

LA POÉTICA DEL VIENTO EN *LA MADRE* (GRAZIA DELEDDA, 1920)

(The Symbol of the Wind in *La madre* (Grazia Deledda, 1920))

José Luis Aja Sánchez*
Universidad Pontificia Comillas

Abstract: The narrative of Grazia Deledda (1871-1936), characterized by a psychological approach strongly influenced by romantic-idealistic themes in which Sardinian culture and the landscape play a special role, is built around two essential components: the substrate of primitive civilizations and the expressive function of the natural environment, which are embodied through a powerful symbolic structure. This article analyzes the significant value of the wind in the novel “La madre” (1920), allowing us to delve into the understanding of the compositional procedures that the author commonly employs. Our study employs tools from both the philosophy of language and linguistics—specifically semantics—to approach the understanding of the symbol, as well as its referential and dynamic value.

Keywords: Grazia Deledda, Anthropology, Symbol, Semantics, Poetic discourse.

Resumen: La narrativa de Grazia Deledda (1871-1936), caracterizada por un psicologismo de fuerte impronta romántico-idealista en el que la cultura sarda y el paisaje cobran un protagonismo especial, se construye en torno a dos componentes esenciales: el sustrato de las civilizaciones primitivas y la función expresiva del medio natural, que se plasman mediante una poderosa estructura simbólica. En el presente artículo se analiza el valor significante del viento en la novela *La madre* (1920), lo que nos permite profundizar en el conocimiento de los procedimientos compositivos que la autora utiliza habitualmente. Nuestro estudio recurre a las herramientas que tanto la filosofía del lenguaje como la lingüística —y, de forma más concreta, la semántica— ofrecen al investigador con el fin de acercarnos al conocimiento del símbolo, así como a su valor referencial y dinamizador.

* **Dirección para correspondencia:** José Luis Aja Sánchez, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe. Universidad Pontificia Comillas. Calle Universidad Pontificia Comillas 3-5. 28049 Madrid (jlsanchez@comillas.edu // joseluisajasanchez@gmail.com).

Palabras clave: Grazia Deledda, Antropología, Símbolo, Semántica del discurso poético.

1. Objetivos

El objetivo del presente trabajo es analizar las estructuras simbólicas presentes en la novela *La madre*, de Grazia Deledda (1920), y, de forma más específica, el valor significativo del viento. Asociado a los restantes elementos —agua, fuego y tierra—, el viento contribuye, junto a otras mecánicas de significación, a la construcción de un dinamismo de la imaginación a partir de la materia (Bachelard 2019b: 7-9). La necesidad de dar forma y de vertebrar este imaginario (Durand 1981: 28-29) nos lleva a analizar las concomitancias y divergencias en torno al concepto de imagen y de símbolo desde la perspectiva planteada por la filosofía —Sartre, Bachelard— para tener en cuenta, asimismo, las lecciones de la psicología y de la antropología —Ricœur, Jung, Eliade— sobre el argumento. De este modo se pretende cimentar el edificio de la imaginación poética propuesto por Bachelard y que aplicamos aquí a la novela arriba indicada.

La necesidad de contextualizar este imaginario implica, asimismo, analizar el significado de *La madre* en la trayectoria de Grazia Deledda y su relación con otras obras de la autora desde la perspectiva de los estudios literarios. Sin embargo, no es posible abordar el trabajo que se desarrolla en estas páginas sin comprender la dimensión antropológica de esa civilización arcaica que Deledda nos muestra en la novela: un conflicto entre *logos* y *ethos* sobre el que se cimenta toda la estructura simbólica de la obra.

2. Metodología de trabajo

El método de trabajo utilizado consiste en una lectura atenta de la novela, en la que se ha dado prioridad al axioma clasificador propuesto por Gaston Bachelard en torno al agua, al aire, a la tierra y al fuego con el fin de describir el universo poético presente en *La madre*. Esta estrategia de acercamiento nos ha permitido ordenar el texto por taxonomías en función de los contextos relacionados con estos conceptos.

La ambivalencia y los diferentes matices interpretativos de los cuatro elementos en función de los contextos o de la interrelación que se producía entre ellos nos llevó a la articulación de una serie de isotopías de significado en torno a los valores simbólicos e imaginarios de la taxonomía elegida, en este caso el viento, asociado al aire. De hecho:

Ce qui compte objectivement, pour l'analyse du contenu, c'est la nécessité de reconnaître l'existence, dans certains cas, de plusieurs plans isotopes dans un même discours (Greimas 1964: 97).

Hemos encontrado un total de 58 contextos asociados de forma explícita al viento, un número significativo que permite analizar la presencia del término a partir de su valor simbólico y de su relación con otros componentes, los cuales contribuyen a la construcción del imaginario asociado al concepto.

3. La narrativa de Grazia Deledda. *La madre* (1920)

La figura de Grazia Deledda (1871-1935) ha sido estudiada en numerosas ocasiones y su posible adscripción a los movimientos literarios del momento ha generado siempre un vivo debate. Por su cronología y por las características de su narrativa es difícilmente vinculable al verismo de Giovanni Verga o de Luigi Capuana (Petronio 1980: 2605; Sapegno 1983: XI-XII; XIV; Sanna 2013: 58). Tampoco se la puede relacionar abiertamente con el decadentismo (De Michelis 1976; Cecchi 1969: 541), aunque, tal y como indica Sapegno, mantiene con este movimiento ciertas afinidades conceptuales:

Grazia Deledda si troverà ad esser contemporanea, e certo non del tutto ignara, delle varie vicende e manifestazioni del decadentismo del primo Novecento, dall'estetismo, al simbolismo, al frammentismo lirico, ma sempre estranea e come refrattaria, chiusa nel nocciolo di un'ispirazione che, col passar del tempo, finiva coll'apparire sempre più appartata, remota ed arcaica (Sapegno 1983: XII).

Esta definición sintetiza de forma eficaz la dimensión simbólica y el arcaísmo idealista que define la obra de Grazia Deledda, no exenta de un cierto espíritu posromántico en el que emerge el relato de un mundo antiguo, precristiano y atemporal:

In due direzioni si muove allora la prima Deledda, da un lato nella ricezione dei moduli della letteratura nazionale del tempo, nutrita ancora di un vago e sognante romanticismo da post-feuilleton; e dall'altro in una evidente continuità col mondo nel quale era cresciuta, e che le appariva singolarmente ricco di un eccentrico patrimonio fantastico: il romanzo intimo da una parte, e altrove il fedele racconto di una tradizione orale (Dolfi 1979: 45-46).

Dos son, por tanto, los rasgos característicos del universo deleddiano: el idealismo, de fuerte impronta lírico-simbólica, y la tradición oral, que conecta con el relato y con el mundo popular.

