# Between Myths & Knowledge

## Entre mythes & connaissance

Editor Lisa Block de Behar

Entre mitos & conocimiento

# Entre mitos & conocimiento

Editor Lisa Block de Behar

# Entre mitos & conocimiento
# Between Myths & Knowledge
# Entre mythes & connaisance

Edition

LISA BLOCK DE BEHAR

MONTEVIDEO

2003

ISBN 9974-39-556-9

Entre mitos & conocimiento = Between Myth & Knowledge = Entre mythes & connaisance.
Editado por Lisa Block de Behar. Montevideo: AILC/ICLA, 2003, p. 280; 21 x 14,5 cm.

Textos en español, inglés y francés.

1. World Literature. 2. Comparative Literature. 3. Myths. 4. Block de Behar, Lisa, ed., Between Myth & Knowledge

© Lisa Block de Behar
Printed in Uruguay

## Índice general

Lisa Block de Behar - Entre mitos & conocimiento ..... 7

Arturo Rodríguez Peixoto - Breve anticipación de las lecturas ..... 21

Zacharias I. Siaflekis - Oralité et écriture: éléments de structure et voies de connaissance du mythe ..... 29

David Fishelov - The transformation of biblical Samson or The heroic failure to escape myth ..... 47

José Manuel García Rey - La mitología celta y Galicia ..... 59

Biagio D'Angelo - Homme, nature et mythe dans l'expérience poétique russe de l'Âge d'argent ..... 73

Hideyuki Kanazawa - *Sandaiko* (On the Three Worlds): Between Myth and Reality ..... 83

Efraín Kristal - On Garcilaso and the Reception of the *Commentaries* ..... 105

Alfred Mac Adam - The Artificial Woman in Bioy Casares and Felisberto Hernández ..... 119

Florence Lévi - Voir et écrire: le cas des cordonniers prophètes et/ou poètes, notamment aux XVI$^{e}$ et XVII$^{e}$ siècles ..... 135

Jacqueline Chénieux-Gendron - Le visuel et la parole: problèmes de la représentation, notamment dans le surréalisme ..... 151

Hans Ulrich Gumbrecht - Los lugares de la tragedia ..... 163

Susan Petrilli - Hamletism and representation: Shakespeare, Laforgue, Artaud, Bene ..... 179

Augusto Ponzio - Representation, Rendering, and Polyphony in Novel and Drama ..... 197

Liliane Durand-Dessert - Le labyrinthe ..... 219

Eugenio Barba - Conocimiento tácito: herencia y pérdida ..... 233

Tania Franco Carvalhal - Variations du mythe de la Teiniaguá dans la littérature du Brésil ..... 259

Información sobre los autores ..... 273

# Entre mitos & conocimiento

*Lisa Block de Behar*

La mitología no es una vanidad de los diccionarios; es un eterno hábito de las almas.

**Borges**[1]

Le mythe est un langage.

**Barthes**[2]

Comme les rites, les mythes son *in-terminables*.

**Lévi-Strauss**[3]

Une lettre seule peut contenir le livre, l'univers.

**Jabès**[4]

Casi tan antigua como los propios mitos, la reflexión consagrada a conocerlos constituye una de las más remotas predisposiciones del ánimo y el pensamiento. Las variaciones de su permanencia y repetición, los acontecimientos que confirman la eternidad mítica y extienden las obras que la conforman, no agotan los discursos literarios, a pesar de las incontables elaboraciones que procuran abstraer las formas estables de esa prolongación discursiva. Han sido tantos y tan reiterativos los planteos que dan cuenta de su vigencia, los análisis y comparaciones de las ficciones narrativas, poemas y dramas que imaginan los mitos, que ya no llaman la atención ni la perseverancia que mantiene su figuración literaria al margen de la historia ni las alteraciones con que las distintas tenden-

cias teóricas la revisan. De ahí que la naturaleza de las figuraciones de la imaginación literaria y esa segunda naturaleza, de carácter intelectual igualmente constante, entrecrucen operaciones de reciprocidad verbal, estética y conceptual, prescindiendo de los mecanismos de racionalidad estricta, al dar lugar a invenciones circunstanciales, propensas a las vacilaciones de la ambigüedad, por un lado, a las fluctuaciones teóricas, por otro.

Una perspectiva literaria y comparada encara este régimen de interacción discursiva que abarca las dualidades de la reflexión —que es imagen y abstracción—, de la especulación —que es reflejo y reflexión—, de la teoría —que, como el teatro, no descarta los aspectos especulativos en la visión o en más de una.

Es sabido que la relación entre mitos y conocimiento ha sido motivo de inusual atención, no solo desde las distintas perspectivas disciplinarias que han intentado ordenar el mundo descubriendo sus incógnitas, describiéndolas, sino desde las realizaciones literarias que la figuración propicia. Por eso, no puede sorprender que una vez más interese comparar las alternativas de un tema que hace de la repetición su estatuto, de la prolongación un pasado en presente, de los vínculos con el conocimiento una unión inmemorial. Cuando Fernando Pessoa decía "Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade"[5], sabía que las ideas, como las palabras, como los mitos son anteriores. Dado que sus antecedentes se pierden en un vago expediente intemporal más que histórico, vale la pena recordar, como dice Leo Strauss, que "Most of our ideas are abbreviations or residues of the thought of other people, of our teachers (in the broadest sense of the term) and of our teachers' teachers; they are abbreviations and residues of the thought of the past."[6]

Ese conocimiento de los mitos no podría dejar de aludir, inversamente, a los mitos del conocimiento. Una previsible lógica de inversiones justifica esta última formulación, según la cual habría que atribuir a la confusión entre la tentativa de querer conocer y la tentación de creer, el origen mítico del desastre que precipitó la seducción y la caída.



La falta cometida no opone a los hombres a otros seres animados igualmente mortales —aunque la desobediencia fuera solo humana— pero los enfrenta a la divinidad, precisamente por la misma mortalidad de la que esa confusión entre saber y mentir fue causa y castigo. Es Borges quien, en una conferencia dedicada a Martin Buber[7], cita el verso de Virgilio: *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*, adelantándose al conocimiento de las cosas por sus causas —en latín ya no se distinguían— con el confiado optimismo de una controvertida *felix culpa*. Se omita o se cometa, la falta es plural y, articulada por el discurso, multiplica los mitos y misterios que explican tanto la condena como la esperanza en la redención.

Religioso o nostálgico, como lo calificaba Maurice Blanchot[8], el deseo cósmico de conocer acecha a la teoría y resulta un peligro de muerte para la ficción: "Peut-être est-il vrai que sans théorisation, vous ne feriez pas un pas en avant, mais ce pas est un pas de plus vers l'abîme de vérité."[9] ¿Cómo ignorar el deseo del desastre? ¿Cómo decirlo? La paradoja del conocimiento se insinúa desde el principio del mundo: la ansiedad de conocer habilitó la mentira y sigue consintiéndola. Anticipando las significativas ambigüedades de *competencia* (en su doble sentido de saber y poder), el deseo de saber se constituye menos en sabiduría que en deseo de autoridad, un deslizamiento que escarnece la semejanza en rivalidad absurda, la imagen en pura vanidad, que no es más que presunción y vacío.

A pesar de los numerosos relevamientos, siempre incompletos, de las descripciones nunca exhaustivas, de los análisis que los estudios no han escatimado, los mismos mitos se dispersan o se concentran en diferentes representaciones, tan complejos como los asuntos que comprometen, tan enigmáticos como la íntima fatalidad que los repite; tal vez porque son pocos, se suceden necesarios y temibles. Desde el sueño que recupera en quimeras los elementos de una mitología que la razón reclama e interpreta en la vigilia, las estrategias literarias tienden a conciliarlos en una escritura que procura poéticamente rastrear los vestigios, inteligibles o no, de esas fantasmagorías y sus antagonismos. Para Jacques

Rancière, el escritor, más que el hermeneuta, es el arqueólogo, a veces geólogo, quien, al desplazarse y escudriñar los estratos e intersticios del mundo social e individual, les otorga un sentido que aún no tienen, dándoles la palabra: "pour que le banal livre son secret, il doit d'abord être mythologisé".[10]

La frecuencia discursiva que asocia mitos y conocimiento pasa por alto la aparente discordia, pero no impide que la formulación del binomio tienda a ser asimétrica: la pluralidad de *mitos* no disminuye un *conocimiento* que suele singularizarse. Ambos términos integran una unidad que podría encontrar en *mitología* la particularidad de un antecedente común; en la inescrutable antigüedad de un solo término, la reunión que el diccionario legitima. Es sabido que los filósofos de la antigua Grecia usaban indistintamente ambos términos, *mitos* y *mitología*, y la herencia lexicográfica los presenta a la par, de la misma manera que los tratados que, a mediados del siglo XX, o más recientemente, desde la antropología también los abordan como sinónimos. Si la primera acepción del *Diccionario de la Real Academia Española* registra en *mitología* el "conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura", la segunda acepción la define como una "narración o estudio de los mitos", como si el hecho de advertir la formación del conjunto implicara la reflexión inicial.

En consecuencia, replicando la oposición más conocida, la vastedad semántica que se desdobla en título tiende a contraerse en una sola palabra que denomina todo, tanto los mitos en su conjunto, la ficción narrativa, como el estudio que sistematiza su conocimiento. La palabra *mitología* comprende, desde sus empleos más antiguos, la equivocidad que es propiedad del mito, del conjunto que se supone y del conocimiento que los informa; una complejidad que la vecindad de *logos* tampoco desconoce. Tal vez sea, precisamente, en los misteriosos retornos de un lenguaje casi mágico, en sus secretos, donde radiquen los sentidos de esa ambivalencia primordial que complica el planteo con una etimología anotada discontinuamente y sobre la que no sería en vano redundar, con la aspiración de restituir en el lenguaje la imagen, en el discurso el mito, en la literatura el silencio, un anhelo radical y tácito que los poetas y los



sabios comparten.

Para los griegos *muthos*, era, primero, una emisión verbal y vocal, "anything delivered by word of mouth, word, speech, talk, conversation, opp. to *ergon*"[11], la energía de la voz que se produce en estrecha vinculación con la palabra, una identificación que cuenta en varios sentidos. Esa primera acepción extiende la comprensión de *mythos* como "a tale, story, narrative"[12], un cuento, leyenda, *fábula* o mito, "un relato sin garantía histórica"[13], según la definición que revela cierta fe en la historia de la que el mito, por distintas razones, se aparta. La misma actividad —hablar, contar— confunde mito y palabra en narraciones que favorecen, más allá de la ficción, esa significación solidaria. Tanto en griego como en latín la ficción aparece asociada a la palabra y una asimilación semejante presenta en español, aunque solo se reconozca como restos de reliquias perdidas en la historia de la lengua.

No es necesario abundar sobre las visibles afinidades entre *palabra* y *parábola* ya que la permutación de consonantes, o una sílaba menos o más, son diferencias que no llegan a disimular el parecido familiar entre ambas. Si bien la derivación de *parábola* en *palabra* ilustra la evolución semántica que va de la alegoría al concepto, la necesidad de comparar, la similitud que se encuentra en el paralelismo que expresa originalmente, hace retornar la narración a *parábola* rescatándola del vocabulario eclesiástico. Un recorrido lingüístico similar se verifica en *fábula*, que deriva en *habla*, aunque la relación de filialidad entre ambos términos no siempre se advierta. En este caso, la lengua recobra *fábula* del pasado retornando también a la ficción, dentro de cuyos límites narrativos, se otorga el habla a quienes carecen de ella. Un vaivén semántico remite la palabra a una significación anterior y la devuelve a la ficción. Ese carácter pendular pone en juego voces que, con desigual fortuna, apuestan a un procedimiento común que no ignora los cambios y amplía el repertorio léxico con una dicción más. Jacques Bouveresse previene contra la búsqueda de semejanzas que facilitan los azares del vocabulario o de la gramática, reconociendo empero, como Ludwig Wittgenstein, que palabras de sonoridad similar e, incluso, las adversas simetrías de las paradojas,

puedan liberar, además de una armonía que trasciende los sonidos, ideas valiosas sobre la propia realidad: "il s'agit d'exploiter sciemment toutes les ressources qu'offre le langage en matière de similitudes, d'associations et de connexions fortuites et apparemment sans signification, de l'autre, de se libérer de la confusion et des maladies qu'elles ont déjà suscitées en profondeur et à notre insu dans la pensée la plus sérieuse."[14]

Presumiblemente, *mu*, la voz que da *muthos* en griego, una "acción" —no una obra consumada— sea origen tanto de *mot*, que es "palabra" en francés, como de *muet*[15], su mutismo. No se trata solo de una presunción léxica contradictoria y privativa del francés sino de la coincidencia de voz y silencio que, al observarse en idiomas extraños entre sí, sugiere una facultad del lenguaje que atenúa esa extrañeza, optando por satisfacer, mediante soluciones similares, el deseo de decir o de no hacerlo. La observación sería semejante a la noción de *traducibilidad* que, según Walter Benjamin, posibilita cierta aproximación a la significación original, convencido de que la traducción sirve "para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí."[16] Comparando idiomas ajenos, se entrevé la expectativa de sondear las posibilidades de una alianza en profundidad que no deroga la oposición de sentidos que, en un mismo idioma, el uso cotidiano de las palabras suele suspender. Además de ese griego arcaico que ya no enfrenta la voz a su contrario, una bifurcación similar se comprueba en el latín *deserere*, del que proceden *desierto* y *sermón*, o *deserción*, que es negación y abandono. En el hebreo original, la serie consonántica *dbr* aparece en "decir": *dabar* y en "desierto": *midbar*, tres letras que no son palabra ni silencio sino el estremecimiento de un sentido que se vislumbra en una lengua anterior todavía interior, pura o perfecta. La dicción no se opone a la interdicción sino que la involucra, de la misma manera que los sonidos de la voz y de su ausencia se requieren recíprocamente. Si al principio fue el Verbo, que designa, como el gr. *logos* —lenguaje-razón-conocimiento—, o comenzó por la acción —el sentido que prefería Fausto—, el mito no fue posterior, ni la recurrencia que le da realidad ni el rumor de silencio que lo preserva.

Al admitir que *mito* es sinónimo de fábula, de relato fantástico, de



ficción alegórica en el que actúan las fuerzas de la naturaleza y del espíritu, que enuncia los avatares de la creación y el nacimiento de las culturas, se le reserva un sitio entre la razón y lo irracional, entre la verdad y la ficción, la voluntad y los deseos. Orientando la imaginación y el pensamiento, la noción apunta tanto hacia una universalidad fundacional como a la fortuita composición que la expresa: "L'ensemble des mythes d'une population est de l'ordre du discours. A moins que la population ne s'éteigne physiquement ou moralement, cet ensemble est jamais clos."[17]

La coincidencia plural y contradictoria, inherente a la ilusión mítica, da lugar a las aperturas de más de una revelación que es conocida e incógnita a medias. "If the revelation were merely the miraculous deed of God, it would be simply beyond all human understanding"[18] y el poeta —como en sus tiempos el profeta— se debate contra una incomprensibilidad donde se cierne el vértigo del sentido.

Manifiesta y secreta, tradicional y simultánea, actual en la fugacidad del presente o en la inminencia de un tiempo por venir, la gestión poética contrae la verdad en versiones, la mención y mentira que la mente genera a la par y prefiere no equiparar, los contrastes de un mundo dispuesto a ser contado y convertido en leyenda, o en la incesante errancia de astros y mitos. Son extremos entre los cuales va y viene un instrumento, con el que alguien entreteje una suerte de hilado que entrama intrigas diferentes en entidades diversas, configurando una tela ordenada de elementos dispersos. De mallas dispares, las redes conceptuales y legendarias recogen esos fragmentos que la necesidad de escindir y abstraer para saber, de segmentar y articular para decir, ha arrojado en distintas direcciones. Un recogimiento fabuloso y meditativo intenta restituir la unidad que precede a la diáspora de lenguas y mitos, para alcanzar la urgente reunión a la que aspiran.

Sometidos a inercias o iniciativas tanto estéticas como ideológicas, los mitos viven en su transformación y así continúan y cambian. La metamorfosis que los altera no altera un estatuto en mutación que acosa el pensamiento desde el fondo de los tiempos, sometiendo las figuras de su fabulación a las incertidumbres de la historia o proyectándolas sobre es-

cenarios poéticos y colectivos, impugnando certezas y doctrinas y, a la vez, consolidándolas. Escasos y recurrentes, más notorios sus cambios cuanto más fijos los arquetipos, varían, pero para conservar siempre los mismos modelos, vaciar y llenar los mismos moldes. Convirtiendo personas en personajes, episodios en dramas, las vicisitudes del conocimiento en tragedias, la pluralidad de los mitos desborda las categorías literarias que los restringen, las figuras se encuentran y sucumben en la averiguación; sometidas al "pathos du savoir"[19], saben y no saben, sufren.

Fracturado el saber por la desobediencia edénica, expuesto por la soberbia babélica o, en vertientes culturales distintas y similares, por la arrogancia de los andróginos, las nostalgias de la unidad dieron origen al símbolo que no descarta el resentimiento en el sentimiento ni la atracción en la carencia. Diabólica como la mentira de la serpiente, o como las vertiginosas torres que arrojan su sombra de escombros desde un principio, la soberbia separa las partes de una unidad primordial aunque se confíe en que la pasión simbólica llegue a restituirla. La ambición del conocimiento y la fatalidad responden a instancias de un mismo abandono de "la ilimitada mente de Dios"[20], que conformó un doble a su imagen y semejanza.

Los mitos y el conocimiento o los mitos del conocimiento rondan en torno a una falta poco convincente pero igualmente inquebrantable que desencadenó la mortalidad. Ya se dijo. Los hombres reinciden cometiéndola con dudoso temor, los teólogos intentan fundamentarla y las leyendas la recrean. Esa circularidad de las doctrinas o de la fantasía, la circulación de las argumentaciones no menos fantásticas por similares, recorren en el ir y venir de los mitos un itinerario en espiral, varias veces circular: "Hay formas del destino que se repiten, hay *circling patterns*", escribía Borges[21] y ese ritual circular, prescrito y plural, no deja de circular.

En el hueco entre los dos términos del título se intercala el trazo de una sola letra, &, que podría ser, en este caso, emblema literal, de varias letras, del arte de escribir, del lugar literario. Un espacio en fuga sigue a *mitos* y precede a *conocimiento*, induciendo la función de comparar que



provoca la manifestación de un discurso entre ambos. De la misma manera, *literatura* se concibe a partir de *letra*, que le da nombre, encareciendo su actividad y el espesor estético de las obras producidas por las llamadas *belles lettres*. Dos veces circular y a veces apenas entreabierto, ese signo entabla la unión entre términos, anuncia la inconclusión en una encrucijada que podría ser signo y consigna de la escritura literaria. Casi icono de un infinito invertido con gracia, el tipo gráfico se dobla sobre sí mismo, insinuando una reverencia; imagen de especulación y de espejo, ofrece una autorreferencialidad *per se*, visible y legible, que participa de la fisonomía de las letras, en su especificidad gráfica y en la serie alfabética que no todos los idiomas enuncian.

Herencia de la vigésimoséptima letra del alfabeto latino, en español no llega a ser una letra porque ni tiene nombre, o dejó de serlo porque no se incluye en las últimas ediciones del *Diccionario*. En las anteriores, nombraba una partícula: *et*, a veces, la palabra *etcétera*, o esquematizaba una cópula que no termina ahí. En inglés, se denomina *ampersand* y funciona asimismo como la conjunción que traba y anuncia que algo ya había empezado y algo proseguirá. *Ampersand* consta como abreviatura de "*and per se and*": una locución híbrida que combina y transforma dos lenguas aunque el inglés haya incorporado la frase en latín *per se*, en sí, a su acervo. Entendida como idioma extranjero, designa contradictoriamente lo propio. Aparece enmarcada a ambos lados por *and*, como si la cópula repetida al principio y al final, trazara la frontera idiomática que salvaguarda cualquier tránsito aunque el signo indique una unión más estrecha que la expresada por *and*. Voz y talismán de la jerga tipográfica, *ampersand* es su nombre más conocido, no solo en inglés. En francés, en cambio, se denomina *perluette* o *esperluette* de origen incierto; se utiliza con la misma función, como conjunción abreviada y en diminutivo, una voz que se solía nombrar al final del alfabeto en coplas de una recitación infantil que, por la forma y el nombre, remataba en broma.

Transidiomática como las letras que constituyen un repertorio común a varios idiomas, nó es una letra aunque lo parezca: no representa un fonema sino abrevia una palabra; no es solo una palabra porque, más

que una palabra, es una locución, casi una superstición tipográfica; un símbolo, más que un signo de puntuación, aunque así se lo defina. Ni la *différance* de Jacques Derrida que introduce una letra que se escribe y, visual, se lee pero no se dice ni se oye: "C'est ainsi que dans le mot *différence*, une lettre, la septième, fut échangée contre la première de l'alphabet, dans le secret, silencieusement".[22] Ni el *Aleph* de Borges[23], la letra hebrea que es nombre, título del cuento y de un libro, todo el espacio y negación del espacio, donde el universo entero se precipita en un punto y ahí desaparece. Según la cábala, según Borges, en esa primera letra del alfabeto hebreo que significa el En Soph queda sellada, en silencio, la ilimitada y pura divinidad. No es menor el misticismo de Wittgenstein. ¿Una letra —que también cifra la unidad— podría "ilustrar" su clara y críptica sentencia? "What *can* be shown, *cannot* be said"[24] y constituiría una de esas cosas "that cannot be put into words."[25] No se trata de un silencio que es parte del lenguaje sino de las particularidades de una visibilidad que se resiste a los universales y sus querellas.

En la intersección entre mitos y conocimiento, &, estrechando la unión entre ambos, estampa una figura de la ausencia, del camino y la huella, del discurso errante y el desierto, el pasaje donde se desliza la ironía trágica y sagrada del lenguaje y su mutismo que, como el ángel de William Blake, dice y dice en silencio, "Speak silence with thy glimmering eyes"[26], solo con la mirada basta.

Marca el discurso literario, marca del discurso, ampersand añade algo diferente, otra cosa, la alteridad que falta, lo que quedaba por decir y no se dice, haciendo caso omiso de esa contradicción. Una rúbrica abreviada, se acerca a los rasgos intransferibles del *monograma* que David Johnson ve y lee en Kant, el signo, la señal o la signatura que indica y compromete una posición, un acuerdo. Suscrita, la firma acredita la inicialización de una fantasía textual que sobreviene, más allá del texto mismo: "Monogram literally means a single line, but it also means initials and, thus, signature. In the mysterious operation of schematism, therefore, transcendental imagination signs itself; it leaves its mark, its initials. In this barest outline of a signature, it initializes or signals the possibility of representation or of images in general."[27]



Esta vez, como tantas veces en el pasado, el intento de volver a transitar un tema ancestral tuvo como punto de partida la representación teatral de una tragedia, el drama MYTHOS de Eugenio Barba que el ODIN Teatret, de Holstebro, puso en escena aquí en Montevideo, en Buenos Aires, en Dinamarca, consecutivamente en muchas otras ciudades. Desde los mitos griegos más remotos con que la literatura se ha nutrido y multiplicado hasta las incidencias de una historia más reciente, no menos legendaria y literaria, MYTHOS del ODIN entrecruzaba los mitos más conocidos, las leyendas más visibles en el espacio escénico minuciosamente limitado durante la intensidad de un tiempo estricto. La austeridad de los límites, contrastando con la plenitud mítica acumulada, hacía aún más intensa la determinación atemporal de figuras trágicas o heroicas que deambulaban predestinadas, pero a tientas, en un laberinto —en una superposición de laberintos, de voces y sonidos marinos, de manos innúmeras y arenas iguales, de gestos y ecos viscerales. Una travesía que introduce la historia reciente en la ficción milenaria resumiendo, en la palabra y en la imagen, un sesgo de lucidez que no evita el desconcierto. Sus personajes son fantasmas que guardan las sombras literarias de quienes han aniquilado, como ellos, a sus hijos, como si quisieran concluir la peligrosa saga de mitos que, interminables, amenazan su incontenible continuidad. Un padre abandona a su hijo o sacrifica a más de uno. Medea, Dédalo, podrían haber sido Agamenon o Cronos, que no perdona. También en la celda o centro de una construcción extraña, con pistas falsas y corredores sin salida, clausurada y expuesta, Minos recluye al hijo y, aunque lo alimenta, se deshace de una herencia que concilia la abominable duplicidad de un híbrido. El rey se resiste a aceptar la condición a medias bestial del Minotauro y repudia el blasón humillante que las hachas o abolengos cruzados exhiben, prefiriendo ocultar la monstruosidad, quizás para olvidar las ambivalencias de su propia condición. Reniega de las dudas y duplicidades de su estirpe, empezando por encerrar al *monstruo* que, demasiado visible, la *muestra*. La dualidad no es ajena ni a mitos ni a Minos, ni a quienes como él participan de una

naturaleza humana e inhumana, común a todos.

El cruzamiento tampoco es indiferente a la naturaleza mitológica que reúne pensamientos de distinta procedencia, acortando caminos entre las leyendas, recortando figuras, forjando, con fragmentos de fábulas, la unidad elusiva y compleja, restañando sus quiebras mediante una *confabulación* que remite a la complicidad de la palabra que la origina o a la ilusión del principio.

**Notas**

[1]. Jorge Luis Borges: "La Jonction". *Atlas*. Sudamericana, Buenos Aires, 1984. P. 73.
[2]. Roland Barthes: *Mythologies*. Seuil, Paris, 1957. P. 7.
[3]. Claude Lévi-Strauss: *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Plon, Paris, 1964. Tomo 1, P. 14.
[4]. Edmond Jabès: *Ça suit son cours*. Fata morgana, Montpellier, 1975. P. 53.
[5]. Fernando Pessoa: "[Um criador de mitos]". *Obras em prossa*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1986. P. 84.
[6]. Leo Strauss: *What is Political Philosophy?* The University of Chicago Press. Chicago and London, 1988. P. 73.
[7]. Borges: "Martin Buber". Anotaciones para una conferencia inédita de cuya existencia y cuyo manuscrito conozco gracias a la información proporcionada por Nicolás Helft.
[8]. Maurice Blanchot: *L'écriture du désastre*. Gallimard. Paris, 1980. P. 80.
[9]. Blanchot: Ibidem. P. 73.
[10]. Jacques Rancière: *L'inconscient esthétique*. Galilée. Paris, 2001. P. 38.
[11]. Henry George Liddell. Robert Scott: *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford. Clarendon Press. 1940, http://www.perseus.tufts.edu
[12]. Ibidem.
[13]. Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos. Madrid, 191961. P. 306.
[14]. Jacques Bouveresse: *Dire et ne rien dire. L'illogisme, l'impossibilité et le non-sens*. Éd. Jacqueline Chambon. Paris, 1997. P. 258.
[15]. Alain Rey: *Dictionnaire historique de la langue française*. Le Robert, Paris, 1992.
[16]. Ibidem. 79.
[17]. Lévi-Strauss: *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Plon. Paris, 1964. Tomo I, P. 15.
[18]. Leo Strauss: *Philosophy and Law. Contributions to the Understanding of Maimonides and His Predecessors*. SUNY. Albany 1995. P.104.
[19]. Rancière: Op. Cit. P. 22.
[20]. Borges: "Historia de la eternidad". *Obras completas*. Emecé. Buenos Aires, 1974. P. 361
[21]. Borges en tarjeta postal a Estela Canto. Estela Canto: *Borges a contraluz*. Austral, Madrid, 1989. Ps. 147-148.
[22]. Jabès: Op. Cit. P. 58.
[23]. Borges: "El Aleph". *El Aleph. Obras completas*. Op. Cit. P. 617-628.
[24]. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philopicus*. Routledge & Kegan Paul. London, 1969. #4.1212. P.51.
[25]. Ibidem. #6.522. P.151.
[26]. William Blake: "To the Evening Star." *Poetical Sketches*. http://www.bibliomania.com/0/2/81/202/frameset.html
[27]. David Johnson: "Marking (Out) Ethics, In Other Words: On a Single Line in Kant and Juan García Ponce." INTERDISCIPLINARY LITERARY STUDIES, fall 2003.

# Breve anticipación de las lecturas

*Arturo Rodríguez Peixoto*

Los quince autores de los ensayos que componen este libro, diversos en su especialización y en los enfoques que proponen, aún más variados que las tres lenguas en que los redactan y no menos que sus múltiples ámbitos de desempeño profesional u orígenes nacionales, contribuyen a reflexionar y/o a promover la meditación del lector acerca de las relaciones entre los mitos, antiguos y modernos, longevos o recién creados, cosmogónicos, literarios o cinematográficos, occidentales y orientales, y otros ámbitos de la experiencia humana. Omnipresentes, pervivientes, repetidos, recreados, representados, no solo constituyen el marco o la propia peripecia de muchas narraciones, encarnan en imágenes planas o tridimensionales, inclusive móviles, o en el teatro y la música. Parece que los humanos no tuviéramos la opción de prescindir de ellos en el afán, también siempre reiterado y renovado, por comprender el mundo y las circunstancias personales o colectivas o, al menos, de dejar testimonio de ellas. Por tanto, no debemos ignorarlos. Para disminuir nuestra habitual desatención hacia esta cotidiana compañía de leyendas, con múltiples funciones, legado y utillaje, pretende el libro hacer un plurilingüe y polifónico aporte.

Lo que el lector actual conoce del mito es la versión literaria de hechos a-históricos, mitificados por la palabra y la escritura (un pasaje, el de la oralidad a la escritura que, además de testimoniar un cambio de tipo social, influye sobre el estatuto mismo del mito). Memoria, historia e identidad, nos dice Siaflekis, están implicadas en la producción de estos mitos literarios, que son proyecciones en el mundo, la naturaleza y la sociedad de una subjetividad objetivada. La escritura (en y por la cual una oralidad original sobrevive y produce formas nuevas, pero cambia totalmente las condiciones de su recepción) no es mera trascripción, sino que remodela los materiales de los mitos, redistribuye sus sentidos, se abre hacia un número ilimitado de receptores (permite su reproducción

perpetua en circunstancias cambiantes), manteniendo una tensión entre lo individual y lo colectivo, que adquieren en el proceso un sentido y uso metafórico, sirven de intermediarios entre el hombre y la verdad.

Tres intentos de suprimir los elementos míticos de la historia de Sansón se descubren no exitosos, según Fishelov. En efecto, ni en la Biblia, ni en la novela (el ejemplo es el *Sansón* de Jabotinsky, escrita originariamente en ruso en los años veinte del pasado siglo), ni en el cine (el ejemplo es la película *Sansón y Dalila* de DeMille) se desvanece la tensión entre las obvias fuentes y dimensiones míticas de esa historia y los intentos por ocultarlas o suprimirlas. En la Biblia, por exigencia del monoteísmo que allí se predica; en la novela y el cine modernos, porque se asume corrientemente que nuestra época ha abandonado al pensamiento mítico y porque intentan una descripción realista y secularizada o melodramática del personaje y su historia. Pero siempre reaparece, por algún lado, el mito, particularmente si empleamos el término en un sentido no restringido a los ejemplos clásicos, e incluimos en él la transformación de personajes en símbolos capaces de explicar la historia.

Tras discutir los orígenes o antecedentes celtas de muchas tradiciones gallegas, García Rey se detiene en el estudio de algunas leyendas que perviven, en Galicia, hasta hoy asociadas a ciertos lugares concretos, algunas costumbres y objetos. Pero que también la literatura (no solo la escrita en gallego sino también en castellano, como ejemplifica el caso de Torrente Ballester) recreó, por lo menos desde el Romanticismo, haciendo una importante contribución al desarrollo del mito del celtismo, tan importante en Galicia.

Los poetas simbolistas de la "edad de plata" de la literatura rusa dejaron una herencia artística en la que el hombre, la naturaleza y el mito se fusionan. A menudo etnógrafos, extremadamente religiosos, tuvieron como ideal la concreción de una comunión universal entre el hombre y la naturaleza (en el marco de una concepción panteísta de esta última que compartieron), en la que la invención artística tenía una significación que iba más allá de su valor estético y moral. El mito, en ellos, da cuenta,



precisamente, del valor espiritual ecuménico que atribuían al vínculo con la tierra, nos explica D'Angelo.

Kanazawa analiza el conflicto entre mito y ciencia en el Japón, desde fines del siglo XVI, a partir del cuestionamiento del mito cosmogónico budista por la difusión de las ideas científicas que introducían los evangelizadores jesuitas. Si bien la visión del mundo de los cristianos no se difundió entre la población en general, y el cristianismo fue prohibido, la información científica geográfica y astronómica sí fue admitida, en la medida que ofrecía una explicación más elaborada y razonable de los fenómenos, inclusive de la propia llegada de los occidentales a la isla desde el oeste y el este. La lectura de algunas obras del siglo XVIII, que presentan desarrollos controversiales de los mitos y/o incorporan aspectos de la descripción científica, permite observar el esfuerzo por preservar las explicaciones míticas, inclusive creando un nuevo mito, hasta que, hacia fines del siglo XIX, la ya inocultable discrepancia entre la cosmología mítica y científica le hizo perder significación a la primera, confinando aquellas obras al papel de clásicos literarios.

Kristal presta atención a las sucesivas relecturas que se han hecho del universo mitológico pre-colombino, a partir de sus primeros registros literarios por parte de intelectuales europeos. En particular, señala que no debe omitirse tener en cuenta, en la lectura actual de aquellas obras, el paradigma mental en que fueron inicialmente escritas, para rechazarlas o aprobarlas a la luz de los hallazgos arqueológicos o la teoría antropológica más reciente. Usando el ejemplo de los *Comentarios reales* de Garcilaso, se muestra que la narración de las fábulas incas no fue producto ni de mera imaginación literaria ni de un propósito de compilación etnográfica por parte de su autor, sino que se enmarcó en un imperativo de celebración de la evangelización de los paganos, propio de su formación y época.

Mac Adam estudia la figura de la mujer artificial que, en artes plásticas y literatura, reflejaría el aislamiento del creador y los riesgos que implica la liberación de las ataduras de la imaginación creativa, de la fantasía. Como ejemplos se analizan el robot femenino que aparece en el film *Metrópolis* de Lang, la holografía de *La invención de Morel* de Bioy Casares y los

maniquíes de *Las hortensias* de Felisberto Hernández. En todos estos casos, como en sus antecedentes clásicos (Galatea, la estatua de marfil de Pigmalión, es el más notorio), la fantasía —si no es físicamente destruida o transformada en carnalidad real— concluirá por controlar y destruir a su obsesionado creador solitario. El imaginado y anhelado paraíso resulta infernal castigo.

Una tradición plurisecular, aún viva, vincula a zapateros, poetas y profetas. Esa artesanía, que une tierra (por la suela) y cielo (al que mira la capellada), también ha servido de metáfora para referir a la tarea de componer versos y produjo una larga lista, no siempre bien conocida, de nombres que ejercieron ambos oficios, a menudo en conflicto con la Inquisición o unidos al misticismo religioso. En su ensayo, Lévi refiere a varios casos de esta combinación de actividades, desde el siglo XVI, intentando una explicación para la frecuencia de este vínculo, que ha provocado tanto admiración como rechazo, y que la autora relaciona a la leyenda del Judío Errante.

El surrealismo es un elogio de la representación y la teatralización, que rechaza el lenguaje que reduce lo desconocido a lo que ya se conoce. Propone, en cambio, un lenguaje que se aparte de lo contingente y para el cual el mito es tanto instrumento como modelo. En la escenificación de las pinturas surrealistas Chénieux-Gendron ve una pedagogía del mito y en el mito la posibilidad de resurgimiento, por don poético, de una *libido sciendi* que posibilite nuevos saberes.

A partir de la distribución histórica de tiempos de presencia o ausencia de la tragedia, cuyo potencial sintomatológico entiende provechoso, Gumbrecht considera lo que ellos nos pueden decir sobre sus específicos contextos sociales y culturales. Una tipología de la aparición del género literario mencionado, y observaciones sobre las transformaciones que el significado de la palabra ha atravesado, le permiten estudiar el concepto y dimensión de lo trágico en la cultura y sociedad contemporáneas, en la que conviven la trágicofobia de la esfera pública con la trágicofilia de la privada.

La lectura interpretativa exige un distanciamiento al que otros textos interpuestos contribuyen, lo que se ejemplifica en el ensayo de Petrilli a



partir *Hamlet* y algunas de sus múltiples reescrituras y representaciones. Un proceso de construcción/deconstrucción (al que Bene llamó *discrittura*) que no es transcripción y en el que la parodia, la ironía, el silencio encuentran lugar en el empleo de un discurso indirecto libre al que recurren tanto la literatura como el cine. Una operación que se opone al poder del orden del discurso y hace al propio lenguaje heterogéneo y dialógico, liberándolo incluso de estar al servicio de la representación (y dando primacía a lo auditivo sobre lo visual, al escuchar sobre el oír).

Ponzio, siguiendo a Bajtin, distingue la representación de la descripción o el "dar cuenta" (que implica una interpretación participativa, pero preserva la alteridad de lo descrito). Precisamente, es en relación a la categoría de *lo otro* que se organiza una obra de arte, que en la novela puede manifestarse por medio de una polifonía de voces, entre las cuales la del propio narrador es una más, nunca externa ni indiferente. Los personajes de Dostoievsky se construyen a sí mismos en esa continua interacción dialogada (distinta de la propia de los géneros teatrales, pues el drama, que pone las voces en escena, puede tener muchos niveles pero no muchas visiones del mundo), que no es nunca una relación objeto-sujeto, un conocimiento abstracto, y que los presenta en su esencia de "otros", en su identidad dialógica y encarnada (a diferencia del diálogo platónico, descorporalizado e indiferenciado). Una otredad que es también la de los cuerpos y sus interconexiones, y de la que daba cuenta, por medio del lenguaje verbal y no-verbal, una cultura popular ahora casi desaparecida (cuyos residuos estudian etnólogos o arqueólogos), que resistía al individualismo sistémico que refuerza la idea de individuos como entidades separadas y autosuficientes, confinadas y estáticas.

Los laberintos han alimentado la imaginación humana desde la prehistoria, ligándose estrechamente a una mitología de riqueza inagotable, un *corpus* inmenso, cuya estructura, motivos y funciones Durand-Dessert analiza. Naturales o artificiales, visibles en el espacio o adivinables en múltiples textos, inclusive sonoros, multiformes, su permanente fascinación no es ajena a su asociación con la reiteración, precisamente, de un número no infinito de peripecias, de estratagemas, de significados.

Aprender el oficio de actor implica adquirir ciertas habilidades, modos de pensar y comportarse que, en la escena y en un actor entrenado, se manifiestan como conductas y reacciones "espontáneas". Se trata, en realidad, de una "reelaboración de la espontaneidad", del punto de llegada de un proceso que reconstruye, dentro del marco extraordinario del arte, una dinámica equivalente a la que gobierna el comportamiento cotidiano: el equilibrio entre aquello que sabemos que sabemos y aquello que sabemos sin saberlo, nuestro conocimiento tácito, que es para Barba, empero, ahora un bien cultural amenazado.

El estudio de los mitos está en el centro de las preocupaciones de los comparatistas, aunque ellos son también objeto de una atención pluridisciplinaria. En el ensayo de Franco-Carvalhal, es el mito de una figura femenina, la "Teinaiguá" (con antecedentes hispanoportugueses y extendido a varias regiones de América), y su reelaboración literaria por autores del sur del Brasil el que se considera (dando cuenta también de su aparición, contemporánea, en nuevos medios de expresión o difusión, como las películas para televisión). Como personaje central, secundario o mera alusión, ante públicos y circunstancias cambiantes, el personaje mítico reaparece, continúa ejerciendo su fascinación y permite interpretaciones nada monolíticas.

# Oralité et écriture: éléments de structure et voies de connaissance du mythe

*Z.I. Siaflekis*

Le mythe littéraire, en tant qu'objet d'étude de la littérature comparée, pose, à travers sa propre structure, le problème de ses rapports avec le réel et l'imaginaire qui déterminent toutes les phases de son existence. Produit de la mémoire et de l'histoire, il contient la logique du récit, qui renvoie à un passé indéterminé, et l'effet esthétique de la forme littéraire, qui interroge constamment son récepteur diachronique. Mon propos ici est d'analyser ces rapports dans le but d'éclairer davantage la double appartenance d'un ensemble esthétique qui fait partie de notre tradition culturelle. L'histoire de la littérature occidentale produit, depuis Homère, un type de récit mythique, d'une part fondé sur la tradition orale et, d'autre part, construit par la rhétorique de l'écriture. Ce que le lecteur moderne connaît du mythe n'est qu'une version littéraire d'un fait qu'a eu lieu dans un temps a-historique. Sa mythification est due, en premier lieu, à la puissance de la parole, en second lieu, à la force de l'écriture.

Cette double appartenance du mythe est la source d'une série de questions, qui ont trait aux conditions de sa production et réception.

Le terme récit, utilisé par les mythologues, contient précisément la dimension sociale d'une pratique utilisée par des sociétés à tradition orale. Il contient également la dimension littéraire et artistique qui présuppose un mode de communication écrit.[1] Il y a entre les deux modes d'expression, malgré leurs divergences historiques, une interférence constante, qui prend des formes différentes suivant les données extérieures de leur production. Certes, l'oralité dans sa forme pure n'existe plus, mais l'écriture conserve certains de ses aspects qui se présentent transformés, soit au niveau discursif soit au niveau idéologique du récit mythique.

La mémoire, l'histoire, l'identité sont impliquées au moment de la production du mythe littéraire. La première occupe cette partie indéterminée où le temps est perçu sans autre distinction. La deuxième concerne déjà l'époque de l'écriture, de la mémorisation organisée. La troisième s'appuie sur tout élément de culture d'origine non prédéterminée. Leurs fonctions, souvent contradictoires, contribuent à l'élaboration du récit mythique. Je voudrais essayer d'appréhender ici quelques unes de leurs phases de fonctionnement:

### *a) mémoire culturelle, genre littéraire, message mythique*

C'est à travers la déesse Mnémosyné, Mémoire, mère des Muses que s'établit le lien entre le poète et la réalité d'un passé indéterminé, source de souvenirs et d'expériences individuels et collectifs. Ainsi que le note Jean-Pierre Vernant:

> Elle (la Mémoire) apporte au poète —comme au devin— le privilège de voir la réalité immuable et permanente; elle le met en contact avec l'être originel, dont le temps, dans sa marche, ne découvre aux humains qu'une infime partie, et pour la masquer aussitôt. Cette fonction révélatrice du réel, attribuée à une mémoire qui n'est pas, comme la nôtre, survol du temps, mais évasion hors du temps, nous la retrouvons transposée dans l'anamnésis philosophique.[2]

La mémoire est un lieu de convergences de plusieurs éléments, souvent contradictoires, appartenant à la religion, à la société, aux rapports entre l'homme et la nature. Elle constitue, en même temps, un mode de communication dans le présent de l'acte culturel dont elle favorise la création. Le poète devient ainsi l'interprète de la mémoire, et à travers elle, d'un passé que lui seul est en mesure de voir et de reconstituer. Voir le passé, dans le passé, les origines de la création, n'est-ce pas là une tentative de connaître le mythe? Dans la poésie orale le poète se refère à un âge primordial, conté et reproduit dans sa totalité, sans autre distinction, ou, à un âge héroïque, empreint déjà des marques du mythe. L'oralité revêt potentiellement une fonction transculturelle: elle est ouverte à toute transformation, de forme ou de fond, opérée par l'intermédiaire



des aèdes, en ce qui concerne du moins l'épopée homérique. Le mythe est d'abord un ensemble de procédés oraux; sa transmission mobilise la mémoire et l'identité de l'auditeur, en même temps qu'il exige de l'aède un sens aigu de l'art de la narration, capable de provoquer un intérêt constant au développement et au dénouement de l'histoire racontée. Rien n'est figé dans l'oralité: la mobilité de l'expression va de pair avec la transformation des données de la narration antérieure dans le but d'obtenir un effet esthétique total et viable. Tout y est en jeu: l'art du divertissement, la reproduction d'une réalité culturelle, la perception du réel. L'oralité joue avec le sens du temps et la conscience de l'auditeur. Elle favorise la formation d'un modèle culturel et social reposant sur des principes acceptés par la majorité, capable d'expliquer les rapports de l'homme avec le monde. D'habitude il s'agit d'un modèle héroïque, regroupant les vertus essentielles de la société donnée. Sous ces conditions, l'oralité constitue une technique majeure de la reconstitution de la réalité, mais en même temps elle est une voie d'accès cognitive à la littérature-même.

La même fonction transitoire caractérise l'écriture. Là il s'agit cependant d'une transtextualité qui concerne la reproduction du mythe littéraire à travers une ou plusieurs langues, genres littéraires et formes d'expression littéraire. L'écriture favorise la transformation du mythe littéraire à travers de procédés créateurs bien définis. Sa mobilité, analogue à celle de l'oralité, concerne le jeu de l'auteur avec les formes et les sens, les données de l'époque et son idéologie personnelle. On observe donc une sorte de symétrie entre les possibilités performatives des deux voies d'expression.

C'est cette symétrie qui favorise un jeu d'interférences, institué au sein de l'écriture même. L'oralité peut être conçue comme une sorte d'écriture parlée, répondant à sa propre rhétorique, alors que l'écriture, proprement dite, pourrait compter nombre d'éléments d'origine orale. Leur fonction mythificatrice est certes conditionnée par l'objet du mythe, mais elle suit d'itinéraires différents. En fait ce qui est en jeu dans les deux cas c'est l'antagonisme entre deux logiques communicatives dont le but est commun: reproduire, au moyen de la narration un espace dans

lequel ont lieu toute sortes de transformations concernant l'homme et ses rapports avec la nature et l'être divin, ou l'ordre cosmique. Il ne faut pas cependant oublier de noter que c'est à travers l'écriture que l'on aborde l'oralité, celle-là se chargeant de pallier aux vices de celle-ci, ou encore pire de parler en son nom! C'est là un des problèmes de fiabilité du langage mythique, comme il en existent d'autres, comme celui de l'autonomie des moyens expressifs ou du degré de communicabilité.

Le passage de l'oralité à l'écriture, outre qu'il marque un changement de société et de type de communication, est un phénomène qui influe directement sur le statut du mythe littéraire. En fait il ne s'agit pas de l'opposition entre deux états du même phénomène mais entre deux modes de perception du réel, qui ne sont au fond que deux pratiques, appelées à exprimer la totalité d'un sens et d'une sensation.

Dans le cas de l'oralité il s'agit d'une pratique collective fondée sur une relation langagière entre le réel et la conception symbolique du signe. Dans le cas de l'écriture, il s'agit d'une activité individuelle bien plus complexe, puiqu'elle comporte déjà la dimension orale, transformée et élaborée par la rhétorique. Il s'agit d'une pratique qui essaie d'englober la sensation de l'oral et le plaisir de l'écrit, d'un mode d'accès au réel dans le but de le transformer, toujours dans les limites strictes du texte.

Dans les deux cas le mythe littéraire se présente comme la projection dans le monde, la nature et la société de formes subjectives considérées comme objectives. D'où le jeu entre le vrai et le faux du récit mythique et l'établissement de deux "logiques" apparemment oppositionnelles. Le mythe littéraire renvoie donc à des états, situations et genres mythiques situés au-delà de l'écriture, pourtant englobés dans celle-ci. Première question posée: peut-on tracer les limites entre conte, fable, légende d'une part et mythe d' autre part?

Le passage de l'oralité à l'écriture cristallise certaines caractéristiques et fonctions des uns au profit des autres et vice versa. Le texte du mythe littéraire comporte l'oralité et renvoie à celle-ci, non pas à son état primordial mais à sa propre figuration, élaborée par des mécanismes culturels, à travers certaines périodes historiques. La mythologie grecque,



étant un ensemble ouvert et fléxible, capable à la fois d'expliquer les rapports entre hommes et Dieux, de transformer la réalité culturelle, par la modification de leur forme, et d'imposer une interprétation du réel, devient l'enjeu de l'oralité comme de l'écriture.

Dans le langage du mythe donc sont véhiculés les éléments discursifs considérés comme autocthones, mais qui en fait sont reconnaissables dans plusieurs milieux culturels; leur origine orale est évidente: exemple l'intemporalité du conte, effet de la narration orale qui est adoptée par le mythe littéraire et mise en forme selon les règles de l'écriture. La vision du temps diffère quant à son expression orale et écrite; elle est l'aboutissement et le début d'une forme cyclique du récit mythique, et par là, devient un point commun entre l'oralité et l'écriture. L'oralité adopte la référence à un passé imprécis et l'écriture, en revanche, choisit la certitude des faits et gestes des héros, appartenant à une société explicitement reconnaissable, grâce à la multitude des informations historiques.

Or, entre les deux codes de communication existent de similitudes frappantes. Alain Moreau compare une des aventures du Petit Poucet, celle de sa confrontation à l'ogre avec la situation dans laquelle s'est trouvé Ulysse confronté au Cyclope anthropophage. Dans les deux cas il s'agissait des êtres petits face à des monstres extraordinaires:

> Par rapport au Cyclope, Ulysse est bien un "petit". Polyphème l'appelle tout d'abord "petit enfant" [...] Sous l'apparence du guerrier achéen se cache le Petit Poucet du folklore. [...] Hackman a recensé deux cent vingt-et-une versions populaires du conte-type de Polyphème auxquelles il faudrait ajouter les quatre versions berbères découvertes par Germain. Le Cyclope est partout, de la Laponie à la Perse de Sindbad le marin.Une fois de plus le mythe et le conte folklorique se rejoignent et s'interpénètrent.[3]

Deuxième question posée, celle des rapports entre genre littéraire et message mythique. Considérons d'abord que les termes genre et message doivent être pris dans leur sens le plus relatif, tant leur présence et fonction dépendent des paramètres extra-littéraires.

L'oralité sert, de manière exemplaire, un genre littéraire donné dont

sont issus le message, l'intention, l'idéologie de l'émetteur. Leur transmission à l'auditeur est soumise à la reproduction même du genre; il s'agit d'un mouvement cyclique qui a lieu chaque fois que le processus communicationnel fonctionne. C'est ainsi que l'épopée se présente comme un ensemble narratif, obéissant à une logique rigoureuse, qui n'empêche pas cependant que chaque épisode garde une sorte d'"autonomie" mise en valeur par le récitant, au moment de la performance. La logique de cette narration dans son ensemble caractérise bien le genre: elle a ses propres lois qui ont directement trait au statut de la communication orale. Il est évident que la notion de genre revêt ici un sens bien différent de celui qui lui est attribué par l'écriture. C'est dans ce contexte qu'il faut examiner la production du message mythique: le récit contribue à l'élaboration d'un modèle moral et héroïque, à la projection d'une réalité mythique, en se référant à un passé imprécis, dont l'intégration positive par le présent reste une des finalités du genre. Cela se fait à travers la construction d'une fiction, puissante émotionnellement, qui constitue désormais un point de référence pour le récepteur. C'est au moyen de cette fiction que s'articule le message mythique. Sa production et sa réception varient dans la mesure où elles sont soumises aux fluctuations du genre: le vécu, la mémoire, la représentativité de la fiction mise en place sont quelques uns des facteurs qui déterminent sa propre communicabilité. La fiction se réfère à un passé imprécis; là encore les divisions du temps sont relatives. Dans l'oralité, genre littéraire et message mythique sont régis par une relation d'interdépendance, favorisée par tous les éléments qui acompagnent cet acte complèxe de communication artistique. Ils sont également soumis à cette sorte d'antagonisme qu'a lieu au niveau des moyens expressifs qui reflètent la langue, la culture, la tradition ethnique.

J'ai dit plus haut que nous parlons de l'oralité à travers l'écriture, à travers les moyens que cette tradition nous procure. Nos propos risquent par conséquent d'être peu précis, dans la mesure où nous appréhendons ses formes littéraires au travers des lois que l'écriture établit. C'est là reconnaître la primauté de l'écriture, mais aussi une sorte de fatalité dans la recherche. Quoi qu'il en soit, la tradition écrite résèrve un tout autre



traitement aux rapports entre genre littéraire et message mythique.

Considérons d'abord les propos de Northrop Frye qui pense que lorsque les membres d'une communauté perdent leur foi dans le récit mythique, celui-ci commence à fonctionner sur le plan symbolique, devenant de la sorte le matériel pour une représentation littéraire ou artistique.[4] À partir de là nous sommes en mesure d'aborder le mythe littéraire comme un phénomène qui garde quelques caractéristiques structurelles dues à son ancient état, mais qui, en tout cas, se présente sous une forme communicative bien compliquée, où s'interposent plusieurs fonctions.

Dans cette nouvelle réalité le mensonge initial du mythe, élément fondateur de son identité, se transforme en fictionnalité, dans les nouvelles données de la communication littéraire. Il s'agit là d'un phénomène de transition d'une logique à une autre qui caractérise désormais la présence et le rôle du mythe littéraire au sein d'une société donnée. Du même coup, l'oralité, état qui favorisait la mise en place d'un système de références à un passé indéterminé (dû à la fonction littérale du récit), se transforme en écriture dont le but est d' arriver à l'élaboration d'un produit esthétique, capable de satisfactaire les besoins du récepteur de la société donnée.

L'élément majeur qui, par sa présence, conditionne la structure et la fonction du mythe littéraire est le personnage mythique. L'écriture déploie ici tous ses moyens expressifs afin de convaincre le récepteur de l'importance du rôle que joue le personnage dans la narration mythique. Une lecture comparée des mythes littéraires se focalise en principe sur le personnage mythique; c'est lui qui détermine la fonction de la fiction et sa diachronie est conditionnée par chacune de ses versions. Sur ce plan là le mythe littéraire, produit de l'écriture —ne l'oublions pas— présente certaines analogies avec le mythe religieux ou social, appartenant à l'oralité.[5] Parmi elles, sa possibilité de s'organiser en un système signifiant, avec, chaque fois une nouvelle référentialité assurée par le personnage mythique qui produit et développe une relation intertextuelle avec un nombre d'œuvres du passé qui se sont inspirées de lui. C'est le personnage

mythique qui prend en charge la structuration du message émis par l'auteur, grâce justement à sa fonction intertextuelle. Ulysse ou Hélène, dans le jeu des versions incessantes, dépassent les limites textuelles "originelles" et acquièrent valeur de symbole. Ils connotent plusieurs sens qui tous ensemble contribuent à la mise en place ou à la destruction d'une position idéologique ou morale, exprimée par l'auteur. Le personnage mythique est le vecteur du message, élément crucial de la narration mythique. L'écriture est en mesure d'analyser la substance du message, de démolir son sens hérité et de remodeler sa forme. C'est pour cela que l'enjeu du texte au fond n'est pas véritablement le message mythique mais sa propre factualité. Croire ou ne pas croire n'a pas d'importance, donc pas de valeur. La valeur de l'écriture du récit mythique réside en elle-même, en tant que fait qui se repète dans des milieux différents, dans de schémas communicationnels chaque fois nouveaux.

Le message du mythe littéraire vaut pour ce qui est: un ensemble de données discursifs, actualisé à travers une forme littéraire, ordonné par l'écriture. C'est elle qui autorise la présence de la mémoire dans une sorte de continuité renouvellée. L'écriture devient donc le support d'une répétition constante qui concerne le message mythique: elle détermine sa réception, elle assure sa diachronie. Le personnage mythique souvent se confond avec le message, car c'est lui qui se charge des diverse connotations suggérées par l'auteur. La répétition acquiert une valeur à la fois esthétique et morale et crée les conditions pour une herméneutique du mythe. Elle s'identifie à la forme et à son contenu et devient ainsi une condition à sa lecture. Dans le régime scripturaire le message est soumis aux règles du schéma classique de communication: il est vu, lu et entendu: dans ces fonctions sont résumées de manière chaque fois différente les étapes de sa génèse et de sa réception.

Dans la composition du message mythique sont aussi impliqués d'éléments pragmatiques que la réception du mythe peut actualiser. À cet effet, la relation littéraire-non littéraire conduit à la formation du sens: le non littéraire participe à la construction du message par l'intermédiaire de l'expérience; celle-ci invoque la particularité de l'autre, la mise en considération de l'hétérogène. Le message se construit sur une hierarchie



de réalités, régie par le jeu du vrai et du faux, les deux considérés dans le cadre de la fiction. A priori le message est faux, puisqu'il est inclus dans la fictionnalité; a postériori, il acquiert valeur de vérité, uniquement parce qu'il est rejouable, capable d'être relu et réentendu.

La répétition donc du message, indépendamment des conditions externes de sa production pourrait être sa vérité. La réception de la répétition, pourrait créer un critère esthétique. Le sens du message est sa conformité esthétique.

Ce jeu est favorisé par l'écriture. C'est à travers elle que peut avoir lieu la contextualisation du mythe, considérée comme la pluralité de ses lectures; or chaque nouvelle construction du message constitue un écart par rapport à une esthétique donnée, de sorte que le message crée une esthétique conforme à lui-même. L'efficacité de cette esthétique réside dans sa relation avec les équivalences soit du cadre de fiction, dans lequel il s'inscrit, soit de l'hétérogène.

Tant le genre que le message sont uniques, malgré la plurivocité de l'écriture qui les détermine. Ils sont transmissibles parce que soumis à une réception de la différence.

### *b) instance narrative-hétérophonie et hétérographie de la narration mythique*

La fonction de l'instance narrative dans le récit mythique est complexe. S'agissant du régime oral, est posé, de manière absolue, le problème de la reconnaissance de l'aède comme facteur de la narration mythique. Nous avons vu plus haut que celui-ci est considéré comme l'intermédiaire entre l' être divin et son auditoire. Cette fonction lui donne le droit d'intervenir directement dans le cours de la narration, de choisir l'épisode qu'il va chanter ainsi que le mode de sa performance.

Je pense que cette intermédialité est la situation-clé qui pourrait éclairer certains points dans la phase de l'approche du mythe. D'après

Jean-Pierre Vernant, le poète:

[...] connaît le passé parce qu'il a le pouvoir d' être présent au passé. Se souvenir, savoir, voir autant de termes qui s'équivalent. [...] La mémoire transporte le poète au cœur des événements anciens, dans leur temps. L'organisation temporelle de son récit ne fait que reproduire la série des événements auxquels en quelque sorte il assiste, dans l'ordre même où ils se succèdent à partir de leur origine.[6]

Le poète parle au nom d'un passé, et ce faisant il s'efface. Sa voix est celle du passé dans lequel entre au moyen de la mémoire. Cette fonction lui enlève presqu'automatiquement toute autorité personnelle et le dote, en revanche, d'une puissance venant des Dieux. La reproduction du passé à travers la mémoire constitue une pratique et une technique dont les secrets sont transmis au même titre que la tradition poétique elle-même. Le poète prête en quelque sorte sa propre voix à la Mémoire, dont il devient le moyen.

Le problème, par conséquent, de la connaissance du mythe est posé de manière directe. Le poète, de par sa fonction, devient l'instance narrative majeure du récit. Il est le seul à pouvoir voir le mythe, à être familier de l'ensemble narratif qu'il évoque. Mais peut-on connaître l'inconnu? A cette question, toute naturelle, puisqu'elle émane de notre tradition écrite, l'oralité propose une réponse qui englobe le statut du narrateur, la nature de la narration, l'expectative de l'auditoire: c'est la Mémoire qui assume ce rôle polyvalent: elle remodèle le temps, traverse, sans obstacles, le monde des morts et des vivants, attribue à l'aède la faculté d'y circuler et de décrire cette expérience complexe. L'aède connaît bien la réalité de l'au-delà grâce à la Mémoire qu'il invoque:

Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l' Olympe —car vous êtes, vous, des déesses: partout présentes vous savez tout; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et ne savons rien [...] (Iliade, II, 484, sq.)[7]

Les filles de Mnémosyné font partie de cette réalité mythique que le poète apprend à reproduire grâce à la mnémotechnique. Il est le seul être vivant entre le passé et le présent de son discours. Il porte en lui la voix des Muses, tout en regardant vers le passé. C'est précisément ce



regard qui met en mouvement la reproduction de la réalité mythique dans une nouvelle version, conforme aux circonstances du contexte donné. Or, d'après Paul Zumthor, "L'histoire de la poésie orale à travers le monde révèle une constante d'un autre ordre qui, dans un régime archaïque de l'imaginaire collectif, a pu revêtir une forte valeur rituelle et sociale: la cecité de beaucoup de chanteurs. Les Grecs des premières générations de l'écriture, aux V$^{ème}$, IV$^{ème}$, III$^{ème}$ siècles, interprétaient le nom d'Homère comme signifiant l'Aveugle".[8] Cette constatation historique qui tend à neutraliser le statut pragmatique de l'aède, est en train de lui conférer le véritable privilège d'entrer en communication avec l'au-delà du mythe. A côté de la voix se place ainsi la Vue d'une réalité externe, invisible de l'homme moyen, qui conduit à la connaissance du mythe. Toute cette organisation est contenue dans le récit même, qui porte en lui les possibilités de son actualisation.

Le récit mythique devient donc l'élément majeur de ce processus qui vise à la fois le récepteur, le poète, la Mémoire. Leur dénominateur commun est la durée; durée de représentation, d'actualisation, de réception. La durée dans le temps est un des facteurs qui assurent la transition du récit mythique d'un régime à l'autre. Dans le régime scripturaire l'instance narrative, malgré le changement de statut, conserve quelques aspects qui la lient à l'oralité. L'écrivain a envers le récit une attitude comparable à celle de l'aède: il procède à la composition de son texte par choix, par interventions dans le récit du mythe composé pendant des siècles avant lui. Cet acte revêt avant tout un caractère esthétique qui va au-delà de toute sorte des normes. La composition d'une œuvre, qui constitue en soi une réactualisation du mythe, est surtout l'expression d'une esthétique individuelle en train d'être perçue par le récepteur.

C'est encore dans ce sens-là que l'hétérophonie se transforme en hétérographie, dans la mesure où l'écriture comporte et reproduit la mémoire, force motrice de l'acte communicationnel. Tout choix, toute intervention est un acte de liberté contrôlée, en ce sens qu'elle se comprend comme le résultat d'un mouvement à travers le réseau de liaisons (obligatoires) entre l'écrivain et les versions antérieures du récit

mythique qu'il utilise et dans lequel il s'inscrit. Ses propres choix concernant *Antigone* ou *Electre* sont en grande partie dictés par la présence, dans la durée historique, des récits respectifs. Je pense que c'est à travers ce biais que l'on pourrait considérer (et porter un jugement de valeur sur) la fonction de l'instance narrative. L'hétérographie comporte déjà la voix de l'autre, l'écriture de l'autre qui sont les conditions préalables à la formation du propre. C'est là que réside, pour l'auteur contemporain, la connaissance, ou une sorte de connaissance, du mythe.

L'écriture remodèle la matière mythique, redistribue les sens, ouvre la narration à un nombre illimité de récepteurs, joue avec les conditions locales de réception, redéfinit l'horizon d'attente. En fait c'est elle qui forme et déforme l'instance narrative dont elle se sert. Plus que le récit mythique, c'est l'écriture qui englobe la voix et la vue du mythe. Ici aussi le mouvement de production de la nouvelle forme mythique est conditionné par la mémoire, qui devient ainsi le lien transhistorique entre l'oralité et l'écriture. En fait, les deux composantes du mythe servent la mémoire et se servent d'elle, si bien qu'elle constitue une sorte de miroir de l'état "réel" du mythe. La textualisation de la mémoire passe, par conséquent, par l'acception métaphorique de sa vérité. C'est ainsi qu'elle crée son propre discours à l'intérieur du texte et devient un élément important de son identité.

L'identité, précisément, est un acte, un processus de reconnaissance du texte. L'élément mythique qui y est introduit, règle la valeur identitaire du texte à l'égard du récepteur. Plus encore, la fréquence de sa présence dans nombre de textes met en vigueur entre eux un potentiel d'inter-discursivité, à partir duquel le récit mythique est reconnu dans la structure du texte. Ainsi que l'affirme Pierre Brunel:

> La présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiant... L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation.[9]



### *c) communicabilité et diffusion*

La mémoire et l'identité sont en jeu dans le mouvement de communication du mythe littéraire. Quelque soit le régime, elles assurent la communicabilité du texte (oral ou écrit) et mettent en place le processus de transformation sémantique, sur lequel est fondée la reproduction du récit mythique. Ce sont elles aussi qui favorisent, si elles n'imposent la fonction de l'allusion, génératrice du jeu intertextuel qui règle les modalités de diffusion du récit mythique.

Le lieu de la mémoire est le passé. Pour les anciens il fait partie du cosmos; toute incursion dans le passé équivaut à l'exploration du cosmos qui est le reflet de la réalité intérieure de l'être. Explorer le cosmos et/ou l'être est une fonction que la mémoire non seulement prend en charge, mais elle transforme en objet de communication, à travers le récit mythique. Celui-ci devient l'expression des confins entre l'existence et la non existence du temps, entre un passé perpétuellement présent et sa projection dans le futur.

