l'espace historique, culturel et littéraire (RAMALHO, 2005, p. 23). Comme le souligne Joanna Courteau au sujet de ce roman, « Rachel de Queiroz parvient à redonner aux femmes leur position légitime et réhabiliter le rôle qu'elles ont eu dans la formation du Brésil[121] » (COURTEAU, 2001, p. 755). Ce personnage se constitue, en effet, à partir d'une matière épique, au croisement de références historiques et mythiques (VASCONCELOS DA SILVA, 2009, p. 212), qui mettent en avant des formes de pouvoir féminin au potentiel transgressif.

Queiroz reconnaît une double inspiration historique à l'origine de son personnage. Tout d'abord, l'histoire de Maria de Oliveira, qui en 1602, alors que le Pernambouc était ravagé par une sécheresse, « est devenue célèbre parce que, avec ses enfants et quelques gars, elle s'est mise à piller des fermes »[122] (QUEIROZ, 1997, p. 34). Elle la décrit comme une « *Lampiona* de l'époque »[123] (QUEIROZ, 1997, p. 34), version féminine du *cangaceiro* célèbre Lampião, devenu une légende dans la culture et l'histoire du *Nordeste* au XXe siècle. Cette expression n'est pas anodine : le *cangaço*, banditisme social du *Nordeste* du Brésil à la fin du XIXe et début XXe, était un mouvement mené par des hommes et Lampião fut le premier *cangaceiro* à admettre que des femmes intègrent son groupe en 1930. La première *cangaceira* fut sa femme, surnommée Maria Bonita, qui contribua à sa célébrité. Or, Maria Bonita s'appelait en vérité Maria Gomes de Oliveira — nom singulièrement proche de celui évoqué par Queiroz. L'auteure avait par ailleurs envisagé de faire porter sa pièce *Lampião* (1963) sur Maria Bonita (MARTINS, 1997, p. 84). Queiroz tisse ainsi, autour de Maria Moura, un réseau de références culturelles régionales et féminines, dont le point commun est la transgression des lois et des rôles traditionnellement attribués aux femmes.

Un intertexte littéraire vient redoubler l'inspiration historique : Diadorim, dans *Grande Sertão : Veredas,* de Guimarães Rosa. Diadorim s'inscrit dans la lignée des personnages de donzelles guerrières, issus d'une culture populaire et orale (VILALVA, 2004, p. 10). Déguisée en homme, elle intègre un groupe de *cangaceiros* et son identité n'est dévoilée qu'à sa mort, comme pour travestir le désir homoérotique

[121] « Rachel de Queiroz consegue restaurar a mulher à sua posição legítima e recuperar o papel que ela teve na formação do Brasil […] » (COURTEAU, 2001, p. 755).
[122] « tornou-se conhecida, porque, juntamente com os filhos e uns cabras, saiu assaltando fazendas. » (QUEIROZ, 1997, 34).
[123] « era a "Lampiona" da época » (QUEIROZ, 1997, p. 34).

que son ami Riobaldo éprouve pour elle. Ainsi, se noue dans Maria Moura ce que Wilson Martins appelle un « jeu croisé de suggestions obscures[124] » (MARTINS, 1997, p. 84) lequel sème un trouble dans les identités de genre à travers un entrelac d'allusions à des personnages masculins et féminins. Selon lui,

> Maria Moura « répond », en 1992, à Lampião qui, en 1953, surgit d'un prototype féminin — « vengé », quatre décennies plus tard, par Maria Bonita qui finit par être nommée Maria Moura. Il n'est pas exclu, d'ailleurs, que cette donzelle guerrière « réponde », à son tour, à la légendaire Diadorim, qui surgit dans la littérature en 1956 – Maria Bonita du Lampião Riobaldo, bien qu'entourée d'apparences transsexuelles troublantes[125] (MARTINS, 1997, p. 84).

A ces références brésiliennes et régionales, s'ajoute celle, plus incongrue, à la reine Elisabeth I^e^ d'Angleterre, à qui le livre est dédié : « A S. M. Elisabeth I, Reine d'Angleterre (1533-1603) pour l'inspiration[126] » (QUEIROZ, 2009). Dans un entretien, Queiroz affirme s'être passionnée pour cette reine et avoir perçu des similitudes entre sa vie et celle de Maria de Oliveira, qu'elle aurait mêlées pour créer Maria Moura. Le règne d'Elisabeth I^e^ est marqué par la façon dont elle parvient à asseoir sa légitimité en revendiquant l'héritage paternel et en s'émancipant simultanément d'une tutelle masculine : elle refuse de se marier et fait exécuter son jeune favori, le comte d'Essex, pour trahison. Il s'agit d'une période historique où l'expansion coloniale anglaise prend son essor et où se consolide l'identité nationale[127]. On retrouve, dans la biographie de la reine, la trame de l'histoire de Maria Moura, partie elle aussi dans une mission de conquête et de fondation, afin de récupérer l'héritage du père, asseoir son pouvoir et fonder une communauté. La référence à Elisabeth souligne donc le dialogue entre le roman et l'épopée puisque, selon Thomas Greene, la caractéristique première de l'imaginaire épique est « son expansivité » (GREENE, 1961, p. 194), qui se traduit aussi par une ampleur spatiale et temporelle. Il faut noter enfin que Queiroz retient aussi les aspects les plus subversifs de la vie de la reine : comme cette dernière, Maria Moura ne prend pas d'époux afin de garantir son pouvoir, refuse la maternité et finit par faire exécuter son jeune amant lorsqu'elle apprend sa trahison.

Les Amazones antiques enrichissent le tableau complexe de ces sources hétéroclites. Présentes dans les écrits des historiens et géographes antiques, leur existence est souvent rapportée comme

---

[124] « jogo cruzado de sugestões obscuras » (MARTINS, 1997, p. 84).

[125] « Maria Moura "responde", em 1992, ao Lampião que, em 1953, surgira de um protótipo feminino — "vingado", quatro décadas depois, pela Maria Bonita que veio a se chamar Maria Moura. Não está excluído, aliás, que essa donzela guerreira "responda", por sua vez, à legendária Diadorim, surgida para as letras em 1956 — Maria Bonita do Lampião Riobaldo, embora envolta em perturbadores aparências transexuais » (MARTINS, 1997, p. 84).

[126] « A S.M. Elisabeth I, Rainha da Inglaterra (1533-1603), pela inspiração » (QUEIROZ, 1992).