El idealismo de Grazia Deledda entronca con una literatura romántica que la autora conocía bien gracias a sus lecturas de Manzoni y de Foscolo, pero también de Victor Hugo, de Eugene Sue y de Heinrich Heine, que dejaron una profunda huella en su forma de interpretar el mundo y la literatura (Piromalli 1980: 2622), así como de la literatura rusa, concretamente de Gogol, Dostoievski y Tolstói, autores leídos con frecuencia por la autora (Cecchi 1969: 544; Petronio 1980: 2603; Sapegno 1983: XV). Ejemplo de este idealismo es la clara simbiosis entre naturaleza, emoción e intimidad, una relación recurrente entre los estudiosos de la autora (Guiso 1996: 51; Sanna 2013: 99). De hecho, cuando Grazia Deledda recibió el Premio Nobel en 1926, el discurso de Henrik Schück hizo hincapié en esta habilidad de la autora a la hora de evocar el paisaje antiguo para colocarlo en función de la psicología de los personajes, así como al servicio de sus sentimientos cuando evoca su Cerdeña natal (Sanna 2013: 99).

El otro eje importante en torno al que gravita la literatura de Grazia Deledda es el relato oral, reflejo de la cultura tradicional de Cerdeña siempre presente en la narrativa de la

autora (Sanna 2013: 197). Las reuniones familiares durante las largas noches de invierno para escuchar leyendas populares son un recuerdo recurrente. Buen ejemplo de ello es el microrrelato sobre el muflón que aparece en la novela autobiográfica *Cosima* (Deledda 1983: 713-716), y que Deledda escucha en boca de una mujer del pueblo al servicio de la familia. Este imaginario que la autora reproduce en sus novelas nos pone en contacto con la realidad de la Barbagia, una zona montañosa y agreste del noreste de Cerdeña que fue su lugar de nacimiento.

Relatos orales como los recopilados en *Chiaroscuro* (1913) dejan una clara huella tanto en las tramas como en los personajes secundarios de la narrativa mayor, donde Deledda reutiliza las estructuras simbólicas en las que, a menudo, se fundamentan estas tradiciones de transmisión oral. Bruno Bettelheim, de hecho, afirmaba que, en las fábulas populares, «los símbolos son ficciones, útiles para ordenar y comprender los procesos mentales» (1994: 87). Normalmente estos relatos orales siguen los siguientes parámetros (Cerina 1996: 135-139):

—Los acontecimientos de la vida cotidiana coexisten con lo mágico.

—Se vislumbra una dimensión ético-antropológica propia de una sociedad arcaica, cuyas costumbres, ritos y ritmos existenciales se desarrollan según los ciclos vitales marcados por la naturaleza y por las estaciones del año.

—Aparecen con frecuencia seres híbridos en los que se funde la naturaleza humana, la naturaleza animal y la naturaleza vegetal. Es frecuente la atribución de cualidades humanas a los animales.

—Los difuntos y las almas de personas desaparecidas reaparecen constantemente, pues no se produce una frontera clara entre la vida y la muerte. De ahí se deriva una concepción de la dimensión temporal completamente ajena a la del mundo contemporáneo.

La interrelación entre paisaje, emoción e intimidad encuentra en el símbolo una fórmula expresiva extraordinariamente eficaz. Toda la narrativa de Grazia Deledda se caracteriza por una separación física de la realidad en la que la isla de Cerdeña cobra una dimensión mítica y legendaria (Guiso 1996: 12). De hecho, la Cerdeña que aparece en la obra de Grazia Deledda es

[...] un'operazione della memoria: viva ed immutabile certo, ma letta e proposta sempre più come simbolo e sempre meno come luogo concreto con l'implicito trasecolare del realismo in una dimensione temporale indefinita (Guiso 1996: 13).

La presencia del símbolo aparta a Grazia Deledda de novelistas como Giovanni Verga o Luigi Capuana, a los que ha sido asociada en numerosas ocasiones tal y como indicábamos al principio de este estudio. El uso del símbolo impone una estrategia de desplazamiento, en el que lo real se aproxima a lo figurado (Pittalis 1983; Cannas 2005). No debemos olvidar que buena parte de la obra escrita por la autora es un ejercicio de memoria y de nostalgia, ya que Deledda abandonó la isla tras su matrimonio con Palmiro Madesani en 1900 para establecerse definitivamente en Roma. Su contacto con la isla y con Nuoro, su ciudad natal,

es cada vez más esporádico a partir de ese momento (Sanna 2021: 15-17). En este sentido, el retrato de Cerdeña se convierte en un trasfondo vinculado a un ejercicio de la memoria, a un escenario ideal que escapa a cualquier pretensión realista.

La Sardegna di Grazia Deledda è più un'immagine, la ricostruzione di una speranza personale e l'ambito in cui numerosi personaggi si muovono, sia pure ridando visibilità a luoghi reali, riconoscibili e riconosciuti da tanti che ancora li abitano, e insieme proiezione dei suoi desideri, aspettative, sentimenti di odio e di amore (Guiso 1996: 44).

La novela, que narra el sentimiento de culpa de Paulo, el párroco de Aar, a causa de su relación sacrílega con Agnese, y el sufrimiento que esta situación acarrea a su madre, Maria Maddalena, se ajusta a un esquema narrativo tentación → deseo → pecado → remordimiento (Dolfi 1979: 111) recurrente, con variantes de mayor o menor calado, en el conjunto de sus novelas. El tratamiento cronológico está caracterizado por varios saltos temporales y por la creación de un clímax crepuscular, favorecido por una gama cromática claramente vinculada a la oscuridad. La mayor parte de la acción transcurre durante la noche, otro elemento de gran valor simbólico que pone en contacto el medio natural —casi todos los encuentros entre Paulo y Agnese se producen bajo la luna y la acción del viento— con las emociones —la tensión espiritual de Paulo y el sufrimiento de su madre se acercan a una experiencia infernal— (Dolfi 1979: 51-65).

El mal en *La madre* cristaliza en torno a la presencia diabólica, una constante a lo largo de la novela. Se trata de un diablo polimorfo y caótico: su esencia es cristiana, pues está en la tentación carnal de Paulo, pero sus manifestaciones están vinculadas al fuerte sustrato pagano siempre presente en la cultura sarda y en sus tradiciones. Esta presencia de las fuerzas ocultas y de las pulsiones primitivas son un retrato de la Cerdeña que Deledda vivió en su juventud y que pone de manifiesto un conflicto entre *ethos* y *logos*, esencial para comprender el anclaje simbólico sobre el que se desarrolla toda la poética de la novela.

4. El conflicto entre *logos* y *ethos*

La obra de Grazia Deledda pone de manifiesto el conflicto, propio del mundo antiguo, entre *logos*, entendido como palabra, como forma de conocimiento, y *ethos*, entendido como costumbre, conducta.