L'évocation du passé, à travers la mémoire, mobilise le plus grand nombre d'éléments propres à la mise en place de la narration mythique. Elle s'organise autour et à travers une réalité illusoire où la conception du temps n'a pas d'équivalent pragmatique. Cela dit, la narration s'instaure dans un milieu tout à fait réel, d'où le contraste avec la performance qui renforce le caractère esthétique du processus.[10] Accepter ou ne pas accepter, recevoir ou non, tel est le réel enjeu de la performance du récit mythique. Pour y adhérer il faut accepter le plaisir qu'il émet, plus encore il faut se reconnaître dans la réalité illusoire qu'il met en place. Un tel acte équivaudrait à la reconnaissance d'une réalité intérieure, explorée en principe, par le récit mythique. Lier le cosmos à l'être est la relation qui est légalisée à travers le récit mythique et proposée au récepteur. Or son acception présuppose sa reconnaissance en tant qu'acte identitaire, émis par le poète et adressé au récepteur. Se reconnaître donc dans une réalité illusoire est la dernière phase d'un processus de réception du récit mythique. Dans ce cadre la mémoire et

l'identité influent sur la formation d'une conscience apte à recevoir le produit esthétique et à se définir par rapport à lui. Mais le récit mythique, de par sa structure, de par son essence même, n'est formé qu'au moyen de fragments appartenant à un temps différent du propre, à un langage autre que le sien. Sa mise en fonction donc presuppose l'intégration d'un discours fragmentaire dans une vision unifiée de l'être et du cosmos. Ainsi que le dit Gilbert Durand:

> Le mythe alors apparaît toujours comme un effort pour adapter le diachronisme du discours au synchronisme des emboîtements symboliques ou des oppositions diairétiques. Aussi tout mythe a fatalement comme structure de base —comme infrastructure— la structure synthétique qui tente d'organiser dans le temps du discours l'intemporalité des symboles.[11]

Mémoire et identité sont à la base d'un discours qui traverse l'oralité et l'écriture; elles favorisent l'implication de l'une dans l'autre[12] et organisent le réseau de communication du mythe. En régime scripturaire l'oralité non seulement survit mais elle produit de nouvelles formes mythiques à travers le genre de la poésie héroïque ou épique, ainsi que les recherches de M. Parry l'ont montré en Yougoslavie dans les années '30.[13] Le besoin de l'expression artistique chez l'homme trouve dans la structure du mythe un cadre propice à la création. La réalité synchronique, le vécu et le vu sont toujours les points de départ pour le voyage à l'intérieur du mythe, où l'oralité et l'écriture se rencontrent dans la formation d'un langage communication. La lecture d'un mythe littéraire, la perception d'un spectacle fondé sur un mythe, mobilise le mécanisme de la mémoire et révise la position du sujet par rapport à lui-même et par rapport au texte reçu. Il se passe ce que Wolfgang Iser décrit:

> Dans le courant de la lecture, il se produit un éveil incessant et diversifié des contenus de la rétention et cela signifie que les contenus de la mémoire sont projetés sur un nouvel horizon qui n'existait pas au moment où ils ont été appréhendés. [...] Cependant les contenus de la mémoire vont se transformer du fait que le nouvel horizon les fera apparaître sous un autre jour.[14]

La mobilisation de la mémoire, comme produit de la lecture, agit sur la formation d'une nouvelle signification dans laquelle le sujet, son essence,



son identité se trouvent impliqués. Cela renouvelle la communicabilité du récit mythique sur lequel sont greffées les circonstances de sa lecture, imprévisibles au paravant. Plus que tout autre récit, celui du mythe conserve dans sa structure des images archétypiques, inconnues dans leurs détails mais reconnaissables à chaque lecture du texte. Dans le processus de leur élaboration, l'oralité a certes joué un rôle crucial, mais l'écriture, qui a su cristallisé un seul moment de leur vie, a donné au récepteur la possibilité de leur reproduction perpetuelle dans des circonstances chaque fois différentes. Dans cet ordre d'idées il s'agit de reconnaître le décalage entre les images du mythe, transportées par la mémoire, et les conditions de réception. L'universalité du langage du mythe littéraire (ou artistique) réside précisément dans le fait qu'au moment de la reproduction de son contenu la mobilisation sémantique de son potentiel communicationnel se fait indépendamment des conditions de sa réception. Autrement dit, le mythe fonctionne parce qu'une nouvelle croyance à lui s'est établie au moyen de l'écriture, même si son usage n'est, comme l'affirment les spécialistes du domaine, métaphorique. Cela nous amène, bien évidemment, à considérer le phénomène pas seulement sous l'angle de la production artistique ou littéraire, mais aussi placé dans une problématique d'ordre sociologique, ce qui n'est pas nécessairement notre propos ici.

Toujours est-il que toute forme de communication artistique appelle une sorte de croyance à son contenu. S'agissant du mythe anthropologique, Jean Pouillon remarque:

> Le sens en effet, n'est ni vrai ni faux, ni croyable ou non, il est ce qui peut se dire autrement, se traduire en un autre langage, ou plutôt ce qui permet la traduction. Par conséquent, ni l'opposition du vrai et du faux, ni celle du croire et du ne pas croire ne sont pertinentes pour situer le mythe. S'agissant de la première, si un mythe peut être faux, tout discours faux n'en est pas un.[...] S'agissant de la seconde opposition, toute histoire peut aussi bien susciter l'incrédulité qu'emporte la conviction.[15]

Gardons, pour l'instant, la fonction de traduction du mythe: elle est liée au système de sa communication, au langage utilisé, au récepteur et aux conditions de réception. Traduire veut dire transférer: nous sommes

donc au cœur du problème de la communication du mythe. Le mythe littéraire, qui nous intéresse en particulier, illustre bien cette démarche. Il y a eu lieu en lui un transfert de sens, de sensibilité, de culture, opéré par l'écriture. Celle-ci n'a pas seulement servi de moyen de transcription; elle a été, elle est toujours le moyen, l'intermédiaire pour la création de nouveaux sens, chaque fois que les circonstances y concourent.

Le mythe écrit hérite aussi l'opposition du vrai et du faux et la résout à l'intérieur de son discours parce que le récepteur croit au discours du mythe, qui englobe les données de la tradition et de la mémoire.[16] Cela dit, le discours du mythe, est soumis à un traitement chaque fois imprévisible: la nouveauté énonciative qu'il émet, est fondée sur la croyance au code de représentation, donc au sens métaphorique que le récit mythique revêt en soi et que le récepteur connaît et reconnaît d'emblée. Ce nouveau réseau de relations communicationnelles que le mythe littéraire instaure est évidemment fondé sur la croyance à l'illusion représentationnelle qui détermine la forme littéraire (ou artistique ou general) du mythe. Le sens du mythe anthropologique ou social est ce qui peut se dire ou se traduire dans le langage de l'art. Ce faisant le mythe perd sa fonction initiale et acquiert un sens et usage métaphoriques, devenant donc lui aussi un intermédiaire entre l'homme et la vérité.

La croyance à un mode représentation que le récit mythique implique et favorise, constitue un glissement de point-de-vue par lequel est perçu le fameux message du mythe. Il y a, en effet, un déplacement de confiance et de croyance du récepteur à l'égard du mythe, qui concerne le récit mythique transmis par l'oralité.

L'écriture change completement les conditions de réception du mythe et appelle un mécanisme de compréhension et d'évaluation du résultat esthétique, sensiblement différent de celui utilisé par l'oralité. L'attachement au produit esthétique crée sa propre logique de reproduction et de transmission qui fonctionne en l'absence des critères valables pour l'épopée ou la poésie héroïque de l'oralité. La réception de la représentation du mythe dans nos sociétés est désormais la pratique courante qui est simplement associée à l'héritage culturel que constitue le récit mythique. Donc toute tentative de



connaissance du mythe, au fond, ne concerne que la connaissance de sa reproduction et diffusion au sein d'une logique de l'écriture qui engendre, suivant les époques, les milieux, les données socio-culturelles, des codes de représentation aptes à communiquer la parole perdue du récit mythique.

### *d) vers une synthèse*

Derrière la relation oralité-écriture se dessine une autre entre l'individuel et le collectif, qui englobe toutes les phases de production et de réception du mythe littéraire. Au fond c'est à travers elle que nous percevons le mythe dans nos sociétés contemporaines. L'individuel cache ou présuppose le collectif et vice versa; cette alternance se manifeste à toutes les étapes de la constitution à la diffusion du mythe littéraire et concerne surtout sa lecture et son évaluation esthétique.

Or il est très difficile, sinon impossible, de saisir le texte de ce type dans sa totalité, malgré la présence des intertextes de toute valeur référentielle. La specificité de l'écriture individuelle crée une dynamique de réception qui dépasse les limites du texte. La présence d'*Ulysse*, d'*Hélène* ou d'*Antigone* ne limite pas nécessairement la réception du texte dans le cadre proposé par l'auteur, mais elle renvoie à une signification invisible directement, qui est le produit d'un autre mode de création mis en place par l'oralité.

Sans vouloir généraliser, je pense que tout intertexte provenant de ce qu'on appelle "la tradition" du texte ou de l'œuvre, a derrière et avec lui une ou plusieurs significations qui obéissent aux lois esthétiques de l'oralité. Que l'écriture les utilise veut dire indirectement qu'elle accepte d'emblée leur puissance sémantique, mais seulement dans la mesure où l'écriture devient le lieu de confluence de la tradition et de la mémoire. L'écriture peut transposer le présent du récit en un lieu inconnu, modeler la mémoire, intervenir dans la conception de la tradition par ses moyens de perception, de représentation et d' actualisation.

Le texte, la performance et la mémoire sont perceptibles dans le

temps à travers l'oralité qui constitue un mode de transmission direct de l'événement, produit d'ailleurs par elle-même. C'est elle qui agit directement sur la conscience de l'individu et s'identifie à elle, en produisant un fait esthétique caractérisé par la répétition, la fragmentation et l'inachevement. Elle ne joue pas seulement avec la mémoire du connu, mais elle se réfère à un non-temps et à un non-lieu, régis par les êtres divins. Au fond elle invite l'individu à la connaissance de ce qui n'est pas connaissable, à la jouissance esthétique de ce qui n'est pas perceptible par les sens.

Inversement, l'écriture pose la compréhension, l'interprétabilité, l'itération: le mythe littéraire se réécrit, s'interprète, se comprend; ce faisant il donne lieu à l'hétérogène de la création. L'individuel est héterogène dans l'écriture qui emploie la lecture au cours du processus de formation de la conscience du récepteur. Cependant, l'écriture n'est pas en mesure de suggérer la ou les règles de ce processus. L'image mythique constitue déjà une écriture, transmise par les textes et soumise à une évaluation esthétique. L'écriture réécrit, de manière chaque fois inachevée, les relations entre l'image mythique et le présent de la lecture. Le cadre temporel de la réception pose les questions de récevabilité, de différence, d'idéologisation qui émanent de la conception écrite du mythe, donc de son caractère métaphorique. C'est à travers cette fonction qu'il faut essayer d'élaborer notre propre vision du mythe. La signification métaphorique du mythe relie l'oralité à l'écriture,deux moments cruciaux dans la vie d'un texte (au sens sémiotique du terme); liaison cependant fragile,car vérifiable à tout moment de la vie du mythe, par tous les moyens cognitifs et émotionnels de l'homme.



**Notes**

[1] Cf. Mircea Eliade: "...le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des 'commencements'. (...) C'est donc toujours le récit d'une 'création': on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être." in *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard/ Idées, 1963, p. 15, et aussi Gilbert Durand: "Nous entendrons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit." in *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 64, (I[ère] éd. 1969).

[2] In *Mythe et pensée chez les Grecs*. I, Maspero, (petite collection), Paris, 1974, p. 109.

[3] In "Les éléments folkloriques dans les mythes grecs: les distinctions entre le mythe et le conte sont-elles partinentes?" in Pierre Cazier (ed.) *Mythe et création*, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 87.

[4] In "Littérature et mythe", POÉTIQUE, 8 (1971), p. 495.

[5] Cf. Z. I. Siaflekis, *La vérité fragile, Introduction à la théorie du mythe littéraire*. Athènes, Gutenberg, 1994, p. 8.

[6] Op. cit. p. 83.

[7] Id. p. 84.

[8] *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 218.

[9] In *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., 1992, p. 82.

[10] Commentant le rapport entre la mémoire et l'épopée, Marcel Detienne note: "L'épopée, d'évidence, est une province de la mémoire grecque dont l'empire s'étend depuis les généalogies linéaires jusqu'aux apologues verbeux à travers les proverbes, les éloges des vivants, les légendes, les louanges pour les morts, et les théogonies ou les contes merveilleux. Même en son autonomie, confiée à des conteurs spécialisés, dressés aux procédés mnémotechniques dans un milieu professionnel, la narration épique ne cesse de faire référence à un fonds commun de récits et d'histoires;" in *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard/ Bibliothèque des sciences humaines, 1981, p. 52.

[11] Op. cit. p. 431.

[12] Joël Candau dans son œuvre *Mémoire et identité*, éclaire, d'un point de vue sociologique, ce rapport: "En fait mémoire et identité se compénètrent. Indissociables, elles se renforcent mutuellement, depuis le moment de leur émérgence jusqu'à leur inéluctable dissolution. Il n'y a pas de quête identitaire

sans mémoire et, inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d'un sentiment d'identité, au moins individuelle". Paris, P.U.F., 1998, p. 10.

[13] Cf. Paul Zumthor, op. cit. p. 104.

[14] In *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. (tr. fr. par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 204. Dans cette optique, l'acte de lecture ne mobilise pas seulement les contenus de la mémoire; il entame, du même coup, la construction au reconstruction de l'identité du récepteur qui s'achève pendant la réception de l'œuvre.

[15] In *Le cru et le su*, Paris, Seuil, (La librairie du XX[e] siècle), 1993, p. 41.

[16] Le problème du vrai et du faux, posé par le mythe, est au fond un problème entre la réalité et l'imagination. La question de la croyance à l'une ou à l'autre est reflétée à travers la structure du mythe. Paul Veyne là-dessus affirme: "L'exemple des Grecs prouve une incapacité millénaire de s'arracher au mensonge; jamais ils n'ont pu dire: 'le mythe est entièrement faux, puisqu'il ne repose sur rien', et Bossuet ne le dira pas davantage. L'imaginaire comme tel n'est jamais récusé, comme par un pressentiment secret que, s'il l'était, il ne subsisterait plus aucune vérité. Ou bien on oublie les mythes d'autrefois, pour parler d'autre chose et changer d'imaginations, ou bien on veut absolument trouver le noyau de vérité qui était enveloppé dans la fabulation ou qui la faisait parler". In *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris, Seuil (Des Travaux) 1983, p. 123.

# The transformation of biblical Samson or The heroic failure to escape myth

*David Fishelov*

In this paper I shall discuss some unsuccessful attempts to suppress the mythical dimensions in the story of Samson, first in the original biblical story itself (Judges 13-16), and then in two modern versions that re-write it: the novel *Samson* by Vladimir (Ze'ev) Jabotinsky, written in the late twenties of our century, and the film *Samson and Delilah* by the Hollywood director Cecil B. DeMille, produced in the late forties.

Any reading of the biblical Samson story easily reveals two conflicting facts. First, that Samson has some traits that make him superior to any ordinary human being. A very strong and resourceful person could perhaps knock down thirty people and steal their garments; powerful and skillful man may fight a sick old lion. But who could single-handedly slay a thousand warriors, using only the jawbone of an ass, or carry the city-gates of Gaza or bring down a huge temple in which more than three thousand people were gathered? Such deeds seem fit for a mythical figure, endowed with super-human forces, perhaps a half-human half-godly creature.

The second fact, equally conspicuous, is that the Bible makes every effort to conceal and suppress these mythical dimensions of the story and the figure. Anything that "smells" of super-human strength, of magical power, is subjected to a strict religious interpretation. Let us consider, for example, Samson's origins: the first thought that comes to mind is that Samson is the son of the sun god (coupling with Samson's mother in the form of a heavenly visit). The reason for making that connection is almost

unavoidable for anybody who speaks Hebrew (as some of the early rabbis observed in their interpretations). Sun in Hebrew is *shemesh* and Samson's name in Hebrew is *Shimshon*. The Bible tries to counter such thoughts by including a long annunciation scene (Judges 13) in which Samson's birth is foretold by an angel. Does the pious biblical version block the mythical association? Not necessarily, and in fact these attempts to suppress the mythical dimensions seem only to enhance speculation about the real source of Samson as a character and of the Samson story.

The mythical aspects of the story are evident despite the Bible's (heroic) attempts to suppress them. We're not dealing with a single, isolated detail that can be associated with a myth, but with a large and interconnected series of elements. Samson's association with the sun or sun-god is based not only on phonological or etymological reasons —the resemblance in the sound of their names— but also on details of Samson's appearance: his locks of hair resemble the sun's rays. What is even more important, the connection is based also on certain events in the plot: Samson's major enemy in the story, the one who brings him down, is the woman he loves, Delilah. And, again, for anyone who knows Hebrew it is significant that within Delilah's name one can easily find the word 'night': *lylah*. Thus, the battle between the Hebrew Samson and the Philistine Delilah can be portrayed as another variation on the eternal, mythical battle between the forces of light, represented by the son of the sun, and the forces of darkness and night, represented by a wicked woman.

And what is the source of Samson's strength? Is it located in his locks and thus are we in a world of magic, in which a hero's strength or weakness can be found in potions or parts of his body (Achilles' heel comes naturally to mind in this context)? Again, the Bible goes out of its way to erase such heretical thoughts and emphasizes that Samson's strength stems from his vow to God as a Nazarite. When Samson breaks his religious vows, his strength is taken from him, and after he repents and prays to God, he gets it back. Note, moreover, that we are told, before the dramatic culmination of the story in the temple of Dagon



where Samson prays to God, that his hair has grown back again: "Howbeit the hair of his head began to grow again after he was shaven" (Judges 16:22). Thus, as with the idea about Samson being a demi-god, so with the question concerning the source of his strength, it seems that the Bible's attempts to suppress the mythical and magical dimensions do not succeed in blocking such ideas and perhaps even only enhance them.

Thus, one can detect in the biblical text many tensions between, on the one hand, the mythical dimensions and sources of the Samson stories,[1] and, on the other, the attempts to suppress these sources and to replace them with the new monotheistic belief.

When we approach modern re-writings of the biblical Samson, we may naturally expect that such mythical dimensions will have vanished. After all, it is commonly assumed that modern times have long abandoned mythical ways of thinking. In a way, this is true. It is even more true in the sense that the two works that I am going on to discuss portray and re-create Samson as a more plausible and more realistic figure. Still, despite the general *Zeitgeist* as well as the more realistic picture of Samson that we get in Jabotinsky's novel *Samson*[2] and DeMille's film, *Samson and Delilah*, some mythical dimensions still seem to lurk in unexpected corners of the story and to resist obliteration.

Jabotinsky's novel *Samson* was written originally in Russian in the late twenties and was quickly translated into Hebrew, English and German. The novel achieved much success, especially in the Hebrew translation, among Jewish readers in Palestine, notably contemporary right-wing youth. For these young people, Samson, as portrayed in the novel, became a model-hero.[3]

As historians of Zionism tell us, Jabotinsky was the leader of the right wing element of the movement, the founder of the Zionist Revisionist party and its youth movement, Beitar. In addition to his political and ideological activities, Jabotinsky was also a very talented writer and a gifted translator of poetry into Hebrew (his version of Edgar Allen Poe's "The Raven" is still considered a translator's masterpiece). In some of his fiction he tried to express his ideological attitudes, and *Samson* is

perhaps his most political piece.

Apart from the political ramifications of the novel, perhaps the most striking thing about it is the radically secular perspective on the story. Jabotinsky actually gave every event a realistic, materialistic explanation, based on social, ethnic, psychological and economic factors. Thus, Samson's birth is described as the result of adultery —the man who came to see Samson's mother in the field (as described in Judges 13) was no angel of God, but the mother's lover, and Samson's real father. Samson's strength was not super-human; he was simply an extremely resourceful warrior. And some of the so-called facts that come to us from the Bible about his deeds are in fact legendary embellishments or urban folktales. A small but representative example: The foxes with fiery tails that Samson loosed into the Philistines' crops were in fact a bunch of young fighters, led by him during some guerilla war against the Philistines and helping him keep control over his fellow Israelites. Another representative example: after Samson's locks were shaved by Delilah, he lost his might and stamina not because of any super-human factors but because he was ridiculed by the Philistines for being a bald-head. This semi-mythical event is thus explained on very simple psychological grounds.

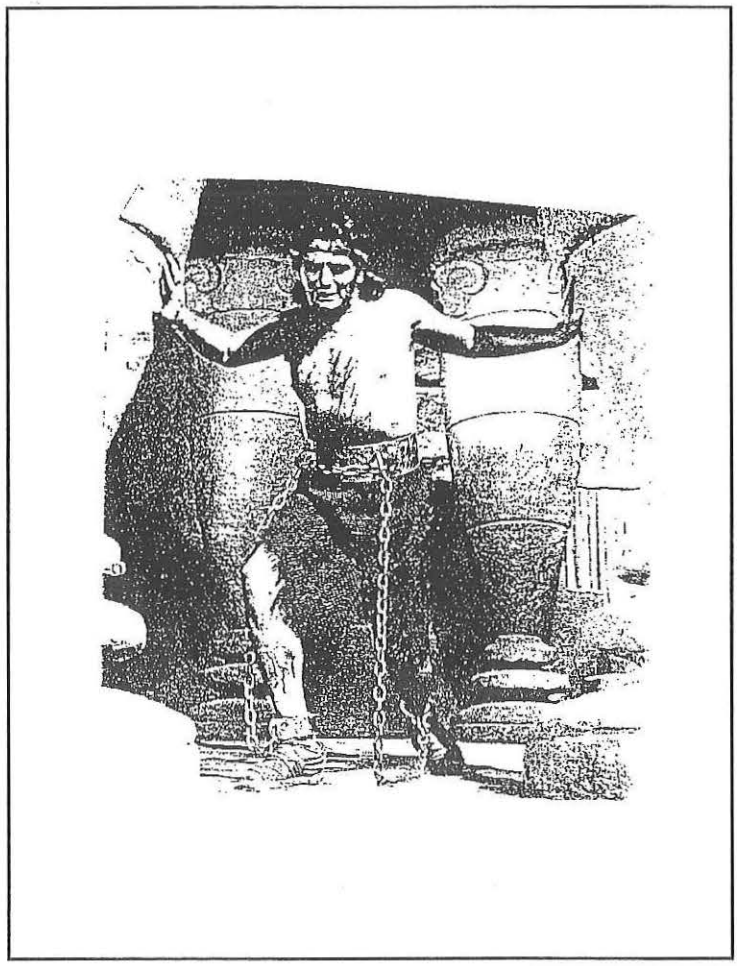
At face value, it would seem that Jabotinsky's Samson not only lost his locks but also all his mythical dimensions, leaving us with a straightforward "realistic" tale. To a certain degree that may be the case, but history has its ironic twists. Hayim Nachman Bialik, the prominent Hebrew poet of the turn of this century, made an interesting comment on the novel. He said that Jabotinsky successfully created not only a credible literary figure, but also a myth (see Bistritzky). Why did Bialik make such a statement, when he knew, as any reader knows, that Jabotinsky's Samson has no super-human forces and that most of the events in the story are given realistic explanations? To understand Bialik's comment we should take "myth" and "mythical" in a wider, looser sense than the one that refers to Greco-Roman or other ancient cultures. In this wider sense, a figure would gain mythical dimensions if he or she



becomes "larger than life"; uprooted from the concrete historical circumstances in which he or she lived; and turns into a symbol capable of explaining history. In the traditional sense of the term 'myth' we have, in addition to the above meanings, also the assumption that the myth (the story) and the mythical way of thinking are detached from and even contrasted to logical ways of thinking and involve some supernatural forces or agents.

In the broad, loose, modern sense of the term that I'm using here, we may talk of the mythical dimensions that certain historical figures have acquired. John Fitzgerald Kennedy, for instance, would come to mind in modern, almost contemporary American history. John Fitzgerald Kennedy has gained a mythical aura such as no other modern American president can lay claim to. It is very difficult, for instance, to imagine someone like Bill Clinton sprouting such aura, despite the fact that prima facie, these two have the same political and ideological agenda. It takes something beyond specific political attitudes to win the mythical aura. In a similar sense we can also talk of certain literary characters who have acquired the symbolic-mythical dimension (in the broad sense) —like Don Quixote or even Kafka's Joseph K. In this context, I think one can understand, and accept Bialik's comment. Jabotinsky's Samson indeed became, at least among Jewish readers of the thirties and forties, especially in Palestine, a hero-model, a symbol, a myth to be emulated in the political and the social arena.

According to Bialik, the character took on mythical dimensions because he represented a coherent, if complex, model for acting in history and for explaining history. Jabotinsky thought that the most important factors determining a nation's fate are its ability to gather its vital forces, organize them and translate them into military might and political strength under the leadership of one ruler. If this sounds a bit repellent to our ears, reminding us of some fascist values, this is no accident. It seems that during the twenties Jabotinsky was indeed impressed by the growing power of fascist Italy. However, we should modify our criticism, because at that time the horrors of the fascist regime were not yet known or fully





developed. Besides, Jabotinsky was not satisfied with military strength and political unity. He also had strong beliefs about the importance of cultural life based on liberal values. Thus, when Samson announces his solemn will to the people of Israel before the dramatic end of his story, he enumerates three vital things that his people should learn:

> Tell them three things in my name, and not two: they must get iron [i.e., weapons - D.F.]; they must choose a king; and they must learn to laugh. (Jabotinsky, p. 331).

The first two caught the attention of Jabotinskyls right-wing followers, but the third, mitigating factor that puts an emphasis on culture, laughter and irony seemed less important to them.

Thanks to memorable formulations, like the one in his testament, Jabotinsky's Samson became a model hero, and gained the mythical dimension that Bialik talks about. An indirect echo of the impact that the novel and Samson's impressive figure had on the Jewish community in Palestine from the thirties onward can be seen in *My Michael*, the well-known novel by Amos Oz, the widely translated and highly regarded contemporary Israeli novelist. The scene takes place in 1956, during the Sinai war (perhaps better known in the West as the Suez Canal operation). Chana Gonen, the heroine of the novel, is visited by two elderly right-wing neighbors who try to cheer her up when her husband, Michael, is called up to his reserve army unit. One of them, Mr. Kadishman, delivers this patriotic speech:

> Israel is no longer "as scattered sheep"; we are no longer a ewe among seventy wolves, or a lamb being led to the slaughter. We have had enough. "Among wolves, be a wolf." It has all happened as Jabotinsky foretold in his prophetic novel, *Prelude to Delilah*. Have you read Jabotinsky's *Prelude to Delilah*, Mrs. Gonen? It is well worth reading. And especially now that our army is pursuing the routed forces of Pharaoh and the sea is not divided for the fleeing Egyptians. (Oz, p. 168)

For these two elderly Revisionists, Jabotinsky's Samson functioned not as a simple literary character, but as a model hero, a symbol, an explanatory principle that may guide one's footsteps in history —in other

words, as a modern myth.

Now let us turn to another modern work of art that has re-created the Samson story, and see where and how one can find mythical dimensions in it: DeMille's *Samson and Delilah*. As with Jabotinsky's novel, so with DeMille's film, a superficial look will not reveal any mythical dimension. It is instructive to note that DeMille partly based his screenplay on Jabotinsky's novel (probably one of the researchers came across the English translation). He took from Jabotinsky, for instance, the brilliant idea of making Delilah the younger and jealous sister of Samson's first love, the Timnath woman. But unlike Jabotinsky, DeMille was not particularly interested in politics, let alone the military and political build-up of modern Jews. In fact, the film is focused on the dramatic love story between Samson and Delilah, which was one of the reasons that made it a great box office success when it came out in 1949.

In order to make the relationship between Samson and Delilah more moving and melodramatic, DeMille did not hesitate to alter certain details of the biblical story (as well as of Jabotinsky's novel) —but without tampering with the basic plot. First, he followed Jabotinsky by making Delilah the younger sister of the first Philistine woman, Semadar, thus adding sibling rivalry over the attractive Hebrew strong man. Secondly, he adds further romantic interest to the story: in addition to Semadar, a young and virtuous Hebrew young woman also fights for Samson's love against Delilah. We also have a rival to Samson in the contest for Delilah herself —the Philistine leader, Saran of Gaza. Delilah is his concubine, but finally he loses her to Samson: Delilah's body may belong to him for some time, but her heart always belongs to Samson.

But the most significant change that DeMille made to the biblical story (and here he was also very different from Jabotinsky) was to turn Delilah into a penitent. Thanks to her true repentance, Samson forgives her and towards the end they become a loving couple, notably during the memorable and tragic ending, where Delilah helps Samson execute his suicidal plan. It is Delilah who leads the blinded Samson to the pillars upon which the temple rests, and who decides to stay with him in the



shattered temple, knowing that death will come to her.

Thus, if DeMille made the Samson story into a semi-sweet melodrama of love, didn't he kill every mythical dimension? I would like to argue that not necessarily. There are two aspects which still show how the Samson story gained a mythical dimension in the cinematic re-creation. First, DeMille attached a prologue to the story. Pictures of the earth, idols and the boots of conquering legions are accompanied by the following text (in voice over):

> Before the dawn of history, ever since the first man discovered his soul, he has struggled against the forces that sought to enslave him. He saw the awful power of nature raid against him: the evil eye of the lightening, the terrifying voice of the thunder, the shrinking wind filled darkness —enslaving his mind in shackles of fear. Fear breeds superstition, blinding his reason. He was ridden by a host of devil-gods; human dignity perished on the altar of idolatry. And tyranny rules, grinding the human spirit beneath the conqueror's heels. But deep in man's heart still burns the unquenchable will for freedom. When this divine spark flames in the soul of some mortal, whether priest of soldier, artist or patriot, lover or statesman, his deeds have changed the course of human events and his name survives the ages. In the village of Zorea in the land of Dan, one thousand years before the birth of Christ lived such a man. In him the elements had fused greatness and weakness, strength and folly. But with these was a bold dream: liberty for his nation. The man's name was Samson. For forty years the Philistines had held his people in Bondage. (DeMille)

In this prologue we get a brief account of human history. According to this narrative, there is a constant battle between the forces of evil and the forces of good. DeMille packs together superstition, idolatry and tyranny on the one hand, and human dignity, belief in one God and freedom and democracy on the other. Needless to say, this brief course in human history had contemporary political resonance. It was only composed four years after the end of World War 2 and the beginning of the Cold War, and there is no doubt that DeMille sees a line running from the ancient Hebrews to their Christian heirs and from there to modern democracies, notably the United States of America. By the same token he identifies a line connecting ancient tyrants with the Soviet Union.

In addition to the specific political stands embodied in this prologue, from my perspective the important point is that DeMille didn't want us to forget the mythical dimensions of the story. True, he focused on the love of Samson and Delilah, but he also wanted us to watch that story as an emblem of the eternal battle between good and evil.

There is yet another mythical dimension that DeMille did not want us to miss, while he was embellishing a melodramatic love story: strange dimension that can be called mythico-religious. During the concluding scene, where Samson stands between the two pillars of Dagon's temple, just before he topples it down on everybody, DeMille undoubtedly associates the figure of Samson —with its position, its wounds, its suffering expression— with the figure of Christ on the Cross (see the illustration). Needless to say, there is a very rich tradition in literature and art that portrays Samson as a precursor of Christ (especially in medieval art),[4] and in a way DeMille joins this tradition. Thus the figure of Samson is elevated from the "earthly"' love story to more heavenly plains. The corporeal, earthly personage acquires spiritual and mythical qualities.

To conclude: if a literary figure launched its career as a hero with mythical dimensions, as Samson did, it will probably be very difficult, almost impossible, for it to shed these dimensions in future re-writings, re-creatings and transformations. It would take great effort to erase these mythical dimensions —perhaps a heroic effort befitting someone like Samson himself.



**Notes**

[1] These sources in ancient cultures are discussed at length in S.A. Palmer, *Samson's Saga and its Place in Comparative Religion*. See also Zakovitz, especially pp. 236-239.

[2] The same English translation of the novel was published also under the titles of *Prelude to Delilah* and *Judge and Fool*.

[3] I discuss this influence in my article (1997) and in the second chapter of my forthcoming book.

[4] For a survey of this tradition, see Krouse, and the fourth chapter of my forthcoming book.

**References**

Bistritzky, Nathan. "Targum kiyetizira mekorit —al targum *Shimshon* me'et Ze'ev Jabotinsky bidei Yitzhak Oren", [Translation as original work —on the translation of *Shimshon* by Ze'ev Jabotinsky] *Ma'ariv* (23.9.1977) (in Hebrew)

DeMille, Cecil B. *Samson and Delilah*, Paramount Pictures, 1949.

Fishelov, David. "Hine shavim shimshonay" [Behold My Samsons Return] *Et Hadat* 1 (1997), pp. 82-93.(in Hebrew)

—*Machlefot Shimshon:Gilgulei Shimshon hamikra'ee* [Samson's Locks: The Transformations of Biblical Samson], Tel Aviv, Haifa University Press and Zemora Bitan (forthcoming).(in Hebrew)

Jabotinsky, Zeev (Vladimir). *Samson*, translated from the German by Cyrus Brooks, New York and Miami, Judaea Publishing Company, 1986 [1930].

Krouse, Michel. *Milton's Samson and the Christian Tradition*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1949.

Oz, Amos. *My Michael*, translated by Nicholas de Lange in collaboration with the author, London, Vintage, 1972.

Palmer, Smyth A. *The Samson Saga and Its Place in Comparative Religion*, London, Pitman, 1913.

Zakovitz, Yair. *Hayei Shimshon* [Samson's Life], Jerusalem, Magnes Press, 1982. (in Hebrew)

# La mitología celta y Galicia

*J. Manuel García Rey*

*A casa de Gingiz finouse hai mil anos.*
*Seus catro reis xacen nun oasis,*
*e a dolcísima agua das dez fontes*
*escorre pelos canos dos seus ósos.*
**Álvaro Cunqueiro**

## *I*

Enfrentado a la historia, hoy el mito representa poco más que patraña y algo menos que literatura. "Relato o noticia que desfigura lo que realmente es una cosa", dice la segunda acepción de la palabra en el diccionario de la RAE. Esta época, cientificista y tecnológica, vive el entramado de una realidad única e intrascendente que se ubica en las antípodas del mito en el que el valor de una acción o un objeto surge de la participación que la acción o el objeto asumen en una realidad que los abarca, los sacraliza, los fija para siempre. Estudiando las culturas primitivas, Mircea Eliade (1972)[1] llama a esta manera de captar el mundo *ontología arcaica*. Y escribe: "los objetos del mundo exterior, tanto, por lo demás, como los actos humanos propiamente dichos, *no tienen valor intrínseco autónomo*. Un objeto o una acción adquieren un valor y, de esta forma, llegan a ser reales, porque participan, de una manera u otra, en una realidad que los trasciende" (p. 14).

El mito es parte activa de los sistemas simbólicos que relacionan al hombre con el mundo y con el hombre; como el lenguaje —y en el lenguaje mismo— pretende una construcción (adaptación al mundo o su transformación), propugna una forma de vivir. Porque con el mito —lo mismo que con el símbolo en general— el hombre no sólo se *abre* hacia el mundo que lo rodea, sino que, al mismo tiempo, consigue salir de su

situación particular y acceder a una comprehensión de lo universal para, de alguna manera, integrarse con ella. Con este convencimiento explica Luis Cencillo (1970)[2] "que en su naturaleza se encierra en gran parte la clave de nuestro propio destino cultural, y sentirse vivir irremisiblemente envueltos en mito, arrastrados por mitos, orientados hacia construcciones míticas" (p. 3).

Sin estar nunca ausente de la realidad del individuo, como gozne o umbral que posibilita el encuentro con otras realidades, dentro o fuera, el mito puede venir a ocupar una plaza fundamental cuando, como escribe María Zambrano (1986)[3]: "parece que la nada y el vacío —o la nada o el vacío— hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana" (p. 11). Y también porque la luz "ha de pasar por las tinieblas para darse a los que bajo las tinieblas, vivos y a ciegas se mueven y buscan la visión que los incluya" (p. 117). Y porque el realismo se convierte en un camino pobre, precario, engañoso; su objetividad no ilumina nunca la totalidad, lo completo; el mito es, en cambio, universal y humano y su luz nos atraviesa sin desvelarnos, pero emparentándonos con el cosmos.

Lugar privilegiado y antiguo donde crece y se multiplica el mito, la literatura es uno de sus territorios; allí se (con)funde con ella al tiempo que funda un espacio interesante, un discurso plural, un espejo que nos copia, amplía y asienta. Galicia, que no es una excepción, también forma parte del mito: es zona y literatura del mismo.

## *II*

Es de aceptación general que la presencia celta fue importante en la Península Ibérica en la cual dejaron amplia huella arqueológica, epigráfica, toponímica, etc., de la que se desprenden unas pocas certezas y muchos misterios. La presencia celta en las tierras gallegas ha sido asociada a la existencia de la llamada *cultura castrexa*[4] —representada fundamentalmente por los castros[5], muy abundantes en la geografía gallega[6], y en la que se suele englobar a todo aquel elemento arqueológico prerromano que se descubre—; esta identificación levanta en la actualidad serias dudas, pero no ensombrece ni disminuye la incidencia que esta



idea desarrolló en el carácter y en la literatura galaicos.

Los celtas constituyen un pueblo indoeuropeo cuyo movimiento los lleva a los confines europeos entre el segundo y el primer milenio A. C. Ya existen referencias a un *circuito atlántico* o a una *fachada atlántica* creada sobre el final de la Edad del Bronce en torno a una compleja red de relaciones entre comunidades con sistemas socioeconómicos similares. En la transición del segundo al primer milenio A. C., las tierras del noroeste peninsular vienen a estar integradas por primera y única vez a lo largo de la prehistoria dentro de lo que se ha dado en llamar la *koiné* cultural atlántica.

Las referencias sobre los celtas se remontan, concretamente, al siglo V A. C., con Hecateo de Mileto quien da cuenta de la existencia de un pueblo celta cerca de *Massalia* (Marsella). También hay testimonios de Herodoto, Eforo y Eratóstenes. El poeta latino Avieno alude al desplazamiento que hacen aquellos de la población *oestrimnia* instalada en el *finisterrae* desde tiempos remotos; allí los sitúan también geógrafos e historiadores como Mela, Estragón o Plinio.

Este pueblo es citado habitualmente como una etnia formante del pasado histórico gallego (junto al componente nórdico, germánico, romano, suevo); el historiador Carlos Alonso del Real (1969)[7] considera que "no hay una raza gallega" (p. 163), pero sí unos elementos diferenciadores: "...lo que puede establecer diferencias con otras regiones o naciones peninsulares, o de las islas adyacentes, es una cuestión de proporción, de dosis" (p. 164); y estudiando el aporte céltico entre los componentes lingüísticos distingue tres capas o niveles: el prerromano de tipo goidélico, el prerromano de tipo británico y el post-romano arturiano, presente en la provincia de Lugo sobre el siglo V, de donde proviene la Galicia de Maeloc (que él bautiza de esta manera), un "celtismo post-romano y ya cristiano, como distinto de la Galicia de Breogán, es decir, del celtismo prerromano" (p. 168). A estos elementos suma Xosé Ramón Barreiro (1984)[8] uno definitivo que es la presencia de una conciencia nacional: "Galicia es una etnia constituida por un proceso de asimilación de etnias que lograron algo nuevo e irrepetible: nuestra conciencia colectiva de pueblo, nuestro

'nos' configurador de un destino en la historia" (p. 96).

No parece posible identificar la cultura galaica con la céltica, al menos en su totalidad; de las investigaciones realizadas en algunos de los grandes núcleos *castrexos* no se desprende tal cosa. No hay, por lo tanto, argumentos científicos suficientes para probar los orígenes celtas del pueblo gallego. Esto es lo que creía el arqueólogo portugués Francisco Martins Sarmento a finales del siglo XIX y es lo que muchos afirman en la última mitad del siglo XX. Hay castros muy semejantes a los gallegos en el norte de Portugal, razonan algunos investigadores, y nadie habla allí del celtismo.

Cuando nos referimos a la religiosidad y a las creencias del mundo *castrexo* nos encontramos con elementos sin lugar a dudas ciento por ciento gallegos y que se verán reflejados en la literatura y las creencias de este país. Cuánto hay de celta en todo ello es algo difícil de establecer y, lo más importante, quizá no valga la pena determinar. Sostiene Ramón Villares (1994)[9] que:

> [...] o celtismo atinguiu tal fortuna historiográfica debido a que os historiadores románticos, e logo poetas de inspiración épica como Pondal, situaron os celtas como o principal mito formador da nacionalidade galega. O exemplo máis sobranceiro é do historiador Manuel Murguía que na sua *Historia de Galicia* (1865) considera a raza celta como o elemento central na definición da nación galega, converténdose así o celtismo e maila súa dimensión aria nun alicerce máis mítico ca histórico. Pero se este recurso ó celtismo é lexítimo o coherente na obra de Murguía e no contexto romántico no que agroma, non pode sosterse na actualidade esta exclusividade céltica de poboación castrexa (p. 25-6).

El argumento que buena parte de los historiadores esgrimen como el centro mismo de la falacia es aprovechado por algunos intelectuales para afirmar exactamente lo contrario. Algo por el estilo entiende Ramón Otero Pedrayo (1982)[10] cuando afirma que:

> [...] outros homes —os poetas— lanzaron sondas audaces ó fondo da alma galega e nela atoparon un sentido inicial da historia. Da misma maneira que baixo o morto e prolixo dermato-esquelete o corpo vivo do molusco ten sabor mariño, así, na zona íntima, intraducible e libre do pobo galego, latexa a conciencia celta, prerromana, a que corre desde as orixes baixo tódalas formas externas e seguirá correndo no futuro (p. 20).



El concepto de una Galicia celta puede resultar exagerado, impreciso, pero nunca falso ni mistificador, no sólo porque la presencia celta en estas tierras ha sido demostrada fehacientemente, sino porque esta incidencia ya está implantada en las creencias populares y porque la literatura la ha integrado en sus temas y vive en sus textos hasta nuestros días. "La región galaica —escribe Sira García Casado (1996)[11]— ha conservado el carácter céltico en mayor medida que cualquier otra de la península" (p. 156). Esto se justificaría en la similitud de climas y en el parecido de las geografías de Galicia con Irlanda y Gran Bretaña; fenómenos que "han contribuido a mantener las creencias populares, los mitos y las leyendas en torno al agua y el bosque. Aún hoy en Galicia están muy presentes ritos, creencias y tradiciones en las que las fuentes, las doncellas, las hadas o las brujas son protagonistas" (p. 157).

La verdad profunda está bien perfilada tanto en el imaginario social de un pueblo como en una fuerte voluntad de fijación, un anclaje en los ancestros, en los que consigue reunir parte de sus aspiraciones y en donde se encuentran parte de sus creencias y sirve para identificar a una gran colectividad bajo la égida de un *nos* (nosotros) identificativo. Lo que Xosé Ramón Barreiro[12] llama *Galicia como unidad superior* surge por vez primera cuando sobre la subyacente unidad de esos *populi callaeci* se imponga el marco lingüístico y jurídico romano "para que comience a aflorar esa conciencia, que aparecerá suficientemente desvelada cuando, en el siglo V, escriben los gallegos Hidacio y Paulo Orosio" (p. 98-9). La segunda vez ocurre con los románticos y el celtismo.

El componente celta de este pueblo podrá medirse de manera principal en algunos de los aspectos de la vida cultural de la Galicia de hoy, en sus creencias y costumbres, como ya se dijo, pero también tiene presencia saludable en su música y su literatura. Mucho han hecho en este sentido los nacionalistas y, aunque el celtismo no tiene un color definido, parece

avenirse mejor con las ideas de izquierda que con las conservadoras si bien algunos de sus más fervientes defensores de otrora hayan sido secuestrados por la estrategia de derechas. Tiene sentido: una buena parte de la izquierda no disimula su simpatía por un nacionalismo agresivo y separatista, mientras la derecha trafica muy a menudo con sensiblerías referidas habitualmente a lo folclórico y al color local *for export*. En todo caso estos escaparates —no importa la ideología que ostenten— nunca muestran todo lo que hay en la trastienda[13].

Otros elementos como la morriña y el espíritu soñador, habitualmente marcados en el carácter gallego, parecen ser incentivados (si no creados) ya sea por los atardeceres que sorprenden con la sangrienta caída del sol en el horizonte marino, ya por las brumas habitadas, ya por la lluvia variada, ya por penumbras verdosas de los bosques: todos territorios fértiles para una imaginación juguetona y melancólica, proclive a la multiplicidad de lo fantástico, ya se trate de la Santa Compaña o de esos espíritus incontables esparcidos por las campiñas nocturnas y, por supuesto, por la literatura.

Buena parte de la imaginería popular de este país de miles de pequeños grupos poblacionales, nace o se alimenta en los ambientes rurales y abiertos y se reparte en la noche oscura de afilada luna, en la bruma imprecisa o en el *orballo* persistente; en esos ambientes se perfilaron historias presididas por una imaginación desaforada, enriquecida por el tiempo cargando hálitos de cementerio, almas en pena, aquelarres fantásticos. Una explicación muy interesante respecto a la relación que el gallego tiene con el agua es la que intenta el doctor Juan Rof Carballo (1975)[14]: "Los mozos gallegos —escribe y dice— sumergidos en nuestras lluvias, la primera vez que nos colocan, de pronto, en la meseta castellana revivimos en forma infinitesimalmente minúscula esa impresión primera, aterrorizadora de la sequedad" (p. 71). Y pone este sentimiento en relación con las consabidas apetencias psicológicas subconscientes de las aguas primordiales y el útero materno. Pero va más allá al incardinar estas sensaciones en el universo de la mitología, y lo dice así: "El mito de la Atlántida ha sido desvirtuado por los comentadores que no sienten el mundo celta. Mundo acuoso, húmedo, casi submarino. Que pone en



contacto piel, retina, oídos, mucosas con nieblas, lluvias, aires empapados de agua, llanuras verdes del mar, barrigudas nubes, vientos con salitre en sus alas reconfortantes. Por eso, como ha dicho Seoane, nos encontramos tan bien, a nuestras anchas, en Venecia, la ciudad medio sumergida. Fundada como todos saben por unos celtas". E insiste Rof Carballo, un poco más adelante, en la importancia que a su parecer tienen los mitos celtas para entender la psicología del hombre gallego y, acto seguido, se despacha contra el espíritu cientificista —todavía hoy de moda— "ese fanatismo de las explicaciones mecánicas, insuficientes pero divinizadas, que lo reduce todo a una ciencia de valor transitorio. Si es en el fondo del alma del hombre donde reside siempre la posibilidad de un rejuvenecimiento, de un renovado acceso a la nobleza primera, respetemos la sabiduría inagotable del mundo mítico, el que pone orden en el caos y sano caos en el orden" (p. 79).

Todavía viven y respiran en los más ancianos —quizá la última encarnación de una memoria colectiva avasallada por lo mediático y otros progresos— los cuentos dichos al calor del largo *fogar* invernal o en las tareas colectivas relacionadas con el agro (el campo, el molino, etc.). Gonzalo Torrente Ballester, que había nacido en 1910, recordaba en su infancia ferrolana el contacto con el mundo de los relatos fantásticos y la presencia de personajes absolutamente reales que remiten a esa Galicia centenaria, a sus leyendas y mitos[15]. Elementos que han colaborado en la creación del espíritu gallego y su melancolía, una especie de prolongación entre lo humano y su paisaje: encuentro en el que el entorno —la lluvia, la montaña, el mar— colabora con el ánimo en un ajuste peculiar. Es en ese paisaje donde se perfilan y viven el mito y la leyenda: lugares como el bosque, la encrucijada o el lago, de larga y compleja significación en la mitología celta, presentan todavía en el mundo galaico una corporeidad destacable.

Recuerda Ramón Villares[16]:

[...] a grande cantidade de deuses menores, especie de xenios benéficos ou maléficos, protectores dos pobos, dos animais, ou relacionados coas augas, os bosques e, en especial, coas encrucilladas de camiños. Estes lares viales,

mantiveron grande importancia tamén na época romana e, en certo modo, perviviron deica a actualidade nas lendas e tradicións populares relativas ós cruceiros e as ánimas do purgatorio (p. 37-8).

Más que mitología en un sentido estricto lo que subsiste es la leyenda, el cuento, la creencia adherida al lugar, a la cosa, a la costumbre.

No se trata exactamente de un mundo oscurantista de magia y poderes ocultos (es posible que también existan), sino más bien de carácter animista y altamente simbólico; mundo mágico[17] porque hay encanto, hechizo y suspensión, y la realidad se amplía en la palabra y se reencuentra en la fábula. Es el ámbito del misterio y la sugerencia que es impulsado aquí por un paisaje concreto y una cultura secular e interesante. Estoy hablando de un mundo sutilmente encajado en el otro, o quizá sea mejor decirlo así: hay una realidad más allá de lo real, esa que se percibe a través de los símbolos; y los sitios y las culturas se hallan más próximos o más alejados de ella. Escribe Mircea Eliade (1969)[18]: "Los símbolos son capaces de revelar una modalidad de lo real o una estructura del mundo no evidentes en el plano de la experiencia inmediata" (p. 261).

## *III*

La literatura guarda buena cuenta de estas realidades y las recrea una vez y otra cuanto menos desde el Romanticismo hasta nuestros días; porque el reino de las letras da cabida al mundo de la noche y al fuego, a las aguas que cobijan monstruos, sirenas, islas ignotas, y, por supuesto, la rica y caballeresca materia de Bretaña. El mito en este país se empasta, se combina de manera compleja, con una rica tradición de creencias que la literatura usa y varía a capricho. Ya se trate del viaje a las regiones misteriosas como el viaje de San Brandán —con motivos que remedan otros viajes como el de Orfeo o el de Sindbad—, o de la búsqueda del Santo Grial (*Graal*).

Pero es claro que el celtismo de Arturo y su Tabla Redonda (cuyo significado es, como se sabe, el centro del universo) está redibujado a partir de los nuevos elementos de carácter cristiano que son agregados en el correr de la Edad Media y que incluyen los conceptos del mundo



caballeresco de esa época. El santo Grial se sumaría entonces a la materia de Bretaña, fundiendo el rito cristiano —la última cena y la sangre de Cristo— con relatos celtas poblados de vasijas y calderos mágicos; algunos de los responsables de los cambios parecen haber sido Geoffrey de Monmouth y, más tarde, Robert de Moron, ambos autores medievales.

Es el siglo XIX, tan dado al regusto localista y a las búsquedas de extrañas raigambres, quien verá desarrollarse en Galicia el celtismo desde el corazón mismo de la literatura y el nacionalismo. El tema ofrece un amparo, al mismo tiempo que un camino, que potencia, a la vez, historia e imaginación. Coinciden en el mismo punto varias búsquedas y el reencuentro con una lengua y con una historia dura y largamente soterradas. En Galicia ese momento histórico-literario se llama *Rexurdimento*. Se trata al mismo tiempo de un proceso de dignificación y de creación, desempolvamiento y puesta al día.

Fue Eduardo Pondal, coetáneo de Rosalía de Castro y una especie de James Mcpherson, quien "é responsable, xunto con Manuel Murguía, principalmente, da montaxe dun mito, o céltico, que informou e enchoupou de idealismo o discurso galeguista e nacionalista ata hai relativamente pouco tempo [...]"[19]. Pondal, romántico y humanista, conocía a Ossián y emprendió su labor de poeta con la intención de revitalizar la conciencia del pueblo gallego. Y su celtismo es muy convincente porque, en palabras de Basilio Losada Castro (1984)[20]:

> Hay en Pondal autenticidad, como si realmente revivieran en él los ecos de una poesía precristiana, recia, heroica, en la que viven, aman y combaten guerreros de nombres sonoros [...] Pondal utiliza la mitología céltica [...] para proclamar el advenimiento de una Galicia noble y fuerte, asentada en su pasado (p. 270).

El celtismo será en el siglo XIX —y en la obra del Pondal— descolonizador y aglutinante, y su función, más allá de lo estético, deberá entenderse en su aspecto civil, liberador. La poesía de éste romántico, pervive no solamente en el himno nacional gallego[21], sino en la capacidad de aglutinar a un pueblo en torno a unas ideas, más o menos reales —

interesantes sin duda—, perdidas en el origen de los tiempos.

Luego serán muchos los escritores gallegos quienes asuman estos temas, y les sumen otros, ampliando de esta manera el corpus referente al mundo celta con un número importante de obras variadas. Valga como ejemplo un ciclo especialmente bien asumido y asimilado como el artúrico que tuvo notable desarrollo en Galicia hasta nuestros días. Como es sabido, la *Materia de Bretaña* ya estaba difundida en el área cultural galaico-portuguesa antes del Siglo XIV. Escritores como Cabanillas, Cunqueiro o Méndez Ferrín, para citar unos pocos, se encargaron (ya en el siglo XX) de reelaborar mitos y leyendas desde la lengua madre galaica: el ciclo artúrico, bien aclimatado y enriquecido, ha conseguido páginas estupendas en algunos de estos escritores citados como es el caso de *Merlín y Familia* de Álvaro Cunqueiro.

## *IV*

Pero uno de los artistas más originales en el tratamiento de los mitos de la Galicia ancestral escribe en castellano[22]. Se trata de Gonzalo Torrente Ballester. El escritor ferrolano consigue sintetizar brillantemente el amplio y variado universo mitológico del *finisterrae* peninsular en obras como *La saga/fuga de J.B.*[23] o *Fragmentos de Apocalipsis*[24], para aproximarnos a dos buenos ejemplos. Se funden en sus páginas el mito, el ritual y la leyenda; conocemos ritos de fertilidad, asistimos a sesiones de la tabla redonda y conocemos leyendas más o menos antiguas y populares. El escritor consigue amalgamar unos materiales variados y significativos para adentrarnos en un mundo ficticio donde la historia (como en los mitos) es cíclica o recurrente y los aconteceres sorprenden porque lo inesperado (fantástico, tantas veces) se manifiesta en lo más cotidiano.

*La saga/fuga de J.B.* es una inmersión en el mundo mitológico de Galicia, al tiempo que un juego malabar en que las habilidades técnicas del autor quedan manifiestas. Pero en esta obra, llena de humor, la mitología no se encuentra en estado puro, sino que se recrea constantemente, combinándose con otros elementos como la historia, por ejemplo, o poniéndose en contacto con ciertos métodos científicos a los



que ridiculiza. J.B. son las iniciales del mito principal de Castroforte del Baralla, la ciudad que levita; este tema será abordado por una peculiar Tabla Redonda —un grupo más o menos intelectual que se reúne en una taberna como lo han hecho antes otros que también representaban a Arturo y su caballeros más importantes. Quedan expuestos aquí algunos de los elementos que hacen de *La saga/fuga de J.B.* una novela señera en su relación al mito y a Galicia. Pero por sus páginas circulan también el espiritismo, la transmigración del héroe por distintos jotabés, e, incluso, un romance con curiosos dejos románticos.

Otros elementos míticos y populares apreciamos en *Fragmentos de Apocalipsis* —una original metanovela— en la que el protagonista al descubrir que el tiempo es cíclico —tal como cuenta un viajero sideral— pospone sus planes de dramaturgo comprometido para trasladarse al siglo XVIII con la intención de evitar la muerte de Marat[25]. Paralelamente se desarrollan otras historias: un arquitecto viaja del pasado al presente para llevarse unos planos de la catedral que tendrá que construir —que vendrá a ser la que es—, y un personaje narrador se inventa la invasión vikinga, que repite, mil años después, la que al parecer se había efectuado en Catoira, a orillas del río Ulla, en la costa de Pontevedra. Y hay además un animal marino de siete cabezas —que es bueno y canta— y recuerda la leyenda del monstruo marino (dragón o serpiente) llamado *A Coca,* de larga tradición desde Vigo hasta Monção (Vitor Vaqueiro, 1998, p. 428-31)[26].

La obra del escritor gallego viene a demostrar no sólo que la fábula y la fantasía existen, sino que el mito posee aún la capacidad de transportarnos a mundos de una tentadora capacidad comunicativa; es más, sus textos delatan el poder ahistórico y permanente que el mito posee, la proximidad y verosimilitud de su lenguaje. Porque como explica Juan Rof (1975)[27]:

> [...] el mito no es solamente, como dice Mircea Eliade, *una historia verdadera porque se refiere siempre a realidades*, algo que ha ocurrido en el *tiempo primordial,* en los comienzos, sino sobre todo "un juego", en cuyo proceso alambicado, lleno de variantes, de incisos, de complicados vericuetos,

el hombre juega con una realidad que está más allá de él, de su existencia, que le sobrecoge y de la que no acierta a hacerse cargo más que sorteándole, disfrazando su miedo, acercándose y alejándose de ella, desvelándola y enmascarándola (p. 64).

## Notas

1. *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza.
2. *Mito. Semántica y realidad*, Madrid, BAC.
3. *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral.
4. Sigo la terminología empleada por Francisco Calo Lourido (*A cultura castrexa*, Vigo, A nosa Terra, 1993); para este historiador "e imprescindíbel conservar, independientemente da lingua que se escriba ou se fale, a grafía e o son galego, tendo en conta que en moitas outras zonas de España tamén hai poboados chamados castros, de ahí que se fale de 'cultura castreña'; a nosa é distinta..." (p.14).
5. Los castros son conjuntos de ruinas de antiguos poblados de piedra que se rodeaban de importantes obras defensivas y se encuentran diseminados por toda la península ibérica. En Galicia pasarían de los 5.000. Generalmente se los ubica en la Edad del Hierro, aunque en la Cultura *Castrexa* como señala F. Calo Lourido (Op. cit., p. 15) "o ferro é máis ben escaso [...] da Idade do Bronce pasamos á Cultura Castrexa e chegamos a Romanización sen o ferro merecer carta de categoría para definir nada".
6. El tema de los castros está estudiado con minuciosidad y criterio en el libro ya clásico de Florentino López-Cuevillas: *La civilización céltica de Galicia*, Santiago, Porto y Cía., 1953.
7. "Las raíces de Galicia", GRIAL, N° 24, Vigo, Galaxia.
8. En VV. AA., *Los gallegos*, Madrid, Istmo.
9. *A historia*, Vigo, Galaxia.
10. *Ensaio Histórico sobre a Cultura Galega,* Vigo, Galaxia.
11. *Los celtas un pueblo de leyenda*, Madrid, Ediciones temas de hoy.
12. Op. cit.
13. No obstante quedan pendientes las reflexiones serias acerca de este tema que habitualmente provoca molestias y enfrentamientos: más allá de las derechas y las izquierdas, el poder siempre intenta capitalizarse en torno a valores como tradición o progreso.
14. VV. AA., CUADERNOS DEL LABORATORIO DE FORMAS DE GALICIA. Reseña referida á inauguración da Galería Sargadelos, A Coruña, Ediciós do Castro. (Conferencias de Ramón Piñeiro, Domingo García Sabell, Juan Rof Carballo e Rafael Dieste).
15. En *Dafne y ensueños* (Barcelona, Destino, 1983), Gonzalo Torrente Ballester desarrolla aspectos de este tema.
16. Op. cit.
17. A ese enorme y poblado mundo ancestral gallego está dedicado el interesante libro *Guía da Galiza Máxica*, de Vitor Vaqueiro (Vigo, Galaxia, 1998).
18. *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid, Guadarrama.
19. Tarrío Varela, Anxo, *Literatura galega*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1994, p.150.
20. En VV. AA. *Los gallegos*, Madrid, Istmo.
21. Leemos en la última estrofa de "*Os Pinos*"(letra del himno): "Galegos, sede fortes/ prontos a grandes feitos;/ aparellade os peitos/ a glorioso afán;/ fillos dos nobres celtas,/ fortes e peregrinos,/ luitade p'los destinos/ dos eidos de Breogán".
22. ¿Es posible una literatura gallega en castellano? Torrente Ballester como Valle-Inclán, Fernández Flórez o Emilia Pardo Bazán, inconfundibles en la edificación de sus ficciones, son sólo posibles en un caldo cultural tan vasto, ancestral y variado como el que se vive y respira en Galicia. Lo demás es historia de la literatura.
23. Barcelona, Destino, 1972.
24. Barcelona, Destino, 1976.
25. "...Sostengo que si no hubieran asesinado a Marat, la humanidad se habría salvado. Porque lo que estropeó la Revolución francesa, lo que la hizo más que inútil, dañina, fue Napoleón, fue su Código Civil", dice Pablo Bernárdez.(Op. cit., p. 232).
26. Ver nota 16.
27. Ver nota 13.

# Homme, nature et mythe dans l'expérience poétique russe de l'Âge d'Argent

*Biagio D'Angelo*

Afin d'aborder la question du rapport entre le mythe et la culture, entre le mythe et la connaissance, entre le mythe et la littérature —la culture russe dans notre cas— il n'est pas possible de ne pas faire référence aux travaux de E. Meletinski, étape obligée de toute approche au système de la *mythopoïesis*:

> La mythologie est la forme la plus archaïque et à la fois la plus vivante de la fantaisie créatrice. Elle est le facteur dominant de la culture spirituelle dans les sociétés archaïques et, dans une certaine mesure, dans les sociétés anciennes aussi [...] Dans la culture archaïque, la mythologie renforce l'unité syncrétique et différenciée de la création poétique inconsciente, de la religion primitive et des conceptions pré-scientifiques rudimentaires du monde environnant. La mythologie constitue le terrain et l'arsenal des premières formes religieuses et poétiques.[1]

Suivant les traces d'autres folkloristes et comparatistes russes comme Jirmounski et Freidenberg, et surtout le grand érudit A. Veselovski, pour Meletinski aussi le folklore et la mythologie représentent, dans la tradition critique russe, le point de départ véritable pour l'étude de la littérature. C'est à partir de l'approche folklorique que tout le vaste et complexe matériel mythologique (*mythopoïesis*) devient art verbal et écrit. Le folklore aurait donc une "fonction constructive", selon l'affirmation d'Olga Freidenberg[2], non seulement pour l'analyse de la culture archaïque, mais aussi de la culture ancienne classique et des époques successives. Selon Meletinski la différentiation des mythes est évidente dans le rapport qui relie les systèmes religieux et les genres poétiques. En partant des mythes archaïques des premiers êtres humains, ancêtres de la race humaine toute entière, on arrive à s'approcher tant de la fable que des mythes religieux (légendes du dieu-créateur). La mythologie se présente toujours

sous le signe de cette "dualité": l'aspect "réel" du mythe et la narration fantastique de l'événement. Pour Jolles le mythe vise l'être et la nature profonde de tous les éléments de l'univers[3], alors que pour Brunel l'événement est le geste verbal du mythe. Il importe, pour comprendre cette affirmation fondamentale, de remarquer que dans la dualité de cet événement "vu" et "raconté" se joue toute la logique de la pensée mythologique qui est métaphorique et symbolique à la fois.[4] Il est encore important d'observer que la pensée mythologique se concentre sur des problèmes "métaphysiques", même si elle reste dans un contexte "physique", et voilà alors que sont abordées des questions existentielles telles que le mystère de la naissance et de la mort, le destin, le passage à l'âge adulte, etc. Il s'agit de problèmes décisifs dans la vie de l'homme, et qui, non seulement sont considérés souvent comme "périphériques" pour la science, mais aussi comme difficiles à expliquer ou à résoudre pour la société contemporaine. Ceci explique d'une part la vitalité et l'importance de la pensée mythologique et, d'autre part, l'orientation fonctionnelle du mythe, selon un processus que l'on peut définir "de médiation": ce qui dans la vie de l'homme et de la nature est le moins compréhensible, est toujours rendu à travers le plus compréhensible; l'incompréhensible, à travers le compréhensible, alors que ce qui semble non résoluble est traité à travers ce qui est difficilement résoluble. Toutefois, il serait erroné de penser que la mythologie puisse être réduite à la satisfaction de la curiosité de l'homme primitif; par contre, son pathos cognitif révèle une finalité harmonisante et régulatrice intégrale, à tel point de ne plus admettre non plus les moindres éléments de chaos et de désordre. En fait, la transformation du chaos en cosmos représente le sens fondamental de la mythologie et, dès le début, déjà, le cosmos possède en soi un aspect que l'on pourrait appeler axiologique et éthique. D'ailleurs, en cherchant à expliquer ce qu'est l'homme et la nature, le mythe renforce l'ordre existant; de plus, en harmonisant justement ces deux sujets (l'homme et la nature), il assume un rôle socio-centrique, car il réunit l'homme non seulement avec son environnement naturel, mais aussi avec la collectivité dans laquelle il est amené à vivre. Homme, groupe social, nature se trouvent alors réunis dans un lien exceptionnel, dans lequel le mythe, en



reflétant les formes réelles de la vie, crée en même temps une espèce de réalité supérieure nouvelle et fantastique qui sert à donner une réponse au besoin de connaissance de l'homme.

