

*ESTUDIOS
ROMÁNICOS*

*Volumen 23 2014
Universidad de Murcia
Área de Filología Románica*

Comité Científico: Michel Banniard. Universidad de Toulouse le Mirail.
Mercedes Brea. Universidad de Santiago de Compostela.
Bernard Darbord. Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense.
José Ramón Fernández González. Universidad de Oviedo.
Rodney Sampson. Universidad de Bristol.

Consejo de Redacción: Mercedes Banegas Saorín. Universidad de Valenciennes.
Fernando Carmona Fernández. Universidad de Murcia
Juana Castaño Ruiz. Universidad de Murcia.
Francisco Flores Arroyelo. Universidad de Murcia.
César García de Lucas. Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense.
María Belén Hernández González. Universidad de Murcia
Joaquín Hernández Serna. Universidad de Murcia.
Antonia Martínez Pérez. Universidad de Murcia.
Vespertino Rodríguez Rodríguez. Universidad de Oviedo.

Directora: Josefa López Alcaraz. Universidad de Murcia.

Secretaria: Gloria Ríos Guardiola. Universidad de Murcia.

Pedidos, intercambio y correspondencia:
Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia.
Apdo. 2021-30080 Murcia (España)

Correspondencia científica:
Josefa López Alcaraz
Dpto. de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe.
Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Sto. Cristo 1 -30001 Murcia.
e-mail: jolope@um.es

PRELIMINAR

<i>Laudatio in honorem</i> del doctor Claudio Magris.....	10
<i>Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado</i>	
<i>Sofocle nei Caraibi</i> . Discurso de investidura.....	19
<i>Claudio Magris</i>	

ARTÍCULOS

Fouad Laroui, ou quand le romancier devient historien	31
<i>(Fouad Laroui or when the novelist becomes historian)</i>	
<i>Amraoui Abdelaziz</i>	
La narrativa de la posguerra en Italia.....	45
<i>(The narrative of the Post-war period in Italy)</i>	
<i>Salvatore Bartolotta</i>	
Identité, mémoire, lieu: Le Liban de Charif Majdalani. Entre histoire et fiction.	53
<i>(Identity, memory, location: Leban on of Charif Majdalani Between history and fiction)</i>	
<i>Isabelle Bernard</i>	
Sur le phonosymbolisme de la voyelle a dans les morphèmes grammaticaux de l'espagnol.....	65
<i>(On the phonosymbolism of the vowel a in the Spanish grammatical morphemes)</i>	
<i>Samuel Bidaud</i>	
<i>Landini, vellutelli e sonettini: Lo stile alla berniesca</i> di Gabriello Simeoni	75
<i>(Landini, Vellutelli and sonettini: Gabriele Simeoni's bernesque style)</i>	
<i>Benedict Buono</i>	
Estudio de la recepción hispánica de Salvatore Quasimodo: La lectura de Tomàs Garcés	95
<i>(Study of the hispanic reception of Salvatore Quasimodo: The Tomàs Garcés's reading)</i>	
<i>Assumpta Camps</i>	
Nuove ipotesi su compiuta doncella	105
<i>(New hypothesis about compiuta donzella)</i>	
<i>Daniele Cerrato</i>	

Jouer le conte ou les avatars de l'oralité tourniérienne.....	117
<i>(The Avatars of Orality in Michel Tournier's Stories)</i>	
<i>Lucia Eniu</i>	
Portrait de Marie Darrieussecq se livrant a une forme particuliere d'altruisme	129
<i>(Portrait of Marie Darrieusecq as an altruistic animal lover)</i>	
<i>Annabelle Marie, Jean-Louis Cornille</i>	
El Ulises dantesco en <i>Moby Dick</i> : La huella literaria de un naufragio.....	141
<i>(Dantean Ulysses in Moby Dick: Literary Traces of a Shipwreck)</i>	
<i>Carolina Martín López</i>	
Tiempos cruzados en <i>Balún Canán</i> de Rosario Castellanos.....	153
<i>(Time in Balún Canán by Rosario Castellanos)</i>	
<i>Pol Popovic-Karic</i>	
Los marinos en las novelas del mar de Pío Baroja	165
<i>(The seafarers in the sea novels by Pío Baroja)</i>	
<i>Javier Sánchez-Beaskoetxea</i>	
Grazia Deledda y España: Historia de la traducción de <i>Cósima</i>	177
<i>(Spanish translations of Cosima: Grazia Deledda and Spain)</i>	
<i>Alessandra Sanna</i>	
Góngora en la poesía romántica española.....	187
<i>(Góngora in Spanish Romantic Poetry)</i>	
<i>José Servera Baño</i>	

RESEÑAS

Literatura, Historia y traducción.....	201
<i>(Literature, History and Translation)</i>	
<i>Joaquín Rubio Tovar</i>	
(Fernando Carmona Fernández)	
La transformación de la lírica francesa medieval. Poesía de inspiración urbana en su contexto románico. Siglo XIII	205
<i>(The transformation of the medieval French lyric. Poetry inspired by romanesque urban context. XIII century)</i>	
<i>Antonia Martínez Pérez</i>	
(Fernando Carmona Fernández)	

Julio Cortázar. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos.....	209
<i>(Julio Cortázar. Critical Perspectives. Unpublished essays)</i>	
<i>Pol Popovic Karic-Fidel Chávez Pérez (coordinadores)</i>	
<i>(Berta Guerrero Almagro)</i>	
Del Decameron a Cent Nouvelles Nouvelles. Relaciones y Transgresiones en la Nouvelle Medieval	213
<i>(From Decameron to Cent Nouvelles Nouvelles. Relations and Transgressions in Medieval Nouvelle)</i>	
<i>María Cristina Azuela Bernal</i>	
<i>(M. Belén Hernández González)</i>	
Italia en la prensa periódica durante el franquismo	215
<i>(Italy in the periodical press during the Franco regime)</i>	
<i>Assumpta Camps</i>	
<i>(M. Belén Hernández González)</i>	
Il doppio nel teatro di Pirandello	219
<i>(The double in the theater of Pirandello)</i>	
<i>Eny di Iorio</i>	
<i>(M. Belén Hernández González)</i>	
<i>Figli del divenire. Edizione critica, selezione dei testi e traduzione di Marina Bianchi e Mario Francisco Benvenuto</i>	<i>223</i>
<i>(Figli del divenire. Critical Edition, selection of text and translation of Marina Bianchi and Mario Francisco Benvenuto)</i>	
<i>Vicente Cervera Salinas</i>	
<i>(Pedro Luis Ladrón de Guevara)</i>	
La dama, el marido y los intrusos. Antología de relatos medievales franceses de las <i>Cent Nouvelles Nouvelles</i>	227
<i>(The lady, the husband and intruders. Anthology of French medieval tales of Cent Nouvelles Nouvelles)</i>	
<i>María Cristina Azuela y Tatiana Sule.</i>	
<i>(Josefa López Alcaraz)</i>	
Jean Renart: Lai de la sombra. El milano. Guillermo de Dole.....	231
<i>(Jean Renart: Lai shadow. The kite. William Dole)</i>	
<i>Fernando Carmona Fernández</i>	
<i>(Noemí López Alcón)</i>	
<i>Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona.....</i>	<i>237</i>
<i>(One of the good of the kingdom. Tribute to Prof. Fernando D. Carmona)</i>	
<i>Antonia Martínez Pérez, Carlos Alvar y Francisco J. Flores (coordinadores)</i>	
<i>(Jerónimo Martínez Cuadrado)</i>	

Para una arqueología del Imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del Medioevo. Seminarios en México.....	241
<i>(For an imaginary medieval archeology. Myths and pagan rites in the Christian calendar and medieval literature. Seminars in Mexico)</i>	
<i>Philippe Walter. Edición y traducción de Cristina Azuela</i>	
(Consuelo Ruiz Montero)	
Conflictos y afectos en la literatura mexicana	245
<i>(Conflict and emotions in Mexican literature)</i>	
<i>Pol Popovic Karic</i>	
(Alba Saura Clares)	
Juan Rulfo. Perspectivas críticas.....	251
<i>(Juan Rulfo. Critical Perspectives)</i>	
<i>Pol Popovic Karic - Fidel Chávez Pérez (coordinadores)</i>	
(Alba Saura Clares)	

PRELIMINAR

Este año hemos celebrado en nuestra Universidad de Murcia dos acontecimientos que atañen a nuestra Facultad de Letras y más concretamente a nuestro Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe:

El 23 de enero de 2014 celebramos el acto de jubilación del profesor FERNANDO CARMONA FERNÁNDEZ, catedrático de Filología Románica y uno de los más estrechos colaboradores de la revista Estudios Románicos desde su primer número, aportando sus trabajos, formando parte del Consejo de redacción de la misma, y coordinando algunos de sus números monográficos, como resultado de cursos especializados que también coordinaba, por ejemplo *Los géneros literarios e interrelaciones de géneros en la literatura medieval* (vol. 11, 1999), y *Ficción e Imágenes: La literatura medieval y su proyección artística* (vol. 13, 2001-2003).

Con motivo de dicha jubilación, se decidió hacer un muy merecido libro en su honor, coordinado por la profesora Antonia Martínez Pérez y los profesores Carlos Alvar y Francisco J. Flores, con el acertadísimo título: *Uno de los buenos del reino*. De dicho libro se presenta una reseña en este número de la revista.

Pero como el profesor Carmona no ha dejado de seguir investigando y trabajando en aquello que más le apasiona, el mundo medieval, ha publicado recientemente otro libro, *Jean Renart: Lai de la sombra. El Milano. Guillermo de Dole*, cuya reseña hemos incluido también en este número de Estudios Románicos.

Vaya con ello nuestro reconocimiento, nuestro agradecimiento, y nuestro deseo de que siga colaborando con la revista, aportándonos sus conocimientos y enriqueciéndonos con su sapiencia.

¡Enhorabuena por su jubilosa jubilación!

El 27 de enero de 2014, con motivo de la celebración de la festividad de Sto. Tomás de Aquino, se procedió a la solemne investidura de *Doctor Honoris Causa* al Excmo. Sr. Prof. Dr. D. CLAUDIO MAGRIS, escritor, ensayista y uno de los más grandes pensadores italianos de la actualidad.

La iniciativa surgió en nuestro Departamento, de la mano del Prof. del Área de Filología Italiana, Dr. D. Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, gran especialista y conocedor de la vida y de la obra del insigne escritor.

Estudios Románicos tiene el gran honor de hacerse eco de tan solemne y feliz acontecimiento, publicando a continuación los discursos pronunciados por sendos profesores, la *Laudatio* que hiciera en su momento el Dr. Ladrón de Guevara, y la *Lección Magistral* con la que nos deleitó el Dr. MAGRIS.

Josefa López Alcaraz

LAUDATIO DI CLAUDIO MAGRIS

Autore: Pedro Luis Ladrón de Guevara

Magnifico Rettore
Chiarissime ed Illustrissime autorità,
Membri della Comunità Universitaria,
Signore e signori

Nella seduta del Senato Accademico dell'Università celebrata il 28 maggio 2013 si è approvata la proposta della Facoltà di Lettere di concedere la Laurea Honoris Causa da parte dell'Università di Murcia allo scrittore, saggista ed intellettuale Claudio Magris come riconoscimento per i suoi eccezionali contributi alla saggistica e alla letteratura creativa, che l'hanno reso uno tra i più grandi pensatori europei.

Con il voto unanime del Dipartimento di Filologia Francese, Romanza, Italiana e Araba, e di tutta la Facoltà di Lettere, e come rappresentante dell'Area di Italianistica e promotore della proposta, spetta a me l'onore di realizzare la *laudatio* che evidenzi le qualità che gli fanno meritare la più alta distinzione accademica della nostra università, cosa che mi dispongo a fare davanti a voi con profondo orgoglio e gioiosa amicizia.

Claudio Magris è un prestigioso scrittore mondialmente conosciuto per opere come *Danubio*, *Il Conde* e *Microcosmi*, che ha ottenuto moltissimi premi, fra questi, Prix de France Culture Étranger (1993), Premio Strega (1997), Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur (2005), Prix Méditerranée (2007), Budapest Prize (2012), Friedenspreis des Deutschen Buchhandels (2009), Prémio Europeu Helena Vaz da Silva... In Spagna ha ricevuto il Premio Príncipe de Asturias (2004), il Premio Juan Carlos I (1989), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes di Madrid (2002); il Premio Reino de Redonda, istituito da Javier Marías, e di cui è "Duca di Seconda Mano" (2003); il Premio Terenci Moix (2008) e il Luca de Tena (2012). Ha ottenuto anche onorificenze delle Università di Strasburgo, Copenhagen, Klagenfurt, Szeged, Leuven, Paris X-Nanterre, Complutense di Madrid, Barcellona e Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima.

La sua categoria intellettuale è fondata su diversi aspetti: in primo luogo, come ricercatore e traduttore dal tedesco, in secondo luogo, come saggista e romanziere, e in terzo luogo, e non per questo meno importante, come articolista sui più prestigiosi quotidiani europei e americani.

Claudio Magris è nato a Trieste, il 10 aprile 1939. In quell'anno la Germania invade la Polonia e cominciano a distruggersi violentamente le frontiere. Occupata la sua città dai tedeschi, una nuova e drammatica frontiera circondava Trieste dopo la Seconda Guerra Mondiale quando Josip Broz Tito cerca di anettere Trieste alla Jugoslavia; alla fine la città sarebbe stata ceduta all'Italia dal Governo Militare Alleato in virtù del *Memorandum di Londra* del 1954.

LAUDATIO DE CLAUDIO MAGRIS

Pedro Luis Ladrón de Guevara

Ilustrísimo y Magnífico Sr. Rector,
Excmas. e Ilustrísimas autoridades,
Miembros de la Comunidad Universitaria,
Señoras y señores,

En la sesión ordinaria del Claustro celebrada el 28 de mayo de 2013 se aprobó la propuesta de la Facultad de Letras de conceder el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Murcia al escritor, ensayista e intelectual D. Claudio Magris en reconocimiento de sus excepcionales contribuciones al ensayo y a la literatura de creación, que le han convertido en uno de los grandes pensadores europeos.

Con el apoyo unánime del Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, y de toda la Facultad de Letras, y como representante del Área de Italiano e impulsor de la propuesta, me ha correspondido a mí el honor de realizar la *laudatio* que muestre las cualidades que le hacen merecedor de la más alta distinción académica de nuestra universidad, lo que me dispongo a hacer ante ustedes con profundo orgullo y feliz amistad.

Claudio Magris es un prestigioso escritor mundialmente conocido por obras como *Danubio*, *El Conde* o *Microcosmos*, que ha obtenido, entre otros, los premios: Prix de France Culture Étranger (1993), Premio Strega (1997), Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur (2005), Prix Méditerranée (2007), Budapest Prize (2012), Friedenspreis des Deutschen Buchhandels (2009), Prémio Europeu Helena Vaz da Silva... En España ha recibido el Premio Príncipe de Asturias (2004), el Premio Juan Carlos I (1989), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (2002); el Premio Reino de Redonda, instaurado por Javier Marías, y del que es “Duque de Segunda Mano” (2003); el Premio Terenci Moix (2008) y el Luca de Tena (2012). También ha obtenido distinciones de las universidades de Estrasburgo, Copenhague, Klagenfurt, Szeged, Leuven, Paris X-Nanterre, Complutense de Madrid, Universitat de Barcelona y Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima.

Su categoría intelectual se ha cimentado en varias facetas: primero, como investigador y traductor del alemán; segundo, como ensayista y novelista, y, en tercer lugar, y no por ello menos importante, como articulista en los más prestigiosos periódicos europeos y americanos.

Claudio Magris nació en Trieste el 10 de abril de 1939. En aquel año Alemania invade Polonia y comienzan a destruirse violentamente las fronteras. Ocupada su ciudad por los alemanes, una nueva y dramática frontera rodeaba Trieste tras la Segunda Guerra Mundial cuando el mariscal Tito intenta anexionar Trieste a Yugoslavia; finalmente, la ciudad sería cedida a Italia por el Gobierno Militar Aliado en virtud del *Memorandum de Londres* de 1954.

Perciò Magris vive l'infanzia e la giovinezza in una città che è di per sé una frontiera, una ferita aperta. «Le linee di frontiera –ci dice- sono anche linee che attraversano e tagliano un corpo, lo segnano come cicatrici.»

Nel 1957 va a Torino per studiare Lingua e Letteratura Tedesca, prendendo la laurea nel 1962. Traduce Ibsen, Kleist, Schnitzler, Grillparzer... Il 20 agosto 1964 sposa la fina e delicata scrittrice Marisa Madieri, autrice poi di *Verde acqua* e *La radura*. Nel 1968 diventa Ordinario di Lingua e Letteratura tedesca nell'Università di Trieste e più tardi in quella di Torino. Senatore della Repubblica nella XII Legislatura durante i difficili anni di «mani pulite», Titulaire de la Chaire Européenne du Collège de France e più tardi, Professore Onorario dell'Università di Copenhagen. È stato uno degli scrittori del corso «Maestri Contemporanei» sotto la direzione di Norman Manea al Bard College.

Ricercatore precoce, la prestigiosa casa editrice Einaudi pubblica la sua tesi quando ha appena ventiquattro anni: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963). Per Magris l'Impero degli Asburgo rappresenta l'unità nella molteplicità; l'impero diventa un tempo senza tempo, e «il mito asburgico –ci dice- non è un semplice processo di trasfigurazione del reale, proprio di ogni attività poetica, ma è la completa sostituzione di una realtà storico-sociale con un'altra fittizia e illusoria, è la sublimazione di una concreta società in un pittoresco, sicuro e ordinato mondo di favola». Come gli scrisse il poeta ed amico Biagio Marin «Quando la realtà diventa poesia, la realtà è superata». A questo libro segue *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1971), *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984). Sulla sua città scrive insieme ad Angelo Ara Trieste. *Un'identità di frontiera* (1982).

Magris comincia a collaborare e a scrivere sulla stampa prima di compiere diciannove anni, febbraio 1958, e ha continuato fino ad oggi. Dal 1967 scrive sul *Corriere della Sera* e su numerose riviste e giornali, fra questi *El País*, *El mundo*, *ABC*... Lui non ha mai fatto distinzione fra i diversi tipi di scrittura in base alla finalità della pubblicazione: articolo sul giornale, testo critico, saggio, romanzo... tutti hanno lo stesso valore sacro della parola; perciò lo scrittore si prodiga sulla parola e nessun testo è per questo motivo inferiore ad un altro. I suoi articoli trascendono la brevità temporale del quotidiano e sono raccolti nei libri: *Dietro le parole* (1978), *Itaca e oltre* (1982), *Utopia e disincanto. Storie, esperienze, illusioni del moderno* (1999), *La storia non è finita. Etica, politica e laicità* (2006), *Livelli di guardia. Note civili* (2011). Alcuni dei suoi testi sul viaggio appaiono ne *L'infinito viaggiare* (2005); Mario Vargas Llosa scrive su di lui: «Come sapete, è un grande viaggiatore e forse i suoi migliori saggi hanno a che fare con questo movimento che lo porta a superare le barriere geografiche, culturali, linguistiche, religiose che separano gli esseri umani, cercando sempre, in questi transiti, un denominatore comune, una specie di dimostrazione che, al di sopra o al di sotto di quelle differenze, c'è qualcosa che ci avvicina e ci permette di coesistere e di comunicare tra noi. Questo qualcosa, nel caso di Claudio Magris, è sempre la letteratura.»

Dei suoi romanzi, saggi e teatro possiamo ricordare *Illazioni su una sciabola* (1984), *Danubio* (1986), *Stadelmann* (1988), *Un altro mare* (1991), *Il Conde* (1993) *Le Voci* (1994), *Microcosmi* (1997), *La Mostra* (2001), *Essere già stati* (2002), *Alla cieca* (2005), *Lei dun-*

Magris vive, por tanto, su infancia y juventud en una ciudad que es en sí misma una frontera, una herida abierta: “Las líneas de fronteras –nos dice- son también líneas que atraviesan y cortan un cuerpo, lo marcan como cicatrices”.

En 1957 marcha a Turín para estudiar Lengua y Literatura Alemanas, obteniendo la licenciatura en 1962. Traduce a Ibsen, Kleist, Schnitzler, Grillparzer... El 20 de agosto de 1964 se casa con la fina y delicada escritora Marisa Madieri, autora más tarde de *Verde agua* y *El claro del bosque*. En 1968 obtiene la cátedra de Lengua y Literatura Alemanas, que ejercerá en las Universidades de Turín y Trieste. Fue senador de la República en la XII Legislatura del Parlamento Italiano en los difíciles años de *mani pulite*, Titulaire de la Chaire Européenne du Collège de France y más tarde, Profesor Honorario de la Universidad de Copenhague. Fue uno de los escritores del curso “Maestros Contemporáneos” dirigido por Norman Manea en el Bard College.

Investigador precoz, la prestigiosa editorial Einaudi le publicó con apenas veinticuatro años su tesis: *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* (1963). Para Magris el Imperio de los Habsburgo representa la unidad en la multiplicidad; el imperio se convierte en un tiempo sin tiempo, y su mito –nos dice- «no es un simple proceso de transfiguración de lo real, propio de cualquier actividad poética, sino que es la completa sustitución de una realidad histórico-social por otra ficticia e ilusoria, es la sublimación de una sociedad concreta en un pintoresco, seguro y ordenado mundo de fábula». Como le escribiera el poeta y amigo Biagio Marin, “cuando la realidad se vuelve poesía, la realidad se ve superada.” A este libro le siguió *Lejos de dónde: Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental* (1971) y *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna* (1984). Sobre su ciudad escribió con Angelo Ara *Trieste. Una identidad de frontera* (1982).

Magris comenzó a colaborar en prensa antes de cumplir los diecinueve años, en febrero de 1958, y ha continuado hasta hoy. Desde 1967 escribe en el *Corriere della Sera* y en numerosas revistas y periódicos, entre ellos, *El País*, *El Mundo*, *ABC*... Él nunca ha hecho distinción entre los diferentes modos de escritura basándose en la finalidad de la publicación: artículo de periódico, texto crítico, ensayo, novela... todos tienen el mismo sagrado valor de la palabra; por tanto, el escritor se vuelca en la palabra y ningún texto es por este motivo inferior a otro. Sus artículos de periódicos trascienden la brevedad temporal de lo cotidiano, al ser recogidos en libros: *Tras las palabras* (1978), *Ítaca y más allá* (1982), *Utopía y desencanto. Historias, esperiencias, ilusiones de lo moderno* (1999), *La historia no ha terminado: ética, política, laicidad* (2006), *Niveles de guardia. Notas civiles* (2011). Algunos de sus textos sobre el viaje aparecen en *El infinito viajar* (2005); Mario Vargas Llosa escribe de él: “Como sabéis, es un gran viajero y quizás sus mejores ensayos tienen que ver con ese movimiento que lo lleva siempre a vencer las barreras geográficas, culturales, lingüísticas, religiosas que separan a los seres humanos, buscando siempre en estos tránsitos un denominador común, algo que muestre que por encima o por debajo de esas diferencias hay algo que nos permite comunicarnos y coexistir. Eso, en el caso de Claudio Magris, es siempre la literatura”.

De sus novelas, ensayos y teatro, destacamos *Conjeturas sobre un sable* (1984), *Danubio* (1986), *Stadelmann*, (1988), *Otro mar* (1991), *El Conde* (1993), *Las Voces* (1996),

que capirà (2006). Con *Danubio* ha ottenuto fama universale; Magris segue il percorso di un fiume che attraversa nazioni accompagnato da amici reali ma anche dagli autori delle sue letture. *Danubio* è la dimostrazione di come si possa ancora oggi scrivere un libro di viaggio: descrivendo ciò che vediamo e ciò che sentiamo, ma anche ciò che i paesaggi hanno di storia e di esperienze raccontate dalle persone sensibili che ci hanno preceduto. E di fronte al viaggio plurinazionale ci troviamo con *Microcosmi*, un mondo poetico e matriarcale, di spazi quotidiani e familiari dove lo spazio genuinamente locale diventa universale.

Il legame con Murcia è iniziato nel 1993; con lui cominciarono le Settimane di Cinema e Letteratura Italiana con la collaborazione dell'Università e l'O.B.S. di CajaMurcia, sotto la supervisione di Miguel Franco e Tomás Alburquerque. Nell'aprile di quell'anno Magris confessava a Gontzal Díez su *La Verdad* che si sentiva «uno scrittore minacciato dalla guerra in Jugoslavia: Jugoslavia è il simbolo del fallimento dell'Europa»; a Josefina López, su *Diario 16-Murcia*, raccontava che per lui «Scrivere è un modo di lottare contro l'oblio»; mentre *La Opinión* raccoglieva la sua idea che «L'Europa non era preparata per la caduta del muro di Berlino.»

A maggio del 2003 l'Università e la Fundación CajaMurcia, sotto la direzione di José Moreno, realizzano delle giornate su di lui, con la presenza degli scrittori Mercedes Monmany e Predrag Matvejevit. Quest'ultimo non ha esitato nell'affermare alla stampa che Claudio Magris «è uno dei pochi spiriti liberi che ci sono in Europa», mentre lui ribadiva per l'ennesima volta il suo europeismo in un'intervista ad Antonio Arco per il giornale *La Verdad*, avvertendo: «Penso che tutti i problemi siano globali e che non ci sono ormai problemi nazionali. E poiché i problemi sono comuni, anche le leggi dovrebbero essere comuni». Il 28 gennaio 2013 firmerà il manifesto «Europa o il caos» insieme ad altri scrittori. Inoltre, confessava ad Antonio Parra su *La Opinión*: «La ragione è una fiamma molto debole, ma soltanto essa ci illumina.»

Nella nostra città l'attore Pepe Martín rappresenta le sue opere *Voci ed Essere già stati* che sarebbero state pubblicate da Diego Marín Editores. Nel 2005 la Fundación CajaMurcia edita *El universo literario de Claudio Magris*, con saggi sulla sua opera e un saggio dello stesso autore.

Negli ultimi anni sono apparsi i libri *Literatura y derecho ante la ley* (2008) con prefazione di Fernando Savater (2008), *La letteratura è la mia vendetta*, conversazione con Mario Vargas Llosa (2011), *Letteratura e ideologia* (2012) con Gao Xingjian. In *Alfabeti: saggi sulla letteratura* (2008) Magris recupera vecchie letture che riesce a mostrarci con freschezza e modernità, con la saggezza e la passione di un grande maestro: «Un vero maestro -scrive- non è tanto un padre quanto un fratello maggiore che presto diviene semplicemente un fratello. Forse essere un maestro significa, più che mai, non sapere di esserlo e non volerlo, dimenticare se stesso nel dialogo che si instaura con un altro, trattarlo da pari senza superbia, senza condiscendenza e senza preoccupazioni pedagogiche».

La sua sensibilità poetica, il suo umorismo, la sua generosità, la difesa dei principi democratici e dell'unità europea come unico modo di una convivenza lontana da guerre e conflitti, e gli stretti vincoli che lo legano alla nostra regione e alla nostra università, ci hanno portato ad presentare la nostra proposta.

Microcosmos (1997), *La exposición* (2001), *Haber sido* (2002), *A ciegas* (2005). *Así que usted comprenderá*, (2006). Con *Danubio* obtuvo fama universal; Magris sigue el recorrido de un río que cruza países acompañado por amigos reales pero también por los autores de sus lecturas. *Danubio* es la demostración de cómo se puede escribir todavía hoy un libro de viaje: describiendo lo que vemos y lo que sentimos, pero también lo que esos paisajes tienen de historia y de experiencias narradas por las personas sensibles que nos precedieron. Y frente al viaje plurinacional nos encontramos con *Microcosmos*, un mundo poético y matriarcal, de espacios cotidianos y familiares, donde el espacio genuinamente local se convierte en universal.

Su vinculación con Murcia comenzó en 1993, con él empezaron las Semanas de Cine y Literatura Italianas con la colaboración de la Universidad y la O.B.S. de CajaMurcia, bajo la tutela de D. Miguel Franco y D. Tomás Alburquerque. En abril de aquel año Magris confesaba a Gontzal Díez en *La Verdad* que se sentía “un escritor amenazado por la guerra en Yugoslavia: Yugoslavia es el símbolo del fracaso de Europa”; a Josefina López, en *Diario16-Murcia*, le hablaba de cómo para él: “Escribir es una forma de luchar contra el olvido”; mientras, *La Opinión* recogía su idea de que “Europa no estaba preparada para la caída del muro.”

En mayo de 2003 Universidad y Fundación CajaMurcia, bajo la dirección de D. José Moreno realizaron unas jornadas sobre él, con la presencia, entre otros, de los escritores Mercedes Monmany y Predrag Matvejevit. Este último no dudó en afirmar a la prensa que Claudio Magris “es uno de los pocos espíritus libres que quedan en Europa”, mientras él reiteraba por enésima vez su europeísmo en una entrevista de Antonio Arco para *La Verdad*, advirtiendo: “Creo que todos los problemas son globales y que no existen ya problemas nacionales. Y ya que los problemas son comunes, también las leyes deberían ser comunes.” El 28 de enero de 2013 firmará, junto a otros escritores, el manifiesto “Europa o el caos”. Además, confesaba a Antonio Parra en *La Opinión*: “La razón es una llama muy débil, pero sólo ella nos ilumina”.

En nuestra ciudad el actor Pepe Martín representa sus obras *Las Voces* y *Haber sido*, que serían publicadas por Diego Marín Editores. En 2005 la Fundación CajaMurcia editó *El universo literario de Claudio Magris*, con ensayos sobre su obra y del propio autor.

En los últimos años aparecen libros como *Literatura y derecho ante la ley*, con prólogo de Fernando Sabater (2008), *La literatura es mi venganza*, conversación con Mario Vargas Llosa (2012), *Literatura e ideología*, con Gao Xingjian. En *Alfabetos: Ensayos de Literatura* (2008), Magris recupera antiguas lecturas que consigue mostrárnoslas con frescura y modernidad, con la sabiduría y la pasión de un gran maestro: «Un verdadero maestro -dice Magris- no es tanto un padre cuanto un hermano mayor que pronto se convierte simplemente en un hermano. Tal vez ser un maestro signifique, hoy más que nunca, no saber que se es y no querer serlo, olvidarse uno mismo en el diálogo que se instaura con el otro, tratarle a éste de igual a igual, sin soberbia, sin condescendencia y sin preocupaciones pedagógicas.»

Su sensibilidad poética, su humorismo, su generosidad, su defensa de los principios democráticos y de la unidad europea como único modo de una convivencia alejada de guerras y conflictos, y los estrechos lazos que le unen a nuestra región y a nuestra universidad, nos llevaron a presentar nuestra petición.

Magnifico Rettore, signori Membri del Senato Accademico, signore e signori, spero di essere stato capace di lodare come merita la figura di questo scrittore e saggista. Personalmente, penso che sia un grandissimo onore che Claudio Magris si incorpori al nostro Senato Accademico come *Doctor Honoris Causa*, così come in precedenza l'hanno fatto i suoi amici Ernesto Sábato e Mario Vargas Llosa, con la convinzione che questo servirà per onorare lui, ma anche per onorare la nostra amata istituzione.

Grazie

Traduzione Pedro Luis Ladrón de Guevara e Viviana Cinquemani

Sr. Rector, Sres. Claustales, Señoras y Señores, espero haber sido capaz de elogiar como se merece la figura de este escritor y ensayista. Personalmente creo que es un grandísimo honor que don Claudio Magris se incorpore a nuestro Claustro como Doctor Honoris Causa, así como anteriormente lo hicieron sus amigos Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa, con el convencimiento de que ello servirá para honrarle a él, pero, también para honrar a nuestra amada institución.

Gracias

BREVES PALABRAS INTRODUCTORIAS EN ESPAÑOL DE CLAUDIO MAGRIS

Magnífico Rector; Ilustres y queridos colegas del Claustro académico y de toda la Universidad de Murcia, Autoridades, queridos amigos, que me habéis querido honrar con vuestra presencia en este gran día. Sras., Sres., mi muy querido Pedro Luis:

Soy consciente de deber este gran honor no tanto a los méritos propios sino a vuestra amistad y simpatía. No es ni la primera ni la segunda vez que me encuentro en esta maravillosa ciudad, en esta Universidad. Y no es ni la primera ni la segunda vez que este país, España, me demuestra una afección y una generosidad, una afinidad electiva que no he encontrado jamás en ningún otro país. Recuerdo sólo, por todos, al profesor Manolo Gil Esteve. Las afinidades electivas son misteriosas, son una de las cosas más satisfactorias de la vida.

Quien rinde honor a otro, como hoy me sucede a mí, en este preciso momento, vale mucho más que aquel que es honrado. Porque el sentido de nuestra vida es la capacidad de aceptar a los otros, como me sucede hoy y como siempre me ha sucedido con Pedro Luis Ladrón de Guevara y con otros amigos que veo hoy aquí presentes, Francisco Jarauta, Mercedes Monmany, quien estuvo en los inicios de “Danubio” en España, y que es una gran presencia en mi vida; lo mismo que Roberto Toscano, queridos compañeros de recorrido juntos; y de otros amigos. También la amistad es un viento para avanzar, como dice un verso de Pedro Luis.

Se puede aceptar el reconocimiento, porque el reconocimiento no se dirige sólo a quien lo recibe, sino también a aquellos que han estado a su lado, a lo largo de toda una vida, o en momentos, personas sin las cuales no habríamos comprendido ni hecho tantas cosas. Gracias a ellos y a ellas es posible decir como Don Quijote: “Yo sé quién soy”.

Gregorio Magno decía que no habría entendido las cosas más importantes de la vida sin sus hermanos, y si lo dice un Papa, podemos decirlo también nosotros y, efectivamente, quien no es un papa es consciente de deber las cosas más importantes tanto a los hermanos como a las hermanas.

Pedro Luis es uno de los amigos que siempre me han ayudado. Lo demuestra con el retrato que tan generosamente ha hecho de mí en su Laudatio. Pedro Luis está en estos momentos trabajando en los ensayos sobre Marisa Madieri, cuyos libros contienen mi propia vida más que los libros que yo mismo he escrito, y que también han encontrado una gran acogida en España.

Yo soy, como sabéis, un estudioso de la antigua civilización hasbúrgica. No querría que honrándome hubierais traicionado un principio fundamental de esta civilización, en la cual, tal y como escribía Musil, “a menudo el genio era tomado por un imbécil, pero nunca un imbécil era tomado por un genio”

SOFOCLE NEI CARAIBI

“L’opera d’arte più perfetta che lo spirito umano abbia mai prodotto”: così Hegel definisce l’*Antigone* di Sofocle, aggiungendo che “la divina protagonista” è “la più radiosa figura umana mai apparsa sulla terra.” Citazioni simili sono senza fine; per due secoli si sono succedute, nelle letterature dei più vari paesi, tante Antigoni, espressioni, in varie forme e in diverse situazioni storiche, dell’universale-umano; gran parte della letteratura e della filosofia, almeno negli ultimi duecento anni, sono -ha scritto George Steiner in un grande saggio- un confronto con la tragedia di Sofocle.

Il nodo centrale di quest’ultima è il conflitto tra la legge dello Stato -il decreto di Creonte re di Tebe, che proibisce di seppellire il cadavere di Polinice morto combattendo contro la sua città e la sua patria- e le “non scritte leggi degli dèi”, il comandamento etico assoluto che impone ad Antigone di seppellire il fratello Polinice, di osservare l’eterna legge dell’amore fraterno e universale, legge morale che nessun diritto positivo può infrangere senza perdere con ciò la sua legittimità. Ad Antigone si sono spesso richiamati coloro che si opponevano alle inique leggi di uno Stato tirannico, ad esempio quello nazista.

Ma nella tragedia sofoclea si è visto pure un conflitto tra la legge positiva e un culto della famiglia, dei legami di sangue; culto che -ricorda Maria Fancelli in un incisivo saggio- irritava Goethe e al quale lo Stato non può sottomettersi. Ciò aumenta la tragicità dell’opera di Sofocle, perché si ha tragedia quando non si può agire senza essere colpevoli; la purezza e l’umanità di Antigone, che viola la legge sacrificandosi ma mettendo così forse in pericolo la città, risultano ancora più alte proprio perché inevitabilmente non immuni da colpa. Creonte non è un feroce tiranno, cosa che avrebbe reso moralmente più facile e meno tragica la contrapposizione con Antigone; è un rappresentante della legge, della sua durezza e della sua necessità. Grandi giuristi quali Ascarelli e Bobbio hanno sottolineato che non si tratta di contrapporre le “non scritte leggi degli dèi”, i valori assoluti della coscienza, alle norme della legge vigente, bensì di trascrivere quei valori in norme positive e più umane, in una difficile mediazione fra etica e diritto che, osserva Zagrebelsky, spetta alla politica.

L’universalità di Antigone non si limita alla cultura europea, da Alfieri a Brecht, da Hölderlin ad Anouilh o a Romain Rolland, da Böll a Rossana Rossanda e a tanti altri e altre. C’è ad esempio un’*Antigone creola* (*Antigòn an Kreyòl*) di Felix Morisseau-Leroy, rappresentata per la prima volta a Port-au-Prince, Haiti, il 15 luglio 1953, assai poco nota nonostante una traduzione francese e due ottimi studi recenti di Moira Fradinger e Anna Paola Mossetto. L’opera è scritta in creolo; la scelta di tale lingua -scelta, perché l’autore è pure versatile scrittore in francese- è insieme naturale e ideologica.

Naturale, perché è la sua lingua dell’infanzia, della concreta e sensuale esistenza quotidiana, simbiosi spontanea -egli ha scritto- di espressione popolare e di vita. Il creolo è la lingua meticciosa delle isole caraibiche, delle piantagioni; lingua degli schiavi neri ma anche dei loro padroni bianchi, dei *Bekè*, e dunque strumento di separazione e insieme di mescolanza. Lingua a base lessicale francese (soprattutto il normanno e il bretone dei marinai arrivati dal

SÓFOCLES EN EL CARIBE

Texto del Doctor Honoris Causa Claudio Magris

“La obra de arte más perfecta que haya hecho nunca el espíritu humano”: así define Hegel la *Antígona* de Sófocles, añadiendo que la “divina protagonista” es “la más radiante figura humana que haya habido sobre la tierra.” Citas parecidas las hay hasta el infinito; durante dos siglos se han sucedido, en la literatura de los más variados países, muchas Antígonas, expresión, con diferentes formas y en diferentes situaciones históricas, de lo universal-humano. Gran parte de la literatura y de la filosofía, al menos en los últimos doscientos años, ha sido –escribió George Steiner en un gran ensayo- un confrontarse con la tragedia de Sófocles.

El nudo central de esta última es el conflicto entre la ley del Estado –el decreto de Creonte, rey de Tebas, que prohíbe enterrar el cadáver de Polinices, muerto combatiendo contra su ciudad y contra su patria- y las “leyes no escritas de los dioses”, el mandamiento ético absoluto que obliga a Antígona a enterrar a su hermano Polinices, y a observar la eterna ley del amor fraternal y universal, ley moral que ningún derecho positivo puede infringir sin perder con ello su legitimidad. Por Antígona se han sentido atraídos aquellos que se oponían a las inicuas leyes de un estado tiránico, por ejemplo, el estado nazista.

Pero en la tragedia sofoclea se ha visto también un conflicto entre la ley positiva y el culto a la familia, a los vínculos de sangre; culto que –recuerda María Fancelli en un penetrante ensayo- irritaba a Goethe y al que el Estado no puede someterse. Ello aumenta la tragicidad de la obra de Sófocles, porque la tragedia aparece cuando no se puede actuar sin ser culpables. La pureza y la humanidad de Antígona, que viola la ley sacrificándose, aunque quizá ponga con ello en peligro a la ciudad, resultan todavía más intensas precisamente porque no están exentas de culpa. Creonte no es un feroz tirano, lo que habría hecho moralmente más fácil y menos trágica la contraposición con Antígona, sino que es un representante de la ley, de su dureza y de su necesidad. Grandes juristas como Ascarelli y Bobbio han resaltado que no se trata de contraponer las “leyes no escritas de los dioses”, los valores absolutos de la conciencia, a las normas de la ley vigente, sino de plasmar esos valores en normas positivas y más humanas, en una difícil mediación entre ética y derecho que, observa Zagrebelsky, corresponde a la política.

La universalidad de Antígona no se limita a la cultura europea, de Alfieri a Brech, de Hölderlin a Anouilh o a Romain Rolland, de Böll a Rossana Rossanda y a tantos otros y otras. Hay, por ejemplo, una *Antígona criolla* (*Antigòn an Kreyòl*) de Felix Morisseau-Leroy, representada por primera vez en Puerto Príncipe, Haití, el 15 de julio de 1953, muy poco conocida a pesar de que existe una traducción francesa y dos excelentes estudios recientes de Moira Fradinger y Anna Paola Mossetto. La obra está escrita en criollo; la elección de dicha lengua –elección, porque el autor es también un versátil escritor en francés- es al mismo tiempo natural e ideológica.

Natural, porque es la lengua de su infancia, de la concreta y sensual existencia cotidiana, simbiosis espontánea -ha escrito él- de expresión popular y de vida. El criollo es la lengua mestiza de las islas del Caribe, de las plantaciones; lengua de los esclavos negros pero también de sus amos blancos, de los *Bekè*, y por tanto, instrumento de separación y al mismo

vecchio mondo) e dalla sintassi che ricorda quelle africane; sprezzato linguaggio servile e lingua francese di una peculiare identità caraibica rivendicata pure dai bianchi. “E’ proibito parlare creolo in classe e nel cortile”, diceva la scritta nelle scuole delle Antille francesi. Indecoroso anche agli occhi dei neri e dei mulatti -che, nella loro laboriosa ascesa sociale dopo la fine della schiavitù, volevano staccarsi dalle origini e dagli strati sociali neri più bassi- il creolo è stato successivamente celebrato quale lingua vissuta e autentica, da difendere contro l’alienante integrazione nella cultura dei dominatori, in una polemica -ora libertaria ora regressiva, tipica sotto ogni cielo delle stagioni di contestazione- contro le culture “alte” considerate strumenti di dominio. Morisseau-Leroy, in una conferenza a New York citata da Anna Paola Mossetto, ha invitato “a rinunciare agli artifici della lingua francese”, esprimendosi peraltro in francese. La sua scelta del creolo è dunque pure ideologica.

Come ha osservato Mario Vargas Llosa a proposito della letteratura peruviana la prospettiva colonialista bianca e quella indigenista sono egualmente e simmetricamente faziose e autolesioniste, perché vogliono entrambe amputarsi d’una parte costitutiva della loro identità. Il creolo è stato pure degradato a folclore pittoresco e sentimentaleggiante, a colore locale, sferzato dai più grandi scrittori caraibici, provenienti soprattutto dalle Antille francesi, quali Édouard Glissant o Patrick Chamoiseau. Questi ultimi rappresentano una “creolità” intesa non quale diversità selvaggia, bensì quale identità composita e plurima eppure non disgregata, in cui confluiscono l’oralità come le diverse culture -africana, francese, india, indiana- approdate nell’universo dai Caraibi. Il creolo diviene una diglossia creativa, se la diglossia è un bilinguismo in cui una delle due lingue rappresenta la condizione sociale e politica più bassa: essa si identifica con la scrittura, che è di per sé passaggio da una cultura all’altra, sconfinamento, attività di *paquebot* e di clandestini più che di doganieri che sorvegliano frontiere o di sedentari che non le attraversano.

Questa “creolità” aperta al mondo -una dinamica relazione piuttosto che un’immutabile identità- si è sviluppata nelle Antille francesi, oggi territorio francese a tutti gli effetti, più che nel primo Stato nero indipendente, Haiti (libera dal 1804), patria di Morisseau-Leroy e della sua *Antigone*. Haiti ha avuto una gloriosa epopea rivoluzionaria, ma ha visto succedersi alla tirannide schiavista molte disastrose tirannidi locali ed è oggi uno dei paesi più poveri e dissestati del mondo. Per la fantasia dei consumatori di *kitsch*, “l’isola di lacrime per le assenze e le perdite” -come Danilo Manera ha chiamato Haiti- è avvolta soprattutto dall’aura tenebrosa e diabolica del Vodù, presente, con la leggerezza della poesia, pure nell’*Antigone creola*.

Quando l’opera va in scena, a Haiti è al potere il colonnello Magloire, appoggiato dalla piccola *élite* mulatta e dagli Stati Uniti che avevano occupato l’isola dal 1915 al 1934, mantenendovi anche dopo una forte presenza economica. Morisseau-Leroy è marxista e ha fondato un Teatro sperimentale, inteso quale formazione di coscienza politica; la sua *Antigone* celebra l’opposizione a un potere iniquo, facendo dell’eterna Tebe un mondo haitiano. Scriverla in creolo significa trasporla in una lingua “selvaggia”, originaria, in un tentativo che ricorda -fatte le debite incommensurabili distanze di grandezza poetica- il più grande dei traduttori-ricreatori della tragedia sofoclea, Hölderlin, il quale, scrivendo in un’epoca tarda e stanca, sentiva di dover perciò esasperare la violenza del linguaggio tragico.

tiempo de mezcla. Lengua con base lexical francesa (sobre todo el normando y el bretón de los marineros llegados del viejo mundo) y con una sintaxis que recuerda las africanas; despreciado lenguaje servil y lengua francesa de una peculiar identidad caribeña reivindicada incluso por los blancos. “Está prohibido hablar criollo en clase y en el patio”, decía un cartel en las escuelas de las Antillas francesas. Indecoroso también para los ojos de los negros y de los mulatos –que, en su laboriosa ascensión social tras el final de la esclavitud, querían distanciarse de los orígenes y de los estratos sociales negros más bajos-, el criollo ha sido posteriormente ensalzado como lengua vivida y auténtica, que hay que defender de la alienante integración en la cultura de los dominadores, en una polémica –unas veces libertaria y otras regresiva, típica en cualquier periodo de protestas- contra las culturas “altas” consideradas instrumentos de dominio. Morisseau-Leroy, en una conferencia en Nueva York citada por Anna Paola Mossetto, invitaba “a renunciar a los artificios de la lengua francesa”, expresándose no obstante en francés. Su elección del criollo es por tanto también ideológica.

Como observó Mario Vargas Llosa, a propósito de la literatura peruana, la perspectiva colonialista blanca y la indigenista son igual y simétricamente facciosas y autolesivas, porque ambas quieren amputarse una parte constitutiva de su identidad. El criollo ha sido incluso degradado a folclore pintoresco y sentimentaloides, de carácter local, fustigado por los más grandes escritores caribeños, provenientes sobre todo de las Antillas francesas, como Édouard Glissant o Patrick Chamoiseau. Éstos últimos representan un “criollismo” entendido, no como diversidad salvaje, sino como identidad compleja y múltiple, y no obstante no disgregada, en la que confluyen la oralidad, así como las diferentes culturas –africana, francesa, india, indiana- desembarcadas en el universo del Caribe. El criollo se convierte en una diglosia creadora, donde la diglosia es un bilingüismo en el que una de las dos lenguas representa la condición social y política más baja: ésta se identifica con la escritura, que es de por sí pasaje de una cultura a otra, un traspasar fronteras, actividad de *passer* y de clandestinos, más que de aduaneros que vigilan fronteras, o de sedentarios que no las atraviesan.

Este “criollismo” abierto al mundo –una relación dinámica más que una inmutable identidad- se ha desarrollado en las Antillas francesas, hoy territorio francés a todos los efectos, más que en el primer estado negro independiente, Haití (libre desde 1804), patria de Morisseau-Leroy y de su *Antígona*. Haití tuvo una gloriosa epopeya revolucionaria, pero a la tiranía esclavista la han seguido muchas desastrosas tiranías locales, y es hoy uno de los países más pobres y más desestabilizados del mundo. Para la fantasía de los consumidores de *kitsch* “la isla de las lágrimas por las ausencias y las pérdidas” –como llamó Danilo Manera a Haití- se halla envuelta sobre todo en el aura tenebrosa y diabólica del Vudú, presente, con la levedad de la poesía, también en la *Antígona criolla*.

Cuando la obra es puesta en escena, en Haití está en el poder el coronel Magliore, apoyado por la pequeña élite mulata y por los Estados Unidos que habían ocupado la isla desde 1915 a 1934, y que incluso mantuvieron después una fuerte presencia económica. Morisseau-Leroy era marxista y fundó un *Teatro experimental*, entendiendo éste como formación de la conciencia política: su *Antígona* exalta la oposición a un poder inicuo, haciendo de la antigua Tebas un mundo haitiano. Escribirla en criollo significa transportarla a una lengua “salvaje”, originaria, en un intento que recuerda –hechas las debidas e inconmensurables

Il creolo di Morisseau-Leroy non è il creolo di Glissant. Per Glissant -come per altri autori- il creolo è un *métissage* ambiguo, che nega lo stesso concetto di “meticciato” irrigidito nel luogo comune del crogiolo di culture. E’ una continua relazione; può essere il *deparler*, lo straparlare della creazione poetica che sempre mette a soqquadro l’ordine irrigidito, ma senza indulgere ad alcun dogmatismo avanguardistico o sperimentale, bensì aprendosi all’incessante trasformazione della vita e agli apporti culturali più diversi; per Glissant il creolo è dunque relazione. Per Morisseau-Leroy il creolo è invece il linguaggio della separazione e dell’esclusione, il linguaggio dei neri di Haiti e non dell’incontro fra i neri e i bianchi. Non si tratta soltanto di rivolgersi a una popolazione pressoché interamente nera, ovviamente nella sua lingua. Lo scrittore si richiama, per quel che riguarda la tradizione storico-politica di Haiti, non tanto alle posizioni di Toussaint Louverture (aperto, pur nell’eroica guerra di liberazione, al dialogo con la Francia e alle idee illuministe e cosmopolite), bensì a quelle estremiste di Dessalines, protagonista di battaglie ma anche di massacri, che aveva simbolicamente strappato il bianco dal Tricolore francese.

La tragedia è introdotta da un *Narrateur*, in un dialogo con un coro di tre donne. Il *Narrateur* (o *Conteur* o *Paroleur*), è figura essenziale nella tradizione creola e nella vita degli schiavi. Nelle piantagioni è colui che, nella massa oscura degli schiavi tornati dal lavoro, racconta e reinventa le vecchie storie e memorie dell’Africa perduta, trasmette e immette nella nuova realtà credenze, leggende, figure, esperienze, sapienze, vicende, conoscenze delle diverse culture africane affondate nell’oblio, ammassate e soffocate nel buio della stiva delle navi negriere, affollate di corpi in catene, affondate nell’oscurità come gli innumerevoli cadaveri di schiavi gettati in mare.

Il racconto istituisce fra gli ascoltatori un legame, un patrimonio comune, e a poco a poco, grazie al rapporto privilegiato del *Conteur* con i *Beké*, i padroni, inserisce questo patrimonio pure eversivo nel mondo dei bianchi, diffonde tra gli schiavi tanti elementi della cultura dominante, rendendoli così più agguerriti. Il lavoro del *Conteur* è un’inconsapevole traduzione, che insieme sovverte e compone; è un contrabbando creativo, un’astuzia brechtiana. All’inizio della tragedia, il Narratore si dichiara “non responsabile” degli eventi luttuosi che sono accaduti e stanno per accadere, ossia della guerra fratricida di Tebe e della disobbedienza di Antigone all’editto di Creonte.

Nel prologo, egli narra sia l’antefatto -la guerra, l’editto di Creonte, la ribellione di Antigone- sia ciò che certamente avverrà, la morte di Antigone e lo strazio di tutti. Il suo futuro è un futuro anteriore, inevitabile, già decretato; è come se fosse già passato. Il vero e proprio dramma, dopo il prologo, inizia con la battuta di Antigone alla sorella Ismene, col suo rifiuto di ascoltare i suoi consigli che la invitano alla moderazione: “Ti dico di no”. E’ in questo “no” radicale che consiste per Morisseau-Leroy l’umanità o la possibilità di umanità dei neri; per lui -scrive Moira Fradinger- “ciò che fa di un uomo nero un uomo è la sua capacità di dire no, la passività e l’impotenza della schiavitù si riscattano solo con la negazione indiscutibile”. Tutta la tragedia si svolge in un solo luogo, la dimora e il peristilio di re Creonte, in una scenografia greco-haitiana i cui portici e colonne evocano un’antichità classica ma anche, sottolinea Anna Paola Mossetto, lo stile del tipico tem-

distancias de grandeza poética- al más grande de los traductores-recreadores de la tragedia sofoclea, Hölderlin, el cual, escribiendo en una época tardía y cansada, sentía que debía por ello exasperar la violencia del lenguaje trágico.

El criollo de Morisseau-Leroy no es el criollo de Glissant. Para Glissant -como para otros autores- el criollo es un *métissage* ambiguo, que niega el propio concepto de “mestizaje” aferrado al tópico del crisol de culturas. Es una relación continua; puede ser el *deparler*, el desvariar de la creación poética que pone siempre patas arriba el rígido orden establecido, pero sin inducir a ningún dogmatismo vanguardista o experimental, sino más bien abriéndose a la incesante transformación de la vida y a las más diversas aportaciones culturales; por tanto, para Glissant, el criollo es relación. Para Morisseau-Leroy el criollo es, por el contrario, el lenguaje de la separación y de la exclusión, es el lenguaje de los negros de Haití, y no el del encuentro de negros y blancos. No se trata solamente de dirigirse a una población mayoritariamente negra, obviamente en su lengua. El escritor evoca, por lo que se refiere a la tradición histórico-política de Haití, no tanto las posiciones de Toussaint Louverture (abierto, incluso en la heroica guerra de liberación, al diálogo con Francia y a las ideas ilustradas y cosmopolitas), sino también las más extremistas de Dessalines, protagonista de batallas, aunque también de masacres, que había simbólicamente arrancado el blanco del Tricolor francés.