Grazia Deledda intuía que un acercamiento al mundo rural de Cerdeña desde el *logos*, es decir, desde la herencia ilustrada y desde el racionalismo científico que propició los cambios sociales de los siglos XIX y XX, estaba condenado al fracaso. Consciente de la particularidad cultural de Cerdeña, vivida en primera persona, se propone recrear, a través de la literatura, un universo antiguo, detenido en el tiempo (Deledda, 1996; Sanna 2013: 80), caracterizado por un estatismo cuyos confines son la montaña y una dimensión cósmica que se expresa en clave poética a partir de un consistente sistema simbólico centrado en las fuerzas de la naturaleza. El acercamiento de Grazia Deledda a la ancestral cultura de su tierra es, desde el punto de vista conceptual, conciliador y profundamente respetuoso:

El pueblo de Nuoro no es más salvaje que cualquier otro pueblo olvidado y abandonado a su suerte. Tiene los defectos, las virtudes y las pasiones del hombre primitivo, y las supersticiones que, por lo demás, son patrimonio general de todos los pueblos (Deledda 1894: 6) [todas las traducciones de los textos de Grazia Deledda son nuestras].

Estos comentarios de Grazia Deledda nos llevan a establecer una analogía con el método de estudio antropológico propuesto por Ernesto De Martino a mediados del siglo xx. Tal y como se deduce de este pasaje, no es posible acercarse a estas culturas arcaicas desde el racionalismo objetivo con el fin de modernizarlas, pues de este modo se niega la posibilidad de comprender otras realidades presentes, especialmente en todo aquello relacionado con lo sobrenatural: «La scienza sperimentale della natura si è costituita togliendo a proprio ideale una natura purificata da tutte le “proiezioni” psichiche della magia» (De Martino 2007: 52).

Benedetto Croce, en su reseña a *Il mondo magico* de Ernesto de Martino (1948), resume claramente el drama de una sociedad en la que la religión y los ritos son la forma de hacer frente a las adversidades en un mundo donde no hay una diferencia clara entre la realidad exterior y la realidad espiritual. Entre los personajes que pueblan las novelas de Grazia Deledda no existía aún un concepto contemporáneo de persona desligado del entorno natural (Croce 1948). Parecen moverse en una dicotomía constante entre razón y barbarie, entre el espíritu cristiano y las fuerzas de la naturaleza (Paci 1950).

Il dramma storico della magia si inizia con la angosciosa esperienza di una presenza che non riesce a mantenersi di fronte al mondo, e quindi di un rischio estremo e definitivo, rispetto al quale tutti gli altri che sono connessi al vivere umano perdono il loro significato e il loro rilievo. Ora è per entro quest'angosciosa esperienza che si costituiscono le prime più semplici rappresentazioni magiche segnalatrici del rischio: prima fra tutte quella di un'influenza maligna a cui si è sottoposti, di una *estraneità* che fa violenza, di una forza demoniaca che costringe l'esserci ad abdicare (De Martino 2007: 115).

De este modo se pone de manifiesto otro rasgo característico del acontecimiento mágico en las sociedades primitivas: la suspensión de las dimensiones inamovibles en el mundo científico, acompañadas de una violenta transformación del medio natural claramente vinculable a la dimensión simbólica del relato.

Ejemplo de ello es el quebrantamiento de las coordenadas impuestas por el espacio-tiempo (De Martino 2007: 152-153) y una de sus manifestaciones más representativas son las apariciones de los muertos. Para el hombre antiguo no existe una clara cesura que separe la vida de la muerte, pues existe una línea discontinua en virtud de la cual los espíritus siguen entre los vivos. Tal y como vemos en este fragmento de *La madre*, Maria Maddalena dialoga con el párroco difunto de la aldea, que se aparece en el interior de la casa parroquial sacudida por el viento.

Tuvo la impresión de seguir soñando. Un sacerdote pequeño y grueso, con barba de varios días, estaba frente a ella y la miraba sonriendo. Pocos dientes quedaban en su boca desdentada y estaban negros por el exceso de tabaco. Sus ojos claros parecían amenazadores, pero en

realidad era como si se estuvieran burlando de ella. Lo reconoció de inmediato: era el antiguo párroco. «En realidad es un sueño», pensó. Pero en el fondo creyó que se decía eso a sí misma para infundirse ánimo y que la aparición era real (Deledda 1983: 407).

Maria Maddalena tiene, en el fondo, la conciencia de haber vivido una experiencia sobrenatural, si bien la vivencia se plasma en el plano de la ensoñación, que se desarrolla en medio de una tempestad donde el viento cobra, como veremos en el capítulo sucesivo, papel preponderante en la creación del clímax narrativo¹.

La indefinición de la realidad sensorial implica una transformación de la conciencia, que se refleja en otro fenómeno presente en *La madre*: la posesión diabólica. Esta suspensión del yo —que se plasma mediante la ya mencionada privación de los sentidos, o la ausencia de respuesta a estímulos relacionados con la vista o el oído— y el sometimiento a una fuerza devastadora se describen con claridad en la escena del exorcismo, en la que Paulo expulsa al demonio del cuerpo de Nina Masia:

La pequeña enferma llevaba tres días presa de las convulsiones, en un permanente intento de huida, muda y sorda a toda advertencia (Deledda 1983: 250).

Otro rasgo propio de ceremonias próximas al exorcismo que De Martino describe en *Il mondo magico* es la tensión muscular extrema:

La pequeña poseída dejó de agitarse y se quedó rígida; todo su cuerpo se tensó y pareció alargarse, con el cuello moreno estirado por encima del pañuelo que allí llevaba anudado y con los ojos fijos en el cura (Deledda 1983: 451).

Sin duda, Paulo se convierte tras el exorcismo en una especie de chamán para los habitantes de Aar:

Doblegado por una violenta conmoción, Paulo se arrodilló junto a la viuda, sin dejar de tocar el Libro. [El monaguillo] pensaba: «El hombre más bueno del mundo es él, que llora porque lee la palabra de Dios», y no se atrevía a levantar los ojos para mirarlo (Deledda 1983: 450-451).

Ernesto de Martino refleja claramente esta situación en *Il mondo magico*:

Ciò significa che, attraverso il riscatto dello stregone, tutta la comunità si apre al riscatto, può accedere alla salvezza. In questo senso lo stregone si configura come un vero e proprio Cristo magico, mediatore per tutta la comunità dell' esserci nel mondo come riscatto dal rischio di non esserci (De Martino 2007: 98).

¹ Esta situación se repite en otras obras de la narrativa deleddiana. Es el caso de «El mago», un relato perteneciente a la colección *Racconti sardi*, donde el pastor que protagoniza la historia asiste a un acontecimiento sobrenatural —una piedra que habla— y duda de la veracidad de lo que está escuchando (Zangrandi 2019: 239). Zangrandi recoge el testimonio de Todorov en torno a la incertidumbre que siempre despierta, en el relato fantástico, todo aquello que se rige por normas ajenas a los seres humanos y que cobra tintes de sobrenatural (Zangrandi 2019: 238).