* * *

C'est justement ce lien intime et mystique entre l'homme et la nature qui fut l'un des nœuds cruciaux de la conception et de la réalisation de l'art symboliste russe. La production du soi-disant "Âge d'argent", selon l'expression du philosophe Nikolaï Berdiaev, fut en effet caractérisée par une reconsidération du rapport entre paganisme et religion, entre homme et création, qui trouva dans l'instrument du mythe une des formes les plus appropriées et expressives. Comme on le sait, cette époque fut en outre déterminée par une quête philosophique et religieuse de très haut niveau, avec des personnalités telles que Rozanov, Florenski, Merejkovski qui, bien qu'ils ne se dédièrent pas explicitement à l'étude du mythe, influèrent profondément, grâce à leurs essais, sur le développement de l'idée d'un art mystique et théurgique. Florenski, Rozanov et les autres philosophes du début du siècle eurent, par exemple, une influence déterminante dans leur carrière artistique des poètes et romanciers tels que A. Belyï, V. Briousov, Vjacheslav Ivanov, M. Prichvine, pour ne citer que quelques noms. Le modèle cognitif que l'homme cherche à réaliser, ou au moins, à rendre possible en interrogeant la nature à travers la formule du mythe, est parfaitement exprimé par l'œuvre littéraire de M. Prichvine.

Dans le panorama littéraire russe et européen Prichvine est une voix malheureusement éclipsée aujourd'hui par la force incontestable de personnalités de son époque telles que Blok, Belyï et Vjacheslav Ivanov, et qu'il faudrait, par contre, reconsidérer. En fait, dans une réflexion sur l'utilisation du mythe au XX$^{ème}$ siècle, à notre avis il est important de redonner à Prichvine la place qui lui revient de plein droit. Prichvine fut classifié en tant qu'auteur "ethnographe" ou encore "naturaliste", ce qui ne l'a pas toujours aidé à être reconnu par les lecteurs et les critiques. Dans l'œuvre de Prichvine, on peut observer une attitude originale, unique,

qui semble synthétiser le monde de la nature et celui de la légende, oscillant entre science et folklore, ou bien encore entre l'ethnographie et le mythe. Le trait d'union est donné justement par une invention artistique qui l'a rendu le chantre des forces originelles de la création. Par exemple, l'élément "mythopoétique" est bien mis en évidence au début de son autobiographie, dans laquelle il écrit qu'il est né le 23 janvier 1873, "lorsque sur la terre les jours s'allongent et que commence pour diverses bêtes à fourrure l'époque des noces". Cette "invention" qui unit la donnée historique avec l'élément mythique-naturaliste est typique du monde artistique prichvinien. Cependant, on ne doit pas oublier que Prichvine s'est formé à l'intérieur des recherches littéraires russes du début du siècle, surtout de l'expérience mythique et théosophique du symbolisme, tout en restant en dehors.Toutefois, Prichvine eut toujours avec le monde raffiné du symbolisme un rapport tout particulier, sans le refuser et sans le sentir totalement étranger non plus; il eut plutôt une relation complexe qui se concrétisa dans un équilibre spirituel, loin des manies et des excentricités des poètes maudits du groupe symboliste. Selon toute probabilité, dans aucun autre pays, sinon la Russie, n'aurait pu se développer une personnalité littéraire telle que celle de Prichvine, et surtout dans cette ambiance riche en ferments culturels que fut l'Age d'argent de la littérature russe. En fait, on peut penser à la production de poésie inspirée du motif de la campagne russe, mythique et ancestrale, marquée par le génie de S. Essenine et par N. Kliouïev; ou encore à la prolifération de cercles littéraires tels que ceux de Merejkovski et de Zinaïda Gippius qui s'intéressèrent, par exemple, à la récupération du monde populaire des paysans ultra-traditionnalistes; ou finalement au poète décadent N. Dobrolioubov qui abandonna ensuite la littérature pour se dédier à une vie de véritable "*wanderer*" des forêts russes, parce qu'il était à la recherche de la fusion mythique entre l'être humain et l'être de la nature. Prichvine, donc, a grandi et a acquis sa maturité à l'intérieur de ce monde "décadent", dont il cherche à éviter, avec une grâce presque mozartienne, tous les résidus d'un climat culturel malade, troublé, malsain. Prichvine respire et vit de cette filiation, en accueillant le matériel imaginaire de son temps et en l'élaborant à nouveau selon un projet mythique de com-



munion parfaite et absolue de l'homme et la nature. L'originalité de Prichvine réside dans son contact direct avec le monde naturel. Comme le souligne justement C. Strada Janovic:

> [...] la nature devient dans ses oeuvres le seul héros et l'homme n'en est qu'une partie; il s'agit d'une nature vue, si l'on peut dire, avec ses propres yeux, vécue, sinon de l'intérieur, certainement dans un rapport intime, mystique, on serait tenté de dire, si cette fusion avec le monde de la nature ne s'accompagnait des connaissances scientifiques de ses études et de son expérience. Dans son autobiographie de 1925, Prichvine rappelle qu'il s'est occupé pendant ses années de formation de l'"étude de la langue populaire". Et cette "étude" était elle-même un moment de son "étude" de la nature, parce qu'il s'agissait d'un langage pour ainsi dire lui-même "naturel", comme si la nature parlait le russe prélittéraire des paysans et des sectaires. En somme, c'était une synthèse d'intérêts naturalistes et ethnographiques; synthèse qui trouvait son élément actif dans le sentiment de la valeur mythique et mystérieuse des énergies premières, à la fois naturelles et humaines.[5]

Dans le rapport entre homme, nature et mythe, on peut remarquer chez Prichvine une sorte de "rapport fraternel", dans lequel l'écrivain récupère la valeur du mythe comme réservoir de forces qui essayent d'expliquer les grands problèmes éternels de l'existence.

Ce n'est pas dans les murs de pierre de la ville que M. Prichvine cherche une réponse aux "problèmes maudits": non, lui, il va dans la steppe, sur la mer, dans les lointaines forêts impénétrables... Il décrit ses sensations et nous croyons avoir affaire à des articles ethnographiques, à des notes de voyage; mais ce n'est que le fond du tableau. La teneur de l'œuvre est dans les émotions très intimes de l'auteur en face de la nature, qu'il s'agisse des rochers morts de l'océan Glacial ou des steppes kirghizes brûlées par le soleil, d'un requin étalé sur le pont d'un chalutier, d'une famille de Lapons sur les bords d'un lac, ou de la foule des "enfants de la nature": bêtes de la forêt, gens du désert, poissons de l'océan. Partout nous découvrons un artiste à la sensibilité subtile, réceptif, cherchant (sans avoir conscience peut-être) dans la nature une réponse aux questions éternelles de l'esprit. Le mal, le péché, la mort... Ce n'est pas dans des murs de pierre qu'il se pose ces questions: il va en de-

mander la réponse au Grand Pan.[6]

Ainsi, dans sa meilleure oeuvre, *Zhen-cheng* (Ginseng, 1933), le ginseng, la "racine de la vie", devient le symbole complexe de la quête de la propre force vitale et créative. Un tel sentiment panthéiste n'était pas étranger aux symbolistes russes, bien que, chez eux un certain type d'individualisme plus déchaîné soit beaucoup plus évident. Pour les symbolistes de cette époque, symbole et mythe sont être indissolublement liés:

> Le symbole doit devenir dynamique, se transformer en mythe. C'est le passage de la symbolisation à la symbolique. L'art théurgique est conforme à l'ordre, ce n'est pas en son nom mais au nom d'un esprit saint qu'il érige le monde. Selon un projet *a realibus ad realiora.*[7]

Les poètes "néo-paysans" tels que Essenine et Kliouïev laissèrent en héritage le rêve de voir une Russie transfigurée, resplendissante et lumineuse, presque ressuscitée à la vie nouvelle. Ils croyaient dans le futur spirituel de peuple russe qui aurait donné naissance à une fabuleuse Rus' d'or (Zolotaya Rus'), mais souvent ils soulignaient, cependant, l'élément social au détriment de l'élément individuel. Pour eux, le mythe s'opposait ainsi à la civilisation des machines, en donnant vie à la reconstruction de l'"équilibre rompu entre la nature et l'intégrité physique et spirituelle de l'homme."[8]

Le mythe chez Prichvine, comme chez Essenine et les autres poètes néo-paysans, a une fonction spécifique: souligner que une valeur morale était ainsi conférée au lien avec la terre: il entraînait l'innocence de l'homme, hors d'atteinte du temps présent, de la civilisation et de la ville.[9]

Pour les poètes néo-paysans et pour Prichvine, la nature est un principe éternel de vie, synonyme d'existence; la terre, les pierres, les plantes sont la vie; la nature est animée de l'intérieur et, pour cela, elle est sacrée. Chez ces auteurs, le mythe ouvre donc la porte à une conception panthéiste et divinisée de la nature dans sa totalité. En outre, le mythe est la modalité idéale de regarder la réalité qu'utilisent le plus volontiers les poètes paysans. Pour cela, ils se déclarent intéressés à la façon ancestrale de vivre du paysan, à ses us et coutumes, à ses procédés



oraux et figuratifs qui se transmettent de génération en génération. Pour Essenine et les autres compagnons poètes-paysans, la reprise du mythe de la Rus' ancestrale et le folklore étaient beaucoup plus intéressants car le principe individuel était mis en second plan par rapport à l'événement de la création artistique collective. Le mythe fonctionnait aussi comme modèle poétique parce que, miraculeusement, il contribuait à une augmentation féconde de l'imagination et de l'invention, en se fondant sur la présence du surnaturel dans le réel ainsi que sur la présence de la base folklorique populaire dans le caractère créatif du système poétique. Ainsi, par exemple, Essenine pourra identifier l'image de la Mère Terre Russe avec la Vierge des icônes byzantines, le petit veau du folklore populaire avec le Christ et, en déplaçant le mythe sur un plan idéologique, le paradis avec le socialisme. Le lexique et la symbolique biblique abondent dans les poèmes de Essenine. Khodassévitch écrit:

> On peut reconstituer d'après les vers d'Essenine ses premières conceptions religieuses paysannes. Il ressort que le paysan a une mission divine, car il est en quelque sorte co-participant à la création de Dieu. Dieu est le père, la Terre est la mère. Le Fils est la récolte. Les sources du culte esséninien sont, on le voit, antiques [...] Le jeune Essenine est à moitié païen. Cela n'empêche pas sa foi d'être revêtue des images traditionnelles du mythe chrétien.[10]

Chez Kliouïev, poète-paysan, mais aussi connaisseur raffiné de la culture variée du décadentisme russe, les images de l'ancien Testament, des icônes et des "*hlysty*" (la secte des flagellants) réactualisent les mythes appartenant au paganisme de la Russie et de la Carélie, mais aussi empruntés du monde hellénique, scythe et perse.

Le symbolisme russe tend à l'élaboration d'un texte unique, d'un mythe unique qui accueille tous le mythes et tous les textes, dans lesquels règnent à la fois la spécularité et l'intertextualité. Très nombreux sont d'ailleurs les recueils et les poésies dans lesquels se retrouve le lien entre recherche symboliste et la reprise du mythe (au sens large, du mythe des origines et du mythe du texte originel). Il suffit de rappeler les noms de Blok, Balmont, Briousov, Vjacheslav Ivanov, A. Belyï, F. Sologoub pour avoir une idée générale de la richesse des personnalités (bien que

parfois psychiquement malades) de cette période. Les symbolistes croyaient que l'art était le chemin le plus court vers la religion et pour eux le mythe a pour fonction de conduire à ce but ultime. Dans les vers et les pages des symbolistes, le mythe s'"humanise", se fait "contemporain". Un seul exemple: le mythe de la femme originelle (ou bien de la Femme, avec la majuscule) se présente et se transforme continuellement dans la figure de la Vierge, dans la Femme de l'Apocalypse, dans l'Epouse du *Cantique des Cantiques*, dans la *Belle Dame sans Merci* de l'amour courtois, dans la re-proposition de la Béatrice de Dante, et même dans la *Carmen* de Mérimée, à laquelle Blok dédiera un cycle de sonnets où *l'éros* se fonde avec la vision de la "Sophie", c'est-à-dire de l'hypostase féminine par excellence; tout ceci, en adoptant non seulement un langage courtois que la littérature russe n'avait jamais eu, mais aussi en utilisant un étrange et déforme vocabulaire mystique-liturgique plus païen que religieux. Mais au delà de cette poésie qui "traverse tous les plans de l'Etre et toutes les sphères de la conscience",[11] et qui renvoie de la terre au ciel, c'est le mythe incarné par la tragédie grecque qui passionne les symbolistes. Les tragédies de V. Ivanov, "Tantale" et "Prométhée", représentent des mystères sacrificiels, des variantes des premiers mythes ainsi que du mythe originel. Ces mythes sont des aspects du Dionyse déchiré qui selon G. Nivat constitue le noyau du mythe religieux à travers la représentation de la victime sacrificielle et de la nostalgie de l'unité de l'homme avec le cosmos. Toutefois le mythe le plus symboliste de tous est, comme l'affirme justement G. Nivat, le mythe de la parole même:

> Assoiffé d'unité et d'immédiateté magiques, les symbolistes ont bâti une utopie du mot lui-même.Cherchant passionnément un retour à la "transparence" de l'être, ils ont cru pouvoir retrouver le mot premier, jaillissant, magique, entièrement "naturel", sans rien de l'arbitraire du monde des signes.[12]

En effet, il est possible de voir cette tentative de retrouver la langue originelle dans laquelle le signifiant et le son coïncidaient dans un des moments les plus intenses de *Petersbourg* de A. Belyï, dans le premier chapitre où l'auteur fait des allusions à un abécédaire mystique, qui rappelle le célèbre sonnet des voyelles de Rimbaud (tous les mots en "ui" sont vulgaires... les "i-i-i" , c'est le ciel, l'idée, le cristal...).



Naturellement, le discours pourrait se ramifier à l'infini, tellement la littérature russe de cette période est riche d'exemples de ce genre, bien que *Petersbourg* de A. Belyï soit en effet l'œuvre la plus représentative en absolu du mythe de la parole primordiale.

> Le mythe dévoile, à l'aide des images, la vérité immanente de l'identité spirituelle d'un peuple comme de l'univers... [pour cela] la chronique mythique du monde et de l'homme est plus authentique que l'Histoire elle-même. [13]

Pour les symbolistes, pour Prichvine, pour Ivanov, l'art ne pouvait qu'exister en tant que "créatrice de mythes". C'est cette belle formule que l'expression poétique de l'Âge d'argent laisse en héritage, un art où homme, nature et mythe se fondent malgré les divers approches et les différentes caractéristiques de chaque élément considéré; un art qu'on pourrait définir "unique" parce que pour ces poètes, fous, ethnographes ou extrêmement religieux, l'idéal ultime était l'accomplissement d'une communion universelle des hommes avec la nature, en offrant donc à l'art une signification qui va bien au delà d'une valeur esthétique et morale, mais qui est aussi principalement œcuménique et spirituelle.

**Notes**

1. E. Meletinski, *Mif i istoriceskaja poetika folklora* (Le mythe et la poétique historique du folklore), dans Izbrannye stat'i. Vospominanija (Essais choisis. Mémoires), Moskva, RGGU Izdatel'stvo, 1998, p. 113.
2. O. Freidenberg, *Vvedenie v teoriu antichnogo folklora 1941-1943* (Introduction à la théorie du folklore ancien (1941-1943) – manuscript, Moskva, RGGU Izdatel'stvo, 1998, p. 11.
3. Voir A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle Niemeyer Verlag 1930, éd. française *Formes simples*, trad. par A. M. Buynet, Paris, Seuil, 1972.
4. Voir P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris PUF, 1992.
5. C. Strada Janovic, *Mikhail Prichvine*, dans AA.VV. *Histoire de la littérature*

*russe, Le XX^e siècle, L'Age d'argent*, Paris,Fayard, 1987, pp.335-336, traduit par Janine Busso.

6. Ivanov-Razoumnik, *Tvorchestvo i kritika* (Art et critique), Saint-Pétersbourg, 1922, pp. 27-28, trad. par Janine Busso.

7. A. Blok, *Zapisnye knizhki* (Carnets de notes), Moskva, 1965, pp. 167-70.

8. A. Michajlov, *Poezija obnovljajushchaja Rusi. Obraz Rodiny v poslerevolucionnom tvorchestve Petra Orechina* (La poésie de la Rus' renouvelée. L'image de la Patrie dans l'oeuvre postrevolutionnaire de Piotr Orechine) dans "Russkaia literatura", n° 3 (1974), p. 74, traduit du russe par M. Niqueux.

9. K. Azadovski, *La littérature néo-paysanne*, dans AA. VV., *Histoire de la littérature russe*, vol. III, t. 2, *La révolution et les années'20*, Paris, Fayard, p. 332, traduit du russe par M. Niqueux.

10. V. Khodassévitch, *Nekropol'. Vospominanija*, (Nécropole. Mémoires), Paris, YMCA Press, 1976, pp. 182-183.

11. V. Ivanov, *Dve stichii v sovremennom iskusstve* (Deux forces dans l'art contemporain), dans *Sobranie socinenii* (Oeuvres choisies), vol. II, Bruxelles, Zhizn' s Bogom, 1979, p. 537.

12. G. Nivat, *Le symbolisme russe*, dans AA.VV. *Histoire de la littérature russe*, op. cit., pp. 98-99.

13. V. Ivanov, *Sobranie socinenii* (Oeuvres choisies), vol. III, Bruxelles, Zhizn's Bogom, 1979, pp. 714 et p. 113.

# *Sandaiko* (On the Three Worlds): Between Myth and Reality

*Hideyuki Kanazawa*

## *I. The conflict between myth and science in early modern Japan*

At the beginning of the Edo period (1600-1867), one of the earliest Japanese Christians, Fukansai Fabian (1565-1621), wrote a treatise entitled *Myotei Mondo* (*A Dialogue between Two Nuns*, 1605). In this text he denounced the commonly accepted notion (based on an ancient myth) that the sun and the moon were born of the male and female deities Izanaki and Izanami:

> However small it may appear to the eye, in reality the sun is bigger than the earth, to say nothing of this country. The womb that gave birth to such a thing would be curious indeed. (Ebisawa et al 1993, p. 378)

Scientific knowledge, such as the dimensions of the sun and the moon, had been brought to Japan by Jesuit missionaries starting in the latter half of the 16th century, the very beginning of the early modern period in Japan. We can see in the above passage that in the understanding of reality this scientific knowledge had achieved superiority to mythic explanations such as those found in *Kojiki* (*The Records of Ancient Affairs*, 712) or *Nihon shoki* (*The Chronicle of Japan*, 720). This tendency in *Myotei mondo* becomes more prominent when it criticizes the Buddhist explanation of the world, which had formed the basis of the medieval cosmology. According to Buddhists, at the center of the terrestrial plane lies a huge mountain named Sumeru, accompanied by four continents in each direction. Among these continents, it is believed that mankind dwelled on the southern one. The sun and the moon are considered to take horizontal orbits around Mount Sumeru. *Myotei mondo* claimed that the purported size of Mount Sumeru was calculated to be

seventy or eighty times larger than that of the earth itself, as measured by the Christians scientifically, and hence it concluded that such an enormous mountain could not exist (Ebisawa et al 1993, pp. 293-294). It also denied the Buddhist concept of the horizontal orbits of the sun and the moon by presenting more elaborate theories about the waxing and waning of the moon and the eclipses of the sun and the moon (ibid., pp. 295-296). Furthermore, it asserted that the earth was not flat, as insisted by Buddhists, but obviously spherical because the sun and the moon set in the West and rise in the East, and also because Westerners who traveled straight westward or eastward finally found themselves back where they had started (ibid., p. 351).

This scientific knowledge owed its influence to the fact that it offered the most reasonable explanation of reality. The Jesuits tried to use it to prove the truth of their faith and the grandeur of the Creator of the World. After the prohibition of Christianity in the early 17th century, this Christian world-view failed to penetrate into the Japanese public at large, but scientific knowledge such as the spherical shape of the earth or the sizes of the sun and the moon were accepted, without religious overtones, as exact information about reality. At the end of the 18th century, we can hear the echo of Fabian's denunciation in the arguments of Motoori Norinaga (1730-1801).

Norinaga was a famous classical scholar who is especially known as the author of the *Kojiki-den* (*A Commentary on the Kojiki*, c. 1767-1798), which was the first complete commentary on the *Kojiki*. He wrote his *Shamon Monno ga kusen hakkai kaichoron no ben* (*Counterargument to the Buddhist Monno's Vindication of the Theory of Nine Mountains and Eight Seas*) in 1790, in order to criticize the *Kusen hakkai kaichoron* (*A Vindication of the Theory of Nine Mountains and Eight Seas*, 1754) by Monno (1700-1763), a well-known Buddhist scholar. Monno's writing denied Western astronomical theory and advocated the Buddhist explanation of the world. On this point, Norinaga wrote:



> It is silly not to believe that the whole universe and the earth are both spherical just because the Buddhist sages do not teach so. Though the theory of the spherical universe was newly put forward by Luo Xiahong [an astronomer of the former Han dynasty (202 B.C.–8 A.D.) who lived in the second century B.C.] there is no reason to deny it as long as it works well. It is the same for the theory of the spherical earth. (Motoori 1972b, p. 163)

Here he expressed his approval of the Chinese theory of the spherical universe and the Western theory of the spherical earth, as opposed to the Buddhist theory. The reason he believed those theories was that they "worked well" empirically. In another passage, he affirmed the spherical earth:

> Westerners come to Japan or China from either the west or the east. This is evidence that the earth is round and suspended in space. If the earth were as Buddhists claim it is, Westerners would not be able to come from the east unless they traveled around Mount Sumeru, passing through the western, northern, and eastern continents. (Motoori 1972b, p. 163)

There is a clear resemblance between Norinaga's and Fabian's explanations of the sphericalness of the earth. It is apparent that Norinaga had a strongly rational and practical mind; to him, the theory that gave the most acceptable explanation of reality was the truth to follow. This rationality is regarded as the basic attitude of his study of Japanese classics. In fact, his method was characterized by the comprehensive survey and accurate explication of words and sentences, and the distinguished achievement of this methodology, the *Kojiki-den*, is evaluated even now as "a positivistic study based on the elucidation of ancient words, investigating the facts of the ancient ages according to the records in the *Kojiki*" (Okubo 1984, p.605).

But, on the other hand, in a debate with the classical scholar Ueda Akinari (1734-1809), Norinaga is known to have insisted fanatically that the sun was really a god, as was said in the myths (the correspondence with Akinari is collected in *Kagaika* [*Good Reeds Mowing Bad Reeds*], c. 1787, Norinaga 1972a). On this point, he was a defender of myth. How should we understand the gap between these two aspects of Norinaga?

Was the *Kojiki* a subject of intellectual study, or was it still a myth for him?

The *Sandaiko* (*On the Three Worlds*, c. 1791) may provide clues to solve this problem. Written by one of Norinaga's disciples, Hattori Nakatsune (1757-1824), it was published in 1797 as a supplement to the 17th of the 44 Volumes of the *Kojiki-den*. It illustrated the formation of the universe, composed of three worlds (heaven, earth, and the afterworld) in ten figures. In the preface, Nakatsune remarks that this work was entirely based on the ideas of the *Kojiki-den*. However, in the course of the illustrations, the *Sandaiko* actually diverged from the *Kojiki-den*, resulting in a differing conception of the universe. These differences in the *Sandaiko* were subjected to severe criticism from the other followers of Norinaga, especially after his death, and gave rise to a fierce controversy that lasted for decades.

Nevertheless, Norinaga himself highly praised the *Sandaiko* as being "brilliantly and exquisitely thought out" (Motoori 1968b, p. 316). It is quite inconceivable that Norinaga was not aware of the discrepancies between the *Sandaiko* and his own detailed annotation to the *Kojiki*. Then, why did he adopt the *Sandaiko* as a part of the fruit of his lifework? This question will lead us to reconsider the true nature of the *Kojiki-den*, which underlies its substantial commentary on the *Kojiki*, and to reflect on the meaning of the *Kojiki* itself at the end of the early modern period.

## *II. The outline of the Sandaiko and its controversial points*

The "Sandai" of the title refers to "the three worlds" of the myth of the *Kojiki*: Ame (heaven), Tsuchi (earth), and Yomi (the afterworld). The work illustrates how these worlds were generated and formed in the beginning of the universe, employing ten figures, each of which is accompanied by commentary. The following is a brief summary of the illustrations:



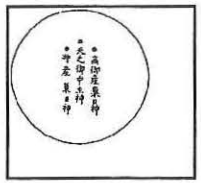


Fig. 1

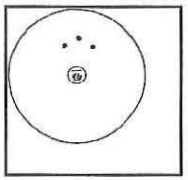


Fig. 2

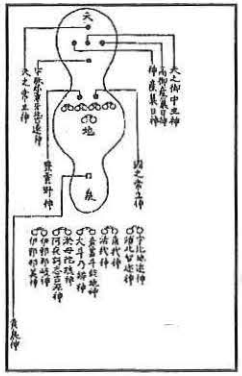


Fig. 4

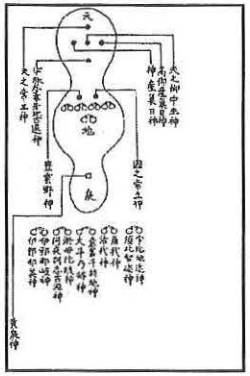


Fig. 7

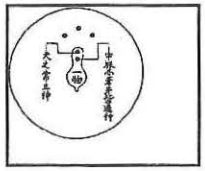


Fig. 3

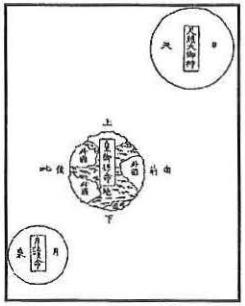


Fig. 10

Fig.1: The first three gods (Amenominakanushi, Takamimusubi, and Kamumusubi) appear into nothingness.

Fig.2: A primordial substance comes into existence by virtue of the "musubi" (mysterious power of creation) of the primal musubi-gods.

Fig.3: Differentiation of heaven. A precursor of heaven comes out upward like a sprout from the primordial substance.

Fig.4: Differentiation of earth and the afterworld. In this illustration, the outer circle of the previous three has been omitted, and the depiction of the three worlds has been enlarged. The afterworld drops down from the primordial substance, and the remaining substance becomes the earth.

Fig.5: A surface view of the earth. Japan is situated just beneath the connection of heaven and earth; that is, on top of the earth. Foreign lands are also indicated on the earth.

Fig.6: The inner view of the earth. A pathway leads from Japan downward into the earth, through which the god Izanaki went to and returned from the afterworld.

Fig.7: About heaven and the afterworld. It is explained in the commentary that heaven is the sun and the afterworld is the moon. Thus these mythical worlds are identified with real celestial bodies. Because they are the governing gods of these worlds, heaven and the afterworld are labeled with the names of Amaterasu-ohmikami and Tsukuyomi-no-mikoto, respectively. Additionally, the afterworld is asserted to be equivalent to the nightworld, and Tsukuyomi to be identical to Susa-no-o, who is described as his brother god in the *Kojiki* itself (we will discuss this point below).

Fig.8: Just before the separation of the three worlds. The three worlds move away from each other and the ties between them are elongated.

Fig.9: Immediately after the separation, which is said to have happened right after the descent from heaven of the ancestor of the Japanese emperors. This is compared to the spontaneous cutting of the umbilical cord after childbirth and the natural falling of ripe fruit.

Fig.10: The completion of the three worlds. Heaven (the sun) and the afterworld (the moon) began their orbital rotation around the earth. Besides Amaterasu in heaven and Tsukuyomi in the afterworld, the Japanese emperor is described as the sovereign of the whole earth. Finally, it is reaffirmed that the whole process of cosmogony was due to the subtle function of the "musubi"



power of the primal musubi-gods.

When compared with the *Kojiki-den*, to which Nakatsune insisted he had referred in writing all aspects of the *Sandaiko* (Motoori 1968b, p. 299), it is clear that the *Sandaiko* does owe its framework to the *Kojiki-den*. In figures 1-4 of the *Sandaiko*, the appearance of the primal gods into nothingness, the generation of the primordial substance, and the differentiation of the worlds from it were represented. In the *Kojiki-den* as well, it was explained that the first three gods emerged into nothingness (Motoori 1968a, pp.123, 132-3) and that after that the primordial substance arose and differentiated into heaven and earth (Motoori 1968a, pp.134-7). Moreover, as to the function of "musubi," the *Kojiki-den* says:

> Thus, there is nothing unaffected by the function of the "musubi" of the primal musubi-gods. The whole process of the generation of the primordial substance, the differentiation of heaven and earth from it, and the successive birth of the other gods are due to "musubi" (Motoori 1968a, p.138).

But, on the other hand, there are several distinctive features of the *Sandaiko* that can not be found in the *Kojiki-den*. The controversy that arose after Norinaga's death concentrated mainly on the following three points:

(1) Exhibiting the universe as a triplet of the worlds including the afterworld.

In the *Kojiki-den*, the worlds that differentiated from the primordial substance were only heaven and earth. The afterworld is mentioned only when it becomes involved with earthly affairs, and its origin is not explained anywhere in the work.

(2) Identifying the mythical worlds as celestial bodies that we can actually see in the sky.

Traditionally, the sun and the moon were regarded as gods themselves: Amaterasu and Tsukuyomi, respectively. It is the same in the *Kojiki-den* (Motoori 1968a, pp.283-285), but a striking feature of the *Sandaiko* is that it considers them as entities in the same reality as the earth.

(3) Asserting that Tsukuyomi, the governor god of the moon, and Susa-no-o, that of the afterworld, are actually the same deity.

In the *Kojiki*, the three fraternal gods Amaterasu, Tsukuyomi, and Susa-no-o were born on the earth and were then ordered by their father Izanaki to reign over Takama-no-hara (heaven), Yoru-no-osukuni (the nightworld), and Unabara (the sea), respectively (Yamaguchi et al 1997, pp. 52-54, see also Philippi 1968, p. 71). While the former two gods obeyed their father, Susa-no-o alone kept weeping for a long time and caused great disorder in the earth. Seeing this, Izanaki became furious and expelled him to "Ne-no-katasukuni" (the world at the end of the universe) (Yamaguchi et al 1997, pp. 54-55, see also Philippi 1968, pp. 72-73). In the *Sandaiko*, Susa-no-o was considered to be the governor of the afterworld, which was equated with this "Ne-no-katasukuni." Because it also interpreted Tsukuyomi's sovereignty over the nightworld as rule over the moon, and identified the moon with the afterworld, the *Sandaiko* concludes that Susa-no-o is an alias of Tsukuyomi who governs the moon, i.e., that Susa-no-o/Tsukuyomi governs the moon/nightworld/afterworld (Motoori 1968b, pp.308-309). That Tsukuyomi and Susa-no-o might be the same god is also discussed in the *Kojiki-den*, but Norinaga carefully refrains from committing himself and merely suggests the possibility (Motoori 1968a, p.338).

To understand the real meaning of these controversial points, it is necessary to see how the *Sandaiko* was conceived. In the next section, we will discuss this point by referring to the manuscripts of the work.

## *III. The conception of the Sandaiko*

Three manuscripts of the *Sandaiko* are known at present:

(A) *Tenchishohatsuko* (*On the Beginning of the Universe*, c1789). It comprises the commentaries alone and has no illustrations, except for a few simple sketches.



(B) *Tenchishohatsuko-zu* (*Illustrations of the Beginning of the Universe*, c1790). Provisional title applied by the present author; the original title is unknown. It includes eleven figures and a relatively brief commentary at the end. It is especially notable for Norinaga's hand-written corrections, which indicate that he was involved in the *Sandaiko* at an early stage of its composition (Nishikawa 1941, 1972).

(C) *Tenchiko* (*On the Universe*, 1791), which is divided into a detailed commentary in the former part and eleven figures in the latter.

It is surmised that (A) *Tenchishohatsuko* was written first. Then, based on it, the figures in (B) *Tenchishohatsuko-zu* were drawn. After Norinaga's corrections to (B) *Tenchishohatsuko-zu*, it was revised together with (A) *Tenchishohatsuko*, and became (C) *Tenchiko*. This *Tenchiko* was again revised and reorganized into the *Sandaiko*, which was finally published (see Kanazawa 1996 for further details of the composition of the *Sandaiko*).

By investigating these manuscripts, we can follow up the formation of the *Sandaiko* with respect to the controversial points explained in the previous section.

As for the first and second points, they are present, with almost no changes, from the start. A brief sketch of the triplet of heaven, earth, and the nightworld accompanied a passage in (A) *Tenchishohatsuko*, with the labels "the sun" beside heaven, and "the moon" beside the nightworld (Hattori 1789, leaf 3, front). In the commentary it notes that "upon careful consideration, it seems that heaven is the sun that we now see" (Hattori 1789, leaf 2, back). We can see from these descriptions that the cosmology of a triplet of mythical worlds and the identification of them with the real celestial bodies are closely related to each other, and constitute the basic concepts of the *Sandaiko*.

On the contrary, the third point, the unification of Tsukuyomi and the nightworld with Susa-no-o and the afterworld, was not definite at first. In (A) *Tenchishohatsuko*, the moon was principally identified only with the nightworld (Hattori 1789, leaf 2, back), and its relation to the afterworld

was not stated decisively. Although (B) *Tenchishohatsuko-zu* referred to the possibility of the oneness of the two gods (Hattori 1790, leaf 3, front), it still depicted the nightworld as the moon and the afterworld as the underground of the earth in its 6th illustration (Hattori 1790, leaf 3, front). Tsukuyomi and Susa-no-o were separate deities there. However, in this manuscript we can find a correction by Norinaga as to the location of the nightworld, instructing to change it from the center of the earth to the moon (Hattori 1790, leaf3, front). As a result of accepting this correction, in the figures of (C) *Tenchiko*, the afterworld and the nightworld were indicated as the same place, both on the moon (Matsusakashi-shi Hensan Iinkai 1980, p. 325). Moreover, the identity of Tsukuyomi and Susa-no-o, and the nightworld and the afterworld, were demonstrated at great length in the commentary (Matsusakashi-shi Hensan Iinkai 1980, pp. 320-322). Thus, it was Norinaga, not Nakatsune, who originated the third assertion of *Sandaiko* and proposed the idea of the unity of these two deities and two worlds.

In the manuscripts we can also observe the common framework of the *Sandaiko* and the *Kojiki-den*. The upward differentiation of heaven from the primordial substance was already mentioned in (A) *Tenchishohatsuko* (Hattori 1789, leaf 2, back). Again, the downward shift of the nightworld, which was a distinctive feature not present in the cosmogony of the *Kojiki-den*, was also stated in (A) *Tenchishohatsuko* (Hattori 1789, leaf 3, front). However, the propulsive force of "musubi" was first introduced in (B) *Tenchishohatsuko-zu* as part of the illustration of the sequential process of cosmogony (Hattori 1790, leaf 1, back, leaf 8, back). It had not been mentioned in (A) *Tenchishohatsuko* at all, and it only became evident after the illustrating process of (B). In (C) *Tenchiko*, the commentary was modified from (A) *Tenchishohatsuko* and three passages on "musubi" were inserted (Matsusakashi-shi Hensan Iinkai 1980, pp318, 323). As a result of these changes, *Sandaiko* came to reflect the concepts of the *Kojiki-den* more thoroughly.

To summarize, *Sandaiko*'s unique illustration of the process of cosmogony was only possible when the concepts of Nakatsune and



Norinaga were combined. When Nakatsune's idea that the three mythical worlds were identical with the three celestial bodies fused with a concept derived from the *Kojiki-den*, i.e. the differentiation of these worlds from one primordial substance, the basis of the *Sandaiko* was formulated. The identification of the mythical worlds with the celestial bodies was essential to Nakatsune's initial concept, and the cosmology of a triplet of worlds can be understood as a logical consequence of this identification. Above this basic plan, the concept of "musubi" was imported from the *Kojiki-den* as the driving force of the process of cosmogony. Finally Norinaga articulated the identity of the afterworld and the nightworld, which led to the assertion of the sameness of Tsukuyomi and Susa-no-o.

It is not difficult to see the influence of western astronomy in Nakatsune's initial concept. Indeed, there are several references to the western astronomy in the *Sandaiko* and its manuscripts. In *Tenchishohatsuko*, the notion of a spherical earth was positively affirmed against the Confucian and Buddhist theories:

> Recently the Westerners, having voyaged extensively, found out that the earth was a globe and the sun and the moon went round above and below it. Only after that was the true construction of the universe known. Confucianists and Buddhists argue variously for their false theories because they are ignorant of this knowledge. (Hattori 1789, leaf 6, back)

In addition, in the preface to the *Sandaiko* Nakatsune stated that Westerners had revealed the sphericalness of the earth and its suspension in the space by exact measurement (Motoori 1968b, p. 298). The theory of the spherical earth was referred to again in the commentary following the last figure (Motoori 1968b, p. 313), which even briefly mentions the Copernican heliocentric theory (Motoori 1968b, p. 315). Western astronomical knowledge had introduced to Japan the new idea that this terrestrial world is the Earth, a celestial body comparable to objects like the Sun and the Moon. At this point, we can see a drastic alteration to the frame of perception of reality in Edo period Japan. In the traditional cosmologies of Buddhism, Confucianism, and the Japanese myths, the sun and the moon were reckoned to be far smaller than the whole terrestrial

world. Especially in the Buddhist theory, the sun and the moon that circle around the mountainside of Sumeru are only a part of the earthly world. When the sun and the moon were recognized to be as large as the Earth, or even larger, and the earth to be spherical like the sun or the moon, changes to people's view of the world must have been inevitable. At least, a consciousness of the correspondence among the three celestial bodies seemed to have made Nakatsune regard the sun and the moon as worlds themselves, as well as the earth.

However, the entirety of the *Sandaiko* cannot be explained only by the influence of scientific knowledge. Particularly regarding the third point, i.e. the identification of Tsukuyomi and the nightworld with Susa-no-o and the afterworld, we can see a motive other than the scientific interpretation of the *Kojiki*. This will lead us to question the raison d'etre of the *Sandaiko* for the *Kojiki-den*, and will reveal the genuine nature of the *Kojiki-den*.

### *IV. The meaning of Sandaiko*

While the identification of the sun with heaven, and the moon with the nightworld constituted an essential part of the *Sandaiko*'s scientific interpretation of the *Kojiki*, identifying the afterworld with the moon/nightworld was not necessarily a logical consequence. Both the *Tenchishohatsuko-zu* and *Sandaiko* establish correspondences between three mythical worlds and real celestial bodies. The only difference is that in the *Sandaiko*, the afterworld is shifted to the moon from the underground of the earth. In the *Tenchishohatsuko-zu*, the scheme is <heaven - earth and the afterworld - the nightworld> but in the *Sandaiko*, it becomes <heaven - earth - the nightworld/afterworld>. This identification of the afterworld as the moon, instead of associating it with the underground of the earth, is an abrupt change; understanding why it was made will provide crucial insights into Norinaga's intentions. Why did he feel compelled to alter the position of the afterworld from the earth's underground to the moon? To answer this question, we will now



examine the results of Norinaga's alteration by comparing the relationship of the worlds before and after his correction to the manuscript.

The *Tenchishohatsuko-zu* originally depicted the afterworld in the center of the earth (Fig. I). It is said in the commentary that Amaterasu governs the sun/heaven (at the top) and Tsukuyomi rules the moon/nightworld (at the bottom). Susa-no-o was expelled from the earth's surface to the afterworld (in the underground of the earth), and became ruler of the world. Consequently, Susa-no-o kept partial sovereignty over the earth even after his banishment (Fig. II). Nakatsune confirmed this in his commentary to the 8th illustration, writing that "if the afterworld is situated beneath the ground on earth, as is said in the *Kojiki*, then this god [Susa-no-o] reigns in the center of the earth" (Hattori 1790, leaf 4, back).

Following Norinaga's instruction to change the position of the afterworld, the *Tenchiko* and the *Sandaiko* situated it outside of the earth, on the moon (Fig. III, see also Fig. 7 of the *Sandaiko*). Tsukuyomi/Susa-no-o was assigned to the moon/nightworld/afterworld from the first. As a result, the earth became a vacant region without a ruler (Fig. IV). This is a natural conclusion of Norinaga's manipulation, and is the most important difference between the scheme of the *Tenchishohatsuko-zu* and that of the *Tenchiko* and *Sandaiko*. It is likely that the creation of this "absent region" was the purpose of the assertion that Tsukuyomi and the moon/nightworld were identical to Susa-no-o and the afterworld.

To confirm this point, we must ascertain Norinaga's own views in the *Kojiki-den*. As we have seen, that work described the generation and formation of heaven and earth through the propelling force of the creative power of "musubi." In this process, Amaterasu was placed in heaven as its ruler, and Tsukuyomi in the nightworld, which was interpreted to mean heaven during the night. Tsukuyomi's reign over heaven was restricted to the nighttime, whereas Amaterasu was given entire sovereignty over that realm (Motoori 1968a, pp.292-293). The Japanese emperor also obtained sovereignty over the earth; Norinaga described his territory as "whole extent of the earth without omission" (Motoori 1968a,

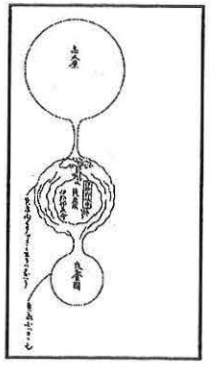


Fig. I

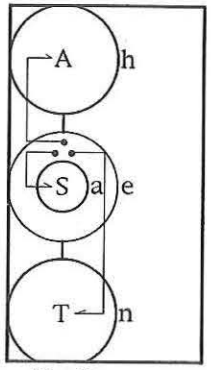



Fig. II

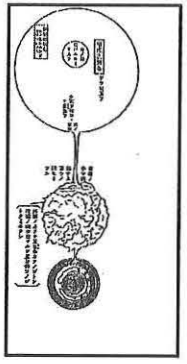


Fig. III

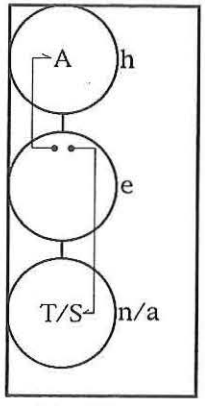



Fig. IV

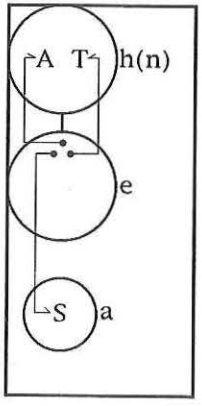



Fig. V



p.122), quoting the *Kunitsuchi-ko* (*On the Differences between the words "Kuni" and "Tsuchi,"* 1765) by his teacher Kamo no Mabuchi (1697-1769). As for the afterworld, its origin and exact location were not mentioned anywhere. Only a vague direction was stated: "It is a world down below" (Motoori 1968a, p.238). In the *Kojiki-den*, the afterworld was a region thoroughly foreign to the relationship between heaven and earth maintained by "musubi." Here we can see the difference between the triplet cosmology of the *Sandaiko* and the doublet one of the *Kojiki-den*. However, as a result of this exclusion of the afterworld, after the expulsion of Susa-no-o the earth became an empty place waiting for the advent of the ruler; this empty space is an important commonality between the two texts. Norinaga was obviously aware of this point, for he appended the following commentary to the *Kojiki* paragraph that describes the delegation of sovereignty to the three fraternal gods:

> Each assignment to the three gods is thus [the heaven to Amaterasu, the nightworld to Tsukuyomi, and the sea to Susa-no-o] [...] There must be a profound reason why the earth was left ungoverned. Considering the later statement of Amaterasu that her son [the ancestor of the Japanese emperors] should reign over "Toyoashihara-no-mizuho-no-kuni" [the land full of the vital energy of reeds and rice plants, an auspicious designation of Japan in the mythic past], the earth seems to have been reserved for the emperor's reign. (Motoori 1968a, p. 293)

As an exegesis of the *Kojiki*, the *Kojiki-den* is not necessarily suited to illustration. However, if we dare to visually depict the relationship among the mythical worlds in it, the result is Fig. V. In this absence of a ruler on the earth, we notice that the *Sandaiko* inherited Norinaga's intention in the *Kojiki-den* to comprehend the earth as a place prepared by the musubi-gods for the reign of the Japanese emperor. This is an important common aspect of these two works, which differ in many other respects.

Actually, the Kojiki itself explains only the origins and history of "Ashihara-no-nakatsukuni" (the central land full of vital energy of reeds, the same as "Toyoashihara-no-mizuho-no-kuni"), which later becomes Japan. In the original text, the sovereignty of the emperor was also restricted

to this country, and "Ashihara-no-nakatsukuni" was merely a part of a larger earthly world. There were still other places overseas: "Watatsumi-no-miya" (the palace of the god of the ocean) and "Tokoyo-no-kuni" (the land of eternal life), for example. Such places were beyond the scope of the emperor's sovereignty. It is a serious revision of the myth to enlarge the governing area of the emperor to incorporate the whole extent of the earth. Therefore, the *Kojiki-den*, together with the *Sandaiko*, should be regarded as a re-mythifying discourse on the *Kojiki*, rather than as a "positivistic study" of it.

To confirm this conclusion, we must revise our sense of the common framework of the *Sandaiko* and the *Kojiki-den*. As we examined in the previous section, the *Sandaiko*'s assertion of the differentiation of the worlds from a primordial substance can be traced back to the *Kojiki-den*, excepting the formation of the afterworld. The point at issue is whether this interpretation of the *Kojiki* was correct. On this question, an attack on the *Sandaiko* called *Tensetsuben* (*A Counterargument to the Theory of Heaven*, 1816) is suggestive. This work was a criticism of the *Sandaiko*'s explanation of heaven/the sun, written at the peak of the controversy over the *Sandaiko*. The author, Uematsu Shigeoka (1794-1876), was a disciple of Motoori Ohira (1756-1833), the adopted son and heir of Norinaga. In "Tensetsu-ben," Shigeoka pointed out that, according to the *Kojiki*, heaven already existed when the primal gods emerged. About the opening sentence of the *Kojiki*, he said:

> It reads, "when the heaven and the earth first came into existence." Accordingly, it seems that heaven was first formed at this time [i.e., at the very beginning of the universe, before the emergence of the primal gods], but there is no way of knowing the details [...] Not only for heaven, but also with respect to the earth, knowledge of the past is transmitted only from the time after it solidified, so we do not know of its origins. (Uematsu 1982, p. 334)

To summarize Shigeoka's argument, the *Kojiki* begins from when heaven and the earth already existed, and does not state their origins. Moreover, about the *Kojiki* passage in which the *Sandaiko* and the *Kojiki-den* read the differentiation of the worlds, he insisted as follows:



> Whether about its beginning or its ending, there is no information about the formation of heaven. What came out from the primordial matter seems to have become gods, just as Suzuki Akira [one of Norinaga's disciples (1764-1837)] says. (Uematsu 1982, p. 339)

According to Shigeoka, that the primal gods appeared into nothingness before the worlds existed, or that the worlds differentiated after the emergence of the primal gods, are both impossible. This criticism is applicable not only to the *Sandaiko*, but also to the *Kojiki-den* (Konoshi 1994). To evaluate its propriety, let us investigate the *Kojiki* itself. The opening of the text describes the beginning of the universe in these terms:

> When heaven and earth first came into existence, gods were born in Takama-no-hara. First came Amenominakanushi-no-kami, then Takamimusuhi-no-kami, and then Kamumusuhi-no-kami. (Yamaguchi et al 1997, pp. 28-29, see also Philippi 1968 p. 47)

The original text of the beginning is "Ten (the heaven) chi (the earth) sho (first) hatsu." The exact meaning of "hatsu" is a matter of debate: currently there are conflicting opinions, such as "to separate from each other" and "to start." However, all interpreters consistently see heaven and earth as existing at the beginning. As insisted by Shigeoka, the opening sentence of the *Kojiki* explains that heaven and earth existed right from the first, and that the gods then emerged into heaven ("Takama-no-hara"), not into nothingness as Norinaga stated. The story asserted by the *Kojiki-den* and the *Sandaiko*, that the primal gods appeared into nothingness and then generated the worlds, is not tenable as an interpretation of the *Kojiki*.

The sentence in the *Kojiki* where the *Kojiki-den* and *Sandaiko* read the differentiation of the worlds runs like this:

> Then, at the time when the earth was immature, like oil floating on water, and drifting like a jellyfish, gods were born of stuff that came out upward like a reed sprout. (Yamaguchi et al 1997, pp. 28-29, see also Philippi 1968 p. 47)

In the *Kojiki*, it was the earth ("kuni," which might also be interpreted as "the land"), from which the sprouting object came out, not the primordial substance, as in the *Kojiki-den* and the *Sandaiko*. Moreover, gods

were born from this object. Therein we cannot see the differentiation of heaven and earth. The point to be questioned next is why Norinaga was compelled to make such an unreasonable interpretation. What was the purpose of his insistence that the worlds were differentiated from a primordial substance? As we have just seen, it is clear that heaven and earth existed from the start in the *Kojiki*. The formation of "Ashihara-no-nakatsukuni," caused by the "musubi" of the gods in heaven, was narrated as occurring on this pre-existing earth. Incidents that took place outside the land of "Ashihara-no-nakatsukuni" were mentioned as long as they were connected to events that happened within that land, but there are no references to the origins of the whole earth, nor to the generation and formation of heaven. Thus, the narrative of the *Kojiki* itself is concerned only with the earth (or rather, with a part of the earth), and other regions were in principle not called into question (see Konoshi 1986 for the details of the world-view of the *Kojiki*, and also see Konoshi 2001, pp.53-54).

Nevertheless, the *Kojiki-den* posited a primordial substance before the generation of heaven and earth. In consequence, the influence of the creative energy of "musubi" was extended to the entire process of the generation and formation of heaven and earth. Furthermore, in the *Sandaiko*, the afterworld also became involved in the story of cosmogony through the power of "musubi." In this way, in the *Sandaiko* "musubi" came to cover the whole universe.

As we have seen, the unification of the afterworld and the nightworld resulted in an enlargement of the influence of "musubi" to the whole earth. Additionally, the differentiation of the worlds from a primordial substance made it possible to further enlarge the area of "musubi"'s influence to the whole universe, which comprised heaven, earth, and the afterworld/nightworld. Finally, the initial concept of the *Sandaiko*, i.e. the identification of the mythical worlds with the celestial bodies, functions well to support this movement, by including the real celestial bodies within the sphere of influence of "musubi".



Of course, there were differences between the *Kojiki-den* and the *Sandaiko*: the former regards "musubi" as the leading force of the formation of heaven and earth, and the latter regards it as forming three worlds including the sun/heaven, the earth, the moon/afterworld/nightworld. However, this difference was not a contradiction but an amplification of the capacity of the "musubi" as described in the *Kojiki-den*. The differences in *Sandaiko* would be positively agreeable for Norinaga, inasmuch as they accomplished this amplification.

The myth of the *Kojiki* was originally meant to explain the formation of a restricted region, which was to become the territory of the Japanese emperor, but the *Kojiki-den*, and further the *Sandaiko*, transformed it into a myth explaining the origins of the entire universe. Through this interpretation, the *Kojiki* became a myth that could offer an explanation of all of reality for Norinaga. It also gave him a conviction of the uniqueness of the Japanese people, who were subjects of the ruler of the earth, authorized by the power that had brought about the universe. Thus, a desire for a myth that could confirm his identity lay behind Norinaga's reinforcement of "musubi" in the *Kojiki-den* and *Sandaiko*. In this respect, the *Kojiki-den* was in itself a myth newly born in the late Edo period. Its inclusion of the *Sandaiko* reveals this fact more than anything else.

## *V. Conclusion*

The *Sandaiko* and *Kojiki-den* are both animated by Norinaga's longing for a myth to explain the reality of late Edo period. Once this is understood, the significance of the *Sandaiko* becomes comprehensible. For Norinaga, it was a work that enabled him to expand the perspective of the *Kojiki-den* beyond its limitations as a literal commentary on the *Kojiki*. The *Kojiki-den*'s attempt to understand the whole of heaven and earth through the influence of "musubi" was reinforced by including the sun and the moon (the afterworld/nightworld). In a sense, this was the creation of a new myth through an interpretation of the *Kojiki*. This

new myth made it possible to explain the new reality of the time, which was changing under the influence of Western scientific knowledge.

This was not a problem for Norinaga alone. His followers also shared his desire for such a myth. Dozens of works were written during the controversy over the *Sandaiko*, and many of them, whether they were for or against Nakatsune's work, dealt with this problem. They also sought ways to reconcile their changing reality with the myth in the *Kojiki*. This vigorous controversy came to an end about thirty years after Norinaga's death in 1801, but *Sandaiko* kept its influence until the beginning of the Meiji period (1868-1911). When the discrepancy between scientific and mythical cosmology became too large to ignore, *Sandaiko* finally stopped having an impact on the literature (see Kanazawa 1999 for further details of the controversy).

Today, the *Kojiki* has long since lost its significance as a myth that gives an accountable explanation of the world around us. It is now conceived of merely as a classic work of literature that reflects the original spirit of the Japanese and reveals their ethnic identity. Simultaneously with this change in the *Kojiki*, *Kojiki-den* was transformed into a pioneering classic of the philological study of the *Kojiki*. However, reading the *Sandaiko* enables us to uncover the true nature of the *Kojiki-den*, which is inexplicable from such a static point of view. The *Kojiki-den* and the *Sandaiko* should not be read as pure academic commentaries on or illustrations of the *Kojiki*. Only with the awareness that they are not simple exegeses of the *Kojiki* but re-creations of its myths can we truly confront these texts, and begin to read and understand them.



**Note**

References to Japanese names retain their original order (surname before given name). In accordance with Japanese scholarly convention, early modern authors are referred to by their given names. All the quotations are translated by the author. Terms from the *Kojiki* are transcribed according to the present pronunciation, excepting "musubi," which should be "musuhi", but is rendered here in accordance with Norinaga's usage.

**References**

Ebisawa Arimichi, Ide katsumi and Kishino Hisashi ed., *Kirishitan kyorisho* (Early Christian Doctrinal Texts in Japan), Tokyo, Kyobunkan, 1993.

Hattori Nakatsune, *Tenchishohatsuko*, an autograph manuscript owned by Tetsuo Hattori (Matsusaka City, Mie), c1789.

————, *Tenchishohatsuko-zu*, an autograph manuscript owned by Tetsuo Hattori (Matsusaka City, Mie), c1790.

Kanazawa Hideyuki, "*Kojiki* sai-shinwaka no gensetsu" ("A Re-mythifying Discourse on the *Kojiki*"), JODAI-BUNGAKU (Ancient Literature) 77, Tokyo, Jodai-Bungakukai, 1996.

————, "*Sandaiko* ronso" ("Controversy over the *Sandaiko*"), *Kojiki no genzai* (The *Kojiki* in the Present), Konoshi Takamitsu ed., Tokyo, Kasama Shoin, 1999.

Konoshi Takamitsu, *Kojiki no sekaikan* (The World-View in the *Kojiki*), Tokyo, Yoshikawa Kobunkan, 1986.

————, "*Kojiki* jokan no shudai to koso" (Subjects and Plans of the First Volume of the *Kojiki*), *Kojiki kenkyu taikei* (The *Kojiki* Studies Series) 3, Tokyo, Takashina Shoten, 1994.

————, "Constructing Imperial Mythology: Kojiki and Nihon Shoki," *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, Shirane, Haruo and Suzuki, Tomi ed., Stanford, Stanford University Press, 2001.

Matsusakashi-shi Hensan Iinkai, *Matsusakashi-shi* (The History of Matsusaka City), Tokyo, Sojinsha, 1980.

Motoori Norinaga, *Motoori Norinaga zenshu* (The Complete Works of Motoori Norinaga), vol.9, Tokyo, Chikuma Shobo, 1968.

————, ————, vol.10, Tokyo, Chikuma Shobo, 1968

————————, ————————, vol.8, Tokyo, Chikuma Shobo, 1972.
————————, ————————, vol.14, Tokyo, Chikuma Shobo, 1972.
Nishikawa Masatami, "*Sandaiko* wo chushin to suru uchukan no mondai" (Several Points on the Cosmologies in the *Sandaiko* and Other Works), *Chokoku bunka ronbunshu* (Collected Papers in Commemoration of the National Foundation), Uji Yamada, Jingu Kogakukan, 1941.
————————, "*Sandaiko* no seiritsu ni tsuite" (About the Composition of the *Sandaiko*), KOGAKUKAN DAIGAKU KIYO (Bulletin of Kogakukan University) 10, Ise, Kogakukan University, 1972.
Okubo Tadashi, "Kojiki-den," *Nihon koten bungaku daijiten* (Encyclopedia of Japanese Classic Literature), vol.2, Tokyo, Iwanami Shoten, 1984.
Phillipi, Donaldo L., tr., *Kojiki*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1968.
Yamaguchi Yoshinori and Konoshi Takamitsu, ed., *Kojiki*, Tokyo, Shogakukan, 1997.
Uematsu Shigeru, *Uematsu Shigeoka*, Nagoya, Aichi-ken Kyodo Shiryo Kankokai, 1982.

**Legends for the figures of the *Sandaiko*** (Chapters II & IV)

Figures 1-4, 7, 10 of the *Sandaiko*. See the text (chapter II) for details.

Fig.I. The 6th illustration of the *Tenchishohatsuko-zu*. The afterworld is depicted inside the earth (in the middle). On the left, there are two corrective notes by Norinaga.
Fig.II. A conceptual diagram of the *Tenchishohatsuko-zu*. h: heaven; e: the earth; n: the nightworld; a: the afterworld; A: Amaterasu; T: Tsukuyomi; S: Susa-no-o.
Fig.III. The 7th illustration of the *Tenchiko*. The afterworld is depicted inside the moon (at the bottom).
Fig.IV. A conceptual diagram of the *Tenchiko* and *Sandaiko*. Abbreviations are the same as before.
Fig.V. A conceptual diagram of the *Kojiki-den*. Abbreviations are the same as before.

# Interpreting Andean Myths: the Case of Garcilaso Inca de la Vega

*Efraín Kristal*

The earliest published accounts of the pre-Columbian mythological universe were written by Europeans with considerably different mind-sets from those 19th century Spanish American intellectuals who reinterpreted them, in their quest to determine the cultural underpinnings of their newly founded republics after independence from Spain; or from 20th century historians and anthropologists.[1] Depictions of indigenous motifs in Ercilla's epic poem *The Araucanian*, the *Royal Commentaries of The Incas* by Garcilaso de la Vega, or Bernardino de Sahagún's *A history of ancient Mexico* were mined for national symbols in Chile, Peru, and Mexico respectively. But it would be misleading to take the description of pre-Columbian mythology in these —and many other such works of the sixteenth and seventeenth century— at face value. It would be misleading to assent or dissent with respect to any particular depiction of pre-Columbian myths in these works merely on the basis of the archeological record, or any other contemporary assessment by historians and anthropologists.

To use these works as sources for historical or anthropological understanding —if that is one's purpose in studying them— one must first take stock of the paradigms with which they were written in the first place. A case in point is Garcilaso de la Vega's *Royal Commentaries of The Incas*.[2]

## *On Garcilaso and the Reception of the Commentaries*

Son of an Inca princess and a Spanish conquistador, and a distant relative of the celebrated Spanish poet of the same name, Garcilaso de la

Vega was also the first writer born in the Western Hemisphere to have published a book (his translation of Leone Ebreo's *Dialoghi d'amore* in 1589). His major work, the *Royal Commentaries of The Incas* (1606) is a fundamental book of Andean culture and Spanish American letters.

Towards the end of the nineteenth century Garcilaso was considered a utopian by some prominent literary historians. In an influential assessment, Marcelino Menéndez y Pelayo categorically rejected the claim that the *Royal Commentaries* is a historical document: "The *Royal Commentaries* is not a historical work: it is a utopian novel like Thomas More's *Utopia*, like Campanella's *City of the Sun*, or like Harrington's *Oceania*. The *Royal Commentaries* is the dream of a patriarchal empire governed by a philosophical theocracy."[3]

In the 20th century several distinguished Peruvian specialists made vigorous efforts to refute Menéndez y Pelayo's contention, underscoring the historical intentions of the first mestizo writer of the Americas. José de la Riva Agüero acknowledged the presence of fables and of some extraordinary events in the *Royal Commentaries*, but he rejected the proposition that it is a fantasy or a utopian novel. To understand its scope and significance it must be read as true history.[4]

Raúl Porras Barrenechea nuanced Riva Agüero's appraisal indicating that Garcilaso's *Commentaries* is both historical and ethnographic. According to Porras Barrenechea, Garcilaso included detailed accounts of Inca fables "with the understanding that they are the product of popular invention [...] documenting the spirit of The Inca people."[5] Porras would add that above and beyond the historical and anthropological interest of the *Commentaries*, there are other dimensions to the book including a speculative approach that deserves to be called philosophical. José Durand placed the insights of Riva Agüero and Porras in a rich interpretative context when he pointed out the Neo-Platonist underpinnings of the *Royal Commentaries*.[6] Durand's insight sheds light on Garcilaso's motivations for translating Leone Ebreo's *Dialoghi d'amore* —a hybrid and complex text clearly informed by the concerns of Florentine Neo-Platonism. Durand proposes that, from Garcilaso's perspective, the pursuit



of historical truths is not inconsistent with Neo-Platonist conceptions. Durand never studied the Neo-Platonist significance of the myths in the *Royal Commentaries*, but his insight is central to understanding them.

In order to appreciate the significance of Garcilaso's approach to mythology it is helpful to review the evangelical procedures with which sixteenth and seventeenth century thinkers interpreted fables, which is the term Garcilaso used for what we might call myths today. These considerations are fundamental to any historical, anthropological, or psychological interpretation of the *Royal Commentaries*; and they are also helpful in determining the texture of Garcilaso's literary imagination. The myths or fables in the *Royal Commentaries* are neither unmediated products of Garcilaso's imagination, nor raw data for ethnographers. The key to understanding them is their moral and theological significance according to standards and conceptions of another era.

## *Neo-Platonist Fables in Context*

"With the exception of good poetry I have always been an enemy of fictions such as novels of chivalry and the like."[7] Inca Garcilaso de la Vega professes to be an enemy of fiction, but a friend of fables because he does not consider the later to be fictitious: fictions are made up of lies and deceit whereas fables are vehicles to express truths. Garcilaso's conception of fables as bearers of truths is certainly not original: it stems from a long tradition with antecedents in patristic literature. In The *City of God* Saint Augustine affirmed that the poems of the ancients had some redeeming qualities if they allegorized Christian truths. In a seminal book on fables and medieval Platonism Peter Dronke discusses Macrobious's "Commentary to Cipio's Dream."Macrobius, as Dronke points out, differentiated fiction as a lie, from a certain type of fabulous narrative as an extension of the truth. Macrobius insisted that certain truths must be expressed by way of fables to protect them from rough individuals not yet prepared to fully accept or understand them, and that

nature plays a role in this process.[8] Dronke also discusses the "Commentary on the 'Commentary to Cipio's Dream'" by William of Conches to indicate that William rectifies Macrobius's central view on an important point: it is not nature, but the gods who despise the open exposition of their truths to the heathens.[9] The next decisive step to approach Garcilaso's conceptions is the suggestion that the tales of the Old Testament and the fables of the pagans can contain hidden Christian truths of the highest order.[10] The most daring meditations on pagan fables as allegorical vessels for Christian truths were elaborated in Florence in the Neo-Platonist circles of Ficino. In his essays on Florentine Neo-Platonism E. H. Gombrich showed that the Neo-Platonists considered pagan fables, in works such as Ovid's *Metamorphoses*, as expressions of theological wisdom.[11] Thus, for example, the myth of Ovid, in which Jupiter transforms himself into a rain of gold to introduce himself into Danae's protected, can be read as a prefiguration of the divine conception. Myths, or fables, were interpreted by Florentine Neo-Platonists as imperfect attempts to express religious or moral precepts, or as stratagems to disseminate or to protect Christian truths in a world that may be hostile to them, or unprepared to receive them fully.