La tragedia es introducida por un *Narrateur*, mediante un diálogo con un coro de tres mujeres. El *Narrateur* (o *Conteur* o *Paroleur*), es una figura esencial en la tradición criolla y en la vida de los esclavos. En las plantaciones es aquel que, en la masa oscura de los esclavos que han vuelto del trabajo, cuenta y reinventa las viejas historias y memorias del África perdida; transmite e introduce en la nueva realidad creencias, leyendas, figuras, experiencias, saberes, historias, conocimientos de las diferentes culturas africanas hundidas en el olvido, amontonadas y sofocadas en la oscuridad de las bodegas de las naves negreras, abarrotadas de cuerpos encadenados, hundidos en la oscuridad como los innumerables cadáveres de esclavos arrojados al mar.

La narración establece entre los oyentes un vínculo, un patrimonio común y, poco a poco, gracias a la relación privilegiada del *Conteur* con los *Beké*, los amos, introduce este patrimonio, no obstante sea subversivo, en el mundo de los blancos; difunde entre los esclavos muchos elementos de la cultura dominante, haciéndolos así más fuertes. El trabajo del *Conteur* es una traducción inconsciente, que al mismo tiempo subvierte y compone; es un contrabando creativo, una astucia brechtiana. Al comienzo de la tragedia, el Narrador se declara “no responsable” de los acontecimientos luctuosos que han sucedido y de los que van a suceder, o sea, la guerra fratricida de Tebas y la desobediencia de Antígona al edicto de Creonte.

En el prólogo narra tanto los hechos precedentes –la guerra, el edicto de Creonte, la rebelión de Antígona- como lo que sucederá posteriormente, la muerte de Antígona y la laceración de todos. Su futuro es un futuro anterior, inevitable, ya decretado; es como si ya hubiese pasado. El auténtico drama, tras el prólogo, comienza con la frase de Antígona a su hermana Ismene, con su rechazo a escuchar los consejos que le pedían moderación: “Te digo que no”. En este “no” radical es donde se encuentra, para Morisseau-Leroy, la humanidad, o la posibilidad de humanidad, de los negros. Para él, escribe Moira Fradinger –“lo que convierte a un hombre negro en un hombre, es su capacidad de decir no, la pasividad y la impotencia de la esclavitud

pio vodù, in cui infatti vengono compiute le evocazioni rituali. Gli dèi greci diventano divinità vodù, luminose e benevole (i *rada*) o infere e crudeli (i *petro*) e talora benigne e minacciose allo stesso tempo.

Come in Sofocle, Antigone parla e agisce in nome di principi assoluti ed anche di legami di sangue, dei vincoli di famiglia e dello stretto, vivo rapporto con i morti. Più che in Sofocle, l'ago della bilancia di questa millenaria duplicità di interpretazione dell'agire di Antigone -i valori universali umani o legami consanguinei-, si sposta verso la seconda possibilità. Il primo legame ed il primo dovere sembrano riguardare -attraverso l'amore fraterno, certo, e l'osservanza impavida della legge della coscienza- i morti.

Sono i morti, nell'opera di Morisseau-Leroy, a dettare gli imperativi categorici ed a determinare gli eventi, nel bene e nel male. I morti sono il destino e nulla lo esemplifica meglio della stirpe di Edipo, che la sacerdotessa vodù chiama in causa sotto questo profilo, con una interessantissima rievocazione del mito di Edipo.

Il culto dei morti, la loro presenza tra i vivi, quasi l'interscambiabilità tra la condizione di vivo e quella di morto e il rituale di seppellimento sono un elemento fondamentale del Vodù. Gli dèi sono molto presenti nell'*Antigòn an Kreyòl* e sono le divinità del Vodù. Marraine, la sacerdotessa, evoca secondo il rituale -con il suo sincretismo animista, feticista-cattolico- Papà Legba, dio dei crocicchi, dei riti magici e dei sortilegi, divinità che pone in contatto gli uomini con gli spiriti.

Tiresias, l'indovino cieco, evoca secondo tutte le regole del rituale Erzulie (in altra grafia o nomenclatura, Ezili), dea della bellezza e insieme Mater Dolorosa, Afrodite e Madonna, sempre pronta, nella tradizione vodù, a sedurre ed a farsi sedurre, più volentieri dai più rispettabili e ricchi mulatti che dai miseri negri. Nel testo di Morisseau-Leroy è più Mater Dolorosa che Venere impudica; annuncia addolorata a Creonte le sventure e la fatalità inesorabile di queste sventure, quelle già accadute e quelle che accadranno.

I morti, nell'*Antigòn an Kreyòl*, sono più potenti degli spiriti, dei *loas*, e delle divinità; più volte si dice che né Creonte né Antigone sono colpevoli, perché agiscono obbedendo alla volontà dei morti. Ma questo fondamentale legame tra vivi e morti si è spezzato. Papà Legba, evocato, dice che non può aiutare Creonte e anche Damballa, il dio serpente, lo abbandona. Il marxista Morisseau-Leroy, verosimilmente, non credeva nelle pratiche magiche del Vodù, ma -almeno per un certo periodo- ha visto nel Vodù un potenziale identitario e rivoluzionario, un elemento di lotta o almeno di resistenza all'espropriazione materiale, spirituale ed intellettuale da parte del colonialismo nelle sue varie forme. E' paradossale che, pochi anni dopo la *première* dell'*Antigòn an Kreyòl*, Morisseau-Leroy sia stato costretto alla fuga ed all'esilio dalla sanguinaria dittatura di Duvalier e dei suoi *tonton macoutes*, dittatura che sfruttava ampiamente il Vodù; lo stesso Duvalier si atteggiava a *hungan*, sacerdote, o si stilizzava con i suoi abiti neri a Barone-Sabato o Barone-Cimitero.

Pure questa Antigone, come molte altre, è soprattutto la tragedia di Creonte, al quale l'autore ritornerà col dramma *Wa Kréyon*. È lui che tiene quasi sempre la scena, è a lui che vengono riferiti -e quindi comunicati allo spettatore ed al lettore- gli eventi, per esempio la sepoltura data da Antigone al corpo di Polinice, uno dei passi più poetici del testo. Caparbio e autoritario, Creonte non è nemmeno nell'opera di Morisseau-Leroy un feroce tiranno; non

se redimen sólo con la negación indiscutible.” Toda la tragedia se desarrolla en un único lugar, la morada y el peristilo del rey Creonte, en una escenografía greco-haitiana cuyos pórticos y columnas evocan una antigüedad clásica aunque también, subraya Anna Paola Mossetto, el estilo del típico templo vudú, en el que se realizan precisamente las evocaciones rituales. Los dioses griegos se convierten en divinidades vudú, luminosas y benévolas (los *rada*) o infernales y crueles (los *petro*), y, a veces, benignas y amenazadoras al mismo tiempo.

Como en Sófocles, Antígona habla y actúa en nombre de principios absolutos y también de lazos de sangre, de vínculos de familia y de la estrecha y viva relación con los muertos. Más que en Sófocles, la aguja de la balanza de esta milenaria duplicidad de interpretación del actuar de Antígona –los valores universales humanos o los vínculos consanguíneos– se desplaza hacia la segunda posibilidad. El primer vínculo y el primer deber parecen referirse –a través del amor fraternal, ciertamente, y la observancia impávida de la ley de la conciencia– a los muertos.

Para bien o para mal, en la obra de Morisseau-Leroy son los muertos los que dictan los imperativos categóricos y los que determinan los eventos. Los muertos son el destino, y nada lo ejemplifica mejor que la estirpe de Edipo, que la sacerdotisa vudú reclama bajo ese perfil, con una interesantísima evocación del mito de Edipo.

El culto a los muertos, su presencia entre los vivos, casi el intercambio entre la condición de vivo y la de muerto, y el ritual de enterramiento, son un elemento fundamental del Vudú. Los dioses están muy presentes en la *Antigòn an Kreyòl* y son la divinidades del Vudú. Mairaine, la sacerdotisa, evoca según el ritual –con su sincretismo animista, fetichista-católico– a Papá Legba, dios de las encrucijadas, de los ritos mágicos y de los sortilegios, divinidad que pone en contacto a los hombres con los espíritus.

Tiresias, el adivino ciego, evoca, según todas las reglas del ritual, a Erzulie (en otra grafía o nomenclatura, Ezili), diosa de la belleza y al mismo tiempo Mater Dolorosa, Afrodita y Virgen María, siempre dispuesta, en la tradición Vudú, a seducir y a dejarse seducir, con más ganas si es por los respetables y ricos mulatos que no por los míseros negros. En el texto de Morisseau-Leroy es más Mater Dolorosa que Venus impúdica; anuncia afligida a Creonte las desgracias y la fatalidad inexorable de estas desgracias, las ya sucedidas y las que sucederán.

Los muertos, en la *Antigòn an Kreyòl*, son más poderosos que los espíritus, que los *loas*, y las divinidades; muchas veces se dice que ni Creonte ni Antígona son culpables, porque actúan obedeciendo la voluntad de los muertos. Pero este vínculo especial entre vivos y muertos se ha roto. Papá Legba, evocado, dice que no puede ayudar a Creonte, y también Damballa, el dios serpiente, lo abandona. El marxista Morisseau-Leroy, verosíblemente, no creía en las prácticas mágicas del Vudú, pero, al menos durante un cierto periodo, ha visto en el Vudú un potencial, identificador y revolucionario, un elemento de lucha o, por lo menos, de resistencia a la expropiación material, espiritual e intelectual por parte del colonialismo en sus diferentes formas. Es paradójico, que, pocos años después del estreno de la *Antigòn an Kreyòl*, Morisseau-Leroy se viese obligado a huir y a exiliarse por la sanguinaria dictadura de Duvalier y de sus *tonton macoutes*, dictadura que explotaba ampliamente el Vudú; el propio Duvalier se las daba de *hungan*, sacerdote, o estilizaba su figura con vestidos negros de Barón-Sábado o Barón-Cementerio.

Y sin embargo esta Antígona, como otras muchas, es sobre todo la tragedia de Creonte, al que el autor volverá con su drama *Wa Kréyon*. Es él el que ocupa casi siempre el escenario,

è giustificato ciò che disse molti anni dopo l'autore stesso, ovvero che Duvalier avesse agito come Creonte. Quest'ultimo cerca di evitare la morte di Antigone, anche se non è disposto a recedere dal suo editto. Creonte vorrebbe agire altrimenti, ma "qualcosa lo spinge a fare ciò che non voleva" e anche Antigone, riaffermando il proprio dovere di ribellarsi, gli riconosce che è suo dovere e diritto di capo agire come agisce. Come le figure della tragedia greca, Creonte è dominato dall'*Ananke*, dalla Necessità, senza esserne perciò giustificato. Vorrebbe ma non può comportarsi in modo diverso e, quanto alle divinità, dice sprezzantemente che non possono capire le ragioni di un capo che comanda. La Politica è più forte degli dèi e provoca tragedia. Mentre il Creonte di Sofocle alla fine è distrutto, si definisce folle e chiede di essere portato via, il Creonte creolo si sente un albero sradicato dall'uragano e vorrebbe piangere ma se lo vieta, perché un re non ne ha il diritto, e proibisce che si sparga una sola lacrima in tutto il regno. Creonte sente che il suo dovere non cancella la sua colpa: la Necessità non è una giustificazione né un'assoluzione. Egli vive dunque la colpa tragica; è un personaggio tragico, giacché tragedia significa non poter agire senza essere, in un modo o nell'altro, colpevoli.

Antigone, invece, non si sente in colpa, né è presentata quale colpevole. E' una figura di "pura umanità", come Goethe – autore sostanzialmente non tragico – definisce la sua *Ifigenia*. Adamantina e dura nel suo radicale rifiuto di ogni male e di ogni compromesso, nella sua forza di dire "no", Antigone è l'incarnazione della vita e della libertà. È la negazione, scrive Moira Fradinger, di ogni "zombificazione" sempre in agguato sotto ogni cielo e da parte di ogni potere nei confronti di ogni individuo. E' una figura di chiarezza; il suo affetto per i morti non è oscuro culto infero, bensì luminoso amore che abbraccia vivi e morti nell'eterno presente della vita, arcobaleno che nel culto vodù congiunge terra e cielo. Alla fine del dramma, Antigone parla felice dall'alto di un cielo dove vola con l'amato Hémon, in una leggerezza che -si dice esplicitamente- ignora divieti e doveri e si è liberata di ogni peso del passato. L'opposto di ogni tragedia.

A parte l'incommensurabile distanza poetica, Sofocle è ben più tragico, anche soltanto con il grandioso stasimo sull'uomo, una delle più grandi pagine di tutti i tempi, che rappresenta la terribilità dell'essere umano, questa unica specie venuta a creare, a modificare, a rompere, a distruggere, a violare tutte le leggi della vita. Leggendo l'*Antigòn an Kreyòl*, più che a Sofocle si pensa al finale scritto da Brecht nel 1951 per la rappresentazione di Greiz della sua *Antigone* composta quattro anni prima: "... dai sacrifici barbari/ di un grigio tempo primordiale, l'umanità/ si levò grande!".

es a él al que se le relatan los hechos –y por tanto, se le comunican al espectador y al lector-, por ejemplo, la sepultura dada por Antígona al cuerpo de Polinice, uno de los fragmentos más poéticos del texto. Testarudo y autoritario, Creonte ni siquiera es, en la obra de Moris-seau-Leroy, un feroz tirano; ni está justificado lo que años después dijera el propio autor, que Duvalier había actuado como Creonte. Éste último trata de evitar la muerte de Antígona, a pesar de que no está dispuesto a retirar su edicto. Creonte querría actuar de otro modo, pero “algo le empuja a hacer aquello que no quería”, e incluso Antígona, reafirmando su propio deber de rebelión, le reconoce que es su deber y derecho de jefe actuar como actúa. Como las figuras de la tragedia griega, Creonte está dominado por la *Ananke*, por la Necesidad, sin que por ello se le justifique. Querría, pero no puede comportarse de manera diferente y, por lo que se refiere a las divinidades, dice con desprecio que éstas no pueden comprender las razones de un jefe que manda. La Política es más fuerte que los dioses y provoca la tragedia. Mientras el Creonte de Sófocles al final es destruido, se considera loco y pide que se lo lleven, el Creonte criollo se siente un árbol arrancado de raíz por el huracán, y querría llorar, pero él mismo se lo prohíbe, porque un rey no tiene derecho, y prohíbe que se derrame una sola lágrima en todo el reino. Creonte siente que su deber no borra su culpa: la Necesidad no es una justificación ni una absolución. Por tanto, él vive la culpa trágica; es un personaje trágico, ya que la tragedia significa no poder actuar sin ser, de un modo u otro, culpable.

Por el contrario, Antígona no siente culpa, ni se le presenta como culpable. Es una figura de “pura humanidad”, como define Goethe –autor sustancialmente no trágico- su *Ifigenia*. Adamantina y dura en su radical rechazo de todo mal y de cualquier compromiso, en su fuerza de decir “no” Antígona es la encarnación de la vida y de la libertad. Es la negación, escribe Moira Fradinger, de toda “zombificación”, siempre al acecho, bajo cualquier cielo y por parte de cualquier poder respecto a cualquier individuo. Es una figura de claridad; su afecto por los muertos no es un oscuro culto infernal, sino luminoso amor que abraza a vivos y a muertos en el eterno presente de la vida, arcoíris que en el culto vudú une tierra y cielo. Al final del drama, Antígona habla feliz desde lo alto del cielo donde vuela con el amado Hémon, en una levedad que –se dice explícitamente- ignora prohibiciones y deberes, y se ha liberado de cualquier peso del pasado. Lo opuesto a cualquier tragedia.

A parte de la inconmensurable distancia poética, Sófocles es mucho más trágico, incluso con sólo el grandioso estásimo sobre el hombre, una de las más grandes páginas de todos los tiempos, que representa la terribilidad del ser humano, única especie que ha venido a crear, a modificar, a romper, a destruir, a violar todas las leyes de la vida. Leyendo *Antigòn an Kreyòl*, más que a Sófocles se piensa al final escrito por Brecht en 1951 para la representación en Greiz de su *Antígona* compuesta cuatro años antes: “... desde los sacrificios bárbaros / de un tiempo gris primordial, la humanidad/ se elevó grande”.

FOUAD LAROUI, OU QUAND LE ROMANCIER DEVIENT HISTORIEN

(Fouad Laroui or when the novelist become an historian)

Amraoui Abdelaziz*
Université Cadi Ayyad

Abstract: When history interferes in fiction, the generic boundaries are broken. From playful fiction we go to historic seriousness, and vice versa. In the dictionary, the word “History” is ambiguous. It is at the same time a set of real events, chronologically dated and localized and therefore necessarily circumscribed and a way of representing the real or reality by pretending to tell what might have happened or might happen.

Maghreb novelists will find in this semantic interpenetration a benefit so that their narration meet a History institutionally official. They have been developing, shortly before, a bulimia for the History that their elders and predecessors have not well grown. Even if they were not primarily seeking “The Absent of history” (Certeau 1973), they will pretend to be teachers to expose, under the generic label “novel”, a critical part of the history of Morocco by the end of the 19th century and the 20th century, by mixing historical personalities and characters at the service of fiction.

Marthe Robert defines the novel in these terms: “A revolutionary and bourgeois genre, that is democratic by choice and animated by a totalitarian spirit, making it break barriers and borders, the novel is free, free to the extent of being arbitrary to the last degree of anarchy” (1972: 14). It is in this spirit that we will try to see how History, with a capital H, is exploited in “the Old Lady of the Riad” by Fouad Laroui and in “Pilgrimage of an Artist in love” by Khatibi and how this transfer of historic references is operated into a narrative account apparently belonging to the fictional regime.

Keywords: History; Maghreb literature; Fiction; Reality; Effect of the real

Résumé: Quand l’Histoire s’immisce dans la fiction les frontières génériques sont brisées. Du ludique fictif on passe au sérieux historique, et vice versa. Dictionnairement, le mot “Histoire” est ambigu. Il est à la fois, un ensemble d’événements réels, historiquement

* **Dirección para correspondencia:** Faculté Pluridisciplinaire -Safi-, département de Langue, Littérature et Communication Françaises [amraouia@hotmail.com].

daté et localisés et donc forcément circonscrits; et une façon de représenter le réel ou la réalité en feignant de raconter ce qui a pu ou pourrait advenir.

Les romanciers maghrébins vont trouver dans cette interpénétration sémantique une aubaine pour que leurs récits aillent à la rencontre d'une Histoire institutionnellement officielle. Ils développent, et ce depuis peu, une boulimie pour l'Histoire que leurs aînés et prédécesseurs n'ont pas bien cultivés. Et même s'ils ne cherchaient pas essentiellement *L'Absent de l'histoire* (Certeau 1973), ils vont jouer aux pédagogues pour exposer, fût-ce sous le label générique « roman », une partie critique de l'Histoire du Maroc de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle en mêlant personnalités historiques et personnages au service de la fiction.

Marthe Robert définit le roman en ces termes: « Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, le roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie » (1972: 14). C'est dans cet esprit que nous tenterons de voir comment l'Histoire avec un grand H est instrumentalisée dans *La Vieille dame du Riad* de Fouad Laroui et *Pèlerinage d'un artiste amoureux* de Khatibi et comment s'opère ce transfert de la référentialité historique soumise à une épreuve de vérification dans un récit a priori appartenant au régime fictionnel.

Mots clés: Histoire; Littérature maghrébine; Fiction; Réalité; Effet du réel.

1. Introduction

Il est vrai que parler de littérature et de récit historiographique, c'est évoquer deux «continents» (Barthes 1960: 524) cantonnés dans deux sphères diamétralement opposées de par leurs sources et leurs affectuations. Tout se passe comme si les faits racontés dans le roman frappaient à la porte d'un autre genre circonscrit et arrêté depuis longtemps. C'est un roman, son «seuil» le souligne avec l'indication générique sans conteste: « roman ».

Mais, n'est-il pas vrai non plus que le roman est ce genre, presque bâtard, qui permet des excès quant aux possibilités narratives et les modalités de penser l'histoire en tant que composante du récit lui-même. C'est une aubaine. Marthe Robert, avec un sens psychanalytique aigu, soutient dans son *Roman des origines et origines du roman* que le roman est un « Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, le roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie » (Robert 1972: 14). L'écriture est donc avant tout un choix de l'angle de traitement du sujet mis en intrigue. Dans ce genre ouvert à toutes les possibilités, il n'est pas rare que le récit fictionnel rencontre l'Histoire. En fait les territoires des deux récits ne sont pas nettement balisés qu'il devient parfois difficile de les distinguer. Ainsi, le romanesque s'ouvre au non-romanesque et par conséquent le littéraire ouvre une porte béante pour recevoir en son giron le foncièrement non-littéraire alors même que celui-ci emprunte de celui-là les procédés d'écriture.

Ces œuvres visent à se positionner dans un univers socioculturel, délimité géographiquement, avec une portée historique et fictionnelle très marquée. Elles sont des prétextes pour exposer une Histoire d'un pays dans une des phases les plus difficiles de son existence.

Elles en donnent, à la fois, une image ludico-fictionnelle et une image étalée, plus encline à raconter un héritage commun à tout le peuple, dans une espèce de polyphonie qui ne dit pas son nom. Deux voix “génériques” sont à même de prendre les commandes de la narration d’où le sentiment du “discontinu [et de la] rupture” (Ravel 2007: 26) qui vient contaminer *L’Illusion référentielle* (Barthes 1982: 91-118). C’est le cas des romans maghrébins qui prennent comme toile de fond la période colonialiste.

L’effet du réel (1982: 81-90) garant de la fonctionnalité du texte romanesque, en se frottant au patrimoine historique, va transporter cette “illusion référentielle” vers une référentialité historique soumise à une épreuve de vérification. Les deux crient leurs “pactes”. Avec Fouad Laroui, le récit est face à l’Histoire d’un pays. La duplicité de pacte de lecture va incessamment pousser le lecteur à devoir faire la part des choses entre les deux régimes et mettre les personnages, soit dans leur contexte textuel, soit dans un hors-texte.

2. Récit et Histoire

Selon le dictionnaire, le mot “Histoire” est ambigu. Il surfe sur deux vagues antinomiques: il est à la fois, un ensemble d’événements réels, historiquement daté et localisés et donc forcément circonscrits; et une façon de représenter le réel ou la réalité en feignant de raconter ce qui a pu ou pourrait advenir, et dans ce cas, c’est l’effet du réel. Quand le terme est porté par la première vague, il est ouverture sur le passé telle une mémoire collective, définie comme étant “le lien vivant des générations”¹, donnant un accès à la connaissance du présent, mais aussi une explication de ce qui arrive *hic et nunc*. De ce fait, l’Histoire devient un élément incontournable de l’identité collective d’une communauté. D’ailleurs, «L’ambition de l’historien comme tel demeure bien le récit de l’aventure vécue par les hommes»². Et afin d’entrer cela dans ceci, le romancier installe son récit à un moment charnière de l’Histoire, dans un temps autre avec une intention tacite ou proclamée pour que la vérité historique, qu’il défend, serve une cause quelconque, personnelle réductrice, ou plus large, et dans ce cas, elle serait nationale même. Le récit historiographique est forcément utile et son *utilité*³ est en faveur d’une cause. Désormais, il n’y a pas que le philosophe qui emprunte à l’Histoire. Pour ce faire, le personnage romanesque est un prétexte pour trouver le moment fatidique de l’Histoire qu’il veut étaler et faire retrouver au public les grands moments de cette Histoire méconnue du lecteur-citoyen : causes de protectorat, causes des soulèvements, de la guerre du Rif, le gazage du Rif... À l’intérieur du texte, l’organisation des faits leur confère une grande importance surtout que le lecteur de la production littéraire marocaine n’a pas encore été éduqué de manière à recevoir un roman-document. La littérature de témoignage⁴ existe bien dans

1 Maurice Halbwachs in Marc Bloch (1925 : 79).

2 Aron in Veyne (1976: 10).

3 Pour plus de précisions concernant cette notion en sociologie, consulter Raymond Boudon (2010). *La Sociologie comme science*. Paris : La Découverte, Coll. Repères, 56-57.

4 Une littérature abondante a ainsi vu le jour, preuve en est cette littérature carcérale qui a trouvé son chemin vers les librairies. A titre indicatif les titres «*Kana waakhawatouha* de Abdelkader Chaoui (texte en arabe), *La Cellule 10* de Ahmed Al Marzouki ; *Tazmamort* de Abdel Aziz Bin Bin, *Kabazal* de Mohamed Rais et Salah Hachad ; *On affame bien les rats* de Abdelaziz Mourid ; *Les Sarcophages du Complexe* de Mohamed Nebrani.

notre pays et continue de se nourrir du vent de liberté qui y a soufflé après les années de plomb, qui ont touché même la littérature.

Sur un autre plan, il faut dire que le rapport entre le réel et la fiction est un sujet d'études très débattu. Roland Barthes, se demandait déjà en 1967 « s'il est bien légitime d'opposer toujours le discours romanesque, le récit fictif au récit historique. » (Barthes 1994: 417) Et quand les deux histoires se bousculent dans le même texte, des lignes de démarcation existent pour que nul doute générique ne puisse s'immiscer, même si Barthes réfutait la spécificité du texte historique soutenue par Aristote, et même si Jean-Marie Schaeffer allait dans le sens d'une « crise de la notion de vérité [aboutissant à une] déstabilisation des frontières entre factuel et fictionnel. » (Schaeffer 2001: 16) A vrai dire, et cela rejoint les propos Karl Viëtor parlant du genre littéraire en général, « le genre n'est pas une "loi", mais une structure; partout fondatrice, elle ne se fige jamais en norme et ne coïncide nulle part avec une œuvre individuelle. »⁵

Le recours à des notes infrapaginales, les citations mises entre guillemets et l'italique sont des procédés de démarcation entre le fictionnel et le factuel, qui, pris et circonscrit ainsi, est proche de l'archive. A cela s'ajoute une autre remarque anodine. En effet, le texte historique est essentiellement narratif respectant une morphologie qui intègre début, fin et bien évidemment, une phase transitoire. Ainsi, les personnages romanesques peuvent-ils réussir facilement leur immersion dans l'Histoire connectant ainsi le projet diégétique à une recherche avouée dans l'Histoire. En effet, foncièrement « Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres. » (Derrida 1986: 264) Il s'agira donc de penser la transformation que subira un « événement » à l'intérieur d'une diégèse basée initialement sur la feinte. Le fait devient récit de fait. Ce passage pointe un hors-texte puissant -le passé- tout en faisant montre de la littérarité du texte qui en résulte. Ainsi exposé, le genre continue de conserver son statut nécessaire mais perd sa valeur fondamentale singularisante, pierre angulaire de la théorie aristotélicienne et classicisante. Les critiques: Genette, Todorov, Schaeffer, Compagnon, Hamburger, Viëtor, entre autres, soulignent, à juste titre, que cette ancienne valeur fondamentale, que l'on considèrerait comme objective, se voit entachée d'une certaine hybridité, d'autant qu'elle n'est plus pure.

3. Du roman historique

Le roman peut se targuer à présent d'entrer dans une nouvelle ère qui lui conférera l'opportunité de plonger dans le réel:

Les romans historiques abondent, reflétant à l'évidence un goût dominant chez les lecteurs contemporains, férus d'Histoire, désireux de se plonger dans l'infini des siècles. [...] dans toutes les aires culturelles, de grands auteurs confirmés écrivent des romans historiques et des textes ambitieux paraissent (Gengembre 2006: 142)

avec une volonté accrue pour célébrer une mémoire collective désireuse de mettre à nu une tranche d'un passé plein de rebondissements et d'événements. Dans ce cas,

5 Viëtor in Genette et Todorov (1986: 28).

[...] la mémoire imposée est armée par une histoire elle-même « autorisée », l'histoire officielle, l'histoire apprise et célébrée publiquement. [...] la mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la remémoration des péripéties de l'histoire commune tenues pour les événements fondateurs de l'identité commune. La clôture du récit est mise ainsi au service de la clôture identitaire de la communauté. Histoire enseignée, histoire apprise, mais aussi histoire célébrée (Ricoeur 2000: 104).

Le passé symbolique dont il sera question dans le récit résume cet accès dont les lecteurs avaient besoin pour comprendre, si peu que ce soit, une Histoire restée toujours hermétique et très lacunaire.

Le récit historiographique trouve ainsi sa place à l'intérieur de la fiction et sera instrumentalisée pour donner un aperçu sur un passé, que parfois les officiels ont toujours occulté sinon trop célébré, et où le maître-mot reste invariablement: Crise. « Pour cela, il nous faudra replacer les événements récents dans leur contexte historique, démystifier les raisonnements que suscitent toutes les paniques, donner une lecture neuve de cette crise. » (Attali 2009: 8). En fait, l'Histoire dans le roman, pour ne pas parler crûment du roman historique, va explorer les tensions entre deux écritures érigées toutes deux sur des terrains glissants, animant sans cesse des mythes, qu'on veut toujours, sociaux. Cette situation semble contredire Compagnon quand il parlait de « guerre des sciences et des lettres » (Compagnon 2007: 35-36) puisque l'Histoire en tant que pratique scientifique trouve dans la littérature un terrain propice pour sa diffusion.

Cette insertion constitue un moyen à travers lequel il devient possible d'appréhender le passé en imposant *de facto* des réalités et des perceptions toutes faites. Ainsi, quand les historiens ont délaissé le passé récent pour se consacrer à un passé très lointain et très anachronique (Laroui), les romanciers ont pris la relève avec plus de liberté et de sensibilité.

D'un autre côté, dans une aire où, de jour en jour, on voit les mentalités changer et les gouvernements se démocratiser, le roman et la littérature en général, commence à s'intéresser au passé réel, qu'il soit biographique ou historique. Et c'est parce que le présent n'a pas échappé à ses vices et à ses maux que le retour au passé trouve ses assises. La rétroversion dont il est question peut ressembler à une archéologie de la trace mnésique.

La fiction, en dernier ressort, va redéfinir les modalités de transmission du contenu historique après une prise de conscience de cet espacement qui a nui essentiellement à l'appréhension qu'ont les lecteurs-citoyens de leur passé. Cette rencontre est au goût de retrouvailles avec un objet immatériel perdu. Emmanuel Bouju parlerait d'une « promotion de la trace qui apparaît dans les romans comme trace matérielle, empreinte et indice du passé devenant trace écrite » (Bouju 2006: 40) tentant de rendre le visible passé lisible. Alors qu'Emmanuelle Ravel, qui s'est attelée sur l'œuvre de Blanchot, voit que ce recours à l'histoire et l'historisation des récits fictionnels revient

à dégager du présent les ruines du passé. D'un point de vue marxiste, la modernité est cette émergence inchoative de la précarité : elle n'est qu'une redécouverte des fondements de l'origine dans la vie actuelle. Elle s'apparentera plus loin à la vision en ruine de la littérature. [...] Pour faire obstacle à l'oubli, il faut que le passé soit vivace

dans le présent, un présent tout gorgé non pas du souvenir, mais de la présence même de ce passé. (Ravel 2007: 26)

C'est un rappel d'une conscience nationale déchirée, d'un malaise citoyen qui ne dit pas son mot et qui touche nos pays maghrébins, à l'instar d'autres régions du monde qui « remettent au premier plan les conflits avec un passé qui passe mal et rejaillit sur le présent, l'appel d'une mémoire hors d'atteinte. » (Blackeman 2004: 101).

Dans cette ambiance, la littérature va construire une autre histoire, la vraie Histoire de manière oblique et atomisée en laissant tomber les masques.

La trace offre l'invisible visibilité et l'opaque transparence dans l'ici et le maintenant d'un passé irrémédiablement passé. Elle apporte aussi un dynamisme à l'écriture. Grâce à elle, l'espace romanesque profite d'une écriture du relai dans les multiples renvois et inter-textes témoignent d'une volonté de recherches documentaires.

Et le roman de devenir un document soumis à certaines lois et principes puisque

Le passé n'est pas libre. Aucune société ne le laisse à lui-même. Il est régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré ou haï. Qu'il soit célébré ou occulté, il reste un enjeu fondamental du présent. Pour ce passé souvent lointain, plus ou moins imaginaire, on est prêt à se battre, à étripier son voisin au nom de l'ancienneté de ses ancêtres. Que survienne une nouvelle conjoncture, un nouvel horizon d'attente, une nouvelle soif de fondation, et on l'efface, on oublie, on remet en avant d'autres épisodes, on retrouve, on réécrit l'histoire, on invente, en fonction des exigences du moment, d'anciennes légendes. (Robin 2003: 27)

Le travail scriptural est tel qu'il ressemblerait au travail du deuil « qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu » (Ricœur 2000: 476). Ce recours à l'histoire va localiser des événements pour les cristalliser et les incruster dans la mémoire collective par une lecture (cursive).

L'exercice du devoir de mémoire devient essentiel dans cette ère de soupçon politique et sociale. C'est un grand secours au maintien de l'unité de la nation que de revenir en arrière, au passé, afin de donner vie à une cohérence, à des valeurs, à des normes communes, forgées au fil de temps. Son rappel se fonde sur une exigence politique et nationale. Et nos romanciers d'honorer à leur manière le passé de la nation, qui devient, force de constater un fonds commun qui non seulement nous arrache du présent, mais nous confirme, aussi, sa présence dans la construction d'une conscience qui se veut, bon gré mal gré, à l'écoute de son Histoire.

4. De quelques modalités d'insertion de l'Histoire dans le roman

4.1. Le devoir de mémoire selon Laroui

La Vieille dame du riad se présente sous forme d'un triptyque dont les deux volets extérieurs renferment, sur un plan scriptural, le récit fictif, alors que le volet médian est dédié à l'Histoire de Tayeb, et transitivement à l'Histoire du Maroc moderne.

Le plus grand triomphe de *La Vieille dame du riad* (2011) réside dans la capacité à sauter du leurre à la réalité passée, et à penser la relation tumultueuse entre le Maroc et la France d'une part, et du Maroc et l'Espagne, d'autre part. Mais aussi le Maroc avec sa propre Histoire. C'est un texte, qui loin de dresser ce qui fut, est celui qui provoque cette Histoire. L'intellectuel, tout comme le romancier qu'est Fouad Laroui, est un mélange succulent. Son style consiste à nous rebrancher sur le présent et à l'exprimer historiquement à travers l'histoire de Cécile et François, le couple français venu s'installer à Marrakech sur un coup de tête de François : « Et si on s'achetait un riad » (2011: 9) et un paragraphe plus loin; « Hein ? Dis, si on s'achetait un riad à Marrakech ? » (2011: 9). Avec ce texte, Laroui réussit un autre tour de magicien. Après ces humeurs intertextuelles dont ces textes précédents, notamment *Méfiez-vous des parachutistes*, abondaient, l'auteur attaque une autre piste: l'Histoire. Sa passion pour la lecture est si grande que lire un Laroui revient à plonger dans sa très vaste bibliothèque imaginaire.

Le début du roman est loin de nous renseigner sur sa vocation essentiellement historique. La narration installe la diégèse dans un univers fictionnel par un narrateur qui s'enracine dans le présent, pour ensuite laisser sa voix à un autre narrateur, venu d'une autre époque, presque d'une autre planète, se basant sur un texte écrit par un professeur universitaire qui tient sa matière brute d'une diseuse chenue, symbolisant la lutte contre l'oubli. La vieille dame raconte, secrètement et religieusement, une histoire que les protagonistes français vont installer dans un monde de relations internationales, dans une période de chaos, lointaine et anachronique. Le couple ramène le temps dans sa substance au seul présent loin de toute considération relevant d'un passé lointain et sans retombées futures. François et Cécile⁶ joueront aux aveugles qui se trouvent dans l'impossibilité de comprendre et d'appréhender un monde qui leur échappe.

A la question, somme toute innocente, de François adressée à son voisin Mansour Abaro: - « Eh bien, qu'est-ce qu'elle a dit ? » Le professeur répondra : « waw ! C'est une histoire... comment dit-on ? Pleine de bruit et de fureur. Et encore, n'était-ce que le début. » (2011: 94). Il est le seul à l'entendre et, par conséquent, il lui prête les oreilles afin de distinguer ses propos venus d'un corps presque invisible, presque présent, comme d'ailleurs sa voix inaudible : « -- C'est étrange, [François] l'interrompt Mansour. Je lui ai posé quelques questions auxquelles elle n'a pas répondu, mais ensuite j'ai eu l'impression qu'elle me disait quelque chose, autre chose, qui n'avait rien à voir avec mes questions. » (2011:71). Son récit est plus considéré comme une lecture attentive d'une boîte noire, et l'on devra s'interroger sur les effets des asymétries d'informations entre l'existant et le passé. A dire vrai, Massouda, c'est le prénom de l'esclave de Lalla Ghita, l'ancienne patronne de la demeure morte « au début des années 60 » (2011: 198), semble ne délier sa voix qu'à qui sait l'écouter, et son propos, source de toutes les polémiques, ressuscite le passé du riad, de Marrakech et du Maroc à travers l'histoire de Tayeb, fils de Hadj Fatmi. Gardienne des lieux, elle fait son apparition alors qu'elle n'est qu'apparence voulant retrouver un disparu qui, par un jeu de cascades, fera « apparaître l'essence de l'être qui est d'être encore là où il manque, d'être en tant que dissimulé » (Blanchot

6 D'ailleurs, étymologiquement le prénom Cécile vient du latin *caecus* (l'aveugle) d'où *cécité*. Mythologiquement, la cécité était la caractéristique des devins.

2006: 344). D'ailleurs, depuis toujours, Massouda avait « cette faculté d'apparaître et de disparaître comme un djinn, on la regard[ait] sans la voir ou alors on croy[ait] la voir alors qu'elle n'est plus là. » Et des pages plus loin, le lecteur saura que Hadj Fatmi « a eu la conviction que la petite esclave au cœur d'or et à l'âme pure a un don, qu'elle peut "voir" par-delà les montagnes et les mers. » (2011: 140). Elle est presque cette Zarka' El Yamama (celle aux pupilles azur) de la période antéislamique de la péninsule arabe restée dans les annales en faveur de cette aptitude singulière qu'elle avait de pouvoir voir à des kilomètres au loin. D'ailleurs, le narrateur révèle à la page 115 que Massouda « la petite esclave qui voit l'avenir, --mais ça, personne ne le sait-- ». Son corps est doté d'une présence à la fois virtuelle et actuelle. Elle peut facilement devenir spectre. En filigrane, son état ressemble à ce que décrit Merleau Ponty dans *La phénoménologie de la perception* en ce sens que l'invisible est virtuellement visible, et par voie de conséquence l'absent est réellement et/ou virtuellement présent ailleurs, et pour le rendre présent ici il faut qu'il soit partout ailleurs. Hadj Fatmi était juste dans les attributs qu'il donnait à sa domestique puisque c'est elle qui devra attendre Tayeb pour son retour à la maison afin de pouvoir lui remettre en main propre le riad.

Le professeur qui, en tant que voisin, commence la socialisation des nouveaux propriétaires de la demeure, réécrit cette histoire « en une petite centaine de feuilles reliées par une spirale. Sur la première page s'étalait en grosses lettres le titre : Histoire de Tayeb » (2011: 97). Son écoute attentive est aussi une « écoute silencieuse de ce qui, en [elle] et hors d'[elle], se déploie » (Nicolas 2004: 46). Les deux étrangers, pris au dépourvu, sont interpellés par le poids de cette Histoire-histoire d'autant plus qu'ils ignorent les mécanismes de l'évolution d'une Histoire inscrite dans le giron de relations internationales et que, sur elle, ils ne peuvent absolument rien. L'approche adoptée par le professeur, et qui se voulait positiviste et scientifique, n'est en aucun cas assimilée par les deux protagonistes puisqu'ils se sont arrêtés à un niveau superficiel réducteur et stérile. Et de comprendre qu'après l'indépendance, avec tout son lot de perdus, de morts et de dégâts, tant sur le plan matériel que moral, le Maroc est en passe de plonger dans une autre forme de colonisation construite autour de sa dépersonnalisation et de sa démarocanisation.

4.2. Histoire dite; Histoire écrite

L'historique semble procéder de la parole féminine dans un format qui ressemble à l'épopée aristotélicienne, mais la littérisation de l'Histoire va procéder, au contraire, d'une recherche et d'une maîtrise de l'art. De la trace mnésique caractéristique des cultures orales, on passe, comme par enchantement, à l'ère du livre et de la trace écrite. Le matériau historique se voit, ainsi, changer de peau et d'énonciation pour le bonheur ou le malheur des deux lecteurs. Pour ce faire, une attention historicisante aura dû être nécessaire pour respecter l'organisation naturelle du fait historique. Ainsi, l'écriture permettra-t-elle à la parole, et donc à la femme, d'être entendue et écoutée.⁸

7 Paris, Gallimard, 1945.

8 « La voix, le rythme et le ton de la parole, les gestes et mimiques du conteur, l'espace partagé avec un auditoire qui colle à ses paroles et dont l'attente peut induire des modifications importantes du récit, tout cela disparaît dans le conte donné à lire. » in Bru Josiane (2009-2010): « De l'oral à l'écrit: la rupture », Port Acadie: *Revue interdisciplinaire en études*, n° 16-17, 34.

Le relais est remis et la tradition orale va muter en pratique scripturale, comme s'il s'agissait d'un avatar. Laroui semble répondre en écho à Paul Ricœur pour qui l'Histoire est écrit : « L'écriture, en effet, est le seuil de langage que la connaissance historique a toujours déjà franchi, en s'éloignant de la mémoire pour courir la triple aventure de l'archivage, de l'explication et de la représentation ». (Dosse 2002: 171) L'archive, en tant que telle, est un document en puissance dont la valeur testimoniale viendra combler, un peu que ce soit, un manque dans les sources d'information taillées, essentiellement, sur et pour la gloire d'une partie contre toutes les autres. Sur un autre plan, ce passage au goût de traduction est à même de faire entrer l'Histoire du Maroc « dans la danse avec le phénomène bien connu de la mondialisation, de la démocratisation, de la massification, de la médiatisation. » (Nora 1984) Le voisin va s'offrir l'occasion de sa vie pour passer écrivain. Son écoute était religieuse que l'Histoire du Maroc venait à lui. Il procédera de façon à ce que l'histoire Tayebdevienne un prétexte pour raconter l'Histoire du Maroc. De la biographie on passe à une échelle plus grande: le pays dans une période historique critique. Son manuscrit est à l'écoute du récit de l'ancienne esclave, mais il est aussi le produit d'une érudition. La parole passe à l'écrit après analyse de cette mémoire toujours à l'affût du présent, mais toujours dans sa corrélation avec le passé.

Le professeur va reprendre le récit nocturne, étalé sur une semaine ou plus. Il le développe, lui attribue une texture et une structure digne d'un manuel où la biographie et l'Histoire se croisent. On passe d'une oralité toute proche d'une mutité volontaire à une forme du récit après délégation du pouvoir-narrer. Abarro devient une partie de la chaîne de transmission d'un savoir qui maintiendra la mémoire du pays vivante, permanente et pérenne dans toutes les directions du temps tout en restant toujours identique, eu égard, à un certain point de vue. Les souvenirs sont cachés dans le noir d'une « petite chambre du fond [qui] ser[va]it d'étude [et] compuls[ait] des corans vénérables » (2011: 113) et ombragée par un bigaradier centenaire, d'un riad à Marrakech sis rue de Hammam dont le charme et l'emplacement ont séduit les deux étrangers: « Au fond d'une ruelle [...] ils entrèrent dans un couloir sombre qui débouchait sur une petite cour pavée de vieux carreaux jaunes et bleus. Levant les yeux, Cécile vit un arbre au pied duquel poussaient des bouquets d'iris sauvages. » (2011: 38). Cette chambre est mémoire et jarre à souvenirs où sont emmurés des vérités et des attentes, sous forme d'une promesse qui tient lieu d'engagement envers, non seulement, l'ancienne maîtresse des lieux, mais aussi envers l'Histoire.

La demeure visitée et aimée, déjà "antique" du vivant de hadj Fatmi au début du siècle dernier, est le haut lieu d'une histoire de famille qui rencontre l'histoire de tout un pays et qui attenait, et ce depuis un certain temps, "un supplément d'être" (Bachelard 1957: 65). Le riad est investi, entre autres, de mémoire familiale. Son architecture exprimerait en substance ce qu'est Marrakech-l'Histoire. Il paraît aller de soi que le couple achète un riad au lieu de tout autre mode d'habitation moderne dans une recherche d'exotisme et de dépaysement. Celui-ci s'apparente à l'archétype de la maison, et sa conservation dans l'état où il était peut être considérée comme une pérennisation d'une *imago mundi*, prise dans le sens d'une image de la continuité du monde. Ce n'est plus seulement un espace physique relevant d'un patrimoine familial et foncier, c'est aussi un espace traversé par l'Histoire.

C'est un lieu résiduel qui se meut dans une logique qui intègre à la fois le médiat et l'immédiat, l'immanent et le phénoménologique. C'est le lieu de toutes les surprises et de tous les écarts : temporels, historiques... Les deux Français, au lieu d'avoir un pied-à-terre ferme, se trouvent, contre toute attente, sur un terrain glissant et mouvant.

Le texte nous offre une série de lieux surdéterminés onomastiquement. Le couple a opté pour un riad, et à Marrakech, deux hauts lieux référant à un objet idéal. Les deux retraités, avec cet acte d'achat, vont entrer en possession d'« une mémoire archéologique » qui « inscrit l'individu dans un espace antérieur à son existence propre » à la mémoire affective »⁹. C'est une manière de s'installer dans un Maroc profond dans son Histoire et sa culture déjà millénaires. Ainsi, cette désignation spatiale est à même de renvoyer à des références temporelles transportant la spatialisation au-delà de ce que cette dimension physique peut signifier. C'est un lieu identitaire passé d'une génération à une autre par les lois immuables de l'héritage, pour qu'à la fin, il choie entre les mains d'un couple français qui viendra interrompre les liens sacrés de la transmission et de la passation des biens, faisant installer, par la même occasion, une discontinuité identitaire du riad. Il n'est plus totalement marocain, il devient aussi français par la nationalité des nouveaux propriétaires. Il est à la fois passif et actif. C'est un lieu familier et familial à la fois qui a vu défiler les générations et les événements. Que le riad soit sis rue du Hammam (bain maure), c'est là aussi une autre surdétermination, puisque leur trouvaille, qui devrait être le lieu d'une intimité, est mitoyenne à un lieu de proximité collectif « où les salles chaudes succèdent aux salles froides » (Chebel 1995: 193) lié aux coutumes et us de pays musulmans et charriant un ensemble de valeurs sociales relatives à des moments forts de la vie d'un musulman: purification, bénédiction, entretien du corps, recueillement, mariage, ablutions. En effet,

La vertu purificatrice et régénératrice du bain est bien connue et attestée, au profane comme au sacré, par des usages apparentés. Chez tous les peuples, en tous lieux et tous temps. On peut dire que le bain est universellement le premier des rites sanctionnant les grandes étapes de la vie, notamment la naissance, la puberté, la mort. La symbolique du bain associe les significations de l'acte d'immersion et de l'élémenteau. » (Chevalier 1990: 96).

A cela, il faudrait ajouter que le hammam est aussi le lieu de toutes les rencontres, des plus insolites aux plus improbables. A ce titre, il ne peut que jouer le rôle d'un bain auto-révéléateur dans sa nudité¹⁰ par rapport à d'autres dans la même situation.

D'autre part, les personnages, eu respect à leurs origines et à leurs nationalités, vont nuancer les rapports les uns envers les autres. Si les deux Français semblent ne se soucier qu'à leur existence et à leur bien-être, produits qu'ils sont d'un système historiographique « consist[ant] à s'emparer des objets les mieux constitués de la tradition – une bataille clé, comme Bouvines, un manuel canonique, comme le petit Lavisse – pour en démontrer le mécanisme et

9 Muxel, in Nicolas Robette (2009: 107).

10 « Le Hammam en tant qu'établissement, comme le précise Malek Chebel, symbolise notamment le dénuement progressif du Croyant (*Tadjrid*) se débarrassant de ses oripeaux visibles, en vue d'une initiation aux mystères cachés » (201: 193).

reconstituer au plus près les conditions de leur élaboration » (Nora 1984: 21); les personnages marocains, eux, installent leur existence en tant qu'une essence, et pour la cerner, ils doivent aussi comprendre comment ils en sont arrivés à la situation dans laquelle ils se trouvent ici et maintenant. Ils sont plongés dans un monde « de sujets se posant des problèmes d'existence, de communication, de conscience, de destin. » (Morin 1977: 12). Cette dichotomie dans la perception et la réception est une preuve de cette déconnexion par rapport aux systèmes de références de deux cultures que l'Histoire a fait croiser et que dans les temps actuels cette même Histoire est en passe d'installer une dissociation discrétionnaire impliquant le changement dans les attitudes et comportements hérités de l'époque du protectorat. En effet, les personnages vont introduire la notion de culture et d'interculturel et l'intégrer dans un système de réflexion révélatrice, dans le sens photographique du terme, les enjeux identitaires et d'altérité qui façonnent les mécanismes internes d'une communication réciproque.

Ce compte-rendu fait écho à ce que de Certeau écrivait à propos de l'écriture, qui, disait-il, s'organise autour d'« empreintes [...] muettes' [où] 'se produit le discours qu'organise une présence manquante » (Certeau 1975: 118). Le saut temporel coïncide avec une analyse clinique d'un cas isolé susceptible d'être généralisé à toute une nation. Cette étude de cas est la porte du passé ouverte à des possibles historiques inconnus, sinon méconnus des personnages étrangers et des lecteurs à la fois. Le passé s'offre comme disponible dans l'état de conscience éclairé d'une femme qui appartient au passé mais qui se projette, avec la promesse qu'elle a faite à sa défunte maîtresse, dans un futur qui advient à l'encontre de toutes les attentes. L'Histoire est d'elle. L'Histoire est elle. Elle est ce témoin oublié qui n'a rien oublié de ce qu'elle a vu, vécu et su, et « renverrait [...] au champ et à l'horizon de ce qui est ob-jecté et pro-jeté à la phénoménalité comme vis-à-vis et surface, évidence ou intuition, et d'abord comme lumière » (Derrida 2009: 80). Le témoignage est en soi un acte de foi qui délivre la personne du poids de la parole tue et dispense un effort soutenu de mise en sens à l'intérieur d'une histoire de famille qui s'étendra à tout le Maroc. Cette démarche ne va pas sans contrainte « car témoigner n'est pas essentiellement raconter mais qualifier et décrire; [...] il (le témoin) est faillible peut-être, impuissant parfois. [...] C'est que la force du témoignage n'est pas dans la vérité des faits antérieurs, elle est dans la volonté de les comprendre. » (Mura-Brunel 2004: 106).

Cependant, cet être, minuscule et presque invisible, usé par l'âge et la responsabilité symbolique de transmission et de diffusion d'une certaine connaissance testimoniale de l'Histoire, est cette voix chuchotante quasi silencieuse à la recherche d'écho et d'écoute. Il est alors clair qu'il faut voir que le champ du perçu dans sa relation avec le champ du non perçu désigne cette frontière entre un monde ou réalité donnés à voir et un autre appartenant à un espace imaginaire.

De l'oral, on passe à l'écrit. D'une voix féminine meurtrie par l'âge et le poids du secret et de l'attente, on passe à une narration écrite avec l'aide du professeur. *Verba volant, scripta manent*. Et de la mémoire. Le passage est en soi une lutte contre l'oubli et la marginalisation de ce qui fut. En fait, « le réel passé entièrement du côté des sons est redoublé par l'écrit muet. » (Sollers 1966: 10). Ce passage en question est une réhabilitation du rôle de la femme, non pas seulement dans l'Histoire du pays, mais aussi dans la narration des faits relatifs à cette Histoire, quasiment, machiste.

5. Immortalité

Le temps est venu de mettre au jour la Question Marocaine. Cette question est d'autant plus actuelle que l'ère postcoloniale pose avec insistance l'apport du colonialisme sur les anciennes colonies. En effet, l'Histoire n'est pas seulement ce passé connu et révélé ou occulté et passé sous silence, mais c'est aussi cette partie du passé incrusté dans l'imaginaire et la conscience du peuple. Qu'il s'agisse de fait avéré ou de croyance, aucune distinction n'est opérée. Mais « toute histoire est choix. Elle l'est, du fait même du hasard qui a détruit ici, et là sauvegardé les vestiges du passé » (Febvre 1992: 7)

La mémoire toujours vivace de la vieille « *chenue* » va jouer sur deux fronts : une histoire individuelle et biographique et une autre collective dans une espèce de logique qui rappelle la structure en étoile avec un répartiteur central qui est l'histoire de Tayeb que le professeur, dans son manuscrit, va connecter et lier à l'Histoire du Maroc, dans un montage qui laissera la part belle à l'écrasement du récit de la vieille sous l'effet de toutes les données véridiques et attestées ajoutées. Ainsi, « Le roman se fait investigation » (Mura-Brunel 2004: 101).

Cette configuration va faire en sorte de créer une situation telle que l'histoire feinte de Tayeb devient un alibi pour voyager dans l'Histoire du Maroc, en y traversant plusieurs stations très marquantes dans la vie du pays. Et dans cet étalage de ce qui fut, l'objectif paraît être une provocation contre cette amnésie transcendante que le pouvoir politique a instaurée et encouragée par une version tronquée d'une Histoire, déjà très lacunaire et très officielle: « La mémoire s'efface encore par les silences et les tabous qu'une société entretient » (Robin 2003: 82). L'Histoire, de la bouche de la vieille, est un contenu à charge individuelle et affective; le manuscrit en deux exemplaires de Mansour est à dimension collective, s'adressant à toute une nation qui semble ériger des hauts lieux de mémoire, mais en aucun cas des lieux de l'Histoire. Mansour, l'écrivain ou le rapporteur de l'histoire de Tayeb, semble répondre en écho à Paul Veyne quand il a dit que « l'histoire est un roman vrai » (Veyne 1971: 10).