5. Símbolo e imaginación

En el presente apartado nos proponemos describir los rasgos que definen la naturaleza del símbolo y su relación con la expresión literaria.

Si nos atenemos a su etimología, el símbolo es un elemento que establece una unión, un vínculo (*συμβάλλω*) entre entidades o elementos diferentes, lo que atestigua su naturaleza referencial y su relación con los procedimientos de significación. Desde una perspectiva empírica, resulta evidente que el símbolo está estrechamente ligado al mundo de la imaginación, por lo que una fenomenología de lo simbólico se aparta, en cierto modo, de la consciencia y de la percepción del objeto, ya que estos son los rasgos que definen el mundo real (Sartre 1940: 34). De hecho, «[l]e symbole se crée par l’*apprehension* symbolisante. Cette *apprehension* se réalise par une *déviaton* qui s’opère au niveau du savoir et pas par l’*image* comme telle» (Sartre 1940: 143). Así pues, el símbolo se mueve en el ámbito de una vida imaginaria que Sartre vincula a la intervención de conocimiento, del saber, y no de la percepción. Esta dimensión imaginaria está, además, claramente marcada por lo afectivo. Por este motivo es tan difícil diferenciar en este tipo de situaciones entre lo que sentimos y lo que percibimos (Sartre 1940: 180), ya que en el plano de la imaginación no elegimos tanto una imagen determinada cuanto un estado imaginario, con todas las implicaciones de significado que esta situación conlleva (Sartre 1940: 189). Este subjetivismo es, asimismo, una característica del símbolo².

Lo simbólico no está por tanto vinculado a una imagen o a una percepción, sino a una entidad interpretativa, a una conciencia imaginante (Sartre 1940: 127) que interpreta lo percibido y que lleva implícita una intención, un juicio, cuyas dinámicas de actuación vienen marcadas por el saber y por el tiempo, ya que el recuerdo es una forma primaria del conocimiento.

Gaston Bachelard plantea un acercamiento a las estructuras que articulan los procesos de la imaginación en el que se presta especial tanto a la forma como a la materia (2019b: 9). Coincide con Jean-Paul Sartre al considerar cierta banalidad en la imagen para centrarse en la idea de imaginación, en la que intervienen, igualmente, factores clave como la forma, el conocimiento y el tiempo, los cuales articulan una experiencia abierta de lo psíquico (2019b: 5-7). De este modo, la imaginación abandona el curso ordinario de las cosas para generar un universo poético, marcado por el dinamismo, por el movimiento y por la pluralidad de significados (2019b: 8-10).

La descripción de lo imaginario, especialmente en el marco de la creación artística y literaria, siempre se ha considerado una tarea compleja pues, en palabras de Henri Bergson, «le passage de l’*affection* à la *représentation* restera enveloppé d’un *mystère* impénétrable» (1946: 62). Con el fin de construir una fenomenología de lo imaginario, Bachelard propone encontrar un eje regulador que permita clasificar todos los fenómenos relacionados con la expresión creadora en torno a los cuatro elementos: fuego, tierra, agua y aire (2019b: 13).

Tras estudiar la relación de lo simbólico con las estructuras de la imaginación pasamos a describir brevemente la naturaleza del símbolo desde una perspectiva epistemológica.

2 El símbolo, al ser subjetivo, nos permite una libre circulación por todos los niveles de lo real, pues gracias a su valor como elemento unificador establece puentes entre realidades aparentemente irreductibles (Eliade 1968: 382).

Paul Ricœur, en su artículo «Le symbole donne à penser» (1959), esboza una filosofía del símbolo que se aparta de hierofanías anteriores para centrarse en su valor significativo desde el lenguaje y la percepción, al tiempo que relaciona el concepto con la psicología.

Ricœur vincula el símbolo a la imaginación poética, a la creación de una imagen-verbo que va más allá de la representación y que nos conecta con el origen del ser, con el significado latente de las cosas. Del mismo modo que contribuye a la generación de una cultura colectiva a través del folklore o de la leyenda popular, puede definirse en términos de energía psíquica, al ser un vehículo privilegiado para la creación de un imaginario individual (1959: 61-65)³.

El símbolo contribuye a la construcción del texto literario en estrecha relación con el mito y con la alegoría. La alegoría podría definirse como el correlato retórico del símbolo y el mito como su correlato narrativo (Ricœur 1959: 67). Sin embargo, el símbolo es prelingüístico y no puede articularse como una forma de logos, sino que se encuentra en el texto como un valor primario, cuyo sentido se construye por analogía con otros símbolos. Desde la perspectiva del significado es por, tanto, una unidad menor de significación, tal y como proponen Lévi Strauss (1995: 226) y Gilbert Durand (2000: 22-23) desde una perspectiva estructuralista. Se caracteriza, como el mito o la alegoría, por su alusión a un imaginario, pero no es un relato en sí.

Dada su estrecha relación con lo imaginado, el símbolo puede ser considerado como un vehículo privilegiado para la expresión de las emociones prelingüísticas, de ahí otra de sus principales características: su opacidad. El sentido primero del símbolo se encierra en sí mismo y carece de relación analógica con otros significados.

El símbolo cobra significado por su multiplicidad, por su relación con otros símbolos, y genera redes de significado en ocasiones contrapuestas (Ricœur 1959: 69): interno *vs.* externo, régimen diurno *vs.* régimen nocturno⁴, ascenso *vs.* caída. Estas categorías pueden ser permeables o complementarse entre ellas. El símbolo, por tanto, puede tener múltiples valores, incluso ambivalentes: por ejemplo, en un discurso metapoético, el valor de las aguas turbias no es el mismo que el valor de las aguas que fluyen o de las aguas del mar, según la taxonomía que de este símbolo ofrece Bachelard en su obra *L'eau et les rêves*.

Desde una perspectiva antropológica, Mircea Eliade insiste en el valor del símbolo como herramienta expresiva de la sacralidad, una lectura relevante en el caso que nos ocupa dada la presencia de la religión en *La madre* y, especialmente, de los ritos de sustrato precristiano. Eliade insiste en el hecho de que el símbolo continúa aportando un valor significativo aun cuando se haya dejado de comprender el mensaje trascendente que construía (1968: 377). Su carga emotiva establece un puente de unión entre diferentes dimensiones temporales.

Jung aporta un importante canal informativo sobre la naturaleza del símbolo al vincularlo con la expresión de lo psíquico. Tras establecer algunas definiciones que enlazan el símbolo con una concepción semiótica, una concepción simbólica y una concepción alegórica (1994:

3 De hecho, «il faut en venir, pour éclairer philosophiquement le problème de l'image poétique, à une phénoménologie de l'imagination [...] quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme» (Bachelard 1992: 2).