Garcilaso de la Vega read Ficino and Pico Della Mirandola; and he knew, as Andrés Soria has skillfully demonstrated, other authors who wrote about the hidden theology in the fables of pagans.[12] The central link between the *Royal Commentaries* and Neo-Platonism —and this should not be surprising— is the book that Garcilaso translated, the *Dialoghi d'amore* by Leone Ebreo. In a formulation which Garcilaso would take up as his own, Leone Ebreo differentiated the lies of fiction from the truths that some ancient poets veiled by means of allegories in their fables:

> The ancient poets tangled into their poetry not one but many intentions, which are called meanings. On the surface they placed as literal meaning —like the exterior cortex— the history of some individuals and their notable deeds worthy of memory. Then in the same fiction, they placed —as a more intrinsic cortex, closer to the medulla— the moral meaning, useful for the active lives of men; approving virtuous acts and censuring vices. Beyond those meanings, underneath those very words, there are meanings or true intelligence of [...] theological matters. [...] These medullar meanings are called allegorical.[13]



Conceptions such as Leone Ebreo's about pagan fables as moral or theological allegories were current in Garcilaso's Spain, but they were not universally accepted. There was in Spain, an anti-mythological current that branded all pagan fables as heresy or idolatry; and there was also a burlesque current, ranging from Quevedo's *Sueños* or burlesque poetry to Cervantes' *Voyage to Parnassus*, which brought the pagan gods down from their pedestals by means of parody and satire. Some Spaniards, however, were willing to accept the tales of the ancient gods as fables containing Christian revelation. This is the case with Pérez de Moya author of a book, published in 1585, whose title is indicative of its view with respect to fables: *Philosophia secreta, donde debajo de historias fabulosas contiene mucha doctrina* (Secret philosophy: beneath fabulous stories much doctrine is contained). It is also the case with Baltasar de Vitoria, another contemporary of Garcilaso, who professed a Neo-Platonist position akin to Leone Ebreo's:

> It is well known that the ancient philosophers and poets were the theologians of antiquity [...] Thus, the better of the poets tried to take advantage the books of the wise Moses and of those others who touched on the sacred writings transferring them from their original frames to grace their fables, [...] translating the truths of Catholicism.[14]

Others, like Alfonso de Madrigal also known as "el Tostado" were more skeptical than Vitoria, and considered the fables of the ancient pagans an admixture of truths and lies. In the Spain of Inca Garcilaso, therefore, there were books about fables of various kinds: on one end of the spectrum mythographers like Baltasar de Vitoria or Pérez de Moya considered the tales and poems of the pagans as fables that allegorized Christian truths; but others considered the pagan mythologies to be either superfluous in the light of Christian revelation, or plain heresy.

Many fundamental aspects of Garcilaso Inca de la Vega's *Royal Commentaries* can be contextualized in the light of sixteenth and seventeenth century conceptions of pagan fables, including (1) the

depiction of the first Incas as illustrious men who pretended to be children of a divine being in order to advance a civilizing mission; (2) the description of the *amautas* (or Inca priests) as philosophers or theologians who introduced moral and hidden sacred truths into their poems and histories; and (3) the account of giants destroyed by divine intervention in the pre-Columbian world.

## *Fables Feigned by The Incas*

In "Why the ancients called excellent men gods or sons of gods," a chapter of his *Commentary on Eusebius*, Alfonso de Madrigal explains the origins of certain fables based on the lives of great men: "Ancient men of great deeds, prowess, or divine inspiration were depicted by poets as gods or sons of gods, and the world of the pagan gods was thus crafted."[15] "El Tostado" understands why the ancient poets deified their great men but he reproaches them for having mixed an important truth with a lie. The truth is that every great deed has its origin in the divine; the lie is to pretend that the men who accomplished these feats were, in fact, divine.

Leone Ebreo is more understanding. Under certain circumstances he approves of great men who pretend to be gods, or of poets who remember them as such, provided that the men in question were involved in true civilizing missions. That is, if the illustrious men presented themselves as gods to people who would have otherwise remained in a state of savagery. In one of his explications of the cult of Jupiter Leone Ebreo affirms that the principal figure in the Roman pantheon was, in ancient Crete, a mortal who worked towards the elimination of cannibalism and other savage practices:

> For the administration that he undertook with these people, forbidding them to eat human flesh and other bestial rites, and showing them human customs and divine lessons, he was called Jupiter, and adored as a god because they thought he was sent to them by God.[16]



The idea of Jupiter as a man who pretends to be a god and a son of another god, as a stratagem to civilize and modify the customs of a savage people, would be taken up by Garcilaso in the section of the *Royal Commentaries* in which he discusses the origins of the Incas.

Before the advent of the Inca empire Garcilaso describes the Andean world as inhabited by many savage populations. In the worst cases they are wild cannibals whose morality is repugnant, and in the best of cases they live as pacific beasts. The appearance of some men who were to civilize these populations is understood by Garcilaso as an act of divine intervention:

> While these people were living or dying in the manner we have seen, it pleased our Lord God that from their midst there should appear a morning star to give them in the dense darkness in which they dwelt some glimmerings of natural law, of civilization, and of the respect men owe one another [...] so that when God, who is the sun of justice might find them no longer in their first savagery, but rendered more docile to receive the Catholic faith and the teaching and doctrine of our Holy Mother the Roman Church.[17]

The process of civilization begins with the invention of fables that account for the origin of the Incas. Just as Jupiter, in the version of Leone Ebreo quoted above, was a man who pretended to be a god in order to civilize an ancient people, so too Manco Cápac, the first of The Incas, invents fables, in which he calls himself the son of a deity, to civilize the savage peoples of the Andes:

> Perceiving the great simplicity of these tribes [Manco Cápac] realized the need they had of teaching and instruction about the natural life, and wisely and cunningly invented the fable to win their esteem, saying that he and his wife were children of the Sun, that they had come from heaven, and that his father had sent them to teach and help those tribes.[18]

This fable, according to Garcilaso, was accepted in its literal sense by the indigenous peoples but not by the first Inca rulers who had fashioned it as a stratagem serving their moral aims.

In the central fable of The Inca empire Garcilaso differentiates three divinities: a creator who he sometimes calls Pachacámac, Viracocha, or

simply "the maker"; the Sun; and The Inca kings as children of the Sun. These three divine entities are interconnected and can be understood as an imperfect conceptualization of the Holy Trinity. There are moments in which Garcilaso spells out that "the God of the Christians and the Pachacámac were one in the same"[19] Garcilaso calls the early Incas "kings" but also "poets" because they crafted fables such as calling themselves children of the Sun. Once the empire is established, The Inca kings take over political and military functions and delegate the production of fables, songs, and histories to the *amautas*, the philosophers and poets of their empire.

## *On the Amautas*

In "On the Dignity of Man" Pico Della Mirandolla speaks of Orpheus as a founder of ancient wisdom. In an environment unfriendly to Christian revelation he hid sacred doctrines in his fables, innocuous to the enemies of virtue:

> Orpheus protect[ed] the mysteries of his dogmas with the coverings of fables, and conceal[ed] them with a poetic veil so that whoever should read his hymns would suppose there was nothing beneath them beyond idle tales and perfectly unadulterated trifles.[20]

According to Garcilaso, the function of the *amautas* in The Inca empire was similar to that of Orpheus in Pico's account for they lived in a time when it was not possible to reveal Christian truths. They composed songs to remember the historical feats of the Inca empire, that is to say they were the chroniclers of the civilizing mission of the Incas; and they also composed fables with moral and religious underpinnings: "The *amautas* who were their philosophers and sages took the trouble to turn [the deeds of the Incas] into historical tales [...] Their stories were also recounted in the form of fables of an allegorical nature."[21]

Their principal function was to eliminate false beliefs and to prepare the indigenous populations to receive the true ones. This is the case with



a poem Garcilaso transcribes and glosses in which the origin of thunder and lightning are explained. In the poem God the Maker places a damsel in heaven with a jug full of water which she douses onto the earth. The damsel's brother breaks the jug producing thunder and lightning. The lesson of this fable for the Incas, according to Garcilaso, is that thunder and lightning should not be worshiped as gods, but as objects of God's creation. Garcilaso makes it a point to indicate affinities between Inca and Roman fables: "[The Incas] did not worship [thunder and lightning] as gods, but respected them as servants of the Sun. They felt about them as the ancient [Romans] felt about the thunderbolt, which was regarded as the instrument and weapon of the god Jupiter."[22]

According to Garcilaso the allegorical fables of the *amautas* played a role in the moral and spiritual preparation for the evangelization of the indigenous peoples of the Andes, but it also had a practical role to play in the expansion of the Inca empire. The *amautas* composed fables to break down the fighting spirit of the enemies of the Incas. In some of these fables stones, arrows and other arms of their enemies turn magically against them, and in others "stones and thickets of the plain [turn] into men to fight in the prince's service, on the orders of the Sun and their god Viracocha."[23] The *amautas* invented those fables but they did not lie with them, according to Garcilaso, because they were allegories:

> The *amautas* or philosophers, allegorized the tale, saying that the Collas' arms had been turned against them because they would not lay them down and obey. The Inca when they were bidden. Their arms were thus the cause of their death.[24]

The moment of highest theological revelation in the *Royal Commentaries* takes place when Huaina Cápac, the last of the Incas before the empire was divided in a civil war, gazes at the sun accompanied by an *amauta*, the supreme priest of his empire. In an philosophical dialogue between the two men Huaina Cápac begins to gain Christian insights:

> Then I tell you that our father the Sun must have another greater lord more powerful than himself, one who bids him undertake this journey he daily performs

without stopping; for if he were the supreme lord, he would every now and then desist from his journey, and rest at his ease, even though there were not need for him to do so.[25]

Garcilaso makes it clear that Huaina Cápac's insight is unambiguously Christian, as are all the other fables and oracles of the *amautas*:

> Here it is to be remarked that even before hearing the preaching of the Catholic faith these idolatrous heathen placed themselves and their whole empire in the power of the cross and so of the Christian religion, [...] At the end of his life [Huaina Cápac] had clearly explained the signs and prophecies they had long before received from their oracles about these events, though the wording of these portents had been very obscure and confused. Huaina Cápac had explained them clearly and prophesied the coming of the Spaniards and the preaching of the Holy Gospel in Peru.[26]

The fact that the first Spaniards who came to America did not notice the civilizing, evangelical project of the Incas is, for Garcilaso, nothing short of a tragedy. He explains this tragedy on two grounds: as a result of the lamentable ignorance of the conquistadors that the Incas had prepared the ground for the evangelization of the Andean peoples; and as a result of the civil wars among Huáscar and Atahuallpa, Huaina Cápac's two sons, which was raging when the Spaniards came to the Andes. Garcilaso does not hide his contempt for Atahuallpa, whom he brands as an usurper of Huáscar's legitimate claim to inherit the Inca empire, and as a murderer of many *amautas* and other Inca nobles who were already in possession of Christian truths. This tragedy is understood in the theological framework of the struggle of good against evil, prefigured in a historical event of legendary proportions which other Spanish chroniclers such as Cieza de León had underscored before Garcilaso. Garcilaso carefully recalls this legendary event, and quotes at length from a Spanish source, before offering his account of the end of the Inca empire.



## *Pre-Columbian Giants*

In the ninth book of the *Royal Commentaries*, which narrates the beginning of the Inca empire's demise Garcilaso brings to bear a historical anecdote which he calls "a very remarkable story"[27] It is a story that, according to Garcilaso, actually happened: the arrival of giants, many years back, who came to the Andean region by sea. Garcilaso quotes Cieza's version of this story at length, a story of the harm and fear that these brutally savage giants caused on the local populations who encountered them. Their demise came when one day "a shining angel appeared holding a sharp, bright sword with which he slew them all at a single stroke."[28]

The story of the giants, vicious, insolent, and sinful; and their reckoning with the divine has its classical antecedent in the first book of Ovid's *Metamorphoses* in which Jupiter destroys with lightning those giants who brought evil and discord to the world. Baltasar de Vitoria in his *Teatro* makes a direct connection between Ovid's fable and Genesis: "the fable of the giants against god as related by Ovid [...] was taken from *Genesis*"[29] And indeed, in *Genesis* there is news of a race of giants that embodied the augmentation of evil until they succumb to the deluge."[30] Another probable allegorical allusion to Genesis may be to the doom of Sodom and Gomorrah. In some commentaries these stories of giants prefigure the battles between Christian saints against the powers of darkness as when Saint Michael fights against the dragon.

## *Conclusion*

If it is true that the fables in the *Royal Commentaries* are imperfect versions of spiritual truths from the Catholic point of view, in the light of either the Old or New Testament, it is also true that they are not inferior to the fables of the Romans which were praised by many Neo-Platonist treatises for their moral and theological wisdom. Inca fables and events

are often presented by Garcilaso as superior to those of Rome, as in the case of the giants. If in Ovid's version Jupiter destroys the giants with his lightening, in the version quoted by Garcilaso it is an angel that kills them with his sword.

Garcilaso seems to be suggesting that if one accepts the proposition that the Roman empire prepared the pagan peoples of the Mediterranean for the arrival of Christianity —be it by way of the Neo-Platonist argument a la Leone Ebreo namely that the tales of the pagans prefigure Christian revelation, or by the version of "el Tostado" who affirms that some of these tales have elements of truth, or even by the version of those who consider the theology of the pagans to be superfluous once Christian revelation is reached— it is impossible to dismiss the fables of the Incas and their civilizing mission, which in Garcilaso's view equals or surpasses the Roman one.

The study of the fables of the Incas in light of sixteenth and seventeenth century conceptions regarding the hidden theology of the ancient pagan world illuminates the representation of Inca myths in the *Royal Commentaries*, and in all those who have used this work as a historical or anthropological source. Garcilaso Inca de la Vega "swears to tell the truth" to quote an important essay by José Durand[31] but the truth he swears to is the truth of Catholic faith and the story he narrates is evangelical.

One must be careful not to interpret pre-Columbian myths in sixteenth and seventeenth century texts as unmediated products of the literary imagination of those who reported them, or as unmediated anthropological information. In the case of the *Royal Commentaries* one must keep in mind that Garcilaso's version of the Inca past subsumes both the disinterested interpretation of history or anthropology in its current usage, as well as literary fantasy, under the imperatives of Christian accounts that celebrate the evangelization of pagan peoples.



**Notes**

1. See Kristal, Efraín, "The degree zero of Spanish-American Cultural History and the Role of Native populations in the Formation of Pre-Independence National Pasts" in POETICS TODAY 15:4 (Winter 1994): 587-603.
2. The section of the essay the follows is an updated, nuanced, and modified English version of an essay of mine that appeared in Spanish, but which has not been available in English: "Fábulas clásicas y neoplatónicas en los Comentarios reales de los Incas," Cortest, Luis (ed.) *Homenaje a José Durand*, Madrid, Verbum, 1993, pp. 47-59. The Spanish versions of the original quotations from the Spanish can be found in that essay.
3. Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de la poesía hispano-americana*, in Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo, Vol. XXVII, Santander, Aldus, 1950, pp. 75-76. All English translations from Spanish sources are mine.
4. Riva Agüero, "Elogio del Inca Garcilaso," in the first volume of Horacio Urtéaga's edition of the *Comentarios reales de los Incas*, Lima, Sanmartí, 1918, xxxi, ff.
5. Porras Barrenechea, Raúl, *El Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616)*, Lima, 1946, pp. 20-21.
6. See Durand, José, "Garcilaso el Inca, Platónico," in *Inca Garcilaso Clásico de América*, Mexico, Septentas, 1976, pp. 32-46. Durand also made much of a Stoic dimension in Garcilaso's writings, but this is not the place to expand on this fascinating insight.
7. "Toda mi vida sacada la buena poesía, fui enemigo de ficciones, como son libros de caballería y otros semejantes," Inca Garcilaso de la Vega, *La Florida*, Carmen de Mora (ed.), Madrid, Alianza, 1988, pp. 220-221.
8. See Dronke, Peter, *Fabula: Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden and Cologne, Brill, 1974, p. 47.
9. Dronke, *Fabula*, p. 48.
10. Dronke, *Fabula*, p. 61.
11. See Gombrich's "Boticcelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle," and "Icones Symbolicae" both in *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*, Chicago, Chicago University Press, 1985.
12. For Garcilaso's readings see Durand, José, "La biblioteca del Inca," NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, Vol. II, 1948, no. 3, pp. 239-264. It

is worth noting that Leone Hebreo's main source for his account of fables is, as Andrés Soria Olmedo has pointed out, Bocaccion's *Genealogiae deorum gentilium*. See Soria Olmedo's splendid book *Los Dialoghi d'amore de León Hebreo*, Granada, Universidad de Granada, 1984.

13. Garcilaso Inca de la Vega, *Traducción de los Diálogos de Amor de León Hebreo*, Andrés Soria Olmedo (ed.) Madrid, Biblioteca Castro, p. 140.

14. Baltasar de Vitoria, *Philosophia secreta, donde debaxo de historias fabulosas contiene mucha doctrina*, 1585, p. 1.

15. El Tostado, *Sobre Eusebio*, Salamanca, 1506-1507, Chapter CLXII.

16. Garcilaso, T*raducción de los Diálogos de Amor de León Hebreo*, p. 147.

17. Garcilaso de la Vega, El Inca, *Royal Commentaries of Garcilasos*, translated by Harold V. Livermore, Austin, Texas University Press, 1966, p. 40. Unless otherwise indicated all of the references are to Part One of this book.

18. Ibid., p. 62.

19. Ibid, p. 71.

20. Pico Della Mirandola, "On the Dignity of Man," in T*he Renaissance Philosophy of Man*, Cassirer, Ernst, Paul Oskar Kristeller, and John Herman Randall Jr. (eds),Chicago, University of Chicago Press, 1948, p. 253.

21. Garcilaso, *Royal Commentaries*, p. 332. I have modified this text slightly to convey the notion of "cuentos historiales" which I have rendered as "historical tales" rather than the "stories" in this otherwise fine English translation.

22. Ibid., p. 182.

23. Ibid., p. 280.

24. Ibid., p. 142.

25. Ibid., p. 565.

26. Garcilaso, *The Royal Commentaries*, Part II, p. 702.

27. *The Royal Commentaries*, Part I, p. 561.

28. Ibid., p. 563.

29. Vitoria, *Philosophia secreta*, p. 1.

30. Genesis, 6: 4.

31. Durand, José, "Garcilaso Inca jura decir verdad," CRÍTICA HISPÁNICA, Vol. 10, Nos. 1-2. (1988).

# The Artificial Woman in Bioy Casares and Felisberto Hernández

*Alfred Mac Adam*

Artificial women in art —from Hans Bellmer's provocatively posed dolls to Cindy Sherman's hideous grotesques, from Pygmalion's statue-wife to the make-believe women who appear in the writings of Adolfo Bioy Casares and Felisberto Hernández— seem at first to be merely a matter of fetishes and a masculine need to dominate the feminine. A second look suggests there is more to the relationship, that while those factors are certainly present, the relationship between artist and imaginary woman has much more to do with the relationship between the artist and his or her imagination than it does with socially constructed gender relationships.

Setting aside the exercise of parody, which animates many of Cindy Sherman's photographs, the presence of the artificial woman in a work of art or literary text reflects the social isolation of the artist and the risks —adumbrated in the temptation of Saint Antony the Great in the desert— of freeing the imagination from all restraints. The isolation of artists and how they succumb to the creations of their imagination, crystallized in the form of artificial women, defines a dilemma that has been a burning artistic issue since Romanticism.

Wordsworth addresses the problem of the unfettered imagination in "Lines Left in a Yew Tree," and warns the reader:

> If Thou be one whose heart the holy forms
>
> Of young imagination have kept pure,
>
> Stranger! henceforth be warned; and know that pride,
>
> Howe'er disguised in its own majesty,
>
> Is littleness;[1]

What happens when the artist liberates himself from all social strictures, all morality, all responsibility? There is clearly a fine line between artistic irresponsibility and the subordination of artistic creation to ideology, religion, or any externally-dictated esthetic protocol, and somewhere there must be a space where freedom of expression can coexist with social norms. But the instances under scrutiny here do not present a particularly optimistic vision of the quandary.

In 1927, Fritz Lang released *Metropolis*, a silent movie that tried to come to grips with the relationship between capitalists and workers. His solution was utopian —or, from a Marxist point of view, conservative— on the one hand and pragmatically realistic on the other: he seeks reconciliation rather than revolution. The society he presents in the film is sharply divided between haves and have-nots: the owners of industry live on the earth's surface in a mechanized world that looks all too like our own, while the workers live far below the surface in buildings that resemble the kind of urban "projects" many American cities are nowadays demolishing.[2]

The upper classes live a life of ease and debauchery, while the lower classes work exhausting shifts of repetitive toil. The upper classes wear sporting clothes (jodhpurs for the protagonist) or fancy evening dress, while all the workers wear overalls and march like soldiers to and from their shifts in the factory. What is actually manufactured in the factory is unclear, and while the capitalists read teletype messages about (we suppose) market activities, we have no idea what those markets are. Whatever it is the factory makes, the workers do not consume it.

The factory owner senses trouble is brewing because maps discovered on the bodies of workers killed in an industrial accident reveal a subterranean meeting place. An inventor, a rival but close associate of the factory owner leads him through an underground passage to the place indicated: a kind of underground church where they spy on a young woman named Maria who preaches the virtue of patience to the disgruntled workers. There is, she says, an abyss separating the mind (capital) and the hand (the workers), but someday a link (the heart) will



come to bring the sides together. She is a kind of St. John the Baptist, the precursor who announces the redeemer.

The inventor, who lives and works in a gothic mansion strikingly different from the modern buildings around it, has just revealed his latest invention to the owner: a robot, which he says renders the workers obsolete because it never grows tired. He has given it female form, which is strange because there are no women working in the factory. The owner orders the inventor to make the robot into a double for the young woman and to program her to incite the workers to riot so he can punish them severely. The inventor follows these instructions to the letter, and to show the owner that no one will be able to tell the robot from a real woman, he presents the robot at a nightclub. She rises out of the floor on an ascending stage and breaks into an erotic dance. All the tuxedo-wearing men flock around her, unable to withstand the blatant sexuality of her dance and her fiery eyes.

Then the inventor kidnaps the real woman and sends the robot among the workers. She tells them the redeemer will never come and that they should destroy the factory. This they do, but in the process they release a flood that will drown their children in their subterranean apartment houses. The children are saved by the son of the factory owner (in love with the real Maria), and in a climactic scene, the robot is destroyed on a bonfire, the young woman saved from the inventor, and capital reconciled with labor—the son serving as the link between the two groups. A happy ending in which the father's crimes are eradicated by the son's intervention, just as in Christianity the death sentence of original sin is eradicated by Christ's self sacrifice.

But Lang's non-Communist (at least in the edited version of the film available today) solution to the imbalances of capitalist society creates a surplus: the robot, which the inventor creates as a substitute for human laborers. What is the fate of the robot? Why does the inventor make her feminine when all the workers depicted in the factory scenes are masculine? And why does he demonstrate her ability to pass for human by having her do an obscene hootchy-kootchy dance at the nightclub?

That is, the robot is not only a tireless worker, a harbinger of today's robotics and advanced factory automation, but also a femme fatale. She can control men through her body, but she can also move them and their wives with rhetoric, as she does when she turns the workers into machine-destroying Luddites. She does her maker's bidding, but her maker, the inventor, does the bidding of the factory owner. At one level, she is merely a machine in the manufacturing process —able to do the work of any number of workers— but at another she embodies powers more ancient than technology, namely sexuality and rhetoric.

These two forces are at the service of capitalism here, but it is also clear that they are forces in themselves and could easily act on their own, exercising their power for its own sake —after all, the robot's rhetoric is merely the mirror image of Maria's, and the intention of each is to persuade the workers to take a certain course of action.

Andreas Huyssen views *Metropolis* as an allegory about feminine sexuality and ambivalence about technology in the Germany of the 1920s. Referring to the destruction of the robot Maria by fire, he says:

> It is, then, as if the expressionist fear of technology and male perceptions of a threatening female sexuality had been both exorcised and reaffirmed by this metaphoric witch-burning, which, as all witch burnings, guarantees the return of the repressed. It is as if the destructive potential of modern technology, which the expressionists rightfully feared, had to be displaced and projected onto the machine-woman so that it could be metaphorically purged.[3]

The logic of Huyssen's interpretation depends on several analogies: that "expressionist fears of technology" carry over into Lang's film, that men are afraid of both "threatening female sexuality" and technology, and that in order to defuse these anxieties, Lang fashions a movie in which women and machines combine in the robot, which is then destroyed.

The logic is tenuous (was there anything about which the neurotic expressionists did not have fears?), but Huyssen at least offers an explanation as to why Lang's inventor constructs a female robot. Difficulties arise with regard to the robot's sexuality, which is a matter of



rhetoric (performance) rather than practice. No one in the film has sex with the robot (she is made of metal, unlike the flesh-and-blood androids of more recent films like *Blade Runner*); her sexuality is that of arousal not consummation. Her political rhetoric is of the same order: she incites the workers to destroy the machines, but she herself does nothing. Unlike the artificial women in *Blade Runner*, who are specifically created for sexual (or murderous) purposes, Lang's robot is a rhetorical machine that amplifies the desires of both men and women.

Lang's robot, the double of the significantly named Maria, establishes the model for the enigmatic icon that reappears throughout much 20th-century literature and cinema: the artificial woman. The classical antecedent and paradigm,[4] Pygmalion's vivified statue in Ovid's *Metamorphoses*, intensifies the mystery veiling this figure rather than explaining it. Pygmalion, rejecting sexuality and marriage, takes up sculpture. Like Lang's inventor, he produces, unintentionally it would seem, a female figure in ivory (*ex ebore fingit*): the image must be doll-size and not, as in virtually every visual representation, life-size, because there are no full-sized statues in ivory. So lifelike is this statuette, that he falls in love with it, or, as Dryden's translation puts it: "Art hid with Art, so well perform'd the Cheat,/ It caught the Carver with his own Deceit." First he kisses the statue, then he dresses it in the finest clothes. Totally besotted, he constructs a marriage bed, performs a mock-marriage rite, and summons his statue-wife to the bed.

When the Feast of Venus comes, Pygmalion prays to the goddess for "the Likeness of my Iv'ry Maid;" that is, he modestly begs Venus for a woman who looks like his statue. But Venus grants his true wish and brings the figurine to life. They marry, and with Venus's blessing, have a son named Paphos, who founds the city of the same name. While some Renaissance poets refer to Pygmalion's wife as Galatea, her name does not appear in Ovid. But a question remains: Is the statue a wife or might she technically be construed as Pygmalion's daughter? Sarah Annes Brown raises this issue in her consideration of the Pygmalion story:

[...] the reinvention [by Ovid] of Pygmalion as an artist of genius transforms an originally prurient narrative into a tender and miraculous affirmation of the power of love combined with art. Or does it? We might resist this interpretation if we remember the tale of Narcissus and reflect that Pygmalion is similarly obsessed with a projection of himself rather than with an independent woman. And if we do not make this connection . . . Ovid prods us again by telling the story of Pygmalion's grandson Cinyras who followed the sculptor's example by falling in love with this own relation—his daughter Myrrha. (Brown,5-6)[5]

We know nothing about Pygmalion's wife because she is nothing more than a projection of her creator's desire. In herself, she is nothing but an inanimate object.

In 1940, Adolfo Bioy Casares published *La invención de Morel*,[6] a novella with an introduction by Jorge Luis Borges. Borges does more than introduce the text: he takes the prologue as an opportunity to publish a manifesto for anti-realist writing, what is now called fantastic literature. He attacks Ortega y Gasset's speculations on the future of the novel (it will be psychological) in the *Dehumanization of Art*, lambastes Dostoyevsky and Proust as tedious bores who load their texts with bric-a-brac, extols the virtues of detective literature (it's all plot and will tolerate no superfluous stuffing), and declares *La invención de Morel* to be a perfect avatar of his ideal form of fiction, one devoid of psychology or any attempt to "imitate reality." Borges is so imbued with his project that he omits any discussion of the central issue in Bioy Casares's novella: how a man falls in love with the holographic image of a woman. Why Borges does not take Bioy's love story into consideration is itself puzzling, though it may be he simply thought any reference to a love story would contradict his presentation of *La invención de Morel* as a piece of carefully wrought fantastic fiction.

Bioy's text has any number of antecedants, from Wells's *Island of Dr. Moreau* to Stevenson's *Treasure Island*, but its affinities with Lang and Ovid are, if more recondite, more fascinating. Bioy's anonymous narrator-protagonist (his first inversion of Ovid, whose statue woman is nameless) may be insane: he defines himself as a political fugitive who



seeks refuge on a mysterious, uninhabited island supposed to be the epicenter of a disease in order to write two works: an *Elogio de Malthus* and a *Defensa ante sobrevivientes*. He writes neither, electing instead to chronicle the strange events he witnesses, his participation in them, and his own metamorphosis. Thinking he is alone, the narrator is astounded when a large party of tourists accompanied by their serving staff materializes on the island and proceed to enjoy themselves by swimming in a pool infested with snakes and dancing during a driving rainstorm. He is fascinated by a woman he sees reading a book, though at first he is repelled by her because she resembles the "bohemias o españolas de los cuadros más detestables." (p.105) That is, his first vision of her is as an inferior work of art, though even here the fact that she is reading a book as he tries (incompetently) to "read" her emphasizes the importance of reading as an act of interpretation or appropriation. Smitten, he tries to communicate with this woman whose name, he learns, is Faustine. This he does through icons, floral arrangements, and a symbolic garden in which he represents himself paying homage to her. Soon he learns Faustine is loved by Morel, the organizer of the visit to the island and the man who ordered the building of the island's three structures: the museum, the chapel, and the swimming pool.

Morel becomes the narrator's rival for Faustine's affection, and what emerges is a three-sided figure in the style of those René Girard describes in *Deceit, Desire, and the Novel*.[7] Faustine is the center, with Morel and the protagonist at the extremes, twin contenders for her affection. The results in Bioy's novella are, however, vastly different from those in the novels Girard studies. Bioy's narrator never triumphs over his desire. For example, where death "cures" Don Quixote, who on his deathbed renounces his chivalric identity along with chivalric literature and the mediator (Amadís de Gaula) with whom he contends for the imaginary favors of Dulcinea del Toboso, death locks Bioy Casares's protagonist in the hell of Morel's invention. The novella condemns its protagonist rather than liberating him. Girard notes:

This victory over desire is extremely painful. Proust tells us that we must

forego the fervent dialogue endlessly carried on by each one of us at the superficial levels of our being. One must "give up one's dearest illusions." The novelist's art is a phenomenological *epoche*. But the only authentic *epoche* is never mentioned by modern philosophers; it is always victory over desire, victory over Promethean pride. (p.300)

The point is of supreme importance here: Bioy's narrator, with his last breath, begs the reader: "hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso." (p. 186) Yet another utopia of desire, this one nonexistent, unlike the island where the protagonist's unleashed imagination inevitably seeks out its fetishes and its death.

But how can the narrator hope to compete with Morel for Faustine's affections when he cannot speak to her? This, in the history of artificial women, presents no difficulty whatsoever. The beloved is a projection of the lover's desire for the rival's object of desire; her discourse is irrelevant to his will, which explains why the statue Pygmalion loves in Ovid has no name either before or after its metamorphosis. At the same time, the desire to impose form on matter may be related to a masculine need to control women, again helping us to understand why Lang's inventor creates a female robot. Lovers of artificial women need only an object on which to impose their obsessions, their Stendhalian layers of crystallized desire.

More than a lover, Bioy Casares's narrator is a reader, again, one whose relationship to the "text" he reads is adumbrated in Pygmalion's relationship to the statue. The statue is not a woman but a representation, not a beloved but a piece of ivory carved to resemble a woman. To love the statue is to love neither ivory nor a woman but some fiction superimposed on the object. Bioy's narrator goes even further: he seeks to usurp Morel's role in Faustine's life by interpolating himself into Morel's holographic film so that anyone coming along later will think he is part of the original. Lang's robot possesses rhetorical power (sexual and verbal) which is at the service of her master, but Faustine's power derives only from the fact that the narrator becomes obsessed with her alone and with none of the other female holograms on the island. She alone is loved by Morel.



Pygmalion adores his own artwork, but Bioy's protagonist is enamored of Morel's creation. True enough, Morel is the anti-Pygmalion: where divine intercession turns Pygmalion's statue into a living woman, Morel's machine turns living human beings into holograms. Thus where divine intervention (Venus) reverses the artist's work by turning art into life, Morel follows a more traditional plan by turning life into art. To be sure, an inferior kind of art, at least from the perspective of Borges's prologue; a realistic farrago lacking any story and consisting only of the actions of a group of people over the course of a week. In this sense, Morel (and Bioy) anticipate Andy Warhol's experiments with cinema during the sixties: his film of the Empire State building over a period of time is nothing more than a "still motion picture" while his *Beauty No. 2* is merely a deranged interview of two inebriated or drugged lovers on a bed by an off-camera Warhol. In each case, the art consists merely of recording what is before the camera.

Bioy's narrator does to Morel's film what he does to Faustine herself. He imposes his will on both, "reading" a story (his relationship with Faustine) into Morel's movie and turning Faustine into his lover. Like Warhol, he depends on the presence of another —an audience— for his venture to be successful. The lover's gaze effects the metamorphosis of object into love object, but the gaze of the audience brings it all to life. The off-stage Andy Warhol teasing the hazy lovers in *Beauty No. 2* is artist and audience, participant and receiver, while we, the observers, are actually eavesdropping.

Naturally, being in love with an artificial woman is not without its costs. Pygmalion is obsessed with his ivory statue and seems on the verge of madness (the mock marriage rite) before Venus turns ivory to flesh. Bioy Casares' narrator must give up his life in order to become part of Morel's holographic movie: the photographic process is lethal. The question, then, is: is the narrator insane when he effects his own suicidal metamorphosis? He cannot know if his consciousness will be transferred to his holographic image, and his last plaintive request is that someone bring about a communication of his consciousness with

Faustine's. This of course is a hopeless wish made in desperation: the two holographs will go on in their false interaction until the machines that project them disintegrate —but they will have no more communication than that between adjacent statues in a museum.

Again, the Pygmalion story is inverted. Pygmalion represses sexuality, carves the statue, falls in love, and consummates his relationship with a real woman. Being in love with an artificial woman means consummating no kind of sexual relationship except that of a bizarre species of onanism, not unlike the kind of relationship the purchasers of "Real Dolls," specially fabricated, life-like and -size rubber dolls have with their purchase.

Felisberto Hernández in his novella *Las Hortensias* (first published in *Escritura*, 1949) describes this fetishistic relationship. Felisberto uses a third-person narrator but creates the same utopia-dystopia setting Bioy Casares constructs in *La invención de Morel*. Bioy's island is detached from reality and defines the place where the imagination creates its own reality. But the combination of solitude and the unfettered imagination engenders obsessions that ensnare the dreamer: Faustine in the case of Bioy and the Hortensia mannequins in the case of Felisberto.

Felisberto begins by removing the reader and the tale from everyday life. He points out that the protagonist's house, located in a garden, is flanked by a noisy factory. The factory is everyday life; the house is the realm of imagination, a theater, but one that becomes dangerous when the protagonist's madness transforms the world into a theater. The protagonist, Horacio, returns home from work, relaxes, has dinner with his wife, and then begins his soiree with the mannequins. Felisberto carefully delineates his progressive isolation: first from the outside world, then from his wife. This isolation, exactly like that of Bioy Casares's protagonist when he flees to the island, the same kind of isolation that allows Fritz Lang's inventor, in the solitude of his own bizarre, gothic house, to create his robot woman, is both a personal and a social risk.

At the personal level, the isolated individual —the artist in this context— runs the risk of becoming enmeshed in obsessions. These internal chimeras would be harmless in any context but that of total isolation,



where they grow to monstrous size. Ovid's Pygmalion is a perfect example. The man who forswears sexuality succumbs to sexuality: he involuntarily carves a fetish (the ivory maiden) which then takes possession of his mind. Only divine intervention saves him from madness. Bioy Casares's protagonist is not so fortunate: he commits suicide in order to become what his lady-love is —a hologram— and to compete with Morel, her adoring murderer. Felisberto's protagonist suffers a similar fate, when his consciousness becomes totally dominated by the mannequins.

The notion that the world is a place of noise while the world of the imagination is an isolated place of silence appears in "Muebles el Canario," a story from the collection *Nadie encendía las lámparas* (1947). In that tale, a man returning from a day at the beach is injected with a liquid that enables him to hear musical broadcasts sponsored by the furniture store in the story's title. The problem is that he cannot turn off the music which echoes through his mind day and night. In despair he hunts down the man who injected him and bribes him into revealing the antidote. The point here is that unless the artist can "turn off" the world, he will never be able to create. Paradoxically, too much isolation produces monsters.

Felisberto's protagonist, Horacio, leads a ritualized life: he returns home, relaxes, eats his dinner, and then prepares to see the mannequins. He does this by drinking his after dinner coffee in a small room next to the hall where the vitrines are located, but he will not go to the mannequins "hasta no sentirse bastante aislado."[8] So the solitude is essential even for the observing and interpreting of the work of art. As he drinks his coffee, he takes note of the factory noises and the sound of the piano being played in the hall with the vitrines. He senses that the noises are trying to tell him something but failing to do so. He falls into a trance and awakens to find himself standing opposite a vitrine.

He peers in and sees, stretched out on a bed, a mannequin wearing a wedding dress. Her eyes are open, so he can't tell if she's dead or in a revery. He speculates and then reads the explanation left in a drawer by the staff that arranges the tableaux, learning that this bride committed suicide on the day she was to marry a man she didn't love. He feels

pleasure at the thought that she is dead while he is still alive, but is interrupted by the slamming of a door. He turns and sees that a piece of his wife's dress is caught in the door to the small room adjacent to the hall with the vitrines. Thinking she is playing a trick on him, he opens the door, only to have a mannequin fall into his arms: "Hortensia, la muñeca parecida a su señora." (p. 181)

Feeling ill at ease, Horacio slips into his office to note his wife's joke in a journal. His wife's full name is María Hortensia, but when he obtained the mannequin resembling her, they both agreed to name it Hortensia. Then he returns to the second vitrine, where he finds a different mannequin sitting at the head of a dining room table. Her position reminds him of the pianist, Walter, sitting at the piano, playing the musical accompaniment to his tableaux experiences. He has vaguely disquieting thoughts about the mannequin's story and then reads that she is pregnant, that she has withdrawn from the world to escape being condemned for loving a sailor, and that she wants her child to grow up in solitude listening only to the sea. Moved, he kisses the mannequin, which begins to move, not, as he initially thinks, of its own accord, but because it's precariously balanced.

Nervous, Horacio connects the two mannequins that moved — Hortensia and the lighthouse figure— and concludes they announce his wife's death. He again senses the messages being sent by the noises outside, links them to his presentiments and becomes depressed: the first mannequin was dead, and Walter in his morning-coat looked like a bird of ill-omen. He infers from this that María will never have a child, deflecting all interpretations away from himself and toward those around him. This defensive maneuver continues in the second part of the novella, where Horacio imagines that María's relationship with the Hortensia mannequin is stronger than his own.

At the same time, Horacio's madness intensifies when he imagines the mannequins have a life of their own, that they are filled with omens, or that they are "seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a designios malvados." (p. 187) The mannequins come to resemble the robot in *Metropolis* in that they possess the ability to influence



others but are controlled by a superior intelligence. Hortensia, he thinks, is a special mannequin in that while the spectator may think anything about her, she has the ability to "transmitir presagios o recibir avisos de otras muñecas." (p. 187) What these omens are, he doesn't say.

Horacio's next project is to have mannequins with warm bodies, and he chooses Hortensia for the experiment. He sends her off to the technician, Facundo, who fabricates his mannequins and immediately begins to feel the absence of his favorite mannequin. He notices the absence most strongly when he's with his wife in their bedroom:

> Por un instante él se había olvidado que Hortensia no estaba; y esta vez, la falta de ella le produjo un malestar raro. María podía ser, como antes, una mujer sin muñeca; pero ahora él no podía admitir la idea de María sin Hortensia; aquella resignación de toda la casa y de María ante el vacío de la muñeca, tenía algo de locura. (p. 190)

Shortly after Facundo returns the Hortensia, now designed to hold a quantity of hot water and to seem, if only for a time, more lifelike, Horacio organizes a birthday party for the doll. He makes a grand entrance pedaling a tricycle with the Hortensia behind him. The guests applaud, but when the tricycle falls over, Horacio cannot get up, and Facundo blurts out, "¡Hermano, parecías un juguete de cuerda que se da vuelta patas arriba y sigue andando!" (p. 197)

This marks the beginning of Horacio's metamorphosis. His phobia about mirrors —he hates seeing himself in mirrors— deepens. As he becomes more and more like one of the mannequins, he becomes more and more like an object. He may be seen but cannot see, especially himself. This idea of the mirror double —the image of his real, living self in the artificial world of the mirror— is reinforced by María's twin maids, one of whom is named, coincidentally, María. As Horacio sinks further and further into his obsession, as his estrangement from his wife, the real María grows, she attempts to shock him out of his madness by putting on blackface and pretending to be a black mannequin Horacio secretly acquires. Her momentary metamorphosis into art pushes Horacio over

the edge, and he reacts by becoming mute, that is, like a mannequin.

When María, in the novella's tenth and final chapter, begs his forgiveness, "él guardaba el silencio de un hombre de palo que no representara a ningún santo ni concediera nada." (p. 231) An icon is a representation possessed of divine power, but a mannequin transformed into a fetish possesses only the power invested in it by a mad imagination that seeks to turn a thing into its own self-image. Mary Shelley's Frankenstein ("the modern Prometheus") tries to create beauty but instead creates a monster in whose eyes he sees his own reflected image.

At the end, with Horacio on the verge of collapse, María tries to humor him by organizing some vitrine scenes. A live cat appears in one, and Horacio becomes furious: the intrusion of a living being in the artificial world of the mannequins —again the horror of the living reflected in the world of art— is intolerable to him, since he is about to become a mannequin himself and lose his human identity, becoming, like Bioy Casares's narrator, a work of art.

Horacio abruptly flees his house, chased by María and a servant: "Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas." (p. 233) Horacio would seem to be trying to save himself by running back toward life, if the factory does indeed represent life. On the other hand, the factory's noises may also have undergone a metamorphosis: they may represent the world of madness trying to break into Horacio's mind. The conclusion is enigmatic and charged with pathos.

In all these instances, from Ovid to Felisberto Hernández, the artificial woman is the product of the unleashed imagination. The isolated individual, alone, since Pygmalion, with his fantasies, creates a woman he first loves and then transforms into an obsession. These obsessions, unless destroyed —turned into a real woman or physically obliterated as in Ovid or Lang— eventually take control of the solitary lover. When they do, he dies.



**Notes**

1. William Wordsworth, *Selected Poetry and Prose*, ed. by Geoffrey H. Hartman, The Signet Classic Poetry Series. New American Library, 1970, p.75. See also, Geoffrey H. Hartman, "Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry," *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*. Yale Univ. Press, 1971, pp.206-230.
2. This description is accurate with regard to the film in its current condition. As Paolo Bertetto points out in his *Fritz Lang: Metropolis* (Torino: Lindau, 1990), *Metropolis* was drastically shortened. A middle class did exist in the now unavailable original.
3. Andreas Huyssen, "The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis," NEW GERMAN CRITIQUE, no. 24-25, Fall/Winter, 1981-2, pp. 221-237.
4. There can be no doubt that such diverse items as Condillac's *Traité des sensations* (1754) with its sentient marble statue or 18th-century automata, often female figures playing musical instruments, contribute a great deal to the tradition of the artificial woman. For the purposes of this essay, I have deliberately limited my focus.
5. Brown, Sarah Annes. *The Metamorphosis of Ovid: from Chaucer to Ted Hughes*. New York: St. Martin's Press,1999.
6. Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel and El gran Serafín*, ed. by Trinidad Barrera, 2nd ed. Cátedra: Madrid, 1984. All quotations taken from this edition.
7. René Girard, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, trans. Yvonne Freccero (Baltimore and London: The Johns Hopkins Press,1966).
8. Felisberto Hernández, *Las Hortensias*, vol. 2 Obra completa. Siglo Veintiuno Editores: México (1983), p.179.

# Voir et écrire: le cas des cordonniers prophètes et/ou poètes, notamment aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles

*Florence Lévi*

Étant lusitaniste, le point de départ de mon étude est la constatation qu'au Portugal un certain nombre de cordonniers étaient prophètes aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Puis, je me suis aperçue que c'était le cas également dans d'autres pays européens, d'où mon interrogation sur les raisons de ce phénomène socio-culturel.

Au Portugal, c'est à Trancoso, village de la Beira, que Gonçalo Anes Bandarra (¿...?-1545), cordonnier de son métier, écrivit des *trovas* (poèmes en forme de quatrains) inspirées de la Bible, qui furent censurées par le tribunal de l'Inquisition et qui influencèrent un siècle plus tard le père António Vieira, célèbre missionnaire jésuite portugais (1608-1697).

Moins connu que Bandarra, au XVI^e^ siècle également, un cordonnier du nom de Simão Gomes fut surnommé "o sapateiro santo" (le cordonnier saint) et était une sorte de rabbi. Un jésuite, le père Manuel da Veiga, écrivit sa biographie qui fut publiée à Lisbonne en 1759. Il dit de lui: "Sans instruction, illuminé de manière surnaturelle par le Père des Lumières, il interprétait les Écritures pour les plus grands théologiens et trouvait la solution la plus authentique à leurs questions." Selon Manuel da Veiga, ce Simão Gomes était prophète: "Dieu lui découvrit beaucoup de choses qui étaient cachées et absentes et d'autres qui devaient se produire plus tard." Visionnaire aussi: "Comme s'il avait eu un cœur ouvert et à l'intérieur une vitre cristalline à travers laquelle il aurait vu tout ce qui s'y passait;" Dans sa dédicace, il énumère des cordonniers qui eurent une fonction religieuse importante, comme, par exemple, le père Balthasar de l'Incarnation, fondateur de la Congrégation des Moines

das Covas, de Montemor o Novo. Et de conclure: "Le héros de ce livre ne démérite nullement d'entrer dans cette très glorieuse liste."

De nos jours, un poète populaire de l'Alentejo (sud du Portugal), d'Évora très exactement, est lui aussi cordonnier de son métier. Son échoppe se trouve au fond de son jardin, à côté du poulailler. J'ai eu l'occasion de l'interviewer à plusieurs reprises en 1991 et vais le voir chaque fois que je peux. Il avait 64 ans en 1991. Peu instruit (il a la "quarta classe"), il a écrit des poèmes toute sa vie —sur de petits bouts de papier jaunis avec le temps—, qu'il allait me chercher lorsque sa mémoire lui faisait défaut. Ces poèmes sont dits sur un certain ton; ils portent sur des sujets variés, qui vont de l'amour à la politique en passant par l'histoire. Ti Raimundo —c'est ainsi qu'il s'appelle— en préfère certains à d'autres et prend plaisir à les réciter. Ces poèmes ont été publiés récemment par la mairie d'Évora, ce qui emplit notre Ti Raimundo de fierté. Il dit être le seul de l'Alentejo à écrire des "fundamentos", sortes de petites pièces de théâtre rimées suivant des règles très strictes; elles sont jouées lors du carnaval auquel il participe activement, dont il est le principal animateur.

Revenons à Bandarra, ce cordonnier de Trancoso: il est toujours qualifié de "humble cordonnier", peu instruit. Cependant ses *trovas* sont des interprétations de la Bible —qu'il avait donc lue. Si *trovas* signifie poème rythmé, ce n'est qu'un siècle plus tard qu'elles furent considérées comme prophétiques. Au XVII[e] siècle, en effet, l'interprétation, consistait à y voir l'annonce de l'avènement d'un Quint Empire et la résurrection d'un roi. Le père Vieira s'attachera à y voir des prophéties annonçant la résurrection du roi Jean IV qui avait apporté l'indépendance nationale à son pays, la Restauration, en 1640, et qui était mort en 1656.

Ces *trovas* se présentent sous forme de quatrains et sont intitulés "*sonhos*" (rêves). Bandarra mentionne son métier de cordonnier; ainsi offre-t-il ses *trovas* à D. Jean de Portugal, évêque de Guarda, en les présentant comme "*uma sapataria*" (une cordonnerie) et en espérant que ledit Jean de Portugal appréciera sa couture. (Rappelons que



cordonnier, en latin, se dit *sutor*, de *suer*, coudre):

| | |
|---|---|
| Determinei de escrever | J'ai décidé d'écrire |
| A minha sapataria: | Ma cordonnerie |
| Por ver Vossa Senhoria | Afin que Votre Majesté voie |
| O que sai de meu coser. | Ce qui sort de ma couture |
| [...] | [...] |
| Coso com linho assedado | Je couds avec du lin peigné |
| Encerado a cada ponto; | ciré à chaque point; |
| Coso meudo sem conto, | Je couds à petits points sans compter, |
| Que assim o quer o calçado. | Car ainsi l'exige la chaussure. |

Or, "notre" poète populaire de l'Alentejo, Ti Raimundo, écrit un poème qui rappelle étrangement ces *trovas* de Bandarra:

| | |
|---|---|
| Sou artista sapateiro, | Je suis un artisan cordonnier, |
| Vou mais solas batendo, | Je frappe sur des semelles, |
| Assim me vou entretendo | C'est ainsi que je m'occupe |
| Passo assim o dia inteiro, | Je passe ainsi toute la journée |
| Para ganhar algum dinheiro | Pour gagner un peu d'argent. |
| Tenho que meter uma tira. | Je dois poser une bande. |
| Muito freguês se admira | Beaucoup de clients s'étonnent |
| Quando a obra não está pronta. | Quand le travail n'est pas prêt. |
| Tenho fio, faço uma ponta, | J'ai du fil, je fais une pointe, |
| Coso da palmilha à vira. | Je couds de la semelle à la trépointe. |

Et Bandarra, dans la *trova* déjà citée, écrivait:

| | |
|---|---|
| Sei medir, e sei talhar, | Je sais mesurer, je sais tailler, |
| Semque vos assim pareça: | Même si vous ne le croyez pas: |
| Tudo tenho na cabeça, | J'ai tout dans la tête, |
| Se eu o quiser usar; | Si je veux, je peux m'en servir; |
| | |
| E quem o quiser glosar, | Et celui qui veut gloser, |
| Olhe bem a minha obra, | Qu'il regarde bien mon œuvre |
| E verá que ainda me sobra | Et il verra qu'il me reste encore |
| Dois cabos para ajuntar. | Deux bouts à rassembler. |

Autrement dit, ces deux artisans comparent la création poétique à la création de chaussures. Il s'agit de coudre des morceaux ensemble avec du fil, de coller, etc. Si la métaphore du tissage est fréquente pour désigner le langage et la création littéraire, celle de la cordonnerie l'est moins. Pourtant le Portugal n'est pas le seul pays où l'on trouve de telles comparaisons sous la plume de cordonniers.

Si l'on connaît l'opéra de Richard Wagner, *Les maîtres-chanteurs de Nuremberg*, on ne sait pas toujours ou on a oublié que Wagner y met en scène Hans Sachs, maître-chanteur du XVI^e^ siècle, qui était cordonnier de son métier. Or, l'opéra de Wagner tourne précisément autour des règles du chant, qui étaient, on le sait, très précises, et du métier de cordonnier qui est celui de Hans Sachs. À ce dernier revient, en ce jour de la fête de la saint Jean, de juger et de noter les chants des apprentis afin d'en élire un maître. L'un de ces apprentis, David, chante ceci:

> Un chant est fait de stances groupées;
> en savoir la juste règle est dur.
> Cousues ensemble



> du fil voulu
> les "stances" font la paire
> montant la forme entière.
> (Acte I, scène 2)

Faire de la poésie, savoir rythmer les mots, placer telle ou telle syllabe, tel ou tel son, est un travail similaire à celui du cordonnier qui martèle les chaussures. L'extrait suivant de l'opéra de Wagner est exemplaire à ce sujet:

> Seigneur! le nom de Maître ès chant
> ne s'obtient pas en un moment.
> De Nuremberg un Maître illustre,
> mon professeur, Hans Sachs,
> depuis un an met tout son zèle
> à m'inculquer son art.
> Cordonnerie et poésie,
> tout m'est enseigné d'un seul coup:
> ai-je battu le cuir à force,
> sur les voyelles on m'interroge;
> ai-je ciré bien droit le fil,
> c'est de la rime qu'il s'agit;
> l'alène en main,
> le poinçon brandi,
> mots sourds, mots clairs,
> mesures et pieds,
> la forme aux genoux,
> mots longs, mots courts,

sons durs, sons doux,
forts ou muets,
qui tombent, s'élident,
s'allongent,
les pauses, les "graines",
les "fleurs", les "ronces",
sur tout cela j'ai longtemps peiné:
à quel point, dites, suis-je arrivé?

Et l'interlocuteur, Walther, de répondre avec ironie: "À quelque paire de bons souliers?"

Mais alors, les cordonniers seraient-ils, de par leur métier, prédisposés à faire de la poésie? En tous cas, la liste des cordonniers-poètes ou écrivains est longue en Europe aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Certains sont peu connus, d'autres sont devenus célèbres; c'est le cas de Jakob Böhme, "le cordonnier de Görlitz", qui influença maints penseurs et philosophes allemands, Hegel en particulier, qui disait de lui: "Sa manière barbare d'exprimer les choses s'impose comme une évidence... Mais tout aussi évident est l'effort en profondeur par lequel il s'efforce de réunir les extrêmes les plus absolus... On ne saurait méconnaître le besoin profond de spéculation qui a poussé cet homme..."[1]

Né en 1575 d'une famille de paysans il fut donc cordonnier. Et c'est dans son échoppe qu'il eut plusieurs expériences qui décidèrent de sa vie intellectuelle.

On raconte qu'un jour entra un homme pour acheter des chaussures; Jakob Böhme, encore apprenti à cette époque, ne connaissant pas le prix de ces chaussures, lui indiqua un prix très élevé que l'homme paya. En repartant, il lui dit: "Jakob, tu es encore petit, mais un jour tu seras grand, et alors tu seras un tout autre homme, tel que le monde s'en étonnera. C'est pourquoi sois pieux, crains Dieu et révère sa parole! Surtout lis



soigneusement les Écritures saintes, dans lesquelles tu trouveras des instructions et des consolations, car tu auras beaucoup à souffrir. Tu auras à supporter la pauvreté, la misère et les persécutions, mais sois courageux et persévérant, car Dieu t'aime et t'est propice."[2]

En 1610, Jakob Böhme eut une vision: "Un dimanche matin, il avisa dans son échoppe de cordonnier, sur une étagère fixée au mur, une assiette d'étain; cette assiette brillait 'd'un bel éclat jovial', pour employer les termes mêmes de Jakob Böhme. [...] Mais voici l'important: en remarquant le rayon de lumière sur le fond sombre de l'étain, Böhme comprit soudain que la lumière ne peut se révéler que sur un fond d'obscurité."[3]

Si certains critiques ont dit de lui qu'il était un prophète, il est plus juste de voir en lui un mystique ou un "visionnaire métaphysique". Toujours est-il qu'il décida de mettre par écrit ce qu'il vit: "Tu dois savoir que ce que je dis ici n'est pas une *histoire* que d'autres m'auraient racontée; non, je suis constamment dans cette lutte moi-même... et c'est grâce à cette lutte que ma révélation me fut donnée... et *le désir violent de mettre tout cela sur le papier*."[4]

Il lui en coûta, car il vivait à l'époque de la Réforme et il eut de graves déboires avec le pasteur de son village, Gregor Richter, qui le traita d'"hérétique dangereux" et lui interdit de continuer à écrire. Böhme respecta cette interdiction un certain temps, puis se remit à écrire et fut publié. Ce qui entraîna de nouvelles persécutions.

Il est évident que le contexte historique de ces XVI^e^ et XVII^e^ siècles est empreint de religion et de querelles intestines. Bandarra, au Portugal, s'attira les foudres de l'Inquisition. Et l'examen des procès d'inquisition au Portugal aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles montre qu'une forte proportion des personnes poursuivies par l'Inquisition était composée d'artisans, de cordonniers en particulier.

Jean de Léry, né en 1535 en Bourgogne et mort en 1613, auteur de *Histoire d'un voyage fait en terre du Brésil*, était lui aussi cordonnier;

il savait lire et écrire et connaissait très bien la Bible. Réfugié de fraîche date à Genève, après s'être converti, il se joint, en 1556, à la petite mission envoyée par Calvin à Villegagnon, le chef de l'éphémère "France Antarctique" du Brésil. Après ce voyage —qu'il raconte donc, en guise de témoignage et qui est une véritable œuvre littéraire et anthropologique— il retourne à Genève où il hésite de longs mois entre sa profession de cordonnier, le métier d'aubergiste de la femme qu'il épouse alors, et une vocation de pasteur. Il choisit finalement d'être pasteur. Et l'on peut affirmer qu'il fut l'un des porte-parole les plus éloquents du parti huguenot. Comme l'écrit Frank Lestringant, dans sa préface à *Histoire d'un voyage en terre de Brésil*, "C'est sa conversion, sans doute précoce, à la Réforme, qui, en ces temps de persécution grandissante, donne figure de destin à l'existence ordinaire de cet artisan et lui ouvre soudain de vastes horizons."

Le contexte religieux de ces XVI^e^ et XVII^e^ siècles expliquerait donc en partie l'importance culturelle de ces cordonniers ainsi que la manière dont leurs écrits ont été perçus (tantôt valorisés à l'extrême, tantôt critiqués, censurés, rejetés et jugés "hérétiques" et scandaleux).

Les conditions de travail de ces artisans sont également un élément de compréhension. En effet, ces cordonniers fabriquaient des chaussures et ne se contentaient pas de les réparer —à la différence des savetiers— et travaillaient pour une catégorie relativement aisée de la population. On imagine que des échanges intellectuels s'instauraient, dans l'échoppe.

D'après Robert Mandrou[5], les cordonniers, en France, exerçaient un métier important, leur donnant un rôle public: "Avec leurs échoppes ambulantes, ils 'surveillent' tout un quartier." Ce sont, dit-il, des "personnages hauts en couleur, comme le berger dans les campagnes, encore que pour des raisons fort différentes." Ils ont, en outre, une place à part dans les émeutes urbaines, comme dans les cérémonies de la vie quotidienne.

Quoi qu'il en soit, ces cordonniers étaient tous des "exaltés", passionnés par les questions religieuses dans lesquelles ils s'engageaient



corps et âme. Il est séduisant de reprendre ce qu'écrit Gilbert Durand dans un ouvrage intitulé *La foi du cordonnier*, à savoir que les cordonniers sont des hommes dont le métier consiste à allier la terre et le ciel (la terre avec la semelle, le ciel avec l'empeigne):

> C'est que tout l'art du cordonnier est de joindre par le fil de poix ou les clous la semelle qui marche sur la terre et la voûte de l'empeigne. Là est le symbole pontifical de la cordonnerie. Les bergers sont rois, mais les cordonniers sont clercs. Les mules du saint Père sont aussi significatives que la triple tiare. [...] La chaussure, soulier ou sandale de cuir, est bien le symbole de l'acte sacerdotal par excellence : la liaison du ciel et de la terre.[6]

On comprendrait mieux ainsi pourquoi des cordonniers, attachés au sol et à la marche (des autres) eurent les yeux levés vers le ciel, vers Dieu. On peut aussi penser que les chaussures étant le moyen donné aux hommes pour marcher, les créateurs de ces objets y aient vu des directions dans lesquelles placer leurs propres pas.

Souvent, ces cordonniers reconnaissaient leur manque d'instruction et se définissaient par conséquent comme des autodidactes. Bandarra, par exemple, ne se définit pas de manière péjorative et, comme nous l'avons vu, le cuir est, pour lui, une figure poétique. Mais il a conscience de n'être guère instruit. Lors de son procès, le père Vieira fut notamment accusé d'avoir considéré Bandarra comme un vrai prophète; or un de ses arguments pour prouver que Bandarra était un vrai prophète réside précisément dans le fait que Bandarra n'était pas instruit, ce qui constituait à ses yeux la preuve qu'il ne pouvait qu'être illuminé de la lumière divine.

Quant à moi, je ne peux m'empêcher de faire un rapprochement avec la manière dont certains prophètes bibliques commencent par refuser la mission dont les investit Dieu, arguant de leur incompétence. Moïse ne dit-il pas qu'il a la bouche lourde et qu'il bégaie? Ezéchiel, qu'il n'est encore qu'un enfant? Les plus grands prophètes sont ceux qui ont commencé par se dire indignes de cette "vocation".

On peut aussi se demander s'il n'y a pas eu une transmission, dans l'inconscient collectif, de la légende du Juif Errant. En effet, selon celle-ci, Jésus, fatigué, sur le chemin du calvaire, s'arrête au seuil d'une échoppe

de cordonnier et demande à celui-ci, dénommé Ahasvérus, s'il peut se reposer chez lui. Ahasvérus lui répond non ; à quoi Jésus rétorque: "Eh! bien, je me reposerai et toi, tu marcheras éternellement". Une autre version, antérieure, est: "Tu m'attendras éternellement".[7]

Cette légende, qui est apparue au VII^e siècle après J.C., se répandit à partir du XII^e siècle dans toute l'Europe grâce à la diffusion de la littérature de colportage (et donna naissance à des œuvres romantiques au XIX^e siècle).[8]

L'image que le peuple retient de ce Juif Errant est celle d'un homme railleur, "poissard" (de poix), concierge et sarcastique, "car ce genre d'homme est mordant et effronté" (Boutrays). La complainte qui suit *l'Histoire admirable du Juif Errant* —publiée à Bruges en 1710— exprime bien ce comportement —dont il se repent; s'adressant à ses confrères, le Juif Errant les invite à ne pas se moquer des passants:

Vous savez que notre métier

Est fort sujet à critiquer

[...]

Laissez passer et repasser

Tout le monde, sans les railler,

Vous en serez plus estimés,

L'on ne pourra plus vous blâmer;[9]

D'aucuns affirment que cette légende est à l'origine d'un certain antisémitisme. En tous cas, son succès a correspondu à un goût du public pour le merveilleux, pour les légendes pieuses s'inscrivant dans une pastorale de la peur des châtiments éternels et a concordé avec les sentiments antijuifs profondément ancrés dans la tradition chrétienne.

Or, des enquêtes relativement récentes ont montré que dans certaines régions de France et de Catalogne les cordonniers étaient souvent stigmatisés en tant que juifs: on les compare aux crabes qui marchent sur le côté:



Nos ancêtres éprouvaient une certaine répugnance à l'idée de manger du crabe parce que, disaient-ils, c'était le poisson préféré des juifs (*sic*), qui l'avaient fait exprès pour leur usage et n'en mangeaient pas d'autre. De là vient que les vieux loups de mer l'appellent 'juif'. Et, comme la tradition dit que les juifs étaient cordonniers, on lui applique aussi bien le nom de cordonnier (*sabater*) et on le considère comme le savetier des poissons.[10]

Plusieurs caractéristiques propres à leur métier sont à l'origine de jugements péjoratifs: les fortes odeurs, du cuir, de la poix, le bruit du marteau, les couleurs noires à l'intérieur de l'échoppe. C'est pourquoi par exemple les cordonniers ont été appelés "bouifs" au XIX^e siècle, mot signifiant "le petit savetier crasseux pratiquant dans une échoppe le rapetassage des chaussures usagées". À "bouif", les cordonniers en 1953 associent l'idée de petit, de rapetassage, de vieux, de saleté. Pour le cordonnier Juignet, le "bouif", c'est celui qui est bouffi, qui se bâfre. Le cordonnier est marqué par la saleté, il ne peut s'en défaire, même les jours de fête de la Saint-Crépin:

Parés de leurs habits du dimanche et des jours de gala, les cordonniers circulent par les rues et se réunissent pour se rendre processionnellement à la messe. Si leur visage est frais et soigneusement lavé, si leur personne brille de la propreté la plus méticuleuse, leurs mains ont conservé cette couleur noirâtre qui leur est propre, qui est particulière aux gens de leur état. Madame la poix ne perd pas ses droits du premier coup. Elle n'abandonne pas ainsi ses fervents adorateurs. (*Le Journal de Loudun*, 29 octobre 1874).[11]

Gaël Milin[12] pense que c'est l'image négative du cordonnier dans la société urbaine traditionnelle qui vaut à Ahasvérus de se voir attribuer ce métier. Sans doute. Mais ce Juif Errant n'est pas seulement une figure négative. Selon l'aspect sur lequel est mis l'accent, il a des côtés positifs. Par exemple, il a, comme les apôtres après la Pentecôte, le don des langues; don que l'on retrouve, au fond, chez les cordonniers "célèbres" qui ont voyagé aux aussi (mais pas éternellement) et ont su s'adapter aux différentes populations rencontrées lors de leurs pèlerinages.

L'image négative est liée, nous l'avons vu, au contexte religieux de cette époque marquée par les guerres de religion. Mais elle se poursuit jusqu'à nos jours et semble venir de loin: en effet, Pline l'Ancien (23 ap.

J.C.) rapporte, dans son *Histoire naturelle* (35, 85) les paroles que le peintre Apelle en Grèce aurait dites à un cordonnier qui, ayant jugé d'une sandale dans son tableau, aurait ensuite voulu juger de la jambe: "*ne supra crepidam sutor iudicaret*"; et Pline d'ajouter que ces mots passèrent en proverbe: "*ne sutor ultra crepidam*" (le cordonnier ne doit pas aller au-dessus de la sandale).

Comment expliquer cette transmission à travers les siècles que l'on retrouve aujourd'hui encore dans la sagesse populaire au Portugal, avec l'emploi des proverbes suivants: "Não vás, sapateiro, além da chinela" et "Quem te manda a ti, sapateiro, tocar no rabecão?"