En fait, la vieille en collaboration avec le professeur déconstruisent une Histoire et rétablissent ce que peut être l'Histoire en la positionnant en porte-à-faux avec la version orthodoxe, apprise sinon connue par les Marocains sans trop de convictions, tellement des zones d'ombres et des amalgames la truffent. Le lecteur semble être ballotté entre une Histoire apprise dans les cours d'Histoire-Géographie et une autre, presque étrangère.

Cette collaboration va montrer que « La connaissance historique est taillée sur le patron de documents mutilés » (Veyne 1971: 26) et révéler que les silences des manuels scolaires d'Histoire n'ont fait que conditionner l'inconscient de l'élève marocain dans une logique curriculaire aveugle, se souciant surtout et principalement de la construction d'une certaine identité collective sans trop de « *dégâts* ».

La vieille, en racontant, en parlant, s'est libérée du poids du temps et de l'Histoire dont elle est la légataire et la protectrice. Elle est ce « signe des souffles » (Chevalier 1990: 204) venu du passé et où les absents sont rendus à la vie. Elle est ce barrage contre l'oubli et est le porte-parole d'un monde conscient de soi et de son capital historique, dont la mémoire individuelle joue le premier rôle tout en restant « un point de vue sur la mémoire collective [...] [qui] s'explique toujours par les changements qui se produisent dans nos rapports avec

les divers milieux collectifs » (Halbwachs: 24). Symboliquement, elle récupère, par le fait même de parler et de révéler, des attributs du hammam en tant qu'établissement en dénudant un état historique critique du Maroc « en vue d'une initiation aux mystères cachés »¹¹ (Halbwachs 1925: 26) des relations internationales dans un texte qui reconnaît *de facto* l'existence des sujets de droit international.

BIBLIOGRAPHIE

- ATTALI, Jacques (2009). *La Crise, et après ?* Paris: Livre de poche.
- BACHELARD, Gaston (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- BARTHES, Roland (1960). "Histoire et littérature: à propos de Racine", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 15^e année, n° 3, 524-537.
- (1994). "Le discours de l'histoire", *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, t. II.
- (1982). *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, coll. « Points ».
- BLANCHOT, Maurice (2006). *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BLOCH, Marc (1925). "Mémoire collective, traditions et coutumes", *Revue de synthèse historique*, 118-120.
- CERTEAU, Michel de (1973). *L'Absent de l'histoire*. Paris: Mame.
- (1975). *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard / Coll. Bibliothèque des Histories.
- CHEBEL, Malek (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans, Rites, mystique et civilisation*. Paris: Albin Michel, Coll., Spiritualités.
- CHEVALIER Jean et GHEERBANT, Alain (1990): *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, Coll. Bouquins.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *La littérature pour quoi faire?*. Paris: Fayard.
- DERRIDA, Jacques (1986). « La loi du genre », *Parages*. Galilée.
- (2009). *La Voix et le phénomène*. Paris: PUF/Quadrige.
- FEBVRE, Lucien, (1992). "Leçon inaugurale au Collège de France", *Combats pour l'histoire*. Paris: Armand Colin.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (1986). *Théorie des genres*. Paris: Seuil.
- GENGEMBRE, Gérard (2006). *Le Roman historique*. Paris: Klincksieck, coll. « 50 Questions ».
- LAROUÏ, Fouad (2011). *La Vieille dame du Riad*. Paris: Julliard.
- MORIN, Edgar, (1977). *La méthode 4: Les idées- Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*. Paris: Seuil.
- MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (2004). "Le Roman français au tournant du XXI^e siècle". Colloque international (Bruno Blackeman, dir.). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- NICOLAS, Florence (2004). "La dimension d'intimité et les directions de sens de l'espace poétique. Approche bachelardienne", *Les Directions de sens* (Jeanine Chamond, dir.). Paris: Le Cercle Herméneutique Editeur, « Phéno ».

11 Halbwachs, Maurice, in BLOCH, Marc (1925: 26).

- NORA, Pierre (1984). “Entre Mémoire et Histoire”, *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- RAVEL, Emmanuelle (2007). *Maurice Blanchot et l'Art au XX^{ème} siècle, une esthétique de désœuvrement*. Amsterdam, New York: Rodopi, Coll. Chiasma 24.
- RICŒUR, Paul (2000) *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris: Seuil, Coll. L'ordre philosophique.
- ROBERT, Marthe (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Grasset.
- ROBIN, Régine (2003). *La Mémoire saturée*. Paris: Stock, coll. « Un ordre d'idées ».
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2001). “Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui”, *L'Eclatement des genres au XX^e siècle* (Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, dir.). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle,
- SOLLERS, Philippe (1966). *Compact*. Paris: Seuil, Coll. 10/18.
- VEYNE, Paul (1971). *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, Coll. Histoire.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Enseignant chercheur à la Faculté Polydisciplinaire de Safi, Université Cadi Ayyad (Marrakech, Maroc). Docteur ès Langue et Littérature Françaises avec une thèse soutenue en 2006 à Fès portant sur la relation entre l'art et le littérature. Ses travaux s'inscrivent essentiellement dans la perspective de la grammaire textuelle mais aussi autour du cinéma, de la littérature, des récits de voyage et de la place de la langue française dans le Maghreb.

Fecha de recepción del artículo: 29-04-2014

Fecha de aceptación del artículo: 17-06-2014

LA NARRATIVA DE LA POSGUERRA EN ITALIA (The narrative of the Post-war period in Italy)

Salvatore Bartolotta*
UNED

Abstract: The narrative of the Post-war period in the *Belpaese* presents a long group of authors, who develop the most important part of his activity in the years of the reconstruction and development of the neocapitalist Italy. For some of these authors, the experiences already lived in the previous years are essential, though, there are others that have continued working still during the latter years. We will see how authors of the epoch register in this complex context and how his works revitalize elements already present in the traditional narrative, simultaneously that incorporate new formulae that extend the patterns and fictional records and open ways to other experiences that extend the frame of the creation.

Keywords: Italy; Literature; Narrative Post-war period; Neorealism; Neovanguard; Critical Realism.

Resumen: La narrativa de la posguerra en el *Belpaese* presenta una larga serie de autores, que desarrollan la parte más importante de su actividad en los años de la reconstrucción y del desarrollo de la Italia neocapitalista. Para algunos de estos autores, son esenciales las experiencias ya vividas en los años precedentes, si bien, hay otros que han continuado trabajando todavía durante estos últimos años. Veremos a continuación cómo se inscriben las autoras y los autores de la época en este complejo contexto y cómo sus obras revitalizan elementos ya presentes en la narrativa tradicional, a la vez que incorporan nuevas fórmulas que amplían las tipologías y registros ficcionales y abren caminos a otras experiencias que amplían el marco de la creación.

Palabras Clave: Italia; Literatura; Narrativa Posguerra; Neorrealismo, Neovanguardia; Realismo Crítico.

* **Dirección para correspondencia:** Área de Filología Italiana - Despacho 615 - Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas - Facultad de Filología - Edificio de Humanidades - UNED - Paseo Senda del Rey, 7 - 28040 Madrid (ESPAÑA)[sbartolotta@flog.uned.es]

Los acontecimientos y las grandes etapas histórico-culturales¹ de una época que comprende desde finales de los años cuarenta hasta finales de los ochenta, periodo que abarca la producción del realismo crítico, nos servirán de hilo conductor para nuestro análisis. Desde la experiencia de la “Resistenza” hasta los problemas de la reconstrucción, desde las laceraciones de la guerra fría a las grandes transformaciones económico-sociales y culturales de los años cincuenta y sesenta hasta hoy, la literatura italiana de posguerra registra e interpreta con vitalidad una fase histórica que se caracteriza por un gran dinamismo. Se trazará un sumario razonado que pueda servir como guía para adentrarse en las ricas e intrincadas obras de la narrativa italiana de la posguerra.

Más allá de las grandes esperanzas y de las enormes desilusiones engendradas por la “Resistenza” y la inmediata posguerra; más allá del profundo desacuerdo ideológico que también en Italia acompañó a la fase de la guerra fría, hay que poner de manifiesto algunos elementos útiles para poder reconstruir las características sobresalientes de la vida socio-cultural de los años cincuenta y sesenta, del siglo recién terminado.

En primer lugar, fue común a todos y se consideró necesaria la exigencia de ampliar los horizontes intelectuales más allá de los límites nacionales, así como el interés por tomar contacto orgánico con las instituciones, con las nuevas corrientes filosóficas y con las expresiones artísticas que habían gozado de escasa difusión, debido a la pobreza de un pensamiento nacional exaltado por el régimen vigente.

En segundo lugar, emergió una nueva visión del intelectual y de su trabajo. Fuera de su torre de marfil y en contacto con una realidad que quema, el intelectual se sumerge en la lucha política, en el debate cultural y participa de una vastísima ansia de renovación. Era como si el programa gramsciano del “intelectual orgánico”, que consiste en interpretar la realidad económico-social y en promover el cambio, llegara a realizarse, aunque las relaciones entre los intelectuales progresistas y el partido político más fuerte de la izquierda, el PCI (Partido Comunista Italiano), no fueran precisamente fluidas, como demuestran los casos de Vittorini o de Sciascia.

La vitalidad de aquellos años provocó que todos sintieran la novedad y la urgencia de tomar posición en un debate fuertemente politizado. La exploración del rico pensamiento gramsciano, la relectura o, a veces, la primera lectura de los clásicos del marxismo, sin olvidar a los nuevos pensadores marxistas, ejercieron gran fascinación en los intelectuales y alimentaron el trabajo de casas editoriales, periódicos y revistas. De la misma manera, la necesidad de conservar y renovar los grandes temas de la tradición liberal democrática, y de reorganizar la relación entre libertad individual, justicia social y progreso colectivo, constituyeron, también para los intelectuales no marxistas, estímulos para explorar otros caminos.

Es importante añadir que las relaciones culturales de poder chocaron frontalmente con los políticos. El decisivo influjo cultural fue ejercido por una izquierda marginada, relegada

1 Aquí no es factible tomar en consideración la vasta bibliografía sobre las circunstancias políticas, sociales, institucionales, históricas y culturales desde la posguerra hasta hoy. Se indican sólo algunas obras directamente relacionadas con la historia de los intelectuales como Leone de Castris (1972), Asor Rosa (1973), Chemotti (1977), Valente (1978), Ajello (1979), Bocca (1981), Luperini (1981), Ottone (1986), Ginsborg (1989), Ferroni (1991), Scoppola (1991), Segre - Martignoni (1992), Lepre (1993), Colarizi (1994), Barbagallo (1994-97), Craveri (1996), Lanaro (1996), Perugi (1998) y Luperini (2001) y la bibliografía a la que allí se remite.

a practicar la oposición en las Cortes, mientras que el activismo, pletórico de perspectivas intelectuales originales, pero carente de fuerza electoral y organizativa, desaparecía de hecho de la escena política.

A lo largo de la etapa que va desde los años sesenta hasta finales de los ochenta, el primer acontecimiento digno de reseñar es el movimiento generalizado de rebelión, de carácter contestatario, que se extendió por el mundo occidental al final de aquella década. El movimiento conocido como “sesenta y ocho” fue complejo y peculiar, canalizado desde distintas perspectivas, y marcado por toda una componente generacional que lo asumió como propio. Fueron los jóvenes nacidos en los años de la posguerra los instigadores del rechazo hacia algunos presupuestos de la sociedad burguesa capitalista, y los que manifestaron indiscutiblemente una fuerte voluntad de cambio, no exenta de elementos utópicos.

El aumento de la escolarización, provocó, en primer lugar, el que la nueva generación se rebelara contra la falta de adecuación y el retraso de los sistemas educativos tradicionales y exigiera otros contenidos culturales, más acordes con el principio de igualdad y más críticos en sentido “democrático”. A partir de ahí el movimiento se extendió hasta llegar a un rechazo general del “sistema”, bien en el plano de las estructuras económico-políticas (injusticia social, abusos de poder, restricción de toda democracia real), bien en el de los principios y valores éticos e ideológicas.

La naciente sociedad occidental, reconstruida y opulenta, pero violenta y desigual, fue criticada como lugar de “alienación”, de subordinación a las reglas del mercado y del consumo, que reduce al hombre al papel de mercancía y objeto, y promueve un pensamiento plano y unificado, para usar un término pasoliniano, a la vez que alienta la propuesta de ideas en serie.

Los años setenta representaron para Italia una fase de gran dificultad, porque a la crisis económica se unieron los problemas generados por un sistema político bloqueado y por las dramáticas heridas provocadas por el terrorismo.

Por un lado, se desencadenó un terrorismo “negro”, que aspiraba a incautarse autoritariamente del poder y hacerse con el país, a través de una cadena de atentados indiscriminados (recuérdese la bomba de la plaza Fontana en Milán, el 12 de diciembre de 1969, o la de la estación de Bolonia, el 2 de agosto de 1980). Atentados que quedaron impunes, igual que ocultas quedaron las tramas de los poderes fácticos (como la logia masónica P2), connivencias políticas, desviaciones de servicios secretos, criminalidad mafiosa, que minaron durante todos esos años la estabilidad de las instituciones democráticas (sirva de recuerdo último el derribo de un avión civil sobre el cielo de Ústica, el 27 de junio de 1980, todavía sin resolver).

Por el otro, existió un terrorismo “rojo”, alentado por un delirante proyecto político que atacaba al corazón del estado que, partiendo de los asesinatos de políticos, magistrados, funcionarios y sindicalistas, culminó en el caso más clamoroso: el secuestro y el homicidio del presidente democristiano Aldo Moro a manos de las “Brigate Rosse”, en la primavera de 1978. Este terrorismo fue desactivado parcialmente gracias a una enérgica acción del estado, a la unidad de las fuerzas políticas y a la reacción de la opinión pública, que reveló una absoluta falta de radicalización social.

Y lo que es más, incluso la década completa de los ochenta en Italia se vio marcada por un clima de tensión permanente, que compartió con otras sociedades avanzadas, pero con algunos agravantes: a) la persistencia en Italia del desequilibrio económico entre sectores y áreas geográficas distintos, b) la escasa eficacia de los servicios estatales y la amplitud del gasto improductivo del estado, c) la poca transparencia en la gestión de la administración pública, d) la parcelación del poder, y sobre todo, e) la propagación del crimen organizado mediante los tentáculos de la mafia (entre cuyos resultados, resaltarán los dos homicidios de los magistrados Giovanni Falcone y Paolo Borsellino, el 23 de mayo y el 19 de julio de 1992 respectivamente, tres años después de la muerte de Sciascia).

Los años ochenta concluyeron con una evidente incapacidad del sistema político por reformarse a sí mismo y construir una nueva relación entre la sociedad civil y la sociedad política, lo que generó manifestaciones de protesta locales y particulares que se desarrollarán posteriormente en los años noventa.

En el plano estrictamente cultural y social, la derrota política del sesenta y ocho revolucionario, el trasvase de miembros entre este movimiento y el terrorismo, el verdadero eclipse del marxismo (y, hoy, en día, el desmoronamiento del comunismo en Europa del Este) son herencia de un pasado muy reciente. Por otra parte, desde una perspectiva general de carácter filosófico, desaparecen determinadas orientaciones “hegemónicas”, como el marxismo y el estructuralismo, pioneras en la producción de síntesis teóricas de relieve general.

La pluralidad de enfoques y paradigmas, el enlace y el diálogo entre las diversas tradiciones filosóficas por un lado, y entre reflexión filosófica e investigación científica por otro, constituyen el horizonte del pensamiento contemporáneo. Esta situación lleva implícita la dificultad, no la imposibilidad, de formular líneas culturales y políticas alternativas, respecto a las que parecen ser (y no sólo en Italia) tendencias dominantes y preocupantes, como la merma de perspectivas colectivas, solidarias, liberales y de grupo; la política y la cultura convertidas en espectáculo; el aflorar de la indiferencia y la falta de compromiso político.

Se trata, en suma, de la dificultad de operar en una sociedad compleja y con alta densidad de información, en la época conocida como la de la “muerte de las ideologías”, para volver a proponer y desarrollar la “conciencia de los derechos”, que constituye todavía el mejor patrimonio de estos últimos decenios, que hunde sus raíces en las grandes tradiciones del pensamiento progresista de la Europa moderna.

La narrativa de la posguerra presenta una larga serie de autores que desarrollan la parte más importante de su actividad en los años de la reconstrucción y del desarrollo de la Italia neocapitalista². Para algunos de estos autores son esenciales las experiencias ya vividas en los años precedentes, si bien, hay otros que han continuado trabajando todavía durante estos últimos años. Tal es el ejemplo de Moravia, cuya producción abarca un amplio abanico cronológico, que se extiende desde el final de los años veinte, cuando apareció el célebre relato *Gli indifferenti*, hasta 1990.

2 Son muchas las selecciones de ensayos críticos dedicados a autores, fases y géneros diferentes de la literatura del siglo XX, a tradiciones y a problemas, a clasificaciones, que van más allá de los límites fijados para este trabajo, en las que se encuentran claves para contextualizar a la narrativa en la Italia de la Posguerra. Se remite así a Muscetta (1970-80), Enc. Nov. (1975-90), Mariani - Petrucciani (1979-87), Asor Rosa (1982-90), Luti (1985), Cecchi - Sapegno (1987-89), Ferroni (1991), Segre - Martignoni (1992), Brioschi - Di Girolamo (1996) y Luperini (2001) y la bibliografía sobre cada uno de los autores a lo que allí se aconseja.

Por una parte cabe destacar a narradores como Vittorini, Pavese, Fenoglio, Carlo Levi, Pratolini, Tobino, Cassola y De Filippo que mantienen cierta relación con el clima neorrealista, aunque no todos puedan ser definidos directamente como neorrealistas. Por otra a autores como Pasolini, Fortini, Roversi, Leonetti, Testori, D'Arrigo, Pizzuto, Cacciatore, Meneghello, Pagliarani, Sanguineti, Manganelli o Arbasino que proceden de una vía experimental, y desembocan en los presupuestos de la neovanguardia. Existen además otros autores como Moravia, Brancati, Piovene, Soldati, Flaiano, Bassani, Primo Levi, Tomasi di Lampedusa, Morselli, Parise, Bonaviri, Fiore y Sciascia que resultan de difícil adscripción. Puede decirse que siguen y desarrollan una tradición narrativa ya creada en los años treinta, que tiende a una representación crítica de la realidad, en diferentes formas y modos, y que evita la ruptura del equilibrio lingüístico y estructural tradicional del cuento y del relato.

Este último grupo de narradores propende hacia la representación de una realidad contradictoria y compleja que no se limita a los esquemas, temas, y perspectivas del neorrealismo (aunque muchos de ellos tienen relaciones con el neorrealismo o salen de experiencias de tipo neorrealista). No obstante, se niegan al mismo tiempo a desintegrar las formas narrativa del relato y del cuento, y a romper los moldes narrativos habituales. Afirman su originalidad operando según las estructuras narrativas tradicionales y el empleo de un italiano poco formalizado (como habían hecho ya autores como Pirandello y Svevo) que proporciona agilidad comunicativa.

I caratteri comuni a questi scrittori possono essere riassunti sotto la formula di *realismo critico*: ma emergono risultati e orientamenti del tipo più diverso, con soluzioni spesso tra loro lontane e contrastanti, che contribuiscono a dare un'immagine molto articolata e sfumata della realtà italiana dagli anni del fascismo (in cui sono ambientate molte delle vicende narrate) a quelli dello sviluppo economico e della diffusione della nuova cultura di massa. Si tratta insomma di una grande nebulosa narrativa, i cui termini estremi possono essere fissati nei nomi di Moravia e di Sciascia (Ferroni, 1991: 429-30)³.

Estos dos últimos autores de gran éxito y resonancia, incluso fuera de Italia, que han sido propuestos, más allá de sus obras narrativas, como modelo público de intelectuales, verdaderos creadores de opinión, pero que, a pesar de estas coincidencias, pertenecen a generaciones diferentes y representan dos mundos muy alejados. Ambos ofrecen imágenes demasiado discordantes con la realidad italiana, sus constantes y sus transformaciones.

No hay que olvidar, en este panorama, la presencia de la literatura femenina que se desarrolla en los años sesenta y setenta, y que encuentra una figura capital en Elsa Morante, que se impone con sus colores encendidos y exuberantes, con su búsqueda de una felicidad

3 «Las características comunes a estos escritores pueden ser resumidas en la fórmula de *realismo crítico*, pero emergen resultados y orientaciones de lo más variado, con soluciones a menudo alejadas y opuestas entre sí, que contribuyen a dar una imagen muy articulada y matizada de la realidad italiana desde los años del fascismo (en los que están ambientados muchos de los sucesos narrados) hasta los del desarrollo económico y de la difusión de la nueva cultura de masas. Se trata, pues, de una gran nebulosa narrativa, cuyos términos extremos se pueden fijar en los nombres de Moravia y Sciascia».

imposible y rechaza enérgicamente cualquier alusión directa a su condición de mujer escritora. Junto a ella se afirman otras notables autoras como Gianna Manzini, Anna Banti, Anna Maria Ortese y Natalia Ginzburg. Todas ellas narradoras activas, sobre todo durante la posguerra, pero que se han formado en los años del fascismo, y en todo caso, antes de la expansión económica que ha modificado radicalmente la situación de la condición femenina.

Entre otros autores, cabría destacar también a creadores de la talla de Italo Calvino, aunque su extensa producción haya atravesado múltiples fórmulas y orientaciones narrativas. Es un autor que vive de modo ejemplar y con intensos resultados narrativos el proceso intelectual de la posguerra, proceso que conduce desde las formas neorrealistas a la pérdida de toda identidad literaria, para alcanzar finalmente una estabilidad estética.

Finalmente, estas autoras y estos autores se inscriben en este complejo contexto y sus obras revitalizan elementos ya presentes en la narrativa tradicional, a la vez que incorporan nuevas fórmulas que amplían las tipologías y registros ficcionales y abren caminos a otras experiencias que amplían el marco de la creación.

BIBLIOGRAFIA

- AJELLO, Nello (1979): *Intellettuali e PCI. 1944-1958*. Bari: Laterza.
- ASOR ROSA, Alberto (1973): *Intellettuali e classe operaia*. Firenze: La Nuova Italia.
- ASOR ROSA, Alberto (ed.) (1982-90): *Letteratura italiana*, 10 vols. Torino: Einaudi.
- BARBAGALLO, Francesco (ed.) (1994-97): *Storia dell'Italia repubblicana*, 3 vols. Torino: Einaudi.
- BOCCA, Giorgio (1981): *Il terrorismo italiano, 1970-1980*. Milano: Rizzoli.
- BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Costanzo (eds.) (1996): *Manuale di letteratura italiana*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CECCHI, Emilio; SAPEGNO, Natalino (eds.) (1987-89): *Storia della letteratura italiana*, 9 vols. Milano: Garzanti.
- CHEMOTTI, Saveria (ed.) (1977): *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura negli intellettuali del dopoguerra*. Padova: Marsilio.
- COLARIZI, Simona (1994): *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*. Roma – Bari: Laterza.
- COLETTI, Vittorio (1993): *Storia dell'italiano letterario dalle origini al Novecento*. Torino: Einaudi.
- CRAVERI, Piero (1996): *La Repubblica dal 1958 al 1995*. Milano: TEA.
- ENC. NOV. (1975-90): *Enciclopedia del Novecento*, 9 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani.
- FERRONI, Giulio (1991): *Storia della letteratura italiana*, 4 vols., vol. IV *Il Novecento*. Torino: Einaudi.
- GINSBORG, Paul (1989): *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi. Società e politica 1943-1988*. Torino: Einaudi.
- LANARO, Silvio (1996): *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni novanta*. Venezia: Marsilio.

- LEONE DE CASTRIS, Arcangelo (1972): *L'anima e la classe*. Bari: Dedalo.
- LEPRE, Aurelio (1993): *Storia della prima repubblica. L'Italia dal 1942 al 1992*. Bologna: Il Mulino.
- LUPERINI, Romano (1981): *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 vols. Torino: Loescher.
- LUPERINI, Romano (ed.) (2001): *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Dalle origini al Postmoderno*, 3 vols., vol. III, *Dal Naturalismo al Postmoderno (dall'Unità d'Italia ai nostri giorni)*. Palermo: Palumbo.
- LUTI, Giorgio (1985): *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento. La poesia, la narrativa, la critica, le riviste e i movimenti letterari*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- MARIANI, Gaetano; PETRUCCIANI, Mario (eds.) (1979-87): *Letteratura italiana contemporanea*, 4 vols. Roma: Lucarini.
- MUSCETTA, Carlo (ed.) (1970-80): *La letteratura italiana. Storia e testi*, 10 vols. Roma - Bari Laterza.
- OTTONE, Piero (1986): *Storia di una rivolta*. Milano: Mondadori.
- PERUGI, Giampaolo (1998): *Pagine di storiografia. Dal XIV secolo a oggi*, 3 vols., vol. III *Il Novecento. Pagine di storiografia*. Bologna: Zanichelli.
- SCOPPOLA, Pietro (1991): *La repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945-1990)*. Bologna: Il Mulino.
- SEGRE, Cesare; MARTIGNONI, Clelia (eds.) (1992): *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, 4 vols., vol. IV *Il Novecento*. Milano: Mondadori.
- VALENTE, Mario (1978): *Ideologia e potere. (Da «Il Politecnico» a «Contropiano», 1945-1972)*. Torino: Nuova Eri.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Profesor Titular de Filología Italiana de la UNED.

Línea de investigación: Comunicación, lenguaje y artes en Italia / Comunicación y género.

Fecha de recepción del artículo: 30-05-2014

Fecha de aceptación del artículo: 12-06-2014

IDENTITÉ, MÉMOIRE, LIEU: LE LIBAN DE CHARIF MAJDALANI ENTRE HISTOIRE ET FICTION

(Identity, memory, location: Lebanon of Charif Majdalani
between history and fiction)

Isabelle Bernard*
Université de Jordanie

Abstract: This paper presents the first novel of the Lebanese author Charif Majdalani entitled *History of the Big House* (2006). It studies the contemporary work written in French in three stages: the first shows how the family saga is halfway between history and fiction; the second examines the basis of memory traces the search of self through the past; the third explains the geographical and topographical insatiable desire of the narrator to his homeland, Lebanon.

Keywords: Contemporary French novel; Family saga; Lebanon; History; Biography; Description and topography.

Résumé: Cet article présente le premier roman de l'auteur libanais Charif Majdalani intitulé *Histoire de la Grande Maison* (2006). Il aborde cette œuvre contemporaine écrite en langue française en trois temps: le premier montre comment la saga familiale se situe à mi-chemin entre Histoire et fiction; le second scrute les traces mémorielles fondant la quête de soi à travers le passé; le troisième explique l'insatiable désir géographique et topographique du narrateur pour sa patrie, le Liban.

Mots clefs: Roman francophone contemporain; Saga familiale; Liban; Histoire; Biographie; Description et topographie.

1. Introduction

Depuis la publication aux éditions du Seuil d'*Histoire de la Grande Maison*, son premier roman, en 2006, Charif Majdalani (né en 1960) n'a de cesse de raconter l'histoire de son

* Adresse pour la correspondance: Isabelle Bernard, PO BOX 910 185 11191 Amman, Jordanie. [waelr@hotmail.fr]

pays, le Liban. Après *Caravansérail* (2007) et *Nos si brèves années de gloire* (2012), le quatrième pan de cette vaste épopée, *Le Dernier seigneur de Marsad*, est paru en 2013. Non sans humour, l'écrivain beyrouthin amalgame ainsi des fresques historiques, des interrogations sur la mémoire, l'héritage et l'identité et une peinture de son roman de familial¹ forgé sur les rives de la Méditerranée (du Liban à la Turquie en passant par l'Égypte) à des enjeux et problématiques narratologiques actuels.

Nous nous proposons de scruter le fonctionnement intime de l'opus inaugural de cette œuvre contemporaine, *Histoire de la Grande Maison*, en suivant un plan triaxial: le premier point qui nous conduira à aborder cette saga à mi-chemin entre Histoire, fiction et autofiction, le second à nous intéresser aux traces mémorielles fondant cette quête de soi à travers le temps passé et le troisième à creuser l'insatiable désir géographique et topographique de cette fiction que l'auteur a ancrée sur une terre aimée, saisie tel un absolu.

2. Identité. Roman familial

Né dans une famille francophone et francophile, Charif Majdalani a coutume d'expliquer que sa langue maternelle est le français et l'arabe sa langue paternelle: sa mère lui a en effet très tôt légué sa passion pour les Belles-Lettres hexagonales qui l'a conduit à entreprendre des études littéraires, à choisir la profession d'enseignant² et à finalement opter aujourd'hui pour l'écriture. Dans *Histoire de la Grande Maison*, la langue française d'un grand classicisme³ est particulièrement soignée: riches et savamment élaborées, les phrases traversées par des élans baroques sont longues et denses, souvent vives et sensuelles. À chaque page, des images et métaphores se déploient tels de longs travellings, conférant à l'écriture de Majdalani tout son lyrisme; elles éclairent des liens certains avec l'œuvre proustienne. Du style incomparablement abouti de l'écrivain français, on retrouve certaines tonalités dans l'écriture de Majdalani: une souplesse dans la construction de phrases longues et complexes, un attrait pour la langue, la richesse de sa syntaxe et sa précision lexicale, un attachement mélancolique au temps qui a fui, ainsi qu'une fascination pour le phénomène de la mémoire. Les deux écritures pratiquent la phrase englobante, ample et attentive, une sorte de phrase paysage, qui crée des romans « panoramas ».

Il passe dans une odeur de linge propre et de feuilles de laurier bouillies, et le voilà qui enjambe l'eau fumante d'une lessive qui coule dans la rue. Il passe dans une odeur de résine, et le voilà qui fait craquer les copeaux de bois sous ses pieds en longeant une rangée de battants de porte qu'un menuisier a alignés de part et d'autre de son échoppe contre les murs des jardins voisins. Il passe dans une odeur de pain chaud, et le voilà qui respire profondément en se demandant d'où ça vient (Majdalani 2012: 19).

1 Introdut par Sigmund Freud dans un article de 1909 intitulé « *Le roman familial des névrosés* », ce concept définit une activité fantasmatique élaborée par l'enfant pour l'aider à se séparer progressivement de ses parents.

2 Majdalani a soutenu une thèse de Doctorat à l'Université d'Aix-en-Provence sur Antonin Artaud en 1993 et il enseigne à l'Université Saint-Joseph à Beyrouth.

3 Dans la presse, on rappelle à l'envi que Majdalani est « un Proust libanais » (www.seuil.com).

Dans *Histoire de la Grande Maison*, comme l'intrigue est située au Liban et qu'elle possède de fait une valeur épistémologique, le roman est agrémenté d'un glossaire qui recense les mots et expressions arabes, usuels dans le dialecte libanais: *realia*, références culturelles, littéraires et politiques sont ainsi expliquées (Majdalani 2012: 341-342). La composition de cette fiction investigatrice est au demeurant classique puisqu'elle repose sur trois parties titrées « Temps des héros », « Temps de zaïms » et « Temps de l'exil », tissées de chutes et d'élans, de destins extraordinaires finalement brisés, et émaillées de pauses descriptives qui disent la beauté des terres libanaises autant que « les mille petits riens qui sont la trame inusable du quotidien » (Majdalani 2012: 337). Au cœur de ce complexe affectif de souvenirs, de témoignages et d'impressions vives se trouve l'imposante silhouette de Wakim Nassar. Il s'agit du grand-père paternel du narrateur qui, en quelques années, au tournant du XX^e siècle, est parvenu à bâtir un vaste et fructueux domaine d'orangers sur lequel il allait bientôt construire ladite « Grande Maison », éponyme du roman et creuset de la mémoire familiale. La propriété du puissant zaïm sise sur des terres à la lisière du village d'Ayn Chir connaîtra bientôt la crise: son lent mais irrémédiable déclin sera accompagné de la dispersion des enfants de Wakim de par le monde, notamment du futur père du narrateur. Au centre du processus de désagrégation, se trouvent deux faits majeurs: d'abord, il y a l'événement déclencheur qu'a représenté le décès de Wakim, « mort si tôt que tout l'univers qu'il avait construit autour de sa personne s'était évanoui avec lui » (Majdalani 2012: 16); ensuite, il y a la faute longtemps non-dite du « fils scandaleux », l'excentrique et mystérieux Farid. Les dénominations péjoratives répétées (« le fils scandaleux », « le frère scandaleux », « l'oncle scandaleux ») (Majdalani 2012 : 50, 186, 281, 304...) entretiennent un certain suspens car immédiatement (Majdalani 2012: 15) le lecteur pressent que ce que Wakim a patiemment édifié, son fils va en partie le détruire.

La fiction romanesque de Majdalani se bâtit donc au gré des portraits-clefs et des événements phares, toute en tensions et détentes au fil des séparations, des exils, des disputes et des non-dits. Ces élans et pauses dans la vie familiale sont encore influencés par les déchirements entre communautés chrétiennes et musulmanes, villageoises et Bédouines ou entre membres du vaste clan Nassar; ils sont symétriquement amalgamés à la Grande Histoire. Chute de l'Empire Ottoman, Première Guerre mondiale, mandat français au Liban, crise économique de 1929... complètent le roman de ce clan enrichi par l'introduction de la culture des orangers et l'ancrent dans la modernité du XX^e siècle. *L'Histoire de la Grande Maison* s'avère bel et bien une « histoire compliquée à l'envi, pleine d'exils, de guerres, de bruit et de fureur » (Majdalani 2012: 65). En effet, Charif Majdalani a librement plongé dans sa mémoire et dans son passé pour rebâtir la vie de ses aïeux, notamment de son grand-père paternel, sous la forme de la saga d'une famille grecque-orthodoxe du Levant, s'étendant de la fin du XIX^e siècle à la veille de la Seconde guerre mondiale. Pour ce faire, il s'est adjoint les services d'un narrateur qui lui ressemble comme un frère et qui, multipliant les postures d'héritier esquissant son roman familial, mène l'enquête longtemps après la disparition des protagonistes à l'aide de différentes archives éparses: objets (Majdalani 2012: 133), photographies, documents officiels, correspondances personnelles (Majdalani 2012: 230-234 ; 241-242; 247-250), témoignages lacunaires et/ou faussés, « désordonnés, précis mais

succincts » (Majdalani 2012: 255) des ascendants, des proches, des voisins et des collègues. « Leur souvenir fut d'ailleurs conservé et transmis non seulement par la descendance de Wakim mais aussi par celle des fermiers de Ayn Chir » (Majdalani 2012: 98).

À côté des bribes de phrases transmises au fil des trois générations en jeu – « Tous les enfants de Wakim racontèrent ce souvenir à leurs descendants, si bien qu'il devint un des éléments du patrimoine le mieux partagé par les membres du clan » (Majdalani 2012: 184) –, les traces les plus intimes qui servent de supports à la remémoration et par conséquent à la reconstitution du passé sont les photographies conservées par le clan. Elles sont nombreuses à être décrites, plus ou moins minutieusement, afin de ranimer des silhouettes fantomatiques. Il y a, par exemple, la photographie de mariage des grands-parents du narrateur, Wakim et Hélène: « Ce qui me permet de le dire, c'est la photo de mariage de mes grands-parents, une photo que j'ai très souvent et très longuement détaillée pour essayer de dégager de l'apparence générale des deux époux quelques traits de leur caractère » (Majdalani 2012: 113). Il y a également les photos poignantes de la famille prises sur les ponts des navires successifs qui emportèrent loin de leur pays natal les uns après les autres les trois fils de Wakim, le père du narrateur (né fin 1914) partant quant à lui chercher fortune en Égypte en 1932 (Majdalani 2012: 326, 331, 333). Somme toute garantes d'une historiographie objective au même titre que les archives documentaires ou les faits vérifiables, les photographies une fois décrites deviennent également de véritables moteurs fictionnels puisqu'elles amènent le narrateur à creuser plus avant ses impressions, à inventer un contexte probable pour expliquer les émotions visibles sur les traits de ses ancêtres, à sonder les gestes ou à scruter les costumes...

Dès le seuil du roman, le narrateur appréhende passionnément l'existence de tous ses proches qui sont autant de figures constitutives à travers lesquelles il tente de ressaisir et de faire sienne sa propre histoire. C'est de ses racines, et donc de lui aussi, qu'il parle de façon indirecte et diffuse – notons qu'il est né dans la Grande Maison (Majdalani 2012: 80). Selon l'écrivain libanais, la biographie peut constituer un miroir, un jeu de reflets où le sujet se cherche dans l'image de l'autre. La critique contemporaine n'explique pas autre chose: « Le récit de l'autre – le père, la mère, l'aïeul – est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage: le récit de filiation est un substitut de l'auto-biographie » (Viart 2008: 80). Convaincu que l'on peut « savoir qui on est en interrogeant ce dont on hérite » (Viart 2008: 82), Majdalani traque les indices disséminés dans le passé: derrière l'exploration de l'ascendance, « C'est toujours le présent qui est concerné, et tente désespérément de se saisir depuis l'évocation d'un passé jamais achevé » (Viart 2008: 88-89). Et derrière l'Histoire événementielle, linéaire et significative survient un flot d'histoires plurielles et entrecroisées, personnelles et remémorées né d'une sincère et profonde interrogation sur la transmission et l'identité. Le récit du petit-fils de Wakim se fait alors conte philosophique pour affirmer la vanité de la puissance et du pouvoir. Au terme de nombreux arrangements, règlements de comptes, conflits, intérêts, désirs et jalousies donnés comme ciment de toute organisation sociale, adviendra la ruine de ce qui fut un empire local. Un empire éphémère comme le bonheur et malheur: tout au long de son récit, le narrateur au faîte de sa maturité persuade son lecteur que, finalement, rien n'est fait pour durer ni les joies ni les peines...

Autobiographique ou fictif, le roman de filiation auquel se rattachent les quatre opus de Majdalani, à commencer par *Histoire de la grande Maison*, apparaît indéniablement le mode privilégié d'écriture du moi; il s'étend d'ailleurs fort largement sur le territoire romanesque hexagonal contemporain, de Pierre Michon⁴ à Pierre Bergougnoux en passant par Annie Ernaux.

Avec un ton et un regard personnel, le romancier libanais, historien dans l'âme et grand amoureux de son pays natal, brasse une somme considérable de savoirs, qu'il distille comme autant d'anecdotes, sur l'Histoire du Moyen-Orient (guerres, changements politiques et mouvements de population : exil, immigration...), la sociologie (coexistence des communautés religieuses, système clanique...) et la géographie du Liban, avec le passage d'une culture à une autre. Avec *Histoire de la Grande Maison*, le lecteur feuillette les pages d'un album retraçant l'histoire individuelle, culturelle et culturelle de la famille Nassar contextualisée sur une trame plus vaste, collective, l'histoire d'une patrie qui se construit et qui, d'un point de vue identitaire, s'avère très influente sur les individus.

3. Mémoire. À la recherche d'un temps perdu

D'emblée, il faut constater que dans sa recherche du temps perdu, le *Je* hyperactif de Majdalani ne met pas tant en scène les grandes heures du Liban du départ des Ottomans à l'arrivée des Français que les membres de son clan aux prises avec la temporalité: « Lorsque un écrivain s'empare des choses passées, c'est moins pour témoigner de ce qui s'est passé que pour rendre intelligible et sensible ce que c'est, pour le temps, de passer (Boucheron 2011: 42). À l'aide de sa mémoire – lui-même étant un « lieu de mémoire » selon l'acception de Pierre Nora – et de celle des autres (de son père, et plus sommairement de ses oncles et tantes, de ses cousins et voisins...), il reconstruit patiemment le passé des siens en cherchant des documents à insérer dans son roman de famille. Son projet qui en bien des desseins se rapproche de celui du roman métahistorique s'avère sous-tendu par une réflexion sur la place et la précarité de chacun dans son histoire généalogique. Avidé de percer les énigmes familiales, le *Je* narrateur se lance en quête de ses propres origines et peu à peu brode un roman familial apte à absorber la terreur des absences et des manques affectifs. C'est donc au présent qu'il coud les pièces et morceaux d'un vaste tissu spatio-temporel épars composé d'autant de souvenirs que de mensonges, d'oublis que de non-dits, de secrets que de fictions. Le biographe empathique apparaît si impliqué dans sa narration et la situe volontairement sous le sceau de Proust⁵. « Toute la fresque des jours dont le souvenir est perdu mais que l'on peut imaginer et dont j'ai souvent tenté de reconstituer pour moi-même les couleurs et les saveurs » (Majdalani 2012: 270).

4 Lors d'une conférence tenue à l'Institut Français d'Amman, le 18 mars 2014, l'écrivain a cité plusieurs auteurs de récits de filiation en soulignant que c'était de la poétique de la biographie de Pierre Michon qu'il se sentait le plus proche.

5 L'on lira notamment tel un hommage à Marcel Proust la présence narratoriale suraffirmée mais aussi les allusions répétées à « l'oncle Charlus » (Majdalani 2012: 225, 239, 287, 304, 306, 307). Le narrateur expliquera à propos des frasques de son oncle Farid que sa « vie bizarre et incontrôlable » est semblable en bien des points à celle du « baron Charlus » (Majdalani 2012: 292; 186).

Fortement présent, le narrateur affiche et actualise régulièrement son investissement en première personne; autrement, dit et même s'il ne l'admet pas, le *Je* est le principal acteur des tribulations familiales. Toute fiction de soi naît d'une forme de gestion d'un trauma identitaire. Fragilisé par la dispersion de ce patrimoine (absences de certitudes, décès des protagonistes, bouleversements civilisationnels...), qui déstabilise son statut d'héritier légitime, le *Je* dépasse sa frustration par l'enquête et l'écriture. Il endosse du même coup le manque affectif de son père qui n'a que peu connu l'audacieux Wakim Nasser. Le roman s'ouvre et se clôt sur la figure paternelle du narrateur, « dernier rejeton d'une immense phratrie dont tous les membres étaient morts [...] le laissant seul au milieu d'un champ de ruines, celui des souvenirs, de cette mer d'histoires dont il parvenait maintenant de moins en moins à démêler l'inextricable écheveau » (Majdalani 2012: 13). Ainsi que l'explique la psychologie contemporaine, les individus explorent généralement un passé qui ne passe pas, c'est-à-dire un passé traumatique dont ils ont hérité et qu'ils doivent assumer pour se construire et acquérir enfin une certaine estime de soi. Le détour fictionnel leur permet de regarder en face les événements passés et d'avoir prise sur eux afin de parvenir à les appréhender de manière supportable. « J'ai plaisir à imaginer cette vie de famille, la maison comme une falaise autour de laquelle murmure une mer menaçante mais pas encore complètement démontée » (Majdalani 2012: 195). Dans *Histoire de la Grande Maison*, les événements fondateurs de ce désir mémoriel qui anime si vivement le narrateur sont d'une part la disparition de cet aïeul, puissant et respecté, suite à une longue maladie contractée lors d'un exil politique en Anatolie; son père avait alors 7 ans. D'autre part, l'exil à l'âge de 16 ans de son propre père contraint d'aller chercher fortune en Égypte, après que la mort du patriarche survenue quelques années avant la crise économique de 1929 eut provoqué la faillite de l'orangerie familiale. Cent ans à rebours, le lyrisme qui s'impose à chaque évocation de ces deux figures paternelles procède tout aussi bien de la conscience de l'échec partiel et inévitable de ce projet. Le travail minutieux de collecte et d'appropriation des informations qui fonde le geste de l'archéologue – et à plusieurs reprises, c'est à un « archéologue » sur un chantier de fouille que le *Je* aussi enthousiaste que frustré se compare (Majdalani 2012: 28, 116, 155, 263) – est en effet par avance voué à l'incomplétude, à chaque étape entravée. « Au moment où les deux frères entrent dans la juridiction du Mont-Liban, où ils se retrouvent sur la route bordée de vieux mûriers, c'est ça qui les habite, les obsède, ce qui s'est produit la veille et que j'ignorerai à jamais » (Majdalani 2012: 23). Pour s'approprier le passé et approfondir ses interrogations, l'écrivain en archéologue de la mémoire a certes à sa disposition tout un arsenal de tactiques, tics et techniques qui se répètent au fil des pages. Omniprésent, grâce à des inserts proleptiques, le *Je* commente par exemple son investigation sur les terres paternelles à l'aide d'expressions comme « Mais nous n'en sommes pas encore là » (Majdalani 2012: 27); il brise ainsi tout effet de dramatisation bien que la diégèse se développe jusqu'à la clausule en préservant son émotivité:

Et une fois tout cela dit, avec lui accoudé au bastingage du navire qui est parti depuis une heure et d'où on ne peut plus voir les montagnes du Liban, avec lui qui s'en est détournée et qui regarde droit devant, regardons maintenant nous aussi du côté d'où vont surgir, dans vingt-quatre heures, les nouvelles terres de l'exil [...] et songeons avec lui que là-bas tout va devoir bientôt recommencer (Majdalani 2012: 338).

L'une des singularités de l'écriture jubilatoire de Majdalani réside ensuite dans le choix de son narrateur de suppléer au manque d'information par l'exercice de l'imagination: sa fiction crée donc elle-même du savoir, principalement historique et sociologique. Du reste, relevons que certaines notes explicatives ont une teneur didactique avérée qui dépasse de loin toute volonté de passation:

À l'origine des origines, il y a toujours une explosion par quoi le monde se refait, et ici c'est l'explosion démographique de Beyrouth, une grosse bourgade enclose dans ses remparts, fermée sur elle-même, compacte, et qui, vers 1840 et pour des raisons diverses (développement de son port et donc de sa bourgeoisie, situation géopolitique privilégiée, arrière-pays fécond) voit ses limites débordées et ses enfants éparpillés dans ses alentours comme les grains d'une grenade top mûre (Majdalani 2012: 54).

Si le roman avoue son goût pour le panache, il s'enrichit indéniablement grâce à l'historiographie qui le traverse (les rappels historiques et les contextualisations sont légion), il complète donc allégrement les faits attestés. L'examen des moments clefs des chapitres 12 et 13 (Majdalani 2012: 184-216 ; 217-228) le montrera : insatisfait par l'exposé des motifs de l'arrestation et le bannissement de son grand-père par l'état turc en 1916, le narrateur émet plusieurs conjectures qui se voient confirmées par la logique des témoignages et des recoupements établis avec les données fiables. Si Wakim a été condamné par les Turcs, en 1916 et non dès 1914 à leur arrivée sur le territoire, c'est certes parce qu'il aidait les réfractaires à l'armée ottomane à s'enfuir mais c'est surtout à cause de ses amitiés françaises et de sa francophilie notoire. Dans le roman, on lira d'abord:

Tout ceci m'amena un jour à abandonner la version officielle de l'histoire et à considérer que, en réalité, ces fameux « réfractaires » n'avaient jamais été que le nom générique donné dans l'histoire des Nassar à tous ceux qui, pendant les deux premières années de l'état d'urgence instauré par les Turcs sur la Syrie et la Mont-Liban, eurent, et pour toutes sortes de raisons, à fuir les soldats de Jamal Pacha (Majdalani 2012: 187).

Puis l'on comprendra à l'aide de moult détails que le Général Jamal Pacha à la tête des armées d'occupations a attendu le délitement complet des liens avec la France dont il espérait une attitude alliée avant de sévir et de d'entamer la répression « contre tous les amis de la France » (Majdalani 2012: 217).

Il semble donc plausible de voir dans ces persécutions une réaction violente du Généralissime au refus français de ses avances [...] À partir de là, tout ce qui a ou a eu le moindre rapport avec la France ou avec les Français devient suspect et la situation de Wakim Nassar commence à changer. Avec sa famille, le zaïm de Ayn Chir passe alors du côté des réprouvés et des indésirables (Majdalani 2012: 219).

Le petit-fils de Wakim Nassar qui a mis en place cette innovation narratologique sur l'ensemble de son récit et comble avec elle les incertitudes de l'Histoire par ses propres déchiffrements, suppositions et inventions, enclenchant sa narration « d'après une bribe d'histoire qui résista avec une étonnante ténacité à l'oubli ou à la défiguration » (Majdalani 2012: 111). En outre, il imagine⁶ et, littéralement, avec une gourmandise descriptive indéniable, met en image des séquences de son passé imaginaires et reconstituées. Son dessein est réellement de donner à voir un monde avant qu'il ne soit totalement oublié. Par-là s'explique les conjectures déployées à la suite, les diverses versions d'un même événement proposées au lecteur. Dès le début du roman, le narrateur a recours à des hypothèses en séries: par exemple, lorsqu'il évoque les professions probables de Wakim Nassar ou ses itinéraires dans la ville (Majdalani 2012: 21-22):

Pour l'instant, prenons la chose comme elle est. Et j'avoue qu'elle est assez pratique. Car Wakim aurait pu être commerçant, et il m'aurait fallu inventer une échoppe, une spécialité, des clients, des employés. Il aurait pu être fonctionnaire, et il aurait fallu reconstituer le monde complexe et archaïque de l'administration ottomane de ce temps. Il aurait pu être agriculteur, et là, ça n'aurait pas du tout collé avec l'image que j'ai de lui ni avec les photos de cette époque (Majdalani 2012: 18).

Par la suite, après chaque moment critique de l'existence des protagonistes, la biographie se relancera en éblouissantes hypothèses:

On peut évidemment se demander si cet épisode célèbre dans l'histoire du clan et de la région ne fut pas soumis à ce processus d'amplification lyrique et d'exagération que les mythologues décèlent toujours dans la genèse des grandes légendes. Je crois cependant qu'il n'en est rien (Majdalani 2012: 102).

Hésitations et interrogations rappellent à tout moment au lecteur la part d'artifice en jeu dans toute tentative d'écriture. « Je n'ai pas la moindre idée de la famille à laquelle appartient cette ancêtre [...] mettons qu'elle est d'une ancienne famille de Beyrouth (Majdalani 2012: 48). Toute une part d'imagination s'avère de la sorte exposée; c'est que le processus fictionnel qui s'exhibe ainsi participe de l'euphorie énonciative du chercheur du temps perdu. S'il affiche ses incalculables hésitations, multipliant les épanorthoses, et s'il avoue fort régulièrement ces manques, ces trous dans la trame distendue du passé – « Nul ne saura jamais dire comment ; je présume; mettons que; dont je ne sais rien; peut-être, à moins que ce ne soit le contraire; Il part et je ne sais pas ce qu'il fait ; Je ne sais pas, moi » (Majdalani 2012: 49, 89, 91, 92, 325, 300) – c'est afin de les combler très vite à l'aide non pas de preuves ou de documents authentiques mais de son imagination: « Supposons que; il est probable » (Majdalani 2012: 315; 317). La fécondité des absences et des incertitudes se

6 Le verbe leitmotiv du roman est du reste « imaginer » et l'on ne compte plus les occurrences de « j'imagine, imaginons, il faut les imaginer »... Par exemple: « Je ne peux pas commencer sans essayer d'imaginer ne serait-ce qu'une part de ce temps mythique » (Majdalani 2012: 17).

voit surexploitée par cette narration qui refusant d'être lacunaire est mue par une dynamique imaginaire: « inventons à partir de cette bribe » (Majdalani 2012: 154) :

[...] il parut clair que j'étais une fois de plus rendu à moi-même et à la nécessité de tout inventer [...] Les détails de cette première rencontre, il va donc falloir les imaginer de toutes pièces. Le nombre des histoires possibles est presque infini (Majdalani 2012: 117).

Dans *Histoire de la Grande Maison*, les reconstitutions mémorielles côtoient les inventions pittoresques et elles font ensemble advenir toute une réalité humaine, géographique et sociale: paysages, lieux de convivialité, travaux, coutumes, façons d'être, de dire et de penser. Le traitement des chaînons manquants participe de la volonté du petit-fils de maîtriser totalement son récit généalogique. Pourtant, le texte n'a pas l'ambition d'être exhaustif: il s'agit bel et bien d'un roman familial au sens psychanalytique qui a instauré immédiatement un lien paradoxal entre le devoir de mémoire et le respect de l'oubli. « Mais, de ça, les Nassar n'ont rien voulu retenir. [...] ce qui fait que nous n'assisterons pas à sa fin, nous resterons à la porte de la chambre ou plutôt dans le salon de la Grande Maison » (Majdalani 2012: 274). Les non-dits de la tribu sont les uns après les autres soigneusement respectés par le petit-fils dont la pratique scripturale oscille entre archives et silence: « Je ne m'attarderai pas sur tout ça, je n'y ajouterai rien parce que le clan en a gommé le souvenir avec insistance et acharnement et que, d'une certaine façon, il a eu raison » (Majdalani 2012: 319). Cependant, le *Je* affirme clairement qu'il s'agit également d'un jeu d'écriture lorsque, par exemple, il déclare se réserver le droit d'écrire ailleurs: « Je n'en parlerai pas ici » (Majdalani 2012: 218). Autrement dit, *Histoire de la Grande Maison* joue simultanément sur la posture d'adhésion et la posture de distance ironique par rapport à la tradition du récit biographique: la liberté retrouvée de l'écriture, c'est en quelque sorte sa modernité. « J'irai droit au dénouement, à ce qui allait être le prélude à une autre histoire » (Majdalani 2012: 335). Quant à la satisfaction d'avoir mené à bien cette enquête sur sa lignée, elle se dessine comme étant autant celle du biographe enquêteur lorgnant du côté d'Ayn Chir que de l'artiste face à son œuvre achevée : « il m'a fallu pas mal de temps pour savoir exactement qui ils étaient, mais j'y suis finalement arrivé » (Majdalani 2012: 134).