4 De hecho, Gilbert Durand organiza el universo de la imagen en sus *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (1979) en torno a dos agrupaciones fundamentales: el régimen diurno y el régimen nocturno.

544), similares a las expuestas por Ricœur o por Eliade, insiste en su capacidad para la expresión de funciones psíquicas entre lo racional y lo irracional, pues es representante de lo inconsciente (1994: 155-156) y de la vida psíquica tanto individual como de un grupo social.

6. Valores simbólicos del viento en *La madre*

El viento —significativamente presente en otros títulos de la autora como *Canne al vento* (1913) o *Il paese del vento* (1931)— pone de manifiesto la fragilidad humana y la inexorabilidad de un destino al que difícilmente pueden sustraerse los personajes, casi siempre subordinados al binomio culpa→expiación anteriormente mencionado (Cannas 2005). Alessandra Sanna profundiza en estas dinámicas al analizar la relación del viento con los personajes del relato «Il fiore caduto» (1912), donde el viento cobra el significado de mal presagio o proximidad de la muerte (2021: 68). Guiso también alude a la importancia simbólica de los cuatro elementos en *La madre*, confiriendo a la descripción de la naturaleza una dimensión antropomórfica que aparta la novela de postulados marcados por el verismo (1996: 28). Eleonora Fois, que ha estudiado el uso de la metáfora en *La madre* de Grazia Deledda, insiste en la necesidad de afrontar la lectura de la novela desde la relación subjetiva que se produce entre la descripción de la realidad y el constructo retórico (Fois 2021) para coincidir, con Guiso, en el aspecto antropomórfico de la naturaleza en la autora:

More specifically, anthropomorphism is a means to establishing a relationship between human beings and nature. Anthropomorphism reduces the distance and the difference between humans and the rest of the world by projecting a human identity onto something nonhuman (2021: 1).

Tras este breve repaso en torno a la literatura crítica sobre *La madre* y sobre el símbolo en Grazia Deledda, analizamos a continuación una selección de los 58 contextos de *La madre* en los que aparece el viento. Los fragmentos elegidos se han ordenado, en la medida de lo posible, a partir de las taxonomías de significado que Gaston Bachelard propone en el capítulo XI de su obra *L'air et les songes. Essai sur l'imagination en mouvement*, dedicado específicamente al viento (2019b: 291-308).

6.1. Viento como símbolo de la cólera divina

El viento, fuerza dinamizadora por excelencia, es desde un punto de vista cosmogónico energía creadora (Bachelard 2019b: 293). Suele representar, en su poder devastador, la cólera divina, incluso «la colère pure, la colère sans objet, sans prétexte» (Bachelard 2019b: 291). La presencia del viento como ira de los dioses es un elemento recurrente en el acervo literario universal, tal y como se desprende de los numerosos ejemplos —Blake, Poe, Conrad— que el propio Bachelard referencia. Este valor simbólico del viento es transversal y está presente en todas las culturas arcaicas. De hecho, Mario Massaiu, en su estudio sobre la cultura sarda en la literatura de Grazia Deledda afirma:

Normalmente il dio si manifesta con ira attraverso la natura. Una bufera, un temporale che sradica le piante e distrugge i boschi. [...] Una disgrazia che cade su un individuo o su un'intera famiglia è anch'essa segno che esiste una colpa anche lontana che deve essere punita (Massaiu 1972: 81).

El valor simbólico y narratológico del viento en *La madre* aparece prácticamente sintetizado en la primera escena de la novela. En ella, Maria Maddalena ve cómo Paulo, durante la noche, sale de la casa parroquial para reunirse con Agnese. Todo el clímax narrativo de esta descripción se construye a partir de dos de los cuatro elementos -agua del arroyo, viento- y de los símbolos nocturnos —noche, luna—. Las gamas cromáticas de la descripción se mueven entre el negro o el gris de las sombras —Maria Maddalena vigila los movimientos de su hijo en la oscuridad; siente un dolor nocturno por los amoríos de su hijo— y el blanco —la negra figura de Paulo, a causa de la sotana, contrasta con las paredes blancas de su habitación; la pizarra de la escalera exterior, con los muros encalados y la claridad de la luna—.

La casa se convierte en el espacio de la reflexión mientras la cólera divina se manifiesta a través del viento, que representa al diablo:

La madre ya había atrancado la puerta de la calle con dos travesaños de madera con el fin de que el diablo, en busca de almas durante las noches de viento, no pudiera entrar en casa. Pues ella, en el fondo, creía en estas cosas. Ahora pensaba, con amargura y medio burlándose de sí misma, que el espíritu del mal ya había entrado en la pequeña casa parroquial: bebía de la jarra de su Paulo y flotaba en torno a su imagen cuando se reflejaba en el espejo que había junto a la ventana (Deledda 1983: 389).

El drama íntimo de Maria Maddalena se manifiesta mediante una dinámica interior vs. exterior. Angela Guiso, inspirándose en los postulados de Juri M. Lotman sobre la construcción del relato, desarrolla un interesante trabajo sobre la dimensión semántica de las dinámicas binarias contrapuestas en la narrativa de Grazia Deledda (Guiso 1996: 17 y ss), que se reproduce no solo en el ejemplo de la casa parroquial, sino también en el de la iglesia. El viento ataca el interior de la construcción, trasunto de un yo ético, amenazando con derribar sus muros. Este dualismo, presente ya desde la primera escena, constituye el reflejo de una lucha que Paulo desarrollará a lo largo de toda la novela: la lucha entre el deseo y la obligación ético-moral, tal y como señala Wafan el Beih en su trabajo sobre el sentido de lo trágico en *La madre* (2009: 12).

Al final de este fragmento aparece el espejo, otro elemento simbólico que por su trascendencia merecería un estudio aparte, pues es recurrente a lo largo de la novela. Gaston Bachelard lo asocia a las aguas claras y a la dualidad especular (2019a: 33). Dos versiones de un mismo yo que, en el caso de Paulo, reflejan la lucha entre el bien y el mal, entre el deber y el deseo, al tiempo que permiten relacionar la actitud del personaje con el mito de Narciso y desarrollar una posible lectura en claves de psiquismo.

Maria Maddalena sale de la casa parroquial en plena noche para seguir los pasos de su hijo:

El viento la embistió con violencia, agitándole el pañuelo y ahuecando sus faldas; al parecer, quería obligarla a entrar de nuevo. Ella se anudó el pañuelo bajo la barbilla y avanzó con la cabeza gacha como para golpear el obstáculo; de este modo superó la fachada de la casa parroquial, el muro del huerto y la portada de la iglesia. Al llegar a la esquina se detuvo. Paulo ya había pasado por allí y como un gran pájaro negro, con los faldones del manto agitados por el vendaval, cruzaba el prado (Deledda 1983: 391-392).