Dans *les maîtres-chanteurs*, de Wagner, apparaît bien le besoin et à la fois la difficulté d'allier le métier de cordonnier et celui de faiseur de vers. Hans Sachs chante:

> Chausser les humains, quel triste métier!
>
> Pour moi, sans l'art béni des vers,
>
> j'enverrais au diable tous souliers!
>
> (Acte III, scène 4)

Bien sûr, c'est l'œuvre de Wagner et ne sachant pas l'allemand, je n'ai hélas pas pu avoir accès aux œuvres de Hans Sachs lui-même, mais je sais qu'il écrivit des farces allégoriques, autre manière de contester l'ordre social existant.

En effet, il ressort de mon étude que les cordonniers menacent souvent l'ordre social qui, pourtant, n'existerait pas sans eux; leur métier est des plus utiles. Sans eux, les hommes seraient tous des va-nu-pieds. Du reste, ces artisans ont une conscience sociale qui en conduisit bon nombre à des activités militantes. Je pense, par exemple, au quaker George Fox, en Angleterre, mais aussi à des Brésiliens du Nordeste qui furent des militants.[13]

Les cordonniers poètes et/ou prophètes dont j'ai parlé sont paradigmatiques, et ne sont qu'une partie d'une liste plus longue —à



compléter. Ce que j'ai cherché à montrer, ce sont les constantes observables dans ce phénomène socio-culturel qui traverse tous les siècles —mais est plus prégnant aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

Des figures de cordonniers se dégagent: personnalités doubles, perçues tantôt positivement tantôt négativement. Cette ambivalence du regard porté sur eux traduit les oscillations entre une admiration envers les autodidactes et un refus d'admettre que les cordonniers outrepassent leur rôle dans la société et n'aient pas uniquement le nez dans les souliers, comme les y invitent le dicton espagnol: *Zapatero, a tus zapatos* et le dicton italien: *Ciabattino, parla sol del suo mestier.*

**Notes**

1. Cité par Ernst Bloch in *La philosophie de la Renaissance*, Petite Bibliothèque Payot, 1974, 1994, p. 84.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Cité par Alexandre Koyré in *La philosophie de Jakob Böhme*, Vrin, 1971.
5. *De la culture populaire aux 17^e^ et 18^e^ siècles – La Bibliothèque Bleue de Troyes,* Stock, 1964.
6. Gilbert Durand, *La foi du cordonnier*, Denoël, 1984, p. 9.
7. Cf. Gaël Milin, *Le Cordonnier de Jérusalem - La Véritable Histoire du Juif Errant*, Presses Universitaires de Rennes, 1997.
8. Cf. Marie-France Rouart, *Le mythe du Juif Errant dans l'Europe du XIXe siècle*, José Corti, 1988.
9. In Gaël Milin, op. cité.
10. Jacques Chauvin, *Les cordonniers et la transmission des savoirs*, Ministère de la Culture - Mission du patrimoine ethnologique, avril 1993.
11. Ibid.
12. Op. cité.
13. Cf. Bernadette Wrublebvski Aued, *Histórias de profissões em Santa Catarina: ondas largas "civilizadoras"*, Florianópolis, ed. do autor, 1999.

**Bibliographie**

AZEVEDO, J. Lúcio de: *História de António Vieira*, 2 vols, Lisboa, Clássica Editora, 1992
BANDARRA, Gonçalo Annes: *Profecias. Sapateiro de Trancoso*, 5ª ed, apres. de António Carlos Carvalho, Lisboa,Vega, colecção Janus, 1996
BENOIST, Luc: *Le compagnonnage et les métiers*, PUF, 1966
BLOCH, Ernst: *La philosophie de la Renaissance*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Petite Bibliothèque Payot, 1994
BÖHME, Jakob: *De la vie au-delà des sens*, trad. de Gérard Pfister, Paris, Arfuyen, 1997
BURKE, Peter: *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Temple Smith, 1978
CHAUVIN, Jacques: *Les cordonniers et la transmission des savoirs*, Ministère de la Culture - Mission du patrimoine ethnologique, Avril 1993
DE GAETANO, Armand L.: *Giambattista Gelli and the Florentine Academy*. The rebellion against latin, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1976
DE LÉRY, Jean: *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, texte établi, présenté et annoté par Frank Lestringant, Le Livre de poche, 1994
DURAND, Gilbert: *La Foi du Cordonnier*, Denoël, 1984
FONTAINE, Marie Madeleine: "Genevre-Genève. Distorsions dans la relation", Jean de Léry, CAHIERS TEXTUEL, Paris7 - Denis Diderot, 2000
FRUTTERO & LUCENTINI: *L'amant sans domicile fixe*, roman traduit de l'italien par François Rosso, Seuil, 1988
HERMANN, Jacqueline: *No reino do Desejado - A construção do sebastianismo em Portugal séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998
KOYRÉ, Alexandre: *La philosophie de Jakob Böhme*, Vrin, 1971
LE GOFF, Jacques: *Pour un autre Moyen Âge – Temps, travail et culture en Occident*, Gallimard, Tel, 1977
LIPINER, Elias: *Gonçalo Anes Bandarra e os Cristãos-Novos*, Braga, Barbosa & Xavier, LDA., Artes Gráficas, 1996
LOPES Raimundo José (Poeta Popular Eborense): *Poesias. Aproveitamento dos Meus Tempos Livres*, Évora, sd.
MANDROU, Robert: *De la culture populaire aux 17e et 18e siècles – La Bibliothèque Bleue de Troyes*, Stock, 1964
MILIN, Gaël: *Le Cordonnier de Jérusalem – La Véritable Histoire du Juif Errant*, Presses Universitaires de Rennes, 1997



NEVES, DA SILVA António: *Bandarra, o Profeta de Trancoso*, Publicações Europa-América, 1990
RANCIÈRE, Jacques: *Le philosophe et ses pauvres*, Fayard, 1983
ROUART Marie-France: *Le mythe du Juif Errant dans l'Europe du XIXe siècle*, José Corti, 1988
VEIGA, Padre Manuel da: *Vida, Virtudes e Doutrina admirável de Simão Gomes, Portuguez, vulgarmente chamado o Sapateiro santo*, Lisboa, na Officina de Joseph Filippe, 1759.
WAGNER, Richard: *Les maîtres-chanteurs de Nuremberg*, livret EMI Classics, 1994
WRUBLEBVSKI AUED, Bernadette: *Histórias de profissões em Santa Catarina: ondas largas "civilizadoras"*, Florianópolis, Ed. do Autor, 1999

# Le visuel et la parole: problèmes de la représentation, notamment dans le surréalisme

*Jacqueline Chénieux-Gendron*

De quelle représentation s'agit-il ici? La langue française permet l'ambivalence et même la plurivalence du sens: pour nous en tenir aux principaux, il peut s'agir d'un côté de la représentation du "réel" par les moyens iconiques (représentation a le sens, alors, d'image concrète, de figure), mais aussi de l'"image fournie par la sensation", où le mot prend sens d'imaginaire; enfin, et c'est le sens le plus usuel dans la langue française, de l'action de jouer des pièces de théâtre.

Or, l'avantage des problématiques telles qu'elles sont posées par le Surréalisme, entendu au sens large (en y incluant le travail d'Artaud), c'est qu'elles sont comme le lieu par excellence d'études comparées, dans la mesure où elle posent en même temps tout un nœud d'interrogations, mettant en relation les divers moyens d'appréhender le "réel", de le rêver, et de le réinventer par l'imaginaire. Et on voit bien aujourd'hui que ce siècle a trouvé dans ce mouvement, je parle du surréalisme, une flamboyante, désordonnée, indispensable source de mauvaise conscience, apte à constituer une critique des codes au sens fort, et une réflexion philosophique portant sur les structures de la représentation. Mes suggestions ne sont donc historiques qu'en apparence, car c'est plutôt des enjeux structurels et idéologiques de la représentation qu'il s'agira.

1. Le surréalisme est donc selon moi, de bout en bout, et je l'affirme sans chercher le paradoxe, un éloge de la représentation, et même de la théâtralisation: et ceci, contre la notion même de perception. Ce qui se rapproche, si l'on veut emprunter les termes employés par André Breton (*Le Surréalisme et la peinture*), de l'apologie de la "vision" dévalorisant

la simple "vue".

Or, cette affirmation n'est nullement de l'ordre du paradoxe, si l'on cherche à élaborer une esthétique picturale. Il est de fait que la représentation devient vision, qu'elle éclate dans ses codes dès lors que l'on prend conscience, dans son exercice même, de la part de l'affect qui la nourrit, de la part de savoir qu'elle condense intuitivement, et même de la part du langage articulé dans la communication qu'on en délivre. Il est de fait que la représentation est toujours "vision" et qu'elle nous fait bouger "en tant que sujet".

Cela dit, en suggérant de tourner le regard vers "le modèle intérieur", comme l'a proposé André Breton, on constitue une sorte de Gestalt exaltée, dont la règle du jeu serait: "Ce n'est pas l'objet qui est réel, c'est la représentation que je m'en fais, comme pouvoir de déplacement des formes". Contrairement à ce qu'affirme la vulgate critique, qui parle d'aporie du sens dans le surréalisme, il y a là selon moi une "sur-représentation", dont j'aimerais regarder ici les modes et les contours.

Ill. n° 1

La notion de "modèle intérieur", d'abord: on rejoint ici la pensée symboliste, dans laquelle l'œil clos jouit d'une sorte de privilège: celui de capter la voyance, au sens extralucide du terme, et par là de se faire voyeur. L'œil clos du modèle (pensons à la toile d'Odilon Redon, *Les Yeux clos*, ill. n° 1, qui se trouve à Paris au Musée d'Orsay) exacerbe sa voyance —voyance représentée, certes, regard intérieur, regard du prophète ou du devin— mais aussi, plastiquement, voyance



exhibée. Car l'œil clos dans la toile d'Odilon Redon se retourne plutôt en un double phare: sur la paupière de droite, une tache lumineuse aplatissante désigne et souligne l'absence du regard tourné, comme il le devrait, vers l'extérieur. Au tiers inférieur, servant de socle au buste figuré, la trace d'un pinceau lumineux affleure sur les eaux. C'est ici que se passe quelque chose, sur la surface miroitante des eaux: flottement de la pensée? flottement de la mémoire? de l'idée du sujet représenté? On ne peut pas éviter d'évoquer Schopenhauer et son Idée du monde (*Le Monde comme volonté et comme représentation* a été publié en 1818). Le poète, comme le peintre sont aveugles, c'est-à-dire voyeurs et voyants, et l'on sait que cette thématique traverse tout le symbolisme, avec des racines mythiques extrêmement anciennes et profondes. On ne peut pas ne pas penser à Tirésias, personnage légendaire, à Homère, qui aurait été aveugle, et à tant d'autres.

Si l'on se réfère à d'autres visages aux yeux clos dans l'œuvre de Redon[1] ou dans le symbolisme, notamment belge (on pense à William Degouve de Nuncques), tous, selon une critique abondante et convaincante, renvoient à la pensée du romantisme allemand et à la parole de Gaspar David Friedrich: "Ferme l'œil de ton corps afin de voir avant toute chose ta propre image par l'œil de l'esprit". Et finalement ces visages clos sur eux-mêmes paraissent bien emblématiser plastiquement cet "œil de l'esprit" —luisant de la seule lumière spirituelle, tant ces martyrs, au visage posé sur une coupe comme un fruit, vaguement brillant de ce givre qu'on appelle la pruine, ou ces visages de sainteté entièrement perdus dans leur propre contemplation ne disent rien de la souffrance ni du sang répandu.

Toute la peinture surréaliste, de son côté, présente comme structurelle ce qui était caractéristique thématique dans le symbolisme. Et ainsi, le peintre voyeur/voyant met en scène (voici ma proposition) la structuration même de la vue —geste par lequel se repère une théâtralisation du geste de peindre.

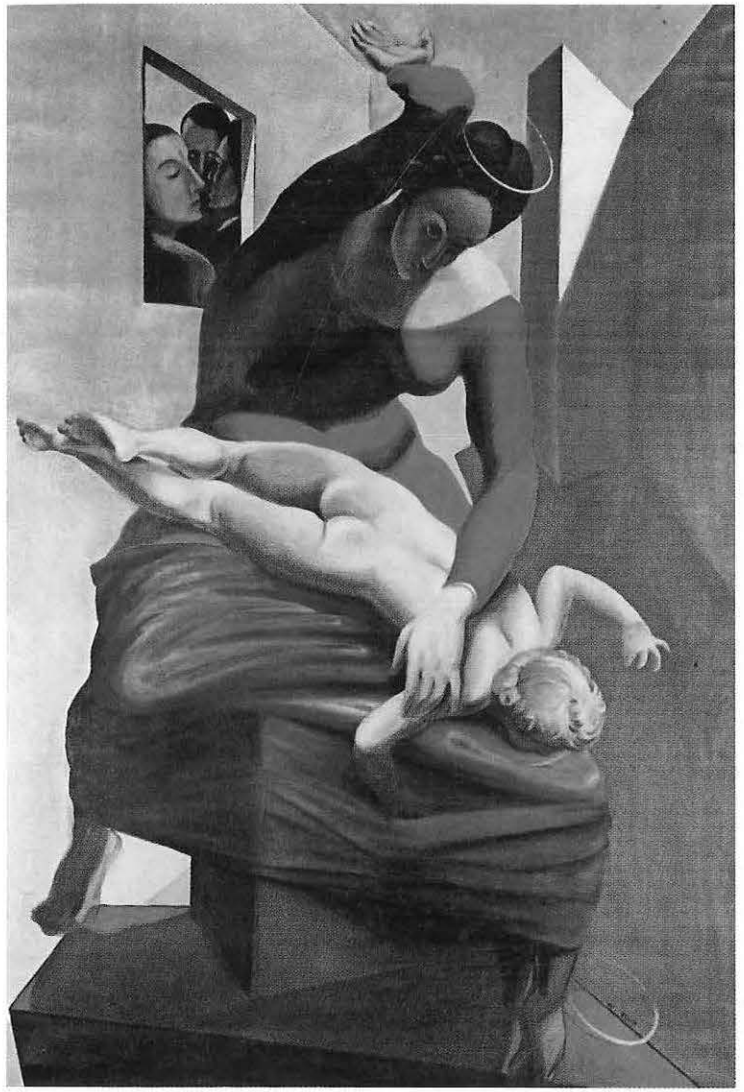
Cette peinture met en scène, et ceci dans le même temps, un réseau, disons, d'objets, et, dans le même geste, une interrogation sur la peinture

(peu importe que ces objets soient peints comme dans un rêve —c'est alors la peinture "automatique", celle d'André Masson, la peinture de l'informe, disons celle d'Yves Tanguy— ou bien que ces objets soient précautionneusement reformés, reformulés, "léchés": c'est la peinture de Dali). Elle est en même temps peinture "olfactive" comme disait Marcel Duchamp et lieu théâtral où penser l'esthétique.

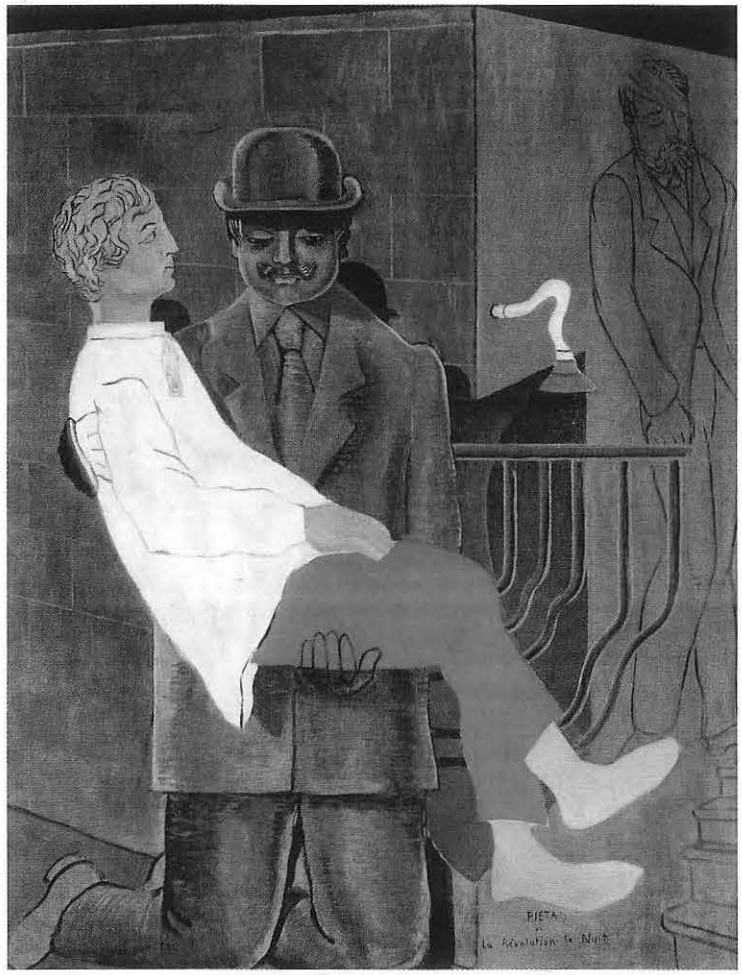
Théâtre de voyeur dans la toile de Max Ernst, assurément ironique sur elle-même, je parle de *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins* (ill. n° 2) où pulsions sadiques et optiques se rejoignent. On voit aussi comment relire le voyeurisme des témoins, dans cette toile, comme position symétrique de la nôtre, regardeurs, spectateurs.

Mais je voudrais surtout parler de cette toile emblématique et originaire, la célèbre *Piétà ou la Révolution la nuit* de Max Ernst, datant de 1923 (ill. n° 3). Toile immédiatement célèbre qui affiche sa thématique par son double titre. Or, la deuxième partie de ce titre désigne bien les multiples "révolutions"qui s'opèrent dans la thématique codée de la déposition de croix.

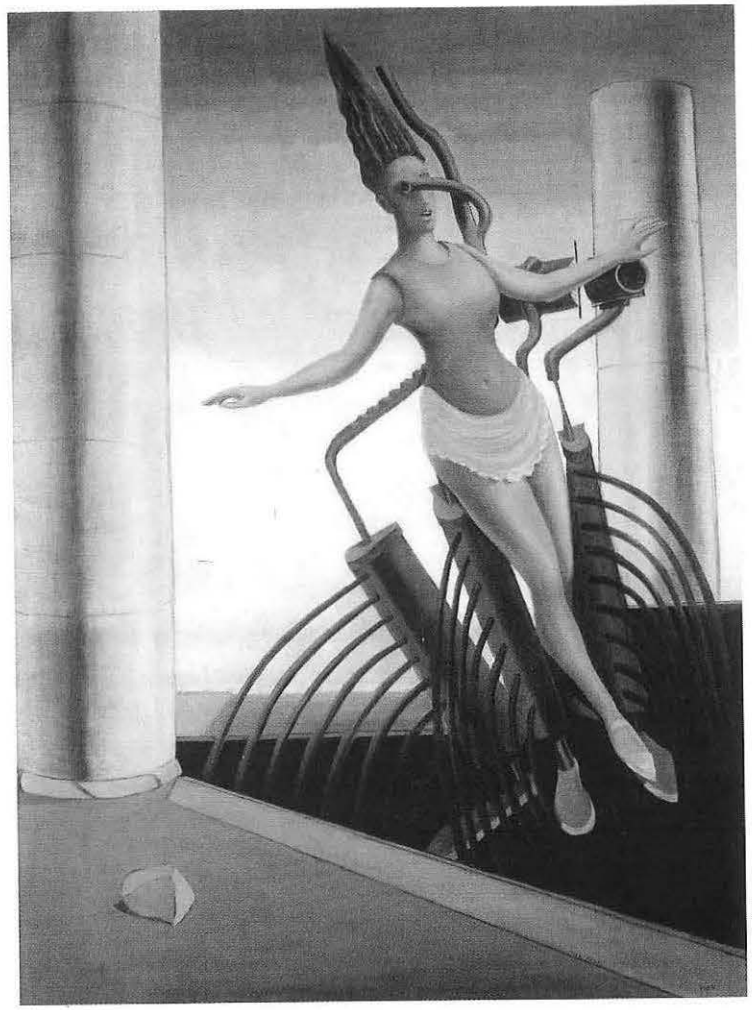
Révolution sexuelle: le père, aux yeux baissés, presque clos (et on se rappelle ici que le père de Max Ernst était lui-même peintre), remplace la mère dans sa fonction de soutien du corps mort aux yeux fixes. Révolution thématique: de la sphère religieuse à la sphère poétique, puisque l'apôtre qui pleure sur la droite, c'est Apollinaire, le poète, reconnaissable à son bandeau de trépané. Mais aussi, et c'est là ma thèse: révolutions picturales mises en scène au sein du tableau. Tout oppose en contraste la forme raide et prédécoupée du fils (laquelle, quoique peinte, est comme un mimésis de collage) et la silhouette d'Apollinaire dessinée au trait sur le mur, non moins que le troisième mode pictural de la représentation: le personnage du père agenouillé est traité en effet de relief. Ainsi une figure en deux dimensions (le fils) est au centre d'une figuration linéaire et d'un effet tridimensionnel. C'est comme si Max Ernst emblématisait le système trinitaire de la représentation (la statuaire, ou ronde bosse, la peinture figurative, qui réduit l'espace à deux dimensions, le dessin, enfin).



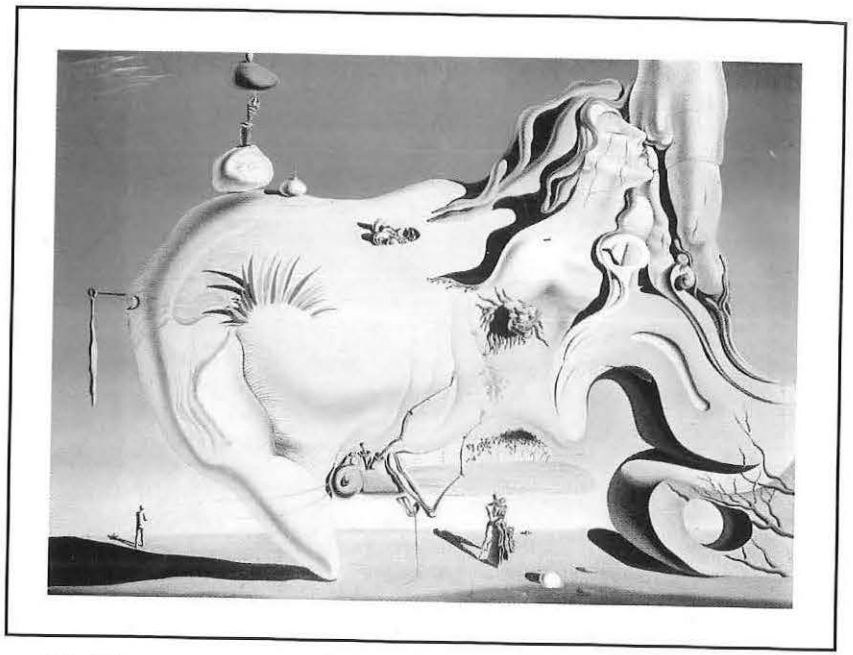
Ill. n° 2




Ill. nº 3



Ill. nº 4



Ill. n° 5



Mieux encore: c'est l'espace qui est en révolution, qui se plie, se déplie et se replie. Le père s'agenouille, repliant ses jambes, devant l'angle saillant des deux rues qui exhibent, en excroissance, une balustrade dont les barreaux, soudain, se dérobent et se tordent. La figure linéaire du poète dessinée sur le mur soudain prend appui sur les marches figurées en bas et à droite: ne prend-il pas pied, ainsi, dans l'espace de figuration à deux dimensions? Et le fils ne semble-t-il pas tout près de monter sur ces mêmes marches? Prêt ainsi à prendre pied dans un espace figuré à trois dimensions. L'imminence du mouvement et les effets de torsion de l'espace (auxquels on peut ajouter l'énigmatique tuyau blanc tordu qui émerge du mur, presque au centre du tableau) donnent à cette toile statique une sorte de déséquilibre qu'on peut décrire comme venant de sa construction en éventail —identique à celle de *La Femme chancelante*, de la même année 1923 (ill. n° 4)—: un des centres de sa construction est en effet situé en bas et à droite, en ce point d'où partent diverses obliques et, notamment, celle du fils raidi par la mort.

Voici donc à peu près ce que j'appelle représentation théâtralisation dans la peinture surréaliste, et ce qu'on trouve selon des variantes très différentes les unes des autres selon les peintres, mais en tous cas chaque fois et seulement quand se noue quelque chose qui est de l'ordre de ce que la psychanalyse appelle le symbolique.[2]

Je me suis demandé par exemple si la thématique des langues (langues tirées, étirées, obscènes) chez Salvador Dali n'avait pas quelque chose à voir avec la matière, chez lui: cette peinture qu'en langue française on dit "léchée", obtenue par des couches et des couches de la brosse du peintre, comme dans la laque extrême-orientale, et par toute une alchimie de la préparation (de l'huile mêlée à on ne sait quelles mixtures). Quoi qu'il en soit, on trouve chez Dali une autre composante de la thématique de l'œil clos (comme aveugle, c'est-à-dire voyant et aussi voyeur) et cette composante est la jouissance ( au sens érotique, cela s'entend). *Le Grand Masturbateur* de 1929 (ill. n° 5) le manifeste sans détour.

2. Ma deuxième proposition est celle-ci: le surréalisme fait l'éloge de la représentation, l'éloge du "théâtre éternel", contre le théâtre comme genre, au sens aristotélicien du terme, dans lequel le vraisemblable est valorisé en face du monstrueux, et où le tragique et le comique s'excluent.

On dit trop souvent que le surréalisme bretonien est hostile au théâtre. Cela ne fait pas sens.

Ma proposition est donc celle-ci: contrairement à une lecture courante, qui affadit et aplatit l'apport du surréalisme, ce mouvement, notamment dans sa version bretonienne, n'a ni craint ni refusé le théâtre; il en a au contraire prôné toutes les ressources. (Le seul tort que je reconnaisse au surréalisme est qu'il se laisse trop bien vulgariser. C'est-à-dire déformer. Lisez les médias...). Voici donc André Breton (*Introduction au discours sur le peu de réalité*, 1927) censé refuser tout autant le genre théâtral que le genre romanesque. Or, que dit-il?

> Je suis dans un vestibule de château, ma lanterne sourde à la main, et j'éclaire tour à tour les étincelantes armures. N'allez pas croire à quelque ruse de malfaiteur. L'une de ces armures semble presque à ma taille; puissé-je la revêtir et retrouver en elle un peu de la conscience d'un homme du XIV[e] siècle.

Puissé-je: je m'arrête à cet optatif. Cet espoir n'est nullement désespéré. Breton continue:

> Ô théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous renvoie de nous une image étrangère.[3]

Ces lignes offrent certes une critique de l'effet de ressemblance, mais aussi un éloge du masque, et de son "étrangeté". Car cette expression d'image "étrangère" peut elle aussi être lue de façon favorable. L'étrange et l'étranger sont toujours valorisés dans les textes surréalistes. De sorte que la phrase qui suit, et qui, effectivement, vilipende les inventeurs rationalisants, ceux qui s'appuient sur la psychologie standard pour créer des situations vraisemblables, s'enlève sur le fond de l'éloge du théâtre éternel, de celui qui nous fait rêver. Ces lignes se poursuivent d'ailleurs par un magnifique exemple de drame lyrique surréaliste (c'est le "colloque



des armures"), où le dialogue se modèle, à mon sens, sur tel dialogue de drame symboliste, ou encore, plus près des surréalistes qu'on ne croit, celui du premier Claudel (*L'ours et la lune*, ou *Protée*). Je cite Breton:

> J'entends, entendez-vous ? Comment souffrir encore le galop des chevaux dans la campagne ? Même pour eux le soleil des morts a beau resplendir, les vivants se portent toujours à fond de train au secours de l'insecourable.

Ce que Breton, dans ce texte à mon sens mal interprété que je citais tout à l'heure, désigne du terme de "théâtre éternel", Antonin Artaud, que l'on a, en revanche, lu et relu, le désigne du terme de "théâtre de la cruauté". Et ma proposition est de repérer les convergences entre Breton et Artaud, ainsi qu'entre eux et la dramaturgie surréaliste.

Ici comme là, et d'ailleurs comme chez Graig ou Appia (à quoi donc je reconnaîtrais tout bonnement une caractéristique de la modernité de ce siècle), on trouvera un éloge de l'élairage, de la lumière électrique, la grande nouveauté de ce siècle.

> Je suis dans un vestibule de château, ma lanterne sourde à la main, et j'éclaire tour à tour les étincelantes armures.

Le metteur en scène est là, tout-puissant. Voici le "régisseur" de Craig, voici, chez Artaud, dans la "Quatrième lettre sur le langage", l'appel au "maniement direct de la scène".

Mais aussi, à la solennisation mystérieuse de la scène, chez Breton ("Je suis dans un vestibule de château..."), répond, chez Artaud, l'organisation rituelle, portée au statut de valeur: c'est ce qu'il loue dans le théâtre balinais, cette "adorable et mathématique minutie", qu'il perçoit comme un cérémonial ésotérique strictement ritualisé. Mais à la représentation extrême-orientale (Bali) et, éventuellement, chrétienne (la messe), où le rituel se fonde sur la répétition, Artaud oppose la représentation-événement: moment unique où le cérémonial enveloppe et investit le spectateur, qui est invité à entrer dans le jeu de la transe dramatique. Dès lors, entre le "théâtre éternel" dont parle Breton, et la représentation unique que rêve Artaud, on voit bien le lien, qui est d'évitement du temps —tantôt par l'excès, et tantôt par le manque. Mais

on voit bien que la modernité théâtrale a plutôt creusé du côté du vertige de l'instant, en tant qu'il offrirait la meilleure image de l'éternité— disons: l'image la plus "moderne" de l'éternité.

Ce qui, chez Breton, enfin, est "armures", au sens de costume, est chez Artaud mannequins, figures énigmatiques et disproportionnées, qui arrachent le théâtre au mimétisme. On se rappelle cette suggestion, chez Artaud, de mettre en scène des "personnages hiéroglyphes [...], des instruments de musique grands comme des hommes, des objets à forme et à destination inconnue".[4] Pour le spectateur, le spectacle devient dès lors épreuve initiatique, "curation cruelle", vertige hallucinatoire d'une perte d'identité:

> Je propose un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur[...][5]

3. Mais ce qui noue ces problématiques, dans le surréalisme comme dans nos modernités, c'est le refus d'un langage psychologique et rationalisant, lequel s'acharne à réduire l'inconnu au connu, langage respecté par les intellectuels de façon ritualiste, et respecté comme simple articulation qui privilégie l'aspect conceptuel des choses. Au lieu que ce qui est en question, c'est l'élaboration d'un langage "objet solide".

Que serait donc un langage "objet solide"? Ce ne serait pas simplement un langage qui aurait à faire avec le cri, ni avec le geste, ce serait un discours nécessaire, un discours qui arracherait la parole à sa contingence naturelle: bref, j'ai déjà donné avec ces termes la définition que propose André Green[6] du discours mythique. Je résumerai sa pensée par la formule: le mythe est l'instrument et le modèle d'un discours fondé sur l'analogie, qui arrache la parole à sa contingence.

Ce vers quoi tend le théâtre d'Artaud, comme le théâtre rêvé (et écrit) chaque fois à sa manière, qui ne permet nul regroupement de thème ni d'écriture, disons par Georges Schehadé (*Monsieur Bob'le*, 1951), par Julien Gracq (*Le Roi pêcheur*, 1948), par Roger Vitrac (*Victor ou les enfants au pouvoir*, et plus encore, parmi d'autres, *Poison*, "drame sans parole"), par Philippe Soupault, dans ses pièces radiophoniques, par



Georges Limbour (l'admirable *Elocoquente*, 1967)..., c'est un théâtre qui tend à échapper à la gratuité, un théâtre "nécessaire", en quelque sorte, où la parole et l'action ne feraient qu'un.

Ma lecture d'Artaud et des dramaturges liés de plus ou moins loin au surréalisme que je viens de citer les ramène dès lors vers l'exigence et les nostalgies de Jerzy Grotowski, plus encore cette fois que vers Edward Gordon Craig. Car le fondement de la parole mythique, c'est qu'elle est énoncée comme une incantation poétique, et reçue comme une croyance, au sens non aliénant du terme, autrement dit que d'une part, elle soude la communication entre auditeur et prophète (au sens étymologique: celui qui profère une parole), on pourrait donc dire, en extrapolant, entre spectateur et acteur, que, d'autre part, elle est la mise en œuvre d'un dévoilement déchiffrable: elle n'est pas faite pour buter, de façon perverse, sur le non-sens, mais sur les grandes énigmes de la communication humaine, et sur les fondements de la vie en société. Le "théâtre de l'absurde" n'aurait-il pas vécu —lui et sa fascination intellectualiste pour le paradoxe, lui et son jeu sophistique avec la pensée et avec la mort?

* * *

Quelques éléments de conclusion me permettront de revenir à la question de la peinture ainsi qu'à celle du mythe dans ses rapports avec la connaissance.

Je vois dans la mise en scène propre à la peinture surréaliste non pas une caractéristique intellectualiste, "littéraire", mais une pédagogie du mythe: le dévoilement que permet la peinture se doit d'être déchiffrable tout en restant allusif.

Pour ressaisir les questions soulevées autour du mythe et de la connaissance au cours de ce colloque si magnifiquement animé par Eugenio Barba, l'interrogation que se pose le surréalisme nous éclaire. Une première interrogation se formulerait ainsi: faut-il obéir aux codes de l'art "sauvage" ou primitif? Or les primitifs n'ont pas inventé les codes au sein desquels ils circulent. Une seconde serait: faut-il chercher d'autres modèles mythiques, tels les modèles celtes (reçus favorablement par les

surréalistes, hostiles aux mythes grecs)?

Il semble bien qu'aussi longtemps qu'on a recours à des modèles culturels précis, on joue à un jeu sans véritable enjeu. Dans les sociétés traditionnelles, les mythes ont une fonction de repérage et d'explication ainsi que de justification de l'ordre social. On voit mal en quoi la pensée mythique (comme les mythes dans leur version orale, articulée, qu'on a recueillis ici ou là) nous proposeraient des modèles pour penser (ni globalement, ni en tant que "mythèmes": morceaux thématiques des mythes).

En revanche, ils nous proposent des positions d'interlocution et des processus (de connaissance, de compréhension, etc.). "Le" mythe ou la forme de tous les mythes, je le trouve dès lors soit chez Diderot (*Lettre sur les aveugles*) soit chez Breton: c'est le mythe des "Grands Transparents", qui met à mal l'humano-centrisme, en faisant resurgir à neuf, par le don poétique, une *libido sciendi* par trop émoussée dans nos esprits, et en rouvrant de façon essentielle la question des marges des savoirs, desquels tous les savoirs peuvent renaître:

> L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine [...] il ne serait pas impossible [...] d'approcher jusqu'à les rendre vraisemblables la structure et la complexion de tels êtres hypothétiques, qui se manifestent obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard.



**Notes**

1. Pour l'iconographie, je me suis référée à l'ouvrage de synthèse *Paradis perdus, L'Europe symboliste*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Flammarion, Paris, 1995. Ainsi, d'Odilon Redon, le *Parsifal* de 1892 ou *Le Christ en silence* et déjà, en 1877 la *Tête de martyr* dans une coupe offrent la même homologie: le visage est la représentation formelle évidente d'un œil extrait de son orbite.
2. Car il existe évidemment une peinture "surréaliste" qui est de l'ordre du seul défoulement ou de l'exhibition pulsionnelle.
3. *œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2, 1992, p. 266. Ce texte se poursuit ainsi: "L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-mêmes".
4. A. Artaud, "Le théâtre de la Cruauté", dans *Le Théâtre et son double*.
5. A. Artaud, Le Théâtre et son double, chap. "En finir avec les chefs-d'œuvre".
6. André Green, philosophe et psychanalyste, a apporté notamment sur la question du mythe une contribution superbe de limpidité, dans l'ouvrage collectif *Le temps de la réflexion*, série dirigée par J.B. Pontalis, Gallimard, 1980, sous le titre: "Le mythe: un objet transitionnel collectif ", p. 99-132.

# Los lugares de la tragedia

*Hans Ulrich Gumbrecht*

Entre los historiadores literarios ha sido, desde hace tiempo, un lugar común —y los lugares comunes no son necesariamente erróneos— considerar que el género "tragedia" ha tenido, a lo largo de sus casi dos mil quinientos años de existencia, momentos comparativamente bien circunscriptos de presencia y de ausencia. Algunos críticos literarios han aventurado especulaciones acerca de la mayor o menor afinidad del género con ciertas culturas nacionales —al menos durante específicos períodos de la historia de esas culturas.[1] Es a esas instancias de presencia y ausencia del género, a esos tiempos y contextos tragicofílicos y tragicofóbicos, a los que me refiero al escribir sobre los "lugares de la tragedia".

El consenso de los especialistas en esta materia es fácilmente resumible. Con independencia de si uno quiere describir la "tragedia" como un fenómeno (como un género, un gesto, un sentimiento) exclusivo de las culturas occidentales o como una forma, más o menos metahistórica y transcultural, nadie parece desafiar la asunción de que las más tempranas manifestaciones de la tragedia en la tradición occidental emergieron de una específica situación política, social, cultural y religiosa, la dada en la ciudad de Atenas en la quinta centuria antes de Cristo y que mantuvo su presencia hasta la declinación de la cultura greco-romana antigua. En la cultura cristiana medieval, empero, el género desapareció en gran medida —hasta que ocurrió su redescubrimiento filológico-humanístico, junto con su relanzamiento como forma de representación teatral en la época del Renacimiento. Dentro de las tradiciones literarias nacionales nacientes, la tragedia pasó por un tiempo de intenso desarrollo durante el siglo XVII, el siglo de Shakespeare, de Corneille y Racine, de Lope de Vega y Calderón, hasta que la tragedia cedió su espacio cultural al tono, más

"sentimental" que "trágico", del *drama burgués* en la época de la Ilustración. Partiendo del complejo interés de Hölderlin por la tragedia[2], la producción literaria europea después del Romanticismo hace del siglo XIX una época "tragicofílica". En nuestro propio presente, en el umbral del tercer milenio, damos abundante uso, en nuestro lenguaje cotidiano, a los conceptos de "tragedia" y "trágico" (a menudo sin sentir ninguna fascinación por la forma del género ni implicando, necesariamente, el mismo significado que la palabra acostumbraba tener en el pasado).

Lo que encuentro más interesante en esta distribución histórica "bien circunscripta" es su potencial sintomatológico. Trataré de explotarlo investigando lo que esos momentos alternativos de presencia y ausencia de la tragedia pueden decirnos acerca de los respectivos períodos históricos y sus específicos contextos sociales y culturales. En la primera parte de mi ensayo, trato de desarrollar una serie de criterios que nos ayudarán a entender, desde una perspectiva tipológica, las circunstancias y condiciones que hacen probable la aparición del género trágico. La segunda parte, en contraste, se enfocará en el lugar específico —y de alguna manera difícil de aprehender— del concepto de lo "trágico" (más que del género "tragedia") en la cultura occidental contemporánea. Para esta segunda parte de mi ensayo me apoyaré, parcialmente, en el criterio tipológico desarrollado anteriormente —pero también tendré en cuenta algunas de las transformaciones que el significado de la palabra ha atravesado y algunos de los cambios en las situaciones de empleo.

## *(I)*

Para la comprensión de las condiciones contextuales elementales que el género "tragedia" parece presuponer, la reconstrucción de Bernard Williams de la concepción de "agencia"[3] inherente a los poemas homéricos es una inspiración decisiva.[4] Lo que Williams describe como "la unidad de la persona pensando, actuando y físicamente presente", refiere al estatuto institucionalizado de una específica estructura de subjetividad. Implica, en primer lugar, la capacidad de imaginar diferentes escenarios futuros y de hacer elecciones entre ellos. "Actuar" entonces significa,



en segundo lugar, cualquier intento deliberado de hacer real un futuro escenario elegido. En tercer lugar —y esta condición es a menudo omitida en las definiciones modernas de agencia— Williams señala la presencia del cuerpo del agente como instrumento de realización de ese futuro y, lo que es más importante, como un punto de referencia para otros agentes.

Pero la agencia sola no producirá tragedia. Lo que probablemente haya producido al género en el mundo ateniense del siglo quinto antes de Cristo fue la tensión entre una esfera ampliamente desarrollada de agencia y la existencia de un orden que se experimentaba como "objetivo", en el sentido de estar fuera del alcance potencialmente transformador del agente. Si los agentes sentían esa resistencia como fundada en condiciones religiosas, cosmológicas o naturales (incluyendo las biológicas) no tiene importancia en esos contextos mientras que el orden objetivo pueda funcionar como una limitación de la agencia. Una vez que la agencia y el orden objetivo entran en contacto (y también antes de que efectivamente colisionen) producen una esfera de paradojas, esto es, una esfera en la que principios y valores que se excluyen recíprocamente pueden estar simultáneamente presentes y ser simultáneamente pertinentes.[5] Estas situaciones hacen que los agentes se sientan confundidos, presionados y propensos a cometer errores o equivocaciones —a lo que refiere el concepto griego de *miasma*. Si Jean-François Lyotard argumentó que las relaciones familiares son el sitio social preferido de la tragedia, también hizo notar que la tensión entre relaciones familiares biológicamente objetivas (Edipo es el hijo de Yocasta) y una agencia basada en el sujeto (enceguecidos por *miasma* Yocasta y Edipo se eligen el uno al otro como amantes) es inevitablemente paradoxogénica.[6]

Pero la tensión entre agencia y estructuras objetivas, como situación central, es solo una condición necesaria, no una condición suficiente para la tragedia. Pues el potencial paradójico de esta situación solo cuajará en realidad paradójica si ciertas vías de escape están bloqueadas, esto es, si se niegan todas las posibilidades de desparadojización. Podemos, así, describir este segundo conjunto de condiciones (después de la paradoja nuclear) para la emergencia de la tragedia como una serie de negaciones.

La tragedia solo existe si el héroe trágico no tiene posibilidad de excusarse por sus errores (o su diferendo con las demandas del orden objetivo) diciendo que no eran su intención. El agente cuyo cuerpo se ve en conflicto con el orden objetivo tendrá siempre que cargar con el reproche y la vergüenza (más que con sentimientos de culpa), independientemente de sus intenciones.[7] Lo mismo debe ser cierto para potenciales excusas basadas en principios éticos o en un objetivo de redención. En otros términos, al héroe trágico ni se le permitirá ser la corporización perfecta de valores positivos (es decir, no aparecerá como víctima completamente inocente) ni podrá ser un salvador. Por eso, ni los principales protagonistas de las "tragedias" ilustradas de Voltaire ni los mártires cristianos —que reclaman todos un derecho a sentirse superiores a sus torturadores porque ven a estos como fuerzas y agentes del mal— son caracteres trágicos.[8] Tampoco lo es Jesús, cuya muerte se supone que redime a la humanidad de las consecuencias del pecado original. Finalmente, y más obviamente, un verdadero héroe trágico no dispondrá de la posibilidad de protegerse del peligro y, en último caso, contra el acontecimiento de una muerte violenta que ocurrirá por su error, por su pecado contra el orden objetivo. Esta es otra razón por la que la concepción de agencia, en la base del género trágico, debe incluir el cuerpo del agente. Lo que Bertolt Brecht dijo una vez del boxeo, que ese deporte no existe sin la posibilidad de un noqueamiento, se aplica, *mutatis mutandis*, al género de la tragedia: no hay tragedia sin la amenazante presencia de la muerte.

Ya hemos entendido, a esta altura, que cualquier contexto histórico que podamos identificar como "tragicofílico" debe proveer un tipo específico de agencia, un potencial para conflictos "paradoxogénicos" entre la agencia y un orden experimentado como "objetivo"; y que debe excluir también ciertas posibilidades, para los agentes, de "blanquear" su auto-imagen e imagen social. Esas tres condiciones refieren a una acción sobre el escenario. Pero para que esa acción se experimente como "trágica" también es necesario que los espectadores se encuentren en un específico marco mental que les permita disfrutar, como acciones en escena, aquellos conflictos que más temen en sus vidas reales. Poniendo entre paréntesis las dudas legítimas que provienen de la



historicidad de la palabra "estética", podríamos decir que, si hay múltiples motivos y formas del interés estético, al menos uno de ellos necesita estar presente en una situación histórica para que los espectadores puedan fascinarse con acciones que caracterizamos como "trágicas".

Gracias a la autoridad canónica de la *Poética* de Aristóteles es "catarsis", seguramente, el más notorio (aunque no necesariamente el más influyente, ni histórica ni prácticamente) de esos motivos y formas del interés estético. Todos sabemos que el concepto se funda en la analogía con un principio terapéutico, más precisamente homeopático. Las emociones del espectador surgirán, al enfrentarlo a lo que más teme, pero a una distancia espacial y emocional con esas acciones (esa distancia se corresponde con las mínimas dosis de medicamentos que utiliza el tratamiento homeopático); pero como no tienen ningún punto de referencia "real" ni ninguna "real" situación de peligro, la aparición de estas emociones sin propósito es sinónima, para el espectador, de una liberación respecto de ellas.[9] Un motivo estético distinto —y todos estos motivos pueden funcionar con independencia aunque no sean necesariamente incompatibles— es la admiración por la (gustamos decir: "estoica") compostura que los grandes héroes trágicos a menudo exhiben en los momentos en que se confrontan con su abrumador destino y su inevitable derrota. Que esa admiración pudiera animar al espectador o al lector a tener compostura en sus propias "tragedias cotidianas" fue la esperanza en la que Erich Auerbach basó su apreciación de la tradición occidental de realismo literario.[10] Próxima a la admiración de la compostura estoica, pero no sinónima de ella, es la admiración de ciertas formas y gestos que los cuerpos de los héroes trágicos (de los actores trágicos) a veces adoptan cuando enfrentan al hado inevitable. Esos son gestos que podemos asociar con el género de la "imagen fija", con la parálisis momentánea de un cuerpo vivo en la forma de una escultura[11] —una forma en la que, quizá, un sentimiento de tensión halle su condensación visual; una forma, también, que a menudo indica un cierto momento como absolutamente decisivo. Lo mismo es cierto, en el lado del agresivo mal y del maligno agresor, respecto del poder fascinante de la cara (o cuerpo) horrible que encarna la amenaza de un peligro mortal. Nadie puede proteger sus ojos

de la mirada de la Medusa, que paraliza y mata —y esa es razón suficiente para que los espectadores sean atraídos por la mera idea de enfrentarse a una representación suya. Finalmente, están el atractivo estético y la sublimidad que provienen del caos y destrucción extremos. Los admiradores de Richard Wagner deben ser sensibles a este motivo, tanto como lo serán los lectores de Ernst Jünger y Louis-Ferdinand Céline.[12] Y muchos, sino todos nosotros, tenemos una cierta afición por Nerón, que canta la belleza de la ciudad en llamas —la hermosura de su propia ciudad, que él mismo ha incendiado.[13] Aunque estemos lejos de comprender completamente por qué y de qué exacta manera esos motivos capturan el ojo del espectador y la imaginación del lector, conocemos por experiencia empírica cuan importantes pueden ser como herramientas que conquisten un lugar para el género de la tragedia en específicas situaciones culturales.

A esta altura, debiéramos ser capaces de explicar —en base a nuestra discusión tipológica— los casos históricos de tragicofilia y tragicofobia. Podemos asumir, por ejemplo, que el polo de la subjetividad no estuvo, simplemente, desarrollado y no fue suficientemente poderoso durante los siglos de la edad media europea, como para producir una tensión —y por medio de esa tensión producir paradojas— en posible confrontación con el orden objetivo de la cosmología cristiana. Si, en un texto medieval, encontramos un protagonista cuyo destino terrenal aparece como indebidamente amargo, debemos asumir que esa constelación fue experimentada como un desafío brindado por Dios a un santo potencial o como un castigo divino por pecados todavía ocultos a nuestros ojos (y por eso también de los de la audiencia medieval). En contraste, la tragedia estuvo a gusto en el siglo XVII porque esta probablemente fue —debemos suponer que de modo no diferente al del siglo V antes de Cristo en Atenas— una época de máximo balance y tensión entre la visión (cristiana) del mundo objetivo, que era mantenida todavía con vida por poderosas instituciones, y, por otra parte, una cultura de la subjetividad ya bastante desarrollada. Pero esta nueva cultura de la subjetividad estaba solamente al comienzo de la producción de su propia ideología y de su telos independiente hacia el futuro. Como ya dije con motivo de las



escasamente trágicas tragedias de Voltaire, el siglo de Las Luces ofreció, finalmente, horizontes muy amplios de justificación ética y redención ideológica para cualquier acción y comportamiento que el antiguo régimen habría acusado como transgresión del propio orden cosmológico y moral —que lo fue. Esa es la razón por la que los escenarios teatrales del siglo XVIII tardío estuvieron sobrepoblados con víctimas heroicas —mientras que las obras teatrales de esa época fracasaron en producir una cohorte apreciable de héroes verdaderamente trágicos.

Los grandiosos sueños de subjetividad omnipotente que la Ilustración había alentado a soñar a sus seguidores comenzaron a toparse, desde los inicios de siglo XIX, con sus límites por la resistencia de otro orden objetivo. Pero ahora ese orden no era ya visto como la concreción de alguna arquitectura divina. El filósofo alemán Hans Blumenberg sugirió, en una oportunidad, que, a partir del siglo diecinueve, "objetividad" volvió a denominar lo que la palabra originalmente había significado, es decir aquello que se experimentaba como obstáculo para la realización de proyectos y deseos hermosos.[14] Por muchas décadas, el marxismo, la gran doctrina social con función cuasi religiosa, persuadió a muchos intelectuales que, en vez de ser "objetivas", tales limitaciones eran el producto ideológico de alguna conspiración capitalista. No tantos años después, ese horizonte marxista de consuelo y redención parece perdido para siempre.

## *(II)*

Desde comienzos del siglo XX, los filósofos, autores literarios y otros intelectuales empezaron a usar y comentar términos como "tragedia" y "trágico" del modo más prolífico —mientras que el canon de dramas trágicos del pasado gozó de renovado respeto de parte de los directores y del público, sin que esto se acompañara de producción de tragedias nuevas. Entre los materiales conceptuales y discursivos pertinentes distingo cuatro tipos y matices semánticos diferentes.[15] Primero, está el placer, levemente velado, que los intelectuales han hallado, desde siempre, en situaciones de victimización existencial autoinfligida. El extraordinario

éxito internacional de ventas del libro de Miguel de Unamuno *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, publicado por primera vez en 1913, es evidencia de esta disposición ampliamente compartida. En ausencia de una cosmología religiosa o de un sistema político al que uno pueda acusar, con seguridad, por el sufrimiento colectivo y la frustración individual —porque una víctima potencial debería haberse preguntado, ahora, en una situación pos-Ilustrada, a sí misma, porqué había *elegido* creer en esa cosmología o porqué no había intentado cambiar el sistema—, Unamuno descubrió a la inmortalidad como la última limitación "objetiva" del sujeto. Y, como tantos existencialistas antes y después que él, sacó casi ilimitado provecho filosófico-literario del haberse topado con la, probablemente, última frontera "trágica". El descubrimiento de Unamuno coincidió, cronológicamente al menos, con un impulso de admiración por la realización de acciones individuales que no tenían ninguna oportunidad de alcanzar el efecto con el cual, normalmente, se las hubiera asociado.[16] Ser exitosas en la práctica no era, definitivamente, el propósito de esas acciones. Llevarlas a cabo era, más bien, un gesto que demostraba cuan poco impresionado e intimidado se estaba por la imposibilidad objetiva de llegar a ciertas metas y por las amenazas que de ello seguían. Esas acciones eran una demostración de impotencia sin los concomitantes sentimientos de culpa (o por lo menos de vergüenza).

La "tragedia" de ser mortal y el aroma "trágico" de las acciones necesariamente frustrantes pudieron adoptar un tercer sentido, bastante diferente, siempre que fueran parte de un cuadro colectivo mayor. Cuando anarquistas españoles llamaron, a una semana de acciones violentas que ocurrieron en Barcelona en 1909, sin ninguna expectativa realista de producir cambios políticos, "la semana trágica", obviamente consideraban que esas acciones individuales podrían encontrar un día redención en una revolución social. También esto fue cierto del uso, por parte de Adolfo Hitler en *Mein Kampf*, de la frase "la tragedia del Imperio Austríaco". La "redención fascista", en este caso, fue pospuesta por doce años tan solo (el libro de Hitler salió en 1926 y la anexión de Austria por la Alemania de Hitler ocurrió en 1938). El cuarto —y creo que más interesante—



sentido innovador de la palabra "tragedia", empero, fue el provocado por tempranas interferencias entre los sistemas legales entonces vigentes y las nuevas demandas hechas por el diagnóstico y tratamiento psiquiátrico/psicoanalítico.[17] A partir de los años veinte, podemos observar una tendencia, siempre creciente, a clasificar como "trágicas" acciones criminales en las que la responsabilidad del delincuente fue eximida porque nuevas tendencias de la práctica legal decidieron interpretarlas como síntomas de una más amplia "patología social". El acto criminal y el daño infligido por el malhechor fueron culpa de la sociedad y, en última instancia, fue la sociedad la condenada a tratamiento y cambio, mientras que al delincuente se le aseguró un estatuto de víctima trágica de las estructuras objetivas de la sociedad.

Desde la perspectiva actual —y justo estamos en el comienzo de una investigación acerca de los usos históricos más recientes del concepto y de la dimensión de lo "trágico"— es bastante plausible asumir que esa situación del siglo XX temprano fue el inicio de un movimiento de bifurcación de más larga duración. Una bifurcación, sostengo, en cuyo actual estadio de desarrollo nos encontramos confrontados con un espacio público casi completamente tragicofóbico —y una esfera privada a menudo tragicofílica. Las sociedades contemporáneas brindan, ciertamente, poderosas herramientas de desparadojización, esto es herramientas que les permiten remover cualquier potencial de tragedia del espacio público. Los sistemas legales de hoy en día, como hemos visto, bastante sistemáticamente cambian la responsabilidad por "romper la ley" de delincuentes individuales a sociedades en general —lo que deriva en una minimización de posibles conflictos (serios) entre el orden individual y objetivo. Al mismo tiempo, la práctica legal actual ha reemplazado el problema de la responsabilidad moral, por ejemplo en casos de divorcio, por técnicas adecuadas, que producen acuerdos financieros en vez de pautas para la atribución de culpa. Esto ha pasado —no tan azarosamente como se podría pensar— en un momento en que la psicoterapia (al menos aquellos tipos de psicoterapias que están cubiertos por los sistemas públicos de salud) ha cambiado la pretensión "analítica" de revelar verdades por la mera (e intencionadamente

autoritaria) prescripción de evitar —y, si es necesario, de huir— de conflictos potencialmente paradójicos.

Hay además una industria, altamente diversificada (y crecientemente global), que ofrece dispositivos de desparadojización que evitan la tragedia a consumidores privados. ¿Naciste norteamericano y te "sientes" brasileño? Bueno, solicita la ciudadanía brasileña (y olvida tus "raíces" una vez que hayas tenido éxito). ¿Motivos físicos o psíquicos te impiden procrear aunque tengas una "vocación parental"? Toma contacto con una agencia que se especialice en aconsejar adopciones y, si eso no es suficiente para ti, busca un donante (de óvulos o esperma). ¿Estás convencido de "ser una mujer" a pesar de tu cuerpo masculino? La cirugía transexual te hará sentir mejor. Es cierto que la mayoría de estos recursos desparadojizadores son todavía muy caros y, por eso, no están tan disponibles para la generalidad. Pero lo importante, en el contexto de nuestro argumento, es que, incluso para aquellos que no pueden con facilidad acceder a esas técnicas, lo que solía ser una "situación trágica" ha pasado a ser ahora el problema práctico de construir una historia de antecedentes crediticios y hallar el mercado monetario apropiado. La única limitación "trágica" que aún no ha desaparecido es, claro está, la muerte. Ahora bien, en lo que respecta a situaciones que todavía impongan la obligación de pensar acerca de nuestra propia muerte, las sociedades más "avanzadas" hacen, en verdad, todo lo posible por ayudarnos a eludirlas. Nuestros familiares mueren en unidades de cuidados intensivos que a menudo nos niegan el derecho (y excusan la obligación moral) de estar con ellos cuando mueren. En el inglés de los Estados Unidos de Norteamérica se espera que tu hables de una persona a quien se le diagnosticó cáncer como alguien que está "luchando contra el cáncer" (*fighting cancer*) e, inclusive, la elemental palabra "morir" ha sido ampliamente sustituida por la frase, que suena blandamente optimista, "pasar a mejor vida" (*to pass on*).

Aquí surge la pregunta de porqué hablé de "la bifurcación entre un espacio público tragicofóbico y una esfera privada tragicofílica", cuando recibimos, en nuestras vidas privadas, tanto apoyo público para protegernos



contra cualquier vislumbre de nuestra propia muerte. La respuesta es que, al hablar de una "esfera privada tragicofílica", aludo a nuestra duradera fascinación con la muerte como espectáculo, esto es con la descripción y documentación de muertes individuales que están suficientemente alejadas de nuestras propias vidas como para parecernos algo extranjero, objetivo y por eso disfrutable sin ambigüedad. No nos hartamos nunca de leer, oír y ver detalles de reales terremotos, accidentes de aviones y crímenes —y sobre las víctimas de esos sucesos. No fue ciertamente la historia de amor, más bien inofensiva, la que hizo que la película *Titanic* tuviera tanto éxito. Porque, como los espectadores de las tragedias de Sófocles y las multitudes que miraban las luchas de los gladiadores, disfrutamos viendo gente que lucha contra la muerte —y eso incluye ver (o por lo menos deseo de imaginar) como, al final, realmente mueren. De nuevo, entonces, ¿por qué nosotros, los intelectuales, que siempre diremos que es malo disfrutar viendo como la gente muere (aunque eso no haya nunca acelerado o causado la muerte de nadie), por qué pensamos, por otro lado, que es algo malo, a la vez, que la gente no quiera que se le recuerde su propia muerte? ¿Por qué nos pone nerviosos que tanto el espacio público de nuestras sociedades como nuestras pequeñas esferas privadas hayan sido tan bien protegidas contra tragedias potenciales? Temo que no haya una respuesta fuerte, positiva a esta pregunta —a pesar de la exhortación de Martin Heidegger, a sus lectores individuales, para "hacer frente a sus propias muertes con los ojos abiertos" y aunque nosotros aún nos sentimos infinitamente superiores a esas señoras texanas de pelo azul que "luchan contra el cáncer", ahorran para su entierro en "hogares mortuorios" y hacen duelo cuando sus amigos "pasaron a mejor vida".

¿Por qué el pensamiento deprimente de la muerte propia sería un valor? ¿No haría a nuestras sociedades sitios mejores para vivir el hecho de que nosotros, simplemente, no aceptemos el pensamiento y la realidad de potenciales o reales tragedias? Quizá sea una buena descripción de los intelectuales occidentales del presente decir que son el único grupo restante de personas, en nuestra cultura, que se complacen en que se les recuerde sus propias muertes y que disfrutan mirando (o pensando) en

sus propias tragedias. Esto puede explicar porqué tantos de nosotros continuamos fascinados con el psicoanálisis —aunque se nos haya dicho a todos repetidas veces (y en base a fuerte evidencia) que sus reales efectos terapéuticos son cercanos al cero. Una vez que nos distanciamos de la ingenua esperanza hermenéutica del Dr. Freud de que la comprensión de los problemas de nuestra vida es equivalente con su superación, debemos aceptar la hipótesis de que el equipamiento psicoanalítico clásico no hace nada más que representar nuestras propias situaciones paradójicas y nuestras tragedias potenciales como dramas que podemos disfrutar y con los que nos podemos identificar desde la (paradójica) distancia de espectadores autorreflexivos.[18]

Volviendo a aquellos que solemos criticar tan implacablemente porque no querían que se les recodaran sus propias muertes —mientras que disfrutan la muerte de otros—, ¿podemos decir que ellos no tienen ningún sentido de la tragedia? ¿O es que la cultura contemporánea les ofrece una forma de espectáculo, con una aroma trágico que, quizá, tendemos a pasar por alto porque no lleva el nombre de "tragedia"? Pienso que los espectáculos deportivos son la más popular exhibición, en la cultura contemporánea, que produce potenciales héroes trágicos. Porque lo que podemos medir y contar, en los deportes, como competencias y resultados, constituyen una dimensión "objetiva" que eficientemente limita el valor de las mejores intenciones subjetivas y de los más grandes talentos atléticos. En nada cambia el resultado si un guardameta dice que "no tuvo el propósito" de ser dejar pasar el balón. Y es todavía la más torpe forma de excusarse públicamente por una derrota si la campeona mundial afirma que está "feliz por la rival" que la derrotó —como si la victoria de su contrincante fuera una meta que pudiera redimir la derrota de la ex-campeona. Podemos aún admirar a un campeón de boxeo de peso pesado que perdió contundentemente en una pelea por el título (podemos incluso quererlo más que antes ante la derrota)[19] pero, como en el caso del héroe trágico (y, otra vez, *mutatis mutandis*), sentiremos con él toda la vergüenza ocasionada por la pública exhibición de su impotencia.[20]

Desearía concluir esta glosa preguntando, una vez más (y final), la gran pregunta de Aristóteles en su *Poética*: esta es la pregunta sobre



porqué disfrutamos tanto la muerte y la tragedia en la escena si es lo que más tememos en nuestras propias vidas —y si, adicionalmente, hemos logrado, mientras tanto, (en una extensión que los contemporáneos de Aristóteles jamás hubieran soñado) proteger efectivamente nuestras vidas de potenciales tragedias y del pensamiento sobre nuestra muerte. Por supuesto, se podría responder que, a pesar de toda prohibición y en última instancia, *necesitamos* que se nos recuerde la muerte y que, si no podemos soportar el pensamiento y la visión de nuestras propias tragedias y muertes, al menos iríamos por lo "segundo mejor" (o por lo "segundo peor") y nos exponemos al pensamiento y la visión de las tragedias y muertes de otros. Empero todos sabemos que el sentimiento comprometido, en este caso, no es el de "exponernos nosotros mismos" al pensamiento y la vista de tragedias de otros y muertes de otros. Más bien disfrutamos verlos sufrir y morir. ¿La razón de este gozo será una alta —quizá también una más pura— motivación estética? A saber, y mucho más que los espectadores de las tragedias de Sófocles, vivimos en un espacio público y en una esfera privada en la que todo se supone "negociable"; lo que quiere decir que todo se presupone contingente, esto es ni necesario ni imposible. Y este sentimiento ilimitado de contingencia (que, desde el ángulo de nuestra personal paz mental, nunca podremos apreciar lo suficiente) se traduce en un deseo por algo objetivo, en un deseo por formas pertinentes, no contingentes, un deseo por todo aquello que las buenas tragedias nos ofrecieron, con unas pocas interrupciones históricas, en los pasados dos mil quinientos años.

En una época en que el supremo valor y la última meta del más poderoso ser humano pudo pasar a ser la de "sobrevivir políticamente" (y, creo, que hasta hay algunas razones para admirar a este individuo por lograrlo), quizá no podemos evitar la añoranza por héroes capaces de morir con elegancia —al menos en escena.

*Traducido del inglés por Arturo Rodríguez Peixoto*

## Notas

[1] Ver mi ensayo "Proud to be American", en MERKUR 617/681 (2000), pp. 769-784, donde intento demostrar que la cultura contemporánea norteamericana tiene una específica dificultad para experimentar cierto tipo de situación como "trágica".

[2] Mencionando a Hölderlin, refiero al que probablemente sea el mejor libro, hasta ahora, sobre el interés de Hölderlin en la tragedia: Kathrin Rosenfield. *Antígona - de Sófocles a Hölderlin. Por una filosofia "tragica" da literatura.* Porto Alegre, 2000.

[3] Nota del traductor: La palabra inglesa "agency" (agencia) refiere a la capacidad de actuar, de ser activa causa de algo.

[4] Bernard Williams. *Shame and Necessity*. Berkeley, 1993, pp.21-49 (su definición está en la página 49).

[5] Ver mi ensayo "Inszenierte Zusammenbrüche oder: Tragödie und Paradox." En H.U.G/K. Ludwig Pfeiffer (editores). *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offerner Epistemologie*. Frankfurt/M, 1991, pp. 471-494.

[6] Jean-François Lyotard: "Oikos". En Joschka Fischer (editor). *Ökologie im Endspiel*. München, 1989, pp. 39-56.

[7] Ver Williams. *Shame and Necessity*, p. 70. También es importante la distinción entre "vergüenza" y "culpa" en base a dos diferentes "figuras internalizadas", p. 219: "En el caso de la vergüenza esa figura es [...] un observador o testigo. En el caso de la culpa, la figura internalizada es una víctima o un ejecutor."