Dans cette appréhension complexe mais toute en sensibilité du lien filial et de la mythologie familiale, il faut à présent remarquer la finesse du rapport identitaire et symbolique du *Je* (mais aussi des héros qu'il anime) avec les lieux décrits et constater qu'il se forge presque imperceptiblement une « archi-texture » du romanesque tout à fait particulière.

4. Lieu. Géographie et architecture

Avec ses fictions à tonalité historique, la littérature francophone de Charif Majdalani prend à bras-le-corps les interrogations majeures de l'écriture romanesque hexagonale actuelle: « Ce qui caractérise le plus profondément peut-être la nouvelle littérature postmoderne, c'est la renarrativisation du texte, c'est l'effort de construire de nouveau des

récits » (Kibedi-Varga 1990: 16). En effet, un roman tel *Histoire de la Grande Maison* illustre à son tour la possibilité pour l'Histoire d'être saisie par la fiction et de s'y fondre par un vaste questionnement sur la mémoire et les lieux familiaux et par-là même patrimoniaux ; il s'offre tout entier comme terrain de rencontre pour des questionnements légitimes aujourd'hui sur les moments traumatiques du passé et ses traces mémorielles. Foncièrement ricœurien, le récit biographique réinterroge les archives historiographiques en quête de « la juste mémoire » (Ricoeur 2000: 1). Le narrateur de Majdalani se soumet à un double exercice: celui d'assumer un devoir de mémoire parce qu'il enquête et écrit dans un pays où les conflits intercommunautaires poursuivent sans trêve leurs ravages et celui d'appréhender un devoir d'inventaire parce qu'il peut plus aisément que ses ancêtres, son père notamment, s'interroger sur ce qui a été occulté ou refoulé du roman familial. Il compose un récit de vie évocatoire et obsessionnel débordant d'images qui expriment finalement le rapport entre territoire et affectivité. À partir de vestiges, qui sont autant des liens que des lieux de mémoire, il brosse ainsi toute une série de fresques :

Ce sont ces souvenirs-là et beaucoup d'autres semblables qui permettent de reconstituer la trame même du quotidien, la grande routine du monde, le fleuve tranquille des jours dont le miroitement laisse dans la mémoire des enfants des images simples mais fulgurantes [...] toute une époque dont j'ai toujours et un peu en vain essayé de déchiffrer dans l'essence des visages, dans les poses, dans les habits, dans la manière de se tenir (Majdalani 2012: 150-151).

Ces fragments de vie pleins de substance et d'émotion s'attachent sporadiquement à des cultures (celle des Bédouins, par exemple) désormais en voie de disparition (Majdalani 2012: 61-62). Dans la majorité des descriptions, le lecteur se trouve par conséquent face à des paysages, liés à des savoir-vivre (les coutumes tribales) et des savoir-être (le traitement de la mixité sociale dans les communautés musulmanes, les soirées entre voisins, le rôle du zaïm dans les villages, les compromissions, services et arrangements entre alliés, les préparatifs des mariages...) du premier demi-siècle, mentalement redessinés par le narrateur. C'est sur ce mode que le *Je* imagine, par exemple, ce que son père a pu ressentir la veille de quitter Ayn Chir « embarqué un peu malgré lui pour l'Égypte et l'immigration » (Majdalani 2012: 331): « Regardons une dernière fois avec lui du côté de la route [...] Avec lui, respirons une dernière fois l'air qui a un goût de pomme, écoutons aussi se réveiller la maison [...] Avec lui [...] revoyons défilé une dernière fois les images du quotidien » (Majdalani 2012: 336).

Patronymes et toponymes participent de cet acte de mémoire atypique: « La distance entre Marsad et Ayn Chir est d'environ trois kilomètres, dont une partie est constituée par la Forêt de pins, qui marque aussi la frontière entre le vilayet de Beyrouth et le gouvernorat du Mont-Liban » (Majdalani 2012: 32). En quête de traces et de souvenirs, Majdalani, romancier du territoire, creuse littéralement sa terre natale, qui est par-là même devenu son terreau artistique. Le Liban est d'abord une terre sensuelle, caressée du regard par un narrateur passionné, une terre chérie qui se donne toute entière au lecteur par la magie d'un style. Et cette fascination tend parfois à l'hallucination:

Je vois soudain un jardin, avec des néfliers et un citronnier, trois marches, un perron surélevé, et à l'intérieur un sol en tomettes aux motifs arabesques, des pièces ouvertes les unes sur les autres, où circulent aisément l'air doux du printemps, les parfums des arbres, l'odeur du laurier qui embaume les vêtements rangés dans les armoires (Majdalani 2012: 19)

Au fil des pages, ce Pays du Levant est décrit par touches singulières fantasmatiques: « C'est toujours le printemps quand je pense au Beyrouth de ces époques lointaines » (Majdalani 2012 : 20). Dans ces infimes notations descriptives, tous les sens sont toutefois sollicités: « L'aube a la couleur des pommes et dans l'air circule un parfum de jasmin » (Majdalani 2012: 39). Le narrateur sensible aux émotions du monde y multiplie les détails olfactifs que l'on sait les plus imposants dans le processus mémoriel mis en place dès la naissance. Du reste, c'est de la nature, des plus fertiles dans ce territoire sis entre Méditerranée et montagne, et notamment des plantations de mûres ou d'agrumes, qu'il extrait les plus enivrantes images:

On s'arrête enfin au milieu des clémentiniers, dont la taille et la couleur des feuilles tranchent au milieu de la mer des orangers, on discute, on palpe, on cueille, on goûte, puis on reprend la marche et, par un détour du côté des citronniers et des abousseras, on sort des vergers juste en face de la Grande Maison (Majdalani 2012: 156-157).

Si le roman ne compte plus les arrêts contemplatifs sur les orangeries et les mûres vallonées nées de ce terreau ancestral, il est aussi serti de gros plans sur la bâtisse familiale dont les pans se découvrent successivement comme une femme qu'on déshabille (Majdalani 2012: 100). Le titre et ses attaches architecturales donnent un statut sémiotique au site construit qui sous-entend l'existence d'un lien de famille, d'un foyer métaphorisé à l'extrême dans le récit par cette construction. La Grande Maison est effectivement au centre des principaux fils narratifs que l'héritier Nassar patiemment rassemble autour de son improbable écheveau. Elle s'élève sur un territoire ancien, riche de vestiges naturels (les oliviers millénaires) et architecturaux. Comme par inadvertance, mais non sans contentement, Majdalani se charge d'indiquer ici et là, au détour de pareille description, que le sol de sa patrie tout entier recèle de trésors archéologiques: « il laisse son cheval boire dans une citerne au bord d'un champ, et cette citerne est un sarcophage antique décoré de guirlandes et d'une scène bachique » (Majdalani 2012: 40).

Au moment de l'exil puis du décès de Wakim, le pays et le paysage tant aimés sont inévitablement saisis entre rêve et cauchemar car il a fallu que tous les mâles de la famille Nassar quittent leur patrie suite à la faillite du domaine et des orangeries (également dépeintes en friche) à la fin des années 1920. Certes, la plume de Majdalani, peut être mélancolique, mais elle n'est ni sombre ni amère car, de retour de son séjour en Égypte, le père du narrateur reviendra tout reconstruire et donner une nouvelle vie à la Grande Maison. L'écrivain libanais reprendra alors la voix de son *Je* afin de conter sur le même mode épique la suite du bouleversant destin des siens dans d'autres épisodes palpitants: *Caravansérail* dont l'in-

trigue débute aux premières heures du XX^e siècle, *Nos si brèves années de gloire* qui retrace la décennie qui précède la guerre civile (1975-199) et enfin *Le dernier Seigneur de Marsad* dont l'action s'étend de 1964 à 1990.

5. Conclusion

Avec le roman de famille intitulé *Histoire de la Grande Maison*, Charif Majdalani répond à une demande de renouvellement dans l'approche et l'appréhension du passé, de la mémoire et de la filiation. En effet, depuis les années 1980 les fictions historiques contenant une réflexion sur un nouveau envisageable des formes d'écriture se multiplient, toujours plus diverses. Ce que Majdalani envisage parallèlement à d'autres écrivains actuels (tels Annie Ernaux, Jean Echenoz, Jean Rouaud, Laurent Gaudé ou Jérôme Ferrari), c'est bien « une conception de la littérature comme laboratoire et archive de savoirs sur la vie » (Asholt et Dambre 2011: 16). La pulsion biographique qui l'anime, liée à sa passion pour les événements historiques, fait donc de lui un auteur qui explore l'extrême contemporain. Et ni le public ni la critique ne s'y trompent⁷: Majdalani est désormais un écrivain bien ancré dans l'histoire littéraire en langue française.

BIBLIOGRAPHIE

- ASHOLT, Wolfgang, Marc DAMBRE (Dir.) (2011): *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*. Paris: Presses de la Sorbonne-Nouvelle.
- BOUCHERON, Patrick (2011): «On nomme littérature la fragilité de l'histoire». *Le Débat*, n°165, 41-56.
- KIBEDI-VARGA, Anton (1990): «Le récit postmoderne». *Littérature*, n°77, 3-22.
- MAJDALANI, Charif (2012): *Histoire de la Grande Maison*. Paris: Seuil (2006 pour la première édition).
- RICCEUR, Paul (2000): *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- VIART, Dominique (2008): «Les récits de filiation», *La Littérature française au présent: Héritages, Modernités, Mutations*. Paris: Bordas, 79-101.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Isabelle Bernard es doctora en literatura y civilización francesas.

Profesora asociada en lengua, literatura y civilización francesas en la Universidad de Jordania.

Línea de investigación: novela francófona contemporánea.

Fecha de recepción del artículo: 05-05-2014

Fecha de aceptación del artículo: 02-06-2014

⁷ Les romans ont tous reçu un chaleureux accueil: *Histoire de la Grande Maison*, a été sélectionné pour les Prix Renaudot, Femina et Médicis en 2005; *Caravansérail* a remporté le Prix Tropiques 2008, le Prix François Mauriac de l'Académie Française et a été sélectionné pour les Prix Renaudot, Femina et Médicis en 2008; *Le dernier seigneur de Marsad* a, quant à lui, été Finaliste des Prix Renaudot, Femina et Médicis en 2012.

SUR LE PHONOSYMBOLISME DE LA VOYELLE A DANS LES MORPHÈMES GRAMMATICaux DE L'ESPAGNOL

(On the phonosymbolism of the vowel *a* in the Spanish grammatical morphemes)

Samuel Bidaud*
Université de Bourgogne

Abstract: We study in this article the phonosymbolism of the vowel *a* in the grammatical morphemes of Spanish language. The phoneme *a*, because of its articulatory and acoustic characteristics, can remind the idea of bigness and of everything that can be related to this one: the increasing, the distance, the duration, the intensity, etc. We show that those ideas are present in a large number of Spanish grammatical morphemes which contain the vowel *a*.

Keywords: Phonosymbolism; Phonetic motivation; Spanish language; Vowel *a*; Grammatical morphemes; Cognemes.

Résumé: Nous étudions dans cet article le phonosymbolisme de la voyelle *a* dans les morphèmes grammaticaux de l'espagnol. Le phonème *a*, du fait de ses propriétés articulatoires et acoustiques, est apte à évoquer l'idée de grandeur et de tout ce qui est lié à cette dernière: l'augmentation, la distance, la durée, l'intensité, etc. Nous montrons que de telles idées se retrouvent dans un grand nombre de morphèmes grammaticaux de l'espagnol qui contiennent la voyelle *a*.

Mots-clé: Phonosymbolisme; Motivation phonétique; Espagnol; Voyelle *a*; Morphèmes grammaticaux; Cognèmes.

1. Introduction

Nous étudierons dans cet article le phonosymbolisme de la voyelle *a* dans les morphèmes grammaticaux de l'espagnol. Philippe Monneret définit ainsi le phonosymbolisme ou sym-

* **Adresse pour la correspondance:** Samuel Bidaud, Université de Bourgogne, Département de Lettres/Philosophie, boulevard Gabriel, 21000 Dijon, France [samuel.bidaud@aliceadsl.fr]

bolisme phonétique dans *Le sens du signifiant*: « le symbolisme phonétique consiste en l'attribution d'une signification à un phonème ou à un trait distinctif » (Monneret 2003: 98). Précisons immédiatement qu'il ne s'agit pas bien sûr d'entendre par là qu'un phonème reflètera en toutes circonstances, du fait de ses propriétés articulatoires ou acoustiques, une certaine signification, bien loin de là; une large part du lexique est immotivée, personne ne songerait à le contester. Pour autant, dans bien des cas également, il est possible de voir un lien entre le son et le sens. Nous montrerons qu'il en va ainsi avec le phonème *a* pour un certain nombre de morphèmes grammaticaux de l'espagnol. Si certaines des formes auxquelles nous nous intéresserons continuent directement des formes latines, alors que d'autres, comme le futur simple ou le futur hypothétique, sont au contraire des créations de l'espagnol, notre approche est uniquement synchronique, puisqu'il s'agit de voir comment, dans un état de langue donné, l'espagnol contemporain, un ensemble d'éléments se présentent comme motivés phonétiquement pour le locuteur, et ce sans que ce dernier en soit conscient bien sûr.

2. Prolégomènes

Le signe est arbitraire. Cette affirmation, issue, comme on le sait, du *Cours de linguistique générale* de Saussure, a été répétée par toute une partie de la linguistique du vingtième siècle comme un véritable dogme, le fait qu'elle ait été énoncée par Saussure constituant un argument d'autorité qui empêchait qu'on puisse même s'interroger sur son bienfondé. Pourtant, toute une autre partie de la linguistique a admis que le signe était, à des degrés divers, motivé, et qu'entre le son et le sens il y avait un lien dans bien des cas. Pour nous en tenir au vingtième siècle, les études sur le phonosymbolisme commencent avec Jespersen, Sapir et Grammont, continuent avec les travaux de Chastaing, de Peterfalvi, de Fónagy ou de Maurice Toussaint¹, et n'ont cessé de se poursuivre jusqu'à aujourd'hui, où elles ont pris une ampleur considérable, comme le prouvent à la fois le grand nombre d'articles consacrés au phonosymbolisme et les colloques ou les numéros de revues thématiques sur le sujet (un colloque international sur l'histoire du phonosymbolisme a ainsi été récemment organisé par Luca Nobile à l'Université de Bourgogne, et un numéro spécial du *Français moderne* sur le phonosymbolisme est en cours de préparation). Certains délaissent la question du phonosymbolisme d'un point de vue synchronique mais relient cette dernière à la question de l'origine du langage; et il n'est pas jusqu'à Bernard Pottier qui écrive à ce sujet (1981: 58):

Ce qui serait invraisemblable, ce serait que le signe fût arbitraire. Ce serait donner le Hasard comme explication de tout ce dont on ne saurait rendre compte. [...] L'hypothèse la plus cohérente serait que, à l'origine, les signes avaient leur propre motivation [...], et que peu à peu, comme c'est le cas pour des milliers de témoignages historiques qui remplissent les manuels, cette motivation s'est perdue.

Il n'est pas question bien sûr de voir de la motivation partout, mais simplement de regarder les choses avec objectivité. Si, par exemple, on étudie les morphèmes grammaticaux

1 Voir à ce sujet Monneret (2003: 97-106).

d'une langue particulière et que l'on retrouve, pour prendre un exemple prototypique, la voyelle *i* dans la majorité des morphèmes qui sont liés à l'idée de petitesse et de tout ce qui dérive de cette dernière (l'idée de proximité, de brièveté...), et que l'on retrouve au contraire la voyelle *a* dans la majorité des morphèmes qui sont liés à l'idée de grandeur et de tout ce qui dérive de cette dernière (l'idée d'augmentation, de distance, de durée...), alors on peut conclure que, dans une langue donnée et pour certains éléments (dans notre exemple, les morphèmes grammaticaux), *i* et *a* ont bien une valeur phonosymbolique que l'on peut vérifier quantitativement (on évitera par prudence toute idée d'universalité, même si dans le cas des voyelles *i* et *a* une telle hypothèse est plus que probable). Comme l'écrit également Otto Jespersen (1928: 397):

Yes, of course it would be absurd to maintain that all words at all times in all languages had a signification corresponding exactly to their sounds, each sound having a definite meaning once for all. But is there really much more logic in the opposite extreme, which denies any kind of sound symbolism (apart from the small class of evident echoisms or 'onomatopoeia') and sees in our words only a collection of wholly accidental and irrational associations of sound and meaning?

Nous nous intéresserons ici au phonosymbolisme de la voyelle *a* en espagnol. Nous parlerons d'une tendance du *a* à exprimer l'idée de grandeur dans les morphèmes grammaticaux de l'espagnol, mais nous ne prétendons pas bien sûr, répétons-le, que cette voyelle soit toujours liée à l'idée de grandeur. Comme le note là encore Jespersen au sujet de la voyelle *i* (1928: 406):

To express smallness the vowel [i] is most adequate, but it would be absurd to say that that vowel always implies smallness, or that smallness is always expressed by words containing that vowel: it is enough to mention the words *big* and *small*, or to point to the fact that *thick* and *thin* have the same vowel, to repudiate such a notion.

Il existe de nombreuses études sur le phonosymbolisme de *i* et de *a*, de Jespersen (1928: 402) à Maurice Grammont (1965: 385), et de Sapir (1991) à Maxime Chastaing (1958). Sapir (1991: 197) propose deux types d'explication au fait que *i* évoque l'idée de petitesse et que *a* évoque au contraire l'idée de grandeur :

[L]a raison de ce symbolisme inconscient peut être acoustique, ou kinesthésique, ou les deux à la fois. Il est possible que le volume inhérent à certaines voyelles soit plus important [...]. D'autre part, remarquons aussi que l'on peut avoir inconsciemment l'impression que la position de la langue pour une voyelle donnée est symboliquement « grande » comparée à la position de la langue pour d'autres voyelles. Dans le cas de [i], la langue se trouve relevée près du palais et articule très en avant. Autrement dit, la colonne d'air en vibration passe par une cavité de résonance étroite. Par contre, dans le cas de [a], la langue est considérablement abaissée, et rétractée d'autre part. Autrement

dit, la colonne d'air en vibration passe maintenant par une cavité de résonance bien plus large.

Didier Bottineau, qui s'est penché à plusieurs reprises sur les oppositions *aqui/acá* en espagnol et *qui/qua* en italien (Bottineau 2009 et Bottineau 2012)), précise (2009: 133):

Les phonèmes /i/ et /a/ font l'objet d'une expérience sensori-motrice multimodale pour les locuteurs. D'une part, ils requièrent le contrôle d'un geste de fermeture pour *i* (réduction de l'écart langue/palais) et d'ouverture pour *a* (accroissement de l'écart langue/palais et abaissement conjoint de la mâchoire inférieure, mouvement qui crée l'espace de variation du degré d'aperture). Si la sémiogenèse dérive une valeur cognitive du processus moteur, il s'agira du contraste association (*i*)/dissociation (*a*), du couple contact/séparation, conjonction/disjonction, éventuellement proximité/distance (du point de vue résultatif, postérieur aux processus dynamiques).

3. Le phonosymbolisme de *a* dans les morphèmes grammaticaux de l'espagnol

Le phonème *a* peut évoquer, du fait de son ouverture maximale, l'idée de distance. Tel est le cas dans le système verbo-temporel de l'espagnol. Le *a* va tout d'abord pouvoir renvoyer à la distance par rapport au moment présent lorsqu'il est employé comme marque du futur pour les deuxième et troisième personnes du singulier et pour la troisième personne du pluriel: *cantarás, cantaré, cantarán; comerás, comeré, comerán; vivirás, vivirá, vivirán*, etc. Le futur et le futur antérieur peuvent également avoir une valeur modale et signifier la probabilité, c'est-à-dire l'idée d'éloignement par rapport au certain, d'où là encore le phonosymbolisme de *a*: « Lo debe estar pasando tan mal que no querrá ver a nadie » (*Ana y los siete*); « Ustedes habrán notado que... que la niña no está muy bien aquí » (*ibid.*).

Parmi les temps simples de l'indicatif, on retrouve également le phonème *a* à l'imparfait et au futur hypothétique, mais pas au passé simple. En ce qui concerne l'imparfait tout d'abord, la valeur phonosymbolique de *a* ne se comprend que si l'on oppose l'imparfait au passé simple. Si ce dernier donne l'image d'un point dans le passé, l'imparfait, en revanche, renvoie à du temps accompli et à du temps en cours d'accomplissement (sur le signifié de puissance de l'imparfait, voir par exemple Guillaume 1971; Guillaume 1974; Guillaume 1987; Guillaume 1993, et donc à une durée interne élargie, d'où la présence phonétiquement motivée du phonème *a*, que l'on retrouve ici à toutes les personnes et qui s'oppose aux terminaisons du passé simple, qui ont toutes une ouverture plus faible (ainsi dans l'exemple qui suit *ibas* s'oppose à *fue*, *decías* s'oppose à *dijo*, *era* s'oppose à *fue* et *paseaba* s'oppose à *paseó*):

¡Qué bonito! De la manita, porque yo antes iba a las canteras sola, decía: «¡qué triste! no tener a una persona conmigo», porque para mí el otro era como un extraño. Sí. Entonces, él lo mismo, dice que se paseaba en las canteras y decía: «¡cómo tuviera una mujer para andar de la manita(!)». ¡Qué bien! Y ahora lo hacemos.

(CREA)

Le futur hypothétique peut avoir deux valeurs qui dérivent de son signifié de puissance, celle de futur du passé et celle de conditionnel²: la présence du phonème *a* s'explique dans les deux cas par l'idée de futur et donc d'éloignement, par rapport à un repère dans le passé en ce qui concerne le futur dans le passé:

Bueno...yo soy Ana, la niñera de los Hidalgo y la amiga de Catalina, y venía ... pues a hablar sobre la pequeña, María, y... bueno... no sabe nada eh Catalina que estoy aquí, pero yo he pensado que... que sería bueno y que iban a entender perfectamente lo... lo que les quiero decir

(*Ana y los siete*),

et par rapport au présent dans le cas du conditionnel, avec en plus, dans ce dernier cas, l'idée d'hypothèse et donc d'éloignement par rapport au réel: « Quizás deberíamos recibir clases para interpretar las imágenes » (CREA).

Le phonosymbolisme de *a* se retrouve également avec le subjonctif de l'imparfait, lequel peut tout d'abord renvoyer, comme le subjonctif présent, à un événement perçu comme possible mais situé dans le passé; *a* a alors une double valeur d'éloignement, celle d'éloignement par rapport à l'actuel propre au subjonctif d'une façon générale, et celle d'éloignement par rapport au présent propre au subjonctif de l'imparfait: «Tanto Antonio como Francisco López afirmaron que su preocupación era crear una obra que fuera a la vez una buena escultura y un buen retrato» (CREA). Mais le subjonctif imparfait peut également avoir une valeur de virtualité dans les subordonnées d'hypothèse introduites par *si*, et dans ce cas le *a* représente seulement l'idée d'éloignement par rapport à l'actuel: «¡Decidme! – exclamó Augusto de pronto -. ¿Y si yo me casara?» (Unamuno 1991: 124). On comprend que la forme en *-ra* convienne mieux que la forme en *-se* au signifié de puissance du subjonctif de l'imparfait du fait de la voyelle *a*; c'est peut-être l'une des raisons, parmi d'autres, de la perte de vitalité (qu'il faut toutefois largement relativiser) du subjonctif imparfait en *-se*.

En ce qui concerne le subjonctif présent, on ne saurait attribuer à *a* une valeur phonosymbolique, puisque cette voyelle se retrouve pour les verbes en *-er* et en *-ir*, mais non pour les verbes en *-ar*. Nous sommes d'accord avec Didier Bottineau lorsque ce dernier écrit (2012: 15):

Avec un verbe en *-ar* (voyelle ouverte), la voyelle subjunctive est *e* (fermée), et inversement (*-er* / *-ir*, semi-fermé et fermé > subjonctif en *a*, ouvert). Le principe est au fond très simple: l'infinitif, forme lemmatique d'amorçage du système, «propose» une voyelle munie de propriétés (degré d'aperture), et le locuteur peut soit actualiser le verbe en retenant dans la conjugaison une voyelle de degré d'aperture identique ou comparable (*cantar*, *canta*), ce qui ratifie l'acceptation de la proposée initiale; soit virtualiser le verbe en récusant la voyelle thématique proposée par l'infinitif et en la remplaçant par une voyelle subjunctive de degré d'aperture notablement différent (*cantar*, *cante*).

2 Sur le futur hypothétique espagnol, voir Jensen (2002).

Le phonosymbolisme de *a* se retrouve ensuite pour la série des déterminants et pronoms démonstratifs: à *esto* et *eso*, qui renvoient respectivement à quelque chose de proche du locuteur et de l'interlocuteur, s'oppose *aquello*, qui renvoie au contraire à quelque chose de perçu comme lointain:

- Lo que quiero, Rosario, es que olvides lo del otro día, que no vuelvas a acordarte de ello, ¿entiendes?

- Bueno, como usted quiera...

- Sí, aquello fue una locura... una locura... no sabía bien lo que me hacía ni lo que decía... como no lo sé ahora... - e iba acercándose a la chica.

(Unamuno 1991: 202)

Hasta que ayer me llamó, me dijo que estaba arrepentida de cuanto le había dicho a usted, que se excedió y fue con usted injusta, que reconoce la rectitud y nobleza de las intenciones de usted y que quiere no ya que usted le perdone aquello que le dijo de que la quería comprar, sino que no cree semejante cosa. Es en esto en lo que hizo más hincapié. Dice que ante todo quiere que usted le crea que si dijo aquello fue por excitación, por despecho, pero que no lo cree...

(Unamuno *ibid.*: 207-208)

L'espagnol connaît deux séries d'adverbes de lieu, une série *aquí, ahí et allí*, et une série *acá et allá*. Comme le note Didier Bottineau (2012: 8), il est ici nécessaire de tenir compte de la variation dialectale de l'espagnol, dans la mesure où certains locuteurs hispanophones peuvent n'utiliser que l'une des séries, et la valeur phonosymbolique du *a* de *acá* et de *allá* se perd si ces formes ne s'opposent pas à celles de la série *aquí, ahí et allí*. Si l'on prend en revanche le cas d'un locuteur pour qui toutes ces formes coexistent, quelle est la spécificité de *acá* et *allá*? Luis J. Eguren, après avoir noté que «(d)ebido a la notables diferencias dialectales (e incluso idiolectales) que se perciben en su uso, no resulta fácil precisar los valores semánticos asociados con estos dos subsistemas» (2000: 958), énumère toutefois plusieurs différences entre les deux séries (2000: 958-959): *acá* et *allá* exprimeraient la direction ou le mouvement alors que *aquí, ahí et allí* indiqueraient une localisation statique (mais l'auteur précise que «(e)s frecuente, sin embargo, la neutralización de esta oposición semántica» (2000: 958)); les formes en *í* renverraient à des espaces concrets alors que les formes en *á* renverraient à des espaces plus vagues; les formes en *á* identifieraient des lieux plus larges que les formes en *í*. Luis J. Eguren conclut: «Los adverbios locativos de la serie de *acá*, por tanto, no conceptualizan un lugar como un punto o una región determinada, sino como una extensión imprecisa o un continuo» (2000: 959). Mouvement, espace plus vague ou espace plus large: on voit là encore que *a* a une valeur phonosymbolique forte et s'oppose au *i* de *aquí, ahí* ou *allí*, qui renvoient à un espace déterminé. Dans les exemples qui suivent, *acá* et *allá* renvoient bien dans le premier cas à l'idée de mouvement, et donc à un espace moins délimité qu'avec *aquí*, et dans le second cas à un espace qui reste flou:

Al momento llegó don Fermín.

- Mire usted, tío -le dijo Eugenia-, aquí tiene usted a don Augusto Pérez, que ha venido a pedirme la mano. Y yo se la he concedido.

- ¡Admirable! ¡admirable! -exclamó don Fermín- ¡admirable! ¡Ven acá, hija mía, ven acá que te abrace! ¡admirable!

(Unamuno 1991: 255)

Mi alma vagaba lejos de mi cuerpo
en las brumas perdida de la idea,
perdida allá en las notas de la música
que según dicen cantan las esferas [...].

(Unamuno *ibid.*: 258)

Parmi les adverbes toujours, on relèvera le cas de *más*, qui s'oppose à *menos*, et dont le *a*, du fait de son aperture élevée, est propre à signifier l'idée d'augmentation: «¿La felicidad de esta niña no es lo más importante antes que nada?» (*Ana y los siete*); «¡Ay, ay, ay, chico, eso es más complicado de lo que te figuras!...» (Unamuno 1991: 157). On rapprochera *más* adverbe de la conjonction *mas*, qui n'est plus utilisée aujourd'hui mais qui appartient au même mouvement de pensée que *más* et qui contient elle aussi l'idée d'augmentation, quoique de manière plus faible, puisque s'opposer, c'est ajouter quelque chose (*mas* conjonction est l'avant de *más* adverbe dans l'idéogénèse): «Si hubieses preguntado: pero ¿con quién?, no habría supuesto que hay más de una ni que esa una haya; mas al preguntar: pero ¿con cuál?, se entiende con cuál de las dos, o tres, o diez, o ene» (Unamuno 1991: 250); «-¿Usted por aquí, don Augusto? - Sí, yo; mas puesto que tiene usted que salir, lo dejaré para otro día; me vuelvo» (*ibid.*: 253).

A peut également refléter l'idée d'intensité avec l'adverbe *tan* ou le déterminant *tantos/as*: «Bueno pero...pero no... no está tan bien como... como con su tía» (*Ana y los siete*); «Quedaron mirándose, y ella, la pobre, sintió que se le encendía el rostro, pues nunca cosa igual le ocurrió en aquella casa en tantas veces como allí entró» (Unamuno 1991: 165).

Le mouvement d'ouverture de la cavité buccale qui a lieu lors de la prononciation de *a* (et qui s'oppose au mouvement de fermeture de *i*) permet de renvoyer, du point de vue phonosymbolique, à l'idée de départ d'un point et de direction vers un autre point, avec des effets de sens spatiaux, temporels ou notionnels, pour reprendre les schèmes que donnait Bernard Pottier dans sa *Systématique des éléments de relation* dès 1962, ce qui se retrouve dans les prépositions *a* («es hacer amigos, porque no solamente es chico y chica, sino pues hay veces que son dos amigas [...] y que son de la misma ciudad, y que quedan para ir a una discoteca, en fin, lo que sea» (CREA)), *para* («Sí, el hombre no hace sino buscar en los sucesos, en las vicisitudes de la suerte, alimento para su tristeza o su alegría nativas» (Unamuno 1991: 113)), *hacia* («Abrió el paraguas por fin y se quedó un momento suspenso y pensando: Y ahora, ¿hacia dónde voy?, ¿tiro a la derecha o a la izquierda?» (*ibid.*: 109-110)), et *hasta* («Su madre jamás se acostaba hasta que él lo hubiese hecho, y le dejaba con un beso en la cama» (*ibid.*: 133)).

Le phonosymbolisme de *a* se retrouve également dans le cas de l'augmentatif *azo*, qui s'oppose aux diminutifs et à leurs voyelles d'aperture plus faible: «Yo creo que no no,

vamos, está bien clarificada tu alegría, porque la verdad es que es un cochazo» (CREA); «Muchísimas felicidades, que tengas un viaje estupendo, y bueno, ya nos veremos en Soria. Un besazo muy fuerte» (*ibid.*); ici *azo* renvoie à une voiture de dimension importante dans le premier exemple, et à l'idée d'intensité, et donc d'augmentation, dans le second exemple. Mais comme le note la *Nueva gramática de la lengua española* (2009: 658), *azo* a généralement une valeur appréciative, soit positive (*articulazo, artistaza*; *a* reflète dans ce cas l'idée de quelque chose d'important, qui suscite l'admiration, la surprise, etc.), soit négative (*acentazo, bocaza*; nous expliquons tout de suite la valeur phonosymbolique de *a* dans ce cas). L'espagnol a des suffixes péjoratifs; un certain nombre de ceux qu'énumère Fernando A. Lázaro Mora (2000: 46-48) contiennent la voyelle *a*: *aco, acho/acha, ajo/aja, ales, alla, ángano/ángana, angol/anga, astre* et *astro/astra*; on ajoutera également *azo*, qui peut avoir un effet de sens péjoratif. La voyelle *a* reflète le rejet de l'objet déprécié, et donc la distance que le locuteur crée par rapport à ce dernier: «¡Quita tus manazas de ahí!» (Internet); «Te he dicho más de una vez, Villada, que todo gran poeta lleva dentro, escondido en algún lugar oscuro, un poetastro, y es así imposible no detectar en el total de su obra, por excelsa que sea, la mano de ese ser inferior» (Luís Mateo Díez Rodríguez, *El expediente del naufrago* (CREA)). Le suffixe *-azo* permet enfin d'exprimer l'idée de coup, et la voyelle *a*, combinée à la consonne *z*, est apte à signifier quelque chose de fort, de violent: «Bueno no sabes lo que ha sido que... no que no llegamos a despegar pues porque... que le di un puñetazo al comandante» (*Ana y los siete*); «Recibió un pelotazo en la cabeza» (Internet).

4. Conclusion

On voit donc que, lorsque l'on considère les morphèmes grammaticaux de l'espagnol, le phonème *a* a une très forte valeur phonosymbolique et renvoie à des idées similaires: l'éloignement, la grandeur, l'augmentation, l'intensité, la durée, etc. Ces idées sont notamment présentes dans les morphèmes des deuxième et troisième personnes du singulier et de la troisième personne du pluriel du futur, dans les terminaisons de l'imparfait, du futur hypothétique et du subjonctif de l'imparfait, dans le démonstratif *aquello*, dans les adverbes de lieu *acá* et *allá*, dans l'adverbe *más* et la conjonction *mas*, dans l'adverbe *tan* et le déterminant *tantos/as*, dans les prépositions *a, para, hacia* et *hasta*, dans l'augmentatif *azo* et dans les suffixes péjoratifs. Le phonème *a* peut bien être considéré pour finir comme un cognème de l'espagnol, c'est-à-dire comme une unité submorphémique qui oriente le sens du morphème dans lequel elle s'insère (Bottineau 2003 : 185 ; sur les cognèmes, voir également Bottineau 2009 et Bottineau 2012):

Dans de très nombreuses langues naturelles, indo-européennes ou non, il apparaît que les grammèmes et, selon les cas, certains lexèmes, ne constituent pas des unités insécables mais des agglomérats de submorphèmes isolables qui, considérés individuellement, renvoient à des processus mentaux invariants, sortes de logiciels fondamentaux de la cognition que l'on a nommés *cognèmes*.

Répétons une fois de plus que le phonème *a* ne renvoie pas dans tous les morphèmes grammaticaux de l'espagnol à l'idée de grandeur; nous espérons toutefois avoir montré que, dans un nombre de cas trop élevés pour être dus au hasard, *a* est phonétiquement motivé et constitue, au-delà de cela, un cognème de l'espagnol.

BIBLIOGRAPHIE

- BOTTINEAU, Didier (2003): «Les cognèmes de l'anglais et autres langues» (éd. Département de français de l'Université de Trømsø). *Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs. Théories et applications*. Paris: Ophrys, 185-201.
- (2009): «La théorie des cognèmes et les langues romanes: l'alternance *i/a* dans les micro-systèmes grammaticaux de l'espagnol et de l'italien», *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia*. Vol. 54, tome 3, 125-152.
- (2012): «La submorphologie grammaticale en espagnol et la théorie des cognèmes». *Actes du 12^{ème} Colloque international de Linguistique ibéro-romane (LIBERO)*. Manuscrit auteur: [Consulté en ligne: <hal.inria.fr/docs/00/65/62/74/PDF/Bottineau-2009-SGE.pdf> ; 24/03/2014].
- CHASTAING, Maxime (1958): «Le symbolisme des voyelles. Signification des *i*», *Journal de Psychologie normale et pathologique*. Vol. 55, 403-481.
- EGUREN, Luis J. (2000): «Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas» (éds. Ignacio Bosque et Violeta Demonte). *Gramática descriptiva de la lengua española. Sintaxis básica de las clases de palabras*. Madrid: Espasa Calpe, tome 1, 929-972.
- GRAMMONT, Maurice (1965): *Traité de phonétique*. Paris: Librairie Delagrave.
- GUILLAUME, Gustave (1971): *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1948-1949. Structure sémiologique et structure psychique de la langue française*, tome 1 (éd. Roch Valin, texte établi en collaboration avec René Lesage). Québec: Les Presses de l'Université Laval; Paris: Klincksieck.
- (1974): *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1949-1950. Structure sémiologique et structure psychique de la langue française*, tome 2 (éd. Roch Valin, texte établi en collaboration avec José Aunia). Québec: Les Presses de l'Université Laval; Paris: Klincksieck.
- (1987): *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1945-1946. Esquisse d'une grammaire de la langue française*, tome 4 (éds. Roch Valin, Walter Hirtle et André Joly, texte établi par Georges Garnier en collaboration avec Guy Cornillac et Thomas Lavoie). Québec: Les Presses de l'Université Laval; Lille: Presses Universitaires de Lille.
- (1993): *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1938-1939* (éds. Roch Valin, Walter Hirtle, André Joly, Renée Tremblay et Joseph Pattee, texte établi par Annette Vassant, en collaboration avec Hervé Curat). Québec: Les Presses de l'Université Laval; Lille: Presses Universitaires de Lille.
- JENSEN, Kjaer (2002): «El futuro y el condicional en el sistema verbal español moderno» (éds. Hallvard Dørum et José María Izquierdo). *15 Skandinaviske romanistkongress*. Oslo: Klassisk og romansk Institutt, Universitet i Oslo, 117-127.

- JESPERSEN, Otto (1928): *Language, its nature, development and origin*. Londres: George Allen & Unwin LTD.
- LÁZARO MORA, Fernando A. (2000): «La derivación apreciativa» (éds. Ignacio Bosque et Violeta Demonte). *Gramática descriptiva de la lengua española. Entre la oración y el discurso. Morfología*. Madrid: Espasa Calpe, tome 3, 4645- 4682.
- MONNERET, Philippe (2003): *Le sens du signifiant. Implications linguistiques et cognitives de la motivation*. Paris: Honoré Champion.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA ; ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009): «La derivación apreciativa». *Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis*. Madrid: Espasa Libros, tome 1, 627-662.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Banco de datos: Corpus de referencia del español actual (CREA)* [Consulté en ligne: <<http://www.rae.es>> ; 24/03/2014]
- POTTIER, Bernard (1962): *Systématique des éléments de relation. Étude de morphosyntaxe structurale romane*. Paris: Klincksieck.
- (1981): «Guillaume et le Tao» (éds. André Joly et Walter Hirtle). *Langage et psychomécanique du langage. Études dédiées à Roch Valin*. Lille: Presses Universitaires de Lille; Québec: Presses de l'Université Laval.
- SAPIR, Edward (1991): «Recherches sur le symbolisme phonétique». *Linguistique* (traduit de l'anglais par Jean-Élie Boltanski et Nicole Soulé-Susbielles). Paris: Gallimard, 187-203.
- UNAMUNO, Miguel de (1991): *Niebla* (éd. Mario J. Valdés). Madrid: Catedra.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Samuel Bidaud es encargado de cursos de lingüística en la Universidad de Bourgogne.
Línea de investigación: Psicomécanica del lenguaje y lenguas románicas.

Fecha de recepción del artículo: 26-03-2014

Fecha de aceptación del artículo: 05-05-2014

LANDINI, VELLUTELLI E SONETTINI: LO STILE ALLA BERNIESCA DI GABRIELLO SIMEONI

(*Landini, Vellutelli and sonettini*: Gabriele Simeoni's bernesque style)

Benedict Buono*

Universidad de Santiago de Compostela

Abstract: The article deals with the satires of Gabriel Simeoni (published in Turin, in 1549), an author who belonged to the group of the so-called satirical-burlesque poets for their attempt to mix up two fruitful traditions in the sixteenth century inspired respectively either in Ariosto or in Berni. The author aims to examine if the allegations against the faithful imitation of Petrarch and the linguistic norms present in the first satire of the collection can be actually traced in the rest of the work. In fact, it is possible to detect a certain propensity to accept forms that do not totally adhere to Bembo's rules, such as, for example, the use of typical features of the contemporary Florentine vernacular, or the use of colloquial lexicon and a phrasal colloquial register that are typical of comical-realistic poetry. However, Simeoni simultaneously attempts to achieve an average style free from archaisms and vulgarisms.

Keywords: Satirical poetry; Burlesque poetry; Debate on the Italian language; Petrarchism; Gabriello Simeoni.

Abstract: L'articolo si occupa delle satire di Gabriello Simeoni (Torino, 1549), autore appartenente al gruppo dei cosiddetti poeti satirico-burleschi, per il loro tentativo di unire due tradizioni particolarmente feconde nel Cinquecento, quella ariostesca e quella bernesca. Si vuole verificare se le dichiarazioni contro l'imitazione pedissequa del petrarchismo e le norme linguistiche eccessivamente vincolanti presenti nella prima satira della raccolta siano effettivamente applicate nel resto dell'opera. È possibile infatti riscontrare una certa propensione all'accoglimento di forme non perfettamente aderenti alle regole bembiane, come, ad esempio, l'impiego di tratti tipici del fiorentino "argenteo", o il ricorso a un lessico

* **Indirizzo per corrispondenza:** Departamento de Filoloxía Francesa e Italiana - Facultade de Filoloxía - Avda. de Castelao s/n - 15782 Santiago de Compostela - España [ben.buono@usc.es].

e usi fraseologici di registro colloquiale, consoni alla poesia di tipo comico-realistico, alla ricerca, quindi, di un stile medio scevro da eccessi arcaizzanti o popolareggianti.

Parole chiave: Poesia satirica; Poesia burlesca; Questione della lingua italiana; Petrar-chismo; Gabriello Simeoni.

Nel breve arco di tempo compreso fra il 1546 e il 1549 vedono la luce in Italia alcune raccolte di satire che, nate in seguito al rilancio del genere satirico operato dall'Ariosto, si allontanano dall'originario modello per un decisa apertura verso elementi che avevano contraddistinto fino ad allora la poesia burlesca. Mi riferisco a quello sparuto gruppo di autori meglio noti sotto l'etichetta di «satirico-burleschi»: Ercole Bentivoglio con *Le Satire et altre rime piacevoli*, edite nel 1546 (Bentivoglio 1546); Pietro Nelli con i due libri de *Le Satire alla Carlona*, stampate fra il 1546 e il 1547 (Nelli 1548); Gabriele Simeoni con *Le Satire alla berniesca*, pubblicate nel 1549 (Simeoni 1549), lo stesso anno in cui escono, a Milano, le *Satire e capitoli piacevoli* di Giovanni Agostino Caccia (1549). Del resto, la duplice natura dei testi è messa in evidenza dagli autori stessi, con l'uso di espressioni quali rime «piacevoli», «alla carlona» o «alla berniesca», rinviando così allo spirito *baione* e alle frequenti dichiarazioni di stile «basso» e «dimesso» della poesia giocosa¹. Determinante l'intervento di Francesco Sansovino, che, nel suo volume del 1560 intitolato *Sette libri di satire*, non faceva alcun cenno a queste iniziative di ibridazione, tanto da escludere del tutto dalla raccolta Caccia e Simeoni, mentre Nelli e Bentivoglio venivano pesantemente ridotti (per il ferrarese i sei primi capitoli, per il senese otto testi dal I libro). Solo recentemente alcuni studiosi hanno cercato di rivalutare questi autori, sottolineando gli elementi comuni di queste esperienze: il metro, la predilezione per la forma epistolare in versi, l'opposizione alla poesia lirica di contenuto amoroso, la contiguità cronologica della produzione satirica e burlesca, la coscienza della propria identità (pur nell'abbassamento del personaggio che dice «io») e la censura dei vizi umani, e, infine, la polemica contro una poesia passivamente imitativa (Longhi 1983: 229-231 e Martellini 1989: 468). E se l'opera satirica di Bentivoglio, Nelli e Caccia ha recentemente risvegliato l'attenzione degli specialisti, quella del Simeoni è rimasta quasi del tutto inesplorata ed è meritevole, dunque, di un supplemento di indagine². Pur non volendo entrare in merito al valore letterario dell'opera satirica del Si-

1 Così, i burleschi, parlando di *rime senza arte, rime naturali, a vanvera dirotte*, scritte *alla carlona* o *a catafascio*, ma anche *filastrocche, capricci e fantasie* (Longhi 1983: 1), danno della propria scrittura una definizione di «stile basso», «umile» (il Mauro, nel suo *Capitolo in lode di Priapo*, esordisce per l'appunto affermando: «Quell'io che già cantai con umil verso»), da cui nascono le immagini, riscontrabili sempre nel Mauro Mauro, del «lavoro di tela grossa» e del «panno ordito di canapo o di stoppa»; Berni parla di «stile da muratori» (*Al cardinale Ippolito de' Medici*, 4), insomma di una poesia dall'aria naturale, un po' selvatica e incolta, «avviluppata in rustiche vesti» (Longhi 1983: 214-5). Uguale atteggiamento dimostra anche Pietro Nelli, che si presenta come «uomo grosso» e «poeta da tre bagattini» (Martellini 1988: 468), mentre Della Casa («Capitolo della stizza», 15) si dichiara «poetuzzo di dozzina». Il Caccia (2013), nella sat. XIII, 113 si definisce: «poeta dal dì da lavoro». Che si tratti, però, di un'«ingenuità» tutta letteraria, ci informa il Nelli (1548: 8r): «M'affatico in far credere alla gente / ch'io non mi v'affaticchi, e che il mio verso / sia sempre in ponto fra la lingua e 'l dente». Su questo motivo, rinvio anche a Orvieto; Brestolini 2000: 205-209.

2 Mi riferisco, in particolare a Longhi 1983, Floriani 1988 e Stella Galbiati 1991. A tutt'oggi sono state pubblicate solo le prime sei *Satire* del Bentivoglio (1987), quelle più «ariostesche», mentre sono stati esclusi i capitoli di

meoni, vorrei ricordare i giudizi, non certo lusinghieri, di Silvia Longhi e Piero Floriani: la prima parla di «incertezza concettuale» (Longhi 1983: 240), mentre il secondo, rincarando la dose, sottolinea la «lettura superficiale della tradizione» di un autore che non può essere propriamente ascritto né al genere burlesco, né tantomeno a quello satirico (Floriani 1988: 180). Alla luce di quanto esposto, il presente studio si propone d'indagare gli interventi polemici e gli effettivi usi linguistici che concorrono alla definizione dello «stile berniesco» proposto dal Simeoni, al fine di determinarne la coerenza, inserendolo, al contempo, nel contesto culturale coevo.

Prolifico poligrafo fiorentino, nelle sue continue peregrinazioni alla ricerca di prestigiosi incarichi di palazzo - non sempre né a lungo conseguiti, vale la pena aggiungere³ -, tra Firenze, Parigi e Lione, Gabriello Simeoni pubblica per i tipi del Cravotto, in un suo soggiorno a Torino nel 1549, *Le satire alla berniesca*, una silloge che raccoglie, oltre ai consueti componimenti encomiastici, nove satire⁴, nella maggior parte delle quali ha modo di esprimere il proprio disagio sociale e culturale, rivendicando la sua posizione di «uomo da bene» e «virtuoso» nella Corte, divenuta ormai covo di vizi e tradimenti, come attestano i titoli ispirati ai *topoi* della tradizione satirica di modello ariostesco⁵. Se ne discostano, però, il primo capitolo, dedicato alla definizione del suo stile «alla berniesca» - variante personale, vedremo più avanti, dell'espressione «alla carlona» ampiamente diffusa in ambito burlesco -, il quinto - elogio della *rosa*, capitolo equivoco secondo gli specifici modi berneschi⁶ -, e l'ottavo (*Della valle di Moriana, a m. Domenico Guidi dottore fiorentino*), in cui il motivo dell'esilio in terra inospitale - legato, ovviamente, alla quarta satira dell'Ariosto - si intreccia con quello burlesco del viaggio difficoltoso e pieno di imprevisti⁷. Così Silvia Longhi descrive le *Satire alla berniesca*: «nove capitoli anche qui di fisionomia cangiante, con violenti scarti tematici che non basta a dissimulare l'uniforme piatezza di una lingua indotta e "comune"» (Longhi 1983: 240). E infatti, questa ricerca di una lingua «naturale», distante dalla pratica pedantesca del petrarchismo è messa al centro dell'opera del Simeoni, tanto

ispirazione burlesca, lacuna in parte colmata dall'edizione della nona satira (*Alla signora Agnola della lingua toscana*) nel volume *Poeti del Cinquecento*, a cura di Silvia Longhi (2001: 1054-1060). Di Nelli Piero Floriani ha pubblicato, del primo libro del 1546, le satire I e XII, trascritte fedelmente, tranne che per minime variazioni grafiche e refusi (2000: 541-551). Più recente, è invece l'edizione integrale delle *Satire e capitoli piacevoli* di Giovanni Agostino Caccia (2013), da me allestita.

3 Per maggiori informazioni biografiche rinvio all'ancor oggi valido studio di Flamini 1895, il quale ricava gran parte delle sue informazioni da Domenico Maria Manni 1815, a sua volta basatosi sulla biografia del poeta fiorentino, conservata nella Biblioteca magliabecchiana (*Vita di M. Gabriel Symeoni di Antione Fiorentino et d'obbligo Lucchese*, Mglb. IX, 96, fasc. 10), cfr. Flamini 1895: 300.

4 Floriani ricorda come il Simeoni avesse già pubblicato, nel 1546, altri quattro capitoli, inserendoli nella raccolta intitolata *Le III Parti del campo de' primi studi* (Floriani 1988: 164; 176-178).

5 *De l'avarizia del mondo* (II); *Di coloro che di poveri divenuti ricchi più non conoscono lor medesimi, né gl'amici* (III); *Contro alle false calunnie date agli uomini da bene e letterati* (IV); *Della corte* (VI); *Della disgrazia degli uomini* (VII); *Di coloro che riprendono le cose che non sanno* (IX).

6 Alla rosa dedica un capitolo anche Ludovico Dolce, *Credo che sappia ogni anima amorosa*, pubblicato nelle *Terze rime* 1539; tale metafora, diffusissima nella cultura occidentale, indica di solito l'organo femminile nella condizione di verginità, in particolare nella locuzione «cogliere la rosa, le rose», cfr. *DLE*: 461-462.

7 A questo proposito, occorre citare i due capitoli del Mauro Carlo e *Gandolfo, messer ambeduoi e Uscito delle gran mura di Roma* (Longhi 2001: 899n); e i quattro capitoli di Mattio Franzesi (*Com'io partii da voi, con voi rimasi; Segno, s'io sogno Banchi, io sogno voi; Caro mio caro, io so che voi sapete; e Busino, io credo pure a salvamento*) allacciabili l'un l'altro a formare un solo racconto continuato (ivi: 970n).

da essere motivo ispiratore della satira con cui esordisce la raccolta, intitolata *Dello stile berniesco*, appunto. La vera novità dell'intervento del Simeoni, rispetto ad altri poeti coevi, consiste nel puntare il dito contro una precisa categoria di autori, che, osserva Garavelli, aveva «letteralmente saturato il mercato librario primocinquecentesco» (Garavelli 2002: 57), i commentatori di Dante e Petrarca, qui impersonati da Cristoforo Landino e Alessandro Vellutello (I, 1-24)⁸:

Chi dice che 'l gentil compor berniesco
non è il più bel che si leggesse mai,
sta dell'ingegno e del giudizio fresco.
Puossi con esso traer sospiri e guai,
senza tanti *uopi*, *quanchi*, schivi e snelli,
che dan che fare agli ignoranti assai.
Voglion le feste, questi poverelli,
passarsi il tempo con un libro in mano,
senza tanti Landini, o Vellutelli;
e giunti a un passo del Petrarca strano,
o di quel diavol di Dante Alighieri,
dicon leggendo che non è cristiano,
così questi non hanno i lor piaceri,
e quegl'altri scrivendo nel volgare
manco hanno i premi del poeta interi.
[...]
Se Dio il dicessi son pur cose ladre
comporre in una lingua ch'è comune,
e dir *falangi*, se tu puoi dir *squadre*.

La critica verso una lingua artificiosa e arcaizzante - esemplificata dagli *uopi* e i *quanchi*⁹ del v. 5, insieme alle *falangi* del v. 24¹⁰ -, è rinvigorita dall'immagine del *poetuzzo* stravolto dinnanzi a un passo delle corone fiorentine perché sprovvisto dell'opportuna glossa, ribadisce la consapevolezza di una poesia ridotta a mero repertorio di stilemi, priva d'ispirazione e noiosamente ripetitiva, a fronte dello *stil berniesco*, inteso genericamente quale libera espressione della personalità poetica e morale dell'autore (Floriani 1988: 181). Soffermarsi sul variegato panorama dell'esegesi petrarchesca nel Cinquecento comporta riflettere parallelamente su un dibattito alquanto complesso, la definizione del *Canzoniere* come «forma chiusa», cioè come armonica struttura di componimenti,

8 Trascrivo il testo limitandomi ai seguenti interventi: scioglimento delle abbreviazioni; distinzione di *u* e *v*; eliminazione delle *h* etimogiche o pseudoetimogiche; riduzione di *j* a *i*; regolarizzazione di *che* (*c'ho* > *ch'ho*) e della punteggiatura.