[127] Il n'est pas anodin, de ce point de vue, qu'Elisabeth I^e^ ait fait l'objet d'un poème épique, *The Faerie Queene* (1590) d'Edmund Spenser.

incertaine, à la frontière du mythe et de l'histoire[128]. Elles appartiennent donc, à ce titre, à une matière épique, définie par le mélange entre le plan historique et le plan merveilleux (VASCONCELOS DA SILVA, 2009, p. 212). Queiroz mentionne ces guerrières mythiques dans les carnets de notes utilisés pour préparer le roman. Avant de le publier, elle semble avoir envisagé d'écrire un roman intitulé *As Amazonas*, racontant l'histoire d'une communauté matriarcale, gouvernée par une veuve et ses quatre filles. Les hommes seraient peu à peu évincés de celle-ci, car ils représenteraient un obstacle au pouvoir féminin :

> Hommes gênants, veulent changer — petit à petit, elles se débarrassent d'eux. […] Les femmes seules deviennent progressivement fortes – utilisent les hommes – au travail, comme procréateurs ? […] Il n'y a pas d'idéologie, dans le matriarcat, on est pragmatique[129] (QUEIROZ, s/d, b. Notre traduction).

Ce modèle se retrouve dans Maria Moura, qui, si elle n'est pas vierge, se caractérise par une auto-détermination sexuelle et une autonomie vis-à-vis des hommes. Elle choisit le célibat et refuse la maternité, rappelant le motif du sein brûlé ou coupé dans le mythe. De plus, elle érige un gouvernement où les hommes sont à son service. Juchée sur son cheval Tyran, c'est une conquérante, prête à faire la guerre à ses ennemis pour gagner de nouvelles terres, à l'instar des Amazones[130].

Dans l'Antiquité, le mythe des Amazones est traditionnellement interprété comme un mythe d'inversion : en prenant en charge la guerre et la politique, ces femmes occupent un espace perçu comme masculin et relèguent les hommes à l'espace domestique. Maria Moura accomplit cette inversion lorsqu'elle parvient à fuir ses cousins. Elle prend les armes et vêtements paternels, coupe ses cheveux et demande à sa troupe d'oublier son sexe, pour occuper une position de commandement masculine :

> Ici il n'y a pas de femme, il y a seulement votre chef. Si je vous dis de tirer, vous tirez; si je vous dis de mourir, vous mourez. Celui qui désobéit le payera cher. Si cher et si vite qu'il n'aura pas le temps de le regretter[131]. (QUEIROZ, 2009, p. 90)

Le choix du substantif masculin « chef », qu'elle oppose à « femme », souligne cette dynamique d'inversion mise en place par le personnage, qui est une stratégie rhétorique pour légitimer son pouvoir.

Un dernier intertexte permet de placer le personnage à la confluence de l'historique et du merveilleux : l'allusion aux *mouras encantadas* dans le nom de Maria Moura (TAMARU, 2006, p. 97). Ces

---

[128] Diodore, avant son exposé sur les Amazones, note que son « récit, vu son caractère merveilleux, va ressembler de toute évidence à la mythologie » (DIODORE DE SICILE, 2003, 79).

[129] « Homens incômodos, querem mudar – aos poucos vão se livrando deles. […] As mulheres sozinhas vão criando força – usam os homens – no trabalho, como procriadores ? […] Não há uma ideologia, no matriarcado a coisa é pragmática » (QUEIROZ, s/d).

[130] Il faut noter qu'elles sont représentées le plus souvent sur des chevaux (DIODORE DE SICILE, 2003, 79-80).

[131] « Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire : atirem ; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender » (QUEIROZ, 1992, p. 84).

créatures du folklore portugais sont ambiguës, associées à l'altérité : dangereusement sensuelles, elles gardent les trésors abandonnés par les maures. Elles sont le « paradigme de la femme belle, séductrice, mais dangereuse si elle n'est pas sujette à une domination masculine.[132] » (PARAFITA, 2006, p. 119) A la manière des *mouras encantadas,* Maria Moura est associée à deux trésors enfouis, relevant du merveilleux. Quand elle part à la conquête de la *Serra dos Padres,* elle désire d'abord trouver un trésor enterré : des vases sacrés remplis d'or en poudre, qui auraient été abandonnés par les jésuites lorsqu'ils ont été chassés du Portugal et de ses colonies au XVIIIe siècle. Ce trésor merveilleux se redouble dans le butin de ses pillages, d'abord enterré dans un endroit sûr, puis caché dans une pièce secrète, occultée par un jeu de parois décalées, au cœur de la *Casa Forte* (QUEIROZ, 1992, p. 265).

3. Du *limoeiro* à la *serra dos padres:* un voyage initiatique vers l'émancipation

3.1. De la *sinhazinha* à la *dona moura*

Cette héroïne culturellement hybride effectue un parcours proche de celui « des héros des gestes et mythes ancestraux, jalonné d'épreuves nombreuses et de plus en plus difficiles »[133] (ROLAND, 2012, p. 118). En effet, le roman est placé sous le signe d'un déplacement spatial : celui du voyage de Maria Moura et de ses hommes vers des terres ancestrales et mythiques — traversée symbolique, liée à la matière épique (RAMALHO, 2005, p. 20). Le roman s'ouvre sur la maison maternelle, située au *Limoeiro*, et la quête, accomplie dès la moitié du roman, mène Maria Moura vers les terres léguées par son père, la *Serra dos Padres*. La maison de la mère est décrite à plusieurs reprises comme un lieu de réclusion, d'où elle ne peut partir dès lors qu'elle devient jeune fille. L'horizon de ses déplacements est limité par les bornes de la propriété, la reléguant à un espace domestique, séparé des hommes, et où la sexualité doit être occultée :

> [Q]uand on devient jeune fille, on est tenue enfermée entre quatre murs à la maison. Le plus loin que je suis allée, c'est jusqu'à la basse-cour pour donner du grain aux poules […]. Le corral, c'était interdit, toujours plein d'hommes. Et puis il y a le taureau qui grimpe sur les vaches. Et ça, ce n'est pas un spectacle pour une jeune fille[134]. (QUEIROZ, 2009, p. 67)

Or, les rêves de Maria Moura, quand elle est enfant, sont des rêves de liberté, toujours tendus vers la conquête d'un espace autre que celui qui lui est assigné : « Je rêvais de partir sur les routes, derrière

[132] « o paradigma da mulher bela, sedutora, mas perigosa se não estiver sujeita ao domínio masculino » (PARAFITA, 2006, p. 119).
[133] « Aproxima-se do percurso do herói das gestas e mitos ancestrais, marcado por numerosos e cada vez mais difíceis obstáculos a vencer » (ROLAND, 2012, p. 118).
[134] « [D]epois de moça, a gente fica preso dentro das quatro paredes de casa. O mais que saí é até o quintal para dar milho às galinhas […]. O curral é proibido, vive cheio de homem. E ainda tem o touro, fazendo pouca vergonha com as vacas. Fica até feio moça ver aquilo. » (QUEIROZ, 1992, p. 62)

les convoyeurs et les muletiers. […] je rêvais de cette liberté. Mes rêves de petite fille n'avaient rien des rêves de demoiselle. Au grand scandale de mère »[135] (QUEIROZ, 2009, p. 94).