La fantasía del vuelo es una imagen aérea aquí asociada al furor del viento. Frente a la dulzura y a la voluptuosidad que acompañan al vuelo y a su imagen onírica (Bachelard 2019b: 57), la connotación negativa impuesta por el color negro nos lleva a vincular el contexto al mal vuelo, a la pesadez y oscuridad que acompaña a los animales nocturnos (Bachelard 2019b: 96-97), pues la silueta de Paulo aquí descrita muestra una analogía clara con el murciélago.

La cólera del viento en este pasaje inicial de *La madre* se caracteriza por la interacción con otros elementos. Es el caso del agua, tal y como se deduce del siguiente contexto:

Grandes nubes en veloz carrera arrollaban la claridad de la luna, tan pronto azulada como amarillenta, que iluminaba el prado cubierto de hierba, la plaza sin empedrar donde se encontraban la iglesia y la casa parroquial, así como dos hileras de casuchas, construidas a ambos lados de una bajada serpenteante que se perdía entre los bosques del valle. La cruzaba, como otro camino gris y tortuoso⁵, el río, que se confundía con otras corrientes de agua y con otros caminos de aquel paisaje fantástico que las nubes, empujadas por el viento, componían y descomponían en el horizonte (Deledda 1983: 392).

En este fragmento aparece otro elemento simbólico significativo en la obra. Se trata de la luna, asociada a la poética de las aguas por la interacción entre los ciclos lunares y las mareas. Debido a su naturaleza cambiante y a su desaparición en determinadas semanas del calendario, la luna es un lugar de muerte y se caracteriza por su poder maléfico. En el Evangelio según San Mateo se asocia el estado lunático a la posesión demoníaca (Durand 1981: 96), un nivel de significación recurrente a lo largo de la novela ya que los encuentros entre Paulo y Agnese siempre suelen producirse en la misma atmósfera lunar que se percibe en estos textos.

La cólera divina en forma de viento recibe a Paulo y a su madre cuando llegan a Aar, tal y como indicábamos en el epígrafe 4:

Tras un recodo del camino, desde el cual se domina el valle y el descenso del río, el viento había embestido con tanto ímpetu a los viajeros que los caballos se detuvieron, relinchando y con las orejas enhiestas [...]. El viento sacudía las bridas como un bandido que asaltara a los caminantes agarrándolos por el cuello (Deledda 1983: 400).

5 Al igual que en el caso de las dinámicas binarias anteriormente mencionadas, Angela Guiso (1996: 37) analiza la importancia de la connotación adjetival para la construcción de los elementos simbólicos en los relatos breves de Grazia Deledda, una técnica claramente aplicable asimismo a *La madre*.

El clímax narrativo propiciado por el viento aparece enriquecido por otro elemento, el relincho de los caballos, lo que prueba la capacidad del símbolo para interactuar con otros símbolos de significado afin. El caballo, elemento recurrente en toda la narrativa de Grazia Deledda (véase, al respecto, el relato «La festa del Cristo», publicado en *Chiaroscuro*), es una figura ambivalente, asociada a las tinieblas y al mundo ctónico. Su naturaleza oscura y nocturna lo vincula con las pasiones violentas, con el fuego y con la ira, así como con la fuerza (Chevalier 1988: 208-217).

6.2. El sonido del viento

Bachelard hace hincapié en la importancia de la dimensión sonora del viento. Es un componente que contribuye a intensificar la tensión narrativa, en la que el conflicto generado por la culpa se relaciona con la naturaleza. Volvemos de nuevo a la escena inicial de la novela, donde, junto al sonido del viento, es interesante observar la fuerte connotación de todos los elementos acústicos, en ocasiones expresados mediante el uso de la prosopopeya —lamento de los álamos—, que son reflejo del estado anímico en que se encuentra Paulo:

El viento agitaba con furia los alisos negros y desfigurados como seres monstruosos que se alineaban en la plaza de la iglesia, frente al parapeto; el lamento de los álamos y de los cañaverales en el valle respondía al crujir de sus hojas. La angustia desasosegante de la madre que seguía a su hijo se confundía con todo aquel dolor nocturno, con el estertor del viento y el naufragar de la luna entre las nubes (Deledda 1983: 392).

Bachelard señala en *La poétique de l'espace* la interrelación entre la casa, el lugar de la protección y de la manifestación de la intimidad⁶, y los cuatro elementos. De hecho, la casa y el universo no son dos espacios yuxtapuestos (Bachelard 1992: 55), pues es el lugar que resiste a la furia rumorosa del viento y de las tempestades. Se trata de una recurrencia que podemos encontrar en *La madre* cuando ella constata que Paulo ha salido durante la noche en busca de Agnese al principio de la novela:

Los pasos furtivos del sacerdote parecieron detenerse durante algunos minutos: fuera solo se oía el rumor del viento, acompañado por el murmullo de los árboles que cercaban la casa parroquial: un viento no demasiado fuerte pero incesante y monótono, que parecía envolverla cada vez más fuerte con una ruda sogá, como si quisiera arrancarla de sus raíces para derribarla (Deledda 1983: 389).

En el contexto que vemos a continuación resulta evidente la analogía entre la casa y el agua del mar, otro elemento que en la poética de Bachelard aparece asociado al espacio íntimo de la morada (1957: 43). Estos son los recuerdos de María Maddalena cuando trabajaba en la cocina del seminario para pagar los estudios de su hijo:

⁶ Sobre la relación entre el viento y la expresión del drama íntimo en *La madre* de Grazia Deledda, véase el comentario de María Teresa Navarro, quien considera que, en el personaje de Cosima, «el viento se agita al unísono de su tormento interior» (Navarro 2006: 24).

También dentro [del seminario] todo temblaba por culpa del viento, que penetraba a través de las rendijas: y le parecía estar no ya en aquella alargada cocina de techos bajos y abuhardillados, sostenidos por una infinidad de vigas ennegrecidas por el humo y por el fuego, sino en una barca que navegara en medio de un mar tempestuoso (Deledda 1983: 405).

En este contexto, además, el viento aparece asociado al mar embravecido que, según Bachelard es uno de los primeros elementos significantes de la cólera universal y está asociado al agua, concretamente a las aguas violentas (2019a: 200-201). El mar es el elemento natural que con mayor fuerza canaliza la expresión de la furia y es un medio especialmente adverso, pues el hombre siempre sale derrotado cuando se enfrenta a él (2019a: 184).

El sonido del viento y su cólera es un elemento literario rastreable en numerosos autores de la tradición literaria del siglo XIX conocidos por la autora. Cecchi recuerda las lecturas de Thomas Hardy en torno a 1915 (1969: 542), haciendo especial hincapié en la impresión que las descripciones de la naturaleza causaron en la escritora⁷. D. H. Lawrence, en el prólogo a la primera traducción inglesa de *La madre*, afirmaba que la intensidad emotiva con la que estaban descritos los personajes le recordaba a *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë (Cecchi, 1969: 544-545), una relación que ha sido señalada en más ocasiones⁸.