9 Per *quanco*, forma aferetica di *unquanco*, cfr. *GDLI*, XV, s.v. *quanco*.

10 La dittologia *falangi* e *squadre* si riscontra nell'*Orlando furioso* XVI, 23: «non dirò squadre, non dirò falange» e tre volte nell'*Hercole* di Giraldo Cinzio, X: «e ch'egli vinceria falange e squadre»; XIII: «in ordine porrà falange e squadre»; e XV: «le genti e insieme pon squadre e falange».

o come semplice silloge di rime sparse. Mentre il Gesualdo preferiva rispettare la compagine vulgata, rifiutandosi di correggere Petrarca, il Vellutello optava per un completo sconvolgimento dell'architettura dei *Fragmenta*, distribuendo i testi in tre parti (in vita e in morte di Laura, e altri soggetti). Se diversi erano gli approcci all'opera, comune era invece il desiderio di restituire al *Canzoniere* una misura perfetta, per affermare così l'assoluta efficacia del modello, tanto da spingere gli esegeti a un eccesso di petrarchismo. In questo senso va inteso il processo di *emendatio* di Bernardino Daniello, discepolo prediletto di Trifon Gabriele, solerte correttore delle quartine asimmetriche del sonetto «irregolare» del *Canzoniere* «Non da l'Hispano a l'indo Ydaspe» (Rvf 210), di cui vuole eliminare l'*hapax* metrico, un «unicum difficile da accettare in un autore assunto a norma proprio per la serialità del suo dettato e del suo stile»: più bembista di Bembo, dunque, osserva Luca Marozzi¹¹. E se un lettore moderno è perfettamente consapevole che la poesia petrarchesca non può essere incardinata in alcuna norma generale, per un commentatore era fondamentale ridurre a norma e a unicità una serie di variazioni retoriche, tematiche e prosodiche (Marozzi 2009: 146). Una *reductio ad unum* volta essenzialmente a favorire l'imitazione poetica, proponendo un modello normativo non solo per lingua e grammatica, ma anche per le questioni retoriche e metriche. Tuttavia, a monte di questi interventi, una constatazione: agli occhi dei cinquecenteschi ciò che interessava era procurare una più facile leggibilità del testo, al fine di disporre il canzoniere come una vita in rime di Francesco Petrarca, per una sua più sua facile fruizione in chiave narrativa. A questa visione totalizzante del dettato petrarchesco ne viene opposta un'altra *attualizzante* nei confronti dei modelli, più ottimistica verso i moderni, in ogni caso critica verso la proposta del Bembo di ridurre la poesia a uno *standard* univoco, più incline - vedremo fra poco - a una fruizione libera dei dettami petrarcheschi e capace di una maggiore «apertura», come era accaduto nella fase tardo-quattrocentesca. Una critica recisa contro i commentatori petrarcheschi e chi li seguiva alla lettera, dunque, da parte del Simeoni. Ma non vengono risparmiati neppure gli esegeti danteschi, qui rappresentati da Cristoforo Landino, autore del celeberrimo *Comento* alla *Commedia*, il cui intervento chiarificatore, svolto secondo modalità di natura enciclopedica e pedagogica, a volte ai limiti della divagazione, è essenzialmente mirato a un disegno generale di formazione dell'ascoltatore-lettore in cui niente va dato per presupposto, ma tutto viene spiegato nella sua compiutezza, tanto che alla fine l'opera può essere considerata come un prontuario della cultura classica e cristiana, filosofica, storica e letteraria¹². E fu proprio questo approccio universalistico, di iniziazione all'intero patrimonio dottrinario antico e moderno, a fastidire molti intellettuali cinquecenteschi, insofferenti all'istituto stesso del commento, tanto da ripudiarne il nome, sostituito con quello di *esposizione* o *dichiarazione*. Un magistero, quello dei «Landini o Vellutelli», poco confacente all'ideale di «poesia naturale» propugnato dal Simeoni, il cui atteggiamento è invece significativamente affine a quello dimostrato dagli

11 «[...] La distribuzione dei versi nelle due quartine è diseguale, con rime alternate nella prima quartina a fronte di uno schema a rime incrociate nella seconda. E dal momento che a Daniello non risulta che uno schema siffatto appaia altrove nel canzoniere, non gli resta altro da fare che correggerlo, credo per aderire all'idea che il Petrarca, modello normativo, non possa presentare punti oscuri o increspature», cfr. Marozzi 2009: 146.

12 Per la definizione dei tratti caratteristici del *Comento* landiniano rinvio a Procaccioli 2001: 84-97.

accademici *Virtuosi*, autori di *dicerie* e paradossali glosse ai testi petrarcheschi, secondo i quali il *Canzoniere* è un testo già trasparente e comprensibile; e un commento che spiega ciò che è già trasparente è involontariamente la parodia di se stesso (Garavelli 2002: 74), come l'immagine dello spaurito poetucolo privo delle glosse altrui è riflesso di una poesia trita e ripetitiva. Non è quindi casuale che il Simeoni citi di seguito i *Cicalamenti del Grappa*¹³, esposizione parodistica del sonetto del *Canzoniere* *Poi che mia speme è lunga a venir troppo* (Rvf 88), in cui il Petrarca, parlando di Laura, canta le lodi e i benefici del malfrancese, a lui comunicato dall'amata (Lombardi 2002: 193-sgg.). Un monito agli eccessi di un'esegesi farraginosa e storicizzata, responsabile di aver formulato cavillose congetture e strampalati aneddoti (Garavelli 2002: 73), qui caricaturizzati attraverso la consueta formulazione paradossale (I, 25-27): «Di qui Petrarca avuta ha tanta fune, / ch'ha confessato ch'ebbe il mal francioso, / et d'amor buon le viscere digiune». Degna di nota l'espressione *avere tanta fune* che mette in evidenza l'idea di forzatura e costrizione legate alla prassi esegetica e imitativa: un'immagine affine a quella usata da Pietro Nelli nella seconda satira del primo volume delle *Satire alla carlona* (*Dipentura di se stesso a Lorenzo Venturi*, Nelli 1546: 7v-8r): «Mi piace usar vocaboli sanesi, / non tirati con argani, o con ruote, / perch'io vo' che i miei versi siano intesi». Il Simeoni prosegue con una serie di *topoi* lessicali e retorici della lirica (i sintagmi «basso e umile», «amoroso gielo», «mala sorte», «Cipro e Delo», «miseri e lieti»), assecondati da un andamento anaforico altrettanto abusato e logoro, i quali potrebbero invece essere liberamente espressi in questo «nuovo stile», (I, 34-48, il corsivo è mio):

*Puossi con esso andar in campanile
 (benché un altro direbbe andare in cielo)
 ora in terra restar basso e umile.
 Puossi parlar dell'amoroso gielo,
 e dell'ultimo ancor, che vuol dir morte,
 della terra, del mar, di Cipro e Delo.
 Puossi doler della sua mala sorte,
 rallegrar della buona, e dei pianeti,
 narrar le giravolte lunghe e corte;
 della filosofia tutti i segreti
 scoprire, e scrivere anco una battaglia,
 con gli accidenti suoi miseri e lieti.
 Puossi mostrar ch'un bel fuoco di paglia
 è la superbia della nostra vita,
 e ch'ogni uom cade alfin, ben ch'alto saglia.*

Più avanti il Simeoni ricorda Antonio Tebaldeo, chiamato in causa mediante l'*incipit* della I epistola «Che di tutte le gemme preziose» (Floriani 1988: 180) - la rubrica laterale ne

¹³ Il titolo completo dell'opera, pubblicata a Mantova nel 1545 per i tipi di Venturino Ruffinelli, è infatti citato nella rubrica laterale.

sottolinea poi esplicitamente l'autore -, le cui rime sono segnalate come esemplare modello di poesia «naturale» (vv. 79-103)¹⁴:

Che di tutte le gemme preziose
con l'oro insieme d'un imperadore,
poi che questo e quell'altre stanno ascose.
Quel poveretto almen sparse fuore
quel poco che gli dette la Natura,
né ci ha lui colpa s'ei non fu migliore.
Non era allor sì scarsa la misura
del dire, e s'ei non fosse il Bernia stato
ogniuno arebbe di compor paura.
Che molti rimatori avean tirato
la nostra lingua col Petrarca e Dante,
tanto ch'Apollo ne faceva mercato.
Gran rabbia è pur ch'ogni puttaccio innante
si cacci e con sì poca riverenza
el nobil corso delle Muse errante!
Altro ci vuol ch'Accademie a Fiorenza,
o, per aver chiarito un sonettino,
donarsi di poeta la sentenza.
Bisogna aver buon greco e buon latino,
aver pratico il mondo di molti anni,
e'n petto aver lo spirito divino.
Così è fatto Luigi Alamanni,
tal era l'Ariosto e'l Senazaro,
e'l gentil Bembo ne'suoi rossi panni.

Un rimpianto per il petrarchismo cortigiano, forse parziale, eterodosso e 'sperimentale' (quando, appunto, non era «sì scarsa la misura del dire»), ma almeno non rigidamente impostato sulla ripetizione di *cliché* linguistici («gli stiracchiamenti della lingua toscana», glossa la rubrica laterale), né tantomeno imbrigliato in sterili questioni accademiche¹⁵, non senza un accenno polemico alla poesia come merce di scambio (l'Apollo che «ne faceva mercato»), altro motivo caro alla tradizione satirica. La *reprobatio* di una poesia fondata su una pratica imitativa univoca dà spazio a un allargamento del canone degli *auctores*, mentre si insiste sulla necessità dello studio, fondato non solo sui classici volgari, ma anche su un diligente

14 «La perdurante fortuna del Tebaldeo è peraltro attestata dalla ristampa, appunto a metà Cinquecento, delle *Opere*», cfr. Floriani 1988: 184n. Il poeta ferrarese era ricordato, seppure in tutt'altro contesto, anche nella *Lode del legno santo* del Firenzuola (vv. 16-18: «*E duolmi che non son sì dotto anch'io / Com'era il Tibaldeo, quando compose / Non aspettò giamai con tal desio*»).

15 Secondo Floriani (1988: 179), la velenosa rievocazione dell'accademia fiorentina colpisce proprio la politica culturale di Cosimo de' Medici, dal quale il Simeoni non aveva ricevuto l'attenzione e gli incarichi sperati (Flamini 1895: 303).

tirocinio umanistico, ispirato ai classici greci e latini, ormai negletto dai contemporanei. Queste osservazioni riportano alla memoria alcuni interventi di trattatisti ascrivibili alla corrente cortigiano-italianista, come l'invettiva del Calmeta contro i giovani poeti presuntuosi che ritengono di poter comporre versi senza tener conto della tradizione (Giovanardi 1988: 194)¹⁶:

È però che voi altri che avete gl'ingegni elevati, e che siate desiderosi nella poetica facultà far qualche frutto, vogliate nelle dottrine insudare, fuggendo la bestial persuasione di alcuni ignoranti, i quali per saper accordar quattro rime insieme, vestiti d'un bestial fumo, come hanno le loro inezie a qualche barbaro o feminella recitato, la ignoranza loro con la eccellenza del Petrarca non permuteriano.

E nel *Dialogo della volgar lingua* di Pierio Valeriano il personaggio Tebaldeo interviene a dar man forte alle idee dell'altro interlocutore, Gian Giorgio Trissino, esprimendo un atteggiamento fortemente antitoscano (Giovanardi 1998: 143 e Drusi 1995: 28)¹⁷, a favore, invece, di una lingua meno connotata localmente, più «comune», insomma, come quella auspicata dal Simeoni («una lingua ch'è comune» ha modo di sottolineare al v. 23), in ogni caso libera da ceppi grammaticali e aperta agli apporti dell'uso. L'interesse per la questione normativa è quindi preminente in questo autore, essendo legata alla necessità di liberare le possibilità espressive altrimenti inibite da una fedeltà pedantesca ai modelli. E se da parte del Simeoni è un «abbaglio critico», ha rilevato Floriani, assimilare il bernismo al petrarchismo prebembiano (impersonato dal Tebaldeo), è altrettanto opportuno cogliere in questa dichiarazione soprattutto una provocazione anticlassicista, o meglio, una denuncia nei confronti di una prassi imitativa totalizzante e univoca. Attenzione, però. La riprovazione di una lingua e di una letteratura arroccate su posizioni di presuntuoso tradizionalismo non assume le movenze della deformazione espressiva o dell'ibridazione linguistica, come avviene nella parodia della pedanteria poliflesca o fidenziana (Orvieto; Brestolini 2000: 257-268), ma accoglie, invece, un modello improntato a un registro stilistico tollerante e plurivoco. E non è escluso, inoltre, che siffatte dichiarazioni di libertà linguistica nascondano un'orgogliosa proclamazione municipalistica, in difesa della propria fiorentinità: in questo senso, i versi precedentemente citati di Pietro Nelli, che rivendicavano l'uso del linguaggio senese natale a fronte di qualsivoglia prassi pedantesca imitativa, sono particolarmente significativi¹⁸.

Si tratta ora di verificare se a queste dichiarazioni programmatiche di maggior aperturismo linguistico corrisponda un'effettiva gestione del codice poetico in tale senso. Ci intratterremo, dunque, su alcuni elementi fonomorfolgici e lessicali presenti nelle satire del

16 E infatti, poco più avanti, Simeoni sottolinea come la sua critica non sia rivolta ai numi tutelari della letteratura italiana, ma ai suoi imitatori a oltranza, che si arrogano il diritto di pontificare (vv. 106-111): «Ne vo' patir ch'ei sia detto *messere* / a ogni pedantaccio castronaccio / per esser stato in cattedra a sedere. / Fu il Petrarca *messer, messer* Boccaccio, / *messer* Dante, e *messer* fu il Bernia ancora, / senza mostrare in cattedra il mostaccio».

17 La *princeps* del *Dialogo* risale però al 1624, il che non toglie, ai fini della nostra indagine, che il Tebaldeo fosse considerato, dal bellunese e dai contemporanei, un campione della poesia cortigiana.

18 Così infatti afferma nella satira *Dipentura di se stesso a Lorenzo Venturi*: «Mi piace usar vocaboli sanesi, / non tirati con argani, o con ruote, / perch'io vo' che i miei versi siano intesi» (Nelli 1546: 7v-8r; vv. 22-54).

Simeoni, pur tenendo sempre conto della intrinseca ricerca di espressività del linguaggio di ispirazione burlesca¹⁹, come aveva già avuto modo di rilevare Girolamo Ruscelli nel *Trattato del modo di comporre in versi la lingua italiana* (1559):

In questa sorta di rime berniesche o piacevoli, si ha ben alquanto più di licenza che nell'altre in alcune cose, cioè in usar qualche voce nuova e del volgo, e di qualche particolar provincia o luogo d'Italia, e ancor le spagnuole pure, e le pure francese, da chi giudiziosamente sapesse farlo²⁰.

Del resto, è noto, il codice burlesco è caratterizzato da una forte inclinazione realistica e mimetica alla rappresentazione del parlato, alla quale concorrono, ad esempio, la predilezione per le sfere semantiche correlate agli aspetti materiali della quotidianità, oppure il ricorso a locuzioni e usi fraseologici colloquiali legati al registro orale, il che evidenzia, una volta ancora, l'anima profondamente eccentrica del filone burlesco rispetto al tradizionale linguaggio poetico²¹. In linea con queste scelte si presenta la compagine linguistica delle rime satiriche del Simeoni, che rivela, innanzitutto, la presenza di una consistente numero di tratti caratteristici del fiorentino argenteo, notoriamente osteggiato da Pietro Bembo nel primo libro delle *Prose* (Bembo 1978: 14-123), proprio per il suo carattere demotico e contingente:

- Articolo maschile *el*²² (accanto al tradizionale *il*), già sporadicamente rintracciabile nei documenti trecenteschi, affermatosi solo a partire dalla seconda metà del secolo, per influsso dei dialetti occidentali e meridionali (Manni 1979: 128), rappresenta un tratto «marcato in diatopia e in diacronia» (Serianni 2001: 129), coincidendo nel fiorentino argenteo e nella koinè poetica settentrionale (Vitale 1992: 64). Appare in rari casi, come omaggio alla tradizione guittoniana, nel Canzoniere petrarchesco (23, 31 e 237, 20, come attesta Vitale (1996: 140). È il tipo codificato, come forma debole dell'articolo, dall'Alberti in due luoghi diversi della *Grammaticetta*, mentre nel concreto della scrittura è meno categorico: il tipo *el, e*, maggioritario (80%), convive con quello tradizionale *il, i* (20%), come registra Patota

19 I due studi fondamentali sul capitolo bernesco sono di Silvia Longhi (1983) e di Danilo Romei (2007: 205-42); per la satira, invece, di Floriani (1988). Le indagini linguistiche disponibili sono di Masini (1997), per Della Casa, e D'Angelo (2013), per Berni. Annotazioni tematiche e linguistiche su Berni e berneschi si possono ricavare da Salvatore Nigro (2002). Ricordiamo, infine, il volume curato da Paolo Orvieto e Lucia Brestolini (Orvieto; Brestolini 2000: 199-217).

20 Il passo è citato da Longhi (1983: 225).

21 Nonostante la frammentarietà degli studi esistenti sul tema, bisogna pur sempre evidenziare una certa omogeneità e compattezza delle soluzioni linguistiche degli autori berneschi. Antonio Corsaro insiste sul fatto che, in questi poeti, la coscienza di appartenere a un «sodalizio fatto di regole argomentative e linguistiche comuni finisce non di rado per prevalere sull'individualità poetica dei singoli autori» (Corsaro 1997: 152-153). Bisogna però ricordare che non è sempre facile differenziare gli usi spontanei da quelli dovuti a un consapevole abbassamento di registro, perché «[...] ogni rappresentazione letteraria, anche quella più dichiaratamente naturalistica, è il risultato di un filtro che rielabora materiali di partenza, collocandoli in un organismo artificiale, comunque distante dalla realtà di partenza» (Serianni 2005: 3).

22 Non sono considerati, ovviamente, i casi in cui *el* è interpretabile come risultato della contrazione di *che* seguito dalla forma aferetica dell'articolo (*ch'el* ma anche *che 'l*), nonostante la stampa presenti sempre la divisione in *ch'el*. Non va inoltre taciuto come l'articolo *el* fosse stato stigmatizzato dal Ruscelli, nel Cinquecento, come «orrendo et spaventoso monstro della lingua nostra» (citato in Serianni 2001:129n).

(1996: LVII), mentre nelle rime del Berni *el* è minoritario (15 occorrenze) rispetto al letterario *il* (295 occorrenze)²³.

- Prima e terza persona singolare del perfetto indicativo di mettere *messi* e *messe* (IX, 124: *non messi mai le mani*; VIII, 74: *amor lo messe*), dovuta all'influsso del participio passato *messo* (Manni 1979: 139-141 e Serianni 2001: 214-215)²⁴, con una sola occorrenza nel Berni (*messi*).

- Terza persona plurale del congiuntivo presente in *-ino* (I, 50: *abbin meritato*; V, 105: *s'abbin*; VIII, 41: *che difendin*; IX, 73: *che lo faccin*; III, 80: *servin*); esempi del tipo *abbi*, *abbino* compaiono sporadicamente già negli ultimi anni del Duecento (1291 e 1297), per moltiplicarsi nel corso della prima metà del Trecento, con una netta vitalità di *abbino*, tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV (Manni 1979: 157-158). Nella *Grammatichetta* la desinenza quattrocentesca è esclusa per la prima e per la terza persona (a parte un modico accoglimento in *abbi* e *facci*), ma è ammessa per la sesta (Patota 1996: LXXI). Si registra anche nel Berni (*patischino*, *faccin*).

- Terza persona singolare e plurale del congiuntivo imperfetto in *-i*, *-ino* (IV, 20: *fossino*; VI, 79: *vivessin*; VI, 171: *facessin dono*; VI, 172: *Che l'uscier stessi*; VI, 187: *ogniun si stessi*); come nel caso precedente, è ancora una volta la desinenza di seconda persona singolare che esercita un influsso analogico e tende a propagare la sua desinenza *-i* alla prima e terza persona originariamente in *-e*. Va ricordato che l'affermarsi delle terze persone in *-i*, *-ino* conosce fasi più lente e complesse e si sviluppa con maggiore intensità fra il secolo XIV e il XV (Manni 1979: 160). L'Alberti non ne fa menzione nella *Grammatichetta*, a favore delle forme in *-e*, *-essero*, ma accoglie queste forme nei suoi scritti (Patota 1996: LXXIII-LXIV). La sesta persona trova riscontro nella koinè poetica settentrionale (Vitale 1992: 68) e nelle rime del Berni (*avessino*, *fussino*).

- Terza persona singolare del congiuntivo presente di *dare*, *dia* in luogo di *dea* (VI, 108: *si dia*), unica forma presente nel canzoniere petrarchesco (Vitale 1996: 210), diventa il tipo più affermato, per probabile influsso dei dialetti occidentali, fra le generazioni nate dopo il 1350 (Manni 1979: 142-43), come del resto testimonia la sua presenza esclusiva nella *Grammatichetta* dell'Alberti (Patota 1996: LXV) e nel Berni (10 occorrenze).

- Terza persona plurale del presente indicativo in *-ono* anziché *-ano* (V, 162: *et la pagono*); tipo già vitale nel fiorentino della seconda metà del Trecento, trae origine da un conguaglio analogico con le corrispondenti forme dei verbi della seconda, terza e quarta classe (Manni 1979: 145).

23 Per le ricerche su testi letterari mi sono avvalso, salvo diverse indicazioni, di BIZ (2010).

24 Anche l'Ariosto aveva accolto il tipo *messe*, pur trattandosi di forma popolareggiante, nell'ultima edizione dell'*Orlando Furioso*, sostituendola a *misse* o *mise* (Serianni 2001: 215).

- Terza persona plurale del perfetto indicativo dei verbi di prima classe in *-orno* (V, 125: *cambiorno*; VIII, 32: *disegnorno*), forma già attestata nel fiorentino in un documento del 1290-95, emerge costantemente nei testi tra la fine del secolo XIV e l'inizio del XV. Nella *Grammatichetta* le indicazioni dell'Alberti precettista, che preferisce *-arone*, divergono dalla pratica scrittoria, che attesta invece la prevalenza delle forme in *-orono* (Patota 1996: LXX-LXXI), come nel Berni (*trovorno, incominciorno, trovorno* accanto a *donarono*).

- Tipo *arò* per *avrò* (I, 87: *arebbe*; V, 156: *non arà il volgo*; VI, 43: *ch'egli arà licenza*; VI, 44: *o l'arà tolta*; VI, 100: *Non arà*; VI, 147: *aran*), proveniente dai dialetti toscani occidentali, usato in modo pressoché costante a Firenze dai nati dopo il 1350 (Manni 1979: 141-42); seppur non registrata come forma autonoma nella *Grammatichetta*, è ricavabile dalla flessione del futuro anteriore, oltre a essere maggioritaria negli scritti dell'Alberti (Patota 1996: LXIV).

- Condizionale in *-ia* (IX, 83: *non aria vista*; IX, 126: *i miei versi sarian vani*). Il condizionale formato con l'imperfetto indicativo (inf. + HABEBAM), uno dei maggiori debiti contratti dalla tradizione letteraria con la lirica siciliana (Serianni 2001: 195), penetra nel fiorentino del pieno Quattrocento e del Cinquecento, per spinte provenienti dalla Toscana orientale e meridionale (Manni 1979:155-56), pur essendosi già largamente diffuso anche nella lirica cortigiana quattrocentesca settentrionale e meridionale: proprio per la coincidenza fra dialetto, lingua letteraria e fiorentino argenteo è «poco considerabile» al fine di tracciare una specifica fisionomia linguistica del Simeoni (Vitale 1992: 69). È comunque ampiamente attestato anche nel Berni (*aria, basteria, basteria, bisognaria, daria, diria, faria, piangeria, potria, saria, staria/stariumo, vedria, verria*).

- Prima persona plurale in *-no* anziché *-mo* (I, 63: *abbian noi*; II, 25: *abbian ben vista* (noi); IV, 20: *avessin noi*; VI, 138: *(noi) ponghian caso*), fenomeno molto antico, già attestato alla fine del Duecento come marcato volgarismo, all'inizio del Quattrocento penetra sempre più anche nell'uso medio (Manni 1979: 161-162). Nella *Grammatichetta* viene codificata solo la desinenza *-mo*, mentre la recenziore è sporadicamente presente nell'uso (un 8%, come si riscontra in Patota 1996: LXXV); è presente anche nel Berni (*lascian, mutiànci, n'abbian, lasciàngli, troviànci*, accanto ad *abbiamo, lasciamo, siamo, stiamo*, ecc.).

- Fra gli indeclinabili, si registra *drieto* in luogo di *dietro* (IX, 147: *indrieto*), forma metatetica da collegare alle testimonianze congeneri diffuse anticamente nei dialetti toscani, soprattutto occidentali e nel senese, attestata fin dalla prima metà del Trecento nel fiorentino (Manni 1979: 167), ampiamente diffusa nel Berni (13 occorrenze accanto al tipo tradizionale *dietro*, presente 12 volte); e *fuora* in luogo di *fuori* (VIII, 106: *Perché sel verno uscir volete fuora*), la cui diffusione è episodio tipico del fiorentino quattro e cinquecentesco (Manni 1979: 168), con ampi riscontri nella koinè poetica settentrionale (Vitale 1992: 61), mentre nel Berni il nuovo tipo è di poco minoritario rispetto al tradizionale (5 occorrenze il primo, 6 il secondo).

La presenza di tratti caratteristici dell'uso fiorentino non comporta di per sé una collocazione del Simeoni nella casella degli accesi sostenitori della parlata viva contemporanea, ma ne attesta l'apertura nei confronti della contemporaneità linguistica²⁵. Se si considera, inoltre, che gran parte dei tratti fonomorfolologici tipici del fiorentino argenteo analizzati appartenevano già alla lingua letteraria o erano penetrati sempre più nell'uso medio, anche quello marcato diatopicamente, dopo aver valicato i confini di una situazione sociolinguistica trecentesca legata a modelli sottoculturali e popolari, tanto da essere accolti nella *Grammatichetta* dell'Alberti e dal Berni, è plausibile supporre che il loro uso da parte del Simeoni fosse orientato non tanto a un sovvertimento del modello linguistico tradizionale o ad acrobazie verbali, quanto piuttosto al raggiungimento di una compagine linguistica sostanzialmente moderata, non oltranzistica, aliena, in sostanza, da compiacimenti vernacolari.

Degni ugualmente di nota, perché legati alla sfera dell'oralità, alcuni fenomeni relativi alla deissi e ai segnali discorsivi, di certo assecondati dalla natura epistolare dei capitoli simeoniani e della poesia burlesca in genere²⁶. Per quanto riguarda la deissi personale, è da sottolineare l'uso del pronome obliquo *lui* in funzione di soggetto²⁷, a volte con valore enfatico (84: *né ci ha lui colpa s'ei non fu migliore*; 69: *ove Carone / di bastonate ci pagherà lui*), a volte oppositivo (91: *fa che lui la tua sampogna garra*; 99: *lui d'incolparne ogniun si piglia ardire*). Sempre nel settore dei raddoppiamenti intensivi, altro fenomeno certamente vicino al parlato è la ripetizione del pronome personale soggetto dopo il verbo (VII, 11: *ma noi siamo anco noi ciechi et balocchi*)²⁸. Si registra anche la presenza del dativo etico, con il quale si può «coinvolgere maggiormente chi ascolta o legge nella situazione descritta» (Serianni 1989: 100), espresso da *mi* (VI, 62: *mi vo' tacer*; VI, 120: *mi starei cheto*) o da *ti*, soprattutto in unione con *ecco*, avverbio di forte rilievo enfatico (ivi: 509), proprio del linguaggio parlato e familiare (VI, 37: *Eccoti il poner uomo semplice et lieto*; IX, 58: *Eccoti il calzolaio che per ventura*)²⁹. Fra i segnali discorsivi si registrano alcuni fenomeni di modulazione o intensità (Bazzanella 2010: 1347-1349), vale a dire meccanismi che determinano «l'autorità e il potere del parlante e, conseguentemente, il grado di impegno a sottoscrivere l'enunciato» (ivi: 1348), come *cred'io* (VIII, 31), *Credo che* (VIII, 37); *a giudizio mio* (V, 4); *io so* (V, 156); e *credete a me* (VIII, 52).

25 Occorre sottolineare che all'epoca i toscani erano consapevoli della distanza che li separava linguisticamente dai loro antenati; lo attesta un'interessante testimonianza del friulano venezianizzato Nicolò, o Nicolao, Liburnio, tratta dalle *Vulgari elegantie* del 1521: «io mi son trovato in essa Thoscana, in Lombardia, et ne' per adierietro [sic] anni lungamente in Roma: dove usando assidove conversazioni di mercatanti, et gentilhuomini di singular giudicio, et dottrina: Pistolesi dico, Fiorentini [sic], Lucchesi, Pisani, et Sanesi, pigliai qualche notizia in certe particolarità della lingua loro: da quai fui avisato della mirabile mutatione di vocaboli dalla età di messer Dante, Petrarca et Boccaccio, insin all'hodierno giorno» (Marazzini 2009: 59).

26 Significativo che Silvia Longhi, nel suo volume dedicato alla definizione dello stile burlesco, intitolò un intero capitolo «Una lettera in capitoli» (Longhi 1983: 182-209).

27 Il caso dei pronomi obliqui di terza persona usati come soggetto, a scapito dei tradizionali *egli, ella, essi, esse*, rappresenta «probabilmente, il [...] più discusso in grammatica italiana, dal Cinquecento in poi» (Durante 1970: 186-187); la tradizione censoria nei loro confronti si mantenne per oltre tre secoli, proprio perché i modelli additati a modello non erano gli scrittori quattrocenteschi, nei quali risultavano usati più largamente gli obliqui, ma i trecentisti (D'Achille 1990: 316). Su questo aspetto così controverso della tradizione grammaticale italiana, rinvio al già citato D'Achille (1990: 313-342); Egerland; Cardinaletti (2010: 405-408); e Poggiogalli (1999: 117-123).

28 Su questi fenomeni legati alla *factio* dell'oralità, cfr. Testa (1991: 186).

29 Ivi: 196-197.

A proposito degli usi lessicali del Della Casa burlesco e della rimeria giocosa in genere, Andrea Masini sottolinea quanto sia determinante la ricerca di espressività mediante il ricorso, fra l'altro, a soluzioni stilistiche orientate a riprodurre modulazioni della quotidianità e del parlato (Masini 1997: 206)³⁰. Anche nel Simeoni fa capolino un certo tono andante e colloquiale, marcato da voci, locuzioni e usi fraseologici che affondano le loro radici nel fertile terreno delle esperienze del Berni e dei suoi emuli³¹. Lo scrutinio lessicale addita, innanzi tutto, una certa predilezione per l'uso di suffissi diminutivi (I, 82: *poveretto*; I, 95: *sonettino*; IV, 2: *sgraziatelli*; V, 61: *animaletto*; V, 89: *guazzetti*; VI, 184: *piccolino*; IX, 27: *petrarchino*), accrescitivi (II, 11: *scioperoni*; IV, 38: *malignone*; VIII, 62: *ramazoni*) e spregiativi (I, 91: *puttaccio*; I, 106: *pedantaccio* e *castronaccio*; III, 79: *visacci*; IX, 85: *bufalaccio*), cui fa da contrappunto il gradimento per la componente ribobolaia, attestata dalla presenza di espressioni idiomatiche e formule proverbiali³². In questo approccio a un settore lessicale così produttivo nella poesia burlesca, prenderemo avvio da alcune espressioni idiomatiche strutturate attorno a un verbo (per es. *stare fresco*), passando poi ai paragoni stereotipati (per es. *saltare come un grillo*) e, infine, alle formule proverbiali. Prima, però, di procedere all'esame di tali espressioni idiomatiche, vorrei soffermarmi sulla locuzione che dà il titolo alla raccolta del Simenoni, *alla berniesca*. Non si tratta, a mio avviso, di una semplice locuzione riferita all'imitazione del Berni³³, ma di una riproposta, invece, dell'espressione *alla carlona*, particolarmente vitale nella poesia burlesca e satirico-burlesca, in linea, con il tono apparentemente dimesso e trasandato della poesia giocosa³⁴, e carica, dunque, di una forte connotazione ideologica a livello linguistico e letterario. Ma, «tornando a proposito»³⁵, segnaliamo, fra le espressioni idiomatiche: *alzarsi in campanile* (I, 34) 'innalzarsi molto in alto' (*GDLI*, s.v. *campanile*)³⁶; *andare in dozzina* (II, 116), 'essere confuso con gli altri, non prevalere,

30 Su questo costante ricorso alle «risorse poetiche del materico, del terreno e della corporeità in tutte le sue manifestazioni» si veda anche Orvieto; Brestolini (2000: 202).

31 L'autore dimostra di conoscere bene i debiti contratti con la tradizione burlesca: «hanno fatto immortal sino all'anguille, l'ago, il forno, le pesche, i vetri, i legni» (I, 53-54).

32 Non è comunque sempre così facile tracciare una netta linea di confine tra espressione idiomatica e proverbio, come rileva Serianni 2010: 69-74.

33 «*Alla berniesca o berniesca, posto avverbialmente, vale Alla maniera del Berni*», cfr. *Crusca V*, s.v. *alla berniesca*.

34 La locuzione *alla carlona* rinvia al titolo delle satire del senese Pietro Nelli, *Satire alla carlona* appunto, di cui si è già parlato precedentemente; ma è anche parola-chiave della poesia satirico-burlesca, come testimonia il suo riuso da parte del novarese Giovanni Agostino Caccia (2013: sat. V, vv. 7-9): «Poco bevvei del fonte d'Elicona, / però non è miracol, s'io ragiono, / come dice quell'altro, a la carlona». Con valore avverbiale significa 'in modo grossolano [...]; spensieratamente, alla buona'; e, con valore aggettivale, 'semplice, spensierato, grossolano', con una sistematica esibizione di goffaggine. La prima attestazione risale al *Marescalco* dell'Aretino (1533), cfr. *DELI*, I, s.v. *alla carlona*. Numerose le presenze nella poesia burlesca: Berni, *Capitolo del debito*, 17: «voi chiamatela vita alla carlona»; Franzesi, *Contra lo sberrettare*, 33: «vivere a caso, e ire a la carlona», e Molza, *Capitolo della scomunica*, 13: «Parlando alla carlona io vuo' mostrare», tutti autori citati come esempi in *Crusca II*, *Crusca III*, e *Crusca IV* s.v. *alla carlona*. L'espressione vanta numerose testimonianze non solo nei poeti comico-realistici (per es. N. Franco e G. Giusti) o nei commediografi (Goldoni), ma anche nei prosatori ottocenteschi (Manzoni, Verga, De Amicis).

35 L'espressione, particolarmente diffusa nella poesia burlesca, sottolinea infatti il ritorno all'argomento originario dopo una divagazione, cfr. Caccia (2013: 146).

36 L'espressione è da preferire, secondo Simeoni, ad «andare in cielo»: alle soluzioni petrarchesche, dunque, del tipo *gire in cielo*, *salire in cielo* o *essere in cielo*.

perché di mediocre valore intellettuale e di limitate capacità (*GDLI*, s.v. *dozzina*, 3)³⁷; *avere in chiocca* (V, 161), ‘avere in abbondanza’ (*GDLI*, s.v. *chiocca*²); *avere le seste in mano* (VI, 51): ‘essere padrone della situazione’ (*GDLI*, s.v. *sesta*); *cercare al liuto nuovi tasti* (VII, 99): ‘cercare di introdursi con lusinghe e adulazioni nelle grazie di qualcuno’ (*GDLI*, s.v. *liuto*¹, 4); *essere fermo alle mosse* (IX, 127); *essere un Salomone* (II, 15): ‘parlare, agire con saccenteria’ (*GDLI*, s.v. *salomone*); *fare il perlone* (IX, 26): ‘comportarsi da persona fatua, scioperata’ (*GDLI*, s.v. *perlone*); *mettere mano alla scarsella* (VI, 148), ‘tirare fuori il denaro per fare spese’, *GDLI*, s.v. *scarsella*, 9); *sedere in cattedra* (I, 108), ‘dottoreggiare, pontificare’ (*GDLI*, s.v. *cattedra*, 9); *passare a guazzo (il mare)* (IV, 69), in senso figurato ‘agire affrettatamente senza la necessaria ponderazione’ (*GDLI*, s.v. *guazzo*, 6)³⁸; *stare alla veletta* (IX, 57): ‘stare attento, aspettando il momento opportuno per dire o fare qualcosa’ (*GDLI*, s.v. *veletta*², 4); *non stare fermo alle mosse* (IX, 127), ‘non riuscire a trattenersi’ (*GDLI*, s.v. *mossa*, 21); *stare fresco* (I, 3): ‘avere la prospettiva di una punizione o di una situazione sgradevole’ (*GDLI*, s.v. *fresco*)³⁹. Accanto a questi modi di dire, si riscontrano anche alcuni paragoni stereotipati, chiaramente decifrabili, quali *essere come una statua di legno* (IV, 27, qui riferito all’inefficienza di una persona); *saltare come un grillo* (V, 62); *morire come una pecora* (VII, 81); *mangiare come un porco* (VII, 83). Tra le formule proverbiali⁴⁰, registriamo *el buon di si cognosce da mattina* (II, 120: *DP* X.7.6.7.8) e *ciascun tira l’acqua al suo mulino* (IV, 51, *DP* IX.6.7.29), oltre ad alcune frasi che rimandano in maniera più o meno scoperta a proverbi codificati: *fare d’un melarancio un pruno* ((I, 120: ‘migliorare o pretendere di migliorare lo stato di qualcosa o qualcuno al di là dei limiti posti dalla natura’, *GDLI*, s.v. *melarancio*), equivalente a *Il pruno non fa melarance* (*DP* IV.2.8.14.f) e *Non si può far di un pruno un melarancio* (*DP* IV.2.8.14.f.1); *peggio del danno ancor, poscia, è lo scorno* (IV, 31), evidente riferimento a *Il danno abbraccia la vergogna* (*DP* VI.7.2.4.15); *portan di te novella insino al forno* (IV, 33), rinvia a *Non fare una cosa sotto il forno, ché si sa per tutto il mondo* (*DP* VI.7.2.1.6.a) o *Al forno, alla fonte, dal barbiere e al mulino si sa quel che succede nel mondo* (*DPI*: 444); mentre *mettere i sonatori in ballo* è riconducibile a *In casa dei sonatori non ci si balla* (*DP* IX.15.10.3.d) o *In casa di suonatori è inutile far serenata* (*DPI*: 1140).

La ricerca di un linguaggio realistico e antilirico è avallato dall’ampio ricorso a un lessico affine al gusto degli autori burleschi, legato agli aspetti materiali della quotidianità, carico, a volte, di doppi sensi osceni (Masini: 186-194). Troviamo così un copioso catalogo

37 *Di dozzina*, riferito a una persona ‘di mediocre valore intellettuale e di limitate capacità’, è attestato nella poesia burlesca: «è ben ver, ch’una donna si divina / non istà bene in bocca ad un par mio, / che sono un poetuzzo di dozzina» (Della Casa v 13-15); *GDLI* e *BIZ* (*di dozzina, da dozzina*) presentano occorrenze numerose dal Cinquecento a oggi (Grazzini, Goldoni, Manzoni, G. Giusti ecc.). Il *GDLI* registra anche il passo del Casa.

38 «E perché il passare i fiumi a guazzo molte volte è cosa pericolosa, diciamo per metafora di cosa che si faccia consideratamente», cfr. TB, s.v. *guazzo*.

39 L’espressione è attestata anche in altri autori burleschi: «ma non disegni già nessun d’avervi, / ch’io vi vogli’io; e per Dio starei fresco, / se i forestieri avessino a godervi» (Berni xvii 25-27); «io starò fresco se voi non ci sète» (Berni xviii 33); «le fornaie non voglion queste tresche, / che se l’avessero aspettar gl’incanti, / per informar, per Dio, le starien fresche» (Della Casa I 88-90). Prima attestazione: av. 1484, Luigi Pulci, *Morgante (DELI)*. *Crusca III* e *Crusca IV* s.v. *stare*. TB s.v. *fresco*, 30. *GDLI* s.v. *fresco*, 37 e *BIZ*: esempi molto numerosi, in particolar modo in opere teatrali (di Ariosto, Machiavelli, Ruzante, Bruno, Buonarroti il Giovane, Goldoni, Pirandello ecc.) e in prose aperte all’oralità (di Galileo, Manzoni, De Amicis, Capuana ecc.).

40 Su questa nozione, si veda *DP*: IX-XVIII.

lessicale: nomi legati alla cucina e ai cibi (*appetito; burro; cacio; cipolle; forno; guazzetti; melarancio, migliacci; olio; ova; pane, pesce; pesche; pruno; rapa; ravioli; sapa* ‘mosto cotto’; *vivande; vino; zuccaro*)⁴¹; oggetti d’uso comune e parti della casa (*aratro; ago; cesso; coltella; forno; guardaroba; legni; letto; orinale; scodelle; vetri*); voci relative all’abbigliamento (*berretta; fibbia e fibbietta; panni; pianelle; scarsella*); parti del corpo e malattie (*anguinaia; bocca; budella; catarro; duol di testa, di borsa e di fianco; febbre; gamba zoppa; gorgozule* ‘gozzo’; *magro et scolorito; mal francioso; naso; nervi; orecchio; ossa; rognoso; sangue; ventre*)⁴²; nomi di animali (*asino; buoi; cane; castrone; cavallo; civette; pecora; pecore; pipistrelli; ussioli*). Reiterati gli accenni ai problemi di natura economica, spesso legati a vizi, come l’avarizia e l’avidità, motivi tipici della tradizione satirica (*avaro; danari; fiorino; miseria; oro e gemme; quattrini; ricchezza mal acquistata; roba di rapine; scudi; tesoro*)⁴³; a nomi di attività e categorie professionali, alcune delle quali riferite alla corte (*calzolaio; cameriere; canovaio; cavaliere* ‘soldato di professione’, *cortigiano; cortigiana* ‘prostituta’; *cuoco; dottore* ‘avvocato’; *fabbro; falsario; ladro; maiordomo; mercante; mugnaio; notai; oste; paggio; pedanti; pittore; proffumieri; scudier; segretario; speciali*); entro questo ambito assumono particolare rilievo gli accenni al clero e alla religione (*abbate; badesse; cardinale; frate; prete; vescovo*), che tradiscono spesso sentimenti antiecclesiastici, come quando si dice, a proposito dell’acqua di rose, «questo dei frati è il fondamento chiaro / per incantar badesse et munisteri / quando cantano insieme il *verbum caro*» (V, 97-99), in cui l’espressione «cantare il *verbum caro*» è usata in senso equivoco⁴⁴. Notevole, perché rinvia alla sfera più colloquiale degli usi linguistici, la ricorrenza di termini generici come *roba*, ma soprattutto *cosa*, -e (ad es.: I, 23 *cosa ladre*; II, 9: *cosa alfin volgari e vane*; ecc.).

Questa predilezione per una compagine linguistica espressiva è confermata dall’inventario delle rime, in particolare quelle che rinviano a Dante, a Berni e ad Ariosto⁴⁵: in -*accia* (*caccia: faccia: faccia: If XXIV 11-15 faccia:faccia:caccia*; Ariosto *Of V, 3*; Ariosto sat. III *faccia:caccia*; Berni LX, 52-54 (*pro)caccia:faccia*)⁴⁶; -*ande* (*vivande:grande: If XXII 151-153 vivande:grande*; Ariosto sat. I 146-148 *vivande:grande*; Berni LXXI *grande:vivande*); -*apa* (*papa:sapa:rapa*), Ariosto, sat. III 41-45, ma an-

41 Non si può dimenticare, infatti, la predilezione per gli alimenti della poesia burlesca cinquecentesca: *ghiozzi, anguille, cardi, pèsche e gelatina* sono, ad esempio, le portate che il Berni presenta al banchetto giocoso (Longhi 1983: 65-66). La poesia giocosa è, innanzitutto, «poesia del ventre, un *sermo coquinarius*, e al tempo stesso e per questo stesso motivo, una poesia del vizio e dell’osceno, secondo quello spostamento visuale verso il basso [...], su cui si struttura la comicità fantasiosa e letteraria del Berni e dei berneschi» (Orvieto; Brestolini 2000: 212-213).

42 Il ricorso alle malattie - come la gotta, la peste e il malfrancesco - è alla base degli elogi paradossali della poesia burlesca, lodi iperboliche in cui trovano ampio spazio anche molte parti del corpo, sconosciute alla tradizione lirica, sotto le quali si nascondono spesso, ma non sempre, doppi sensi osceni più o meno velati (Longhi 198: 138-181).

43 La questione economica, onnipresente nella poesia giocosa fin dalle origini (Orvieto; Brestolini 2000: 128-135), è importante anche in un altro autore congenere, Giovanni Agostino Caccia, il quale insiste spesso nel descrivere la sua situazione di nobile di campagna, estraneo, suo malgrado, alla corte e oppresso dalle nuove categorie sociali e dal duro fiscalismo spagnolo (Caccia 2013: 19-24).

44 L’espressione, già presente in Dolce («Capitolo dello sputo», 17-18: «che gli orbi non potrebbero durare / a cantare per le chiese il *verbum caro*») si ricollega alla volontà parodica e spesso dissacratoria nei confronti dei riti religiosi e del linguaggio liturgico, come *cantare il mattino* (di origine bocacciana) o *suonare a festa, a messa, a vespro*, cfr. *DLE*: 173.

45 Uso le seguenti abbreviazioni: Ariosto, *Of* (*Orlando furioso*); Dante, *If* (*Inferno*); *Dante, Pg* (*Purgatorio*).

46 Il ricorso alla rima equivoca, inoltre, rinvia alle abitudini dei berneschi, cfr. Masini 1997: 185.

che Burchiello *Nencio, con mona Ciola, e mona Lapa*, 4-8 *rapa:papa:sapa*); -erna (*taverna:eterna:lucerna* Berni XI 49-51 *lucerna:taverna*; XXII 46-47 e LII 110-114: *taverna:eterna*, ma anche Pg I 41-43 *eterna:lucerna* e Pd XXI 73-75 *lucerna:eterna*); -ico (*amico:mendico:antico*: Pg IX 1-3 *antico:amico*; Pg XVII *amico:antico*; Ariosto *Of XXVII*, 126 *mendico:antico:amico*; Ariosto, sat. III, 23-27 *amico:mendico*; Berni LIII 86-88 *amico:mendico*); -ille (*anguille:mille:Achille* Berni VIII 1-3 *mille:anguille*; LVII 41-43 *anguille:Achille*); -oppo (*troppo:galoppo*: *If XXII*, 110-114; XXIV, 92-94; Berni VI, 68-72); -ordo (*ricordo:balordo:ingordo*: Ariosto *Of XXX*, 26 *ricordo:ingordo*; XXXVIII, 75 *ricordo:ingordo*; Berni LIII *ricordo:balordo*); -orte (*morte:sorte:corte*: Pg XVI, 41-43 *corte:morte*; Ariosto *Of V*, 57 *corte:sorte:morte*; sat. *sorte:corte*; *morte:corte*; Berni XXIII 17-18 *corte:morte*; XXXI 4-8 *Morte:corte*; LIII 89-93 *sorte:corte:morte*); -utti (*tutti:brutti:putti* Berni XLVIII 14-18 *tutti:putti:brutti*).

Il programma di cauto rinnovamento linguistico proposto dal Simeoni nella prima satira trova, dunque, un valido riscontro nelle scelte fonomorfologiche e lessicali nel resto della raccolta: un rinnovamento cauto, certo, perché le soluzioni adottate sono ampiamente appoggiate dalla tradizione burlesca e dagli usi orali e scritti del fiorentino coevo, alla ricerca di una *medietas* linguistica scevra, allo stesso tempo, da eccessi pedantesco-imitativi e pretenziosi – in sostanza gli stilemi petrarcheschi ridotti a elementi triti e consueti nel formulario poetico convenzionale – e dal pericolo di una totale mancanza di convenienza e di misura. In questo modo, le due anime della poesia satirico-burlesca, quella del «pazzo giocoso», che vuole rivendicare la propria libertà espressiva, e quella del «saggio satirico», desideroso di mantenere il *decens* e il *decorum* anche nella propria esperienza in versi⁴⁷, hanno la possibilità di conciliarsi, mediante il rifiuto di un canone esclusivamente imperniato sugli autori del classicismo volgare, in un rinnovato spazio letterario.

BIBLIOGRAFIA

- BAZZANELLA, Carla (2010): “I segnali discorsivi”. *Grammatica dell’italiano antico*. Bologna: Il Mulino. Vol. 2, 1339-1357.
- BEMBO, Pietro (1978): *Prose della volgar lingua*. Torino: UTET.
- BENTIVOGLIO, Ercole (1546): *Le Satire et altre rime piacevoli*. Venezia: Giolito de’ Ferrari.
- BIZ (2010): *Biblioteca Italiana Zanichelli. DVD-ROM per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana*. Bologna: Zanichelli.
- CACCIA, Giovanni Agostino (1549): *Le Satire, et altri capitoli piacevoli*. Milano: [s.e.]. (2013): *Satire e capitoli piacevoli*, a cura di Benedict Buono. Milano: Lampi di stampa.
- CORSARO, Antonio (1997): “Giovanni Della Casa poeta comico”. *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*. Bologna: Cisalpino, 123-178.
- CRUSCA I (1612): *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Venezia: Giovanni Alberti, 1612 [Consultato online: <http://www.lessicografia.it/>; 12/11/2013].

⁴⁷ Sulla definizione dei principali tratti distintivi dell’esperienza satirica e burlesca, rinvio a Longhi 1983: 228-242.

- CRUSCA II (1623): *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Venezia: Iacopo Sarzina [Consultato online: <http://www.lessicografia.it/>; 12/11/2013].
- CRUSCA III (1691): *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Firenze: Stamperia dell'Accademia della Crusca, 3 voll. [Consultato online: <http://www.lessicografia.it/>; 12/11/2013].
- CRUSCA IV (1729-1738): *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Firenze: Manni, 4 voll. [Consultato online: <http://www.lessicografia.it/>; 12/11/2013].
- CRUSCA V (1863-1923): *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Firenze: Tipografia Galileiana poi Successori Le Monnier, 11 voll. [Consultato online: <http://www.lessicografia.it/>; 12/11/2013].
- D'ACHILLE, Paolo (1990): *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*. Roma: Bonacci.
- D'ANGELO, Vincenzo (2013): "Sulla rappresentazione dell'oralità nel capitolo bernesco". *Studi linguistici italiani*. Vol. XXXIX/I: 28-58.
- DELI: Cortelazzo, Manlio; ZOLLI, Paolo (a cura di), *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli, 6 voll.
- DLE (1996): BOGGIONE, Valter; CASALEGNO, Giovanni (a cura di), *Dizionario storico del lessico erotico italiano*. Milano: Longanesi.
- DP (2004): BOGGIONE, Valter; MASSOBRIO Lorenzo (a cura di), *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi. 30.000 detti raccolti nelle regioni italiane e tramandati dalle fonti letterarie*. Torino: UTET.
- DRUSI, Riccardo (1995): *La lingua "cortigiana romana". Note su un aspetto della questione cinquecentesca della lingua*. Venezia: Il Cardo.
- DPI (2006): LAPUCCI, Carlo (a cura di), *Dizionario dei proverbi italiani*. Le Monnier: Firenze.
- GIOVANARDI, Claudio (1998): *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- EGERLAND, Verner; CARDINALETTI, Anna (2010): "I pronomi personali e riflessivi". *Grammatica dell'italiano antico*. Bologna: Il Mulino. Vol. I, 401-467.
- FLAMINI, Francesco (1895): *Studi di storia letteraria italiana e straniera*. Livorno: Tipografia di Raffaello Giusti.
- FLORIANI, Piero (1988): *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- (2000): "Ariosto come modello: il caso di Pietro Nelli", *Fra satire e rime ariostesche*. Milano: Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, 529-551.
- GARAVELLI, Enrico (2002): "Perché Prisciano non facci ceffo. Ser Agresto commentatore". *Cum notibusse et comentariibusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*. Vecchiarelli: Manziana, 57-77.
- GDLI: BATTAGLIA, Salvatore (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET, 21 voll.
- LOMBARDI, Giuseppe: "Sui Cicalamenti del Grappa in materia di donne e mal francioso". *Cum notibusse et comentariibusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecen-*

- to. Vecchiarelli: Manziana, 193-198.
- LONGHI, Silvia (1983): *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*. Padova: Antenore.
(2001): "Poeti burleschi, satirici e didascalici". *Poeti del Cinquecento*. Milano: Ricciardi, vol. I, 625-1175.
- MARAZZINI, Claudio (2000): *Da Dante alla lingua selvaggia: sette secoli di dibattiti sull'italiano*. Roma: Carocci.
(2009): *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*. Bologna: Il Mulino.
- MARCOZZI, Luca (2009): "Varianti e normalizzazioni del testo nell'esegesi dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Daniello, Muzio e Tassoni". *La filologia dei testi d'autore*. Firenze: Franco Cesati, 137-157.
- MANNI, Paola (1979): "Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco". *Studi di grammatica italiana*. Vol. 8: 115-171.
- MASINI, Andrea (1997): *La lingua dei "capitoli"*, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*. Bologna: Cisalpino, 179-206.
- NELLI, Pietro (1548): *Il primo e il secondo libro e Satire alla carlona di messer Andrea da Bergamo*. Venezia: Paolo Gherardo.
- NIGRO, Raffaele (2002): "Poeti burleschi del Cinquecento". *Burchiello e burleschi*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 759-783.
- ORVIETO, Paolo; BRESTOLINI, Luca (2000): *La poesia comico-realistica*. Bologna: Il Mulino.
- PATOTA, Giuseppe (1996): "Introduzione". Leon Battista Alberti. *"Grammatichetta" e altri scritti sul volgare*. Roma: Salerno, XI-LXXXIV.
(1993): "I percorsi grammaticali". *Storia della Lingua italiana*. Torino: Einaudi, vol. I, 93-137.
- POGGIOLLARI, Danilo (1999): *La sintassi nella grammatiche del Cinquecento*. Firenze: Accademia della Crusca.
- PROCACCIOLI, Paolo (2001): "Introduzione". *Cristoforo Landino. Comento sopra la Comedia*. Roma: Salerno, vol. I, 9-105.
- ROMEI, Danilo (2007): "Da Leone X a Clemente VII". *Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*. Manziana: Vecchiarelli, 205-242.
- SERIANNI, Luca (1989): *Grammatica italiana. Lingua comune e lingua letteraria*. Torino: UTET.
(2001): *La lingua poetica italiana*. Roma: Carocci.
(2005): "Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità". *Studi linguistici italiani*. Vol. 21/2: 3-32.
(2010): "Sulla componente idiomatica e proverbiale nell'italiano di oggi", in *Lingua storia cultura: una lunga fedeltà*. Per Gian Luigi Beccaria. Alessandria: Edizioni dell'Orso: 69-88.
- SETTE LIBRI DI SATIRE (1560): *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra e d'altri scrittori*. Venezia: Francesco Sansovino.
- SIMEONI, Gabriello (1549): *Le Satire alla berniesca*. Torino: Martino Cravotto.
- TANSILLO, Luigi (2010): *Capitoli giocosi e satirici*. Nola: L'Arca e L'Arco edizioni.