La destruction du *Limoeiro* dans un incendie qu'elle provoque prend alors une valeur symbolique et permet au personnage de commencer sa traversée vers la *Serra dos Padres* et vers l'émancipation. En sortant de la maison en flammes, elle dit qu'elle « voulai[t] respirer profondément, rien d'autre, sentir l'odeur de cette liberté » (QUEIROZ, 2009, p. 84), comme si la destruction de l'héritage maternel permettait véritablement de se défaire d'un modèle de féminité passive et oppressante, lié à l'espace domestique.

Le voyage vers la *Serra dos Padres* s'accompagne aussi d'un changement symbolique de nom. Chez sa mère, la jeune Maria Moura est appelée « Sinhazinha », diminutif de « Sinhá », nom donné par les esclaves à la fille du maître. Cette dénomination est synonyme de l'identité passée de Maria Moura, mais aussi du modèle de féminité fragile représenté par sa mère, qui a succombé au meurtre ourdi par son concubin. Le premier discours de Maria Moura en tant que chef de bande performe ce changement de nom et d'identité, qu'elle inscrit dans les deux pôles spatiaux du roman : « Dorénavant c'en est fini de la *Sinhazinha* du Limoeiro. Vous avez devant vous Maria Moura, votre chef, héritière d'une terre dans la *sesmaria* de la Fidalga Brites, située dans la Serra dos Padres »[136] (QUEIROZ, 2009, p. 90).

L'ambition du personnage est de se faire un nom, afin qu'il devienne synonyme de sa force et de son pouvoir. Après son discours, ses hommes l'appellent *Dona* ou *Dona Moura* : nom que le personnage commente en disant qu'il lui plaît, car la *Sinhazinha* du *Limoeiro* n'existe plus. « Dona » désigne une femme d'un certain âge ou rang social. Le mot est resémantisé par Maria Moura : s'il désigne son passage à la vie adulte, il signale aussi sa position de commandement, sa fonction de propriétaire et maîtresse de la forteresse qu'elle fait ériger.

3. 2 La *mètis* de Maria Moura

Le parcours qu'elle effectue pour devenir Maria Moura, la guerrière redoutable, est semé d'obstacles liés à son genre. Ces épreuves sont autant d'étapes dans son émancipation, l'éloignant du modèle de féminité proposé par sa mère, tout en lui permettant d'accomplir l'apprentissage de sa nouvelle identité. Si Queiroz note que le personnage ne connaît rien au maniement des armes et au métier de la

[135] « Eu sonhava em ganhar os caminhos, atrás dos comboeiros, tangendo tropa de burro. […] Fiquei sonhando com aquela liberdade. Meus sonhos de menina não eram sonhos de mocinha ; Mãe se escandalizava. » (QUEIROZ, 1992, p. 87)

[136] « Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, heredeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. » (QUEIROZ, 1992, p. 84)

guerre, elle montre aussi que celle-ci n'est pas l'apanage des hommes, en dénaturalisant les identités de genre. Maria Moura déclare ainsi à son homme de confiance qu'elle va « [a]pprendre et savoir. Les hommes apprennent bien, eux. » (QUEIROZ, 2009, p. 47)

Par ailleurs, dans la geste de Maria Moura, tous les adversaires que le personnage doit affronter sont des hommes. Les moyens qu'elle met en œuvre pour s'en débarrasser relèvent d'une ruse qu'on pourrait assimiler à la *mètis* antique, dont Ulysse est l'exemple le plus accompli (DETIENNE, 1974, p. 30). Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant soulignent le caractère polymorphe et bigarré de cette forme d'intelligence, pleine de duplicité et qui « donn[e] au plus faible les moyens de triompher du plus fort » (DETIENNE, 1974, p. 32) à condition qu'il sache utiliser ruse, pièges et saisir le *kairós*. À la mort de sa mère, Maria Moura se retrouve dans une position de faiblesse, car elle est une femme seule : elle est une orpheline sans protection, à la merci de son beau-père, Liberato, qui est aussi l'assassin de sa mère. Après avoir séduit sa belle-fille, il essaye de s'accaparer son héritage. Pour se défendre, elle utilise alors son corps « comme piège et comme arme » (VILALVA, 2004, p. 42), mais aussi sa maîtrise de la parole. Elle manipule ainsi le garçon de ferme pour le pousser au meurtre de Liberato, puis convainc un des hommes de son père, João Rufo, de le tuer à son tour, en lui faisant croire qu'il cherchait à rentrer dans sa chambre la nuit contre son gré.

Les plans qu'elle ourdit relèvent bien de cette adresse laissant l'adversaire « en face de sa défaite, aussi éberlué que devant les sortilèges d'un magicien » (DETIENNE, 1974, p. 30). Afin de se débarrasser de ses cousins qui veulent prendre possession de sa ferme, elle remplit sa maison de cartouches de poudre avant de l'incendier, leur faisant croire que les détonations sont des coups de feu. Ce stratagème lui permet de s'échapper rapidement, pendant qu'ils se demandent s'il s'agit là de « sorcellerie »[137], d'un « pacte avec le Chien »[138] (QUEIROZ, 2009, p. 75). De même, une fois la *Casa Forte* bâtie, une partie de son pouvoir repose sur une pièce aux parois dérobées qu'elle fait construire au cœur de la maison, le *cubico*. Construite selon le plan dessiné par le père de Maria Moura et que l'auteure insère dans le roman, cette pièce secrète, attenante à la chambre du personnage, lui permet d'offrir l'asile ou de punir ses hommes. Grâce à ce fabuleux instrument de pouvoir, elle peut berner ses adversaires, en produisant un « effet d'illusion » (DETIENNE, 1974, p. 29), ce qui lui vaut une réputation de magicienne. Comme le note le personnage, « les vertus du *cubicule* commençaient à faire leur effet ; il ne faudrait pas longtemps pour qu'on me traite de sorcière »[139] (QUEIROZ, 2009, p. 346). Toutefois, si Queiroz crée avec Maria Moura un

[137] « Isso é coisa de bruxa ! » (QUEIROZ, 1992, p. 69)
[138] « É pauta com o cão ! » (QUEIROZ, 1992, p. 69)
[139] « (Já estava aparecendo resultado do cubico ; com pouco eu ia ganhar era fama de feiticeira…) » (QUEIROZ, 1992, p. 338)

personnage féminin éminemment transgressif, lequel quitte la sphère domestique et s'émancipe par ses propres moyens, l'horizon de cette subversion est ambigu, lié à un type de pouvoir patriarcal.