6.3. Sosiego y serenidad. El viento benéfico

La presencia del viento es, como indicábamos al inicio, ambivalente. También está vinculada a una contemplación plácida de la naturaleza y a un impulso vivificador. Los vientos son fuerzas cósmicas que marcan la dialéctica entre el frío y el calor, entre la humedad y la sequedad (Bachelard 2019b: 303), por lo que pueden vincularse a la expresión de sentimientos contrapuestos. Veamos un ejemplo:

En aquel mediodía despejado volvía el viento, pero un viento tenue y armonioso de poniente que movía de forma dulce, luminosa, los árboles que cercaban la casa parroquial: toda la habitación se iluminaba alegremente con el reflejo tembloroso y risueño de sus hojas, y con la luz cambiante del cielo que entraba por el tragaluz, por el que se filtraban hilos plateados tan vaporosos como las nubes. Parecía que el viento tocaba su música leve (Deledda 1983: 449).

En el exorcismo de Nina Masia encontramos de nuevo la acción del viento, que esta vez es benéfica porque aparece asociado a las palabras del Evangelio:

7 Algunas obras de Thomas Hardy están construidas con un marco narrativo afin al de la obra de Grazia Deledda. Una lectura de *Tess of the Urberville* (1891) permite un análisis basado en el dinamismo de la materia similar al que estamos desarrollando en el presente trabajo, debido al valor simbólico de los cuatro elementos a lo largo de toda la novela. En ella, los espacios naturales de Wessex y de Dorset se convierten en un elemento clave de significación. Destaca la función de las aguas corrientes (Cuarta Parte, capítulo XXX), así como el papel de la luna y de las constelaciones (Quinta Parte, capítulos XXXVII XLIV), ámbitos elementales en los que la interacción del viento con su significado ambivalente —expresión de la cólera y del sosiego— aporta una dimensión emotiva esencial en la construcción del relato.

8 De hecho, en el capítulo IX de *Cumbres borrascosas* el viento tempestuoso arranca un árbol y parte del tiro de la chimenea. Asimismo, la acción del viento se convierte en un elemento narratológico trascendente en el encuentro entre Jane y Rochester en el capítulo XII de *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, publicada en 1847), que se repite en el capítulo XXV, cuando Jane corre en medio de la tempestad y del viento tras descubrir el engaño de su matrimonio.

La pequeña poseída dejó de agitarse y se quedó rígida; todo su cuerpo se tensó y pareció alargarse, con el cuello moreno estirado por encima del pañuelo que allí llevaba anudado y con los ojos fijos en el cura. Su boca empezó a entreabrirse: era como si las palabras del Evangelio, el susurro del viento y el crujir de las hojas de los árboles hubieran producido el efecto de un encantamiento (Deledda 1983: 451).

6.4. La respiración y las pulsiones vitales. El mundo íntimo

El viento también suele asociarse a la respiración. Genera una dicotomía entre la tempestad y los conflictos internos, pues la respiración conecta al hombre con lo infinito, de ahí su asociación a las fuerzas de la naturaleza (Bachelard 2019b: 306-307). Paulo, en el siguiente contexto, lucha contra el viento cuando va al encuentro de Agnese mientras se debate entre la castidad y la virtud. Lo mismo le sucedió a su madre cuando supo que estaba embarazada, una realidad vital de la que toma conciencia a través de la presencia del viento y, como dice en otro punto de la novela, con la expresión de lo telúrico, pues sintió que se estaba produciendo un terremoto:

Al volver la esquina de la iglesia el viento sopló de forma tan fuerte e impetuosa que tuvo que detenerse un momento. Agachó la cabeza, sujetando el sombrero con una mano y ajustándose el manto con la otra. Le faltaba la respiración. Tuvo una sensación de vértigo, como su madre cuando, frente al barranco que se precipitaba sobre el valle, se dio cuenta de que estaba embarazada (Deledda 1983: 410-411).

En el contexto que aparece a continuación encontramos a Paulo ante una situación similar. El símbolo del viento sirve, una vez más, como telón de fondo para expresar su situación emocional:

Cuando entró de nuevo en su habitación, el perfume de las rosas y el aspecto de las cosas, que parecían embebidas de su pasión, lo aturdieron: empezó a moverse de un lado a otro sin saber por qué, abrió la ventana y sumergió su cabeza en el viento. Le dio la impresión de ser una de las miles de hojas que se asomaban al vacío desde el cercado de la parroquia, tan pronto cubiertas por el gris de la penumbra como inundadas por la radiante luz de la luna, presas del viento y juguete en manos de las nubes (Deledda 1983: 416-417).

7. Conclusiones

Resulta evidente que la herramienta de análisis utilizada para el análisis de *La madre* aporta numerosos niveles de significación que pueden pasar desapercibidos en una lectura lineal de la novela.

Tal y como hemos indicado en el capítulo cinco, se pone de manifiesto que el símbolo, en este caso el viento, es una aprehensión subjetiva de la percepción marcada por la conciencia, en la que interviene no tanto la imagen como una experiencia emotiva marcada por el conocimiento, la memoria y el tiempo.

El carácter prelingüístico del símbolo sirve para la construcción de un imaginario en torno a los cuatro elementos a lo largo de la obra, debido, en parte, a la naturaleza narrativa

del texto, claramente marcado por una impronta idealista y por la personalidad de su mundo poético.

En lo específico, el análisis del viento en *La madre* nos permite llegar a las siguientes conclusiones en torno a la naturaleza del símbolo:

- El símbolo en las novelas de Grazia Deledda y, de forma particular en *La madre*, se convierte en un vehículo de significación capaz de conectar la Cerdeña de 1920 con la herencia, aún viva en ese momento histórico preciso, de las civilizaciones primitivas.
- El símbolo permite vertebrar un dinamismo organizador de la imaginación mediante la construcción de una red isotópica de significados. Todo ello demuestra que el carácter alusivo del símbolo se edifica a partir de otros símbolos, ya sean vinculados a la materia —aire, agua, tierra— o a otros elementos del mundo íntimo —casa, luna, espejo—.
- Los diferentes valores atribuidos al viento prueban claramente el carácter ambivalente del símbolo.
- La expresión literaria utiliza habitualmente el símbolo para la manifestación del psiquismo y en la construcción psicológica de los personajes en el caso de la narrativa.
- Las herramientas de análisis empleadas nos han permitido verificar el carácter universal de la construcción simbólica, pues se han citado obras afines al universo literario de Grazia Deledda en las que es rastreable un sistema organizador de la imaginación similar.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston [1942] (2019a): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París: José Corti.
([1943] (2019b): *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. París: José Corti.
([1957] (1992): *La poétique de l'espace*. París: PUF.
- BERGSON, Henri (1946): *Matière et mémoire*. París: PUF.
- BETTELHEIM, Bruno (1994): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- CANNAS, Andrea (2005): "Introduzione". En Grazia Deledda, *La madre*. Nuoro: Illisso.
- CECCHI, Emilio (1969): "Prosatori e narratori del Novecento. Grazia Deledda". Sapegno, Natalino y Cecchi, Emilio (eds.): *Storia della letteratura italiana*. Milano: Garzanti, 539-546.
- CERINA, Giovanna (1996): "Dalla leggenda folklorica al racconto fantastico". *Grazia Deledda a 70 anni dal Nobel. Atti del Convegno Grazia Deledda, 25-27 ottobre*. Galtelli: Comune di Galtelli.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1988): *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.
- CROCE, Benedetto (1948): "Recensioni a *Il mondo magico*". De Martino, Ernesto (dir.), *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri, 240-241.