- TB (1865-1879): TOMMASEO, Niccolò; BELLINI, Bernardo (a cura di), *Dizionario della lingua italiana*. Torino: Pomba (ristampa anastatica. Milano: Rizzoli, 1977)
- TERZE RIME (1539): *Terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce et d'altri*. Venezia: Curzio Navò.
- VITALE, Maurizio (1988): *La questione della lingua*. Palermo: Palumbo.
- (1992): "Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del secondo Quattrocento", *Studi di storia della lingua italiana*. Milano: LED, 49-94.
- (1996): *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*. Padova: Antenore.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Benedict Bueno (Londres, 1963) es Profesor Titular de Lengua Italiana en la Universidad de Santiago de Compostela. Licenciado en *Lettere Moderne* en la *Università degli Studi di Torino* (1988) y en *Filología Italiana* en la Universidad Complutense de Madrid (1993), Doctor por la Universidad de Santiago de Compostela (1995). Traductor del italiano.

Línea de investigación: Historia de la lengua italiana, en particular de la relación entre lengua y dialectos del Norte de Italia en el siglo XVI, tanto en documentos extraliterarios (en particular de la lengua cancillerescas del siglo XVI en la corte de los Saboyas), como literarios (sobre todo del petrarquismo menor del *Cinquecento*, con la edición, en 2010, de las *Rime* del poeta piemontés Giovanni Agostino Caccia). Últimamente se ha dedicado también al estudio de la poesía satírica y burlesca. Además, se interesa de lexicografía italiano-gallega, siendo coautor del *Diccionario italiano-gallego* (2000) y del *Vocabulario gallego-italiano: gastronomía* (2011).

Fecha de recepción del artículo: 25-11-2013

Fecha de aceptación del artículo: 08-01-2014

ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN HISPÁNICA DE SALVATORE QUASIMODO: LA LECTURA DE TOMÀS GARCÉS¹

(Study of the hispanic reception of Salvatore Quasimodo: the Tomàs Garcés' reading)

Assumpta Camps*
Universidad de Barcelona

Abstract: This paper aims at the study of the hispanic reception of the Italian writer Salvatore Quasimodo in the XXth century. We will analyse the references to this poet and his work published in the Spanish journals, focusing our attention on the Catalan magazine "Serra D'Or" and the translations of Tomàs Garcés".

Keywords: Salvatore Quasimodo; Italian Literature Reception; Tomàs Garcés; "Serra D'Or".

Resumen: Este artículo se orienta al estudio de la recepción hispánica del escritor italiano Salvatore Quasimodo en el siglo XX. En él analizaremos las referencias a este poeta y a su obra que se publicaron en la prensa periódica española, y centraremos nuestro interés en la revista catalana "Serra D'Or" y en las traducciones que en ella publicó Tomàs Garcés.

Palabras clave: Salvatore Quasimodo; Recepción de la literatura italiana; Tomàs Garcés; "Serra D'Or".

1. Presencia italiana en las publicaciones periódicas de Barcelona en los años 50-60

Las referencias italianas se hallan muy presentes en la prensa periódica de Barcelona durante el franquismo, editada mayoritariamente en castellano, pero también en algunas

* **Dirección para correspondencia:** Universidad de Barcelona, Facultad de Filología. Gran Vía de las Cortes Catalanas, 585. 08007 Barcelona. [a.camps@ub.edu]

¹ La investigación que ha dado lugar a este ensayo se inscribe en el marco de los proyectos de investigación FFI2009-01896, con financiación ministerial, y SGRC2009-850, de la Generalitat de Catalunya. En ambos casos la investigadora principal es la misma autora de este artículo.

publicaciones en catalán. Una de las revistas más importantes del panorama cultural de la ciudad condal en esos años fue *Serra d'Or*. Nada más iniciar su segunda etapa en 1959, las referencias italianas se vuelven recurrentes, y marcan lo que será una tendencia de la revista en los años siguientes. Dicho inicio coincide con el cambio substancial que experimenta esta publicación, pasando de ser poco más que un boletín religioso de la abadía de Montserrat a una revista de carácter preferentemente literario. Así a finales de 1959, poco después de su transformación, *Serra d'Or* publica dos poemas italianos traducidos al catalán por el también poeta Tomàs Garcés, a saber: “Els rius”, de Giuseppe Ungaretti, y “Agró mort”, de Salvatore Quasimodo, ambos procedentes de la antología de traducciones de poesía italiana que por entonces preparaba el traductor, la cual se dio a conocer poco después bajo el título *Cinc poetes italians: Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo*. La contribución de Garcés es una muestra evidente de su apoyo a la nueva etapa de la revista, así como de su compromiso con el proyecto cultural que esta representaba por entonces. Será, por otra parte, el principio de una larga serie de colaboraciones suyas en esta publicación.

2. Las traducciones de Garcés para *Serra d'Or*

Resulta significativo que Garcés decidiera presentar a los lectores una muestra de la obra poética de estos dos reconocidos poetas italianos del momento: Ungaretti y Quasimodo. Su antología incluía algunos otros poetas italianos contemporáneos. Sin embargo, el traductor optó por traducir para la revista tan solo a estos dos escritores y, en concreto, los dos poemas mencionados. Se trata de composiciones de muy distinta extensión y estilo poético, que constituyen apenas una pequeña parte de lo que Garcés daría a conocer poco después en *Quaderns de Poesia*. El primero de ellos, “Els rius”, corresponde a la traducción al catalán de “I fiumi”, composición nº XXI de *Il porto sepolto*, incluido en el volumen *L'allegria* (1914-1919) de Ungaretti. Con esta traducción, Garcés apunta, por tanto, al primer Ungaretti, más concretamente al núcleo inicial de *L'allegria*, relacionado con la producción poética ungarettiana en torno a la Gran Guerra. El subtítulo del original (“Cotici il 16 agosto 1916”) –que Garcés no traduce, por cierto, ni aquí ni en su antología de traducciones posterior– nos ayuda a situar geográfica y temporalmente este poema de un modo exacto. Por otra parte, al suprimir este detalle en la traducción se elimina el indudable carácter de diario poético de guerra que presentaba el volumen en origen.

En cambio, la poesía de Quasimodo que Garcés escoge, “Agró mort”, corresponde a “Airone morto”, poema V del volumen *Erato e Apollion*, que recoge la producción poética de Quasimodo de los años 1932-1936. Como vemos, dos épocas muy distintas, que se reflejan también en la poética de los ejemplos seleccionados entonces por Garcés para presentar al lector catalán de finales de los 50 una pequeña muestra de poesía italiana contemporánea, de la mano de dos poetas escasamente conocidos por entonces en nuestro país. En su antología de traducciones, publicada apenas un año y medio después, Garcés recogerá sin embargo otras composiciones líricas de Ungaretti, pertenecientes a *Sentimento del tempo*, un volumen en parte coetáneo a la muestra de la poesía de Quasimodo que anticipó desde las páginas de *Serra d'Or*.

En el presente ensayo, por falta de espacio, nos centraremos en la recepción de Salvatore Quasimodo, y en este momento concreto de la misma en ámbito catalán, que se produce en torno a su visita a Barcelona; una recepción que es coetánea de su obtención del Premio Nobel por la Literatura a finales de ese año 1959.

3. Quasimodo en la versión de Tomàs Garcés

En lo concerniente a la versión “Agró mort” que Garcés nos brinda, el análisis nos revela que nos hallamos ante un poema de diez versos de métrica desigual, distribuidos en 3 estrofas (3 + 4 + 3), sin rima. Garcés conservará la estructura métrica del original y emprenderá una operación traductora que se muestra respetuosa, en líneas generales, con el poema del siciliano en cuanto a la métrica. También resulta bastante exacta en el plano léxico (salvo contadas excepciones que analizaremos a continuación), si bien se muestra proclive a efectuar cambios en la puntuación y a reordenar los elementos de la frase, fundamentalmente sobre la base de la inversión de los mismos.

La primera de estas reordenaciones se aprecia ya en el v. 1, al colocar el adjetivo en función de epíteto (*pallude calda* > *ardent aigumoll*). A la vez, se incrementa substancialmente el calificativo - de *calda* o “caliente” a *ardent* o “ardiente”-, en lo que podemos considerar una operación de doble potenciación o énfasis. Un énfasis similar se puede hallar en el traslado de *confitto al limo* > *colgat en llot* (v. 1), pues no es lo mismo estar “clavado” en el lodo que “cubierto” de lodo. Todo ello se ve acentuado, si cabe, por el añadido de la coma que resalta el sintagma.

El verso siguiente vuelve a insistir en la inversión, esta vez vinculada a un sintagma de carácter adjetivo: *caro agli insetti* > *als insectes plaent* (v. 2). Se le añade, por un lado, la introducción de la forma reflexiva del verbo, que, si bien es semánticamente correcta, no existía en el original (*dolora* > *es plany*, v. 2), y, por el otro, una lectura libre del traductor, como se observará en el cambio preposicional siguiente: *in me* > *dintre meu* (v. 2), que comporta una sutil diferencia de matiz en la interpretación. En cambio, con buen acierto, Garcés conservará la colocación del sujeto (*airone morto*) separado al final de la estrofa (v. 3), preservando el énfasis del poema original.

La inversión de los elementos constitutivos de la frase reaparece al inicio de la estrofa siguiente, anteponiendo el complemento al verbo, a la búsqueda, una vez más, de un mayor énfasis: *Io mi divoro in luce e suono* > *En llum i en so em devoro* (v. 4). Dos interpretaciones caracterizan, por su parte, la traducción del v. 3. La primera hace referencia a *battuto* > *batut*, que, aunque sigue siendo comprensible para el lector (si bien sería mucho mejor traducirlo por *forjat*, es decir “forjado”), resulta impropio porque desvía su atención, a la vez que sugiere que se haya podido producir un calco fonético (italiano-catalán). La segunda interpretación a la que aludíamos se refiere a *echi squallidi* > *febles ecos*, donde el adjetivo se ve semánticamente banalizado, perdiéndose la connotación de abandono, miseria, tristeza y decrepitud que el original italiano incluía. Obsérvese que una vez más se produce una inversión en el orden de la frase, anteponiendo el adjetivo al sustantivo y optando por la función de epíteto (nuevo énfasis que Garcés aporta al texto original). La reestructuración

de los elementos de la frase se repite inmediatamente a continuación, al traducir *geme un soffio* > *un alè plora* (v. 6), pero esta vez en sentido contrario a lo que vimos en el v. 4, es decir, proponiendo el orden lógico de la frase: sujeto + verbo. Dicha reestructuración se completa con la interpretación del verbo (*geme*, que se traduce aquí de modo inexacto como “llora”) y con el añadido de una coma al final de dicho v. 6, la cual elimina el *enjambement* presente en el poema de Quasimodo (vv. 6-7), separando y enfatizando el adjetivo colocado en solitario, pues ocupa la totalidad del v. 7, en posición final de estrofa: «oblidat». No cabe duda de que estos sutiles cambios operados por Garcés destacan la posición del adjetivo y le confieren un énfasis que, sin ser inexistente en el original, era sin duda menor.

Tales transformaciones preparan ese ruego final que constituye la coda que cierra el poema de Quasimodo, donde, tanto en el original como en la traducción, se omite cualquier signo de exclamación. Con todo, Garcés sentirá la necesidad de introducir un cambio de puntuación: la coma del último verso, inexistente en el original, que separa el v. 10 en dos partes y aísla del resto de la frase el complemento de tiempo (*un giorno* > *un día*, traducción que, por cierto, elimina el eco - que no la rima - existente con la estrofa segunda del original). Quizá se trate de un ejemplo más de esa voluntad explicativa y también “ordenadora” que ya hemos visto en la labor traductora de Garcés en otras ocasiones. La transformación más significativa aquí, sin embargo, se refiere al verbo. Garcés conservará el *enjambement* propuesto por Quasimodo entre los vv. 8-9, pero eliminará el sujeto pronominal (innecesario en catalán) y convertirá el verbo *essere* semántica y estructuralmente en la forma reflexiva de *trobar*, es decir “encontrarse” (*ch'io non sia* > *que no em trobi*, v. 8). El v. 9 insiste en este cambio al trasladar al singular los elementos del sintagma *senza voci e figure* > *sense veu ni figura*, que cumple el valor de complemento de modo (dependiente del verbo *em trobi* en la traducción, y del verbo *sia* en el original), a la vez que altera la correlación del poema de Quasimodo. De un modo similar, el cambio operado en el verso que cierra el poema propone la equivalencia entre *memoria* > *record* (v. 10). Aunque pueden funcionar como sinónimos, no deja de ser una traducción interpretativa, pues, a diferencia del término «recuerdo», «memoria» supone una mayor atención a los procesos mentales que prefiguran en la mente algo o a alguien (incluso de un modo ideal). Pero, sobre todo, cabe señalar aquí que la presencia del sustantivo “memoria” resulta clave en la interpretación que efectúa Garcés del ruego final quasimodiano, el cual - no lo olvidemos - confiere sentido al poema.

4. Relevancia de las versiones de Tomàs Garcés en *Serra d'Or*

Aunque aquí nos hemos centrado en el análisis pormenorizado de la versión del poema de Quasimodo por razones de espacio, los rasgos que caracterizan ambas traducciones de Garcés publicadas en *SdO* son recurrentes, y eso a pesar de enfrentarse, como ya dijimos, a poetas muy distintos y a poemas que corresponden a épocas bastante alejadas en el tiempo, cada una con su propia poética. Dichos rasgos hablan muy a las claras de la labor de traductor de Garcés, y de la operación traductora que emprende aquí. Con el fin de definirla y analizarla ulteriormente, hay que vincular estas traducciones a las que nuestro traductor propone en su antología *Cinc poetes italians...*, publicada muy poco después.

La relevancia de estas traducciones del italiano que Garcés presentó en *SdO* a finales de 1959 se pone de manifiesto en la importante difusión que poco después se haría en la revista de la edición de su antología. Esta no solo se anunció inmediatamente en el siguiente número –en la sección *Darreres publicacions*, que corría a cargo de Montserrat Martí i Bas²–, sino que fue reseñada extensamente por Osvald Cardona en agosto de 1961. En su comentario, Cardona presentaba la antología como fruto de los gustos personales de Garcés, que, con todo, “ha sabido encontrar un sentido homogéneo, entre notas de paisaje personalísimas y siempre de un vívido sentimiento de la poesía”, de cinco autores que, aunque reunidos ocasionalmente, “representan la poesía italiana contemporánea más acreditada en la actualidad” (Cardona 1961: 18-19). Después de una breve - y bastante subjetiva - presentación de conjunto, Cardona emprendía a continuación el comentario de cada uno de los poetas traducidos por Garcés, con opiniones asimismo bastante personales. En efecto, en su reseña se puede leer desde la definición de Cardarelli como “casi un teorizador” de la poesía italiana del siglo XX (que el crítico nos quiere hacer creer como unitaria), centrado en los recuerdos de la infancia y de “la ilusa adolescencia”, al comentario sobre Saba, “el que mejor entronca con las viejas tradiciones de la lírica italiana” a su modo de ver, y del que menciona de forma sucinta su *Canzoniere*: un volumen entre cotidiano y prosaico, sumido en la *scontrosa grazia* de su Trieste natal. En el mismo sentido, se puede leer la introducción sumaria de la obra de Ungaretti, desde sus inicios (que Cardona sitúa en 1916) a su producción hermética (por cierto, ambas tratadas por igual, sin la más mínima evolución interna en su trayectoria); un Ungaretti al que considera un poeta de “textos breves”, para ser leídos en voz alta “con el tono de una confesión lacerante”, y del que cita “Els rius” (el poema traducido en 1959 por Garcés para la revista, precisamente) y “La mare”. Por su parte, Montale es presentado muy brevemente por Cardona como un poeta de composiciones “rimadas” libremente, un autor “enamorado de fugaces encantos, de momentos de luz, quieto en el propio secreto que lo aísla, frente a la[s] gente[s] que pasan y no le miran” - ¿estaría aludiendo nuestro crítico a *Ossi di seppia*, acaso?-. Y en último lugar, su reseña se detiene en Quasimodo, autor del que menciona tan solo que obtuvo el Premio Nobel de Literatura en época reciente, y cuyo primer volumen se remonta a 1930: un poeta, en fin, a quien contempla como

[...] discípulo de[] renovado lamento, [que] se estremece desde la dulce colina de su soledad, pensando en el sentimiento de ser hombre, afligido por el temor de la muerte, convertida en voluntad de exterminio, sin amor, sin Cristo: porque el propio amor la espanta [...], (Cardona 1961: 18)

y que - como resulta recurrente en la interpretación de nuestro comentarista, quizá porque responde a su propia noción de lo poético – “salva su alma en la poesía”. Como se observará, se trata poco más que de una retahíla de opiniones extraídas de alguna referencia bibliográfica italiana, hilvanadas a menudo sin ton ni son, que no solo no consiguen dar

² M.[ARTÍ] i B.[AS], M.[ontserrat] (1961). «Darreres publicacions», *SdO*, 2ª época, año III, nº 4 (abril de 1961), pág. 20.

información fidedigna sobre los poetas en cuestión, sino que, en su brevedad y carácter extremadamente sintético, inducen incluso a confusión en la mayoría de los casos.

Pero lo que nos interesa destacar aquí es que para Cardona uno de los aciertos de la selección personal de Garcés estriba en la calidad poética de los textos que este traduce, como también en su buen juicio al “conservar la calidad del lenguaje, propia de un poeta diestro, que no calca y que sabe encontrar palabras adecuadas en su catalán, igualmente lírico y fiel a una noble tradición” (Cardona 1961: 19). En su opinión, cuando se confrontan sus traducciones con los originales,

[...] vemos que casi nunca es literal, ni cuando le faltan consonantes y la inconstante medida parecía que se lo permitiría. He aquí la engañosa facilidad que le obliga a debatirse con una cierta libertad sobre el original rebelde [...] consciente de las búsquedas y de los logros estilísticos [del autor]. (Cardona 1961: 19)

Por todo ello, Garcés se erige como un traductor muy elogiado por su aportación a la lengua poética catalana, pues

[...] mantiene siempre la expresión justa, que exige la frase cincelada y concisa y la palabra infalible dentro de la falsa libertad, cosa que no ocurre mucho en los textos de otros poetas de aquí, cuando la falta de rigor formal y el afán de expresión al desencadenarse, les [los] inducen a ser latos, imprecisos, prosaicos. (Cardona 1961: 19)

El elogio es tal que llega a equiparar estas versiones con la propia producción poética de Garcés, convirtiéndolas en verdaderas traducciones de autor, de un modo que no solo integra traducción y escritura, sino que sitúa a Garcés como una muestra del más alto nivel de “las más puras manifestaciones de la poesía” en Cataluña.

Esta no es, por cierto, la única referencia a Garcés y a su labor como traductor que se puede hallar en la revista *SdO*. En efecto, tales elogios se verían completados poco después por un extenso artículo de Marià Villangómez i Llobet (1961: 32-34) sobre la obra poética de Tomàs Garcés, en el que se señalaba la relevancia de estas traducciones del italiano en el conjunto de su producción literaria y, por extensión, en la lírica catalana de la época: es decir, se ponía en valor el carácter de recepción productiva que estas adquirían y, por tanto, la centralidad de la operación traductora de Garcés en relación con el sistema literario catalán de acogida.

5. Otras referencias a Quasimodo en la prensa barcelonesa de esos años

La presencia de Quasimodo en la prensa periódica de Barcelona resulta también frecuente en un periódico de gran tirada como *La Vanguardia Española*,³ que se ocupó en varias ocasiones del autor siciliano por las mismas fechas. Por ejemplo, por parte de su comentarista habitual, que firmaba como “M” en su rúbrica “Al margen”; inicial que sabemos que ocultaba nada

3 En adelante, se citará como *LVE*.

menos que al crítico -y también traductor- J. M^a Masoliver. La difusión de autores extranjeros “ejemplares” ya era la tónica general en estos comentarios de *LVE*, que constituían una ventana abierta a la literatura -y cultura, en general- no solo italiana. Masoliver, por ejemplo, no dejó de aprovechar la ocasión de poner como referencia a Quasimodo (al poco de su obtención del premio Nobel), al hablar de Tecchi, a quien denominaba “el moralista”⁴. A Quasimodo..., pero también al “impar Montale”, uno de sus poetas preferidos, por cierto. De hecho, la opinión que le merecía el siciliano dejaba bastante que desear. Así se puede apreciar cuando Masoliver habla, en otra ocasión, de los Premio Nobel y menciona, entre los italianos, a Carducci y Deledda, junto al último de ellos: Quasimodo, de quien se distancia, con palabras poco amables, por motivos no sólo ideológicos: “el izquierdoso y comunistoide y siempre parco autor de *Con il piede straniero sopra il cuore* y *Giorno dopo giorno*”, pues, “siendo importante, no llega ni con mucho a sus mayores: Ungaretti y Montale”.

Quasimodo vuelve a estar presente poco después en la entrevista que le hizo Del Arco para *LVE*. Esta tuvo lugar en ocasión de la visita del siciliano a España y de la conferencia “Presencia del hombre en la poesía contemporánea” que el autor siciliano dictó en aquella ocasión. Del Arco no se limitó a entrevistarle, sino que incluyó una breve semblanza del autor, en la que se destacaba, una vez más, que había obtenido el Nobel en 1959. A lo largo de su entrevista, nos lo presenta sobre todo como un poeta preocupado por el compromiso político y un “representante de la vida moral de su pueblo”, en una imagen que calará entre nosotros.

Ni que decir tiene que la obtención del Premio Nobel en 1959 constituye uno de los momentos álgidos de la recepción quasimodiana entre nosotros. Muchos de los comentarios que publica *LVE* sobre el autor se pueden encontrar precisamente a finales de ese año 1959 y sobre todo en el siguiente. El 2 de enero de 1960, por ejemplo, aparece un brevísimo recordatorio de este hecho en la recopilación del año anterior a cargo de un comentarista anónimo⁵. Y en marzo de ese mismo año se anuncia la conferencia del crítico Enrique Sordo en el Istituto Italiano di Cultura (IIC) sobre “Salvatore Quasimodo, poeta europeo”⁶, la cual se comenta poco después en las páginas del periódico⁷ en términos muy elogiosos, presentando la trayectoria literaria del autor, de poeta hermético a “poeta universal”, después de la II Guerra Mundial, así como sus inquietudes humanas y sociales, junto con su interés por la “épica de las miserias humanas”. Quasimodo aparece como uno de los grandes nombres de la lírica universal contemporánea, a pesar de que nuestro anónimo lo considera un poeta incomprendido, en realidad.

El segundo momento clave de esta recepción se sitúa en torno a la visita de Quasimodo a España⁸, que dio lugar a varios eventos, como la conferencia que el IIC de Barcelona⁹ y la Casa del Libro¹⁰ le organizaron en noviembre de 1961, y que consistía en una lectura poética de la obra del “ilustre poeta”. Sin embargo, mucho más extensa será la noticia brindada por la agencia Cifra

4 S.a. “Los libros del día. Tecchi, el moralista”, *LVE*, 7 noviembre 1961, p. 9.

5 S.a. “Figuras y hechos más destacados a lo largo del año.- Nobel”, *LVE*, 2 enero 1960, p. 22.

6 S.a. “Conferencias. Convocatorias. Instituto Italiano de Cultura”, *LVE*, 29 marzo 1960, p. 23.

7 S.a. “Conferencias. Don Enrique Sordo, en el Instituto Italiano”, *LVE*, 1 abril 1960, p. 19.

8 S.a. «Vida de Barcelona. Crónica de la jornada. Llegada de Salvatore Quasimodo», *LVE*, 16 noviembre 1961, p. 27.

9 S.a. «Conferencias», *LVE*, 16 noviembre 1961, p. 27.

10 S.a. «Conferencias. Convocatorias. Salvatore Quasimodo», *LVE*, 19 noviembre 1961, p. 3.

sobre la conferencia de Quasimodo en el Istituto Italiano di Cultura de Madrid, en presencia de las autoridades de la villa y corte, encuentro que constituyó un evento de más magnitud. En esa ocasión, Quasimodo hizo un repaso de la poesía italiana anterior a 1945. Y, después de presentar la novedad de la poesía italiana posterior a la II Guerra Mundial, afirmó que el año 1945 “marca una nueva poética y representa la derrota de los ídolos anteriores”, a la búsqueda de nuevos caminos expresivos. El encuentro finalizó también con una lectura poética de sus poesías, y el comentarista destaca que la de “Madre dulcísima” fue muy aplaudida por el público.

Para concluir estas breves notas sobre la recepción de Salvatore Quasimodo, queremos destacar aquí la importancia de la muestra, aunque breve, que nos presentó Tomàs Garcés en *SdO* en 1959, antes de la obtención del Premio Nobel de Literatura por parte del siciliano, anticipando lo que sería una de las más extensas muestras de su obra en las traducciones que incluyó en su antología, publicada en 1961.

6. Apéndice

A continuación, transcribimos el original y la traducción del poema analizado arriba.¹¹

Airone morto

Nella palude calda confitto al limo,
caro agli insetti, in me dolora
un airone morto.

Io mi divoro in luce e suono;
battutto in echi squallidi
da tempo a tempo geme un soffio
dimenticato.

Pietà, ch'io non sia
senza voci e figure
nella memoria un giorno.

Agró mort

En l'ardent aiguamoll, colgat en llot,
als insectes plaent, dins meu es plany
un agró mort.

En llum i en so em devoro;
batut en febles ecos
de tant en tant un alè plora,
oblidat.

¹¹ El original transcrito aquí procede del volumen QUASIMODO, Salvatore (1980). *Tutte le poesie*. Milán: Mondadori.

Pietat, que no em trobi
sense veu ni figura
en el record, un dia.

BIBLIOGRAFÍA

- CARDONA, OSVALD (1961). “Les Lletres. *Cinc poetes italians:...*”. *Quaderns de Poesia*, nº. 4, Barcelona, 1961». *SdO*, 2ª época, año III, nº. 8 (agosto de 1961), 18-19.
- M.[ARTÍ] I B.[AS], M.[ONTSERRAT] (1961). “Darreres publicacions”, *SdO*, 2ª época, año III, nº 4 (abril de 1961), 20.
- QUASIMODO, SALVATORE (1980). *Tutte le poesie*. Milán: Mondadori.
- S.A. (1960): “Figuras y hechos más destacados a lo largo del año.- Nobel”, *LVE*, 2 enero, 22.
- (1960): “Conferencias. Convocatorias. Instituto Italiano de Cultura”, *LVE*, 29 marzo, 23.
- (1960): “Conferencias. Don Enrique Sordo, en el Instituto Italiano”, *LVE*, 1 abril, 19.
- (1961): “Los libros del día. Tecchi, el moralista”, *LVE*, 7 noviembre 1961, 9.
- (1961): “Vida de Barcelona. Crónica de la jornada. Llegada de Salvatore Quasimodo», *LVE*, 16 noviembre 1961, 27.
- (1961): “Conferencias”, *LVE*, 16 noviembre 1961, 27.
- (1961): “Conferencias. Convocatorias. Salvatore Quasimodo”, *LVE*, 19 noviembre, 3.
- VILLANGÓMEZ I LLOBET, Marià (1961). « Les Lletres. L'obra poètica de Tomàs Garcés». *SdO*, 2ª época, año III, núm. 10 (octubre de 1961), págs. 32-34.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Assumpta Camps es profesora de la Universidad de Barcelona. Su investigación se ha desarrollado durante décadas en el ámbito del estudio de la recepción italiana y de la traducción literaria en España. Entre sus publicaciones destacan los siguientes volúmenes: *La recepción de G. D'Annunzio en Cataluña 1996-1999* (2 vols.), *La traducción* (1998); *La recepción literaria* (2002), *Italia-España en la época contemporánea* (2009), *Italia-España en la época contemporánea: estudios críticos sobre traducción y recepción literarias* (2009), y *El Decadentismo italiano en la literatura catalana* (2010); así como las ediciones: *Ética y política de la traducción en la época contemporánea* (2004), *Traducción, (sub)versión, transcreación* (2005), *Traducción y di-ferencia* (2006), *La traducción literaria en la época contemporánea* (2008) y *Traducción e interculturalidad* (2008), entre otros.

Fecha de recepción del artículo: 07-05-2014.

Fecha de aceptación del artículo: 24-06-2014.

NUOVE IPOTESI SU COMPIUTA DONZELLA (New hypothesis on Compiuta Donzella)

Daniele Cerrato*
Università di Siviglia

Abstract: Considering the latest research, this study analyses the sonnets by Compiuta Donzella in the larger context of the writing, as well as the thirteenth-century-female authority. New hypotheses that confirm the existence of the woman-poet, putting her in a poetic tradition of the European scope. Collecting testimonies of different authors of her time, a scheme of intertextuality relations and her fame is plotted.

Keywords: Compiuta Donzella; Italian women poets; Thirteenth century; Sonnets; Intertextuality; The Woman Question.

Riassunto: Considerando le ricerche recenti, questo studio analizza i sonetti di Compiuta Donzella nel contesto più ampio della scrittura e della *auctoritas* femminile del Duecento. Si propongono nuove ipotesi che confermano l'esistenza della poetessa e la inseriscono in una tradizione poetica di respiro europeo. Raccogliendo le testimonianze degli autori a lei contemporanei, si traccia il quadro delle sue relazioni di intertestualità e della sua fama.

Parole chiave: Compiuta Donzella; Poetesse italiane; Duecento; Sonetti; Intertestualità; Querelle des Femmes.

Nel manoscritto Vaticano 3793, compilato probabilmente tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, tra le circa mille poesie raccolte, vi sono tre sonetti destinati a generare importanti dibattiti e discussioni tra i vari autori e critici dei secoli successivi. Si tratta di "A la stagion che'l mondo foglia e fiora", "Lasciar vor[r]ia lo mondo e Dio servire", e "Ornato di gran pregio e di valenza". Il primo viene attribuito a «compiuta donzella di Firenze», nel secondo che segue subito dopo, si indica «compiuta medesima», mentre il terzo, inserito all'interno di una tenzone con un poeta anonimo, riporta la dicitura «compiuta donzella».

1 **Dirección para correspondencia:** 182, 41010, Sevilla [dcerrato@us.es].

A Compiuta Donzella sembrano, inoltre, fare riferimento un gran numero di testi e documenti di autori del Duecento. Tra questi si possono segnalare:

- 1) La lettera V in prosa contenuta nell'epistolario di Guittone d'Arezzo.
- 2) I sonetti "Gentile donzella, di pregio nomata", "Gentile e saggia donzella amorosa", "Donzella gaia e saggia e canoscente", attribuiti prima a Guido Guinizelli, ed in seguito a Maestro Rinuccino.
- 3) I sonetti "Gentil donzella somma ed insegnata" e "Perc'ogni gioia ch'è rara è graziosa", che fanno parte della tenzone in cui compare il sonetto di Compiuta "Ornato di gran pregio e di valenza", attribuibili a Chiaro Davanzati o a Monte Andrea.
- 4) I sonetti "Esser donzella di trovare dotta" e "S'una donzella di trovar s'ingegna", attribuiti a Maestro Torrigiano.
- 5) La canzone "Orato di valor dolze meo sire", contenuta nel codice Vaticano 3793, e attribuita a Chiaro Davanzati, ma che potrebbe essere stata composta da Compiuta Donzella.
- 6) A questi testi crediamo di poter aggiungere anche il sonetto di Graziolo Da Fiorenza "Gli occhi, che son messaggi dello core" che, fino a questo momento, la critica non ha messo in relazione a Compiuta Donzella.
- 7) Un disegno di una figura femminile, con accanto la didascalia *compiuta donzella*, contenuto nell'opera *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino.

Come per Nina Siciliana, nel corso dei secoli, la critica letteraria si è divisa tra chi ha considerato Compiuta Donzella la prima poetessa della storia della Letteratura Italiana e chi, invece, l'ha ritenuta una falsificazione realizzata da mano maschile¹. Già nel 1986 Marina Zancan mette in evidenza la mancanza di attenzione da parte della critica letteraria nei confronti di questa figura:

In questo periodo, nella nuova tradizione laica, la donna che scrive appare una realtà episodica e di scarso rilievo: se, ad esempio, scorriamo la rassegna dei poeti del Duecento, l'unico nome femminile che si conserva (con qualche contrasto circa il fatto che si tratti di un personaggio storico o di una invenzione letteraria, di un nome reale o di un *senhal*) è quello della Compiuta Donzella di Firenze, a cui sono attribuiti tre sonetti nel codice Vaticano. Tuttavia questo nome, segno di una presenza veramente eccezionale nella lirica volgare delle origini, rimane privo non solo di continuità ma anche di risonanza, dal momento che la qualità poetica dei suoi versi va ridotta «in termini di modesto aneddoto» (Zancan 1986: 781).

¹ Per uno stato della questione sugli studi dedicati a Compiuta Donzella si rimanda all'articolo di Steinberg, J. (2006): "La Compiuta Donzella e la voce femminile nel manoscritto VAT. LAT. 3793". *Giornale Storico della letteratura italiana*, Loescher, Torino, pp. 1-31. Nel suo studio l'autore fa il punto sul dibattito sviluppatosi intorno a Compiuta Donzella, rimandando a sua volta a Cherchi, Paolo (1989): "The troubled existence of Thre Women Poets". Paden, W. D., *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphia, Univ. Of Pennsylvania Press, pp.189-209.

Anche Paola Malpezzi Price (1988) analizza i pregiudizi della critica letteraria nell'accettare l'esistenza di autrici come Nina Siciliana e Compiuta Donzella, seppur di fronte a prove abbastanza evidenti. Si tratta di un ostracismo che si estende anche ad autrici di altri paesi dello stesso periodo come Maria di Francia e le poetesse *trobairitz*. Gli elementi di contatto tra le scrittrici del Duecento italiano e autrici come Castelloza e Azalais de Porcairages sono talmente evidenti, sia per quanto riguarda i toni, sia per quello che concerne le tematiche, che è impossibile crederli frutto della casualità, come sottolineano anche Martingengo (1996) e Mérida Jiménez (2008).

Christopher Kleinhenz (1995) sostiene che i sonetti di Compiuta Donzella si possano analizzare alla luce della situazione sociale della Firenze del Duecento, dove i matrimoni forzati costituivano una realtà abbastanza diffusa. L'autore evidenzia come si tratti di un argomento affrontato in altri testi dell'epoca, come ad esempio "Ormai quando fiore" di Rinaldo d'Aquino, o "Mamma, lo temp'è venuto", contenuto nella raccolta di Memoriali Bolognesi.

Giuseppe Lauriello evidenzia come, pur avvertendosi l'influenza trovatorica, nella poesia di Compiuta Donzella, "trapela comunque una spontaneità e una freschezza di sentimenti e di immagini del tutto personali, una ispirazione certamente assente nei verseggiatori transalpini e in tanti suoi contemporanei" (Lauriello 2009: 10).

Anche Carla Rossi mette in risalto la grande novità contenutistica di "A la stagion che'l mondo foglia e fiora" e "Lasciar vor[r]ia lo mondo e Dio servire":

per la prima volta in ambito italiano, vengono elaborati quei temi tipici della letteratura antico-francese, tanto oitanica quanto occitanica, di una ribellione, affidata alla scrittura in 'voce di donna', al potere decisionale maschile: temi di una controcultura femminile elaborati in antitesi al matrimonio forzato (Rossi 2009: 485-86).

Riflette, quindi, in particolare sull'aggettivo "gaia", che compare nel sonetto "Donzella gaia, sagia e canoscente", attribuito a Maestro Rinuccino, ipotizzando che si possa trattare di un riferimento a quella Gaia da Camino, già citata da Dante nel XVI canto del Purgatorio. Secondo Rossi, dunque, i vari poeti che nominano "la compiuta donzella" si starebbero riferendo a Gaia.

Mercedes Arriaga (2012) analizza la figura di Compiuta Donzella all'interno della *Querelle des Femmes* e studia i sentimenti di ribellione che emergono in "A la stagion che'l mondo foglia e fiora", "Lasciar vor[r]ia lo mondo e Dio servire", in rapporto ad altre figure femminili del tempo, come Umiliana De Cerchi e Chiara d'Assisi, che si opposero alle volontà paterne, scegliendo l'entrata in convento. La studiosa mette in guardia sul rischio che si corre a valutare Compiuta Donzella come un caso eccezionale, e sottolinea la necessità di rivalutarla in relazione ad altre poetesse come le *trobairitz*, Nina Siciliana e quelle della generazione immediatamente successiva, le petrarchiste marchigiane.

Le ipotesi e le proposte avanzate in alcuni degli studi più o meno recenti dedicati a Compiuta Donzella, testimoniano come il dibattito intorno alla sua figura non possa dirsi esaurito ed evidenziano come sia necessario affrontare le questioni relative alla poetessa fiorentina, valutando e cercando di integrare differenti prospettive e percorsi di ricerca.

Una delle ipotesi è quella di considerare il nome “Compiuta Donzella” come una sorta di *senhal*, sotto il quale si celerebbe l’autrice/autore di questi versi. Come segnala il TLIO (Tesoro della lingua italiana delle origini), l’aggettivo “compiuto/a” trova diverse attestazioni in testi del Duecento e del Trecento. Con questo aggettivo ci si riferisce a qualche cosa che si considera “realizzata”, “terminata”, “completa” e anche applicato ad un ambito morale, il termine assume il significato di “dotato di (tutti) i pregi e di (tutte le) virtù”, “lodevole e piacevole”, “dotata di tutte le parti e le qualità necessarie”. Con questa accezione, lo utilizzano, ad esempio, Giordano da Pisa nel *Quaresimale fiorentino* e Francesco da Barberino nei *Reggimenti e costumi di donna*. Il termine fa riferimento, inoltre, al raggiungimento dell’età adulta e della maturità, ed è con questo uso che si trova, in altri autori come Bono Giamboni. Anche la parola “donzella”, che deriva dal provenzale antico ‘donsela’, è utilizzata da diversi autori medievali italiani. Prima ancora però, si ritrova nelle composizioni anonime delle *trobairitz* pervenuteci e, in particolare, nella tenzone tra Alamanda e Giraut de Bornelh, dove il poeta si rivolge alla sua interlocutrice, chiamandola prima “domna” e poi “donzella” e, quindi, in un dialogo anonimo tra una donna sposata e una fanciulla vergine in età da marito, dal titolo “Bona domna, tas vos ai fin coratge”, dove il termine “donzela” serve proprio per differenziare lo stato di fanciulla da quello della “domna”. Per quanto riguarda la letteratura italiana, la parola viene utilizzata soprattutto per indicare “una donna in giovane età, non ancora maritata, vergine”. Così si trova, tra gli altri in Guido Faba, Giacomo da Lentini, e Bonagiunta Orbicciani. Il *senhal* “compiuta donzella” potrebbe, dunque, essere interpretato attraverso una duplice chiave, o intendendolo come fanciulla perfetta per virtù, o adulta/matura per quanto concerne le qualità poetiche.

Il termine è presente anche in vari testi di cortigiania, composti intorno all’inizio del Duecento, come in quello di Amanieu di Sescas, intitolato “Ensenhamen de la donsela” noto anche attraverso il titolo di “Dio d’Amore”. Il trattato inizia in medias res, con l’autore che trovandosi in campagna, mentre gli uccelli cantano, si lamenta perché il suo animo è tormentato, a causa della lontananza della donna amata:

In quel mese di maggio, quando gli augeletti son gai e cantano per i boschetti, stava pensieroso d’amore che mi stringeva, perché non poteva vedere colei che mi tiene in suo dominio, in tempo che avessi agio e ardimento di poter dire senza timore alla sua gaia, piacente persona, cara e fina, che mi tiene in grave affanno (Parducci 1905: 223).

L’inizio del trattato e il contrasto tra lo stato d’animo del protagonista e la natura in festa, ha molti punti di contatto con il testo poetico di Compiuta Donzella “Alla stagion che il mondo foglia e fiora”. Termini come tormento ed affanno si ritrovano anche nel testo della poetessa. È possibile che tra i testi che Compiuta lesse durante la sua formazione vi fosse anche quello di Amanieu e anche l’idea di firmare i suoi testi come “Compiuta Donzella” potrebbe ispirarsi proprio al titolo di quest’opera.

Si può ipotizzare che “compiuta” potesse essere il nome di battesimo dell’autrice, poiché si tratta di un nome abbastanza diffuso nella Firenze del XIII e XIV secolo (Steinberg 2006).

Fino ad oggi, invece, non si è considerata l'ipotesi che "Donzella" potesse essere il cognome della poetessa. Pur consapevoli, allo stato attuale delle cose, dell'impossibilità di trovare informazioni certe legate alle origini di Compiuta, è importante sottolineare come si tratti di un cognome presente già in epoca medievale e che tutt'oggi si trova diffuso soprattutto in Sicilia, ma anche nella stessa Toscana. Crediamo che in un contesto così nebuloso come quello che si è delineato in questi secoli, anche questa si presenti come una eventualità che non si può escludere aprioristicamente. I giochi linguistici e le assonanze che i poeti dell'epoca costruiscono con le parole "Compiuta" e "Donzella" potrebbero nascere da un nome ed un cognome reali che, con il tempo, si siano trasformati e siano stati poi percepiti come un *senhal*. Si tratta, d'altronde, di una tradizione che continuerà anche nel Trecento e nei secoli a seguire. L'esempio più noto è quello di Petrarca che nel suo Canzoniere affianca al nome Laura, altre parole come "l'aura" "lauro" "l'auro", proprio per creare questo tipo di effetto, ma anche Dante ne fa largo uso, per ciò che riguarda le cosiddette "rime petrose", dedicate ad una non meglio identificata Donna Petra.

Nel tentativo di ricostruzione di un profilo biografico e dell'ambiente socio culturale in cui vive e si muove Compiuta Donzella, occorre affidarsi a quanto emerge dai suoi testi e da quelli che sembra si possano riferire alla sua figura. I due primi sonetti che compaiono nel codice Vaticano sotto il nome di Compiuta Donzella "A la stagion che 'l mondo foglia e fiora" e "Lasciar vor[r]ia lo mondo e Dio servire", sono certamente legati tra loro e potrebbero anche far parte di una stessa tenzone. In entrambi i sonetti appare il motivo del matrimonio forzato e la figura del padre che vuole imporre la propria autorità e decisioni sulla figlia. Si possono chiaramente notare due fasi distinte e, lasciando per un attimo da parte la *factio* poetica, tentare una ricostruzione ed una contestualizzazione seppur sommaria di questi versi. Nel primo sonetto la protagonista manifesta i suoi dolori ("a me n'abbondan smarrimenti e pianti") e turbamenti ("E in gran tormento vivo a tutte l'ore"), in aperto contrasto con il mondo che la circonda che appare, invece, felice e senza apparenti preoccupazioni. Compiuta non palesa, però, quali siano i suoi desideri, limitandosi a dire che questa situazione deriva dalla violenza paterna, di cui si sente ostaggio e vittima ("Chè lo mio padre m'ha messa in errore, / e tienemi sovente in forte doglia"), dal momento che questi vorrebbe darla in sposa contro la sua volontà ("donar mi vole, a mia forza, signore"). Proprio l'uso del termine "signore" potrebbe aprirsi a una duplice interpretazione. Si può intendere in riferimento a Dio, e leggere il sonetto come una confessione/preghiera o, pensare ad un testo diretto ad un interlocutore reale, a cui la poetessa si rivolge per trovare conforto e parole che possano aiutarla nelle sue difficili scelte e decisioni. Il tono colloquiale del sonetto, che non presenta accenti sommessi e ossequiosi, che spesso contraddistinguono i testi di scrittrici mistiche e religiose, e anche il fatto che "signore" sia scritto in minuscolo, ci fa propendere decisamente per la seconda ipotesi. Specialmente le due ultime terzine, assumono le caratteristiche di una scrittura epistolare, nella quale l'autrice si preoccupa di rendere ben evidente quale sia lo stato in cui si trova, sintetizzato in queste tre sequenze:

- 1) insistenza del padre per fare contrarre matrimonio alla figlia.
- 2) rifiuto da parte della protagonista.
- 3) tormento e paura della protagonista.

I matrimoni forzati rappresentano una realtà molto diffusa in questa epoca. All'interno delle istituzioni sociali medievali, il matrimonio occupava un ruolo di primo piano, poiché rappresentava uno strumento indispensabile per unire in alleanza diverse casate e famiglie. Era una sorta di contratto che stabiliva il passaggio di una giovane donna da una famiglia a un'altra ma, soprattutto, dei futuri eredi. È possibile che anche Compiuta appartenesse a una famiglia della nobiltà fiorentina, e come tale abbia ricevuto un'istruzione cortese con l'apprendimento di quelle arti considerate proprie e femminili, come la tessitura e la cosiddetta economia domestica, ma anche la letteratura, la musica e la poesia. Così sembra emergere dallo stile dei suoi versi che risente dell'influenza dei testi delle *trobairitz* francesi che, certamente, circolavano in quel tempo a Firenze. Si può, dunque, supporre che dimostrata una spiccata abilità nel comporre versi, Compiuta possa essere entrata in contatto con altri poeti del Duecento fiorentino e forse introdotta da un familiare in qualche circolo letterario della città. Il destino di Compiuta potrebbe trovare, allora, punti in comune con quello di un'altra poetessa del passato: Sulpicia, nipote di Messalla, che entrò a far parte del suo circolo, nella Roma del I sec. a.C. I versi di Sulpicia sono stati tramandati all'interno del corpus poetico di Tibullo, così come a distanza di circa tredici secoli, sarebbe avvenuto per i versi di Nina Siciliana e, in parte, anche per quelli della stessa Compiuta Donzella.

Il secondo sonetto, potrebbe rappresentare una tappa successiva nel percorso di presa di coscienza di Compiuta che, forse in seguito all'aiuto e ai consigli di una voce amica, sembra voler intraprendere un percorso religioso, come lascia intendere fin dal primo verso ("Lasciar vorria lo mondo, e Dio servire"), dal momento che questa appare l'unica possibilità per evitare il matrimonio e la conseguente perdita di libertà ("ond'io marito non vorria nè sire") e poter conservare una pur minima indipendenza e continuare a coltivare la poesia. Il padre insiste nei suoi propositi di darla in matrimonio, oltretutto ad un uomo che neppure conosce, opponendosi alla sua entrata in convento ("Lo padre mio mi fa stare pensosa/ chè di servire a Cristo mi distorna:/ non saccio a cui mi vuol dar per isposa").

Per rafforzare l'ipotesi di un collegamento tra il tema del sonetto e la realtà sociale dell'epoca, nell'opera di Francesco da Barberino *Documenti d'amore*, tra le vittime di amore, è rappresentata anche una figura femminile citata, appunto, come "compiuta donzella" che, come indica l'annotazione latina, rappresenterebbe una giovane donna che inizia un digiuno per protestare contro la propria famiglia che si oppone alla sua vocazione religiosa.

A questi due sonetti, sembra potersi ricollegare anche la lettera V, contenuta nell'epistolario di Guittone D'Arezzo. Il primo aspetto che va sottolineato è che nel testo di Guittone non compare mai la parola "donzella". L'incipit della lettera è "soprapiacente donna", e poco dopo Guittone si rivolge alla poetessa, chiamandola "Donna Compiuta", mentre nel prosieguo della lettera si rivolge a lei per ben due volte come "gentil mia donna". L'uso insistito di questo vocabolo potrebbe far pensare che Compiuta ha dovuto poi cedere al volere paterno e contrarre matrimonio, dal momento che la parola, come si è detto, si trova spesso in contrapposizione a donzella e come sinonimo di moglie. Il termine non si deve, però, necessariamente ricondurre all'ambito della famiglia, perché la parola nel Duecento è utilizzata anche in contesti differenti, da quello civile a quello religioso. Donna indica una persona di alte qualità morali e intellettuali, come si trova attestato in Giacomo da Lentini,

Bonagiunta Orbicciani, Restoro d'Arezzo. Contemporaneamente, il termine rileva colei che domina, che ha autorità e potere, ed è sempre con questo appellativo che l'innamorato si rivolge spesso alla sua dama. Lo stesso si può dire per quanto riguarda le composizioni religiose, dove "Donna", come abbreviazione di Madonna definisce la Vergine Maria, o anche in alcuni testi fiorentini del Duecento e del Trecento, le stesse religiose e le monache dei conventi. La formula donna, utilizzata da Guittone sembra, quindi, da ascrivere più a una convenzione retorica e stilistica che ad un effettivo cambio di stato da parte di Compiuta. Questo poiché, anche nella seconda parte del testo, l'autore si concede altri giochi verbali ed etimologici con il suo nome ("di tutto compiuto savere", "Dio mise in voi meraviglioso compimento di tutto bene", "compiuta fede", "compiuta lode"). Guittone esalta Compiuta attraverso una metafora molto diffusa e cara alla poesia siciliana e allo stilnovismo, quella della donna angelicata. Il frate-poeta celebra le doti e le qualità della poetessa, la definisce una donna miracolosa, inviata da Dio sulla terra.

Guittone sottolinea, inoltre, come essere stato contemporaneo di Compiuta è stato per lui e la sua generazione un grande privilegio ("Per che non degni fummo che tanta preziosa e mirabile figura, come voi siete, abitasse intra l'umana generazione d'esto seculo mortale") e come la poetessa sia un modello importante da seguire e una fonte di piacere per tutte persone che la vedono e ascoltano ("perché voi siete delecto e desiderio e pascimento de tutta gente che vo vede e ode"). La lettera prosegue dispensando elogi a Compiuta e si conclude con un'esortazione alla poetessa di offrire la sua perfezione a Dio e di servirlo ("l core e 'l corpo e 'l e' l pensieri vostro tutto sia consolato in Lui servire").

Si tratta di un invito, che anche alla luce dei due sonetti di Compiuta, può leggersi in una duplice luce. Potrebbe essere inteso come un consiglio ad intraprendere una carriera monacale, e quindi come una sorta di risposta al primo sonetto di Compiuta, dove la poetessa si lamentava della situazione a cui era costretta dal padre. Allo stesso tempo, le parole di Guittone potrebbero anche essere interpretate come un consiglio a dedicarsi ad una tematica religiosa e, attraverso la celebrazione della grandezza di Dio, ringraziarlo in qualche modo per aver ricevuto tutte le virtù che possiede.

Prestando fede alle parole di Guittone, Compiuta sembrerebbe essere, dunque, una figura conosciuta nell'ambito toscano, come noti e apprezzati dovevano essere i suoi versi. Di certo le sue poesie saranno circolate negli ambienti letterari e tra gli stilnovisti già prima della pubblicazione nel codice 3793, attraverso la diffusione e la lettura delle tenzoni, che la vedevano protagonista, o anche attraverso un più semplice passaparola tra poeti.

Il secondo sonetto di Compiuta "Lasciar vorria lo mondo, e Dio servire," dove la poetessa dichiara di voler abbandonare il mondo terreno per avvicinarsi a un mondo più spirituale potrebbe essere letto come la decisione di voler seguire i suggerimenti di Guittone a "servire Dio", con la sua scelta monacale ma, anche, attraverso i suoi versi.

Strettamente correlati ai primi due sonetti sembrano essere anche "Gentile donzella, di pregio nomata," "Gentile e saggia donzella amorosa", "Donzella gaia e saggia e canoscente". Si tratta di tre componimenti anonimi e che sono stati associati a diversi autori. Gianfranco Contini (1960) li attribuì, pur con la dovuta prudenza, a Guido Guinizzelli pubblicandoli insieme ad altri testi del poeta bolognese. Aldo Menichetti (1965) li assegnò a Chiaro Da-

vanzati, mentre gli ultimi studi di Stefano Carrai (1981), farebbero propendere per Maestro Rinuccino, che sarebbe da identificare con quel «magister Rinuccinus medicu», medico, poeta e politico, appartenente alla famiglia guelfa dei Guidalotti e molto noto a Firenze sulla fine del Duecento, tanto da venire scelto tra i «buoni uomini» preposti a eleggere il podestà della città.