4. Ambivalences de la quête

4.1 Un trajet à « contre courant de l'histoire »

Comme nous l'avons noté, l'horizon de la quête de Maria Moura est l'héritage paternel. Au fil du roman, l'autorité de la Moura s'assimile de plus en plus à un modèle de pouvoir patriarcal archaïque, voire même féodal. Son voyage vers la *Serra dos Padres* semble lui faire remonter le temps, situant l'objectif de sa quête dans un lieu indéfini, résolument antimoderne. Il l'emmène vers les origines historiques du Brésil et se fait donc à « contre courant de l'histoire »[140] (BUARQUE DE HOLLANDA, 1997, p. 110). Moura et ses hommes pénètrent de plus en plus loin dans l'arrière-pays, comme s'ils remettaient en scène, en s'éloignant peu à peu de la modernité, l'exploration des terres brésiliennes pendant la période coloniale. Cette expédition s'assimile à celles des *bandeirantes*, ces explorateurs qui entrèrent dans les terres à partir du XVIe siècle, en quête de pierres précieuses, mais aussi pour réduire en esclavage des indiens ou exterminer des *quilombos*, c'est-à-dire des communautés de marrons. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'elle croise sur son chemin deux esclaves fugitifs : Libânia et Amaro, vivant dans une sorte de petit *quilombo*. De même, la *Serra dos Padres* a été dans le passé un refuge de *quilombolas*, des esclaves fugitifs, et la propriété est elle-même est une *sesmaria*[141] accordée à une noble ancêtre portugaise.

Les signes du Brésil colonial jalonnant son épopée prennent, cependant, toujours la forme de traces ou de vestiges. Maria Moura se demande ainsi si elle trouvera à la *Serra dos Padres* une « bande de *mamelucos*[142] bagarreurs[143] » (QUEIROZ, 2009, p. 244) : elle n'y rencontre qu'une femme, Jove, et son fils Païen, descendants des indiens qui l'auraient occupée. L'histoire de la découverte du Brésil se rejoue dans sa trajectoire mais tout ce qu'elle découvre est un Brésil en lambeaux, comme si son épopée servait à déconstruire le mythe national. La fiction et l'histoire rivalisent alors pour le refonder, puisque Maria Moura imagine, avec sa *Casa Forte,* créer un centre de pouvoir qui remplacerait la Casa da Torre d'Ávila, château fort brésilien bien réel, construit au XVIe siècle, et qui pendant deux-cent cinquante ans fut le principal siège de pouvoir dans le *Nordeste* : « Plus puissante que la Casa Forte de Maria Moura, il n'y a guère que la Casa da Torre à Bahia — et celle-là, la rumeur dit qu'elle n'en a plus pour

[140] « na contramão da história » (BUARQUE DE HOLLANDA, 1997, p. 110).
[141] Un type de concession de terres agricoles qui se développe au moment où le Brésil est divisé en capitaineries héréditaires, au début de la colonisation, et qui est aboli en 1759.
[142] Terme utilisé par les portugais pour désigner les métis d'européens et d'indigènes.
[143] « um bando de mameluco brigador » (QUEIROZ, 1992, p. 228)

longtemps »[144] (QUEIROZ, 2009, p. 451). La *Casa Forte* viendrait alors s'y substituer imaginairement, à l'heure de son déclin.

4.2 Un modèle de pouvoir patriarcal et archaïque

La continuité imaginaire entre le *Castelo da Torre d'Ávila* et la *Casa Forte* n'a rien d'anodin. Elle montre que le type de pouvoir exercé par Maria Moura s'inscrit dans le prolongement de ce bastion féodal et ne vient nullement le subvertir. Le nom de sa forteresse le signale, puisque l'on entend dans *Casa Forte* à la fois le château fort médiéval et la *casa grande*, maison des maîtres dans les plantations. L'autorité exercée par la Moura sur ses hommes rappelle des formes de servage : elle hérite de la loyauté qui les liait à son père. Dans l'organisation de sa communauté hors-la-loi, les garçons rejoignent les rangs de sa troupe dès leur plus jeune âge, comme jadis les jeunes écuyers. En outre, elle ne participe progressivement plus aux expéditions de ses hommes et n'en récolte que les bénéfices, en prélevant une sorte d'impôt. Ce lien de servitude se consolide enfin dans le *compadrio*, ce parrainage constitutif du *coronelismo*[145]. Il permet Maria Moura de pousser son compère Valentim à assassiner son amant, grâce à un chantage : en échange du meurtre, elle promet de laisser la Casa Forte en héritage à son fils, Alexandre. À ce sujet, Mônica Raísa Schpun note que la violence exercée par la Moura n'est pas un facteur de subversion et d'émancipation, bien au contraire : « La violence intrinsèque à l'ensemble des relations sociales représentées par l'auteur ne menace en rien l'ordre en vigueur, duquel elle fait pleinement partie. »[146] (SCHPUN, 2002, p. 183)

Il faut enfin noter que l'intérêt de Queiroz pour des formes historiques de pouvoir féminin l'a portée à publier un article, co-signé avec Heloísa Buarque de Hollanda, sur les matriarches du Ceará. Ces femmes, à la limite de la légende et de l'histoire, étaient des grandes propriétaires terriennes, ayant assumé la position de chef de famille à la mort de leur mari, avant d'étendre leur sphère de pouvoir au-delà de l'espace domestique. Le terme *matriarche* s'avère néanmoins inadéquat dans la mesure où le type de pouvoir exercé par ces femmes était patriarcal :

> Leur comportement, leur insertion sociale et leur sexualité n'échappent pas au modèle patriarcal, dans ses pires instances. La nature autoritaire de leur commandement et leur grammaire érotique fondée sur l'assujettissement de partenaires de condition sociale inférieure

[144] « Maior do que a Casa Forte de Maria Moura, só a Casa da Torre — e essa mesma o povo diz que já se acabou, na Bahia » (QUEIROZ, 1992, p. 421).
[145] Structure de pouvoir caractéristique de la *República Velha* (1899-1930), où les oligarchies locales prennent le pas sur le gouvernement, notamment dans les régions les plus reculées du Brésil.
[146] « A violência, intrínseca ao conjunto de relações sociais representadas pela autora, não ameaça em nada a ordem vigente, da qual faz integralmente parte » (SCHPUN, 2002, p. 183).