[8] Ver el excelente libro de Roland Galle. *Tragödie und Aufklärung. Zum Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner*, Stuttgart, 1976, especialmente pp. 72-77 (sobre las tragedias de Voltaire).

[9] Jean Starobinski ha descrito ese proceso como "dépense en pure perte".

[10] Ver mi ensayo "'Pathos of the Earthly Progress' Erich Auerbach's Everydays". En Seth Lerer (editor). *Literary History and the Challenges of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*. Stanford, 1996, pp. 13-35.

[11] La imagen que tengo ante mis ojos cuando evoco al cuerpo del agente "trágico" no es ni teatral ni artística (la escultura de Laocoonte y el comentario respectivo de Lessing son las primeras asociaciones de cualquier intelectual europeo en este caso). Es una fotografía famosa que muestra al ex-canciller alemán Willy Brandt de rodillas en su primera visita —y es importante que se tratara de una visita oficial— al sitio histórico del ghetto de Varsovia. Otro gesto —no visualizado corpóreamente— de la biografía política de Brandt



parece sugerir que la fascinación de esas formas no depende exclusivamente de impresiones visuales; ese gesto fue la decisión inmediata de Brandt, nunca revocada (la específica temporalidad y ausencia de cualquier ambigüedad son esenciales aquí), de asumir total responsabilidad, y renunciar a su cargo, cuando se reveló que una de sus más cercanas colaboradoras había sido espía de la República Democrática Alemana. En ambos casos produjo Brandt un efecto "trágico" al elegir actuar, en una situación de la que no era totalmente responsable, como si fuera suya la responsabilidad total (como si no hubiera escapatoria de esa responsabilidad). El contraste —en calidad estética— con la actitud con la que el presidente Clinton sobrevivió al juicio acusatorio en su contra es muy llamativo. Apreciar ese contraste desde un ángulo estético, empero, no se traslada, necesariamente, a un juicio político equivalente de esos dos tipos distintos de comportamiento.

[12] Ver mi artículo "Louis-Ferdinand Céline und die Frage, ob literarische Prosa gewaltsam sein kann". En Rolf Grimminger (editor). *Kunst Macht Gewalt*. München, 2000, pp. 127-144.

[13] Esta imagen de Nerón no podría dejar de ser la figura de una imaginación paralela sobre los líderes nazis en el incendio de la ciudad de Berlín en la primavera de 1945. Un resistente mito intelectual sostiene que Joseph y Magda Göbbels se hicieron ejecutar por la espalda, por un escuadrón de la SS, mientras miraban el incendio de la ciudad de Berlín con el acompañamiento del sonido de una obertura de Wagner. Ian Kershaw. *Hitler 1936-45: Nemesis*. New York, 2000, p. 833 hace un relato mucho más prosaico de la forma en que, realmente, murieron los Göbbels.

[14] Hans Blumenberg. "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans". En Hans Robert Jauss (editor). *Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik I*. München, 1964, pp. 9-28 (especialmente pp. 24 y ss.).

[15] Ver, para lo que sigue, las secciones "Action vs. Impotence" y "Action = Impotence (Tragedy)" de mi libro *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge, 1997, pp. 253-261 y 351-357. (Hay una edición en portugués: Hans Ulrich Gumbrecht. *Em 1926. Vivendo no Limite do Tempo*. Rio de Janeiro, 1999).

[16] Los autores alemanas de comienzos del siglo XX tenían una tendencia a usar la palabra "Tat", para estas acciones, en vez de "Handlung".

[17] Ver la sección "Murder" de *In 1926*, pp. 155-163 (Op.cit.).

[18] Desarrollé esta especulación, con toda la pompa que la academia requiere, en mi ensayo "Inszenierte Zusammenbrüche oder Tragödie und Paradox" (ver nota 4).

[19] Como fue el caso del gran Jack Dempsey, que las masas boxísticas solo comenzaron a amar en el momento de su indiscutible derrota (de la cual "nunca retornó"), en la pelea por el título contra Gene Tunney, en setiembre de 1926 (vea *In 1926*, pp. 42-53).

[20] Ver Bernard Williams. *Shame and Necessity* (nota 3), p. 220: "La raíz de la vergüenza está en la exposición en el sentido más amplio, en estar en desventaja: en lo que llamaré, en una frase muy general, una pérdida de poder. El sentimiento de vergüenza es una reacción del sujeto a la conciencia de esa pérdida [...]".

# Hamletism and representation: Shakespeare, Laforgue, Artaud, Bene

*Susan Petrilli*

Prima delle sonate per pianola a quattro mani con Jules Laforgue, m'è stato chiaro che per *disamletizzarmi* integralmente, non sarebbe bastata una soltanto, brutale esecuzione ([...] Un Amleto di meno, avverte Jules, ma la razza non è estinta)

**Bene** (1995: 1351).

"...ce n'est pas la question tragique, la question du Fou: 'Qui suis~je?', mais la question comique, la question de l'Ahuri: 'Suis-je?'"

**Barthes** (1984: 412).

To read a text we need another text. To read this other text we need yet another. This is the way it goes, especially when a question of *Hamlet* by William Shakespeare. The reading text may simply limit itself to a passive reading of the text, with an attitude that is servile, subaltern, reverential. It may simply reduce itself to voicing the text as recited by an actor, a more or less good "reciter". However, in such a case interpretation is interpretive at a low degree and the reading text is no more than a duplicate, or, worse still, a poor copy, a mere *renvoi*, like a pointed finger, to the original text.

To obtain a reading that is effectively interpretive a distance must be established, by interposing other texts between the text that is read and the text that reads it (cf. Ponzio 1997d: 69-110). Recitation and comment belong to the *order of discourse* (Foucault 1970). But the order of discourse must be transgressed, or at least delayed, left unperformed, questioned, Hamletically deferred. "Must be": this imperative is also completely internal to the order of discourse which demands a commitment from Hamlet, which contradicts his tendency to linger, to being recalcitrant. Also because, as Jules Laforgue's Hamlet says, "L'Art est si grande et la

vie est si courte!" (Laforgue 1992: 31).

In any case, it is not possible to escape representation, theatre, which is the privileged place of representation, as says Artaud, the place which must be dismantled, therefore, if we are to shatter the mirror of representation. "Must be": yet again an imperative. In the "non *luogo* del *tealro* (liquidazione definitive della rappresentazione tolemaica) non è affatto semplice accedere" (Bene 1995: xv). Obligation to representation is obligation to will, work, being. From the time of very birth.

Si è costretti all'*esserci* trafelato: questo piegarsi alla rappresentanza, ai libri, a questa *nourritur*, della quale avrei fatto assolutamente a meno, non si scampa alla volgarità dell'azione ... (*Ibidem*: vi).

To interpret Hamlet is difficult: it is compulsory to say, to act, to react, to be, etc. William himself, the author of *Hamlet* and personage in *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* by Jules Laforgue, includes "will" in the name itself: the will to representation or to representation of non-representation. To interpret Hamlet is to escape, but the law inscribed in the name of the father-author compels to be. The order of discourse is omniscient. All places, roles, gestures, words, are an expression of it.

Il Dio-io, la patria, it governo, la tolleranza intollerante di Stato, la famiglia, la patenità, la prole, il popolo, la Storia, la politica, la fratellanza, il prossimo, l'Europa, la costituzione, l'anagrafe, il civismo, l'ontologia, la didattica, il progresso, la dialettica, il sindacato, il problema dei lavoratori, l'umanesimo, l'opinionismo, l'uguaglianza, la rivoluzione, la giustizia e l'ingiustizia, la responsabilità sociale, l'attualismo, la cronaca, l'informazione, la libertà (soprattutto di stampa), la democrazia, la scuola universitaria dell'obbligo, l'ottimismo, il buon senso comune, il condominio, il pubblico, il privato, la solidarietà, l'altruismo, la questione razziale, il culto dei morti (seppellire i vivi), la beneficenza, la carità, il dilemma ebraico, la volontà, la fede, la speranza, l'utopia, l'ideologia, la volgarità dell'immagine, la metafisica, il rispetto del lavoro, il contemporaneo, il verbo, il senso, l'espressione, il pre-scritto orale, le parole, il pensiero, la memoria, la disciplina-interdisciplinare, il virtuosismo, l'indisciplina cieca del contrario di tutto questo (*Ibidem*: xvi).

Carmelo Bene develops "la cruauté" from Antonin Artaud's theatre.



Cruelty means control, deliberate behaviour, mediation, artifice, and not spontaneity which is inevitably respectful, nor blind unruliness. But Bene rejects Artaud's way of *doing* theatre: the Shakespearian way of doing theatre aimed *at awakening the King's consciousness,* so as to nail him down to his guilt, to unmask his conscience and reveal his bad conscience. On the contrary, Bene wants to undo theatre, undo the scene: cruelly. Hamlet organises a performance at court, he is already taken by representation and carries out its will. "Sin dalla prima esecuzione amletica ho fortemente evidenziato l'insulsaggine dello 'spettacolo a corte' teso (?) ad 'intrappolare la coscienza del re'" (*Ibidem*: 1352). Hamlet's "real" character ("real" in a dual sense): theatre that is real is already implicated with power.

Qui ci interessa —così ho fatto— viziare un procedimento, sbagliare il palco reale, criticare una evidenza ottusa da parte di Amleto, far capire ai divoti un errore tecnico (per far contento il morto) far fronte a un dovere, a tuo padre che ti obbliga a un teatro realista, alla vita addirittura, all'azione impegnata, a dispetto di tanti bei copioni (e Laforgue li ha visti) che dormono in cassetto (*Ibidem*: 630-631).

Laforgue's text comes between the real Hamlet and the Bene Hamlet ("l'operetta del principe artistoide è il refrain delle vite che ho vissuto", *Ibidem*: 1351), with all the interpolations Laforgues's text operates on the prescribed text, prescribed to Hamlet himself who must adapt to the part he has been prescribed to play, but always for the sake of *piété filiale,* from Hamlet to William (this time he too an actor), for he must perform this text for the right person: he who holds real power. Hamletically the hero is not decided in the part of the personage: he is involved in a love story with the actress Kate (called Ophélia on stage) and dreams of becoming an actor: rather than follow through the text which he knows well —"Un jour de plus, et l'on m'empoisonnerait comme un rat"— he wishes to leave with her for Paris and ride the Parisian scene. Hamlet does not even wish to hear Ophélia's name anymore: yet another Ophélia!

Comment! encore une Ophélia dans ma potion! Oh! cette usurière manie

qu'ont les parents de coiffer leurs enfants de noms de théâtre! Car Ophélia, ce n'est pas de la vie ça! Mais de pures histoires de planches et de centièmes! Ophélia, Cordélia, Lelia, Coppélia, Camélia! Pour moi, qui ne suis qu'un paria, n'auriez-vous pas un autre nom de baptême (de baptême. Entendez-vous!) pour l'amour de moi.

— Si, Seigneur, je m'appelle Kate.

— À la bonne heure! Et comme ça vous sied mieux! Que je vous baisotte les mains, ô Kate! pour cette étiquette (Laforgue 1992: 16).

Hamlet attempts to escape the name, the law, that which the text pre-dicts. A name is not merely an indicator, an identifier, an index. It is also charged with symbolic (conventional) value as well as iconic value (an acoustic, visual image), in the Peircean sense of these terms (cf. Petrilli 1995; Ponzio, Calefato, Petrilli 1999). William Shakespeare knows what a name wills. And not only in *Hamlet.* Romeo's love is forbidden to Juliet: not insofar as Romeo is that individual there in flesh and bone whom by virtue of an arbitrary convention responds to the name "Romeo", but insofar as it is a name that relates indexically to another name, "Montecchi" and to all that which that name implies not only indexically, but also symbolically and iconically. In spite of himself, "Romeo" is condemned to the signifying import of his other name, "Montecchi", a name with a history, a name endowed with semiotic materiality engendered through a chain of interpretants that escape "Romeo"'s control, and Juliet's desire in naming Romeo. This is the power of the name to which Romeo and Juliet must inexorably succumb.

Nomination plays an important role in establishing the order of discourse, in the production/reproduction of identity (cf. Ponzio 1995a, 1997c), in maintaining roles and performing relative behaviour. To play with names means to question the established order, habits, reassuring repetition, privilege sanctioned by memory and tradition. In his *Hamlet* Laforgue plays with names: the author William Shakespeare becomes the actor William, nicknamed *Bibi*, abbreviation of *Billy*, in turn a diminutive of *William*. On stage Ophélia's baptism name, "à la bonne heure", is *Kate,* and she is nicknamed *Lili*. "Pauvre Ophélia, pauvre Lili" (Laforgue



1992: 31). Had she fallen into the hands of Fortebraccio, she would have risked becoming a *Belle-Hélène,* but luckily she died earlier, "grâce à moi" *(Ibidem).* Bene continues playing with names: *Hamlet, Hommelette, "Bibi" Shakespeare.* But Shakespeare is also *Will* and *Shake*: "Will disvuole il suo Shake. Che vuole dire? Ma è il dire che non vuole, non ne ha will (will = doppio sesso, will = volere, will = voglia, potere = shakespeare)" (Bene 1995: 1173).

Hamlet retreats, he wishes to escape the power of the name. But he must die so that "tout rentra dans l'ordre" (Laforgue 1992: 44), killed by Laërtes, the man of action who performs that which is written in his destiny, inexorably: "c'est plus fort que moi", as recites the epigraph to the text by Laforgue (*Ibidem*: 9).

But in the end, Hamlet (who discovers he is Yorik the fool's brother, on his mother's side, and who makes Kate and William perform a play in which the tones and leitmotifs of Laforgue's *Poésies* are perceived in net contrast to the prose of narration) does not die as a result of filial piety, as recited by the title, but while attending to Laërtes on Ophélia's tombstone. In any case, Hamlet's execution, the "artistoide reale", is achieved. As preordained by the script, he "rend son âme hamlétique à la nature inamovible" (*Ibidem*: 43). "Un Hamlet de moins; la race n'est pas perdue, qu'on se le dise" (*Ibidem*: 44).

Hamletization and de-Hamletization: Shakespeare, Laforgue, Bene (via Artaud): one Hamlet more, one Hamlet less: this construction/deconstruction process leaves the jurisdiction of writing understood in terms of *transcription* with a servile attitude towards the order of discourse. And the practice of "perverse" writing (Barthes 1964) begins, writing that is not productive, is not turned to an end, in which dépense, calculation, control serve *displacement* alone: displacement with respect to the places of the subject, identity, belonging, inter-*essament* (cf. Lévinas 1974), persistence being, ontology.

In writing thus understood the indirect word, parody, irony, the diverse forms of taciturnity, or silence, as says Bakhtin in "From Notes Made in

1970-71" (in Bakhtin 1986), of the "restrained laugh" (cf. Bachtin 1975, 1981, 1986), all find a place, since in the current social system the "laughing laugh" (Bakhtin 1986: 135) of comic popular culture (which Rabelais succeeded in capturing and translating into "verbal art") is no longer possible (as Sterne, his Yorik and Swift too already knew).

As says B. Vercier:

> la parodie n'est pas la fin de la littérature, mais la voie, une voie, de son renouvellement. Et sourtout ne pas se laisser emprisonner par la piété filiale: tous joyeusement les pères tout en reconnaissant ce que nous leur devons. [...] [In *Moralités légendaires*] la parodie est devenue création, tout simplement (Vercier 1992: xv e xxx).

Both the author's and the personage's objective word are replaced with the objectified word, which is neither direct, as in drama, nor indirect, as in the author's discourse when reporting the word of others. The objectified word takes the form of *free indirect* discourse, possible not only in literature, but also, as observed by Pasolini, in filmic discourse thanks to an expedient used by the movie camera, what he calls "soggettiva libero-indiretta" (Pasolini 1972; Deleuze 1984).

Instead of putting on stage and representing a dramatic dialogue among voices, a single voice is proposed characterized by *internal dialogue*, which puts in check the subject's presumed unitariness. A transition is achieved from drama —which, as observed by Bakhtin in his *Dostoevsky* (1929 and 1963), because of its very constitution as a genre not even Shakespeare was able to shift in the direction of polyphonicity and dialogism— to forms of writing, including voiced writing (as in Bene's case) in which the movement of the artwork is unreversibly oriented towards alterity; in which return, recomposition of the subject, unilinearity of narration (cf. Ponzio 1991), its concluding finale are rendered impossible.

It is not incidental that Laforgue abandonned the dramatic genre and resorted to prose (hybridized with poetic genres) which favoured ironic-parodic *desplazamiento* (Block De Behar 1987), the mixture of parts, travesties: William disguised as an actor, Kate as Ophélia, Hamlet oblivious



of the part assigned to him by his father-author.

Dialogue is no longer put on stage and represented: on the contrary, it presents itself in the word of a single voice, the narrating voice, the voice of the personage: monologue itself is dialogized, and free indirect discourse may now play its part in deconstructing the word's identity.

The step is small from Laforgue to Bene, his voice, his monologue in which the subject is forgotten: de-Hamletization of Will's Hamlet, a process which had already been inaugurated by Laforgue, a Hamlet who is the "*will demotivato*", ever more Yorik's brother (including Stern's Yorik). a "will swilito del suo proprio will". "Non v'è dubbio, care le mie signore: si sdà teatro" (Bene 1995: 1174).

Writing —the written sign or the actor's voice— establishes a one-way movement, without return, also in the sense of "without profit", towards alterity, outside the subject's economy, outside the interests of identity. Now writing is no longer transciption, reproduction, mnemotechny functional to the subject's memory, whether it be individual or collective, to his image, history, identity (how many crimes in the name of memory and identity!) (cf. Ponzio 1995a, 1997c).

"Actorial reading" may also become writing, pure resonance beyond form, clichés, roles performed by the "reciter-actor-speaker". Bene works on "actoriality". Actoriality removed from representation, from "social entertainment", "foreign to its own performance". An actorial reading which is not "re-citation", repetitive citation of the text, which is not memory, "re-cognition"of the text, but "amnesia", writing-transcription, "disindividuated and unheard of, unattestable voice", dispossesed by the I; and which "sola, consente a un *interno* di trasferirsi in un altro *interno*, *recidendo il filo della comunicazione*" (Bene 1995: 1015): therefore, a relation from unique to unique, from other to other, a frontal relation without deviations, without rhetorical and pedagogic strategies, a "face to face" relation as understood by Emmanuel Lévinas (1961, 1974).

*Hamlet Suite* by Bene, as text and as performance, is a magnificent expression of *rewriting* that makes fun of transcription and memory in

Shakespeare's Hamlet, presenting itself as a "versione-collage da tutta l'opera (*moralità e poesia*) di Jules Laforgue, 'tradita' dalla composizione *ritmica* e a volte, *librettistica* della necessità scenica-musicale") (*Ibidem*: 1354). Here the "script" —similarly to the specificity of music, and this "script" too destined to an indissoluble dialogue with music— becomes a *score*, which a performance reinvents in the "dis-concertedness" of actorial reading, which pitilessly parodies the subject in its roles as "I", those of "thinker" and artist, his image, commitments, projects, word. In actorial reading-writing, "pura risonanza oltre le forme", "non più riconoscente nessun testo", "finalmente estranea al suo prodursi", "*amnesia* dello scritto del morto orale", "vocalità vestita del riverbero", "è la fenomenologia del Soggetto che vien meno" (*Ibidem*: xxxvi). On the part of the subject and the spectres that accompany it: the Order of Discourse, Truth, Memory, History. "La verticalità *lirica* crocefissa sull'*epos* cortocircuita qualunque velleità d'ascolto" (*Ibidem*), of "écoute appliquée", as Roland Barthes (1982: 229) would say, of institutionalized listening, in other words of "the wish to hear" ("voler sentire") (cf. Ponzio 1995a, 1997c; Ponzio-Petrilli 2000).

Bene introduces the term *di-scrittura* (de-writing) for writing that does not limit itself to transcribing the text, that does not put the text on stage ("togliere di scena —contro la confezione cultuale della 'messa in...'" Bene 1995: xiii) *de-writing* (*Ibidem*). De-writing, literary writing is critical of *representation*; and for this reason, as Artaud knew well, the place it privileges is theatre, that is, the place specifically chosen for representation. A *good conscience* needs representation, because representation supplies alibis and limits responsibility, reduces it to a minimum. To speak and act in the role of, as representing this or that, is to have alibis which guarantee and reassure a good conscience. Staging is the condition for a conscience that is in order, for a pacified conscience. And theatre is the privileged place for such staging. This is why Artaud reserved a special attention for theatre: for putting on stage and representing must be attacked beginning from here. This attack is directed towards:



> [...] transmitted discourse, the pre-written text, memory, tradition, language, the economy of truth, responsibility with alibis tipical of a good conscience.The word and its notation, phonetic writing, cease to be dictation, citation, re-citation and order. The word retreats from the generality of the concept and from repetition, identification, reiteration, from levelling to the status of signal, as such wholly subject to the processes of codification and decodificafion (Ponzio 1997c: 141).

More than opposing theatre to anti-theatre, it is a question of *removal*: one Hamlet less, in fact. But not in the sense of opposing, illusorily, non-being to being, emptiness to fullness. Nor is it a question of the fact, as claimed instead by Umberto Artioli ("Al di là della lingua degli angeli", 1990), that Bene's theatre "exalts the joy of annihilation" "against the temptation of being and its inevitable corollary, the dialectics of reappropriation" (in Bene 1995: 1498). On the contrary, as observed by Deleuze, the operation we are discussing is far more precise and consists of removing, detracting all that which in language, gestures, the subject-object relation, dialogue, communication, representation constitutes an element of power (the subject is detracted, the text is amputated, dialogue is suppressed, representation is avoided, diction as well as action are eliminated), but since it starts and puts into motion many positive processes, it cannot even be described as a negative operation (cf. Deleuze, "Un manifesto di meno", in Bene-Deleuze 1978: 77).

And if by dialogue we intend the distribution of parts, the preordained exchange of rejoinders, a symmetrical relation among prefixed roles, dialogue channelled into a narration and as such equipped with a beginning and a conclusion, functional to an accord, to truth, pacification, a good conscience, then suppression of dialogue in Shakespeare's text (a process started by Laforgue, as we have already observed), is also an operation against the power of the order of discourse. Dialogue is suppressed, because dialogue transmits elements of power to the word and makes them circulate: and now it's up to *you* to speak, as willed and dictated by the conditions that have already been set into codes (the linguist attempts to determine the "universes of dialogue") (cf. *Ibidem*: 77-78).

The single voice becomes dialogic, polyphonic: it resounds with many

voices and their multiple intonations, or, as Deleuze says, all we bear are its "variables", so that this voice emerges as the simultaneous sum of its own variations (cf. *Ibidem*: 78). To use language according to the principle of variation is to impose heterogeneity on language (*langue*), to allow perception of minor usage, to disturb the elements of power or of the majority, to render language (*linguaggio*, *langage*) itself dialogic and not just the word, to allow perception of plurilingualism internal to a single language (*lingua*, *langue*), to render expression pluri-accentuated, pluri-intonated. Deleuze reflecting on Bene's artwork asks what is this use of (historico-natural) language according to variation? And replies that we could express it in various ways: to be bilingual, but in a single language (*langue*), in a unique language (*langue*). To be a foreigner, but in one's own language (*langue*). To stammer, but as a stammerer in language (*langage*) itself, and not only in the word (cf. *Ibidem*: 79).

And in his book with Guattari Deleuze reflects further on Carmelo Bene's "ascending" and "descending" variations, commenting that stammering is easy, but to be a stammerer in language (*langage*) itself is something completely different, being a question of continual variation in all linguistic as well as non linguistic elements, involving the variables of expression and the variables of content (cf. Deleuze-Guattari 1980, It. trans.: 169).

Foreignness to another language (*langue*) from one's own, to be foreign to it even while speaking it, is not a very different condition, despite the native speaker's arrogance, from *foreignness to one's own language* (*langue*), from being *foreign to language* (*langue*), nor is it very different from foreignness of language (*langue*) to itself, from *otherness of language (langue) with respect to itself* inspite of the centripetal forces operating within it, in spite of unifying movements, the ideology of "linguistic unity". Awareness of one's own language (*langue*), made possible by gazing at it through the worldview of another language (*langue*), allows for experiences which do not coincide with those offered by one's own language (*langue*), and which enrich not only the speaker's linguistic consciousness, but also the linguistic consciousness of language



(*langue*) itself. Furthermore, relations with a foreign language (*langue*) involve recovering sounds produced in lactation processes during infancy and subsequently interdicted by the mother-tongue (*langue*), a recovery which involves renewing the relation between word and body. It is not incidental that the authors referred to by Deleuze and Guattari —Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Jean Luc Godard (an arbitrary list of authors whom they love) (cf. 1980, It. trans.: 168)— to explain what they mean by putting all types of elements into continual variation, are all more or less in a situation of a certain bilingualism.

On one side taciturnity, silence is suffered as the effect of being foreign to a language (*langue*), on the other, taciturnity is the deliberate effect of becoming estranged to one's own language (*langue*), *to language* (*langue*), and this process is favoured by literary writing. Literary writing as "*subversion hors de soupçon*" (Jabès 1982), by retreating from the obligation to say as ordained by language (*langue*) through its different forms of taciturnity. The passage from the first modality of being foreign to language (*langue*) to the second, is admirably described in Kristeva's book *Étrangers a nous-mêmes* (1988: 26-29). Bene's work on the text, on language (*langue*), is the work of literary writing and is a way of silencing language (*langue*), which with its compulsion to saying imposes silence in the sense of quietude. By keeping silent, by using the expedients of taciturnity, theatre and writing, come together again in this effort to withdraw from and escape representation.

But they also come together in putting language (*langue*) to silence, in putting it into a state of continual variation between theatre and music. Once the text is nothing but the material of variation, the utterance flows through a scale of variables as though it were performing a musical score. *Hamlet suite: show concert* is the expression of this encounter, which is not fusion, between the written and musical text.

To put elements into continual variation: this operation, as says Deleuze and Guattari (cf. 19801, It. trans.:168), in principle concerns, at once, voice, word, language, music. But it also concerns the act, the gesture. To escape and take away from the prescribed text, to make of

Laforgue's *Hamlet* a "versione-collage da Jules Laforgue" (the subtitle of Bene's *Hamlet suite*), is to reapproach music and the verbal, music and act, music and gesture (cf. Ponzio-Lomuto 1997). And this is possible by putting all linguistic and sonorous elements into a state of continual variation, by freeing language (*langue*) from the Power that structures it, and by releasing gesture and act from the system of Ownership and Dominion that by transforming them into actions, and placing them into a narration organizes them.

Carmelo Bene's work on achieving "aphasia" in language (*langue*) converges with his work on hindering things and gestures (cf. Deleuze, in Bene-Deleuze 1978. It. trans.: 81). This sharpens the effect of Hamletism, that is, by operating processes of de-Hamletization with respect to Shakespeare's *Hamlet*, but also Laforgue's, as well as with respect to antecedent "esecuzioni sceniche sempre cangianti" (Bene 1995:1351) of *Hamlet suite.*

In this encounter of the verbal with music, thereby transforming the Shakespearian text into a sonorous machine, in this autonomization of the act, including the linguistic act, from action, narration, history, speaking, recovers its relation with listening and breaks away from seeing which, on the contrary, puts language (*langage*) at the service of representation. Recovery of the primacy of listening over hearing, of the audio over the visual, of voice-writing ("*l'écriture à haute voix*", discussed by Barthes 1973: 104-105) over voice-transcription, of sound over image. As observed by Bene:

> Anche nell'animale umano la percezione del suono precede —ma di tanto!— la sua nascita: questo *venire al buio* (altro che luce). Nelle acque materne *ci-sentiamo*: siamo informati dai rumori (elettro) domestici esterni. Registriamo *passivamente* i grumi d'un discorso che non ci appartiene (che nella vita a seguire —ho detto altrove— non apparterrà mai comunque al sogetto parlante). Quanto a *veder-ci*, una volta al "mondo", dovremo pazientare un bel po' di giorni. Nella nostra avventura fisiologica è dunque l'*audio* a precedere il *visivo* (Bene 1995: xv).

Recovery of listening. Perhaps also being recovery of the *maternal.* But not in a sexist sense, as claimed or as rected by the female subject. Laforgue ironizes about the female Subject as much as about the male



(Hamlet, but Laërtes as well —"qui aurait plutôt mérité, j'y songe, hélas! trop tard, d'être le héros de cette narration" (Laforgue 1992: 43): "Ophélia. Comment! encore une Ophélia dans ma potion!". One Hamlet less, one Ophélia less, "à la bonne heure!".

> Elle avait beau être adorable et fort mortellement sensitive, en grattant bien on retrouvai l'Anglaise imbue de naissance de la philosohie égoiste de Hobbes. "Rien n'est plus agréable dans la possession de nos biens propres que de penser qu'ils sont supérieures à ceux des autres", dit Hobbes. C'est ainsi qu'Ophélia m'eût aimé, comme son "bien", et parce que j'étais socialement et moralement supérieur aux "biens" de ses petites amies. [...] Un Hamlet confortable! (*Ibidem*: 13).

But "lowering", in a Bakhtinian sense, of the Subject Ophelia, and irony concerning her lack of listening had already been started by Shakespeare:

> Hamlet: O God, your only jig-maker. What should a man do but be merry, for, look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within's two hours.
>
> Ophelia: Nay, 'tis twice two months, my lord.
>
> Hamlet: So long? nay then, let the devil wear black, for I'll have a suit of sables; O heavens, die two months ago, and not forgotten yet? then there's hope a great man's memory may outlive his life half a year, but by'r lady a' must build churches then, or else shall a suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epitaph is "For, O! for, O! the hobby-horse is forgot! (Shakespeare 1996, *Hamlet,* 3.2.123~133).

From Shakespeare to Laforgue to Bene (via Artaud) "è la fenomenologia del Soggetto che vien meno" (Bene 1995: xxxvi). And this is preliminary to the recovery of listening, of the maternal.

**References**


Artaud, Antonin
1961 *Il teatro e il suo doppio,* ed. by G. Morisco & G. Nert, Pref. by J. Derrida, Einaudi, Turin, 1968.
1989 *L'arve et l'aume,* suivi de 24 letteres à Marc Baberzat, L'Arbalète, Paris.
1997 *(et alii) Il sistema della crudeltá,* "Millepiani", 11, Mimesis, Milan.
Bakhtin, Mikhail M.
1922a *Toward a Philosophy of the Act,* ed. by M. Holquist & V. Liapunov (trans.), University of Texas Press, Austin, 1993; It. trans. "Per una filosofia dell'azione responsabile", in *Bakhtin el alii* 1995, pp. 43-1 00; see also Bakhtin 1998.
1929 *Problemy tvorcestva Dostoevskogo,* Leningrad, Priboj It. trans. *Problemi dell'opera di Dostoevsky,* trans. & intro. by M. De Michiel, pres. by A. Ponzio, Edizioni dal Sud, Bari, 1997.
1952-53 "The Problem of Speech Genres", in Bakhtin 1979; Eng. trans. 1986, pp. 60-102.
1961 "Toward a Reworking of the Dostoevsky Book", in Bakhtin 1979; Eng. trans. in Bakhtin, *Problems of Dostoevskvy's Poetics* (1929), by C. Emerson (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis, Minn., 1984, pp. 283-302.
1963 *Problemy poetiki Dostoevskogo,* Moscow, Sovetskij pisatel'; Eng. trans *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929), by C. Emerson (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis, Minn., 1984; It. trans. *Dostoevskij. Poetica e stilisica,* by G. Garritano, Einaudi, Turin, 1968.
1965 *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i,* Moscow; Eng. trans. *Rabelais and His World,* by H. Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1994.
1971 "Sulla polifonicità dei romanzi di Dostoevskij", It. trans. in M. Bachtin, (testi 1922-1971), ed. by V. Strada, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 131-141.
1975 *Voprosy literatury i estetiki* (Problems of Literature and of Aesthetics), Chudozestvennaja literature, Moscow, It. trans. *Estetica e romanzo,* It. trans. by C. Janovic, Einaudi, Turin, 1979.
1979 *Estetika slovesnogo tvorcestva* (Aesthetics of verbal art), Iskusstvo, Moscow, 1979; It. trans. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umana,* It. trans. by C. Janovic, Einaudi, Turin, 1988.
1981 *The Dialogic Imagination. Four Essays,* ed. by M. Holquist, trans. by C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.
1986 *Speech genres & Other Late Essays*, trans. by V. McGee, ed. by C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin.





1990 *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin,* ed. by M.Holquist and V. Liapunov, trans. and notes by V. Liapunov, suppl. trans. by K. Brostrom, University of Texas Press, Austin, 1990.
1993 *Toward a Philosophy of the Act,* trans. and notes by V. Liapunov, ed. by M. Holquist & V. Liapunov, University of Texas Press, Austin; It. trans. in Bakhtin 1995, pp. pp. 43-100.
1997 *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos,* Comentarios de lris M. Zavala y Augusto Ponzio, trad. del ruso de T. Bubnova, Anthropos, Barcelona; Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.
1998 *Per una filosofia dell'azione responsabile*, con due saggi di Augusto Ponzio e Iris M. Zavala, trans. from 2nd Russian ed. by M. De Michiel, Piero Manni, Lecce.
Bakhtin, M. M.; Kanaev, I. I; Medyedev, P. N; Voloshinov, V. N.
1995 *Bachtin e le sue maschere. Il percorso bachtiniano fino ai Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1919-1929), ed. by A. Ponzio & P. Jachia, M. De Michiel, Dedalo, Bari.
Barthes, Roland
1953 & 1972 *Le degré zéro de l'écriture,* Editions du Seuil, Paris.
1964 *Essais critiques. Sur Racine*, Éditions du Seuil, Paris.
1973 *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris.
1977 *Image, Music, Text*, Essays selected and trans. by Stephen Heath, Fontana paperbacks, London.
1981 *La grain de la voix*, Éditions du Seuil, Paris.
1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques Ill*, Éditions du Seuil, Paris.
1984 *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris.
Bene, Carmelo
1995 *Opere,* Bompiani, Milan.
Bene, Cannelo; Deleuze, Gilles
1978 *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milan.
Block De Behar, Lisa
1987 "Jules Laforgue o las metáforas del desplazamiento", in *Jules Laforgue*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo (Uruguay), 1987, pp. 25-78.
Carofiglio, Vito
1995 (ed.). *L'Europa e il teatro*, Edizioni dal Sud, Bari.
Carroll, Lewis
1982 *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, with all 276 original drawings, Chancellor Press, London.

1993 *Humpty Dumpty*, French trans. by A. Artaud, It. trans. by G. Almansi & G. Pozzo, ed. by Pasi, Einaudi, Turin.
Deleuze, Gilles
1984 *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milan.
1989 *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milan.
Deleuze, Gilles; Guattari, Felix
1980 *Rizoma. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, sez. I, intro. By F. Berardi, Castelvecehi. Rome, 1995.
Fanizza, Francesco; Fistetti, Francesco; Ponzio, Augusto
1998 (eds.). *Lévinas vivant*, Bari, Edizioni dal Sud.
Foucault, Michel
1970 *L'ordre du discours,* It. trans. by A. Fontana, *L'ordine del discorso,* Einaudi, Turin, 1972.
Giacchè, Piergiorgio
1997 *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milan.
Jabès, Edmond
1982 *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Éditions Gallimard, Paris.
Kristeva, Julia
1988 *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris.
Laforgue, Jules
1986 *Le poesie*, testo francese a fronte, ed. by E. Guaraldo, Rizzoli, Milano.
1992 *Moralités légendaires*, P.O.L. Editeur, Paris.
Lévinas, Emmanuel
1961 *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité,* Martinus Nijhoff, 1971.
1974 *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence,* Martinus Nijhoff, 1974.
Melville, Herman
1853 *Bartleby, the Scrivener / Bartleby lo scrivano,* ed. by R. Bernascone, It. trans. by E. Giachino, Einaudi, Turin, 1994.
Pasolini, Pier Paolo
1972 *Empirismo eretico,* Garzanti, Milan.
Peirce, Charles Sanders
1923 *Chance, Love and Logic*, ed. by M.R. Cohen, Harcourt, NewYork.
1931-1958 *Collected Papers* voll. 1-8, ed. by C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
1980 *Semiotica,* ed. by M. A. Bonfantini, Turin, Einaudi.
Petrilli, Susan
1990a "The Problem of Signifying in Welby. Peirce, Vailati, Bakhtin", in A. Ponzio 1990, pp. 313-363.
1990b "On the Materiality of Signs", in A. Ponzio 1990, pp. 365-392.
1992 "The Detotalizing Method, Human Sciences and the Dialogic of Values", *Social Semiotics*, 212, pp. 98-113.
1993a "Signs and Values: for a Critique of Cognitive Semiotics", *Journal of Pragmatics,* 20, pp. 239-251.
1993b "Dialogism and Interpretation in the Study of Signs", *Semiotica,* 97-1/2, 103-118.
1995 *Materia segnica e interpretazione,* Milella, Lecce.
1996a *Che cosa significa significare?* Edizioni dal Sud. Bari
1996b "Bachtin Read in Italy (1980-1994)". *Le Bulletin Bachtin/The Bakhtin Newsletter 5,* 55-66.
1998a *Teoria dei segni e del linguaggio,* Graphis, Bari.
1998b *Su Victoria Welby. Significs e filosofia del linguaggio*, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples.
Ponzio, Augusto
1990 *Man as a Sign. Essays on the Philosophy of Language,* ed. and trans. by S. Petrilli, Mouton De Gruyter, Berlin.
1991 *Dialogo e narrazione,* Milella, Lecce.
1993 *Signs, Dialogue and Ideology,* ed. and trans. from Italian by S. Petrilli, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
1995a *La differenza non indifferente. Comunicazione, migrazione, guerra*, Mimesis, Milan.
1995b *Responsabilità e alterità in Emmanuel Lévinas*, Jaca Book, Milan.
1996 *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Lévinas,* suivi de Deux dialogues avec Emmanuel Lévinas, L'Harmattan, Paris.
1997a *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Levante Editore, Bari; Spanish edition, *La revolución Bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, M. Arriaga, by Frónesis Cátedra, Univesitat de València, Madrid, 1998.
1997b "Para una filosofia de la acción", in M. M. Bakhtin 1997, 225-246.
1997c *Elogio dell'infunzionale. Critica dell'ideologia della produttività,* Castelvecchi, Roma.
1997d *Metodologia della formazione linguistica,* Laterza, Bari-Rome.
1997e *Che cos'é la letteratura*, Milella, Lecce.
1997f "Follia scrittura crudeltà", in A. Artaud et alli 1997, pp. 21-34.
1998 *La coda dell'ochio. Letture del linguaggio letterario*, Graphis, Bari.

1999 *La comunicazione*, Graphis, Bari.
Ponzio, Augusto; Calabrese, Omar; Petrilli, Susan
1993 *La ricerca semiotica,* Bologna, Eusculapio.
Ponzio, Augusto; Calefato, Patrizia; Petrilli, Susan
1999 *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza.
Ponzio, Augusto; Lomuto, Michele
1997 *Semiotica della musica* Graphis, Bari.
Ponzio, Augusto; Petrilli, Susan
1993 "Exchange in Alice's World", in A. Ponzio 1993, pp. 15-20.
1998 *Signs of Research on Signs, Semiotische Berichte* Jg. 22, 3, 4.
1999 *Fuori campo. Il segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*, Mimesis, Milan.
2000 *Il sentire della comunicazione globale*, Meltelmi, Rome.
Shakespeare, William
1972 *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark* (1601?), in *The Complete Signet Classic Shakespeare*, general intro. by Sylvan Barnet, Harcourt Brace Jovanovich, New York/Chicago/San Francisco/Atlanta.
1996 *Hamlet,* Hertfordshire, Wordsworth Editions.
Sterne, Laurence
1967 *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) , ed. by G. Petrie, intro by A . Alvarez, Peguin Books, Harmondsworth.
1971 *Tristram Shandy,* intro. by G. Saintsbury, Dent, London; Dutton, New York.
1981a *Per Eliza,* It. trans. by R. Birindelli, note "La bella indiana", by Attilio Birilli, Sellerio, Palermo.
1981b *Lettere di Yorick a Eliza,* in L. Sterne, 1981a, pp. 101-133.
1983 *Viaggio sentimentale,* It. trans. by Ugo Foscolo, ed. by G. Sertoli, Mondadori, Milano.
1984 *A Sentimental Journey* with *The Journal to Eliza* and *A Political Romance,* Oxford University Press, Oxford.
Swift, Jonathan
1984a *Journal to Stella*, Allan Sutton, Gloucester.
1984b *Jonathan Swift,* ed. by A. Ross and D. Wooley, Oxford University Press, Oxford/New York.
Vercier, Bruno
1992 "Cou de taureau, col de cigne", in J. Laforgue 1992, pp. i-xxx.

# Representation, Rendering, and Polyphony in Novel and Drama

*Augusto Ponzio*

Bakhtin characterizes the various aspects of the "concrete architectonics" of the real world of action, a unitary and unique event in the light of which all values, meanings and spatio-tamporal relations are formed and arranged, in terms of alterity. These aspects include: I for myself, the other for me, and I for the other.

The same subject around which such architectonics is organized, the same I, and, therefore, discourse belonging to the "confession" genre, or any other direct discourse genre, as such incapable of an overall view, is not in a position to reach a full understanding of such an event. This is the case of *representation* where the I carries out given roles and the word is objective, the word belongs to the I and through this word the I achieves fulfilment. The I speaks directly and identifies with his verbal and nonverbal behavior. Nor can understanding be attained through a cognitive viewpoint, a viewpoint that is not emotionally or valuatively participative, that is objective, indifferent. Such a viewpoint is incapable of *comprehending* what it describes, which instead it impoverishes, losing sight of the details that render it live and unfinalizable. In this case too, we are in the field of representation. The objective word claims to describe the verbal and nonverbal world of others objectively. Nor can it base itself on identification, for if this were possible, it too would be impoverishing insofar as it implies the reduction of a relation between two mutually external and non interchangeable positions to a single viewpoint. Yet again the result would belong, to the order of representation and even worse, it would be level and devoid of confrontation with anything on the outside. According to Bakhtin interpretation-comprehension of architectonics presupposes a position that is other, at once different and unindifferent, participative. This is no longer a case of representing or

representation, but of depicting, portraying, or, to use the term we prefer, of rendering. In this case, that which is depicted, portrayed, rendered is not merely expressed or described, but rather is interpreted participatively. The verb "render" expresses this well and, in fact, it may also be used for the verb "translate". Rendering in contrast to representation, indicates vicinity to that which is rendered to the very point that rendering may be associated to surrender, while at the same time implying distancing, extralocality, a relation of alterity which leaves the rendered in its position of subject.

In *Toward a Philosophy of the Act,* Bakhtin indicates art and specifically verbal art, literature, as a place where such a vision is achieved:

> The world that is correlated with me is fundamentally and essentially incapable of becoming part of an aesthetic architectonic. As we shall see in detail later on, to contemplate aesthetically means to refer an object to the valuative plane of the other (Bakhtin 1993: 74-75).

Such statements are developed by Bakhtin in an immediately subsequent text, "Author and Hero in Aesthetic Activity", included in his volume of 1979:

> My own axiological relationship to myself is completely unproductive aesthetically: for myself, I am aesthetically unreal [...]
>
> The organizing power in all aesthetic forms is the axiological category of the *other*, the relationship to the other, enriched by an axiological "excess" of seeing for the purpose of achieving a transgredient consummation (Bakhtin 1990: 188-189).

A unitary reaction to the hero's world in its totality is necessary to the artwork. This unitary reaction is different from cognitive and practical reactions though not indifferent to them, on the contrary it unites all single cognitive and emotional-volitional reactions into an architectonic whole. If this unitary action operated by man is to acquire artistic value, it must make us feel all the resistance of reality, of life, of which the hero is an expression, of that which is objective with respect to its rendering, its objectification, it must make us feel the hero's otherness, with his



extra-artistic values. Therefore, it must begin from a position that is extralocalized in space, time, sense with respect to the hero, especially if an autobiographical hero. Otherwise, if the condition of extralocality does not obtain, the autobiographical hero will take on confessional overtones devoid of artistic value. Bakhtin's critique of Russian Formalism which was to be systematically developed in Pavel Medvedev's book, *The Formal Method in Literary Scholarship*, 1928, is already present in these texts we are analysing by Bakhtin.

Bakhtin's text on the philosophy of responsible action sheds light on the course which led him to his 1929 monograph on Dostoevsky. According to Bakhtin, Dostoevsky's "philosophy" must not be identified with the specific conceptions and viewpoints of the heroes populating his novels, nor with specific contents. On the contrary, Bakhtin finds traces of the architectonics theorized in his paper on moral philosophy, *Toward a Philosophy of the Act,* in the overall structure of Dostoevsky's works, which is organized, says Bakhtin, according to the principle of dialogicality. This is what he was alluding to when he says, "to affirm someone else's 'I' not as an object but as another subject—this is the principle governing Dostoevsky's worldview" (Bakhtin 1963, Eng. trans.: 11): a statement which becomes clearer in the light of a paper on Dostoevsky by Vjaceslay Ivanov (1973). In Dostoevsky's "polyphonic novel" the character is no longer described by an "I" and assumed as an object. On the contrary, the character itself is a center of otherness and organizes its world in this perspective:

> Dostoevsky carried out, as it were, a small-scale Copernican revolution when he took what had been a firm and finalizing authorial definition and turned it into an aspect of the hero's self-definition. [...] Not without reason does Dostoevsky force Makar Devushkin to read Gogol's "Overcoat" and to take it as a story about himself [...]
>
> Devushkin had glimpsed himself in the image of the hero of "The Overcoat," which is to say, as something totally quantified, measured, and defined to the last detail: all of you is here, there is nothing more in you, and nothing more to be said about you. He felt himself to be hopelessly predetermined and finished off, as if he were already quite dead, yet at the same time he sensed the falseness of

such an approach. [...]

The serious and deeper meaning of this revolt might be expressed this way: a living human being cannot be turned into the voiceless object of some secondhand, finalizing cognitive process. *In a human being there is always something that only he himself can reveal; in a free act of self-consciousness and discourse; something that does not submit to an externalizing secondhand definition.* [...]

The genuine life of the personality is made available only through a dialogic penetration of that personality, during which it freely and reciprocally reveals itself (Bakhtin 1963, Eng. trans.: 49-59).

According to Bakhtin, dialogicality, as rendered by Dostoevsky's polyphonic novel, consists in the fact that one's own word alludes always and in spite of itself, whether it knows it or not, to the word of the other. There is no such thing as a word of judgement, a word about the object, an objectual word that is not an allocution-word, a word that enters into dialogic contact with the other word, a *word about the word, turned to the word.* Self-consciousness is achieved against the background of the consciousness that another has of myself, and self is always perceived in such terms, "I-for-myself" against the background of "I-for-other". Therefore, dialogicality is also present within a single voice, a single utterance as the interference of contradictory voices present in every "atom" of this utterance, in the most subtle structural elements of discourse and, therefore, of consciousness.

The narrator is not external to the character, like a third non participant in dialogue. If, instead, the narrative voice were to take an external position, it would prove to be capable of withdrawing from dialogue in the polyphony of voices. This is where the difference lays, according to Bakhtin, between the novel genre and the dramatic genres. Polyphony cannot be achieved in drama, if not through what he calls the process of "novelization". Shakespeare's *King Lear*, for example, can be novelized by having the Fool narrate the story while making us hear interferences from the author's voice in his own. Contemporary theatre presents manifold examples of this kind of novelization.



Through the experiment of polyphony, Dostoevsky's novel shows that no voice can escape from dialogue, including the author's or the narrator's. In certain cases, says Bakhtin, the narrator is literally nailed down to his hero, he cannot move away from him and put himself at a due distance that will allow him to offer an overall and integral image of the hero's actions and deeds. If, instead, this were to happen, we would have the synoptical gaze of a third, a non participator in dialogue, embracing the hero and representing him objectively. Goljadkin (*The Double*) replaces the other person's voice with his own, turning to himself as though he were another and compensating the need for recognition from another person with this second voice, in spite of his feigning independence. In this case, therefore, the voice of the narrator tends to converge with this second voice, reinforcing its mocking and ridiculing tones. Bakhtin observes that the impression made by such a relation is that the narration is oriented dialogically by Goljadkin himself, and, what's more, as his second voice that resounds in his mouth as the mocking voice of another, his double; and all this keeping account of yet another voice, to involve in this dialogue, that of the receiver, the reader. The narrator does not erase his own voice, his own intonation; on the contrary, he derides and scorns at the character pushing him to respond, wherewith he experiments his reaction. And all this is achieved by Dostoevsky without interrupting the continuity between the story and the hero's discourse; it is as though we were witnessing, says Bakhtin, a tormented dialogue within the limits of a single but divided consciousness.

When in his subsequent novels Dostoevsky passes from a low degree of polyphony, or of non homophony, to full polyphony where these voices become truly other (for even when they sing the same song they never sing in unison), the narration perseveres in its dialogic attitude towards the character. This is not only determined by the intonation of narrative discourse, at least not any more, given that it tends to dry out and lose colour as it develops a protocolar style. Instead, dialogicality is achieved through the narration's overall orientation. In any case, a narrative style that parodies, mocks, taunts certain characters in the form of a reply in a possible interior dialogue with themselves is not lacking in Dostoevsky's

later works, for example in *The Devils* and *The Brothers Karamazov.* But even when "dry-protocolar" style dominates, Bakhtin observes that narrative discourse generally is always in dialogue with the character, is always turned to the character appealing to him, provoking him, speaking to him and not about him, and does so from a distance that is refractory to synthesis, the distance of polyphony.

Bakhtin shows how the plot is instrumental to dialogue. It offers the possibility of experimenting the character's word, of provoking it, revealing it, putting it into contact with the voice of the other. Man does not *manifest himself* through dialogue as though he were already given outside it, as though he is already defined before engaging in dialogue, nor is dialogue a *prelude* to his fulfilment outside it. Man makes himself in dialogue and does not exist outside it.

Dostoevsky's hero is not the *object* of the authorial word. The author's word is a *word turned to the word,* says Bakhtin, a word turned to someone who is present (and who because of this withdraws from the word about him, absents himself, thanks to his excess with respect to the word that presents him), and not a word about someone who is absent (whom as such lends himself even more to the illusion of presentification). The author's word considers the hero's word as the word of a "second" person, turned to a "you", and not of a "third" person, "he": the approach is frontal. The author's word *turns to the hero dialogically*, he does not speak *about* the hero, but rather *to* the hero through the overall construction of his novel. No doubt, the hero's unfinalizability, his otherness, is part of Dostoevsky's authorial project. The hero's word is doubtlessly created by the author, but, as says Bakhtin, it is created so as to develop as the *word of the other*, as the *hero's word.*

Dostoevsky's dialogue stands outside the cognitive relationship. It installs a relationship with the other which is completely outside the subject-object schema. And this is where the polyphonic character of his novel is determined.

If we must speak of "knowledge", this is the task of knowing man in



his real essence as an other, as a unique, unfinalized "I", of knowing not oneself, but an other "I", an other. Bakhtin (1929, It. trans. 1997) explains that this is what he understands by man's artistic *knowledge*, which is something very different, and different in principle, from abstract knowledge. In terminology identical to that used by Emmanuel Lévinas in his essay of 1948, "Reality and Its Shadow", Bakhtin considers reality as characterized by the *image*, and the shadow by the *concept*. The image cannot be neutral with respect to the forms taken by I and *other* (to these relations which act as the coordinates of architectonics), it cannot abstract from these forms. The image sees man for-self-who-is-for-other, in his own horizon (the hero's) and in the horizon of the other (the author's), at once in it and outside it. The image *cannot be achieved through a single viewpoint*, but rather demands an *extralocalized standpoint, participation at a distance, discrete participation*, unindifferent difference. If such an orientation generally characterizes the artistic vision of literary writing the author's new position in the polyphonic novel consists in maintaining the image and extralocalized standpoint, but in changing the *topos* of such exotopia as well as the content of *excess.*

In Dostoevsky dialogue is determined above all in the hero's claim to complete independence from recognition, from the other's gaze, the other's word, it arises from ostentation of absolute indifference to the opinion of others, their value judgement. This is particularly obvious in the monologue of the man from the underworld. This obsession with autonomy leads the hero to anticipate with his own word the possibility of denial. But, says Bakhtin (1929, It. trans. 1997), the hero's very anticipation of the other's reply and his response to this reply reveals his dependence on the other (on himself). He *fears* that the other may think that he *fears* his opinion. But such fear reveals his dependence upon the consciousness of the other, his inability of being satisfied with his own self-determination.

Dostoevsky is not at all interested in showing man engaged in dialogue fully respectful of the other, but rather *in spite of* himself, of his own intentions. He shows that the word is dialogic because of its passive involvement in the word of the other. Dialogue does not only occur in the

composition of viewpoints and identities; on the contrary, it is structured in refractoriness to synthesis, including the illusory synthesis of one's own identity. This, in fact, is dialogically fragmented insofar as it is inevitably implicated with alterity, just as the "grotesque body" (cf. Bakhtin 1965) is implicated with the body of others.

Bakhtin focuses on the relationship between dialogue and body as early as his 1929 edition of his book on Dostoevsky. Dialogism cannot be obtained among disembodied minds. Dialogue takes place among *voices* —not monological and integral voices, but internally dialogical and divided voices— and the *voice* is the ideological position *embodied* in the world. Bakhtin highlights the problematic of the embodiment of the voice. His statement that Dostoevsky's hero is *voice* and that the author does not show it to us as though it were an object, but lets us listen to it, is misunderstood by Wellek (1991) as the expression of idealism. Such a misunderstanding is perfectly in line with the criticism conducted against Bakhtin by the representatives of "socialist realism" and their unjust accusation of "polyphonic idealism", with which they repropose the opposition established by Merezkovsky between Dostoevsky "profet of the spirit" and Tolstoy "profet of the flesh".

Bakhtin makes a point of emphasizing the body's direct involvement in the *circumspect word* rendered by Dostoevsky, he evidences the implications, effects registered in the hero's relationship with his body as a consequence of the word that is aware and cautious of the other, in spite of itself, a word that precisely when flaunting maximum indifference, refusal, opposition is in fact revealing its unindifference to the other. As the example of the man from the underworld makes very clear, the body is overwhelmed by the interference of voices and as such is deprived of self-sufficiency and univocality; the body does not belong to the hero, it is not his own, for it is exposed to the gaze and the word of the other.

The body puts the individual's presumed autonomy into crisis, rendering it illusory and even ridiculous, for the body is constitutively intercorporeal in both a diachronic and synchronic perspective. Despite separations, belongings, memberships, distinctions, crasements functional to



individuality, the body of each one of us *remembers* its constitutive intercorporeity in spite of memory as determined in the "small experience", and does so in terms of the "great experience" (an expression used by Bakhtin in one of his annotations from the 1950s). The body is refractory to the "technologies of self" and to the "political technology of the individual" (Foucault). The body is *other* with respect to the subject, to consciousness, to domesticated, graded, filtered, adapted memory; it is other with respect to the narration which the individual or collective subject has constructed for himself and through which he delineates his identity. The body is other with respect to the image that the subject presents as his identity card, that he wishes to show of himself and in which others are to take an interest, his physiognomy offered for recognition, the role he is reciting. This is the body viewed in terms of singularity, unrepeatability, nonfunctionality, which finds in death, considered as an inconclusive end, the expression of its excess with respect to a given project, story, "authentic" choice: the living body that knows before being known, that feels before being felt, that lives before being lived. This body is connected to other bodies without interruption in continuity, it is implicated, involved with life over the entire planet Earth, as part of the general ecosystem, an interrelated complex from which no technology of self can ever free us.

Globalization as related to capitalist production and the expansion of bio-power have led to the controlled insertion of bodies into the production system and to reinforcement of the idea of the individual as a separate and self-sufficient entity. This has led to the progressive and almost total disappearance of cultural practices and worldviews grounded in intercorporeity, interdependency, the body's exposition to the other, its openness. The different forms of perceiving the body by popular culture, discussed by Bakhtin in *Dostoevsky* (1963) and *Rabelais* (1965), the forms of "grotesque realism", are almost extinct. In fact, the body and corporeal life as perceived by popular culture do not respond to today's conception of body or corporeal physiology, being neither wholly individualized nor wholly detached from the rest of the world. Rather than view the body as an isolated biological entity, as a sphere belonging

to the individual, grotesque realism presents the body as undefined, unconfined to itself, in a relation of symbiosis with other bodies, of transformation and renewal through which the limits of individual life are continually transcended. By asserting the individualistic, private, static conception of body, verbal and nonverbal signs connected to the practices and conceptions of the grotesque body have almost completely disappeared. What we are left with are mummified residues analysed by the students of folklore, archeological remains preserved in ethnological museums and in the histories of national literature. Signs of the grotesque body include ritual masks, masks used during popular festivities, carnival, of which only a faded image has reached us today.

The signs and language of the grotesque body privilege and exalt those parts of the body, excrescences and orifices, that most favour communication with other bodies as well as between the body and the world, with recourse to blends and contaminations which do not know interruptions between the human and the nonhuman.

> The grotesque body [...] is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body [...]. The grotesque ignores the impenetrable surface that closes and limits the body as a separate and completed phenomenon.
>
> The grotesque mode of representing the body and bodily life prevailed in art and creative forms of speech over thousands of years [...].
>
> This boundless ocean of grotesque bodily imagery within time and space extends to all languages, all literatures, and the entire system of gesticulation; in the midst of it the bodily canon of art, belles lettres, and polite conversation of modern times is a tiny island. This limited canon never prevailed in antique literature. In the official literature of Eureopean peoples it has existed only for the last four hundred years [...].
>
> The new bodily canon, in all its historic variations and different genres, presents an entirely finished, completed, strictly limited body, which is shown from the outside as something individual (Bakhtin 1965, Eng. trans.: 317-320).

Once official ideology functional to maintaining the established order and power of the dominant class is separated from unofficial ideology,



the grotesque body is interdicted by official culture. The language of the grotesque body is rich in terms and expressions referring to body parts that most establish relations of interdependency and compromise with the world and the body of others. Such language can be traced among all peoples and all epochs. It always refers to a body that is not strictly delineated, stable, fulfilled in itself, but to a body connected to other bodies, in a relationship that is at least bicorporeal.

> The body of the new canon is merely one body; no signs of duality have been left. It is selfsufficient and speaks in its name alone. All that happens within it concerns it alone, that is, only the individual, closed spere. Therefore, all the events taking place within it acquire one single meaning: death is only death, it never coincides with birth; old age is torn away from youth (*Ibidem*: 321-322).

Bakhtin dedicates a large chapter in his *Rabelais* to the "language of the marketplace". He analyses the images and expressions of such language showing how it belongs to the special logic of grotesque realism. It is full of offensive curses and abuses which may end up assuming affectionate and laudatory overtones. Any distance among subjects in communication is abolished altogether. The language of the marketplace is ambivalent like "a two-faced Janus" (*Ibidem*: 165). Praise and insult are not easily distinguished: praise is ironic and ambivalent, it is on the limit of abuse, just as abuse may become praise. Such ambivalence, the simultaneos presence of the negative and the positive, characterizes comic culture generally, its type of parody, irony, comicality: and all this arises from the dynamical, constructive, totalizing vision subtending it, engendering images which are never definitive, isolated, inert, but which on the contrary are endowed with regenerating ambivalence.

Dario Fo draws abundantly from the resources of Medieval popular comic culture and its parodic artworks (parodic sacred representations, prayers, liturgies and mysteries). An, in effect, in the documents collected from popular theatre and reassembled in his book, *Mistero Buffo, giullarata popolare in lingua padana de '400*, he privileges the modalities of parodization and derision. The resources of popular comic culture are also present in his mimicry as an actor, his principal mode of

theatrical expression: for Dario Fo *the signifying body is the grotesque body*. The capacity for subversion and provocation characteristic of popular culture, deriving from the tendency to transcend the homological limits of official culture, is fundamental to his critique of dominant ideology and power. The plasticity, ductility, mobility. comicality, and ambivalence typical of grotesque language in popular culture is used by Fo to show how popular culture can resist passive subjection to the dominant cultural system functional to reproducing the established social order. This is a central aspect of Fo's works in his rendering of the body; as he says, his works are political insofar as they are artistic: "all art is politics", cf. Fo, "Pref." to *Il teatro politico* (1977). Throughout his works Fo challenges cultural homologation as reinforced by the controllers of communication.

The dialogues in Dostoevsky's writings, says Bakhtin, are neither dialectical nor synthetic due to the fact that contradiction does not arise from *disembodied ideas*: the ultimate givenness for Dostoevsky is not the idea conceived in terms of a monological conclusion, but the event of interacting voices. And it is precisely because *ideas are embodied in different voices that are unindifferent to each other*, in spite of, or even because of the effort to ignore each other and to prescind illusorily from the mix up of voices in which their differences flourish, that the logic of Dostoevsky's polyphonic novel presents itself in terms of dialogic. Dialogism constitutes the real life of word and thought with respect to which monologic dialogue is an abstract representation relieved of all responsibility without alibis. On the contrary, such unlimited responsibility is the condition of being in the world of each one of us, this being whose body occupies a position that cannot be exchanged with another, and whose embodiment is expressed through the voice. And when Bakhtin in his 1970-71 *Notebooks* describes the process which leads from concrete dialogics without synthesis to abstract monological dialectics, he indicates the voice as a fundamental element in distinguishing between dialogics and dialectics:

> Take a dialogue and remove the voices (the partitioning of voices), remove the intonations (emotional and individualizing ones), carve out abstract concepts and judgments from living words and responses, cram everything into one abstract consciousness —and that's how you get dialectics (Bakhtin 1986: 147).



In Bakhtin's view, the voice, its incarnation, the body distinguish Dostoevsky's dialogue from Plato's in which (as much as dialogue is not completely monologized, pedagogical), the multiplicity of voices are cancelled in the idea. Plato is interested in the disincarnated ideal, the idea as being and not as a dialogical event, the event itself of dialogue. In Plato, participation in the idea is not participation in dialogue, but in the being of the idea. Because of this, different and unindifferent voices are annuled in the unity of belonging to a common entity. Moreover, in Bakhtin's view another element distinguishing between the two different types of dialogue is given by the fact that in Dostoevsky, in contrast to Plato, dialogue is neither cognitive nor philosophical. Bakhtin prefers to relate dialogue in Dostoevsky to biblical and evangelical dialogue, for example, dialogue in Job, because of its internally infinite structure which has no possibility of synthesis and is external to the sphere of knowledge. However, Bakhtin also warns us that not even biblical dialogue furnishes the more substantial characteristics of dialogue in Dostoevsky's writings.

Bakhtin traces the signs of dramatization in Dostoevsky's dialogues, but not in the sense of objectification, erasement of the author's voice, which would make him a non participating third and annul the dialogic character of the text. Dramatization in Dostoevsky's dialogues consists in the fact that there is no development in them, the becoming of an idea, the elaboration of a thesis, movement towards a conclusion. As Bakhtin says in 1929, this leads to an inclination towards dramatic form, while adding in a note, however, that this does not imply the dramatic premise of a single monologic world. In Dostoevsky the diverse voices and ideologies are not situated in some series in becoming, like phases in the development of an overall plan; on the contrary, they are rendered in the simultaneity of their reciprocal reaction. Dialogue subtracts itself from the unidirectional channelling of narration, of history, into a conclusion. This leads to Dostoevsky's tendency to apply the dramatic principle of the unity of time to the novel, and this favours rendition of the dialogic event nonfunctrional to the historical realization of the being of an idea.

The principal of simultaneity is closely connected to polyphony where voices are not annuled in a sequence of ideas, assumed as stages in dialectical becoming, channelled into a conclusion.

Bakhtin has generally been misunderstood. A significant example is the interpretation offered by Wellek (1991, It. trans. 1995). All he says about dialogue and polyphony in Bakhtin and his interpretation of Dostoevsky does not correspond to reality. His claim that in Bakhtin's view the voices of dialogue in Dostoevsky are equal to and independent of each other (cf. *Ibidem*: 498) is not true. Nor is it true that Bakhtin intends to deny Dostoevsky's voice as author, his personal point of view (*Ibidem*). On the contrary, according to Bakhtin the author is not indifferent to the hero, which would otherwise involve reducing the voices to the mere status of represented objects, nor does the author identify with the hero (reference is to the power of identification manifested by Dostoevsky as regards different ideological viewpoints and attitudes toward life: cf. *Ibidem*). Dialogism in Dostoevsky as evidenced by Bakhtin does not consist in the presence of independent voices (cf. *Ibidem*: 499). Nor does polyphony consist in the tendency in the novel towards drama, towards objectivity and impersonality, towards the doctrine of the author's exit (cf. *Ibidem*). If this were the case, if it were a question of writing novels that are completely dialogized, Dostoevsky would prove to be scarce and easily surpassed not only by the authors who followed him (whom Wellek cites to support his thesis), for example, Hemingway author of the *Killers,* but also by the authors who preceded him. The polyphonic novel is not the approchement of the novel to drama. Contrary to what Bakhtin claims, this would make Dostoevsky's epistolary novel, *Poor People*, more polyphonic than his other novel narrated in the first person, *The Adolescent*, where the form itself precludes an open appeal by the author (cf. *Ibidem*). If this were the case, polyphony would surely be achieved to higher degrees by dramatic genres than by the novel genre. According to Bakhtin, Dostoevsky's polyphonic novel is built in such a way as to make dialogic interaction inevitable. No aspect of the artwork is created from the viewpoint of a non participative third.