Un elemento importante, che unisce i componimenti è l'utilizzo del termine “donzella”, fin dal primo verso. Si tratta di una peculiarità importante, poiché la maggior parte dei testi di questi secoli, canta una donna e non una donzella. Il primo sonetto, in particolare, presenta molte affinità con la lettera di Guittone. Anche Maestro Rinuccino replica ripetutamente il gioco linguistico con il termine ‘compiuta’. Ad esempio, dice che è “compiuta de tutto valore”, così come Guittone scriveva “compiuta de tutto savere”. I tre sonetti che sono costruiti sul modello trovadorico dell'innamorato che chiede all'amata che il suo amore venga corrisposto, insistono sul motivo dell'eccezionalità della poetessa, sia per bellezza, che per valori morali (“par de voi non fu ancora nata”; “in cui è tutto bono insegnamento”; “bieltà nesuna a vostra somiglianza”), e sul topos della bellezza angelicata (“la vostra ciera angelica”, “voi d'angelica sembianza”), che già si trova sviluppato in Guittone.

Nella tradizione trovadorica francese si inserisce anche la tenzone del Codice Vaticano di cui fa parte anche il sonetto “Ornato di gran pregio e di valenza” e i sonetti anonimi “Gentil donzella somma ed insegnata” e “Perc'ogni gioia ch'è rara è graziosa”, il cui autore sembrerebbe essere Chiaro Davanzati.

Nel primo componimento, il motivo dell'onore e della fama di Compiuta viene rivisitato e sviluppato attraverso l'utilizzo di alcune figure femminili reali ed immaginate. Si tratta della fata Morgana, della dama del lago, personaggi del Ciclo di Re Artù e di Costanza, identificabile con Costanza di Altavilla, madre di Federico II, personaggio molto conosciuto presso le corti italiane. L'autore si serve di queste figure per esaltare Compiuta, superiore a tutte in “orranza”. Si allude, quindi, alla capacità di “trovar”, ossia di comporre versi e cantare, che avrebbe permesso alla poetessa di farsi conoscere. Un tema che ritornerà, fin dal titolo, anche nei due sonetti attribuiti a Mastro Torrigiano “Esser una donzella di trovare dotta” e “S'una donzella di trovar s'ingegna”. La risposta di Compiuta “Ornato di gran pregio e di valenza”, viene costruita attraverso la figura retorica del cleuasma. Dopo aver celebrato il suo interlocutore (“Ornato di gran pregio e di valenza”), scrive di non essere colta e saggia come le si attribuisce (“invitate a mia poca possenza”; “Amantata non son como vor[r]ia di gran vertute né di placimento”). Questa costruzione è consolidata nella tradizione trovadorica ed è possibile ritrovarla anche in altre corrispondenze poetiche di questi secoli, come nello scambio di sonetti tra Ortensia Di Guglielmo (o Giustina Levi Perotti) e Petrarca o tra Carlo Cavalcabó e Bartolomea Mattugliani. L'utilizzo ripetuto di aggettivi riferiti al proprio interlocutore, e di formule di riverenza, assieme all'apparente sfiducia nelle proprie qualità, rientra in questa costruzione retorica.

Il terzo sonetto “Perc'ogni gioia ch'è rara è graziosa”, che chiude la tenzone, segue lo schema trovadorico della lirica d'amore, con i ringraziamenti da parte di Chiaro, dell'apprezzamento che Compiuta ha avuto nei suoi confronti (“E ben si testimonia, per la losa che di me usaste”), e le scuse per aver osato troppo con i suoi versi amorosi (“e pregovi che mi

sia perdonato, s'io m'invitai laove sone al postutto"). Liborio Azzolina analizza una canzone con voce di donna, contenuta sempre nello stesso Codice Vaticano, attribuita a Chiaro Davanzati, dal titolo, "Orato di valor dolze meo sire". Il testo segnato con il numero CCXVI è strettamente collegata alle canzoni CCXV e CCXVII che costituiscono rispettivamente la dichiarazione e la gioia del poeta per la risposta dell'amata, e potrebbe perciò appartenere a Compiuta. La canzone in voce di donna si differenzia molto dalle altre due, più legate ai motivi cavallereschi e all'influenza provenzale, dal momento che

il desiderio e la malinconia d'amore hanno accenti pieni e sinceri, la rappresentazione esterna ed intima dell'amore medesimo non è più fredda e formale, ma vera e naturale. Sin dalle prime mosse vi si rivela un animo che, senza smarrirsi nei consuetudinari modi occitanici, scrive mentre interroga se stesso, con la semplicità di chi non ha nulla da inventare (Azzolina 1902: 19).

Anche un sonetto, dal titolo "Gli occhi, che son messaggi dello core", composto da Graziolo Da Fiorenza, che fiorì intorno al 1290, sembra essere destinato a Compiuta. Anche in questo caso, si ripete il topos della fama e della bellezza che precede la poetessa e la rende celebre. Graziolo ne sottolinea il pregio e il valore e definendola "Dea dell'Amore", dal momento che è "piacente, adorna e bella". Come nel caso di altri testi, anche Graziolo, gioca con il termine Compiuta ("tutto complimento in voi si trova").

Sempre nel Canzoniere Vaticano vi sono altri due sonetti attribuiti a Mastro Torrigiano "Esser una donzella di trovare dotta" e "S'una donzella di trovar s'ingegna". Notizie su questo autore ci sono fornite da Villani (1826), nella sua *Cronaca*, dove ci informa che nacque a Firenze e fu allievo del fisico Taddeo e si recò prima a Bologna e poi a Parigi, per studiare Medicina, dove occupò la cattedra presso l'Università. La sua vasta opera comprende, oltre a trattati di Medicina e Fisica, anche opere letterarie e molti testi in versi, perché oltre a questi sonetti, gliene sono attribuiti altri come: "Chi non sapesse ben la veritate", "Nè volentier lo dico, nè lo taccio", "Merzè, per Deo, se non t'ò fat[t]o fallo" e "Vor[r]ei che mi facesse ciò che conte". Mastro Torrigiano, proprio per la sua lunga permanenza in Francia e la sua passione per la poesia, doveva conoscere bene i versi delle *trobairitz*, dal momento che fa proprio riferimento al "trovar", ossia alla maniera di poetare nello stile francese ("Esser una donzella di trovare dotta"). Come per il sonetto "Gentil donzella somma ed insegnata", attribuito a Chiaro Davanzati, anche nel testo di Maestro Torrigiano vengono evocati personaggi femminili del ciclo arturiano e dell'amor cortese, come Ginevra e la regina Isotta. Il poeta si stupisce del fatto che una donzella sia in grado di scrivere poesie alla maniera trovadorica e di competere con loro in quanto a fama. Vedere una donna poetessa è qualcosa talmente incredibile (la parola "meraviglia" compare tre volte nel sonetto), che sarebbe come vedere un cavallo che sa suonare la lira ("è ver caval sonar la rotta"). Torrigiano paragona, quindi, Compiuta alla divina Sibilla, per rilevarne l'eccezionalità, e fa notare come una personalità così importante sia un vantaggio per la città di Firenze, ribadendolo con due versi ("Ed eo ne tegno di miglior la villa" e "e credo che ci migliora ventura"). Così troviamo due testimonianze dirette di autori dell'epoca, quella di Guittone d'Arezzo e quella di Maestro Torrigia-

no che confermano la fama e la considerazione della quale Compiuta Donzella nell'ambito della cultura cittadina del tempo.

Carla Rossi (2009: 486-487) definisce il tono di Maestro Torrigiano "sarcastico e sprezzante" e fa notare "la non perfetta toscanità del sonetto", dovuta soprattutto alla presenza di molti francesismi (motta < mot; rotta < rote; villa < ville). In realtà, il tono utilizzato da Torrigiano sembra ascrivere alla caratteristica della tenzone, e anche i riferimenti ai personaggi di Isotta e Ginevra, potrebbero essere un riferimento al precedente sonetto di Davanzati. La presenza di francesismi è facilmente spiegabile con la lunga permanenza in Francia di Torrigiano. Inoltre, la celebrazione dell'eccezionalità di Compiuta Donzella può anche essere letta senza una vena ironica ma, come una piccola genealogia femminile tracciata da un suo concittadino e di cui la poetessa fiorentina diventa l'ultimo tassello. È probabile, infatti, che Torrigiano abbia scritto il sonetto quando si trovava ancora a Parigi, (tornò in Toscana solo a tarda età, come testimonia sempre Villani), forse dopo che qualche amico di Firenze, con cui manteneva corrispondenza, le avesse parlato di questa poetessa della sua città, nota negli ambienti letterari, proprio per le sue qualità.

Anche il sonetto "S'una donzella di trovar s'ingegna" presente nel Codice Vaticano risulta attribuito a Mastro Torrigiano. In realtà, come già osservavano Salvatore Santangelo (1928) e Carla Rossi (2008), a nostro avviso, dovrebbe essere considerato la risposta di Compiuta Donzella. Vi sono, infatti, vari motivi che potrebbero avvalorare questa ipotesi. Innanzitutto, il testo si presenta come una vera e propria risposta al precedente, fin dal primo verso, dove si ripete il riferimento al verbo "trovar". La ripresa, attraverso la rima o la ripetizione di una parola, è un tratto caratteristico delle tenzoni e degli scambi poetici, come accade, sempre per restare nell'ambito delle poetesse italiane medievali, per il sonetto di Ortensia Di Guglielmo "Io vorrei pur drizzar queste mie piume", che risponderebbe a quello di Petrarca "La gola il sonno e le oziose piume". Tutto il sonetto, inoltre, può essere letto come una difesa e una rivendicazione *ante litteram* delle qualità delle donne, in primis, quello di poter poetare. Il sonetto sembra potersi collocare nell'ambito della *Querelle de Femmes* e anticipare alcune dei temi che verranno trattati nel sonetto di Leonora Della Genga, "Tacete o maschi a dir che la natura".

Compiuta Donzella rispondendo agli argomenti che avevano spinto Maestro Torrigiano a meravigliarsi tanto del fatto che una poetessa sapesse "trovare", ci offre, indirettamente, una testimonianza del pregiudizio misogino della sua epoca, che considera la donna, un'anima sciocca priva di intelligenza ("ca per natura senno in lei non piglia"). Continua dicendo che anche Eva, dalla quale discendono tutte le donne, fu sciocca e, quindi, se l'uomo considera che la sua intelligenza è fuor di natura, questo dovrà essere considerato un grande complimento, così come quando un uomo, pur discendendo da un padre stolto, riesce a differenziarsi per valore dal suo progenitore.

Compiuta Donzella utilizza, quindi, l'argomento della presunta inferiorità femminile, che vanta una larga tradizione dagli autori classici fino ai padri della Chiesa, per sottolineare le sue qualità e, attraverso un efficace esempio tratto dal mondo maschile, riesce a rafforzare le sue argomentazioni. Questo stratagemma ritorna spesso nei testi delle scrittrici delle epoche successive, in particolar modo in Isotta Nogarola, che si servirà proprio della figura di

Eva per difendere il genere femminile e proclamarne l'eccellenza, nella sua opera *Chi abbia maggiormente peccato Adamo od Eva*.

L'esistenza di una poetessa nota come Compiuta Donzella, sia questo il suo nome o lo pseudonimo sotto il quale si nascondeva, non sembra possa essere messa ancora in discussione, poiché gli elementi che attestano una sua presenza sembrano superare, di gran lunga, quelli che potrebbero far supporre si tratti di un *senhal*, inventato da uno o più autori. Inoltre, è possibile che il corpus di testi a lei ascrivibili sia superiore rispetto ai tre che tradizionalmente le sono attribuiti. Altri suoi componimenti potrebbero celarsi nei Memoriali bolognesi o nello stesso Codice Vaticano, dimostrando a una continuità stilistica e tematica.

BIBLIOGRAFIA

- ARRIAGA, Mercedes (2012): *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querrela de las mujeres.*, Sevilla: Arcibel.
- AZZOLINA, Liborio (1902): "La Compiuta Donzella di Firenze". *Antologia Siciliana*, IX, 1902, pp. 3-43.
- CARRAI, Stefano (1981): *I sonetti di Maestro Rinuccino da Firenze*, Firenze: Accademia della Crusca.
- CHERCHI, Paolo (1989): "The troubled existence of Thre Women Poets", (Paden, W. D.). *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 189-209.
- CONTINI, Gianfranco (1960): *Poeti del Duecento*, 2 voll. Milano-Napoli, Ricciardi.
- DAVANZATI, Chiaro (1965): *Rime*, (MENICHETTI, A.), Bologna, Forni.
- KLEINHENZ, C. (1995): "Pulzelle e maritate: Coming of Age, Rites of Passage, and the Question of Marriage in Some Early Italian Poems". Edwards Robert R. and Ziegler Vickie (ed.). *Matrons and Marginal Women in Medieval Society*. Woodbridge: Boydelle, 89-110.
- LAURIELLO, Giuseppe (2009): "Compiuta Donzella: Profilo di una poetessa del Duecento", in *Riscontri. Rivista trimestrale di cultura e attualità*, n° 3-4: 9-16.
- MALPEZZI PRICE, Paola (1988): "Uncovering Women's Writings: Two Early Italian Women Poets" in *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, 9, pp.1-15.
- MARTINENGO, Mariri (1996): *Le trovatore: poetesse dell'amor cortese*, Milano: Libreria delle donne.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel (2008): *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*, Barcelona: Icaria.
- NOGAROLA, Isotta (1851): *Chi abbia maggiormente peccato Adamo od Eva*, (Franco Venini E.), Venezia: Vicentini Franchini.
- PARDUCCI, Amos (1905): *Costumi ornati. Studi sugli insegnamenti di cortigiania medievale*, Bologna: Zanichelli.
- ROSSI, Carla (2008): "Le voci di Gaia. L'eco dei versi d'una 'donzella gaia' ed 'insegnata'. Prima rimatrice in lingua italiana", *Romania: revue Trimestrelle*. Paris, Tome 126, vol. 3-4, pp. 480-497.

- SANTANGELO, Salvatore (1928): *Le tenzoni poetiche della letteratura italiana delle origini*, Ginevra: Leo S. Alschki.
- STEINBERG, J. (2006): “La Compiuta Donzella e la voce femminile nel manoscritto VAT. LAT. 3793”. *Giornale Storico della letteratura italiana*, Torino: Loescher, pp. 1-31.
- TLIO, *Tesoro della lingua italiana delle origini*.
- VILLANI, Matteo (1826): *Cronica*, Firenze: Magheri.
- ZANCAN, Marina (1986): “La donna”, Asor Rosa, A. *Letteratura italiana: Le questioni*, Torino: Einaudi, pp. 765-811.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

FPI del departamento de Filologías Integradas de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Pertenece al grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM 753) de la Universidad de Sevilla. Línea de investigación: poetas italianas medievales, escritoras italianas contemporáneas.

Fecha de recepción del artículo: 30-05-2014

Fecha de publicación del artículo: 13-06-2014

JOUER LE CONTE OU LES AVATARS DE L'ORALITE TOURNIERIENNE (The Avatars of Orality in Michel Tournier's Stories)

Lucia Eniu*

Collège National Mihail Sadoveanu

Abstract: The purpose of our article is the achievement of a stylistic inventory that will reflect the effects of orality present in Michel Tournier's works, especially in the short story *The Adam Family*.

Keywords: Story; Stylistic devices; Ludic spirit; Orality.

Résumé: La démarche de notre article consiste à faire un inventaire stylistique assez pertinent qui puisse mettre en relief les effets d'oralité présents dans l'œuvre de Michel Tournier - *La famille Adam* en l'occurrence.

Mots clés: Conte; Stylistique; Oralité; Polyphonie; Esprit ludique.

1. Introduction

Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire [...]. Moi, je dépose là, devant vous, le livre, l'encrier et les porte-plume. (Ben Jelloun 1985 : 15).

Au cœur de la nuit, assise en cercle sur des nattes autour du conteur, l'assistance se dissout dans cet espace circulaire du conte, où tout prend l'allure du sacré et de la poésie. Une atmosphère magique et mythique se crée, où les âmes se rappellent et se répondent, où les tissus narratifs et les dentelles des paysannes prennent corps sous l'empire de ce secret de

* Adresse pour la correspondance: Collège National « Mihail Sadoveanu » (Pașcani, Romania) [lucia.eniu@yahoo.fr]

la nuit et du verbe qui rend au « contage¹ » son charme sans pareil. Le contage devient art, le conteur devient artiste.

À travers les temps et les espaces, le vieux conteur de jadis à la voix monotone et chantante rejoint l'écrivain conteur de nos jours. Liés par le fil magique du conte, ils tâchent, chacun à sa manière, de le perpétuer et de l'inscrire dans l'éternité.

Racontant ses histoires selon un rituel ancien, le conteur traditionnel se trouve au milieu du conte. Il vit par et pour le conte. Grâce à son activité inédite, qui suppose l'interaction, l'oralité avec tout son arsenal de formules et d'artifices, un certain décor et une certaine gestualité, il réussit à créer une atmosphère propice à l'acte de conter.

Pour l'écrivain-conteur qui doit (re)produire à l'écrit le conte, la recreation d'une telle atmosphère est assez difficile à imaginer. Pourtant, si l'on pense à Perrault ou à Flaubert qui introduisent dans leurs contes des marques d'oralité pour qu'ils sonnent "vrai" et qu'ils soient "savamment" (Maillard 1991: 63-64) naïfs, on peut affirmer qu'il existe des contes écrits où le *dit* est présent à plusieurs niveaux. Michel Tournier s'inscrit, à côté de J.M.G. Le Clézio - avec *Désert* - et de Tahar Ben Jelloun - avec *L'Enfant de sable* - dans la lignée de ces romanciers conteurs qui réussissent à recréer un peu de l'atmosphère du contage de jadis.

Pourrait-on lui accorder le nom de *passer*, si l'on pense que, sur son navire de paroles, il nous guide en maître-conteur à travers son œuvre ? Pourquoi pas ? Dans un recueil de contes et nouvelles il emploie le mot "médiannoche"², heureux mélange possible, à notre avis, de « média » - information, communication - et de "nocher" - homme chargé de conduire un navire. *Le Médiannoche amoureux* serait, de cette façon, une exquise communication - panacée sur le pouvoir de la parole, sur la vie et sur l'amour, portée par le(s) conteur(s) nocheur(s) sur la mer-conte dont les sources jaillissent des vieux contes, des légendes et des mythes anciens.

Si Tournier se définissait comme conteur, il penserait, tout d'abord, à cette rare vocation de se faire habiter par les contes, de les soumettre à un travail alchimique laborieux. À son avis, « le conteur reçoit une tradition orale et il la transmet. Transmet et transforme. Et la transformation, c'est lui »³. Travail arachnéen qui, pour franchir les frontières de la solitude de l'écrivain, exige la mise en paroles. Communiquer veut dire, pour Tournier, être dans le livre en tant que conteur, captiver le lecteur, l'initier au conte. « La communication - affirme-t-il - ajoute à la création une vie innombrable et imprévisible, sans laquelle elle n'est qu'un objet inerte »⁴.

Cette mise en paroles réclame, à notre avis, une scénographie du conte caractérisée par l'introduction d'un cadre spécifique au contage traditionnel et par l'adaptation au style oral.

1 L'art et l'acte traditionnels de rapporter un conte. Le mot est employé dans les écrits théoriques sur les contes. Dans "Le Renouveau du conte", Geneviève Calame-Griaule parle aussi du "néocontage".

2 L'auteur a pensé, sans doute, au mot espagnol « medianoche » et c'est bien juste, car l'action de son livre commence à minuit. Mais toujours est-il vrai que, dans son *Vol du vampire* - parlant de sa relation avec le lecteur, il le veut partenaire dans la recreation de son œuvre : « un livre a d'autant plus de valeur littéraire que les noces qu'il célèbre avec son lecteur sont plus heureuses et plus fécondes. », p. 19.

3 Michel Tournier, in Toth András György - *Un conteur au vingtième siècle* - entretien avec Michel Tournier, Magyar Narancs, <http://www.queensu.ca/french/confs/Lil97/AndrasToth.html>

4 Michel Tournier, *La légende de la peinture*, in *Le Médiannoche amoureux*, p. 260.

2. Le cadre institutionnel

Réplique à échelle réduite - du point de vue de la résonance du vécu - de celui du conte traditionnel, le cadre institutionnel réunit des coordonnées spatio-temporelles- la *chronotopographie contique* - qui aident à recréer la situation de contage et un narrateur, « personnage extérieur à la fiction [...], indispensable au conte. » (Carlier 1998: 49). Le cercle ou le foyer, microcosmes traditionnels du conte, empreints, à nos yeux, d'un air magique et d'une sacralité à jamais perdus, s'ouvrent, dans l'œuvre tournierienne, au macrocosme profane: le monde est, dans son ensemble, un espace possible de contage, source et représentation à la fois des diverses histoires qui tracent le destin de l'humanité. Dans *Le Médianoche amoureux*, le recueil où le cadre institutionnel est le mieux représenté, le foyer marin d'Yves et de Nadège, espace clos en apparence, est traversé par un mouvement qui rappelle la marée, un va-et-vient de mondes et d'expériences inscrites dans le temps du contage traditionnel, celui de la nuit. La veillée paysanne, à double dimension divertissante et utilitaire y est remplacée par la veillée - festin à fin thérapeutique. La nourriture marine doublée, elle aussi, d'une dimension spirituelle - nourriture-remède et nourriture-message, en même temps (Constantinescu 2004: 108) - est une autre expression de l'oralité: les convives « se succédèrent toute la nuit en un constant ballet de voitures, comme le voulaient Nadège et Oudalle qui n'avaient pas prévu un dîner régulier autour d'une table, mais un service permanent auquel chacun prendrait part au gré des arrivées [...]. Ce fut ainsi un vrai médianoche marin, sans légumes, fruits, ni sucre»⁵.

Le voyage, remède contre la sédentarité et occasion de rencontres et d'expériences que les narrateurs évoquent, ajoute à leur contage une dimension nouvelle, parabolique: défiant le temps et les temps, le monde est sans cesse traversé d'événements qui s'inscrivent dans nos vies. *Tout est parabole de par le monde* et chaque circonstance, chaque expérience a son histoire digne d'être racontée. Aussi le narrateur tournierien entend-il parfois connaître l'espace de son futur conte, y puiser, pour inscrire son histoire dans l'histoire, l'événement réel dans l'affabulation: « Il me semblait que l'action devait se dérouler en province, en milieu rural même, parmi des sédentaires absolus qui se connaissaient depuis toujours»⁶.

Le retour au même espace rural, espace des temps fabuleux de l'enfance s'inscrit, par le regard nostalgique à résonances proustiennes, dans un espace de conte sylvestre, qui réussit à conférer au banal une dimension fabuleuse, onirique: « Brumes dorées du passé, vous magnifiez les moindres choses ! »⁷ Le rappel au monde de l'enfance réanime, pour quelques instants, l'atmosphère paysanne avec ses histoires de vie, avatars profanes et éphémères des contes du début du monde.

Dans ce cadre spatio-temporel, deux présences narratives évoluent : un narrateur *caché*, dont les traces persistent à l'intérieur de la narration, et un narrateur *montré*, personnage « extérieur à la fiction »⁸ qui apparaît le plus souvent dans les contes d'auteur « âgé et

5 Michel Tournier, *Les amants taciturnes*, in *Le Médianoche amoureux*, p. 39-

6 Michel Tournier, *Pyrotechnie ou La commémoration*, in *Le Médianoche amoureux*, p. 83.

7 Michel Tournier, *Les mousserons de la Toussaint*, in *Le Médianoche amoureux*, p. 49.

8 Christophe Carlier, *L'ordre du discours. L'oralité*, in *La clef des contes*, p. 49.

quelque peu mystérieux »⁹, y réunissant archaïsme et oralité. Dans *Le Médianoche amoureux*, ce dernier s'incorpore le plus souvent dans un lettré, un écrivain, un conteur s'abreuvant « aux sources de la tradition populaire »¹⁰ et proposant une écriture parabolique: « Et comme je ne m'exprime bien qu'en conteur, je lui contai une parabole du sage derviche Algazel, plus justement appelé Rhazali ou Ghazali, un peu arrangée à ma manière, comme il est loisible de la faire dans la tradition orale»¹¹. Le lecteur découvrira, sans doute, sous les traits de ce narrateur *montré* - parfois célibataire, amateur de jeunes garçons, parfois marié, mais solitaire, grand amoureux de sa maison qui, tout à fait par hasard, ressemble à un presbytère, voyageur ou sédentaire rêvant à des voyages lointains - des affinités avec l'écrivain.¹²

Le Médianoche amoureux, loin d'être un récit singulier, rassemble plusieurs voix à intonations diverses, proposant des idées et des histoires tout aussi diverses. Le « cric ! » - « crac ! » du contage traditionnel y est remplacé par le dialogue entre les narrateurs *montrés*. Dans *Lucie ou la femme sans ombre*, ils se retrouvent dans la personne de Fabienne et dans celle d'Ambroise. C'est probablement ce dernier qui présente l'histoire de sa maîtresse d'école, comme illustration de ses idées sur la lumière, l'ombre et les couleurs. Dans *La légende de la peinture*, l'histoire se justifie par le dialogue entre le narrateur *montré* - écrivain conteur - et son ami Pierre, sur le thème de la communication et de la représentation. Fonctionnant comme les échanges verbaux entre les conteurs et les auditeurs des communautés villageoises traditionnelles

Conteur - Cric !

Auditeurs - Crac !

C. - Sabot !

A. - Cuiller à pot !

C. - Soulier de Dieppe !

A. - Marche avec !

B. - Marche aujourd'hui, marche demain [...]. Je traversais une forêt [...] »¹³,

- les deux dialogues sont dépourvus, pourtant, de cet aspect ludique, l'*être-ensemble* prenant corps dans une conversation mondaine, genre salonnier.

Le rappel à la tradition orale du contage apparaît aussi au début du roman *La Goutte d'or*, où le narrateur évoque le monde révolu des nomades, avec leurs tabous et leurs légendes issues des superstitions qui persistent à travers le temps: « Sans doute savait-il que les vents des confins désertiques ne sont pas des djenoun qui enlèvent les enfants imprudents

9 Ibid.

10 Michel Tournier, *La légende de la peinture*, in *Le Médianoche amoureux*, p. 259.

11 Ibid., p. 260-261.

12 Malgré un aveu déconcertant pour chaque lecteur « [...] dans mes romans –(lire «mon œuvre») –je n'exprime pas du Tournier, je fais du roman. J'aurais honte d'exprimer du Tournier... »(Lire : le magazine littéraire, juillet/août, 2006, p. 4), –notre avis est qu'il y a du Tournier à chaque page de son œuvre, qu'il le veuille ou non. Aspiré par ses histoires, le sous-produit y laisse, tout de même, un peu de son « sang »et de sa « sueur ».

13 Cité de Kryptadia (« Contes cachées », en grec, à contenu scatologique ou sexuel) par François Flahault, in *La pensée des contes*, p. 18.

et désobéissants, comme sa grand-mère le lui avait raconté, en vertu sans doute d'une tradition orale remontant à l'époque où les nomades razziaient les populations paysannes des oasis. » (Tournier 1986a: 11).

Voyageur à la recherche de son identité perdue, Idriss, un *Peter Schlemihl* du désert aux ailes de liberté, porte dans son cœur les traces de ces légendes anciennes. Loin de ce monde plongé dans les superstitions et les tabous, il sera sans cesse animé par cet esprit désertique, qui trouve son expression dans les coutumes traditionnelles, parmi lesquelles la cérémonie du mariage occupe une place particulière, grâce à son côté à la fois divertissant et initiatique:

Des couples se forment entre épouses et jeunes filles, comme si ces dernières avaient à recevoir une initiation de leurs aînées. De son côté, le fiancé, accompagné de ses « vizirs » [...] revient d'une assez mystérieuse corvée de bois qu'attestent une demi-douzaine d'ânes chargés de fagots qu'ils poussent devant eux. [...] La ségrégation des sexes trouve ainsi sa double célébration à la veille du mariage. » (Tournier 1986a: 32).

La *chronotopographie* du rite nuptial - le décor rustique, enveloppé dans la nuit, avec, devant la maison, le demi-cercle des musiciens « vivement et fantasquement éclairé par les torches » (Tournier 1986a: 34) - rappelle l'atmosphère du contage traditionnel et « le retour en arrière » (Eliade 1981: 103) mythique, à la fois individuel - *regressus ad uterum initiatique* : « La coutume exige qu'il soit enveloppé jusqu'aux yeux dans un vaste bournous ceinturé par la corde qui aida sa mère à le mettre au monde » (Tournier 1986a: 32) - et collectif - la naissance et l'intégration festives et symboliques d'une nouvelle famille au sein de la communauté villageoise. La danse métamorphosable qui jaillit dans ce décor cérémoniel inscrit dans la sacralité est, elle aussi, une marque d'oralité: « Elle courut d'abord courbée en avant à pas rapides au bord du cercle qui lui appartenait, comme pour s'assurer de son domaine. Puis elle dessina une suite de figures de plus en plus concentrées. » (Tournier 1986a: 34). La gestualité dansante de Zett Zobéida constitue, d'une part, l'expression et la préfiguration de la série d'initiations auxquelles Idriss sera soumis - « Que Zett Zobéida et sa goutte d'or soient l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut-être l'antidote de la femme platinée à l'appareil de photo, Idriss commença peut-être à le soupçonner ce soir-là. » (Tournier 1986a: 35) -, et, d'autre part, l'entrée dans le conte: « [...] dans le calme revenu d'une nuit scintillante », le conteur évoquera « l'aventure de l'ancien pirate KheiredDîn. » (Tournier 1986a: 36).

Le monde d'atmosphère qui s'en dégage prend consistance à travers la « litanie obsédante et énigmatique » qui, « rappelant les formulettes des contes traditionnels », accompagne la danse et qui aura des résonances dans l'esprit d'Idriss, reliant, à travers le temps et l'espace, deux mondes. Le dernier vers de la litanie - « Et cet écrit dévoile le secret de la vie » (Tournier 1986a: 36) - qui se rapporte à la calligraphie fonctionne pour l'enfant du désert comme un précepte libérateur. La calligraphie est sagesse, enseignement et libération. Aussi le deuxième conte du roman - *La reine blonde* - apparaît-il comme une histoire exemplaire qui ne saurait être racontée que par un conteur muni, non pas du bâton du pèlerin, mais

du calame, un narrateur rappelant par sa sagesse et par la liberté de son esprit l'image secrète du conteur de jadis: « debout en équilibre sur un cheval emporté au grand galop. Ce cheval est sa Mort. Et là-haut, le Conteur chante et rit et danse la vie... »¹⁴.

Dans l'esprit de ce conteur à rire blanc, le capitaine Van Deyssel semble préparer l'entrée de Robinson dans l'histoire engendrée par l'orage. Cette introduction, précédant le chapitre premier, est une sorte de paratexte où la voix du conteur se fait sentir à travers les cartes de tarot qui y fonctionnent comme autant d'images préfigurant le destin solaire du héros. Et, nous rappelant l'esthétique perraldienne, une moralité prédictive sort de la bouche du capitaine: « Crusoé, lui dit-il, écoutez-moi bien: gardez-vous de la pureté. C'est le vitriol de l'âme »¹⁵.

Ce discours moralisateur à nuances parémiologiques qui est parsemé tout le long du *Log-book* pourrait être considéré comme une marque d'oralité. Pourrait-on voir en Robinson un conteur ? Il est, tout d'abord, un second narrateur, le narrateur narré, celui qui, observé par l'écrivain et par le lecteur, s'observe lui-même et s'explique. Le pourquoi de ses faits, la tendance à dire ses états, non pas seulement pour (se) comprendre, mais aussi pour maintenir sa santé psychique, tout cela approche Robinson des conteurs d'autrefois. Il y a, dans son journal, une sorte d'autoinitiation et de thérapie, tout comme dans les *Écrits sinistres* de Tiffauges.

3. Le style

L'être ensemble du contage traditionnel où le conteur *disait* le conte, le récitait avec un certain rythme et sa "partie de mime"¹⁶, est suppléé, chez Tournier, par son style raffiné, où l'art de conter dont l'accent pointe vers l'humour et l'ironie se double d'un côté ludique. La voix du narrateur se fait sentir surtout dans le paratexte. Dans *Le Roi des Aulnes*, la IV^e partie s'ouvre par une épigraphe perraldienne qui est en parfait tandem avec le titre - *L'Ogre de Rominten*: « Il flairait à droite et à gauche, disant qu'il sentait la chair fraîche »¹⁷. Quant aux éléments paratextuels de *La Goutte d'or* (le *Post-scriptum*), de *Gaspard, Melchior et Balthazar* (le *Post-scriptum*) et de la nouvelle *Angus* (*Note*), ils fonctionnent comme une formule finale des contes traditionnels, à l'aide de laquelle le conteur, après avoir emmené son auditoire dans un voyage imaginaire, étrange et fantastique, le ramène, à la fin du récit, au monde réel.

Si dans *L'enfant de sable* cette formule garde beaucoup de la saveur de celles de jadis - « Ô mes amis, je m'en vais sur ce fil [...] » (Ben Jelloun 1985: 27) - chez Tournier, le passage vers le monde réel est plus direct, plus évident. Chez Tahar Ben Jelloun, la poésie et la métaphore respirent à chaque page, tandis que Tournier, en fidèle *collaborateur* de Perrault, met l'accent sur le côté ludique. *La légende de la musique et de la danse* et *La légende des parfums*, réactualisent le mythe édénique avec, pour protagonistes, un Adam et une Ève naïfs et enfantins.

14 Catherine Zarcate, cité par Praline Gay-Para - *Le répertoire du conteur*, in *Le Renouveau du conte*, p. 115.

15 Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, p. 14. À remarquer, une fois de plus, la propension de l'écrivain aux correspondances, dans *Un rêve, Célébrations*, p. 132 : « C'est peu après que j'écrivis cette injonction dans mon premier roman *Vendredi ou Les limbes du Pacifique* : « Prenez garde à la pureté, c'est le vitriol de l'âme ! ».

16 Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte Kabyle*, in François Flahault, *La pensée des contes*, p. 18.

17 Charles Perrault, *Le Petit Poucet*, in *Contes*, p. 289

Le même esprit rieur se glisse entre les pages de *Gaspard, Melchior et Balthazar*, où évoluent, comme sur une scène, des personnages divers, réunis par l'éclat de l'Étoile. Le tableau de la Crèche semble s'animer. Au milieu de la scène, l'Âne et le Bœuf prennent la parole, nous rappelant les chevaux parlants du duc d'Auge, Stèphe et Stène. (Queneau 1978). Le rappel au conte est déjà fait. « Le pont est jeté entre le roman historico-épique et le conte fantastique : « Du temps où les animaux parlaient », selon l'antique et merveilleuse formule. » (Koster 2005: 46). Quant à la présence du conteur, elle se fait sentir dans la note du *Dit de l'Âne* - suite à un jeu de mots savoureux: « L'un de ses lointains descendants publiera sous le nom francisé de *Cadichon* ses mémoires recueillis par la Comtesse de Ségur, née Rostopchine »¹⁸ - et au début du conte "dans le conte" *Barbedor*, sous les traits du conteur Shangali, qui, tout comme Shéhérazade, reçoit l'ordre de conter et de divertir en même temps, sous menace de punition: « Je t'ordonne donc sur ton oreille droite [...] de me faire rire ! »¹⁹.

Les didascalies du *Fétichiste*²⁰, où Tournier réussit à réaliser une combinaison inédite de conte et de théâtre, représenteraient une autre marque d'oralité. Ce « hors-texte »²¹ rapproche l'écrivain conteur du conteur traditionnel et des comédiens du théâtre antique et classique, qui, dans leurs interventions de type « conteur », exposaient leurs personnages et la situation qui allait suivre (Pepito 2001). *Le Fétichiste* apparaît comme l'exemple le plus révélateur de la remise en question, dans le théâtre moderne, de la notion d'espace et du regard du spectateur, d'une part - « Le spectacle est autour de lui. Le décor ne va plus être purement décoratif, mais va jouer avec l'action » (Pepito 2001: 288-289) - et du personnage, d'autre part - « Pour Antonin Artaud, l'acteur est plutôt une sorte de caisse à sons, une matière à jouer, une sorte de gymnaste des sons, des mots et des cris. Bertold Brecht, en Allemagne, pense que l'acteur doit raconter son personnage » (Pepito 2001: 289) . Le spectateur y est impliqué, « pour qu'il réponde à ce qui se passe ou ce qu'il pense de ce qu'on vient de dire » (Pepito 2001: 289), pour qu'il devienne à son tour, personnage dans la pièce. Martin, le fétichiste, marie heureusement les deux avis, apparaissant à la fois comme un conteur - qui use de tout son arsenal artistique pour rendre son histoire plus spectaculaire et plus scandaleusement sensuelle, voire perverse, sujet à des bavardages des pudibonds - et comme acteur-amateur²², une sorte de *one man show*, impliquant le public spectateur dans sa représentation :

« (Il scrute le public, la main en visière sur les yeux, en direction d'une jeune femme)

- Non, c'est pas vrai ! Ce serait toi, ma petite chérie, Antoinette ? Avec ces lumières on est aveuglé.

18 Michel Tournier, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, p. 162 .

19 Ibid., p. 109

20 Dans la note sur le *Fétichiste* (*Le Coq de bruyère*, p. 308), Tournier mentionne que cette pièce de théâtre « a été créé[e] en 1974 dans des mises en scène d'Étienne Le Meur, à Berlin par Raymond Fuzellier, et à Paris par Olivier Hussenot. »

21 Michel Maillard, *Trois contes –Gustave Flaubert*, p. 67

22 Interné dans un asile de malades mentaux, Martin échappe à la vigilance de ses infirmières et fait irruption dans le monde *du dehors*, qu'il perçoit comme une scène.

(Il descend dans la salle. S'arrête devant une spectatrice. La regarde longuement).

- Ah non, bien sûr. Ça aurait été trop extraordinaire aussi.

(Il remonte sur la scène)

- Ça fait vingt ans, vous vous rendez compte ! Mais je suis patient, moi. Je l'attends toujours [...]. »²³

Mélange de discours et de récit, *Le Fétichiste* pourrait être considéré comme un conte dans le théâtre ou un théâtre dans le conte, polyphonique et dense. « L'*orature*²⁴ » s'y fait sentir dans l'alternance des discours (direct, indirect ou indirect libre), dans le jeu des phrases très rythmées, souvent très courtes, "en style coupé" (Herschberg 2003: 293), alertes, interrogatives ou exclamatives, dans la présence des figures de répétition phoniques, dans l'alternance des registres langagiers et dans l'expression d'une ironie légèrement incisive, amère, doublée d'une touche d'humour qui n'est pas sans rappeler le *style Ajar*²⁵: « Le collant bien sûr, ça épouse les formes, et en même temps, ça les tient, ça les affermit. [...] Ça ne parle pas. C'est sec, laconique, c'est pêtsec. »²⁶, ou « Ah, eh bien, allons, allons puisqu'il le faut ! Mais l'électrochoc, hein pas ce soir ! C'est promis, hein ? Pas d'électrochoc »²⁷, ou, enfin, « La nuit de noces. Un vrai choc. Parce que moi, les femmes forcément, j'en avais pas connu [...] Il y avait des occasions. Jamais pour moi. Elles étaient trop mal habillées, les occasions. Fagotées, fallait voir comme ! Moi, c'est simple, une femme mal habillée, ça me dégoûte »²⁸.

Le Fétichiste est un exemple parfait de style tournierien, souple et caméléonesque, ouvert au *parlé* et au ludique. L'œuvre de Michel Tournier pourrait, d'ailleurs, être regardée comme un immense et complexe laboratoire stylistique, où les effets d'oralité sont marquants. Nous tâcherons de démontrer cette affirmation, en prenant pour objet d'étude *La Famille Adam*, récit du recueil *Le Coq de bruyère*.

4. La famille Adam (FA)

« L'histoire des hommes a commencé avec un meurtre fratricide. [...] Le conflit était inévitable, un conflit qui jalonne sous des formes diverses toute l'histoire humaine »²⁹.

Écho du couple antinomique nomade/vs/sédentaire, *La famille Adam*, qui fait partie des histoires d'origine tournieriennes, propose une vision inédite de l'épisode Caïn-Abel,

23 Michel Tournier, *Le Fétichiste*, in *Le Coq de bruyère*, p. 276

24 Terme utilisé par Nadine Decourt, "La fortune des bottes du Chat botté", in Tricentenaire Charles Perrault et cité par Muguras Constantinescu, "Imaginaire du conte", p 100, Editure Universitatii Suceava, 2004. Le terme désigne, "le travail" complexe de l'écriture d'un conte et le recours à la stylistique, afin de transmettre à l'écrit, une forte impression d'oralité.

25 Dans *Le Vol du vampire*, Tournier en parle en termes élogieux.

26 Michel Tournier, op. cit., p. 300

27 Ibid., p. 301

28 Ibid., p. 284

29 Michel Tournier, *Le nomade et le sédentaire*, in *Le miroir des idées*, p. 62.

une nouvelle adaptation de la Genèse, créée à partir du procédé de l'inversion qui nourrit l'œuvre de Michel Tournier. Ce récit à statut assez incertain - conte religieux, nouvelle ou anticonte ? - s'ouvre par l'incipit biblique qui nous plonge dans un monde d'atmosphère primordial, différent du monde fabuleux des contes traditionnels introduits par « il était une fois »: « Au commencement il n'y avait sur la terre ni herbe ni arbre »³⁰.

Si l'allure d'une *saga* de la première famille humaine avec ses conflits et ses drames la rapproche de la nouvelle, son air de sacralité et d'exemplarité - assez discutable, d'ailleurs, car sujet à une ironie aiguë - lui confère le statut d'un conte religieux que l'église catholique trouverait, sans doute, scandaleux et hérésiarque³¹. Ce qui, pensons-nous, le rapprocherait, dans une certaine mesure, d'un *anticonte*³² perraldien. Le recours à une écriture à effets de parlé, sa surface translucide qui permet une pluralité de visions et de voies d'exploitation, le ton sage, légèrement satirique et la nuance parabolique qui s'y insinue font que la balance incline du côté du conte.

Si la présence du narrateur montré, explicite, est assez sporadique dans l'œuvre de Michel Tournier, le narrateur caché, implicite, y "transparaît" à chaque page. Sa présence se fait sentir grâce à l'interaction de plusieurs *marqueurs d'oralité*, qui « permettent de délimiter un site linguistique de la voix » (Kaempfer 2003: 1). Raconté dans sa plus grande partie au passé simple qui en fait un "événement inouï"³³, ce conte présente des passages du premier plan à l'arrière-plan, dominé par l'imparfait. Cette *mise en relief*, ce balancement incessant entre le passé simple et l'imparfait, d'une part, et le présent, d'autre part, engendre l'irruption dans le récit de plusieurs îlots descriptifs et commentatifs à tonalités diverses.

Riche et nuancé, le descriptif est doublé tantôt d'une teinte d'humour et d'ironie - « le premier homme était donc aussi une femme ».

Il avait des seins de femme.

Et au bout de son ventre, un sexe de garçon.

Et entre les jambes, un petit trou de fille.

C'était même assez commode : quand il marchait, il mettait sa queue de garçon dans un petit trou de fille, comme on met un couteau dans un fourreau » (FA, p.11) -, tantôt d'une rêverie idyllique, expression de l'éternel désir humain d'un ailleurs paradisiaque: « Et, dans cette histoire, il n'était question que de mousses étoilées d'anémones formant des coussins de fraîcheur au pied des magnolias, de colibris se mêlant aux grappes dorées de cytises, de vol de grues cendrées s'abattant sur les hautes branches des cèdres noirs » (FA, p.14). Situations de regard (Jenny: 2) et « évocations chuchotées » (FA, p.14), ces descriptions ne courent guère « le risque de vertige du descriptif » (Jenny: 3) flaubertien, relevant, plutôt, par leur condensation et par l'exquisité de leurs images, de l'*ekphrasis* grec.

Le discours-commentaire, une autre marque d'oralité, une sorte d'*aparté* relevant de la chorégraphie du langage des contes, est, lui aussi, assez nuancé. Il y aurait, d'une part, le

30 Michel Tournier, *La famille Adam*, in *Le Coq de bruyère*, p. 11.

31 Cf. *L'enfant coiffé*, in *Le Vent Paraclet*, p. 62-65.

32 Rappelons, dans le cas de Perrault, l'adaptation des plus belles histoires de l'Antiquité, leur détournement burlesque et l'emploi d'un ton ubuesque, où humour, ironie, ludique et subversion se donnent la main.

33 Goethe, cité par Harald Weinrich, *Le temps*, p. 115.

discours sapientiel, mettant en exergue les préceptes issus de la *doxa mundi* et, d'autre part, le discours-commentaire ouvert à la polyphonie euphorique ou dysphorique. Ce dernier, régi par les schèmes de l'adhésion et de la distanciation (Constantinescu 2004: 77), est présent aussi bien au niveau de la narration - le point de vue des personnages - qu'au niveau de la fiction. Au niveau de la narration, le lecteur pourra signaler l'adhésion du narrateur envers Ève - « Pauvre maman Ève ! [...] comme elle était triste ! [...] elle traînait en gémissant derrière le trop raide Adam » (FA, p.14) -, envers Caïn - « architecte de génie » (FA, p.16), « doux et conciliant » (FA, p.14), etc. - et sa distanciation, doublée d'ironie, envers Jéhovah - « C'était Jéhovah, fatigué, éreinté, fourbu par la vie nomade qu'il menait depuis tant d'années avec les fils d'Abel, cahoté à dos d'homme dans une Arche d'Alliance vermoulue, qui puait le suint de bélier. » (FA, p.17). Au niveau de la fiction, les voix des personnages retentissent pour exprimer tantôt l'adhésion de Jéhovah envers Abel: « Au contraire Jéhovah se plaisait avec Abel qui courait infatigablement à travers les rochers et les sables derrière ses troupeaux » (FA, p.16) -, tantôt la distanciation - de Jéhovah envers Caïn: « Or Jéhovah n'était pas content de Caïn [...] » (FA, p.15) et d'Adam envers Jéhovah: « Il n'était pas d'accord avec Jéhovah qui voulait des petits-enfants » (FA, p.11). Être double à l'origine, Adam exprime de l'adhésion et de la distanciation envers lui-même. Une sorte de « je est moi » doublé d'un « je est un autre »: « Comme je suis beau ! » (FA, p.13) (autoadhésion, état euphorique; « Il n'était pas d'accord avec lui-même » (FA, p.11) (autodistanciation, état dysphorique).

Le discours sapientiel nuancé par le présent de définition est le moyen par lequel le narrateur apparaît comme le montreur d'images de la *doxa mundi*, nous rappelant le vieux sage de jadis qui sème, à travers les contes, des leçons de vie, voire des paraboles, recréant cet espace primordial de sagesse qui a animé la pensée mythique. Dans *La famille Adam*, ces îlots sapientiels se doublent d'un côté informatif - « Et un désert, ce n'est pas fait pour s'y asseoir et encore moins pour s'y coucher » (FA, p.13) - d'un côté didactique, formatif - « Mais les aînés doivent faire preuve d'indulgence envers les petits » (FA, p.15), ou bien « [...] car il n'y a pas d'école pour les nomades » (FA, p.15) -, d'un côté prédictif, voilé de mystère - « Ce temple était vide et sans affectation encore. Mais quand on interrogeait Caïn à ce sujet, il souriait mystérieusement dans sa barbe » (FA, p.16) -, ou bien d'un côté ironique, amusant - « Ensuite Jéhovah - toujours un peu grognant pour la forme - fut solennellement intronisé dans le temple d'Hénoch qu'il ne quitta plus désormais » (FA, p.17).

La voix du conteur se fait sentir aussi dans le discours parenthétique, non marqué graphiquement, qui rappelle les parenthèses perraldiennes. La phrase « Il faut savoir que les choses ont commencé de la sorte pour comprendre la suite » (FA, p.13), isolée du contexte par des espaces blancs, fonctionne comme une parenthèse à double rôle : justificateur et prédictif. Elle traduit l'*être ensemble* du conte traditionnel, le lien entre le conteur (narrateur) et l'auditeur (narrataire). Les parembolés- « Mais il ne pouvait dormir, encore moins procréer », ou bien « Mais son rire s'éteignit bientôt et il tomba endormi » (FA, p.12-13) - fonctionnent comme un ensemble palimpsestuel de voix. La voix du narrateur se double de la voix du personnage (Adam, en l'occurrence), traduisant, tel un médium, tout un paradigme du dysphorique.

L'impression du parlé, du vivant au niveau de la narration nous est donnée aussi par le pronom « on », marqueur de la *doxa mundi* - « Adam et Ève, on le sait, furent chassés du

Paradis par Jéhovah » (FA, p.14) - ou d'une opinion personnelle - « Caïn, on peut dire qu'il suçait la nostalgie du Paradis terrestre avec le lait de sa mère » (FA, p.14) ; par l'irruption dans le registre langagier d'un mot comme « dûment », relevant d'un vocabulaire de la morale, et de plusieurs mots à teinte anachronique - « coureur de fond », « la boîte de compas », « paysagiste », « urbaniste », « architecte », « horticulteur » ; par les expressions déictiques - « dors », « couche-toi et rêve sur les arbres », « ici », « ce désert », etc. ; par des questions à échos rhétoriques, qui fonctionnent comme « un topos d'énonciation » (Constantinescu 2004: 86) - « À quoi ressemblait le premier homme ? » (FA, p.11), ou bien « Mais comment se battre, jouer et courir avec un enfant dans le ventre, un enfant sur les bras, auquel il faut aussi donner le sein et faire des bouillies ? » (FA, p.12). Les nombreux connecteurs, marquant l'argumentation (« car », « ou »), la succession temporelle (« alors », « lorsque », « quand »), la conséquence (« donc »), etc., renforcent cet effet d'oralité et l'idée d'une participation du lecteur au conte, de son implication dans le discours.

Ce parcours stylistique, loin d'être exhaustif, met en relief la tendance tournierienne à une écriture du parlé, à une « orature » régie par le principe bakhtinien du dialogisme et de la polyphonie. Être ensemble dans le conte, qu'il soit oral ou écrit, signifie recourir à une polyphonie, à une interaction de voix, à une *esprit d'archipel* conduisant à des voies et à des résonances multiples. La variation des points de vue du conteur-narrateur sur les personnages montre son implication euphorique ou dysphorique dans le réseau fictionnel et son désir d'y impliquer aussi les lecteurs, de les faire participer au contage. Le ton moralisateur, ironique, parfois moqueur, voire subversif, va toujours dans ce sens. L'empreinte de l'humain, du profane y est très forte, mettant en capilotade toute idée de sacralité. La première famille du monde apparaît devant le lecteur avec tout son arsenal de faiblesses et de misères, de péchés et d'artifices, sujet à un conflit constant entre ses membres. Cette lutte s'y dévoile à travers l'alternance de l'euphorique et du dysphorique, aussi bien au niveau narratif qu'au niveau fictionnel, du oui et du non, du positif et du négatif, à travers aussi un rythme soutenu par l'emploi constant du connecteur d'opposition « mais ». On est loin de ces contes exemplaires, solennels et empreints de sacralité. Dans les yeux du narrateur, Jéhovah lui-même apparaît, en fin de compte (ou de conte), comme un être faible, soumis aux errances de l'humain, prenant, sous l'effet de l'inversion (bénigne ou maligne ?) l'allure du fils errant. Le comportement non-verbal du conteur traditionnel - : éléments extralinguistiques, intonations, effets de suspense, gestualité, mimique, attitudes corporelles - y est suppléée par une tonalité nuancée, assurée par tout l'appareil interrogatif et exclamatif dont le narrateur dispose et par la présence des connecteurs, d'une richesse faramineuse, si l'on se rapporte à l'économie du conte. Le style simple, classique, d'une clarté perraldienne, dépourvu des artifices et des phrases lourdes, dédaléennes, spécifiques au style profus, répond aux exigences de l'esthétique du conte oral.

BIBLIOGRAPHIE

BEN JELLOUN, Tahar (1985): *L'enfant de sable*. Paris: Seuil.

CARLIER, Christophe (1998): *La clef des contes*. Paris: Ellipses, collection «Thèmes et études».

- CONSTANTINESCU, Muguras (2004): *Imaginaire du conte*. Suceava: Editura Universitatii.
- ELIADE, Mircea (1981) *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- FLAHAULT, François (2001) : *La pensée des contes*. Paris: Economica, collection «Psychanalyse».
- HERSCHBERG PIERROT, Anne (2003) : *Stylistique de la prose*. Paris : Belin.
- JENNY, Laurent. *Dialogisme et polyphonie. Méthodes et problèmes*. [Consulté en ligne: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/>].
- KAEMPFER, Jean et ZANGHI, Filippo (2003): *La voix narrative*. Genève, Département de français moderne.
- KOSTER, Serge, (2005): *Michel Tournier ou le choix du roman*. Paris: Zulma.
- MAILLARD, Michel (1991): *Trois contes*. Gustave Flaubert. Paris: Nathan.
- PEPITO MATEO, Luis (2001): “Conte et théâtre- vers de nouvelles formes”, *Dire*, p.28-31, in *Le Renouveau du conte*, Colloque international. Paris: CNRS Editions.
- PERRAULT, Charles (1989): *Contes*. Textes établis et présentés par Marc Soriano. Paris: Flammarion.
- QUENEAU, Raymond (1978): *Les Fleurs bleues*. Paris: Gallimard.
- TOTH, Andras Gyorgy (1977): *Michel Tournier sur ordinateur -une encyclopédie littéraire, in L'informatique dans les études françaises*, Colloque interdisciplinaire, [consulté en ligne: www.quensu.ca/french/confs/Li197/Andras>Toth.html].
- TOURNIER, Michel, (2001): *Le Médianoche amoureux, Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard.
- (1977): *Le Vent Paraclet*. Paris : Gallimard.
- (1986a): *La Goutte d'or*. Paris: Gallimard.
- (1986b): *Le Coq de bruyère*, Contes et récits. Paris: Gallimard.
- (2004): *Le Miroir des idées*. Traité. Paris: Mercure de France.
- WEINRICH, Harald (1973): *Le Temps*. Paris: Seuil.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Professeur de français – italien au Collège National «Mihail Sadoveanu», Pascani, Roumanie.