> ne correspondent pas à l'horizon libertaire suggéré par le concept de matriarcat[147]. (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990. Notre traduction)

Maria Moura correspond à ce modèle : loin de mettre à mal le système qui l'exclut, elle cherche au contraire à s'y insérer en occupant la place du père. Sa subversion ne s'étend pas, d'ailleurs, aux autres personnages féminins, relégués à la sphère domestique, voire à la servitude. Ainsi, l'esclave affranchie Rubina, mère de l'un de ses favoris, s'occupe des affaires de la maison tandis que Marialva suit passivement son mari, acceptant, par exemple, de lui servir de cible dans ses spectacles de lancer de couteaux. Toutes les positions de confiance autour de Maria Moura sont occupées par des hommes, signalant que le bouleversement des rôles de genre trouve ses limites dans la forme de pouvoir qu'elle exerce.

Cela nous amène à revenir sur les modèles féminins historiques et légendaires à l'origine du personnage, peut-être choisis aussi pour leur ambivalence. Maria de Oliveira faisait partie de ces matriarches qui reproduisent un modèle de pouvoir patriarcal ; et le *cangaço* est un mouvement dont la violence était notoire, malgré l'importance de son aspect social. De même, Elisabeth I^e,^ peut être vue comme une figure ambiguë, ayant fait exécuter sa cousine, la reine d'Écosse Marie Stuart, pour trahison afin de préserver son pouvoir. Enfin, l'auteure elle-même pose une question, dans ses carnets, au sujet des Amazones, pour souligner les paradoxes du mythe : « sorte de machisme inversé ? Et les guerriers ? […] ou alors un climat plus harmonieux, avec toutefois un consensus sur le pouvoir aux mains des femmes.[148] » (QUEIROZ, s/d, b) Il s'agit donc bien, pour Queiroz, de resémantiser l'héroïcité de son personnage, en l'articulant à une relecture de l'histoire, qui ne saurait se résumer à la glorification d'un passé mythique. L'éclat du personnage vient précisément de l'intensité de ses ambivalences.

5. Considérations finales

Pour conclure cette analyse, une réflexion sur le dénouement du roman s'impose. Une fois la quête accomplie, et après avoir été trahie par son amant, l'héroïne décide de repartir en guerre, dans une expédition suicidaire. Le roman se referme sur Maria Moura, s'éloignant au galop, suivie de ses hommes, comme s'il était impossible pour le récit de s'arrêter sur l'image statique de la *Casa Forte.* Ayant accompli son rêve de fondation, elle manque de le perdre car elle tombe amoureuse. Obligée de sacrifier son amant

---

[147] « Nem o comportamento, nem a inserção social e as formas de sexualidade que as caracterizam escapam do modelo patriarcal no seu pior estilo. A natureza autoritária de sua liderança e a gramática erótica baseada na sujeição de parceiros de condição social inferior não correspondem à expectativa libertária que a noção de matriarcado sugere » (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990).

[148] « espécie de machismo invertido ? E os guerreiros ? […] ou um clima mais harmonioso havendo contudo o consenso do poder na mão das mulheres » (QUEIROZ, s/d).

pour préserver son pouvoir, elle abdique finalement de son royaume, comme si sa traversée avait été vaine. Relancer l'aventure, repartir à la guerre n'est plus alors une traversée libératrice, comme au début du roman, mais vient ici signifier l'horizon mélancolique de l'émancipation du personnage, définitivement seule et vouée à une mort certaine.

Références bibliographiques

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa et QUEIROZ, Rachel de. Matriarcas do Ceará D. Fideralina de Lavras. In: **Papéis Avulsos**, Rio de Janeiro: Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC/ECO/UFRJ), n°24, 1990. Disponible en ligne sur:

www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=667. Consulté le 28 juillet 2016.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. O *éthos* Rachel. In : **Cadernos da literatura brasileira**, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, n. 4, p. 103-115, septembre 1997.

COURTEAU, Joanna. The problematic heroines in the novels of Rachel de Queiroz. In : **Luso-Brazilian Review**, Madison (Wisconsin, Etats Unis) : University of Winsconsin Press, v. 2, n. 22, p. 123-144, 1985. Disponible en ligne sur : http://www.jstor.org/stable/3513450. Consulté le 18 juin 2016.

COURTEAU, Joanna. A feminização do discurso nacional na obra de Rachel de Queiroz. In : **Hispania**, Walled Lake (Michigan, Etats Unis), v. 84, n. 4, p. 749-757, décembre 2001. Disponible sur : http://www.jstor.org/stable/3657836. Consulté le 20 juin 2016.

DIODORE DE SICILE. **Bibliothèque historique**. Tome II, XLV-XLVI. Texte établi et traduit par Bernard Eck. Paris : Les Belles Lettres, 2003.

DIAS LEITE BARBOSA, Maria de Lourdes. **Protagonistas de Rachel de Queiroz: Caminhos e Descaminhos**. Campinas : Pontes Éditores, 1999.

GREENE, Thomas. **The Norms of Epic**. In : Comparative Literature. Durham (Caroline du Nord, Etats Unis) : Duke University Press, v. 13, n. 3, 1961, p. 193-207. Disponible sur : http://www.jstor.org/stable/1768997. Consulté le 30 septembre 2016.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In : **Cadernos da literatura brasileira**, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, n. 4, p. 69-86, septembre 1997.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle [org.]. **Plaisir de l'épopée**. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2000.

MATOS VILALVA, Walnice. **Marias : estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro**. Campinas, 2004. 193f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas.

NEIVA, Saulo [org.]. **Désirs & débris d'épopée au XXe siècle***.* Bern, Peter Lang, 2009.

PARAFITA, Alexandre. **A Mitologia dos Mouros : Lendas/Mitos/Serpentes/Tesouros***.* Canelas : Editora Gailivro, 2006.

QUEIROZ, Rachel de. **Carnet de notes pour *Memorial de Maria Moura*.** S/l, s/d. Arquivo IEB – USP, Acervo Rachel de Queiroz, caisse n° 1 (non catalogué, consulté le 1/09/2016).

QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo : Editora Siciliano, 1992.

QUEIROZ, Rachel de. As três Rachéis : entrevista. In : **Cadernos da literatura brasileira**, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, n. 4, p. 21-39, septembre 1997. Entretien accordé à Antonio Fernando de Franceschi e Rinaldo Gama.