Wellek does not in the least suspect that his interpretation of Bakhtin's conception of dialogue and polyphony is mistaken. Bakhtin explicitly analyses the difference between polyphony and objectivity and between the polyphonic possibilities of the novel as a genre and the limits, under this respect, of dramatic genres (1963, Eng. trans. 32-34) —but Wellek does not even mention this. And yet Bakhtin makes his position very clear on this point in the 1963 edition of his book on Dostoevsky. where he stands his ground in his critical reply to A. V. Lunacharsky's review (in *Novij mir*, 1929, 10) of his 1929 edition of Dostoevsky.

However, Wellek mentions Lunacharsky when he recounts his impression on reading Bakhtin's book on Dostoevsky for the first time (a Marxist attempt at making Dostoevsky irrelevant and innocuous). And, almost by way of confirmation, he also adds that at the time he was not familiar with Bakhtin and ignored the fact that the education commissioner Lunacharsky had written a favourable review of Bakhtin's book (Wellek 1991, It. trans.: 386). In that same year, 1929, Lunacharsky had refused Walter Benjamin's article on Goethe for *Literuturnaja Enciklopedija* (cf. Benjamin 1983: 148-151). But another thing Wellek completely ignores is the fact that his interpretation of the Bakhtinian conception of "polyphony" is identical to Lunacharsky's, which Bakhtin had rejected!

Lunacharsky interprets polyphony, similarly to Wellek, in terms of objectivity and dramatization and erasement of the author. Consequently, he acknowledges polyphony in the writings of both Shakespeare and Balzac. However, Bakhtin explicitly refuses this interpretation in his 1963 edition of *Dostoevsky* in a reply to Lunacharsky which we might well extend to Wellek. Balzac's limit is of a subjective order consisting of the fact that he does not establish a distance with respect to the objective representation of his character's word, nor does he transcend the monologic finalization of his world. In the words of Bakhtin:

> Balzac belongs to the same line of development in the European novel as Dostoevsky, and is one of his direct and most immediate predecessors. But Balzac did not transcend the objectness of his characters, nor the monologic finalization of his world (Bakhtin 1963, Eng. trans.: 34).

As to Shakespeare, in Bakhtin's view he presents an objective limit determined by the fact that, as anticipated above, by nature drama is not polyphonic and knows but a single worldview, a single reference system as much as Shakespeare too, with Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen and others, belongs to that line of development in the European novel in which embryonic rudiments of polyphony can by detected and were to mature in Dostoevsky's artwork (cf. *Ibidem*: 33). Therefore, not only do objectivity and dramatization of dialogue *not* coincide with polyphonism, but they can even act as an obstacle to its realization. On the contrary, in Wellek's opinion Bakhtin describes Dostoevsky's novel as polyphonic on the basis of an argument that unduly exaggerates the tendency towards drama (cf. Wellek 1991, It. trans.: 501); according to Wellek, Bakhtin ignores the fact that the problem of independent voices arises in these forms (of Dostoevsky's novels) just as in any drama (cf. *Ibidem*: 499). Wellek concludes his analysis of Bakhtin's interpretation of Dostoevsky asserting that to think what he himself thought of Bakhtin is disconcerting: in other words, that Bakhtin's thesis about polyphony was motivated by his desire to make Dostoevsky innocuous and therefore more acceptable to authorities during a time when he was officially considered with suspicion (cf. *Ibidem*: 503). Wellek's declaration is based on his conviction that Bakhtin's thesis about polyphony derives from his faith in the dogma of objectivity (cf. *Ibidem*). But the truth is that Wellek is completely unaware of the meaning of Bakhtinian *extralocality*, in the light of which alone can the concept of polyphony —which has nothing to do with either relativism or objectivity— be understood.

On the basis of what has been said in this paper regarding the relationship between the novelistic genre and the drammatic relatively to the question of polyphony, we may conclude with the following considerations: Bakhtin identifies a difference in dialogic capacity between the novel genre and theatre genres. By nature drama is foreign to true polyphony; drama may propose many planes, but not many worldviews, it acknowledges only one and not multiple systems of reference (cf. Bakhtin 1963, En. trans.: 29-31).



This happens because drama puts voices directly on stage; in drama one voice does not resound in another, at least not prevalently. The narrating voice and the voice of the personage do not mingle according to the different forms of indirect and free indirect discourse. And this reduces the possibility of parodization and irony among different discourses and languages.

What we are stating must be relativized in the sense that drama is not polyphonic by comparison with a genre which has an enormous capacity for polyphony, as is the novel; but certainly all literary genres are dialogic insofar as they are "secondary genres", genres of the objectified word, of the rendered word, where pluridiscursivity is dialogized to varying degrees. From this point of view drama presents limits by comparison with the novel; which does not imply that the indirect word, the double-voiced, internally dialogized word, or polyphony, is not present in drama as well. Moreover, we must also keep account of what Bakhtin says about the "novelization" of all literary genres: the novel prevails over and influences other genres such as to "novelize" them, a process which involves reorganizing the word in the most dialogic and polyphonic sense possible. The main part of contemporary theatre is influenced by this phenomenon —it will suffice to think of Brecht, Pirandello, Sartre, Camus... There also exist cases of "translation" of classical theatre, on stage, into the language of the novel. Particularly interesting is the experiment carried out by Marco Baliani who narrates the whole episode of *King Lear* from the fool's point of view, alone on stage and in a single voice in which many other voices resound through the complete range of the different forms of reported discourse.

*Translation from Italian by Susan Petrilli*

**References**


Bakhtin, Mikhail M.

1920-23 "Author and Hero in Aesthetic Activity", in Bakhtin 1979; Eng.trans. 1990, pp. 4-256.

1922a *Toward a Philosophy of the Act,* ed. by M. Holquist & V. Liapunov (trans.), University of Texas Press, Austin, 1993; It. trans. "Per una filosofia dell'azione responsabile", in *Bakhtin et alii* 1995, pp. 43- 100; see also Bakhtin 1998.

1922b "L'autore e l'eroe nell'attività estetica. Frammento del capitolo primo", posthumously ed. by S. Bocharov in *Filosofija i sociologija nauki i techniki, ezegodnik 1984-1985,* Nauka, Moscow 1986; It. trans. in Ponzio-Jachia 1993, pp. 159-184.

1922c "L'autore e l'eroe nell'attività estetica" (capitolo secondo), ed. posthumously by S. Averincev and S. Bocharov, in M. Bakhtin 1979, It. trans. 1988.

1929 *Problemy tvorcestva Dostoevskogo,* Leningrad, Priboj; It. trans. *Problemi dell'opera di Dostoevsky,* trans. & intro. by M. De Michiel, pres. by A. Ponzio, Edizioni dal Sud, Bari, 1997.

1952-53 "The Problem of Speech Genres", in Bakhtin 1979; Eng. trans. 1986, pp. 60-102.

1961 "Toward a Reworking of the Dostoevsky Book", in Bakhtin 1979; Eng. trans. in Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics (1929),* by C. Emerson (ed.), University of Minnesota Press. Minneapolis, Minn., 1984, pp. 283-302.

1963 *Problemy poetiki Dostoevskogo,* Moscow, Sovetskij pisatel', Eng. trans. *Problems of Dostoevsky's Poetics (1929),* by C. Emerson (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis, Minn., 1984, It. trans. *Dostoevykij. Poetica e stilistica,* by G. Garritano, Einaudi, Turin, 1968.

1965 *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i,* Moscow; Eng. trans. *Rabelais and His World,* by H. Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1984.

1971 "Sulla polifonicità dei romanzi di Dostoevskij", It. trans.in M. Bachtin, *Tolstoj* (testi 1922-1971), ed. by V. Strada, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 131-141.

1975 *Voprosy literatury i estetiki* (Problems of literature and of Aesthetics), Chudozestvennaja literatura, Moscow, It. trans. *Estetica e romanzo,* It. trans. by C. Janovic, Einaudi, Turin, 1979.

1979 *Estetika slovesnogo tvorcestva* (Aesthetics of verbal art), Iskusstvo, M Moscow, 1979; It. trans. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umana,*





It. trans. by C. Janovic, Einaudi, Turin, 1988.

1981 *The Dialogic Imagination. Four Essays,* ed. by M. Holquist, trans. by C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.

1986 *Speech genres & Other Late Esays* trans. by V. McGee, ed. by C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin.

1990 *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin,* ed. by M. Holquist and V. Liapunov, trans. and notes by V. Liapunov, suppl. trans. by K. Brostrom, University of Texas Press, Austin, 1990.

1993 *Toward a Philosophy of the Act,* trans. and notes by V. Liapunov, ed. by M. Holquist & V. Liapunov, University of Texas Press, Austin; It. trans. in Bakhtin 1995, pp. pp. 43-100.

1997 *Hacia una filosofía del acto crítico. De los borradores y otros escritos,* Comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, trad. del ruso de T. Bubnova, Anthropos, Barcelona; Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

1998 *Per una filosofía dell'azione responsabile*, con due saggi di Augusto Ponzio e Iris M. Zavala, trans. from 2nd Russian ed. by M. De Michiel, Piero Manni, Lecce.

Bakhtin, M. M.; Kanaev, I. I.; Medvedev, P. N.; Voloshinov, V. N.

1995 *Bachtin e le sue maschere. Il percorso bachtiniano fino ai Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1919-1929), ed. by A. Ponzio & P. Jachia, M. De Michiel, Dedalo. Bari.

Benjamin, Walter

1983 [1980] *Diario moscovita,* It. trans. by G. Carchia, Turin, Einaudi.

Bonfantini, Massimo A.; Ponzio, Augusto

1996 *I tre dialoghi della menzogna e della verità,* in collab. with Susan Petrilli, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples.

Fo, Dario

1977 *Mistero buffo,* Mazzotta, Milan.

Foucault, Michel et alii

1988 *Tecnologie del sé,* Bollati Boringhieri, Turin.

Ivanov, Vjaceslav V.

1973 "Significato delle idee di Bachtin sul segno, l'atto di parola e il dialogo per la semiotica contemporanea", It. trans. in V.V. Ivanov, J. Kristeva et al., *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo,* ed. by A. Ponzio, Dedalo, Bari, 1977, pp. 67-104.

Jachia, Paolo

1992 *Introduzione a Michail Bachtin,* Laterza, Roma-Bari.

1997 *Michail Bachtin: i fondamenti della filosofia del dialogo. Individuo,*

*arte, lingua e società nel circolo di Bachtin*, 1919-1929, Nike, Segrate (Milano).
Lévinas, Emmanuel
1948 "La réalité et son ombre", *Revue des sciences humaines*, 185, 1982, 1, pp. 103-117; It. trans. "La realità e la sua ombra", in Lévinas, *Nomi propri*, Marietti, Casale Monferrato, pp. 175-190.
Medvedev, Pavel N.
1928 *Formal'nyj metod v literaturovedenii*, Leningrad; It. trans. *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, Dedalo, Bari, 1978; Eng. trans. *The Formal Method In Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Eng. trans. by A.J. Wehrle, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
Petrilli, Susan
1990a "Dialogue and Chronotopic Otheress: Bakhtin and Welby", *Discours social/Social Discourse*, 3, (1/2), pp. 339-350.
1990b "The Problem of Signifying in Welby, Peirce, Vailati, Bakhtin", in A.Ponzio 1990, pp. 313-363.
1992 "The Detotalizing Method, Human Sciences and the Dialogic of Values", *Social Semiotics*, 2/2, pp. 98-113.
1993 "Dialogism and Interpretation in the Study of Signs", *Semiotica*, 97-1/2, pp. 103-118.
1995 *Materia segnica e interpretazione*, Milella, Lecce.
1996a *Che cosa signfica significare? Itinerari nello studio dei segni*, Edizioni dal Sud, Bari.
1996b "Bachtin Read in Italy (1980-1994)". *Le Bulletin Bachtin/The Bakhtin Newsletter 5*, 1996, pp. 55-66.
1996c "Bachtin in Italia negli ultimi quindici anni (1985-1995)", *L'immagine riflessa V, (1996), pp.47-71*
1997 "Bachtin in Italia negli ultimi quindici anni (1985-1995)", in Ponzio 1997a, pp. 311-340.
1998a *Teoria dei segni e del linguaggio*, Graphis, Bari.
1998b *Su Victoria Welby. Significs e filosofia del linguaggio*, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples.
1999 see Ponzio-Petrilli 1999.
2000 see Ponzio-Petrilli 2000.
Ponzio, Augusto
1980 *Michail Bachtin*, Dedalo, Bari.



1981 *Segni e contraddizioni. Tra Marx e Bachtin*, Bertani, Verona.
1990 *Man as a Sign. Essays on the Philosophy of Language*, ed. and trans. by S. Petrilli, Mouton De Gruyter, Berlin.
1991 *Dialogo e narrazione*, Milella, Lecce.
1992 *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani, Milano.
1994 *Scrittura, dialogo, alterità tra Bachtin e Lévinas*, La Nuova Italia, Firenze.
1994b *Fondamenti di filosofia del linguaggio* (in collab. with P. Calefato & S. Petrilli), Laterza, Rome-Bari, new ed. 1999.
1995a *La differenza non indifferente. Comunicazione, migrazione, guerra*, Mimesis, Milan.
1995b *Responsabilità e alterità in Emmanuel Lévinas*, Jaca Book, Milano.
1996 *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Lévinas*, suivi de *Deux dialogues avec Emmanuel Lévinas*, L'Harmattan, Paris.
1997a *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Levante Editore, Bari; Spanish edition, *La revolución Bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, M. Arriaca, by Frónesis Cátedra, Univesitat de València, Madrid, 1998.
1997b *Che cos'è la letteratura?*, Milella, Lecce.
1997c *Metodologia della formazione linguistica*, Laterza, Roma~Bari.
1997d *Elogio dell'infunzionale. Critica dell'ideologia della produttività*, Castelvecchi, Roma.
1999 *La comunicazione*, Graphis, Bari.
Ponzio, Augusto; Lomuto, Michele
1997 *Semiotica della musica*, Graphis, Bari.
Ponzio, Augusto; Petrilli, Susan
1998 *Signs of Research on Signs, Semiotische Berichte* Jg. 22, 3, 4.
1999 *Fuori campo. Il segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*, Mimesis, Milan.
2000 *Il sentire della comunicazione globale*, Meltelmi, Rome.
Voloshinov, Valentin N.
1927 *Frejdizm*, Moscow-Leningrad; It. trans. *Freudismo*. Bari, Dedalo, 1977; Eng. trans. *Freudianism: A Critical Sketch*, trans. by I.R. Titunik, ed. by I.R.Titunik with N.H.Bruss, Indiana University Press, Indianapolis, Ind., 1987.
1929 *Marksizm i filosofija jazyca*, Leningrad, Eng. trans. *Marxism and the Philosophy of Language*, by L. Matejka and I. R. Titunik, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1973; It. trans. from the English, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari,. Dedalo, 1976; but see also Voloshinov-Bakhtin 1999.

1980 *Il linguaggio come pràtica sociale* (saggi 1926-30), ed. by A. Ponzio, Dedalo, Bari.
Voloshinov, Valentin; Bakhtin, Mikhail M.
1999 *Marxismo e filosofia del linguaggio*, ed. & pres. by A. Ponzio, trans. from Russian and intro. by M. De Michiel, Piero Manni, Lecce.
Wellek, René
1991 "Mikhail Bakhtin", in *A History of Modern Criticism*, VII, Yale University Press, New Haven; It. trans. "Michail Bachtin", in *Storia della critica moderna*, ed. by A. Lombardo, Il Mulino, Bologna, 1995, pp. 494-518.

# Le labyrinthe

*Liliane Durand-Dessert*

Il y a des labyrinthes naturels végétaux —les forêts— , minéraux —les grottes—; des labyrinthes élaborés par le monde animal —les terriers, les termitières, les fourmilières, les ruches, l'araignée et sa toile— et, au sein même de l'animal, des labyrinthes anatomiques viscéraux et cérébraux: c'est du reste le terme par lequel on désigne les cavités sinueuses de l'oreille interne.

En servant de support à l'observation, à la réflexion et à l'investigation, ces lieux naturels privilégiés ont nourri l'imaginaire humain dès les temps préhistoriques et contribué à l'élaboration de labyrinthes architecturaux, végétaux, intrinsèquement liés à une mythologie d'une richesse inépuisable.

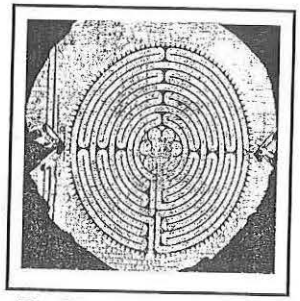
A partir de ses racines grecques, et en élargissant vers ses prolongements littéraires ultérieurs, nous tenterons de dégager la structure du mythe, de définir les motifs récurrents qui le constituent et d'analyser les fonctions remplies par le héros dans le cadre des épreuves auxquelles il est soumis.

Dans l'immense corpus qui nous est proposé, le mythe de Thésée, évoqué par Homère, mis en scène par Euripide, raconté par Plutarque, pour ne citer qu'eux, occupe la place centrale d'un mythe fondateur. Il nous servira donc de point de départ et de référence permanente.

Prenant modèle sur les travaux de Vladimir Propp au sujet des contes russes, nous dirons que si les personnages sont extrêmement nombreux à partir dans les méandres du labyrinthe en quête du centre, les fonctions qu'ils assument sont réduites et, de surcroît, analogiquement récurrentes.

Le labyrinthe de Thésée est architectural, construit par l'architecte Dédale sur la commande de Minos. Le nom du constructeur légendaire en est venu à désigner tout lieu circonscrit par une périphérie, où l'on

risque de s'égarer à cause de la complication des détournements menant à un centre, constituant le but de la quête. Le labyrinthe de Crète a une fonction d'enfermement: il sert à isoler du groupe un monstre dévorateur, le Minotaure.



Ill. n° 1

Ce schéma de base peut faire l'objet de toute une gamme de transformations, mais les motifs qui le constituent demeurent reconnaissables: ainsi par exemple, la complexité du tracé se retrouve à l'état de nature dans les couloirs d'accès des terriers, où la fonction d'enfermement sert à protéger le nid des prédateurs et constitue un système de défense; dans les fourmilières et les termitières, c'est la reine qui est au centre; dans les tombes archaïques, c'est la sépulture royale qui est protégée des voleurs.

Les mythes eux aussi nous proposent des labyrinthes naturels: maritime et circonscrit par la Méditerranée, ses îles et ses ports, comme dans le cadre des aventures d'Ulysse ou de Jason; essentiellement terrestre et délimité par le territoire d'un pays pour Héraclès; il sera désertique pour Moïse et le Christ, forestier pour le Petit Poucet de Perrault. Le conte et le récit biblique répondent en effet à la structure du mythe: l'Ogre et Satan relèvent d'une fonction analogue à celle du Minotaure initial, et personne ne nous contestera la parenté du Veau d'or, auquel Moïse est confronté au retour du Sinaï avec le monstre de Thésée; quant à l'errance dans le désert, elle est bien de type labyrinthique. Ce n'est pas sans cause si le dallage en méandres du pavement de nombreuses cathédrales portait indifféremment le nom de labyrinthe ou de Chemin de Jérusalem: le parcourir était considéré comme un substitut du pèlerinage en Terre Sainte; il y en avait un à Amiens, à Sens, à Reims, à Saint-Quentin, à Saint-Omer, à Auxerre, à Poitiers; la plupart ont disparu et il n'en reste que des gravures; on peut encore voir le plus célèbre à Chartres, on peut même le parcourir à pied ou à genoux; le



parcourir ne serait-ce que du bout du doigt sur une reproduction en apprend déjà beaucoup: ainsi par exemple, on est à peine parti que l'on passe à proximité du centre; cet indice motivant constitue ce que l'on peut appeler une promesse de réponse dans l'herméneutique du labyrinthe; mais le centre est refusé aussitôt pour une exploration méthodique de toute la surface du vaste cercle et de sa périphérie: ainsi, dans d'autres labyrinthes, les promesses de réponse alternent avec un cortège de fausses réponses, de leurres, d'impasses et de blocages; à Chartres, on ne peut pas se perdre, mais on comprend que si l'exploration de l'horizontalité nous mène au centre, c'est pour nous permettre d'accéder à la dimension verticale: n'est-ce pas ainsi que Dédale avait conçu l'issue du labyrinthe de Crète? Encore convient-il de se souvenir que la verticale ne saurait être seulement aérienne, et que, du zénith au nadir, elle comprend toute une dimension souterraine qu'il est bon d'explorer pour y renforcer ses racines: à Chartres, il y a un puits dont la profondeur est égale à celle de la hauteur de la flèche.

Architectural ou naturel, maritime ou terrestre, le labyrinthe peut être horizontal ou vertical: il sera souterrain pour ceux qui effectuent la descente aux Enfers, comme Orphée, Ulysse, Héraclès ou Enée; souterrain, mais à la mesure de la planète tout entière pour Axel, le héros du *Voyage au Centre de la Terre* de Jules Verne, qui n'hésitera pas à lancer ses héros dans le labyrinthe cosmique (*De la Terre à la Lune*).

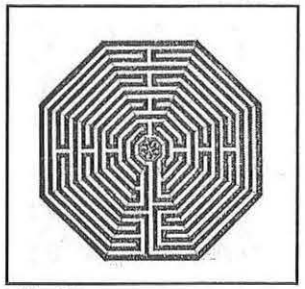
Ill. n° 2

Quant à Alice, ce sont les merveilles du pays de sa propre conscience qu'elle explore: il y a des labyrinthes extérieurs, il en est d'intérieurs. De même, si la plupart des labyrinthes sont de nature apparemment spatiale, il en est de nature temporelle: certaines des œuvres qui s'efforcent de rendre compte de ce que Victor Hugo a appelé l'épopée de la conscience humaine constituent pour nous une des transformations du mythe; nous pensons aux *Confessions* de Rousseau, aux *Mémoires*

*d'Outre-Tombe* de Chateaubriand, à *La Recherche du Temps perdu* de Proust, pour ne citer qu'eux, mais certains ont exploré de ce point de vue l'univers de Lautréamont ou celui de Jorge Luis Borges...

Bien que certains lieux soient privilégiés, toute la création semble pouvoir se constituer en labyrinthe. C'est la quête spécifique d'un héros qui, en déterminant un centre, circonscrit un périmètre, le met à part, le sacralise au sens étymologique du terme. Ainsi, dans l'antiquité, on appelait *Templum* l'espace circonscrit et délimité, tracé dans l'air par le bâton de l'augure comme champ d'observation en vue des auspices.

Analysons à présent les circonstances qui président à cette cristallisation de l'espace ou du temps en véritable *Templum* pour un être humain qui, se détournant du reste du monde, devenu soudain profane, focalise toutes ses énergies vers le centre. A l'origine de tout labyrinthe, il y a un manque à combler ou un méfait à réparer, qui constituent ce que l'on pourrait appeler à la suite de Propp la situation initiale.



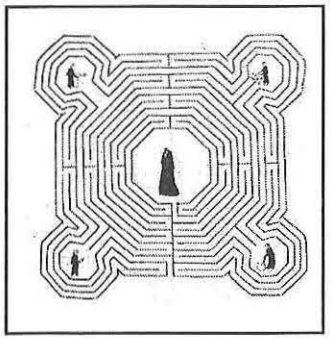
Ill. n° 3

C'est une série de méfaits qui président à l'élaboration du labyrinthe de Crète: le premier, Minos devait sacrifier le taureau blanc envoyé par Neptune pour lui permettre de l'emporter sur ses frères dans la quête du trône; le second, Pasiphaé enfante le Minotaure issu de ses amours avec le taureau. Dédale construit alors le labyrinthe pour enfermer le monstre; troisième méfait, le Minotaure dévore chaque année sept jeunes athéniens et sept jeunes athéniennes, les meilleurs de la cité. C'est pour réparer ce méfait que Thésée va se mettre en route. Les travaux d'Héraclès sont eux aussi relatifs à la purgation des monstres.

Dans le Mythe d'Orphée, c'est l'épouse morte que le héros tente de ramener à la vie: le méfait, ici, c'est la mort, dernier ennemi à vaincre, et le manque à combler, c'est l'unité perdue dans la division sexuelle; même problématique dans les aventures de Psyché.



Dans l'histoire du Petit Poucet, c'est la pauvreté qui entraîne l'abandon des sept enfants, mais c'est le manque d'amour joint au complexe d'infériorité et à l'isolement (le héros est le seul à ne pas avoir de jumeau) qui vont éveiller la conscience de l'enfant et lui donner la force de prendre le chemin d'un salut individuel et collectif: le handicap est le levier qui permet à l'enfant le plus démuni de décupler ses forces: ce qui ne tue pas l'homme le rend plus fort. Ici, le méfait sociologique (la pauvreté) occulte le méfait ontologique (le manque du double complémentaire, c'est-à-dire le manque d'unité). L'esclavage est le méfait que Moïse cherche à réparer: l'esclavage extérieur de Pharaon d'abord, puis, au désert, l'esclavage intérieur des passions symbolisées par l'adoration du Veau d'Or. Dans le désert encore, le Christ affronte son Satan intérieur.



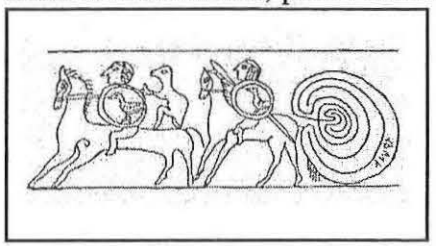
Ill. n° 4

Entrer au labyrinthe n'est pas facile, mais en sortir l'est encore moins, d'où le motif du fil donné par Ariane à Thésée. Seules les diverses transformations du mythe peuvent nous donner accès au symbole qui demeure très elliptique.

Il est certain qu'à l'origine, l'image évoque celle de l'araignée: c'est une sécrétion permettant en premier lieu d'éviter les chutes, c'est-à-dire de faire échec à la gravitation universelle, et, en second lieu, d'élaborer une toile, constituée comme le labyrinthe d'une périphérie et d'un centre, et dont la fonction est double, puisqu'elle est le lieu de la nutrition et de la reproduction.

Prenons le cas du Petit Poucet, qui est exemplaire: c'est le plus petit, le plus faible, le moins aimé, mais, comme dit Perrault, s'il parle peu, et qu'on prend pour "bêtise ce qui était une marque de la bonté de son esprit", "il écoutait beaucoup". L'injustice dont l'enfant est victime a eu pour effet positif d'ouvrir ses oreilles, et c'est sa faculté d'écoute qui lui permet de prendre une fonction primordiale dans le groupe des sept frères

que les parents ont décidé de perdre dans le labyrinthe de la forêt: tandis que les autres dorment, il veille et entend la discussion des parents. Les petits cailloux blancs lui permettront de retrouver le chemin de la maison. Dans le second épisode, il sacrifie la précieuse nourriture, alors que ses frères la consomment, pour l'utiliser comme nouveau substitut du fil d'Ariane. Les oiseaux mangeront le pain, interdisant cette fois tout retour à la maison. On peut donc dire qu'il était nécessaire que les enfants se perdent dans la forêt et que pour ces sept enfants de sept ans, ce qui nous était apparu comme un fil d'Ariane n'était qu'un substitut du cordon ombilical; le conte nous dit qu'il faut le rompre, et, dans le même temps, il nous dit que la maison du bûcheron et de son épouse est la maison profane, l'univers périphérique dont il faut se détourner pour prendre le chemin du centre, celui d'où provient la lumière: perdu dans la forêt, le Petit Poucet grimpe en haut d'un arbre et voit "une petite lueur comme d'une chandelle". Tel est bien cette fois le fil d'Ariane qui guidera la marche dans le labyrinthe. On notera cependant que la lumière qui a été aperçue doit être perdue de vue, totalement intériorisée pour être retrouvée physiquement. Redescendre de l'arbre, c'est y renoncer provisoirement pour se donner le moyen de la rejoindre. Seul des sept frères à avoir les oreilles ouvertes, le Petit Poucet sera aussi le seul à vivre l'ouverture des yeux.



Ill. n° 5

Dans *Le Voyage au Centre de la Terre*, Jules Verne impose lui aussi à son héros une épreuve cruciale en le perdant, seul, dans une galerie; sa lampe s'éteint, et Axel se retrouve dans une obscurité totale; son fil d'Ariane sera auditif, car par un phénomène physique connu, le son lui parvient en suivant la paroi rocheuse. Pour rejoindre le groupe, il lui faudra là aussi accepter de quitter l'endroit privilégié d'où il pouvait l'entendre. C'est le chant de la grive de Monboisier qui servira de fil d'Ariane à Chateaubriand; c'est la vision d'une pervenche qui abolira le temps pour Rousseau, et c'est un phénomène d'ordre gustatif qui



permettra à Proust de renouer tous les fils de son passé.

Le fil d'Ariane peut être donné par amour, comme ce fut le cas pour Thésée, mais s'il n'est pas intériorisé, il demeure inefficient. Comme l'enseignent les transformations du mythe dans la littérature, le fil d'Ariane est en rapport avec l'éveil de chacun de nos cinq sens. A l'instar de l'araignée, protégée de la chute par le fil qu'elle a elle-même sécrété, l'homme ne peut faire échec à la gravitation qu'en trouvant le chemin de l'aimantation exercée par le centre. Le fil d'Ariane est bien donné, mais sur le terrain d'une sensibilité travaillée par les épreuves et mobilisée par une quête, au moment où la raison parvient à lâcher prise, comme dans l'obscurité la plus totale ou le désespoir le plus absolu. Toutes les épreuves liées à nos sens constituent ainsi une sorte de propédeutique, sanctionnée par l'occurrence d'un fil conducteur spécifique à chacun.

Ill. n° 6

Les épreuves principales sont relatives aux éléments et aux règnes. Tous les éléments sont convoqués pour faire échec aux héros: le Petit Poucet et ses frères sont confrontés "à un grand vent qui leur faisait des peurs épouvantables", à "une grosse pluie qui les perça jusqu'aux os", et à la boue dans laquelle ils glissent et tombent sans cesse. Chacun a en mémoire les dangers maritimes de Jason, d'Ulysse ou d'Enée, les dangers terrestres d'Héraclès, les dangers aériens de Persée; cependant, le plus grand danger des éléments n'est pas dans le déchaînement de leur puissance, mais dans le pouvoir de fascination qu'ils exercent sur la sensibilité: symbolisés le plus souvent par des êtres fabuleux comme les Gorgones, les Harpyes, les Sphinx, mais aussi les sirènes, les elfes ou les nains, les éléments séduisent lorsqu'ils ont cessé d'effrayer; on se souvient de la ruse par laquelle Ulysse, après avoir bouché les oreilles de ses compagnons avec de la cire, se fait enchaîner au mât du navire ce qui lui permet d'entendre le chant des sirènes sans être en mesure de céder à leur appel. On peut penser également à la Lorelei ou au Roi des Aulnes. L'analyse de ces

épisodes permet de comprendre que la fascination doit déboucher sur une intégration, le risque encouru étant celui de la dissolution dans une osmose mortelle, surtout pour le héros qui serait tenté de privilégier un élément au détriment des autres.

Les héros sont également confrontés aux différents règnes. Le minéral et le végétal prennent le plus souvent des formes zoomorphes ou anthropomorphes, et c'est évidemment le règne animal qui fait l'objet de la représentation la plus fréquente, qu'il s'agisse d'animaux réels comme les loups, les lions, les sangliers, ou d'animaux fabuleux composites, comme les dragons, les Gorgones, les sphinx. De fait, ils ne sont là que pour préparer le héros à affronter le monstre principal, celui qui est au centre.

Mi-animal, mi-humain, le Minotaure pose à Thésée la question que le sphinx pose à Œdipe: qu'est-ce qui distingue l'homme de l'animal? En tuant le Minotaure, Thésée donne une réponse sur laquelle il convient de s'interroger, d'autant qu'à sa sortie, le héros va causer la mort d'Ariane, sa donatrice, son double féminin, après qu'il l'ait abandonnée, puis la mort de son père Egée, puisqu'à son retour, Thésée hisse la voile noire de mauvaise augure, comme s'il avait conscience d'avoir échoué: amère victoire que celle d'un héros qui, pour purger un méfait, se rend coupable de deux autres; en causant la mort de son double féminin, il s'interdit tout accès à l'unité, et, en provoquant la mort de son ascendant paternel, il nous donne la preuve qu'il n'a pas conscience de toute une part de son héritage: si tuer le Minotaure, c'est tuer l'épouse et le géniteur, c'est qu'il ne convenait pas de le tuer, le mythe nous le suggère clairement. Ainsi, le douzième et dernier des Travaux d'Héraclès consistera à maîtriser Cerbère, le gardien du royaume des morts, et à le ramener sur terre sans se servir de ses armes. Cerbère fera du reste partie des animaux sauvages qu'Orphée parviendra à charmer par le son de sa lyre: bien loin de tuer les animaux les plus féroces, Orphée a trouvé un moyen de les pacifier, ou, pour utiliser une terminologie alchimique, de rectifier leurs énergies, réalisant là, au contraire de Thésée, une œuvre relevant de la plus haute forme d'humanité. On nous objectera peut-être les conditions tragiques de sa mort, décapité et mis en pièces par les femmes de Thrace, mais cela



prouve peut-être seulement qu'il est plus difficile de pacifier l'énergie destructrice chez l'être humain que chez l'animal le plus indomptable.

En plaçant le Minotaure au centre du labyrinthe, le mythe de Thésée lui donne une fonction hyperbolique: les autres mythes font du monstre central un simple gardien du seuil que constitue le centre proprement dit. Cerbère garde le monde des morts, le sphinx égyptien garde les tombeaux, un dragon garde les pommes d'or du jardin des Hespérides, un autre dragon garde la toison d'or; un serpent garde l'Arbre du Milieu, au centre de ce labyrinthe que constitue le jardin d'Eden, et, s'il interroge Adam et Eve au sujet du fruit dont il est le gardien, et auquel nos deux héros veulent avoir accès, c'est qu'il en sait plus qu'eux ou qu'il possède une clé qu'ils n'ont pas; la réponse donnée n'est pas la bonne et les descendants des deux ancêtres mythiques devront affronter les deux Archanges à l'épée tournoyante, placés à l'Est du jardin d'Eden, avant même d'avoir accès au serpent et à son trésor; pourtant, les fruits de l'Arbre du Milieu, qui sont interdits à l'homme dans la Genèse, sont donnés gratuitement à ceux qui ont vaincu dans l'Apocalypse: l'énigme peut être résolue, le méfait peut être réparé, et le manque peut être comblé. Évidemment, il s'agit d'une guerre...

Reprenons le Petit Poucet: quand il parvient à la maison qui diffuse la lumière aperçue au sommet de l'Arbre, il peut penser être arrivé au bout de ses peines, dans la maison divine elle-même; c'est vrai et faux tout à la fois: la maison contient bien un trésor, les sept couronnes et les bottes de sept lieues, mais ces objets magiques sont protégés par une famille ogresse bien plus redoutable que la famille profane, dont elle est cependant le miroir: un couple parental qui ne meurt plus de faim, mais dont l'appétit est aussi vorace que celui du Minotaure face aux sept garçons, sept petites filles ogresses, qui sont leurs doubles féminins, et cependant une seule chambre, avec deux grands lits, l'un pour les sept petites filles couronnées, l'autre pour les sept garçons avec leur modeste bonnet. Si, entre la douzième et la treizième heure, le Petit Poucet n'avait pas fait l'échange entre les couronnes et les bonnets, ils seraient tous morts l'Ogre obéit à sa fonction qu'on devine démiurgique; fabriquant de

la vie avec la mort, il tâte toutes les têtes en aveugle, et seules les têtes couronnées échappent à sa gloutonnerie: l'épisode consacre l'accession du Petit Poucet au sommet de son arbre, l'axe vertébral cette fois, la couronne étant le symbole hérité de la Kabbale de l'accès à une ontologie victorieuse de la mort (*Kether,* la Couronne ); ce sera un jeu d'enfant que de s'emparer ensuite des bottes de sept lieues, victoire sur le temps et sur l'espace (*Malkuth*, le Royaume): à l'instar du dieu Hermès, avec son casque et ses sandales ailées, le Petit Poucet triomphe alors de tous les maux: le méfait dont il était victime est réparé; le manque dont il souffrait est comblé, il libère sa famille et la couvre de bienfaits.

Le monstre a une fonction: Sphinx, Cerbère, dragon, serpent ou Ogre, il est gardien du centre. Cette fonction est ambivalente: le monstre dévorateur détient un pouvoir, une connaissance, une énergie symbolisée par les objets magiques, ou les trésors. Le tuer, comme nous le propose Thésée, ne constitue pas une victoire sur la mort, mais équivaut bien au contraire à un suicide. Peut-on du reste néantiser une énergie? S'il est certain que Thésée n'a pas intériorisé le fil d'Ariane, on peut se demander si ce ne sont pas les énergies négatives du monstre qui l'ont été: Thésée croit avoir tué le Minotaure, il l'est devenu. Si l'on reprend le mythe à ses origines, on se souvient que Minos devait sacrifier le taureau blanc; par sacrifier, l'on entend généralement tuer; et s'il s'agissait seulement de "faire sacré", *sacer facere*, comme l'étymologie latine nous le propose? Faire sacré, c'est renverser, retourner, rectifier...

Dans *Le Voyage au Centre de la Terre*, les héros qui suivent la trace d'un alchimiste, se retrouvent sur une mer intérieure, où ils affrontent des monstres marins avant de vivre une tempête magnétique: les pôles de la boussole sont inversés après l'expérience du centre, ce qu'il leur faudra comprendre pour pouvoir revenir à la surface de la terre.

Il n'est pas facile de rentrer dans le labyrinthe sans s'y perdre; il est plus difficile encore d'en sortir vivant; mais d'en sortir vivant en incarnant l'énergie négative d'un monstre dont on voulait débarrasser l'humanité constitue un risque plus grand que la mort physique. Si le "Minotaure de nos instincts pervers", pour reprendre l'expression d'Isidore Ducasse, se



nourrit du meilleur de la jeunesse, c'est qu'il est capable de transformer le positif en négatif; s'il a ce pouvoir, pourquoi l'homme n'aurait-il pas le même, en sens inverse? Le mythe d'Orphée nous délivre déjà cet enseignement, assorti de ce que l'on peut appeler une méthodologie... Mais le labyrinthe n'est-il pas "le palais de la double hache", ou, dans une terminologie judéo-chrétienne, le palais de l'épée à double tranchant, cette épée que l'homme de l'Apocalypse tient dans sa bouche?

"Trente rayons convergent au moyeu, mais c'est le vide médian qui fait tourner la roue", écrit Lao-Tseu dans *Le Traité du Vide parfait.*

Le héros d'une quête labyrinthique, c'est celui qui, las d'être écrasé par la roue, parvient à opérer un retournement apte à lui permettre de s'emparer de l'un des rayons pour abandonner l'univers périphérique et se diriger vers le centre immobile, père de tout mouvement.

A l'issue de ses douze Travaux, chiffre qui symbolise de façon circulaire la diffraction de l'unité spatio-temporelle, Héraclès se retrouve aux pieds d'Omphale, dont le nom, —*Omphalos*, l'ombilic, le centre—, ne laisse aucun doute sur la nature réelle des aventures du héros; l'échange de vêtements qui s'effectue dépasse de bien loin l'anecdote mièvrement érotique qu'on se contente d'y voir trop souvent: chacun des deux pôles intègre les énergies du pôle adverse pour accéder à l'unité, par-delà toute dualité.

De retour à Ithaque, où Pénélope, immobile l'attend, Ulysse doit donner la preuve qu'il n'a perdu aucune de ses forces au cours de son exploration du vaste monde, s'il veut retrouver sa couronne et son royaume. Pour retrouver son épouse, il doit faire mieux. A la fin de l'*Odyssée*, Homère a en effet réservé à son héros une ultime épreuve, hautement symbolique: Pénélope, fidèle, certes, mais implacable, introduit Ulysse dans la chambre nuptiale et le somme de bouger le lit; Ulysse sait que c'est impossible, puisqu'il a lui-même façonné ce lit dans la souche d'un arbre unique, centre autour duquel le palais a été construit.

Arbre de Vie, Arbre de la Connaissance, l'Arbre du Milieu paraît double aux yeux de celui qui se place à la périphérie du jardin. Ce n'est

pas pour rien que Jules Verne nomme son héros Axel.

Lieu des mystères de la nutrition et de la reproduction, du féminin et du masculin, de la mort et de la vie, c'est le lieu où toute dualité s'annihile quand l'horizontale et la verticale se rencontrent en se crucifiant: au sein de cet orage magnétique, la tunique de peau, si elle n'"éclate pas par le milieu", a des chances de se transformer en toison d'or; les mythes du labyrinthe nous montrent une humanité consciente d'être en gestation d'elle-même, et se cherchant à l'aide de ses sens à travers les éléments et les règnes, dont elle parvient à assumer l'héritage, sans pourtant s'y laisser réduire.

Le monstre interroge toujours l'homme sur son ontologie, et notamment sur son rapport à l'animalité: de la négation à la rectification glorifiante, les mythes nous proposent plusieurs réponses. Sans que le problème soit nullement résolu, le monde contemporain nous soumet une nouvelle transformation du monstre: à l'animal anthropomorphe s'est substitué le robot, anthropomorphe ou zoomorphe. Cette mutation a été mise en évidence dés 1948 par Michel Carrouges, dans son ouvrage au titre devenu célèbre sur *Les Machines célibataires*. Il fait remonter l'apparition du motif en 1843 avec Edgar Poe, mais on peut remonter jusqu'à l'orée du XIX$^{e}$ siècle industriel, comme le fait Harald Szeemann, avec Arnim (1812), Mary Shelley (1818), Nathanaël Hawthorne, puis Jarry, Roussel, Duchamp... Au XVII$^{e}$ siècle, Descartes s'interrogeait avec sa génération sur les animaux-machines; l'hypertrophie rationnelle de l'homme contemporain, celui qui, depuis le mythe grec archaïque pense avec Œdipe que tous les Sphinx s'évanouissent devant l'exercice de sa seule raison, reprend le motif cartésien en posant, cette fois, la question de l'homme-machine.

Ces machines célibataires ont donné naissance au mythe du robot et de l'ordinateur monstrueux; en niant l'animalité au profit de la raison seule, l'homme occidental, en apprenti sorcier qu'il est par ailleurs conscient d'être, craint d'être moins que les machines qu'il a conçues.

Qu'est-ce qu'un homme?



La question du Sphinx à Œdipe reste posée. En se crevant les yeux et en se mettant dans la position du devin Tirésias, qu'il avait pourtant insulté et menacé de mort, l'Œdipe de Sophocle assumait la responsabilité de la peste dévastant sa cité, et reconnaissait son erreur en nous la signalant. Les enfants de Jocaste n'ont paradoxalement retenu que l'aspect sexuel de la leçon de Sophocle, en réduisant par ailleurs progressivement la puissance animale à une sexualité conçue comme une mécanique de Sur-Mâles ou de moules-mâlics célibataires devant la Mariée mise à nu: Ariane et Thésée sont toujours là, le Minotaure continue de dévorer le meilleur de la jeunesse au cœur du labyrinthe.

Le Sphinx nous interrogeait; dans notre hâte à lui répondre, nous l'avons fait disparaître sans l'interroger au sujet de ce qu'il sait et que nous ignorons.

Ill. n° 7

**Iconographie**

Ill. n° 1- Labyrinthe de la cathédrale de Chartres (XIII[e] s.); il mesure 13,70 m. de diamètre et se développe sur 294 m. C'est un des rares à ne pas avoir été détruit; seule la plaque centrale, qui aurait représenté le combat de Thésée et du Minotaure, a diparu.

Ill. n° 2- Labyrinthe dessiné sur l'un de murs de la cathédrale de Poitiers, et dont on suppose qu'il représente un labyrinthe originel disparu; on remarquera qu'il semble être la matérialisation du cheminement dans le labyrinthe de Chartres.

Ill n° 3- Labyrinthe de la cathédrale d'Amiens (XIII[e] s.); détruit, il a été reconstitué.

Ill. n° 4- Labyrinthe de la cathédrale de Reims (XIII[e] s.); il mesure 12 m. de diamètre et a été détruit en 1779.

Ill. n° 5- Détail d'une jarre à vin étrusque (*Tragliatella Oinochoe*, Rome, VII[e] s.av. J.C.): deux guerriers sortent d'une forme labyrinthique, dont le nom est inscrit à l'envers, TRUIA.

Ill. n° 6- Labyrinthe des Indiens Hopi.

Ill. n° 7- Pompéi (avant l'an 79); dessin gravé sur un pilier de la maison de Marcus Lucrèce: *Labyrinthus, hic habitat Minotaurus*.

# Conocimiento tácito: herencia y pérdida

*Eugenio Barba*

## *Aquello que los pies conocen*

La gente de teatro acostumbra decir que un actor debe saber pensar con el cuerpo, que no solo la cabeza sino también los pies deben ser capaces de reflexionar y que esta "reflexión" es *conocimiento en acción*.

No es extraño. Todo adiestramiento físico tiende a reforzar ciertos patrones o esquemas de acción que capacitan para actuar sin pensar sobre el modo en que se lo hace. Es como si fuese el propio cuerpo, la mano, el pie, la espina dorsal que pensaran, sin hacer pasar el programa de acción por la cabeza. De la misma manera, por ejemplo, después de un aprendizaje en que cada movimiento debe ser comprendido, aprendido y memorizado, logramos conducir un auto. Al final somos capaces de manejar sin necesidad de reclamar, cada vez, a la memoria el procedimiento, reaccionando incluso adecuada e inmediatamente cuando se presenta un obstáculo imprevisto, mientras, quizá, escuchamos música, conversamos con un acompañante o seguimos el hilo de nuestros pensamientos.

La capacidad de reaccionar apropiada e inmediatamente no quiere decir que automáticamente sigamos un patrón memorizado de acción. Consiste en saber imaginar un modo de acción nuevo e imprevisto y ejecutarlo, incluso antes de comprender adonde nos conduce, de acuerdo a un comportamiento que tiene reglas precisas e incorporadas.

Aprender el oficio de actor significa apropiarse de ciertas competencias, habilidades, modos de pensar y comportarse que, en la escena, se manifiestan, para usar las palabras de Stanislavski, como una

"segunda naturaleza". Para el actor entrenado, el comportamiento escénico es tan "espontáneo" como el cotidiano. Es el resultado de una espontaneidad elaborada. El propósito de esta "reelaboración de la espontaneidad" es adquirir la capacidad de llevar a cabo con decisión acciones que resulten orgánicas y eficaces ante los sentidos del espectador.

La espontaneidad reelaborada no es la desenvoltura, que *simula* el comportamiento espontáneo. Es el punto de llegada de un proceso que reconstruye, dentro del marco extraordinario del arte, una dinámica equivalente a la que gobierna el comportamiento cotidiano: el equilibrio entre aquello que sabemos que sabemos y aquello que sabemos sin saberlo, nuestro conocimiento tácito.

## *Inculturación y aculturación*

Los actores han seguido dos vías distintas para "reelaborar la espontaneidad": han usado como punto de partida un proceso de *aculturación* que impone nuevos modelos al comportamiento; o si no han partido del comportamiento que cada individuo inadvertidamente aprende en la cultura en la cual ha crecido, según aquellos procesos que llamamos *inculturación*.

Estas dos direcciones divergentes gestionan de manera diferente, pero equivalente, la relación entre el saber explícito, verbalizado y verbalizable, y el saber profundo, implícito, orgánico del actor. O, para usar la terminología de Michael Polanyi, la distancia entre "conocimiento focalizado" y "conocimiento tácito". De la coexistencia y de la relación entre estas dos dimensiones del conocimiento dependen la eficacia artística y la posibilidad de transformar el saber heredado sin desperdiciarlo o fosilizarlo en un sistema rígido, solo capaz de repetirse.

Los factores decisivos, en ambas direcciones, son los modos en que la transmisión de la experiencia tiene lugar, las características del ambiente y las relaciones interpersonales durante el aprendizaje.



## *La aculturación como punto de partida*

La primera vía para "reelaborar la espontaneidad" procede desde la simplificación hacia la creación de una complejidad diversa y artificial. Es el camino de las tradiciones artísticas "codificadas": los teatros clásicos de Asia, el ballet, la pantomima, el mimo y, para la voz, la tradición del "bel canto". Entre las amplísimas posibilidades de acción de los seres humanos, algunos aspectos del comportamiento cotidiano "natural" son aislados, reelaborados, rediseñados y potenciados hasta hacerlos frecuentemente irreconocibles (a tal punto que a menudo se habla de "no- realismo" y de "anti-realismo").

El procedimiento consiste en seleccionar un número limitado de movimientos y posiciones básicas, combinándolos en unidades progresivamente más complejas y variadas hasta alcanzar el equivalente de la imprevisible variedad de las reacciones individuales. Así se elabora una suerte de "naturaleza alternativa". El aprendizaje comprende sobre todo los aspectos físicos del comportamiento, a partir de las situaciones más elementales: el modo de pararse, de caminar, de sentarse, de mirar, de usar las manos, de acomodar el rostro en una serie de expresiones que representan otras tantas emociones básicas.

La multiforme combinación de estas pocas formas codificadas se convierte en un flujo continuo dentro del cual el actor-bailarín puede ser libre, creativo, y puede *improvisar*. Pero las primeras, largas, fases del aprendizaje se caracterizan por la necesidad de imitar y ejecutar con precisión el diseño de los movimientos con que los estudiante deben uniformarse. Se trata de un proceso de aculturación similar a aquel mediante el cual aprendemos una lengua distinta de la materna.

Doy este ejemplo para evitar que el término "aculturación" sea asociado a una resonancia negativa, como ocurre cuando la aculturación es fruto de violencia y no de una elección, como en el caso de un colonialismo cultural o de una homogeneización forzada. El factor decisivo es la elección inicial, si ella fue libre o no lo fue. Desde el momento que alguien *elige* adiestrarse en un género performativo, sea este el ballet o

el teatro clásico chino, todo ocurre como en la aculturación forzada. Los esquemas son impuestos desde el exterior y no provienen de la decisión autónoma de aquel que aprende, están ya elaborados y solo cabe adecuarse. Chocan con el comportamiento habitual, legado por la cultura, por la biografía, el ambiente familiar, la experiencia personal, deformando todo aquello que el estudiante ha aprendido "naturalmente" según el proceso indoloro de la inculturación.

Una de las consecuencias de este modo de proceder es que se hace muy difícil distinguir, según el paradigma de la cultura occidental, entre "teatro" y "danza". Otra consecuencia es aún más importante: tiene que ver con las raíces estrictamente personales que crecen de las formas predefinidas cuando el actor-bailarín las *ha hecho propias*.

El proceso de *aculturación* que transforma (de-forma) el comportamiento físico tiene efecto en dos niveles diferentes: uno externo, que define la pertenencia a una identidad colectiva de una tradición o de un estilo; el otro íntimo, profundamente personal. Aquel que ha aprendido a encarnar formas que no le pertenecen, y que coinciden con las de todos aquellos que siguen su propia tradición performativa, las ha entonces incorporado. Las ha introducido en el universo secreto de sus asociaciones y de sus rituales personales, alimentando aquel diálogo mutuo y subterráneo que cada uno de nosotros mantiene con el propio "cuerpo", esto es consigo mismo. Las formas impuestas pasan a ser parte de la experiencia del propio *existir*, con aquel sexto sentido llamado sinestesia en el cual lo así llamado "físico" y lo así llamado "mental" (o "espiritual") entrecruzan sus límites.

La tensión entre estos dos polos —uno colectivo y el otro íntimo— es una de las fuentes de la fuerza de un artista, que sabe desprenderse de los modelos aprendidos en el mismo momento en que los incorpora y ejecuta. De aquí también proviene la fuerza de un maestro, cuando sabe transformar el saber incorporado en reflexión práctica y así puede transmitir a los alumnos no solo modelos de acción sino también una actitud personal.



## *La inculturación como punto de partida*

El otro camino para la "reelaboración de la espontaneidad" no selecciona sino que usa como base el entero rango del comportamiento cotidiano "natural". El procedimiento consiste en crear condiciones que modifican las reacciones inculturadas en comportamiento escénico, o en acciones orgánicas y eficaces ante los sentidos del espectador. Los presupuestos pueden ser genéricos, vagos. Por ejemplo: para ser un actor basta saber hacer visibles, incluso a la distancia, las propias reacciones; basta hacerse escuchar; es suficiente saber imitar el comportamiento cotidiano; se necesita saber interesar, de algún modo, al espectador, capturar y guiar su atención.

Esta generalidad y vaguedad básicas puede crecer y detallarse solo si se confronta con los eventos y caracteres de las historias puestas en escena. Son los *personajes* los que encienden aquel detallado proceso de aculturación evitado en el nivel del comportamiento físico de base. Los personajes son *presencias potenciales* transmitidas por los textos, por los diálogos o monólogos, por las acciones dispuestas de una vez y para siempre, por los pensamientos, juicios y emociones tal como se pueden deducir o imaginar a partir de los que es dicho o hecho.

Sin la confrontación y encuentro con los personajes o, más bien, sin aquel proceso llamado *interpretación*, la generalidad de un comportamiento escénico no codificado puede ser un material muy útil en las manos de un director y, así mismo, interesante de ver para los espectadores, pero no proporciona al actor un territorio independiente en el cual crecer.

Los actores que, por este camino, asumen la tarea de *dar vida* a los múltiples y diversos personajes de la historia representada, están obligados a conocer los "secretos del oficio" o a inventárselos. Deben hallar el equivalente de aquella evidente codificación, formalizada y compartida, que era el punto de partida de la otra vía. Aquí está escondida, es personal e informal. Pero sin este saber informal, personal y por tanto escondido que guía el uso de la propia presencia escénica, los actores no podrán

hacer visibles y creíbles sus intenciones interpretativas, sus creativas y personales visiones de los personajes que encarnan. Es importante que los personajes que representan sean varios y diversos. La necesidad del actor de detallar uno por uno y distinguir uno del otro desarrollará la variedad y complejidad de su propia técnica personal.

Este segundo camino caracteriza sobre todo al teatro de origen europeo, llamado "dramático" o "de prosa", para distinguirlo del teatro danzado, pantomímico o cantado. En China, por ejemplo, este teatro de tradición europea y norteamericana se distingue de las formas tradicionales como teatro "hablado": no porque consista solo y totalmente en palabras sino porque solamente el texto es transmitido de manera fija y precisa, mientras que todo el resto —que en las formas clásicas está "codificado"— es dejado a la libertad de los intérpretes. Esto es, a su capacidad de crearse una lengua física personal.

***

Entre los dos extremos, de los que hemos resumido los caracteres, existe una vasta gama de matices, un enredo de diferentes vías y senderos en los cuales encontramos experiencias y situaciones difíciles de clasificar en uno u otro hemisferio. ¿Dónde pondremos a Meyerhold?, por ejemplo, ¿y dónde a Kazuo Ohno?

Pero la simplificación inherente en la clasificación nos permite descubrir un problema central. Este no consiste en las diferencias entre los caminos por los que se transmite la identidad profesional del actor, sino en el *corazón* que debe pulsar en cada uno de ellos. Un corazón cuya diástole está constituida por la transmisión de un saber bien comunicable y formalizado, y cuya sístole es la ocurrencia de un proceso silencioso, subterráneo y no programable. Un proceso profundamente personal, no porque sea subjetivo sino porque da forma a la personalidad de aquellos que quieren sumergirse en la profesión y los guía hacia la individualidad (*in-dividus*: no dividido, entero).

Los programas didácticos de las escuelas no bastan, porque pueden solamente referirse al conocimiento comunicable y formalizado, reduciendo la enseñanza a una dimensión sola. En este sentido tienen



razón los que afirman que el arte del actor *no se puede enseñar*. El punto es si se puede *aprender*. Y en qué condiciones.

## *Las muchas caras del gurú y el gurú colectivo*

En el teatro, el aprendizaje tradicional se basaba y se basa, por una parte, en la autoridad profesional del maestro, del *gurú*, del *sensei* o de algunos modelos y, por otra parte, en la tradición (o rompimiento con la tradición) que estos representan.

Hoy en día *gurú* es una palabra corriente, incluso fuera del contexto de la India. El uso de esta palabra es a menudo el signo fatuo de una moda, pero también indica una necesidad insatisfecha: un aprendizaje que establezca una relación pedagógica difícil, riesgosa, dura, exigente; esto es, más profunda y personal que la relación académica.

Por siglos, en la práctica teatral, la continuidad y la semilla del cambio han radicado en una situación en la que el aprendizaje tenía lugar en un ambiente real de trabajo, no diferente al del ejercicio público de la profesión. El proceso de aprendizaje era pragmático e integrado en la rutina cotidiana de repeticiones, variaciones y competencias de una familia o compañía teatral.

En las tradiciones asiáticas, la relación entre el maestro y el alumno era (y en muchos casos continúa siéndolo) modelada en la relación entre padres e hijos, en una cultura en la que la autoridad de los padres es absoluta y sus órdenes constituyen otros tantos imperativos morales. En muchos casos se trata de reales padres e hijos. En otros, el maestro "adopta" al alumno escogido y lo integra en su familia, dándole su apellido y creando verdaderas dinastías, como en el *kabuki* y en el *nô* o en algunas familias de actores-bailarines en Bali y en la India. Como los reyes y los papas, también los grandes actores de *kabuki* se suceden en una cadena en la que los individuos se distinguen por un número que indica la continuidad de un mismo linaje en el transcurso de las generaciones: Ichikawa Danjurô I, Ichikawa Danjurô II, Ichikawa Danjurô III, hasta Ichikawa Danjurô XII, en un período que va del 1600 a nuestros días.

El aprendizaje consiste en mucho trabajo de rutina práctica, de imitación e identificación con las normas profesionales que encarna el maestro. Además de los deberes profesionales del alumno, están a veces los filiales: auxiliar al maestro-padre en sus necesidades también en la vida cotidiana. En compensación, el padre-maestro se siente responsable de la maduración del alumno-hijo como persona, no solo de su habilidad en el oficio.

Los procesos de selección son personales: el aprendiz elige a su maestro y el maestro a sus aprendices. El largo período de prueba, antes de llegar a una elección recíproca, permite evidenciar los méritos y debilidades de ambos. Exactamente lo opuesto a lo que ocurre en las modernas escuelas teatrales (en Asia, Europa o en cualquier otro continente), donde el examen de admisión dura una hora e intenta tomar en cuenta la predisposición artística, el talento, la madurez, la edad y los estudios previos del alumno aspirante.

En la relación tradicional entre maestro y alumno, el *aprender haciendo* no se limita a tres o cuatro años, sino que se desarrolla en una lenta sucesión de etapas que permiten apropiarse del oficio. Éste no consiste solo en habilidades, sino también en capacidades para las cuales no existen reglas y, por tanto, para las que no puede existir didáctica ni método formalizado de enseñanza. ¿Cuánto tiempo, por ejemplo, se necesita insistir sobre diferentes detalles? ¿Cómo afrontar situaciones de estancamiento en el curso de la preparación? ¿Cómo orientarse para solucionar situaciones de conflicto que se generan en las relaciones de trabajo?

Si es verdad que el arte del actor no se puede enseñar, y que sin embargo algunas personas pueden aprenderlo, quiere decir que son *las características de la relación con el ambiente de trabajo* las que hacen más o menos posible la asimilación del conocimiento escénico.

En muchas tradiciones, en Asia como en el ballet clásico, se pone énfasis en los aspectos mudos del aprendizaje en los que la palabra es considerada superflua. Las habilidades, los conocimientos y los valores que el alumno gradualmente incorpora no son necesariamente traducibles a formulaciones precisas. Cuando el proceso de aprendizaje es exitoso,



el alumno sabe mucho más de lo que cree saber. Solo *a posteriori*, cuando él mismo está pronto para ser un maestro, comienza a interrogarse acerca de los principios implícitos en lo que ha incorporado.

El maestro, el *gurú*, tiene muchas caras. Es el depositario del saber técnico y también un guía espiritual. Es una autoridad profesional y una autoridad moral. Es maestro y padre —y es patrón, porque está a la cabeza de la familia o del grupo de trabajo. Es el juez indiscutido de la calidad del trabajo, permitiendo así al alumno no quedar frenado por los gustos multiformes e imprecisos del "público".

No puede enfatizarse en demasía la importancia que tiene, para un actor, para su independencia y, sobre todo, para su coraje, la posibilidad de dirigirse a *un* espectador en el cual confía plenamente y cuyo juicio vale, por sí solo, más que el de todos los públicos y todos los sucesos o insucesos.

En los ambientes en los que la transmisión ocurre dentro de la relación entre un maestro-padre y un alumno-hijo (o hija), el *gurú* conserva su posición, con toda su importancia y su autoridad, de por vida, inclusive cuando el alumno se transformó en un artista experto, quizá más famoso y hábil que él, también cuando el alumno llegó a ser, a su vez, un maestro.

Este modo de asegurar la transmisión de la experiencia parece hoy "arcaico" y contrasta con los criterios con los que está organizada la sociedad moderna. Sobrevive con dificultad y es una excepción, un exotismo. Los que se entrenan para la profesión hoy en día rara vez logran renunciar a la necesidad de hacer muchas cosas y todas urgentemente, programando los tiempos, el *curriculum* y los itinerarios. Prevalece una forma de pensar para la cual tener una personalidad propia significa *prescindir* de las influencias externas en vez de *luchar* constantemente contra ellas.

En poco tiempo no habrá ya verdaderos *gurús*, no tanto porque ellos desaparezcan sino porque desaparecen las condiciones que hacen posible su función. Los *gurús* están siendo sustituidos por los profesores.

¿Cómo volverlos a la vida?. Esa no es una buena pregunta. Sí lo es,

en cambio, ¿cómo no perder lo esencial de las relaciones que sabían instaurar?

***

En la tradición del teatro dramático occidental (que tiene a la inculturación como punto de partida) nunca ha habido nada comparable al aprendizaje asegurado por la relación con el *gurú*. Algo parecido se puede encontrar en la tradición del ballet, o en la del "bel canto", pero se trata de una similitud forzada.

Es cierto que a menudo, en la historia del teatro occidental, la experiencia parece pasar de padres a hijos, dado que muchos actores y actrices vienen de familias de artistas. Pero inclusive cuando los actores se formaban en una familia de actores de teatro, el proceso de formación no tenía la intensidad y la peligrosa riqueza de relaciones que caracteriza al vínculo entre el *gurú* y el alumno.

## *De cualquier manera había un gurú: era un gurú colectivo*

Veamos que acaecía cuando se formaba un actor dentro de una compañía teatral o pasando de una compañía a otra. No había separación entre el momento del aprendizaje y el del ejercicio de la profesión. El ambiente, con sus jerarquías, hábitos y costumbres, con sus tácitas reglas de comportamiento, modelaba la actitud del aprendiz respecto a su oficio. Le proporcionaba un amplio haz de modelos artísticos, algunos de rutina, otros de excepcional originalidad, que podía observar de cerca, cada tarde, durante meses o años, haciendo elecciones y comparaciones.

Al comienzo, imitaba. Pero tenía la posibilidad de decidir una dirección propia y así abrirse un camino autodidáctico en un contexto que le ofrecía muchos ejemplos de buena calidad. Combinando los elementos imitados, seleccionándolos aquí y allí, reorganizándolos, podía obtener efectos originales.

El actor aprendiz interpretaba pequeños papeles (era una suerte de trabajador teatral no calificado y como tal sufría explotación económica),



hasta que enfrentaba el desafío de un papel más exigente que le servía de escalón para avanzar en su carrera. No tenía un maestro con tiempo y voluntad de dedicarse a él. Los compañeros, los actores más experimentados y hábiles, de tiempo en tiempo, dejaban caer un consejo o una indicación práctica. Era una forma de enseñanza reticente, a gotas, con muchas voces, a menudo con abundantes contradicciones que se entremezclaban con las manifestaciones de indiferencia, desaprobación o aprobación de parte de los espectadores.

El joven actor era formado por la presencia de dos públicos distintos: el de los espectadores y el de los compañeros actores. El primero era rápido en aplaudir o desaprobar, y feroz en la indiferencia; el segundo era más escéptico y precavido, con conocimiento de los trucos, difícil de sorprender o convencer, hábil en la percepción de los detalles y síntomas de potencialidades todavía no expresadas, formado por personas que estaban habituadas a combatir con el gusto del público sin sucumbir. El lenguaje, la información y las explicaciones de los actores más viejos contribuían a desarrollar la *reflexión en acción* del actor inexperimentado (un "practicante reflexivo" de acuerdo a la terminología actual).