- DE MARTINO, Ernesto (2007): *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri.
- DELEDDA, Grazia (1812) [1983]: *Chiaroscuro. Romanzi e novelle*, a cura di Natalino Sapegno. Milano: Mondadori, 823-883.
(1894): *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*. Roma: Forzani.
(1920) [1983]: *La madre. Romanzi e novelle*, a cura di Natalino Sapegno. Milano: Mondadori, 387-511.
(1937): *Cosima. Romanzi e novelle*, a cura di Natalino Sapegno. Milano: Mondadori, 691-820.
(1996): *Novelle*. A cura di Giovanna Cerina, vol. 6. Nuoro: Illisso.
- DOLFI, Anna (1979): *Grazia Deledda*. Milano: Mursia.
- DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. de Mauro Armiño. Madrid: Taurus.
(2000): *La imaginación simbólica*, trad. de Marta Rozjman. Buenos Aires: Amorrortu.
- EL BEIH, WAFAN (2009): “Il tragico ne *La madre* di Grazia Deledda”. *Rivista di letteratura italiana*, XVIII, 2. [<https://www.torrossa.com/en/resources/an/2207957>]
- ELIADE, Mircea (1938): “Scienza, idealismo e fenomeni paranormali”. De Martino, Ernesto (dir.), *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri, 266-274.
(1968): *Traité d'histoire des religions*. París: Payot.
- FOIS, Eleonora (2021): “Translating Anthropomorphic Metaphors: An Ecostylistic Contrastive Analysis of Grazia Deledda’s *The Mother*” *International Journal of English Linguistics*, vol. 12, No. 1, pp. 1-11. [<https://iris.unica.it/handle/11584/330858>]
- GREIMAS, Algirdas Julien (1964): *Sémantique structurale*. París: Larousse.
- GUIISO, Angela (1996): *L'oltre e la sua ricerca*. Nuoro: Video Memory.
- JUNG, Carl Gustav (1994): *Tipos psicológicos*, trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Edhasa.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1995): *Antropología estructural*, trad. de Eliseo Verón. Barcelona: Paidós.
- MASSAIU, Mario (1972): *La Sardegna di Grazia Deledda*. Milano: Culec.
- NAVARRO, M.^a Teresa (2006): “Presentación”. Grazia Deledda, *Cósima*, trad. de María Teresa Navarro. Madrid: Nórdica, 9-29.
- PACI, Enzo (1950): “Il nulla e il problema dell’uomo”. De Martino, Ernesto (dir.), *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Boringhieri, 254-262.
- PETRONIO, Giuseppe (1980): “Ritardi della cultura letteraria in Sardegna”. A. A. V. V., *Letteratura italiana del Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*. Milano: Marzorati, 2601-2606.
- PIROMALLI, Giuseppe (1980): “Grazia Deledda”. A. A. V. V., *Letteratura italiana del Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*. Milano: Marzorati, 2613-2670.

- PITTALIS, Paola (1983): “Mille anni di solitudine. Società e letteratura nei romanzi di Grazia Deledda”. *Ichnusa*, 3, diciembre-febrero.
- RICÉUR, Paul (1959): “Le symbole donne à penser”. *Esprit*, juillet-aôut, 275 (7-8), 60-76.
- SANNA, Alessandra (2013): *La narrativa breve di Grazia Deledda. Studio e confronto*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- (2021): «*Scrivo come sento*». *Contribución al estudio de la narrativa breve de Grazia Deledda*. Granada: Comares.
- SAPEGNO, Natalino (1983): “Prefazione”. Deledda, Grazia: *Romanzi e novelle*. Milano: Mondadori, XI-XXIII.
- SARTRE, Jean-Paul (1940): *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. París: Gallimard.
- ZANGRANDI, S. (2019): “‘L’eterno brivido del mistero’. Il fantastico nella produzione novellistica di Grazia Deledda”. *Cuadernos de Filología Italiana*, 26, 233-243. [<https://apeiron.iulm.it/handle/10808/31767>]

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

José Luis Aja Sánchez es traductor y profesor universitario. Se graduó en Filología Italiana (Universidad Complutense de Madrid) y se doctoró en la Universidad Pontificia Comillas con la tesis titulada *Los Racconti romani de Alberto Moravia y el tratamiento del discurso oral en las traducciones españolas y francesas*. Ha participado en diversos proyectos de investigación internacionales como Tradif, traducción del diálogo ficcional (Barcelona, Universitat Pompeu Fabra) o Aglaya. Proyecto de mitocrítica cultural (Universidad Complutense de Madrid). Sus líneas de investigación están relacionadas con la lingüística aplicada, con la literatura, con la traducción y con su didáctica, así como con los estudios culturales, especialmente la mitología y sus correlatos imaginarios. Ha publicado capítulos de libro en editoriales de prestigio como Rodopi, Peter Lang o Brill sobre los argumentos arriba indicados. Entre sus contribuciones a los estudios literarios cabe destacar sus aportaciones sobre Umberto Saba y Cesare Pavese a volúmenes colectivos de editoriales como L’Harmattan o Cambridge Scholar. Entre sus últimas publicaciones destacaremos los artículos «Mito, símbolo y alegoría en la filmografía de Pier Paolo Pasolini y Bernardo Bertolucci», que apareció en el número 14 de la revista *Amaltea* (agosto de 2022), así como «El teatro francés de tema mitológico en España (1920-1950). Recepción y traducción» (*Çedille. Revista de estudios franceses*, otoño de 2022).

Cuenta en su haber con más de veinte libros traducidos, especialmente de narrativa infantil y juvenil. Su actividad docente en la Universidad Pontificia Comillas se ha centrado de forma particular en asignaturas de traducción italiano-español, francés-español, traductología y metodología de la investigación.

Fecha de recepción: 11-09-2023

Fecha de aceptación: 12-12-2023