QUEIROZ, Rachel de. O nosso humilde ofício de escrever [1995]. In : BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa [org.]. **Rachel de Queiroz : Melhores Crônicas**. São Paulo : Global Editora, 2004, p. 268-270.

QUEIROZ, Rachel de. **Maria Moura**. Traduction de Cécile Tricoire. Paris : Editions Métailié, 2009.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o Épico***.* Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

ROLAND, Ana Maria. A casa forte de Rachel de Queiroz. In : **Tensões mundiais**, Fortaleza : Universidade Federal do Ceará, v. 8, n. 14, p. 97-128, 2012.

SCHPUN, Mônica Raisa. Lé com lé, cré com cré ? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*. In : CHIAPPINI, Ligia, BRESCIANI, Maria Stella, (orgs). **Literatura e cultura no Brasil : identidades e fronteiras***.* São Paulo : Cortez Editora, 2002, p. 179-186.

TAMARU, Angela Harumi. **A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz**. São Paulo : Scortecci, 2006.

VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo. Le discours épique et l'épopée moderne. In : NEIVA, Saulo [org.]. **Désirs & débris d'épopée au XXe siècle***.* Bern, Peter Lang, 2009.

WOOLF, Virginia**. Une chambre à soi**. Traduction de Clara Malraux. Paris: Editions Denoël, 1992 [1928].

LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. La épica de una escritura testimonial y poética. Georgina Herrera entre memorias y olvidos afrocubanos. In: MOHSSINE, Assia (Dir). **De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique. Revista Épicas**, Ano 1, Número Especial 1, Ago 2017, p. 166-172. ISSN 2527-080X

LA ÉPICA DE UNA ESCRITURA TESTIMONIAL Y POÉTICA. GEORGINA HERRERA ENTRE MEMORIAS Y OLVIDOS AFROCUBANOS

THE EPIC OF A THESTIMONIAL AND POETIC SCRIPTURE. GEORGINA HERRERA AMONG AFROCUBAN MEMORIES AND FORGOTS

María del Mar López-Cabrales
Colorado State University

RESUMEN: Georgina Herrera, nacida en el pueblo matancero de Jovellanos en 1936, es una escritora cubana afrodescendiente cuya trayectoria poética ha sido tan aclamada como la de Nancy Morejón. Con la académica y escritora Daisy Rubiera Castillo, Herrera publicó *Golpeando la memoria* (La Habana: Ediciones Unión, 2005), un texto de recuerdos de vida que incluye también algunas de sus poesías. Analizando el pasado lucumí de la escritora y la aparición en su obra de diosas afrocubanas como Ochum, no gustaría discutir las dimensiones épicas de la vida y escritura de Herrera y analizar el carácter testimonial de sus textos bajo la teoría de la interseccionalidad de Leslie McCall.

En una época en la que ser mujer y además ser afrocubana suponía un estigma insalvable, en la que carecer de apoyos familiares y económicos sólidos y una formación académica condenaba a las mujeres a posiciones subalternas y a la invisibilidad social, Georgina Herrera, nacida en el pueblo matancero de Jovellanos en 1936, fue capaz de desafiar estos obstáculos de manera épica y lograr

convertirse en una escritora tan aclamada dentro de la isla de Cuba como Nancy Morejón. Herrera, más allá del inmovilismo social en sus primeros años de vida y después apoyada por las ventajas que le proporcionó el gobierno cubano de la revolución en sus primeros momentos a la mujer y al grupo afrocubano, consiguió servir de ejemplo a miles de mujeres. Con la publicación de su texto testimonial y poético *Golpeando la memoria* (La Habana: Ediciones Unión, 2005) se produjo otro punto épico en su trayectoria profesional, ya que en este texto híbrido la autora, con la mediación de la estudiosa Daisy Rubiera Castillo, consigue contarnos poéticamente su vida y, de esta manera, la de tantas otras afrocubanas del siglo XX. En este ensayo discutiremos las características épico-testimoniales de este texto bajo el prisma de la teoría de la interseccionalidad de Leslie McCall.

Dentro de la llamada literatura testimonial es innegable que *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, compilado por Elisabeth Burgos, es uno de sus máximos exponentes. John Beverley en "Anatomía del testimonio" dice que éste debe:

> […] ser una narración -usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta- contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación, que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha (1987, p. 9).

De igual manera, René Jara en "Testimonio y Literatura" defiende que éste "es, casi siempre, una imagen narrativizada que surge, ora de una atmósfera de represión, ansiedad y angustia, ora en momentos de exaltación heroica, en los avatares de la organización guerrillera, en el peligro de la lucha armada" (1987, p. 2). Aunque Herrena no participara en la lucha armada de la revolución cubana, su vida se desarrolla en un entorno de represión, pobreza y angustia latente en toda su escritura. El testimonio surge de la necesidad del subalterno de ser oído y, sobre todo, añade subjetividad en el debate de la nación permitiendo que su experiencia de extremo sufrimiento se conozca y no se vuelva a repetir en un futuro.[149]

No entraremos a discutir la polémica surgida del testimonio de Menchú porque su heroica experiencia fue representativa de toda una etnia que estaba siendo masacrada, lo cual requería atención internacional, como bien lo expresó Burgos en su prólogo a la primera edición:

> Este libro es el relato de la vida de Rigoberta Menchu, india quiché, una de las etnias más importantes de las veintidós existentes en Guatemala. […] Rigoberta Menchu tiene veintitrés

[149] Véase el tan citado texto de Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?" y la creación del grupo de estudios subalternos del que John Beverley también fue integrante.

> años. Se expresó en español, lengua que domina desde hace solo tres años. La historia de su vida es más un testimonio sobre la historia contemporánea que sobre Guatemala. Por ello es ejemplar, puesto que encarna la vida de todos los indios del continente americano. Lo que ella dice a propósito de su vida, de su relación con la naturaleza, de la vida, la muerte, la comunidad, lo encontramos igualmente en los indios norteamericanos, los de América Central y los de Sudamérica (1985, p. 9).

Defendemos las características épicas de la vida de Georgina Herrera, contada a Daisy Rubiera Castillo y transcrita por ésta tras varias sesiones de entrevistas y conversaciones, la cual también es representativa de un grupo étnico, el afrocubano que todavía está esperando formar parte del debate político en la Isla. Es obvio que con la revolución las vidas de las mujeres afrodescendientes cambiaron, pero aún quedaba mucho por hacer. Sus palabras pueden servir de ejemplo épico para que futuras generaciones de mujeres afro descendientes no solo en Cuba sino también fuera de la Isla mejoren sus vidas. Por todo esto, y ya que su experiencia, como las de muchas otras mujeres afrocubanas, puede valorarse de épica, el texto puede ser considerado parte del género épico-testimonial femenino y lo analizaremos teniendo en cuenta su naturaleza interseccional.