El rigor del "*gurú* colectivo" no se manifestaba en la persona de un maestro-padre-patrón, sino en la fatiga de la rutina, en la que había poquísimo espacio para la indulgencia y las palabras bellas; donde nadie parecía tener voluntad de enseñar algo; donde era más apropiado usar el verbo "robar" en vez de "aprender" cuando se quería indicar la apropiación de una técnica o un "secreto del oficio"; donde los numerosos personajes interpretados eran al mismo tiempo los instrumentos y la prueba del avance en la carrera; y donde casi cada noche uno se confrontaba a un público amedrentador.

La situación que he llamado del "*gurú* colectivo" parece mísera y caótica cuando se la compara con la otra, caracterizada por la presencia del maestro-padre-patrón. Es sorprendente notar, empero, que más allá de las apariencias, era una respuesta apropiada a un proceso de aprendizaje basado en la inculturación y en el cual los textos dramáticos eran el único elemento fijo. Relaciones rígidas entre maestro y alumno hubieran sido

contraproducentes. El aprendizaje solo podía ocurrir por medio de ensayos y errores, a lo largo del tortuoso camino del autodidactismo.

El autodidactismo puede definirse como la capacidad de dialogar con un maestro que no está presente. Presupone la habilidad de discernir *aquello que puede servir*, seleccionándolo trabajosamente entre todas las indicaciones, reglas, encuentros, equívocos, relaciones y choques del contexto en que se vive. Exige, sobre todo, una actitud de emperramiento respecto a algo que en el principio uno no alcanza a comprender.

***

Sería fácil acentuar los aspectos negativos del aprendizaje con el *guru* tradicional o con el "*gurú* colectivo" o, por el contrario, idealizar los "sistemas" arcaicos de aprendizaje teatral, contrastándolos con las deficiencias modernas. Pero los sistemas del pasado no son ni buenos ni malos. Son *pasados*. Nuestra tarea hoy es crear el equivalente de sus características positivas.

Casi todo puede ser eliminado del aprendizaje teatral tradicional, excepto su capacidad de organizar un ambiente en el cual el aprender no es una consecuencia directa de un programa de enseñanza.

Fue precisamente *la calidad de ese ambiente* lo que los reformadores teatrales de nuestro siglo procuraron obtener, luchando contra las tendencias de la época. O, más bien, contra la ideología (o la ilusión) de una sociedad industrializada que hace creer que el proceso de aprendizaje de un actor consiste solamente en absorber todo lo que un grupo de profesores en una escuela sabe enseñar sobre la base de un método y de un programa didáctico eficaces.

## *Muchas escuelas*

Paralelamente a estas escuelas, cuya meta era la refundación del ethos teatral, surgieron instituciones más "normales", menos revolucionarias, orientadas hacia la obtención de una buena calidad profesional. También



estas escuelas —de las que se originaron las escuelas oficiales de teatro que hoy existen en muchos países— nacieron de una exigencia de orden, así como de equidad pedagógica y social: hacer menos aleatorio, accidentado y limitado el acceso a las profesiones teatrales y liberarlo de las distorsiones del mercado de los espectáculos.

En Europa, desde el siglo XVIII, los intelectuales ilustrados como Diderot, Voltaire y, particularmente, D'Alembert, consideraron la creación de escuelas de teatro como un medio para superar el ambiguo estatuto moral y social de los actores y las actrices. Sus motivaciones eran del siguiente tipo: la marginalización social de los actores no es consecuencia de su profesión. Su profesión es marginada porque selecciona a sus miembros entre los marginales. Los actores, en su conjunto, nunca podrán ser una clase respetable y respetada. La mayoría de los actores y actrices continuarán siendo reclutados entre los rechazados, inadaptados y asociales en tanto que —para hacerse actores— deben abandonar a sus familias, apartarse de la vida cotidiana de la sociedad y sumarse a una compañía de teatro con vida errabunda.

## *Las escuelas soñadas por los intelectuales del Siglo de las Luces no vieron la luz*

Las primeras escuelas teatrales aparecieron en Europa en el siglo XVIII (la primera escuela fue creada en Rusia en 1673). Su número aumentó en el siglo XIX. A veces eran concebidas como preliminares para el reclutamiento de actores por parte de los grandes teatros, como el Conservatorio de París, vinculado a la Comédie Française, o como la escuela unida al Teatro Alexandrinski en Moscú. Otras veces eran pequeñas academias en las que actores experimentados enseñaban a representar a los *amateurs*, así como los músicos, cantores y bailarines profesionales daban clases a los jóvenes y las jóvenes de buena familia. Había también clases en los Conservatorios musicales y Academias de arte, en base al presupuesto de que los cantantes de ópera deben también saber actuar y que los pintores y escultores pueden representar mejor

las pasiones y las acciones de los héroes de la historia, de la mitología y de la religión si tienen nociones del *savoir faire* de los actores.

Al lado de estos tipos de escuelas, clases y cursos también florecía toda una literatura de tratados sobre el modo de representar bien, sobre la declamación y sobre la gesticulación, que a veces se alzaba hasta la teoría o —como entonces se decía— la *filosofía* del arte escénico. Eran obras de literatos, filósofos y fisionomistas (como los tratados de Sainte-Albine, el diálogo sobre *Paradoja del actor* de Diderot, las *Cartas sobre mímica* de Engel), o de actores (como Luigi y Francesco Riccoboni, Garrick y, después, numerosísimos grandes actores y actrices del siglo XIX). Estas escuelas y libros constituyen una nebulosa pedagógica que es interesante para los historiadores del teatro. Pero en su conjunto fue poco influyente en la vida práctica de la escena, para la que la principal vía de aprendizaje era de acuerdo a los criterios que hemos llamado del *gurú colectivo*.

Esta "nebulosa pedagógica", por otra parte, se hizo influyente en el siglo XX, pero cambiando tonos, ambiciones y perspectivas.

Es en el siglo XX que triunfa la idea de entrenar al actor lejos de la rutina del oficio, fuera de la influencia de un ambiente caracterizado por clichés, por hábitos deletéreos, y por la obligación de imitar tempranamente la escena. Era la posibilidad de iniciar y conducir a término un fructífero proceso de aprendizaje, desarrollando las capacidades creativas personales sin hacerse explotar económicamente por los directores de las compañías teatrales.

***

Con el término "escuela" se denominan realidades profundamente diferentes y a menudo incomparables: desde las instituciones organizadas por el Estado, con un programa general de entrenamiento para el trabajo, a los cursos más o menos prolongados ofertados por actores o directores profesionales, hasta las "escuelas" que enseñan el *método* de un maestro o el estilo de una de las grandes tradiciones del teatro asiático.

La ley económica de la oferta y la demanda —por un lado aquellos



que quieren ser introducidos a la práctica del teatro y por el otro aquellos que consideran tener la competencia para transmitirla— hizo posible tal proliferación. En el siglo XX ha surgido también un "mercado de los métodos" de los distintos maestros o de las diferentes tradiciones, que son tratadas como otras tantas "materias". Numerosas escuelas y talleres de teatro sostienen en sus programas ser capaces de introducir al alumno en el "método" de Stanislavski, Meyerhold, Miguel Chéjov, Piscator, Brecht, Decroux, Actor's Studio, Living Theatre, Grotowski, *kathakali*, *nô* u Ópera de Pekin.

Un "método" no es una fórmula eficaz de por sí, que pueda funcionar para todos aquellos que quieran obtener cierto resultado. El método es, literalmente, un camino, la indicación de un proceso que necesita, para existir, un contexto determinado, tiempos, lugares, relaciones y presencias no intercambiables.

He aludido varias veces a los inconvenientes que produce la enseñanza académica, disminuyendo la tensión entre conocimiento formalizado y conocimiento tácito. Agregaré un último ejemplo: también las tradiciones teatrales basadas sobre una "codificación" precisa del comportamiento sufren un deterioro cuando se transmiten en un modelo académico. En una escuela se puede aprender a la perfección a seguir la partitura de una danza dramática de la India o de Bali, o la de los personajes de la Ópera de Pekín o del *kabuki*. En esos casos hay algo concreto que puede ser enseñado. Pero al costo de esterilizarlo, de reducirlo a una forma inmutable cuyos únicos cambios, con el paso del tiempo, provienen de la progresiva pérdida de precisión, de una suma de apartamientos que simplifican o destacan los puntos de partida. Así se refuerza uno de los prejuicios más fuerte: que las tradiciones, al cambiar, se degradan.

El cambio es la vida de las tradiciones, basado en una dialéctica entre conservación e innovación. Esta dialéctica aparece solo cuando hay artistas capaces de reformular, a veces hasta el punto de hacerlas irreconocibles, las formas arraigadas en sus conocimientos tácitos. La parte sumergida del iceberg del conocimiento es la que evita andar a los tumbos, incluso cuando se rediseña, aquí y allá, el mapa de la jornada.

Esta capacidad de rediseñar las formas predefinidas es lo que hace de un "estilo codificado" un verdadero *arte*.

***

No todas las "escuelas" son académicas. Algunas pudieron, por períodos más o menos largos y diferentes vías, realizar lo equivalente a los elementos esenciales de los modos tradicionales de aprendizaje. Lo demuestran las escuelas creadas junto a los teatros de los reformadores del siglo XX. Basta pensar, limitándonos a la primera mitad del siglo, en Stanislavski, Meyerhold, Copeau, o en los proyectos de Craig, Appia, Fuchs y del Bauhaus, o en el extremismo intransigente de Decroux.

Tomando en cuenta estos ejemplos, es posible un discurso sintético porque, a pesar de las diferencias de caminos y métodos, encontramos un criterio repetido: reconstruir lo equivalente a la complejidad y la totalidad de un ambiente y una tradición.

Estos ambientes pueden ser pequeños, constituidos apenas por pocas decenas de personas. Pero alrededor de este núcleo se agregan, en círculos concéntricos, lo distintos integrantes de una cultura teatral: actores, bailarines, músicos, dramaturgos, expertos en artes figurativas y arquitectónicas, artesanos, académicos e intelectuales interesados en la investigación histórica y teórica de las artes del espectáculo, espectadores apasionados y competentes.

Estos ambientes constituyen "pequeñas tradiciones", que no hunden sus raíces en una historia de siglos, o supuesta tal, pero compensan su juventud con la búsqueda de una dimensión transcultural o, aún mejor, transestilística. No buscan transmitir un estilo que corresponda a los gustos de los fundadores, o a una nueva y original codificación, sino las raíces del arte, aquellos principios del comportamiento escénico que deberían permitir la elección de las más diversas direcciones artísticas. A menudo las fuentes del saber del actor son investigadas a niveles de organización elemental del comportamiento humano, los principios físicos que caracterizan sus movimientos, su "bio-mecánica", su *bios* escénico, los procesos mentales que gobiernan sus acciones, las leyes pragmáticas de la percepción.



No importa establecer sí —y en qué medida— las hipótesis de partida son realmente fundadas y científicas. Importa notar como esta orientación conduce a una visión del saber no como acumulación de conocimientos sino como acción continua del conocer. El aprendizaje teatral no es pensado como la apropiación de competencias establecidas, sino como una investigación continua, experimental, en el territorio de la escena. Al paradigma pedagógico lo sustituye el paradigma del laboratorio científico. Y entre "escuela" y "grupo" no es ya posible hacer distinciones.

Bastante antes que Grotowski comparara su pequeño grupo a un laboratorio de investigación científica, esta tendencia se había desarrollado en el trabajo de los reformadores de comienzos del siglo. También en este caso, Grotowski mostraba como aquello que se puede articular eficazmente en un programa o en una consigna ("teatro pobre") está determinado por lo que ha sido absorbido como conocimiento tácito a través de un largo proceso histórico y biográfico. Lo que parece ser un programa a realizar es en realidad la comprobación, *a posteriori*, de algo ya experimentado.

Las "escuelas-no-académicas" resuelven adecuadamente, en las cambiantes circunstancias del teatro y del sistema socio-cultural que lo engloba, el problema básico del aprendizaje. Este no puede fundarse solamente sobre el saber articulado, formulable y organizable en programas de enseñanza, sino que debe también dar forma y hacer crecer al saber sumergido, metabolizado por cada individuo —todo aquello que *sabe, sin saber que lo sabe*.

Podemos llamarlas "escuelas", "talleres", "laboratorios". En realidad funcionan como verdaderos microcosmos teatrales, en los que la competencia profesional es solo una parte de una identidad cultural, de un *ethos*.

Podríamos decir que son lugares para un trabajo que comprende al individuo en cuanto ser humano y no solo en cuanto profesional. Pero podríamos sostener que esta ambición, o ilusión, de cambiar al "ser humano" o de "trabajar sobre sí mismo" es uno de los modos en que se formula la conciencia de la eficacia de las partes sumergidas y tácitas del saber profesional.

## *Detrás de las recetas*

Suscité una reacción de sorpresa y reprobación, de parte de los historiadores del teatro con los que comparto la experiencia de la ISTA (todavía otra vez la palabra "escuela": *International School of Theatre Antrophology*), cuando propuse confeccionar un librito de recetas para los jóvenes que se preparan para la profesión. Quería condensar en pocas frases el conocimiento práctico implícito en las palabras de maestros como Decroux, Stanislavski o Grotowski, Piscator o Copeau, Craig o Meyerhold, Brecht, Miguel Chéjov o Artaud.

Sería una forma de congelar la historia en un repertorio de consejos de acuerdo al concepto de hágalo-usted-mismo, que tanto agrada a nuestra sociedad de consumo. Admito, de todos modos, que hablar de la importancia del conocimiento tácito, que no se deja verbalizar, y a la vez ofrecer recetas parece una forma un poco exagerada de ejercitar el derecho y el arte de la contradicción.

Pero también es interesante observar cuan pocos son los principios operativos contenidos en las enseñanzas de los maestros del siglo XX, inclusive de los más elocuentes, a partir de Stanislavski. Una, dos o, como máximo, tres recetas por cada uno y no más.

Mientas las "grandes tradiciones" revelan el uso de miríadas de detalles y de preceptos, los maestros de la reforma teatral del siglo XX se concentran en un solo punto, un solo principio, como científicos que persiguen la respuesta de una sola pregunta obsesiva. La examinan de todos los lados, mediante miles de ejemplos que son otras tantas líneas de una misma perspectiva. La restricción del campo es la condición para alcanzar la profundidad.

Detrás de sus "recetas" no hay *conocimiento*, un saber adquirido y confirmado por pertenecer a un estilo, sino un compromiso personal en un *proceso del conocer* que huye de la repetición. Es este proceso el que permite al saber adquirido incorporarse, hacerse "tácito", esto es, actuar como una segunda naturaleza. Es un metabolismo que presupone un ambiente favorable.



Existen ambientes que se forman por medio de un proceso orgánico y ambientes agregados mecánicamente. El ambiente de una compañía que contrata a los actores espectáculo a espectáculo, de acuerdo a las reglas del "casting", según el procedimiento más difundido en el sistema de producción teatral hoy vigente, está agregado mecánicamente. Está formado mecánicamente también el ambiente de muchas compañías estables, donde los integrantes (actores, técnicos, directores, dramaturgos) permanecen juntos por largos períodos, pero como una organización empresarial, basada sobre una rígida división del trabajo y las funciones.

Definir a un ambiente como formado mecánicamente no es una definición negativa. Quiere decir, simplemente, que está organizado con vista a un resultado y que su perfil y dinámica interna debe depender de los objetivos que espera alcanzar. Puede nutrir motivaciones personales profundas y relaciones humanas de gran calidad, pero como consecuencia anhelada. Cuando el fin es el estándar de calidad del producto, es esencial reclutar un buen equipo de expertos, darles buenas herramientas, con planes de trabajo bien pensados, y proceder, después, de manera que sus relaciones conduzcan a una *armonización*. En estos casos, la experiencia profesional de los diversos integrantes del equipo es una condición necesaria previa. El adiestramiento no puede ser un objetivo.

Otros ejemplos de ambientes que están formados mecánicamente son aquellas escuelas que siguen los paradigmas, las estructuras formales y modos de pensar de los ordenamientos académicos (profesores especializados para las distintas materias, cursos preestablecidos, exámenes, diplomas). Esta organización es una condición necesaria para garantizar la misma posibilidad a cada alumno en particular. Toda escuela que se propone *una enseñanza igual para todos* debe ser *impersonal*. Puede permitir compromiso en las relaciones, pero debe excluir un vínculo personal entre quien enseña y quien aprende.

El proceso de aprendizaje en una escuela es a menudo concebido como una progresión continua que conduce de la incompetencia a la competencia. En realidad, el aprendizaje conlleva dos fases vinculadas por un período de transición. La primera fase es aquella en que se transmite

un conocimiento básico común. El alumno puede apropiarse de un patrimonio de conocimientos impersonales, en tanto es considerado útil en general y para todos. La segunda fase es la no académica, en la que la totalidad del conocimiento es absorbido y adaptado en profundidad. La técnica, como un instrumento consciente o como un problema, desaparece porque el joven artista la posee en tal grado que puede concentrarse en el asunto esencial: que hacer con esa técnica, hacia que objetivo dirigirla, que sentido darle. Esta segunda fase, empero, es precedida por un período de transición que es fundamental en el desarrollo del individuo.

En ciertos casos esta fase de transición está claramente identificada y organizada. Antes de comenzar su actividad independiente, los jóvenes artesanos de los siglos pasados, abandonaban al maestro y realizaban un largo viaje educativo, cambiando lengua y país, visitando distintos lugares de trabajo y nuevos maestros. Todavía hoy sucede lo mismo en muchas profesiones, desde médicos a pilotos, con un período de "prueba" o de "práctica" entre el "curriculum" académico y el ejercicio de la profesión. Pero, en general, los estudiantes que han finalizado una escuela teatral son abandonados a sí mismos y deben ingeniarse solos durante el momento decisivo para la consolidación de la experiencia. Es la fase de transición, en la que los conocimientos que fueron transmitidos discursivamente deben transformarse en conocimiento activo, capaz de cambiar, de adecuarse y de interactuar con el contexto.

La escuela teatral se ocupa solo de la primera fase del aprendizaje. A veces no hay conexión entre lo que se enseña en ella y lo que se practica en el ambiente de la profesión. Falta así la transición, que garantiza *la continuidad* entre lo que se considera la base común a todos y la práctica personalizada de la profesión.

El teatro hoy presenta muchos modos de ser y muchas prácticas diferentes, que no son siquiera comparables. ¿Cómo establecer una base común válida para todos? ¿*Para cuál teatro* adiestrará al alumno la escuela teatral? Mientras que el mercado del espectáculo es gobernado por las exigencias técnicas y económicas del cine y de la televisión, los teatros tienen márgenes de libertad más amplios y



elásticos. Pero es difícil definir cuales son las competencias, las habilidades, las técnicas de base necesarias para cualquiera que haga teatro. Por eso corre riesgo de perderse la continuidad entre el aprendizaje básico y su personalización.

A las escuelas teatrales he contrapuesto las "escuelas-no-académicas" que consideran el oficio como una incógnita cuyos fundamentos hay que investigar, uniendo, en una síntesis nueva, las condiciones de trabajo real de la "compañía" con las de la "escuela". Son situaciones raras, que son difíciles de promover y mantener con vida, aunque muy presentes en la historia del teatro del siglo XX. Están constituidas por *pequeños grupos* en los que puede desaparecer la distinción entre tiempo del aprendizaje y ejercicio de la profesión, entre escuela y producción artística, entre maestros y alumnos.

Los ambientes de los pequeños grupos teatrales están a menudo formados a través de un proceso orgánico. La fuerza de su formación no deriva de una clara idea sobre los objetivos a ser alcanzados, sino de la urgencia de una motivación que, con diversa coloración, reúne y orienta a individuos que no pueden o no quieren pasar por una escuela de teatro. En este caso, las motivaciones personales y la calidad de las relaciones son las premisas que determinan el carácter y los resultados del trabajo.

La perspectiva está trastocada: no es el grupo, el equipo o la compañía la que se forma con el propósito de alcanzar ciertos resultados; son los resultados, los productos artísticos, los que toman forma a partir de lo que se revela posible e imaginable dentro del grupo.

De acuerdo al modo ortodoxo de pensar, organizar y practicar teatro esto parece una paradoja. Pero este "teatro paradójico" incluye una vasta región que no siempre está —como en Europa— en gran parte sumergida. Es suficiente conocer lo que acontece en América Latina para darse cuenta cuan inapropiado es considerar una excepción teatral algo que allí es la regla.

Es, en realidad, no más que *otra regla* de todo el teatro de la segunda mitad del siglo veinte. Esta *otra regla* está representada por teatros

formados por procesos orgánicos. Estos no son ni la continuación de la compañía tradicional, que ha caracterizado la historia del teatro desde el siglo XVI al XX, ni nada análogo a las compañías de teatro de hoy. Son desarrollos irreconocibles y aveces involuntarios de los "talleres", "estudios" o "laboratorios" que, durante las primeras décadas del siglo XX, se proponían fundar sobre sólidas bases el saber del actor, combinando la "escuela" y la "compañía".

Fue en este tipo de ambientes que, al comienzo del siglo XX, se formaron las combativas generaciones teatrales francesas y rusas; los "estudios" y los "talleres" vinculados a Stanislavski y a su Teatro de Arte, a la actividad de Vakhtangov, con los teatros de Meyerhold y Tairov, Copeau y Dullin. Fue en el Taller de Teatro de Joan Littlewood que algunos de los protagonistas del teatro británico de la segunda mitad del siglo XX se formaron. Ambientes similares fueron creados, en los Estados Unidos, por los exiliados Richard Boleslavski, Erwin Piscator, Miguel Chéjov y, más tarde, por Harold Clurman, Lee Strasberg y Stella Adler.

Aparentemente los "estudios", "talleres" y escuelas de Teatro de Arte del inicio del siglo XX nada tienen en común con los grupos de teatro. Los primeros fueron la aristocracia teatral de su tiempo, una aristocracia que era rebelde, trabajadora y aventurera, así como heredera del más refinado saber y del más sutil gusto estético. En los pequeños grupos teatrales se realiza, por elección o por necesidad, una forma de autodidactismo que, en lo que a ideas refiere, obliga a inventarse una tradición con la que identificarse y que, a nivel práctico, los constriñe a aprender moviéndose continuamente de un curso a otro. Los primeros rechazaron el legado del teatro del pasado. Los segundos experimentan la condición de los desheredados. Pero en ambos casos encontramos un ambiente que no solo es capaz de asegurar la continuidad creativa sino también de transmitir el oficio.

Las técnicas heterogéneas que los miembros de un grupo teatral autodidacta aprenden del exterior, para no permanecer como habilidades superficiales, deben metabolizarse y arraigarse. El proceso que conduce a la incorporación se hace posible no solo por la efectividad de los métodos



de enseñanza sino, sobre todo, por la existencia de un territorio independiente, por una red de relaciones y de compromisos, y por ciertas condiciones capaces de filtrar y personalizar todo lo aprendido de afuera. Es por este motivo que, a pesar de sus enormes diferencias, los pequeños, aparentemente marginales, grupos de teatro que crecieron espontáneamente pueden ser comparados a los puestos de avanzada de la aristocracia del comienzo del siglo XX. En ambos casos un ambiente particular, y no un individuo singular, fuere director o extraordinario actor, es la premisa de la creatividad teatral. En ambos casos el ambiente teatral cumple a cabalidad la función de "escuela" y "lugar de trabajo para el aprendizaje". Salvaguarda la transición y continuidad entre la fase en que las técnicas básicas son aprendidas y la fase en que son *olvidadas*, incorporadas, tácitas y traducidas en acciones personalizadas.

La preparación para una profesión creativa es una educación para la excelencia, comparable al entrenamiento de un atleta. La excelencia no deber ser entendida como el logro excepcional en un momento oportuno, como suceso, gracia, talento o fortuna, sino como un *hábito* y a la vez un *habitat*, caracterizado por la tensión del descubrimiento de los límites propios y por la necesidad de superarlos. Aprender una técnica es el primer paso para liberarse de ella, para rechazarla, para contradecirla. El adiestramiento alcanza su objetivo solamente si crea algo similar a un iceberg, en el que la parte emergente es *conocimiento discursivo* y la sumergida es *conocimiento activo*, explícito en la acción, y solo en un segundo momento capaz de traducirse en palabras. Es por esto que la calidad del aprendizaje coincide con la calidad del ambiente. Es un asunto de *ethos*, una combinación de *saber hacer* y de valores, un comportamiento etológico pero también una ética.

***

El teatro del siglo XX ha estado atravesado por dos fuerzas visibles y conscientes: el rechazo de las costumbres y convenciones que han gobernado la práctica escénica por siglos y la necesidad de recoger en las fuentes de las diversas tradiciones. Una tercera fuerza, por otra parte,

ha actuado inconscientemente, constituyendo una verdadera pérdida o entropía cultural. Irónicamente, esta pérdida es la consecuencia de la necesidad de transformar el teatro para adaptarlo a los tiempos cambiantes o a nuevas visiones artísticas y sociales. Tratando de "limpiar" los restos del pasado, los estereotipos, condiciones y circunstancias que impedían la creatividad del actor, fueron obliteradas ciertas prácticas que aparentemente no correspondían más a los tiempos y a las nuevas necesidades. En realidad tenían una función vital y nos damos cuenta de ello cuando constatamos su pérdida. Se ve la fuerza de la pérdida en el caso del aprendizaje teatral, donde las condiciones que permiten la formación del conocimiento tácito de cada uno están desaprovechadas: programas en vez de ambientes. La fuerza de la pérdida es particularmente evidente en la indiferencia e incompresión que rodean a los grupos teatrales que viven su propia autonomía y autodidactismo en un contexto en el cual la "normalidad" parece estar definida por las instituciones. Autonomía, anomalía, autodidactismo e investigación no son lo mismo que vanguardia, originalidad y novedad. Son las condiciones sin las cuales no es posible el desarrollo de los ambientes en los que toman forma y se transmiten los valores que hacen del teatro un bien precioso.

El conocimiento tácito de los actores no es más un dato de hecho, obvio y normal. Es un bien cultural amenazado. Esta amenaza es problemática de enfrentar, porque nos obliga a reconocer la existencia de condiciones apropiadas para el aprendizaje en contextos que aparentemente no tienen nada que ver con lo que asociamos a un proceso pedagógico, a una escuela o a un método de enseñanza.

Más aún, nos obliga a concentrarnos en aquellos niveles de la experiencia cuya fecundidad está vinculada a su permanecer en sombra. Otra vez más: son las zonas en las que la competencia técnica se entreteje con la identidad profesional, con aquel núcleo no formulado de valores que subyace al *ethos* de la gente de teatro, permitiéndole a cada uno construirse un sistema personal de orientación —una ética.

Detrás de aquellos pies que, dice la gente de teatro, *saben reflexionar*, está la consciencia de un saber incorporado que coincide con el camino,



el tiempo, los encuentros, los ambientes que hemos atravesado, sin la ilusión de una meta final. Un saber que no separa pensamiento y acción, medios y objetivos, que se puede aprender, que se puede transmitir lentamente, por vía directa e indirecta. Y que no se puede esquematizar y reproducir.

*Traducido del inglés por Arturo Rodríguez Peixoto*

**Nota**

Este artículo fue escrito para el simposio internacional "Tacit Knowledge —Heritage and Waste" que tuvo lugar en Holstebro entre el 22 y el 26 de setiembre de 1999, en ocasión del 35 aniversario del Odin Teatret. Las páginas finales reflejan algunos argumentos expuestos por Peter Elsass, Ejgil Jespersen, Steinar Kvale, Franco Ruffini y Ferdinando Taviani.

# Variations du mythe de la Teiniaguá dans la littérature du sud du Brésil

*Tania Franco Carvalhal*

## *I. Mythe et littérature comparée*

"Je suis convaincu depuis longtemps que l'étude des mythes est un des champs les plus riches du domaine comparatiste", écrit Pierre Brunel dans l'"Introduction au Symposium Mythes: Domaines et Méthodes"[1] volume des *Actes* du XIVè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, qui s'est tenu à Limoges en 1977. Plus loin il dira que ce *domaine* est apparemment infini et qu'il est de bonne *méthode* de le limiter.

Dans ce même texte, l'auteur de *Mythocritique. Théorie et Parcours*[2] signale que "ce qui importe pour nous, c'est moins de fixer une définition du mythe que de cerner sa présence dans le texte littéraire." De là que "la tâche du comparatiste consistera donc à recenser toutes les occurrences du thème, ou plutôt du mythe devenu thème, dans la littérature internationale, afin de procéder à des classements, de dégager des avenues." C'est ainsi que le comparatiste se fait aussi archéologue tout en étant lecteur et interprète critique des textes mis en relation.

Dans ce contexte, rien ne nous autorise à penser aux recherches qui résultent en de longs répertoires vaguement commentés ou en des catalogues fastidieux, car, comme le dit Yves Chevrel, "la principale difficulté est de mesurer la place à accorder aux oeuvres représentatives (en fonction de quels critères?), et, parallèlement, d'ordonner, de hiérarchiser un vaste ensemble de textes."[3] Selon Chevrel, il faudra mettre en évidence certains "textes clefs", où se trouvent comme concentrées les lignes de force d'un mythe à un moment donné.[4]

Toujours au centre des préoccupations comparatistes, l'étude des mythes a suivi à partir des années 70 une tendance fortement inclinée à une approche structurale, en empruntant maintes fois ses méthodes à Claude Lévi-Strauss ou à A. Greimas. Mise au point par Gilbert Durand et développée par Pierre Brunel, la mythocritique a su récupérer dans les années 90 le "trièdre du savoir" constitué par les anciennes critiques: critique socio-historique, critique psychologique et psychanalytique, étude des structures formelles des textes. Selon Durand, "la mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans les oeuvres d'une époque ou d'un milieu donné, les mythes directeurs et leurs transformations significatives."[5]

Pierre Brunel et André Dabezies dans l'article sur les mythes pour le volume qui fait le bilan sur *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France*[6] signalent que "de siècle en siècle, les mythes connaissent un certain devenir" en demandant si, dans ce cas, il faut parler de structure évolutive. En conclusion, pour eux, "la vie d'un mythe, au cours des siècles, est faite d'un côté de variations de la fascination qu'il exerce, de l'autre des transformations plus ou moins profondes de ses éléments symboliques et du sens perçu par un public plus ou moins large dans leur combinaison."

Aujourd'hui, associés à l'anthropologie, à l'histoire, à la psychanalyse, aux recherches sur la diffusion et la réception littéraires, aux études sémiologiques, les travaux sur les mythes ont acquis un caractère pluri-disciplinaire dont l'intérêt et l'actualité se perpétuent.

## *II. La Teiniaguá*

Le rassemblement, dans une figure de femme, de certains traits indicatifs d'un grand pouvoir de séduction, d'ensorcellement féminin, mystérieux et puissant, en étroite liaison avec le démon, a gagné une large place dans le domaine littéraire et aussi dans l'imaginaire populaire latino-américaine. Cette image s'est répandue dans ces littératures en nourrissant la fantaisie de leurs écrivains.



Comme "Teiniaguá" enchantée, cette figure de femme (à l'origine une salamandre) porte une pierre précieuse incrustée sur son front et a été souvent reprise dans la littérature du sud du Brésil. En tant qu'objet mythique et figure littéraire, elle a été transcrite à différentes époques, de manières diverses. "Toutes les versions appartiennent au mythe" enseigne Claude Lévi-Strauss dans son *Anthropologie Structurale*[7]. En effet, ce sera un certain nombre de constantes qui détermineront la permanence des mythes, Il s'agit de ce qu'à son tour Jean Rousset a appelé les "invariants" du mythe, des éléments distinctifs, donc constantes, sortes d'"unités constitutives" qui forment le scénario permanent du mythe.[8]

C'est ainsi que chaque version peut être appréhendée comme une représentation possible d'une singularité du mythe et l'étude des figures mythiques et des récits qui leurs donnent vie peut nous dire beaucoup sur les comportements humains, sur une littérature donnée, sur la société où elles sont engendrées et sur l'interprétation qu'elles y gagnent.

Il est donc utile, dans une perspective comparatiste et en tenant compte des notions mentionnées ci-dessus, de faire ici le point sur la légende, sur la figure mythique, et sur la manière dont certains "textes-clefs" de la littérature "gaúcha" mettent en scène le personnage de la Teiniaguá, déjà emblématique.

## *III. À la source du mythe*

La légende raconte qu'il y a plusieurs siècles, quand la dernière concentration arabe en Espagne a disparu, les Maures, obligés de s'enfuir, sont arrivés au sud du Brésil. Ils ont apporté avec eux une jeune princesse, transformée en une vieille au visage très ridé pour éviter d'être reconnue.

Dès l'arrivée, ils ont rencontré le démon des Indiens, l'"Anhangá-pitã", qui a bien voulu les aider à garder leurs trésors et à cacher la princesse. C'est grâce à lui que cette princesse est devenue une salamandre, figure à laquelle, depuis le Moyen Âge, on attribuait la faculté

de vivre dans le feu. Mais celle-ci (dans une des versions) est allée habiter les eaux d'un fleuve dans une région connue comme le "Cerro do Jarau", à la frontière sud du Brésil avec l'Uruguay. Le Jarau est le pic le plus haut de cette région et en 1845 il a presque entièrement brûlé. On raconte que cet incendie a mis fin à la magie de la région.

Dans une autre version, cette salamandre habite une caverne dite "Salamanca" —même nom de la ville en Espagne. Comme on peut le voir, le mythe établit un rapport entre la ville de Salamanca, où vivaient les Maures, magiciens reconnus, et la Teiniaguá, qu'ils ont fait venir aux terres de l'Amérique du Sud.

La ville de Salamanca a gardé une tradition de magie et on raconte qu'il y avait dans certaines églises des cryptes où on enseignait les arts noirs. Le poète don Alonso de Ercilla y Çuñiga, dans les vers de *A Araucana* vers 1597, évoquait déjà cette tradition:

> Salamanca, que se muestra
>
> Felice en todas ciencias, do solía
>
> *Enseñarse también nigromancia.*[9]

Bien diffusée était aussi l'existence d'une grotte (*cueva*, en espagnol, *cova*, en portugais) de Salamanca ou "cueva de San Cebrian", de l'église de San Ciprian dans la ville de Salamanca, qui apparaît dans le *Entremés de la Cueva de Salamanca*, de Cervantes. L'historien espagnol, Villar y Macias, dans son *Histoire de Salamanca* (1887), attire notre attention sur cette tradition: "Cuenta la tradición que en la sacristia subterránea de la iglesia de San Ciprian ó Cebrian, el sacristán, a quien Torreblanca llama Clemente Potosi y otros hacen bachiller, enseñaba astrología judiciaria, geomancía, hidromancía, piromancía, quiromancía y necromancía a varios discípulos que turnaban de siete en siete, y al que tocaba la suerte pagaba por todos al maestro, y cuando no lo hacía, quedaba preso en la cueva."

Le thème est exploré aussi dans les comédies de Juan Ruiz de Alarcón e Francisco de Rojas y Zorrilla et dans le drame de Hartzenbusch, *La redoma encantada.*



Le critique brésilien, Augusto Meyer, dans son étude sur le conte de Simões Lopes Neto, "A Salamanca do Jarau", du livre *Prosa dos Pagos* (1960), a montré que le prestige acquis par la légende des grottes magiques dans les terres d'Espagne explique un certain enchaînement chronologique avec le thème des "maures enchantées" qui existe jusqu'aujourd'hui au Portugal et celui des trésors, toujours liés aux "cuevas" depuis ce temps-là connues aussi comme "salamancas".

Dans un article inédit récemment publié en volume[10], Augusto Meyer nous dit qu'Alberto da Cunha, pseudonyme de Victor Valpírio, a été le premier à recueillir, en 1873, une version de "A Mãe do Ouro", mythe où l'on peut reconnaître l'influence des mythes de la "Mère d'Eau", une des versions de la "Teiniaguá". Selon lui, ce mythe a migré de la région pré-andine vers l'Est et à travers les missions jésuites est arrivé au sud du Brésil. Cette figure, qui paraît appartenir à la mythologie des "Incas", défend les richesses minérales et les trésors cachés. La personnification maternelle attribuée à des éléments géographiques est d'ailleurs une caractéristique de la mythologie inca, comme l'indique le vocabulaire: "Pacha-mama" (Mère Terre), "Mama-cocha" (Mère Mer), "Mama-kilya" (Mère Lune), "Mayuj-mama" (Mère du Fleuve ou Mère d'Eau).

Meyer évoque aussi le livre de Maria Teresa Villafañe Casal, *Elementos para una geografia folclórica argentina* (La Plata, 1945), où plusieurs montagnes, l'Aconquija, l'Ambato, et surtout la Famatina, ont donné l'origine à quelques élaborations créatives. Dans toutes ces créations, la "Mère du Cerro"[11] empêche l'accès aux grottes enchantées et inflige une peine à tous les ambitieux qui veulent voler les trésors qui y sont enterrés. Sa mission est donc de défendre ces trésors et l'entrée des grottes. Certainement cette version remonte à la période de l'extraction de l'or. À cette même famille mythique appartient alors la tradition brésilienne des "Cerros bravos" ou des montagnes enchantées. On raconte que ces accidents de la nature ont eu un jour vie humaine, ils ont été des hommes qu'un châtiment du ciel a transformés en pierre. Parallèlement, la salamandre d'or est très proche du "telúyaguá" des missions, le même "carbúnculo" des versions plus anciennes. Ce dernier, animal fabuleux, source de richesses, est une superstition qui s'est formé

à l'époque des Conquêtes et plus tard a commencé à circuler dans la tradition des missions jésuites, identifié avec le "Telú-yaguá" des Indiens guaranis.

Les trois éléments —la Teiniaguá, l'Anhangapitã et le Carbúnculo (de la région des Andes)— sont donc des dénominations diverses d'un même animal fabuleux, qui s'identifie avec la force de la terre, la Mère de l'Or et la montagne enchantée.

Comme le dira Daniel Granada dans son livre *Reseña historico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata*: "carbuncos, añangapitangas y teyuyaguaes, todo es lo mismo, todo tiene una misma causa ú origen y representa una misma cosa ante la imaginación del vulgo y del hombre primitivo; la madre del oro, la fuerza de la tierra, el cerro o la montaña encantados."[12]

## *IV. "La Salamanca do Jarau": une version littéraire du mythe*

Il se peut que la version la plus connue au Brésil du mythe de Teiniaguá (et certainement la plus riche et la plus complexe) soit celle de Simões Lopes Neto, recréée comme une des "légendes du Sud" dans le livre de même titre. Dans la première édition, de 1913, ce conte n'a pas été recueilli. "La Salamanca do Jarau" n'a été intégrée au volume qu'en 1928, ce qui indique qu'il est d'élaboration postérieure.

L'histoire commence par la rencontre du "gaúcho" Blau Nunes, le narrateur, avec le gardien d'une grotte enchantée, la Salamanca do Jarau. Ce dernier raconte à Blau la légende de la Teiniaguá, ses racines ibériques, sa venue avec les Maures qui l'ont transformée en protectrice des trésors qu'ils avaient apportés avec eux dans l'intention de rentrer en Espagne et de lutter à nouveau contre les chrétiens. Il raconte aussi qu'un jour, se baignant dans le fleuve à côté, il découvre la Teiniaguá qui sort des eaux. Il l'emprisonne, la met dans un pot et s'en va la cacher à l'intérieur de l'église. Le soir, en ouvrant le pot, une miraculeuse transformation se produit: la Teiniaguá reprend sa figure humaine et lui demande un peu de



vin. Le gardien, à l'époque un novice, cherche dans l'église du vin de messe et en donne à la princesse. Pendant plusieurs nuits, ce geste se répète. Le jeune novice, séduit par Teniaguá et attiré par les richesses qu'elle lui promet, trahit sa religion et renonce à la foi chrétienne. S'étant rendus compte que le vin commence à disparaître, les autres religieux envahissent la chambre du novice pour découvrir ce qui se passe. La princesse reprend alors sa forme de Teiniaguá et disparaît en direction de l'Uruguay.

Condamné à mort, le novice va être pendu, mais elle réussit à le sauver en provoquant un tremblement de terre. Cependant, pendant le combat qui a lieu entre les chrétiens et les barbares, c'est-à-dire, entre la Teiniaguá et les religieux, la salamandre et le novice sont enfermés dans la caverne la plus profonde du "Cerro do Jarau". Désormais, ils ne pourront être sauvés que si quelqu'un arrive à surmonter sept épreuves et si, après avoir obtenu sa récompense, il renonce à son prix et s'il adresse au novice trois salutations chrétiennes.

Ce rôle est destiné à Blau Nunes dans le récit. C'est lui qui a vaincu toutes les épreuves et qui, à la fin, a reçu une monnaie d'or qui se multipliait selon ses désirs, lui permettant d'acheter tout ce qu'il voulait. Il a ainsi acheté une ferme et tout ce qu'il lui fallait pour organiser sa vie à la campagne. Mais, chaque fois qu'il payait quelqu'un avec l'argent dédoublé de cette monnaie, celui-ci perdait tout l'argent reçu. De telle sorte que Blau a commencé à être vu comme une personne diabolique, un allié de Satan. Il a perdu peu à peu tous ses amis et personne n'a plus voulu négocier avec lui. Blau a alors décidé de retourner à l'entrée de la caverne pour rendre la monnaie au gardien, le novice enchanté. En renonçant au prix et en adressant le salut chrétien au gardien, Blau accomplit les éléments qui manquaient pour rompre le charme: comme par magie, la Teiniaguá et le novice sont enfin libérés. Inattendue, la solution finale représente la victoire de l'honnêteté et de l'amour.

Plusieurs éléments peuvent être considérés comme des "signes mythiques" dans ce texte, selon la classification d'Harald Weirich[13]: le début de l'histoire par la formule classique de "il était une fois" ou, dans

ce cas, "un jour"; la rencontre d'un personnage et d'un local qui appartiennent à la légende (la salamandre, l'entrée de la caverne); la possibilité qu'a la salamandre de se transformer en princesse quand le charme est rompu; la suite de plusieurs actions surnaturelles comme le tremblement de terre; l'existence de sept (numéro magique) épreuves qui doivent être surmontées, la destruction à la fin du Cerro da Salamanca.

Cependant la suppression de l'enchantement —qui place ce récit en opposition parfaite avec le dénouement de la légende d'Orphée, par exemple —laisse le lecteur hésitant entre la confirmation de la reprise intégrale du mythe dans l'histoire ou bien d'une transformation qui, introduisant la victoire du Bien contre le Mal, rétablit l'équilibre et coupe la circularité narrative que Lévi-Strauss indique comme un trait structural indispensable au passage d'un récit au mythe.

Néanmoins, il y a dans ce conte d'autres éléments qui doivent être bien considérés en vu d'une compréhension plus élargie du mythe et de sa fonction dans le récit. D'abord, la signification qu'y gagne la lutte entre la Teiniaguá (dans ce récit un instrument de Satan) et les religieux, c'est-à-dire, le conflit entre la religion chrétienne et les forces anti-chrétiennes, ou alors entre ce qui est barbare, démoniaque, et ce qui symbolise le monde chrétien. Ce conflit témoigne que "les mythes sont indissociables de complexes religieux et de réseaux mythiques", comme le veut Pierre Brunel.[14] Ensuite, la force de séduction concentrée chez la Teiniaguá liée au pouvoir (les richesses dont elle détient la clef) introduit dans le récit des dimensions différentes entre la réalité vécue et le surnaturel qui bouleverse entièrement cette même réalité.

Augusto Meyer estime que c'est Daniel Granada, dans les chapitres "Salamancas", "Cerros encantados" et "Cerros bravos" de l'œuvre déjà citée, qui a fourni à Simões Lopes la plupart des éléments dont il s'est servi pour élaborer son conte. L'auteur brésilien a su réinventer les données de l'historien en les utilisant dans son texte narratif avec beaucoup de talent. C'est l'imagination de Simões Lopes qui a introduit dans le récit d'autres suggestions comme l'attirance de Blau Nunes (le "gaúcho", simultanément narrateur et personnage) pour la Teiniaguá enchantée.



Le critique explique aussi qu'il faut lire ce conte dans une dimension autre, celle qui nous permet de voir, à travers le texte, l'image de la Conquête, la transposition de la tradition ibérique au Nouveau Monde, le métissage des éléments chrétiens, maures et indiens, dans une synthèse à peine ébauchée de la rencontre des trois continents au Sud du Brésil.

L'histoire "La Salamanca do Jarau" garde encore un fond moral très marqué, car elle est une apologie de la renonciation chrétienne et de la rédemption par l'amour. En même temps, l'histoire de la monnaie magique reproduit maintes fables où l'ambition est châtiée. Nous y retrouvons une forte analogie avec la légende de l'homme qui a perdu son ombre ou avec celui qui a vendu son âme au diable en échange de richesses.

## *V. Variations contemporaines du mythe*

Comme Teiniaguá enchantée, cette figure de femme concentre des traits de féminité séduisante. Déguisée en princesse maure, elle revêt une longue tunique brodée en or, avec une pierre précieuse incrustée sur son front. D'une beauté diabolique, elle symbolise la damnation. On dirait qu'elle appartient à cette tradition de "belle dame sans merci" dont nous parle Mario Praz, dans *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXè siècle. Le romantisme noir.*[15] Selon lui "il y a toujours eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle, et la vie réelle a toujours proposé des exemples plus au moins parfaits de féminité tyrannique et cruelle."

C'est sous cette formulation qu'elle domine, depuis le titre "Teiniaguá", tout un chapitre du deuxième volume d'*O Continente*, première partie du roman-fleuve *O Tempo e o Vento* (1949-1962), de Érico Verissimo.

La formation de l'Etat du Rio Grande do Sul est le motif central de ces romans qui prennent comme scénario des paysages déjà ébauchés chez Simões Lopes Neto, dans *Contos gauchescos* (1912) et dans *Lendas do Sul* (1913). Faut-il parler ici d'une continuité de l'histoire, de

la reprise du mythe par Verissimo? Remarquons d'abord les ressemblances.

Chez Verissimo, tout comme chez Simões Lopes, nous pouvons identifier l'idée de construire l'Histoire collective de la société du sud du Brésil en même temps que l'histoire individuelle est racontée. Si le "gaúcho" Blau Nunes synthétise les traits essentiels des habitants de cette région, apparentés d'ailleurs à ceux qui habitent les campagnes des pays voisins, de l'Uruguay et de l'Argentine, chez Verissimo c'est la formation des familles Terra et Cambará qui s'enracine dans l'Histoire pour exprimer les caractéristiques de la société locale. On peut signaler aussi que leurs récits se passent dans un *temps mythique,* où le territoire faisait un tout, car dans la région de la "pampa", à cette période-là, il n'y avait pas des frontières ni des limites. Tout y était à inventer, tout y était à bâtir.

Chez un auteur comme chez l'autre nous reconnaissons alors des mythes, dans l'acception où l'entend Roland Barthes dans *Mythologies*, c'est-à-dire un faisceau d'images qui engendre des représentations collectives, reflets ou expression d'idéologies.[16] Ce que nous pouvons donc affirmer sans hésitation est que Simões Lopes Neto et Érico Verissimo ont donné corps à la figure du "gaúcho" dans toute sa plénitude, dans l'expression de la singularité de son caractère, dans la description de ses mœurs et habitudes, dans le récit de son quotidien. Dans l'œuvre de ces deux auteurs, nous retrouvons aussi la représentation des figures secondaires qui sont des éléments constitutifs importants de cet univers en même temps primitif (lié à un monde nouveau) et civilisé (enraciné dans les traditions et les légendes du Vieux Monde). C'est le cas de la "Teiniaguá".

Si dans le conte de Simões Lopes Neto, cette figure est représentée en tant que princesse et salamandre, chez Erico Verissimo, la Teiniaguá n'est d'abord mentionnée que dans le titre du chapitre. Dans le récit cette image est associée peu à peu à Luiza, un personnage qui concentre toutes les caractéristiques de la figure mythique jusqu'ici analysée. Luzia a donc une portée symbolique: elle est la femme qui vient d'un autre milieu, dont on ne connaît pas bien l'origine, riche, belle et séduisante.



D'une intelligence rapide, elle donne l'impression de ne pas s'attacher à personne, d'être froide et objective, capable de mentir et aussi de trahir.

Dans le récit d'Erico Verissimo le lecteur se rend rapidement compte que Luzia est la Teiniaguá, même avant que le narrateur associe son nom à la figure mythique. Trois fois au long du chapitre, le narrateur utilisera le nom de "teiniaguá" pour qualifier Luzia et tous ses gestes et actions seront ceux d'une personne à qui on ne peut pas faire confiance ni, par conséquent, aimer. Il est certain que la figure de la Teiniaguá, chez Verissimo, se distancie de celle construite par Simões Lopes, car dans le conte il est possible de surprendre la princesse/salamandre manifestant sa reconnaissance envers le novice et même envers Blau Nunes. C'est Luzia qui prendra enfin la forme d'une femme fatale, plus cruelle que celle que les Maures avaient transportée de Salamanca au Brésil. À la différence de Simões Lopes, Verissimo a choisi de donner à la Teiniaguá une formulation qui ne laisse aucune place aux bons sentiments.

C'est ici donc qu'il convient de distinguer nettement entre les deux écritures et entre les finalités narratives de deux textes dont nous nous occupons. Chez Simões Lopes, nous sommes dans le domaine du mythe reconstruit dans toutes ses potentialités poétiques; chez Verissimo c'est la reconstitution réaliste qui prédomine en concentrant chez Luzia/ Teiniaguá toutes les virtualités du Mal. La princesse/salamandre est un instrument du démon, et elle le représente dans les moments où elle est sous son pouvoir et sa dépendance. Luzia, au contraire, c'est l'incarnation du propre démon.

## *VI. Le mythe dans les médias*

C'est la première version littéraire, celle de Simões Lopes Neto, qui inspirera le ballet "Salamanca do Jarau", du compositeur du Rio Grande do Sul, Luís Cosme, présentée pour la première fois en 1936 dans la ville de Rio de Janeiro, sous la direction de Villa-Lobos. Cette pièce musicale suivait la tendance générale dans la musique brésilienne de l'époque de

chercher les motifs dans les sources populaires. Alors, les motifs de la grotte enchantée et ceux des trésors cachés s'associent pour donner encore une fois du relief au mythe de la Teniaguá.

Dans une série télévisée aujourd'hui en cours et de grand succès de public au Brésil, basée sur un roman de même titre, *A Casa das Sete Mulheres*,[17] de Letícia Wierzchowski, la figure mythique de Teiniaguá joue un rôle important. C'est elle, selon la légende répandue, qui assure la "bonne fortune" du militaire Bento Manuel dont on dit que la bonne chance guerrière et personnelle est résultat d'un pacte avec le démon. La Teiniaguá apparaît sur la scène aux moments décisifs d'une guerre séparatiste qui a duré 10 ans au Sud du Brésil, de 1835 à 1845. Cette guerre s'appuyait sur des idées républicaines, luttait contre l'esclavage et exprimait le mécontentement des provinces du sud envers le gouvernement de l'Empire. Bento Manuel est un personnage à qui les autres ne font pas confiance, car il change souvent d'idée, luttant contre les défenseurs de l'Empire et parfois avec eux. Sa liaison avec la Teiniaguá représente donc les mauvais sentiments dont il est l'exemple parfait. Ici il ne s'agit plus, en effet, de l'histoire de la Teiniaguá, mais de l'Histoire brésilienne dans laquelle elle joue un rôle secondaire mais important. En ce sens, nous voyons qu'il se renouvelle de temps en temps, sans s'éloigner entièrement de la figure originale.

Pourtant, il importe ici de signaler que l'inscription du mythe dans de nouveaux médias, tels que le cinéma ou la télévision, est un signe de sa permanence et de sa vitalité.

Cet aperçu succinct du mythe de la Teiniaguá dans la littérature du sud du Brésil permet de comprendre sa fonction dans cet univers littéraire comme un élément qui caractérise le rôle joué par les femmes dans la vie familiale (Luzia) et en société (la princesse/salamandre). En tant que personnage secondaire, il soutient une représentation du Mal qui souvent sera confrontée avec le Bien pour le vaincre. Le mythe de la Teiniaguá concentre ainsi des dimensions religieuses, sociales et psychologiques qui gagnent chaque fois un nouvel essor dans le contexte littéraire. Comment ne pas évoquer la Teiniaguá du conte de Simões Lopes Neto



en assistant le ballet de Luís Cosme ou la récente série télévisée? Comment ne pas penser à ces deux caractérisations de femme simultanément si proches et si distinctes quand nous avons sous nos yeux toutes les femmes fatales qui peuplent la riche littérature brésilienne? Comment ne pas penser à Luzia en rencontrant le regard dissimulé du personnage Capitu en lisant *Dom Casmurro* (1899)[18], de Machado de Assis?

Le mythe de la Teniaguá devient ainsi une sorte de texte-référence auquel les textes "précurseurs" font appel pour en assurer la continuité, en le paraphraseant ou en le transformant sous forme de parodie, sans perdre sa fascination mythique même si le public ou les circonstances historiques ont changé.

Ici, revenons à Pierre Brunel et André Dabezies quand ils signalent que le thème mythique se différencie précisément du simple thème littéraire "par l'ampleur de la fascination qu'il exerce et dont une idée peut être donnée à partir du nombre de représentations ou d'éditions, des réactions de la critique, de celles plus encore d'un public plus ou moins large et plus au moins passionné, etc. (...) Le mythe ne se réduit pas à un thème symbolique simple, c'est une structure dynamique qui combine épisodes, personnages et situations selon une dialectique chaque fois originale: qui soutiendra que cette structure n'appartient pas à la littérature, puisqu'elle apparaît comme l'un de ses ressorts les plus constants?"[19]

C'est ainsi que, détachée du récit d'ensemble, la figure mythique de la Teiniaguá, loin d'être monolithique, peut ressurgir souvent comme personnage central, secondaire ou simple allusion dans l'univers littéraire. À la critique comparatiste reste la fonction d'aborder des textes où cette présence peut servir d'accès à l'analyse. Enfin, grâce aux rapports établis entre les textes clefs, elle peut contribuer à illuminer les mystères de l'homme et à dire les contradictions de leur vie.

**Notes**

[1] Brunel, Pierre. Op. cit. In: *Mythes. Images. Représentations.* Actes du XIV[e] Congrès de la SFLGC en 1977, recueillis et presentés par Jean Marie Grassin. Limoges, TRAMES, Paris, Didier, 1981, p.31.
[2] Brunel, Pierre. Op.cit. Paris, PUF, 1992.
[3] Chevrel, Yves. *La littérature comparée.* Paris, PUF, 1989, p. 68
[4] Chevrel, Yves. Op. cit. 1989, p.69.
[5] Durant, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre.* Berg International, 1979, p.313.
[6] Paris, S.F.L.G.C., 1983, p.64.
[7] Lévi-Strauss, Claude. Op. cit. Paris, Plon, 1958, p.242.
[8] Rousset, Jean. "Comment parler du mythe de Don Juan?" In: *Mythes. Images. Représentations.* Limoges, 1977, Paris, Didier, 1981, p.37.
[9] Apud Augusto Meyer in *Prosa dos Pagos*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, p.173.
[10] Meyer, Augusto. *Os pêssegos verdes.* Organisation et introduction de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2002.
[11] "Cerro", on dirait une chaîne de montagnes.
[12] Granada, Daniel. Op. cit. Montevidéu, Barreiro y Ramos, 1896, p. 127.
[13] Weinrich, Harald. "Structures narratives du mythe". In: Poétique. Paris, Du Seuil, 1, 1970.
[14] Brunel, Pierre. Op.cit. p.32.
[15] Praz, Mario. Op. cit. Paris, Gallimard, 1977, p.165.
[16] Barthes, Roland. Op. cit. Paris, Éditions du Seuil, 1957.
[17] Wierzchowski, Letícia. Op. Cit. Rio de Janeiro, Editora Record, 2002.
[18] Assis, Machado de. Op.cit. Rio de Janeiro, W. M. Jakson Inc. Editores, 1957.
[19] Brunel, Pierre et Dabezies, André. Article cité note 6. p. 55-56.

# Información sobre los autores

**Eugenio Barba** es fundador y director del ODIN TEATRET y de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA). Recibió premios en Canadá, Dinamarca, Italia, México, Yugoslavia y es Doctor Honoris Causa de las universidades de Aarhus, Ayacucho, Bologna, La Habana y Varsovia. Entre sus más recientes libros cabe mencionar: *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, ed. por Lluís Masgrau, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 2002; *La tierra de cenizas y diamantes*, Buenos Aires, Catálogos/Barcelona, Octaedro, 2000 y *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*, Buenos Aires, Catálagos, 1997.

**Lisa Block de Behar** es profesora de Análisis de la comunicación en la Universidad de la República (Uruguay). Es autora, entre otros libros y ensayos, de: *Borges. La pasión de una cita sin fin* (México, Siglo XXI, 2001); *Borges ou les gestes d'un voyant aveugle*, (Paris, Champion, 1998); *Una palabra propiamente dicha* (México, Buenos Aires, Siglo XXI, 1994) y *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades* (México, Buenos Aires, Siglo XXI, 1990).

**Jacqueline Chénieux-Gendron** est directeur de recherche au CNRS et professeur à l'Université Denis-Diderot-Paris 7. Elle a été professeur invité à Princeton University, USA, en 2001-2002 et elle est l'éditeur de la revue PLEINE MARGE, CAHIERS DE LITTÉRATURE, D'ARTS PLASTIQUES ET DE CRITIQUE. Derniers volumes publiés: *"Il y aura une fois". Une anthologie du surréalisme*, Gallimard, 2002; *Regards/mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes*, avec Claude Bommertz, collection Pleine Marge, Peeters (Paris/Louvain), 2002.

**Biagio D'Angelo** is Associate Professor at the Catholic University "Sedes Sapientiae", Lima, Peru since 2001. He published *Narratio et Delectatio: Parody in Medieval Romance Literature*, Moscow, OGI Editorial Press, 2003 (in Russian); *Más allá de la estepa. Viajes, utopías y caprichos de la historia*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2002; *Miradas cruzadas. Ensayos sobre la literatura italiana entre modernidad y postmodernidad*, co-authored with Assumpta Camps (University of Barcelona), Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2002.

**Liliane Durand-Dessert** est galeriste d'art contemporain dans le quartier de la Bastille à Paris est l'auteur de l'ouvrage critique *La guerre sainte: Lautréamont et Isidore Ducasse. Lectures des Chants de Maldoror*, Presses Universitaires de Nancy, 1988. Elle est aussi auteur d'essais: "Iconographie du Paris d'Isidore Ducasse", in Isidore Ducasse à Paris, CAHIER LAUTRÉAMONT XXXIX-XXXX, 1996; "Maldoror et Lohengrin" in *Le génie de la forme*, Presses Universitaires de Nancy, 1982.

**David Fishelov** teaches at the Department of General and Comparative Literature at the Hebrew University, Jerusalem, and was visiting professor at Berkeley, Columbia and Chicago. He is regional Vice-president of the International Association of Empirical Aesthetics and the author of *Metaphors of Genre. The Role of Analogies in Genre Theory*, Penn State University, 1993; "Genre theory and family resemblances- revisited", in POETICS, No. 20, 1991.

**Tania Franco-Carvalhal** est professeur de Théorie littéraire de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Elle a fondé et a éte la première présidente de l'"Associação Brasileira de Literatura Comparada" (ABRALIC) et est depuis 1997 Vice-présidente de l'ICLA/AILC. Parmi ses livres: *O próprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada*,



Brasil, Unisinos, 2003; *Os pessegos Verdes. Ensaios de Augusto Meyer*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2003; *Literatura comparada*, Buenos Aires, ed. Corregidor, 1996; *Literatura comparada*, São Paulo, Atica, 1986, (5ª ed. 2000).

**José Manuel García Rey** es Profesor Agregado do Ensino Medio en A Coruña. Ha publicado varios libros de poemas (*Ápices*, *Nueva Industria Rima*, *Poemas con Rostro y Agua*, *Tránsito Profundo*, *Mínima*), artículos en revistas y periódicos de Latinoamérica y España, y una novela (*Perseguido como Orestes*) en Montevideo.

**Hans-Ulrich Gumbrecht** es profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Stanford. Ha trabajado en las Universidades de Bochum, Siegen, Rio de Janeiro, Berkeley, Montreal, Buenos Aires, en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales y en el Colegio de Francia en París. Además de numerosos artículos, es autor de, entre otros, los libros *De la interpretación y otras historias*, Universidad de la República, 1999; *1926, Living at the Edge of Time*, Harvard University Press, 1998; *Making Sense in Life and Literature*, University of Minnesota Press, 1992.

**Hideyuki Kanazawa** teaches at Sapporo University, Japan. He has written "Kojikiden no kamiyo" ("The Age of the Gods Represented in the Kojiki-den"), *Nihon bungaku ni okeru shinwa tekisuto no henso*, Konoshi Takamitsu ed., Tokyo, Research Society for the JSPS Grant-in-aid, 2002; "Tenjukoku shucho mei no seiritsu nendai ni tsuite" ("An Estimation of the Age of the Inscription on the Tenjukoku embroidered hangings"), *Kokugo to kokubungaku* vol.78-11, Tokyo, Shibundo, 2001.

**Efraín Kristal** chairs University of California at Los Angeles' Department of Comparative Literature, and is also a professor at UCLA's

Department of Spanish and Portuguese. He has written numerous articles on topics ranging from intellectual history to aesthetics; and the following books: *Invisible Work*: *Borges and Translation* (2002); *Temptation of the Word*: *The Novels of Mario Vargas Llosa* (1998); and *The Andes Viewed from the City*: *Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930* (1987).

**Florence Lévi**, formée en anthropologie et en littérature portugaise, est, depuis 1998, directrice de publication de la revue SIGILA, REVUE FRANCO-PORTUGAISE TRANSDISCIPLINAIRE SUR LE SECRET. Parmi ses publications les plus récentes: "Le missionnaire et/hait/est la langue de l'autre selon le père António Vieira", in *A Voz popular. Estudos de etnolinguística*, Gabriela Funk (dir.), Cascais 2000, p. 115-122; "Le langage idiomatique du secret en français et en portugais", SIGILA, n° 1, Paris, Gris-France, janv. 1998, pp. 19-29.

**Alfred Mac Adam** is professor of Latin-American Literature at Barnard College, Columbia University. He is the editor of the journal REVIEW: LITERATURE AND ARTS OF THE AMERICAS. He is the author of *Textual Confrontations*: *Comparative Readings in Latin American Literature* (University of Chicago Press, 1986) and translator, among other main writers, of Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, José Donoso, and Fernando Pessoa.

**Susan Petrilli** is Associate Professor in Semiotics which she teaches at the Department of Linguistic Practices and Text Analysis, Bari University. She has authored, among others books: *Thomas Sebeok and the Signs of Life*, Icon, 2001; *Philosophy of Language, Art and Answerability in Mikhail Bakhtin*, Legas, 2000; *Il sentire della comunicazione globale*, Meltemi, 2000; *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Laterza, 1999. In collaboration with Augusto Ponzio and



Cosimo Caputo she directs the book series "Di-segno-in-segno", Manni, Lecce, and with Ponzio the series "Nel segno", Bari, Laterza.

**Augusto Ponzio** is Head of the Department of Linguistic Practices and Text Analysis and Full Professor in Philosophy of Language and General Linguistics at Bari University. He is adjunct Professor at Carleton University, Ottawa, Canada and the General Editor of the annual series ATHANOR. ARTE, LETTERATURA, SEMIOTICA, FILOSOFIA. His more recent publications include: *Semiotics Unbounded*, (forthcoming), Toronto University Press; *Semioetica*, Meltemi, 2003; *La differenza nonindifferente*, Mimesis, 2002 and *Lingue e linguaggi*, with S. Petrilli, Graphis, 2002.

**Arturo Rodríguez Peixoto** es profesor de Historia de las ideas en la Universidad de la República, Uruguay.

**Zacharias I. Siaflekis** est professeur de Littérature Comparée et de Théorie littéraire au Département de Philologie à l'Université d'Athènes, Vice-président de la Société Grecque de Littérature Générale et Comparée et responsable du Comité "Méditerranée" de l'AILC. Parmi ses livres *La vérité fragile. Introduction à la théorie du mythe littéraire* (en grec), Athènes, Gutenberg, 1994; *De la nuit des éclairs au poème-événement. Lecture comparée des surréalistes français et grecs* (en grec), Athènes. Epikairotita, 1989.

Tradinco
Minas 1367 - Montevideo - Tel. 409 44 63 - 409 55 89
Agosto de 2003 - Dep. Legal: 330.625 / 03
Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del Papel)

Diseño de cubiertas:
**Fidel Sclavo**

Tapa:
"El Árbol de la Vida",
del *Pardes Rimmonim*
de Moisés Cordovero,
Polonia, 1592.
Reproducido de *Judaic Mysticism*,
Dr. Avram Davis
& Manuela Dunn Mascetti,
Hyperion, New York, 1997.

Contratapa:
Laberintos de las Catedrales de
Chartres y Amiens, siglo XIII.