Como defiende Leslie McCall, el género no puede ser la única categoría de análisis en el discurso feminista ya que hay numerosas dimensiones en las relaciones sociales a la hora de formar una identidad (1771). La académica Kimberle Crenshaw también sostiene que utilizar solo una política de identidad (como género, raza o clase social) para analizar una situación de urgencia es reduccionista porque ignora las diferencias dentro de los grupos sociales (1242). Si nos enfocamos solo en el género perdemos la historia en su totalidad, al no tener en cuenta temas como el racismo o la disparidad económica. La teoría de la interseccionalidad nos sirve para entender y analizar la obra de una escritora como Herrera que en su testimonio da plena cuenta de estas tres dimensiones de su identidad: la de clase social, la de raza y la de género. La pobreza, por ejemplo, afectó su vida desde el principio y así encontramos la primera intersección de estatus económico, género y raza. Herrera explica en *Golpeando la memoria* que cuando era niña una maestra respetada y prominente de Jovellanos la intentó convencer para que no siguiera asistiendo a la escuela (2014, p. 26) y fuera a limpiar a su casa, dado que "[…] estudiar era querer transitar por una vereda prohibida para los negros y las negras, y para casi todas las personas pobres […]" (2014, p. 26). Cuando Herrera era pequeña, recuerda sus emociones derivadas del racismo que se vivía en su comunidad: "en aquellos tiempos, la discriminación era tan fuerte que hubo un momento en el que no quería ser negra" (2014, p. 25), incluso intentó plancharse el pelo para poder parecer más blanca pero se quemó: "[…] sentía miedo hacia todo, vergüenza por todo" (2014, p. 23). Pero Herrera descubrió el poder de la escritura; escuchaba las historias de las viejas negras del barrio y luego las escribía y las escondía por

miedo, porque sentía en casa y en la sociedad una gran represión: “Por eso me reinventé un mundo, mi propio mundo, porque el que me rodeaba no me gustaba” (2014, p. 23). Y cuenta la historia de los zapatos rotos y la fuerza que le daba escribir:

> No resulta fácil verse en un aula, en una fila, en un acto y, como estás delante, tratar de esconder los pies porque tus zapatos están rotos. Pero como niña negra de procedencia humilde era para mí muy importante ocupar esa posición, y la asumí, con la dignidad que se puede tener entre los ocho y los diez años, además, ese lugar me lo había ganado con mis composiciones, que eran las mejores del aula. Tenía mi musa me sentía orgullosa de ello, aunque mis zapatos estuvieran rotos (2014, p. 23-24)

Al cabo de los años se puede afirmar que, a pesar de que su experiencia de infancia y adolescencia en Jovellanos le marcara para toda la vida, la decisión de seguir a su musa fue acertada porque consiguió superar sus miedos y ahora, a sus ochenta años, puede decir que está satisfecha: “[…] todo lo que escribo está dirigido a que el mundo pueda ser mejor” (2014, p. 131), “[…] porque logré que mi poesía fuese bella, sensible, y sencilla” (2014, p. 134).

Continuando con la interseccionalidad y el tema de las complejas relaciones humanas, cabe destacar en el testimonio de Herrera la importancia que se le da a la la figura de su abuelo materno, Narciso Carreras. Se le describe como un rayo de sol y un excelente narrador de historias y cuentos sobre sus raíces africanas (2014, p. 48-49), pero, a la vez, este abuelo es criticado ya que controlaba las conversaciones de la autora y era un “machista hasta la médula de los huesos, era el dueño de la palabra en mi casa” (2014, p. 75). De esta manera, se pone de manifiesto la ambigüedad en los sentimientos de la autora, la cual se siente orgullosa de su identidad afrodescendiente, pero a la vez reclama el machismo de su gente y denuncia que, cuando ella era pequeña, se esperaba que la mujer afrocubana fuera sumisa frente al hombre, algo que ella nunca aceptó. De hecho, Herrera siempre defendió su independencia, incluso cuando se refiere a compartir la vida con su pareja: “Para que puedas entender mi vida amorosa, debes saber que en lo que yo entiendo por libertad e independencia no entra el convivir con un hombre bajo el mismo techo” (2014, p. 137). En cuanto al matrimonio dice: “Nunca quise, ni quiero, ese tipo de compromiso, porque me gusta sentirme dueña de mí misma” (2014, p. 137). Esta sed de independencia se demuestra de manera constante a lo largo de su testimonio cuando expresa: “¿A quién quiero parecerme? A nadie. Quiero ser yo misma, tal como soy” (2014, p. 154).

> Cuando la gente no se acaba de aceptar, se suma a esa idea de que todo el mundo tiene un igual, un doble, y se evade pensando en qué parte puede estar y qué bien estaría eso de encontrarse un día. Por mi parte estoy convencida de que mi otra yo está dentro de mí y nos llevamos bien […] No, insisto, no quiero parecerme a nadie. ¡A nadie! (2014, p. 155).

Herrera comenta en *Golpeando la memoria* que "[…] a partir de lo que me enseñaron, he leído y he reflexionado, y por mi manera de actuar y ver la vida he llegado a la conclusión de que soy feminista" (2014, p. 133). La crítica Anderson en un artículo comenta al respecto:

> En su testimonio […] Georgina Herrera nos revela que durante mucho tiempo, al igual que muchas mujeres cubanas, sentía una "gran confusión entre el feminismo y la feminidad [debido] a la poca difusión que se le dio al feminismo en Cuba [...]" (HERRERA & RUBIERA CASTILLO, 2005, p. 133).[150] [...] A mediados de los 90, un grupo de mujeres profesionales cubanas creó la Asociación de Mujeres Comunicadoras como respuesta a esta discriminación. El propósito principal de esta asociación era valorizar la representación de las mujeres en el ámbito cultural así como en los medios de comunicación. A pesar de su disolución, Daisy Rubiera y Georgina Herrera, entre otras integrantes del grupo, continúan hasta hoy su lucha de concientización sobre la discriminación de género en la isla (2013, p. 109).

No obstante, quizás sea el tema del racismo el más prominente en *Golpeando la memoria* y algo que se siente incluso hoy en día, a pesar de que en recientes estudios se determine que la población cubana "expresa mayoritariamente una valoración positiva sobre la perspectiva de las relaciones raciales en el futuro, motivada, en especial, por los procesos de mestizaje que se verifican en la sociedad y por la atención que en los últimos tiempos se le viene prestando al problema" (ESPINA PRIETO & RODRÍGUEZ RUÍZ 2006, p. 53). Al respecto, Herrera comenta que: "Muy a menudo me he sentido discriminada como mujer, como negra y como pobre, pero no lo quería aceptar. De un tiempo para acá ha habido como un resurgimiento del racismo" (HERRERA, 2014, p. 133). Herrera narra en su testimonio la situación en la que se vio envuelta cuando escuchó a una persona blanca decir: "'Bueno, pero ahora como el problema de los negros se va a tratar en el congreso, antes de que lo plantee Alden Knight[151] vamos a hablar nosotros'. Tremendo susto que se dieron cuando me vieron y para disimular enseguida dijeron: 'Pasa, Georgina, pasa y siéntate'" (HERRERA, 2014, p. 133). Pero, a pesar del racismo presente en todas las sociedades y quizás, con más razón por ello, Herrera está muy orgullosa de sus raíces:

> Todo esto está relacionado con la discriminación sufrida por la cultura de los antepasados y antepasadas africanos. Al igual que muchos y muchas como yo, me siento muy orgullosa de ser descendiente de personas que pudieron sobrevivir aquella travesía y afrontar situaciones que no tuvieron paralelos en la historia, y sobrevivieron, se sembraron, se multiplicaron. Yo soy un ejemplo de ello y mi orgullo es decirlo, sentirlo (2014, p. 134).

---

[150] Esta misma idea me fue comunicada en una entrevista por la escritora y crítica cubana Nara Araújo en una entrevista que le hice personalmente en La Habana en julio de 2004. Véase López-Cabrales, María del Mar. *Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007 (p. 47-67).

[151] Actor famoso cubano que nació en Camagüey en 1936 de padre jamaicano y madre panameña. "Cuando tenía diez años su familia se vio afectada por la grave situación económica por lo que su padre tuvo que vender un camión que era su única pertenencia y se mudaron para Guantánamo, extremo oriental de la Isla" http://www.ecured.cu/index.php/Alden_Knight.

Herrera siempre sintió mucha afinidad con las mujeres afrocubanas mayores de su pueblo, las verdaderas heroínas de la Historia afrocubana con mayúsculas: "Cuando pasaban por mi lado me ponían la mano en la cabeza y me decían: "Tú son Lucumisa". Aquello era como una distinción. Me lo decían a mí nada más, pero solo después de mucho tiempo pude entender su significación" (2014, p. 82).[152] Comenta como un día, en casa de un etnólogo cubano, vio unas máscaras africanas y sintió que una era su doble y otras se parecían a muchos conocidos afrodescendientes de Herrera: "Ese fue el día en que me hice consciente plenamente de mi identidad racial. Sentí y disfruté tremendo orgullo por mis antepasados" (2014, p. 82) y de ahí surgió su poema "Primera vez ante el espejo",[153] del que cito una parte: ¿Dice alguien que no es/mi rostro este que veo, /que no soy yo ante el espejo/ más limpio reconociéndome? / o… ¿es que vuelvo a nacer?/ Ésta que miro/ soy yo, mil años antes o más. / Reclamo ese derecho […] Soy yo. Espejo o renacida. / Soy" (2014, p. 66-68).

Los diferentes puntos de interseccionalidad entre género y clase, como mujer de extracción pobre, y entre género y raza, como mujer afrodescendiente, demuestran estas ambigüedades que no podrían ser analizadas exclusivamente bajo el crisol del análisis del tema de género. En este ensayo hemos querido demostrar que se requiere un estudio más complejo del texto de Herrera, el cual es un testimonio en el que se cuenta con dignidad y de una manera sincera la experiencia heroica dentro del género narrativo caracterizado por una épica poética casi sin límites de una mujer afrodescendiente cubana que luchó a pesar de las dificultades, alguien que representa a su comunidad y que fue capaz de superar la vejación, el racismo, el abandono e incluso hasta la muerte, de ahí las características épicas de este texto híbrido que danza entre lo testimonial y la epopeya.

Referencias bibliográficas:

ANDERSON, Maya. "Testimonios de mujeres cubanas: feminismo y afrocubanidad en tres textos de Daisy Rubiera Castillo". ***Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*** 17, 2013, p. 105-116.

BEVERLEY, John. "Anatomía del testimonio". ***Revista de crítica literaria latinoamericana*** 25, 1987, p. 7-16.

[152] Algunos poemas celebratorios dedicados a los ancestros afrocubanos y a su pasado lucumí son "Para festejar a Oggún", "Ochun", "Ibi Sedi", "África", "Retrato oral de Victoria", sobre su bisabuela, y "Elogio para las negras viejas de antes", entre otros.

[153] A este poema seguirá "Segunda vez ante el espejo" compuesto años después, cuando ya había tenido a sus hijos y su cuerpo y su vida se habían transformado por completo y fortalecido el orgullo por su identidad cubana afrodescendiente. En este poema se dice: "Intacto/ está en mi cuerpo un tiempo/ de lejano esplendor […] Reconozco/ del vientre ancho, movedizo/ el sitio de todos los milagros del amor. Siempre/ el amor, mandando, recibiendo/ códigos para mí sola. Era/ entonces mi vientre/ sustancia sideral enloquecida, / cera, barro, mármol diluido/ en fuego de agua/ para moldear planetas" (2014, p. 150).

BURGOS-DEBRAY, Elisabeth. **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia**. Barcelona: Siglo XXI, 1985.

CRENSHAW, Kimberle. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review** 43.124, 1991, p. 1241-1299.

ESPINA PRIETO, Rodrigo & RODRÍGUEZ RUÍZ, Pablo: "Raza y desigualdad en la Cuba actual" **Temas** 45, 2006, p. 44-54.

HERRERA, Georgina. **Always Rebellious. Cimarroneando**. (Edición y selección, con introducción y notas de Juanamaría Cordones-Cook). Chico: Cubanabooks, 2014.

LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. **Arenas cálidas en alta mar: entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba.** Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007.

MCCALL, Leslie. "The Complexity of Intersectionality." **Signs** 30.3, 2005, p. 1771-1800.

RENE JARA. Testimonio y literatura. **Revista de crítica literaria latinoamericana** 25, 1987, p. 1-6.

RUBIERA CASTILLO, Daisy y Georgina Herrera. **Golpeando la memoria. Testimonio de una poeta cubana afrodescendiente**. La Habana: Ediciones Unión, 2005.

SPIVAK, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" en Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds. **Marxism and the Interpretation of Culture**. London: MacMillan, 1988.