Thèse de doctorat (2010): «Les signes du conte et le conte des signes dans l'œuvre de Michel Tournier», soutenue à l'Université «Al. I. Cuza» Iași, prof. Alexandru Călinescu.

Ligne de recherche: Michel Tournier.

Fecha de recepción del artículo: 19-05-2014

Fecha de aceptación del artículo: 12-06-2014

PORTRAIT DE MARIE DARRIEUSSECQ SE LIVRANT A UNE FORME PARTICULIERE D'ALTRUISME (Portrait of Marie Darrieusecq as an altruistic animal lover)

Annabelle Marie, Jean-Louis Cornille*
Université du Cap (UCT)

Abstract: *Truismes*, by Marie Darrieusecq, left many of its readers with a feeling of unease. The grotesque tone in which this metamorphosis of a young woman into a sow is told made impossible to read the story as a defence of animal rights; however in her later work, the author, having abandoned her carnivalesque approach to the animals, seems to have chosen a less ambiguous tone, while continuing at the same time to question all existing conceptual limits and borders between species, genders, ages, and, more recently, even races.

Keywords: Marie Darrieusecq; Metamorphosis; Grotesque; Hybridity; Animality; Race.

Resumen: *Truismes*, de Marie Darrieusecq, ha dejado cierta inquietud en muchos de sus lectores. El tono perverso en el cual vemos la metamorfosis de una joven mujer en una cerda no puede ser tomado por un tratado sobre los derechos animales, sino parece ser menos ambiguo mientras continúa cuestionando todo límite y frontera conceptual entre especies, géneros, edades y hasta razas.

Palabras Clave: Marie Darrieusecq; Metamorfosis; Grotesco; Hybridio; Animalidad; Raza.

1. (A.M.)

Avec *Extension du domaine de la lutte*, le premier roman de M. Houellebecq publié en 1994 (suivi de *Particules élémentaires*, paru quatre ans plus tard), *Truismes*, publié en

* Adresse pour la correspondance: UCT, french section, Beattie. Private bag. Rondebosch 7700. South Africa [Jean-louis.Cornille@uct.ac.za / Anabelle.marie@uct.ac.za]

1996, fait partie des ces œuvres en apparence mineures qui ont pourtant amorcé, à l'orée du XXI^e siècle, un renouveau marginal de la littérature produite en France, que certains jugeaient alors à tort ou à raison moribonde. La France sort de deux septennats mittérandiens, accueille au pouvoir Chirac, Juppé, et dans leur sillage technocratique, les dérives nationalistes de Le Pen – autant de personnages dont le « Bébête show » de Stéphane Colaro avait fait ses délices (lancée en 1982, l'émission, qui s'inspire du *Muppet Show*, prend fin en 1995). Mais alors que Michel Houellebecq dépeint un univers où triomphe l'égoïsme, on dirait bien que la relation à l'Autre (au tout-Autre) s'inscrit au centre des préoccupations de Marie Darrieussecq – au point où l'on devrait peut-être parler d'altruisme à son sujet. Mais on verra qu'un passage aussi fantasque des « truismes » à « l'altruisme » ne peut se faire qu'au moyen d'un détour par ce qui dans son œuvre fait suite à son premier roman.

On se souvient peut-être de l'ouverture du premier roman de Houellebecq : entouré de deux « boudins », dont les « platitudes » le navrent, le narrateur désabusé assiste au *strip-tease* incongru d'une de ses collègues de bureau, en marmonnant cette phrase : « les ultimes résidus, consternants, de la chute du féminisme » (Houellebecq, 1994: 10)¹. Cela dit, le féminisme ne se porte guère mieux dans la société française post-mittérandiste que met en scène Marie Darrieussecq. Dans cette société légèrement futuriste (les faits se passent au seuil du XXI^e siècle, alors que le livre fut écrit cinq ans plus tôt), la femme au travail n'a d'autre utilité que sexuelle. C'est le cas de l'héroïne anonyme de *Truismes*, qui semble exercer le métier de péripatéticienne dans une parfumerie, où elle se spécialise dans les massages : le fait que, dans cette société, les clientes, et de plus en plus fréquemment les clients, sont invités à sentir sur sa peau les subtilités des divers parfums mis en vente ne semble guère sortir de l'ordinaire (on songera ici au *Parfum*, de P. Süskind, dont le héros-meurtrier, établi à Grasse, porte un nom d'animal: « Grenouille »). Son érotomanie est d'ailleurs sans bornes: elle ne s'offusque d'aucun attouchement, se laisse palper les seins, exécute une fellation comme allant de soi (Darrieussecq 1996: 13), se laisse tacher ses vêtements par des messieurs qui la pressent dans le métro (Darrieussecq 1996: 14). Peu d'angoisse existentielle, ici, sinon grossièrement feinte, devant sa progressive transformation en « truie », grasse, grosse et grise-rose : plutôt l'acceptation devant l'énormité des changements subis par sa personne, dont on dirait bien qu'ils miment l'obsession corporelle de la femme qui grossit et ne cesse de se peser, telle que l'entretiennent les magazines pour femme.

Les premiers symptômes de la transformation sont vécus comme positifs : l'héroïne est saine, et rayonne même de santé (Darrieussecq 1996: 17). Mais très vite, les signes s'aggravent : elle devient trop grosse, trop animale aussi, que pour être encore employée, ou même désirée par son amant. Ses yeux se rapprochent, son dos se couvre de poils, une queue lui pousse à l'arrière, elle développe des mamelles au lieu de seins, cherche à se vautrer dans la boue, ne mange plus que des épluchures, éprouve du mal à s'exprimer autrement que par des grognements. Lorsque les clients se détournent d'elle, elle ne trouve plus à intéresser qu'un marabout « nègre » (Darrieussecq 1996: 42), être appartenant à une catégorie sociale

1 Rappelons que le « héros » du livre s'amuse, le soir, à écrire des « fictions animalières », telles que « Dialogues d'une vache et d'une poulie », « Dialogues d'un teckel et d'un caniche », et « Dialogues d'un chimpanzé et d'une cigogne ». Sur l'influence qu'eut *L'Etranger* de Camus sur la composition de cette œuvre, voir J.L. Cornille (2008: 161-170).

marginale, avec lequel elle se met à « quatre pattes » en poussant « des cris d'animaux » (Darrieussecq 1996: 43). Au travail, on lui a préféré « une soi-disant petite perle [...] dégot-tée aux Antilles » (Darrieussecq 1996: 42) : c'est une même recherche de l'exotique qui caractérise le parc d'amusement d'Aqualand où les sauveteurs sont de beaux éphèbes noirs, et les hôtes de jolies négresses en string (Darrieussecq 1996: 61) pour lesquelles son amant, Honoré, finit par l'abandonner. Ensuite, son déclassement social s'aggrave, malgré une rencontre providentielle avec Edgar, candidat aux présidentielles : délaissée par lui, elle se met avec un « arabe »; enfin heureuse, elle voit sa métamorphose s'inverser, recouvrant quelque peu sa « figure humaine » (Darrieussecq 1996: 88) et retrouvant même l'usage de la parole ; mais traquée par le SAMU, elle finit par se retrouver dans un asile psychiatrique où elle passe son temps à lire (Darrieussecq 1996: 97). Après une fête de Nouvel An inaugurant le nouveau millénaire (Darrieussecq 1996: 107), le marabout, devenu leader spirituel grâce à Edgar, l'introduit auprès d'Yvan, directeur de « Loup-Y-Es-Tu », dont elle s'éprend aussitôt que celui-ci se transforme devant elle en loup-garou (R, 117). Ensemble, ils s'en prennent à des livreurs de pizza, jusqu'à ce que la SPA mette fin à leur vie de débauche (Darrieussecq 1996: 135). L'héroïne parvient néanmoins à s'échapper dans la forêt, où elle peut enfin vivre en toute liberté, non sans s'être au préalable débarrassée de sa mère : elle se met alors à écrire ce qui précède.

A la question « pourquoi une truie ? », Marie Darrieussecq répondait il y a peu de manière humoristique, en prologue à ses nouvelles rassemblées dans *Zoo*: « On traite les femmes de truie plus souvent que de jument, de vache ou de guenon, de vipère ou de tigresse ; plus souvent encore que de girafe, de sangsue, de limace, de pieuvre ou de tarentule ; et beaucoup plus souvent que de scolopendre, de rhinocéros femelle ou de koala » (Darrieussecq 2006: 7). Mais ce n'est pas faire remarquer qu'elle est plus souvent encore traitée de « chienne » (« *bitch* » en anglais). Si la femme est animale ou proche de l'animal, c'est principalement en raison de son exclusion sociale que masquent à peine dans les faits les récentes conquêtes du féminisme. Jouant sur l'étymologie du mot « âme », qui remonte à ANIMA, Marie Darrieussecq, récemment, écrivait ce qui suit: « Depuis le Moyen Age, depuis les sabbats, depuis les grottes, je suis sans âme, une créature de souffle qui n'a pas d'âme. Une femme, un animal, comme on voudra une animale. Si j'avais un totem ce serait la baleine ou l'éléphant : gros, anciens, sages animaux². Mais non pas la truie: cela, elle le réserve à son alter ego, au demeurant anonyme. Quels avantages l'auteure se donne-t-elle à nous livrer un portrait de femme sous les traits d'un porc? D'abord celui de s'inscrire dans le registre du grotesque, par définition ambigu, nous y reviendrons: le portrait est caricatural et surchargé. Ensuite, profitant de cette ambiguïté, il lui est loisible d'occuper le siège du narrateur autant que de l'abandonner, de s'identifier à son personnage comme de s'en distancer, entraînant ainsi lecteurs et lectrices dans un sillage sans réels repères. Enfin, elle s'inscrit dans une longue tradition littéraire de « métamorphoses », tout en cherchant à imposer sa voix propre et singulière en se faisant publier malgré l'offense commise – ce dont son éditeur (auquel elle commence par s'adresser) aurait certainement à souffrir.

² Marie Darrieussecq, « Mon mot préféré », in *Contemporary French and Francophone Studies*, 16, 5 (2012), p. 725. Il s'agit d'un numéro spécial consacré à l'animalité.

Qui dit « métamorphose » songe aussitôt à Kafka, dont le récit proverbial constitue une référence incontournable pour ce qui concerne ce processus que Deleuze et Guattari ont appelé « le devenir-animal ». Ce sont sensiblement les mêmes procédés qui sont mis en œuvre ici et là: animalisation du vocabulaire corporel; grognements ou couinements en lieu et place du langage articulé; abjection et saleté; enfin, un insatiable besoin de nourriture. Mais *La Métamorphose* ne propose qu'une seule altération de la réalité, placée d'entrée de jeu du récit: un jeune homme se réveille du jour au lendemain « cancrelat », ensuite se débrouille comme il peut du changement subi en essayant de s'ajuster à la réalité qui l'emprisonne sur place, jusqu'à ce que mort s'en suive. Rien de tel, chez Darrieussecq; la métamorphose est lente, progressive et même quelquefois réversible: à la fin, le personnage, sans cesse en fuite, ne cessant d'osciller entre ses « deux états », semble s'accommoder de ce va-et-vient incessant (Darrieussecq 1996: 138)³. Tout en s'inscrivant dans une filiation littéraire « mineure » aussi prestigieuse et ancienne que celle des « Métamorphoses », *Truismes* relance en même temps une culture plus nettement populaire, développée sur fond de bébé-show : les amours de la truie et de son loup-garou semblent constituer à vrai dire une variante du célèbre conte des « Trois petits cochons » tel que revu par Walt Disney, et sa description du *Werewolf* paraît sortir tout droit de films d'épouvante destinés au grand public⁴. Gageons cependant que Marie Darrieussecq, qui signa en 2011 un autre roman « cochon », intitulé *Clèves*, n'est pas oublieuse de l'histoire littéraire française au féminin: son homonyme partielle, Marie de France, n'a-t-elle pas rapporté, parmi ses *Lais*, les aventures du chevalier breton Biclavret, que « li Norman » appellent « Garulf », c'est-à-dire « garou » (ou « *warwulf* ») ? Le nom d'Yvan que lui confère Darrieussecq n'évoque-t-il pas, par ailleurs, celui tout aussi médiéval, d'Yvain (« li beaux Yvains », comme le nomme Marie de France dans l'un de ses *Lais*, « Lanval »): « chevalier au lion », selon Chrétien de Troyes, devenu ici chevalier au cochon ?

Il est du reste épineux de soulever la question de l'intertextualité à propos de l'œuvre de Marie Darrieussecq, depuis que celle-ci a été, par deux fois, accusée de plagiat par de puissantes rivales (Marie Ndiaye, Camille Laurent)⁵. Exacerbée par ces accusations, elle ira même jusqu'à publier un long essai sur la question, basant son argumentation sur un « désir d'être plagié » qui lui paraît inhérent à l'exercice même de l'écriture (Darrieussecq 2010). En même temps, ses textes sont à ce point farcis d'allusions littéraires qu'ils invitent naturellement le lecteur à se montrer soupçonneux. Elle-même ne cache d'ailleurs pas la nature intertextuelle de ses récits, indiquant par exemple, à la fin de *Bref séjour chez les vivants*, que « ce livre n'existerait pas » sans une quarantaine de sources qu'elle signale vaguement, parmi

3 Déjà dans *Animal Farm* d'Orwell on assistait à cette indécidabilité entre états humains et porcins. Rappelons que les compagnons d'Ulysse retrouvaient leur forme humaine après avoir été transformés en pourceaux par Circé.

4 C'est également le sentiment de C. Rodgers, dans « Aucune évidence : les Truismes de Marie Darrieussecq », *Romance Studies*, 18, 1, 2000, pp. 69-81. A la fois *best-seller* et objet d'analyses universitaires, le roman brouille les frontières entre littérature élitiste et culture populaire.

5 Le mot « plagiaire », au départ, désignait en latin les voleurs d'hommes pour les vendre comme esclaves, mais aussi les voleurs d'enfants. Marie Darrieussecq, qui relève ce trait étymologique, dans *Rapport de police*, fut elle-même accusée de plagiat par une écrivaine de la même maison d'édition, Camille Laurent : *Tom est mort*, lui reprocha celle-ci, ne serait qu'une version romancée (c'est-à-dire, non vécue) de son propre récit autobiographique, *Philippe* ; d'autant plus plagiaire, en quelque sorte, qu'elle lui a volé son enfant.

lesquels Descartes, H.G. Wells, Bioy Casares, Perrault, Diderot, Sollers ; mais aussi Coluche, les Talking Heads, The Cure, et les pages mode de *Elle* ainsi que l'horoscope de *Marie-Claire* (Darrieussecq 2001: 261). Mais les sources qu'on avoue sont souvent moins importantes que celles que l'on choisit de taire. Du reste, il lui arrive d'attester ouvertement son « angoisse d'influence » (H. Bloom), lorsque, en cherchant à « décrire » la mer, l'un de ses personnages s'exhorte à « ne pas avoir peur, ne pas croire que tout est dit » (Darrieussecq 2001: 101). Autre indice d'une activité intertextuelle débordante, son personnage porcine a lu énormément, se montrant d'une voracité sans bornes dans la lecture (Darrieussecq 1996: 97)⁶: c'est là une condition préalable à toute tentative de réécriture. Ainsi, son usage de phrases courtes, le plus souvent au passé composé, fait plus d'une fois songer à l'usage que fit de ce temps Camus dans *L'Étranger*⁷. Mais sans doute n'y a-t-il pas lieu de chercher à ce livre une source unique, tant les allusions abondent.

Dans un article quelque peu fantaisiste⁸, Alistair Rolls propose d'interpréter *Truismes* comme une quête des vertus aphrodisiaques de la truffe – quête elle-même allégorique de l'acte de lecture (Darrieussecq 1996: 105, 139). Il nous semble toutefois que la référence culinaire devrait renvoyer à une tout autre recette : la « farce », mot dont on sait qu'il a d'abord désigné une façon d'accommoder la nourriture, avant de désigner les intermèdes comiques qui entrecoupaient de plus sérieuses représentations, ou les passages en français dans la messe latine⁹. Car *Truismes* est une « farce » (comme l'indique le jeu de mot sur lequel est construit son titre) ; non seulement parce qu'on s'y moque d'à peu près tout, mais également parce que le texte est littéralement « farci » d'allusions à d'autres textes, comme semble l'attester cet aveu à peine déguisé : « Dans *Femme femme* ou *Ma beauté ma santé*, je ne sais plus, j'avais lu que le plat préféré des Romains, et le plus raffiné, c'était de la vulve de truie farcie » (Darrieussecq 1996: 58). Un bref recours à l'étymologie s'impose ici. Le mot « truie » proviendrait du mot « troyen » : le « porcus troianus » était un ancien met romain pour lequel on farcissait un cochon d'autres victuailles (d'où la référence au cheval de Troie). Le choix du titre est donc d'autant plus judicieux que l'œuvre est elle-même farcie d'allusions à d'autres œuvres. D'où cette image de mets en poupées gigognes, sans doute le fruit d'une autre lecture distraite, commise cette fois par l'héroïne de *Bref séjour chez les vivants* : « en Chine elle a mangé du bœuf farci d'un agneau farci d'une dinde farcie d'un faisan farci d'une caille, d'estomac à estomac le tout à fourrer dans sa propre panse » (Darrieussecq 2001: 243-4).

6 Littéralement, puisqu'elle essaie d'abord de les manger, avant de se mettre à les lire.

7 D'autres éléments semblent y référer : le séjour dans un « asile » (Darrieussecq 1996: 95), des personnages parlant « arabe » (Darrieussecq 1996: 89) ; les effets du « soleil » : « J'ai senti la lumière couler le long de mon dos et ça a fait du jaune vif dans ma tête » (Darrieussecq 1996: 81) ; un « couteau » tiré (Darrieussecq 1996: 148), une mère morte (Darrieussecq 1996: 147). On notera aussi sa difficulté à se souvenir : « je ne sais pas comment j'ai fait » (Darrieussecq 1996: 89). On notera aussi cet usage très récurrent de « mais », si caractéristique de *L'Étranger* : « Je me suis ébrouée et roulée un peu sur le carrelage, mais c'était froid et dur » (Darrieussecq 1996: 87). Enfin, à l'instar de Meursault, elle aurait « aimé faire des études » (Darrieussecq 1996: 16), mais n'en ayant pas fait, se sent « bête » (Darrieussecq 1996: 78) ; tous deux finissent d'ailleurs par perdre leur boulot, congédiés par leur patron.

8 A. Rolls, « « Je suis comme une truie qui broute » : une lecture pomologique de *Truismes* de Marie Darrieussecq », in *Romanic Review*, 92, 4, 2001, pp. 479-90.

9 On sait que le mot « truisme » provient de l'anglais *truism* (de *true*, 'vrai') : de fait, il arrive à l'auteur de farcir son texte de passages entiers en anglais, comme dans *Bref séjour chez les vivants* (Darrieussecq 2001: 216-220).

En réalité, il s'agit là encore d'une citation savante : les mets décrits remontent à vrai dire au Moyen Age européen, comme nous le rappelle une spécialiste de l'époque, Barbara Bowen : « A cet égard les goûts ont peu changé depuis le Moyen Age, dont tout le monde connaît les chefs d'œuvre les plus admirés: le sanglier farci d'un chapon farci d'une caille ; le monstre composite créé en cousant ensemble un demi-cochon de lait et un demi-chapon avant de les rôtir » (1997: 111). Et B. Bowen de préciser:

Ce goût du bizarre remonte d'ailleurs à l'antiquité ; Athénée, dans *Les Deipnosophistes*, parle [...] d'un cochon rôti d'un côté, bouilli de l'autre, et farci de petits oiseaux, morceaux de porc et saucissons (IV.205, 223). Lorsque Rabelais (IV. 40) présente la grande Truie qui renferme les 157 cuisiniers de Frère Jean, il pense non seulement au Cheval de Troie et à l'engin de guerre décrit par Froissart, mais à ce chef d'œuvre raconté par Athénée, qui est le *porcus troianus* des *Adages* d'Erasmus (IV.x.70), porc (ou même bœuf ou chameau) farci d'un assortiment d'animaux plus petits¹⁰.

On le voit, *Truismes*, comme farcissure, s'inscrit dans une longue lignée porcine : si cette truie est troyenne, quoi de plus évident qu'elle recèle en son creux à son tour un assortiment de morceaux choisis. Mais lorsqu'on accuse l'auteure (J-E. Hallier interviewant M. Darrieussecq) d'écrire comme une cochonne, celle-ci s'en offusque et se rebiffe. Interrogeant pour leur part le « devenir-écrivain » de l'auteure (ultime et seule métamorphose réussie) à travers les scènes d'écriture que comporte (en début et en fin de récit) *Truismes*, A. Roll et M.-L. Vuaille-Barcan concluent: « d'une part, elle cherche à actualiser le texte, c'est-à-dire à en faire un texte lisible ; et d'autre part elle virtualise son identité textuelle, dissolvant le texte dans l'intertexte et la diversité créative du scriptible » (2009: 32)¹¹. L'épigraphe de Knut Hamsun (écrivain écologiste aux sympathies nazies), relatant la mort d'un vertrat, extraite non pas de *L'éveil de la glèbe* (1920) pour lequel il obtint le prix Nobel, mais d'un roman antérieur moins connu, *Benoni* (Rodgers 2000: 74), fonctionnerait dès lors comme son emblème inverse¹².

2. (J.L.C.)

Cependant, que conclure au bout de ce récit ? Quelle est sa vérité ? Comment l'interpréter, à travers ces multiples couches discursives ? Est-il réactionnaire ou progressiste ? Dénonce-

10 L'auteure y établit un rapport convaincant entre la composition des mets et la rhétorique. Voir aussi, pour plus de détails, G. Milhe Poutingon, « Rabelais, Erasme et le Pourceau », *Etudes rabelaisiennes*, Tome XXXIX, pp. 39 -57. Rappelons en outre qu'au Moyen Age se tenaient d'authentiques « procès » de truies pour cause de violences exercées à l'égard d'humains.

11 Darrieussecq privilégierait ainsi la fluidité des transformations (des métamorphoses textuelles) sur la forme stable: deux désirs contraires qui loin de s'opposer fusionneraient. Voir aussi A. Simon, « Déterritorialisations de Marie Darrieussecq », in *Space, Place and Landscape in Contemporary Francophone Women's Writing*, Dalhousie French Studies, 93, 2010, pp. 17-26.

12 La citation de Hamsun sera d'ailleurs reprise dans le texte lui-même, lorsque l'héroïne se met à lire (Darrieussecq 1996: 100).

t-il la déshumanisation d'une société en voie de régression, dominée par les instincts les plus bas ou s'y complait-il, au contraire ? Est-ce une défense des droits de la femme par la simulation caricaturale de sa position inverse ? Ou n'est-ce, en raison de l'hyper-sexualisation des corps mis en scène, qu'une entreprise bassement voyeuriste et commerciale ? Sans doute, le « grotesque » auquel a recours Marie Darrieussecq trace-t-il une frontière entre ce qui est inclus et ce qu'on rejette, entre le pur et l'impur, mais l'indétermination qui le caractérise brouille à vrai dire toute distinction nette entre ces catégories. Se demandant s'il faut « seulement chercher à *interpréter* le grotesque d'un texte ? », un spécialiste en la matière, Rémi Astruc, explique ainsi son hésitation à le faire : « Le fait est que pas plus que sa nature comique ou tragique, la portée signifiante d'un texte grotesque ne se laisse facilement décider ». Et s'il en est ainsi c'est que le texte grotesque ne cherche pas nécessairement « à faire ressortir clairement celui-ci comme dans la satire ». Il a beau « dénoncer des personnes, des institutions, des comportements comme insensés » sans pour autant annuler « la possibilité que le sens existe », il se garde de « clairement révéler où celui-ci se situerait » (Astruc 2010: 30)¹³. Alors qu'on a sans cesse distingué entre un grotesque tragique et un grotesque comique, Astruc propose de contourner cette dichotomie en insistant sur la fondamentale ambiguïté du grotesque, qui ne cesserait d'osciller entre ces deux catégories, comme il oscille entre réalisme et fantastique. Le grotesque étant une réaction ambivalente face à l'altérité, au tout Autre, face aux changements aussi d'une société en transition, on comprend aisément pourquoi l'hybridité carnavalesque et la métamorphose en sont de puissants agents : « le grotesque renvoie aux fondements de l'humanité, en agissant au niveau des frontières sur lesquelles celle-ci s'est construite », affirme R. Astruc, qui conclut : « Le grotesque participe bien de cette séparation symbolique qui sert à identifier et séparer le groupe des hommes, d'un côté, de l'inhumain (l'animal et le sale en général) de l'autre » (Astruc 2010: 94, 97). C'est bien cette frontière-là qu'interroge ici Marie Darrieussecq : mais pas plus que son héroïne, sans cesse balancée d'un état à l'autre, le texte ne parvient à se stabiliser autour d'une lecture fixe et le lecteur est laissé indéfiniment en ballottage, entre truisme et véracité.

Cette foncière ambiguïté du texte grotesque, qui en rend le sens « indécidable », semble bien correspondre au sentiment de la plupart des lectrices et des lecteurs de *Truismes*: « One avidly devours this short text while at the same time being repulsed by it. It leaves one confused, almost defiled, and forces one to reflect, but in a vacuum since neither catharsis nor verdict is offered », écrit par exemple C. Rodgers (2000: 69)¹⁴, pour qui la jeune femme ne suscite guère la sympathie, victime qu'elle est d'une société patriarcale, dont en même temps elle a intériorisé les valeurs perverses. Ce n'est toutefois qu'à la lumière des écrits ultérieurs

13 En cela, il constitue « par excellence le mode de l'*ambiguïté* » (Astruc 2010: 38), encore accentuée ici par un certain usage de la langue, une langue fortement parlée, à la verve triviale, parsemée de « comme qui dirait » (Darrieussecq 1996: 83, 136), en même temps qu'envahie de clichés petit-bourgeois. « Heureusement », ne cesse de se dire l'héroïne : l'expression revient plus de trente fois. Mais est-ce de sa part une locution propre ? Ou serait-ce un tic d'écriture de l'auteure elle-même ? Quoiqu'il en soit, cette expression dit bien le système aléatoire dans lequel évolue l'héroïne : celui du hasard positif. Dans tout malheur, il se mêle toujours un peu de chance (par contre, c'est le mot « malheureusement » qui revient souvent dans *La Métamorphose* de Kafka).

14 Il s'agit du résumé en anglais de cet article. Citons en appui ce passage : « Le magazine s'insurgeait contre cette pratique culinaire aussi cruelle que machiste envers les animaux. Je n'avais pas d'avis sur la question » (Darrieussecq 1996: 59).

de Marie Darrieussecq que *Truismes* gagne en profondeur et se désambiguïse quelque peu, cessant de nous apparaître aussi manifestement grotesque. Car cette grande « Truye » n'est pas seulement « grosse » d'Ovide, de Rabelais ou de Kafka. Situé en l'an 2000 (l'euro y circule déjà), le roman anticipe sur l'œuvre à venir, s'inscrivant par anticipation en parallèle à deux romans suivants, l'un publié en 1999 (*Le mal de mer*), l'autre en 2001 (*Bref séjour chez les vivants*): ceux-ci lui sont dès lors contemporains. Partie des animaux, des rapports entre l'homme et l'animal par-delà la frontière que le rationalisme a établie entre eux, l'œuvre de Darrieussecq s'est penchée plus récemment sur la « post-humanité »: s'attardant en somme à l'autre frontière dans la chaîne évolutive, en oscillant entre la robotique et l'homme bionique, elle interroge non plus d'où l'on vient, mais vers où l'on risque d'aller et de disparaître, en sortant du « vivant ». C'est bien déjà cela qui pointe dans *Bref séjour chez les vivants*, animaux et hommes confondus, où la sexualité s'inscrit à la limite du chaînon suivant dans l'évolution:

Mon amant bionique, *my bionic lover*. Des électrodes implantées dans son centre limbique lui rendraient, par simulation, les sensations prévues, la qualité tactile du corps de l'autre, le tourniquet pressant de l'éjaculation, et aussi l'odeur de la mer [...]. Vêtu d'électrodes, le déshabiller. Doucement, lentement, déposer son corps. Strip-tease électronique, bite robotique, n'en conserver que les leviers (Darrieussecq 2001: 96).

Cependant, on peut se demander si *Truismes* ne se situe pas déjà dans cette optique évolutive. Car la régression animale dont traite le livre se produit sur fond de légère anticipation : dans une société technologiquement avancée où il n'y a pour ainsi dire plus d'animaux, sinon dans les égouts où l'on s'en est débarrassé, l'homme est bien en voie de mutation, en proie à une hybridation galopante ; il semble ne retourner à l'état animal que comme à une origine possible dans un monde fini, dénué de toute orientation. Car ce n'est pas seulement l'héroïne qui s'animalise. C'est le cas aussi d'Yvan qui devient loup-garou, et même d'Edgar, à la fin, qui se comporte en cheval hennissant (Darrieussecq 1996: 114) – sans compter ces êtres qu'on désigne de noms d'animaux, tels les « gorilles » d'Edgar et le « marabout » africain. L'hymne outrancier à la santé que met en scène le roman ne serait à vrai dire que la dernière étape dans l'évacuation généralisée des corps – exclusion pré-bionique dont la régression animale constituerait ici le retour du refoulé, tel que l'incarne la truie avec son goût pour les déchets et les ordures. De ce point de vue, il n'est donc pas impossible de faire de *Truismes* une lecture rétroactivement post-humaine. Car cet être hybride auquel aboutit le récit, qui ne cesse d'osciller entre deux états, est à la limite plus proche du post-humain que de l'animal : et la métamorphose qu'il subit exprime moins la crainte d'une régression que l'angoisse devant l'inéluctable progression technologique dans laquelle l'humain est pris. Qu'il s'agisse d'une femme se transformant en truie ne fait qu'accentuer cette possible évolution vers l'hybride. Car souvent, comme l'exprime M. A. Doane, le recours à la féminité, comme état relativement autre, permet d'atténuer l'angoisse autrement profonde que suscitent les avancées technologiques: « a certain anxiety concerning the technological is often allayed by the displacement of this anxiety onto the figure of the woman or the idea

of the feminine »¹⁵. Interrogeant du même coup la frontière entre les sexes (comme dans la nouvelle « Célibataire », où un homme se féminise à coups d'injections hormonales), Marie Darrieussecq évoque un monde biologiquement instable, dans lequel plus aucune frontière ne tient : déjà l'héroïne de *Truismes* rapportait sa transformation à un changement hormonal (Darrieussecq 1996: 45), qu'elle tente de contrer au moyen d'injections de sérum.

Les frontières discursives ne tiennent plus, pas même entre la vie et la mort, comme en témoigne *Naissance d'un fantôme*, et ses communications avec les morts. C'est ainsi encore que l'animalité revient dès *Bref séjour chez les vivants*, au détour d'une conception de la vie comme réincarnation: « je suis sûre que dans une vie antérieure j'ai été écrasée en pleine poitrine par un animal au galop. Un auroch, un ours [...]. Un sanglier peut-être, déboulant du fourré alors que je bandais mon arc; un mammoth (le front, boutoir, bélier). J'ai été écrasée, étouffée. Je le sens là sous le sternum » (Darrieussecq 2001: 91). Ce thème est répété à plusieurs reprises:

L'idée du rhinocéros, oui, fonçant sur moi, avec des oiseaux-hôtes, cramponnés plumes au vent poussant des *vas-y vas-y* d'encouragement au rhino, qui me percuterait au niveau du plexus [...]. Les oiseaux-hôtes du rhino le débarrassant de ses parasites. *Discovery Channel* [...]. L'éléphant qui charge, boum, dans le plexus ; en bouillie sous ses pattes, mes os et mes viscères. La photo de l'éléphant qui charge, pleine face, viseur trompeur, dernière image dernière vision du photographe avant sa mort (Darrieussecq 2001: 94).

Une dernière variation sur ce thème: « Dans une vie antérieure j'étais peut-être requin blanc, et un dauphin m'a fait exploser le ventre d'un seul coup de bec, ils gagnent toujours, leur font éclater le foie. Une mort violente très certainement, quelque chose qui m'a foncé dessus » (Darrieussecq 2001: 101). Se développe ainsi une continuité entre l'homme et la bête, au détour d'un devenir-animal rétrospectif, esquissé toutefois sans le moindre sentimentalisme : la cruauté toujours l'emporte sur la pitié afin de mieux forcer le lecteur à l'empathie.

On assistait du reste déjà dans *Mal de mer* à un bref devenir-poisson de l'héroïne : « Elle s'endort dans le bain, les algues se défont dans l'eau de mer chauffée, cuisent, épaississent, elle ne sent plus ses jambes sous les longs fils gluants ; ses mains sont des coraux, ses bras des anguilles mortes, et se seins des poissons-lune, qui flottent, lâches, sous le filet errant de sa peau » (Darrieussecq 1999: 112-3). Suit alors une définition de type « *Wikipédia* », entrecoupé d'anecdotes diverses:

La sirène est un animal mythologique, toutes les traditions la nomment ; moitié femme, moitié poisson, parfois oiseau [...]. Les marins de Christophe Colomb l'ont confondue avec les lamantins dans les deltas herbus des Indes, les femelles ont des mamelles et de larges cuisses soudées. L'espèce humaine cherche un point d'équilibre, entre la marche debout, mains libres, bassin étroit ; et l'enfantement, bassin large : les quadrupèdes mettent bas sans souffrance ; et les sirènes naissent à la lèvre des vagues (Darrieussecq 1999: 113).

15 Cité par A. Dalmé (2012: 313).

Le récit est ainsi entrecoupé d'entrées encyclopédiques en apparence sans grand rapport avec ce qui précède ou suit (l'héroïne passant le plus clair de son temps à regarder des émissions de *National Geographic*), et qui en invalident la teneur littéraire par leur caractère rapporté (mais Lautréamont n'avait-il pas fait pareil ?):

Le requin pèlerin est un poisson de la famille des squales, pouvant atteindre la taille d'un petit cachalot. Il se caractérise par de très larges ouïes [...]. Presque aveugle (comme la plupart des requins), doté d'un appareil sensoriel par ailleurs très sophistiqué, son aspect déroutant, alangui et monstrueux, est à l'origine de nombreuses légendes (sirènes, dragons des mers, sous-marins gigantesques) (Darrieussecq 1999: 128-9).

Mais lorsqu'un requin vient échouer sur la plage, mourant entouré de badauds en émettant d'affreux bruits presque humains (Darrieussecq 1999: 129), nous glissons insensiblement vers un monde où l'altruisme ne se limite plus aux humains, mais incorpore l'animal. Car l'animal pense et souffre tout comme l'humain: « peut-être la douleur subsiste, sans sujet, les animaux souffrent... nerfs directement commandés triturés, mouvements reflexes de la grenouille » (Darrieussecq 2001: 97), comme l'indiquait par ailleurs l'exergue emprunté à K Hamsun¹⁶. De fait, dans les plus belles pages, tout sauf grotesques, de *Truismes* apparaît déjà en filigrane cette appartenance à un seul monde vivant:

Dans mes artères j'ai senti battre l'appel des autres animaux, l'affrontement et l'accouplement, le parfum désirable de ma race en rut. L'envie de la vie faisait des vagues sous ma peau, ça me venait de partout, comme des galops de sangliers dans mon cerveau, des éclats de foudre dans mes muscles, ça me venait du fond du vent, du plus ancien des races continuées. Je sentais jusqu'au profond de mes veines la détresse des dinosaures, l'acharnement des coelacanthes, ça me poussait en avant de les savoir vivants ces gros poissons, je ne sais pas comment expliquer ça aujourd'hui et même je ne sais plus comment je sais tout ça (Darrieussecq 1996: 141).

Tout un bestiaire, marin, terrestre et aérien se développe à partir de là, que ne cessera plus d'animer l'œuvre de Marie Darrieussecq : c'est ainsi que *Bref séjour chez les vivants* évoque, en vrac, la vache « en route pour l'abattoir » (Darrieussecq 2001: 147), l'étonnement d'un enfant devant l'image d'un « platypus » australien (Darrieussecq 2001 : 151) ou devant des éléphants vus au cirque (Darrieussecq 2001 : 23), les expériences en laboratoire sur les « femelles hamster » (Darrieussecq 2001: 157), le cerf pris dans les « phares » d'une voiture (Darrieussecq 2001: 195), enfin les baleines « comme des cathédrales sous la mer », expression qu'on retrouvait déjà dans *Le mal de mer* (Darrieussecq 1999 : 56 ; Darrieussecq 2001: 75), roman où l'on repère également une séquence sur l'endormissement des ours à des fins scientifiques (Darrieussecq 1999: 78), sur le régime alimentaire des « tortues gala-

16 « D'abord le verrat ne se rend compte de rien, il reste allongé quelques seconds à réfléchir un peu. Si ! Il comprend alors qu'on le tue et il hurle en cris étouffés, jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus » (Darrieussecq 1996: 9).

pagaises » (Darrieussecq 1999: 79), sur la manière dont les cormorans sèchent leurs ailes (Darrieussecq 1999: 87), enfin sur le combat entre la poulpe et la langouste (Darrieussecq 1999: 89), issus en ligne droite des programmes que visionne à la télé l'héroïne de *Mal de mer*.

Si la suite donnée à son œuvre a permis à l'auteure de *Truismes* de désambigüiser son rapport au tout-Autre, il n'en demeure pas moins qu'un reste troublant subsistait jusqu'il y a peu, qui n'est pas dans un rapport direct au sexe, ni à l'animalité. Que penser, en effet, de cette présence de « nègres » et surtout de « négresses », en des rôles subalternes sur fond d'exotisme de pacotille, que l'héroïne perçoit comme des rivales sexuelles (Darrieussecq 1996: 61-63) ? De sa liaison avec un marabout habillé de vêtements traditionnels¹⁷ ? Elle-même se couvrira d'un boubou, à la fin du récit, et se mettra même à lire de la littérature africaine, qu'elle trouve pourtant effrayante : « ça parlait de zombies, d'hommes transformés en bêtes sauvages, de mystères inexplicables sous les Tropiques » (Darrieussecq 1996: 112). Nous sommes en 1996, deux ans après le génocide au Rwanda, qu'évoquera par le biais d'un témoin européen une longue séquence de *Bref séjour chez les vivants* (Darrieussecq 2001: 245-9). Il n'étonnera personne que la question du « postcolonial », effleurée seulement dans *Truismes*, ressurgissant brièvement cinq ans plus tard, finit par être abordée de front par l'auteur, dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*, récemment paru (Darrieussecq 2013). Induite par son inlassable interrogation sur les limites dans les rapports à l'Autre (de genre, d'âge, d'espèce), la relation raciale est en effet au cœur du dernier roman de Marie Darrieussecq: une femme, amoureuse d'un Camerounais, se sent, sous les regards d'autrui, pour la première fois « blanche ». Le questionnement de toute forme d'hybridité finit ainsi tout naturellement par déboucher sur les inquiétudes générées par le métissage des races.

BIBLIOGRAPHIE

- ASTRUC, Rémi (2010): *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris: Ed. Classiques Garnier.
- BOWEN, Barbara (1997). « Porcustroianus et paon doré, l'exotisme culinaire de la Renaissance », in E. Berriot-Salvador, *Les Représentations de l'Autre : du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 109-117.
- CORNILLE (2008): « Extension du domaine de la littérature », *Plagiat et créativité*. Amsterdam: Rodopi, 161-170.
- DALME, Amaleena (2012): « Posthuman encounters: Technology, Embodiment and Gender in recent feminist thought and in the work of Marie Darrieussecq », *Comparative Critical Studies*. Edinburgh: University Press, 303-318.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996): *Truismes*. Paris: P.O.L., folio.
(1999): *Le mal de mer*. Paris: P.O.L., folio.
(2001): *Bref séjour chez les vivants*. Paris: P.O.L., folio.
(2006): *Zoo*. Paris: P.O.L.

17 Celui-ci fera une fugace apparition dans *Bref séjour chez les vivants*, où il est brièvement question de « Monsieur Naba, authentique marabout africain » (Darrieussecq 2001: 62).

(2010): *Rapport de police*. Paris: P.O.L.

(2013): *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris: P.O.L.

HOUELLEBECQ, Michel (1994): *Extension du domaine de la lutte*. Paris: M. Nadeau.

RODGERS, Catherine (2000): "Aucune évidence : les Truismes de Marie Darrieussecq", *Romance Studies*, 18, 1: 69-81.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Annabelle Marie est enseignante-chercheuse à l'Université du Cap, où elle enseigne le français tout en travaillant à un doctorat portant sur les procédures d'animalisation en littérature francophone contemporaine.

Jean-Louis Cornille est professeur à l'Université du Cap. Il a publié de nombreux ouvrages sur la poésie au 19^e siècle (Rimbaud, Baudelaire) et le roman au 20^e siècle (Céline, Sartre, Bataille, Cendrars). Son dernier ouvrage, *Chamoiseau... fils*, vient de paraître chez Hermann

Fecha de recepción del artículo: 14-01-2014.

Fecha de aceptación del artículo: 10-02-2014.

EL ULISES DANTESCO EN *MOBY DICK*: LA *HUELLA* LITERARIA DE UN NAUFRAGIO (Dantean Ulysses in *Moby Dick*: Literary Traces of a Shipwreck)

Carolina Martín López*
Universidad de Málaga

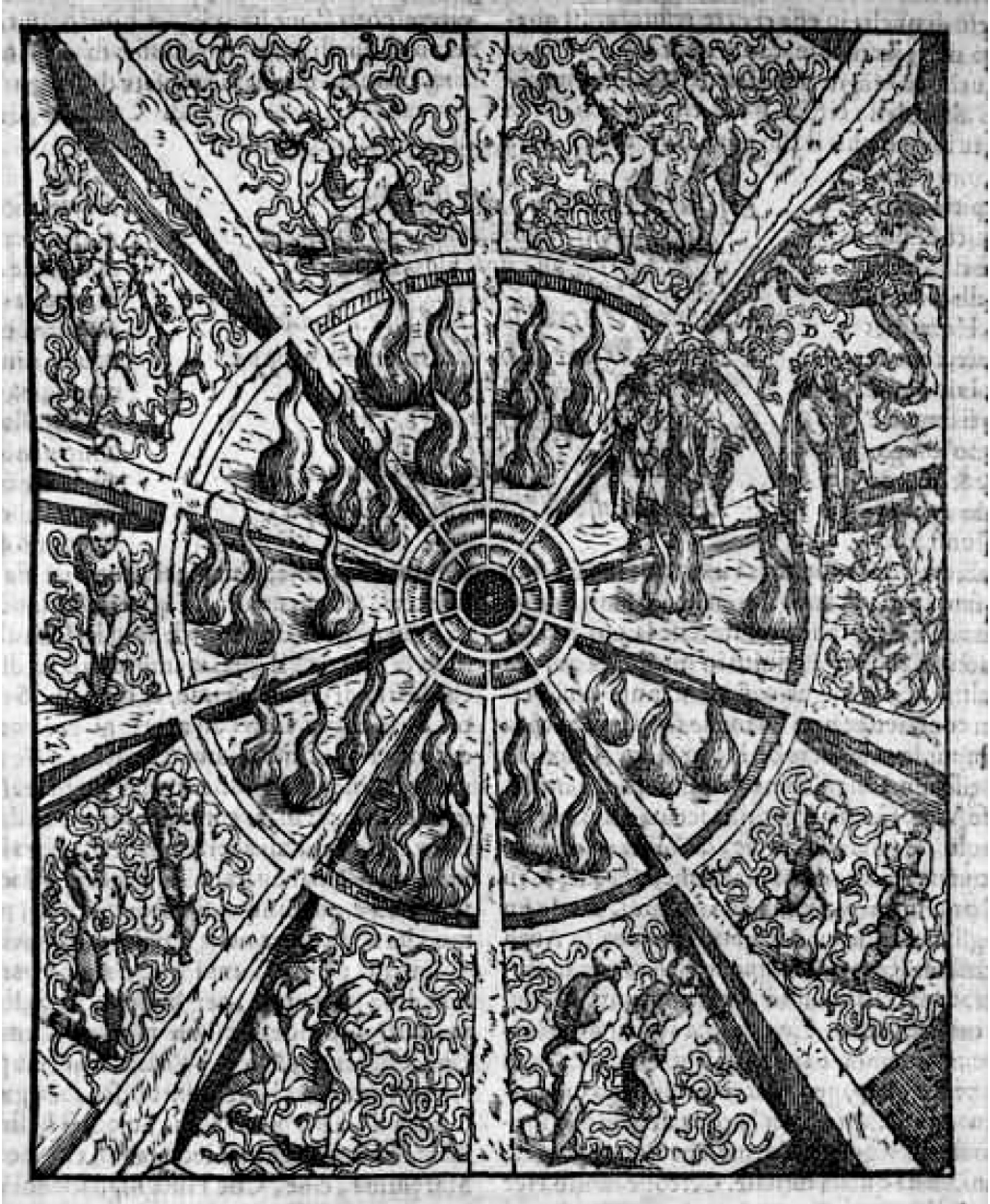
Abstract: Following Derrida's deconstructive thought, according to which the *trace* is the key to the analysis of any literary text, that is to say, the interpretation of a text tracing the existence of previous texts, this essay focuses on the particular scene of the shipwreck in *Moby Dick*, and examines it alongside Ulysses' story in *La Divina Commedia* to establish literary and ideological links between the two texts. The trace of Ulysses' story in Dante's work is clearly perceived in *Moby Dick*, in general, and in the shipwreck of Captain Ahab, in particular. As in *La Divina Commedia*, the shipwreck may be interpreted as God's punishment against human arrogance, against going beyond human transgression. Finally, it seems clear that a didacticism and a moralizing tone exists in both works, so far apart in time and space.

Keywords: Dante in Melville; Dantean Ulysses; *Inferno*, Canto XXVI *Divina Commedia*; *Moby Dick*; Shipwreck literature; (Italian-American) comparative literature.

Resumen: Asumiendo el pensamiento deconstructivista de Derrida, que propone la *huella* como clave de lectura de cualquier obra literaria, es decir la interpretación de un texto a partir de la presencia más o menos explícita de otros anteriores, este artículo plantea un acercamiento al episodio del naufragio en *Moby Dick* desde la lectura del relato de Ulises de *La Divina Commedia*, basándose en la amplia red de vínculos temáticos (literatura de naufragios) e ideológicos (morales y religiosos) que pueden establecerse entre los dos textos. La *huella* del relato del Ulises de Dante se hace claramente patente en *Moby Dick* en el naufragio del capitán Ahab. Naufragio que, como en *La Divina Commedia*, puede ser entendido simbólicamente como castigo divino a la soberbia, a la transgresión de los límites de la razón humana. El carácter didáctico-moralizante resulta, pues, evidente en ambas obras tan distantes entre sí en el espacio y el tiempo.

* **Dirección para correspondencia:** cimartin@uma.es. Dpto. Filología Española I, Filología Románica y Filología Italiana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga. Campus de Teatinos. C.P.: 29071 (Málaga).

Palabras clave: Dante en Melville; Ulises dantesco; *Inferno*, Canto XXVI *Divina Comedia*; *Moby Dick*; Literatura de naufragios; Literatura comparada (Italiana-Norteamericana).



Inferno, Canto XXVI. Alessandro Vellutello (1536)

Si en el canto XXVI del *Inferno* Dante dejaba ver la *huella*¹ de la conciencia mítica helénico-romana en la imagen «del dinamismo divinizado de las aguas del mar» (Aguinaga 2000: 365), enviando contra el pecador Ulises una terrible tempestad que lo haría sucumbir en el naufragio, esta misma *huella* queda plasmada en el tejido textual de *Moby Dick*, en donde el mar embravecido y la furia de la poderosa ballena que se acerca amenazante al Pequod² son el símbolo de la ira divina por atravesar, sin la ayuda de la religión revelada, los límites de la razón humana. Límites que, a su vez, aparecen simbolizados en el episodio de Ulises por las columnas de Hércules, frontera situada en el estrecho de Gibraltar, que separaba el mundo conocido del desconocido, y en *Moby Dick* por el Paso del Noroeste, al que se unen todas las aguas insondables del océano por las que se desliza como un fantasma el cetáceo melvilliano.

Conviene detenerse un momento en la dicotomía connotativa de estos límites simbólicos: ¿límites como frontera de dos espacios geográficos cuyo paso no suponía sino el riesgo de enfrentarse a lo desconocido? o ¿límites como señal divina que prohibía a los mortales traspasar el territorio de los dioses bajo pena de condenación? A propósito de las columnas de Hércules, Abilio Echevarría y Ángel Crespo, en las notas de sus respectivas ediciones españolas de *La Divina Commedia* (Alighieri 2000; 2005), señalaban que Ulises peca al excederse de lo permitido por los dioses, ya que las columnas habían sido erigidas para indicar que no se podía navegar más allá de ellas: «non plus ultra».

Laura Borrás hacía referencia también a la culpa de Ulises por adentrarse en terreno divino: «Hércules había fijado los límites del mundo y Ulises los supera, transgrede su dictamen. Dicha osadía es una ofensa infligida a la inviolabilidad de la tierra que, según Dante, merece ser castigada con la vida» (Borrás 2000: 380).

Otros críticos, sin embargo, como Natalino Sapegno (Alighieri 1989) y Francesco Tateo (1993), no veían necesariamente implícito en el límite una prohibición divina sino un aviso que advertía a los navegantes que allí terminaba el mundo habitado, conocido, y que sobrepasar la frontera podría resultar un riesgo sumamente peligroso:

Le collone d'Ercole non sono, appunto, un limite, ma un passo, un varco verso la perdizione. Nel viaggio di Ercole [...] quel punto rappresentava il limite estremo sulla via dell'Occidente, dove aveva incontrato il massimo pericolo, prima della svolta del ritorno e della gloria. (Tateo 1993: 60).

«El folle volo» de Ulises, «un vuelo desmesurado, [...] que es locura porque es prohibido» (Borrás 2000: 380), según Tateo (1993), es una elección entre la «dritta via», el camino sagrado «incontro al sole» que lleva hacia Jerusalén —camino que ha seguido Dante a través de los siete círculos del infierno hasta llegar al monte de la purificación, el Purgatorio, y

1 Se emplea aquí *huella* en el sentido deconstructivista propagado por Derrida (1989: 17). La *huella* derridiana, en la praxis, puede llevar a la lectura de un texto desde cualquier otro texto, puesto que toda lectura está repleta de huellas de otras lecturas pasadas. La *huella*, como explica José Martínez Fernández, «leería el texto desde cualquier otro debido a la infinitud de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto y en el carácter mismo del “para luego” de la huella, que abre el texto a la infinitud de relaciones textuales» (Martínez 2001: 70).

2 Embarcación que persigue a *Moby Dick*.

posteriormente a la gloria, el Paraíso—, y el camino pecaminoso que lleva lejos de Jerusalén, «directo al sol», hacia Occidente, hacia el océano, donde navegar sin una meta definida y señalada por Dios conduce a la destrucción y a la muerte. Si se parte de esta interpretación, es obvio que se le atribuye al sol, al que el mismo Dante llama «la lucerna del mundo» en el canto I del *Paradiso*, un cierto sentido alegórico que hace referencia a las virtudes morales y religiosas.

Dejando a un lado la bifurcación crítica: prohibición divina o peligrosa travesía por adentrarse en terreno desconocido, lo que resulta exento de juicio es considerar a Hércules como el símbolo del límite que prevalece en la mentalidad medieval. Mentalidad, que de algún modo, Dante no pudo compartir, llevado siempre por una poderosa atracción de superar los límites que su propia época le imponía, de ahí que nos presente a un Ulises transgresor de cánones y normas; lo que, como señalaba Carlos López Cortezo (1993), conduciría siglos después a Tasso y a Pascoli a vislumbrar en el héroe dantesco al que sería el arquetipo de navegante renacentista: Cristóbal Colón. Semejanza que es también advertida por Laura Borrás (2000: 382) debido a la avidez de conocimiento que caracteriza a ambos navegantes. La comparación, sin embargo, entre el personaje literario y el histórico no resulta viable en su totalidad:

Sólo un Ulises heroico, audaz y libre de pecado [del que por otra parte no está exento el Ulises del canto XXVI] podría ser considerado como precursor de un Colón a su vez también mitificado como paradigma del mundo humanista y renacentista. [...] ni la finalidad de Colón fue descubrir y explorar el mundo nuevo y conocido, ni la del Ulises de Dante abrir una nueva ruta que le llevase a un mundo ya conocido y en parte explorado, porque el rasgo común no es otro sino la pasión cognoscitiva que movió y arrebató a ambos navegantes a penetrar en el océano. (López 1993: 307).

Simbólico es además el océano en las aventuras de Ulises y Ahab, capitán del Pequod. Océano según la cosmogonía griega es el dios de las Aguas, antiguo titán de los titanes junto con su hermana Tetis. La lucha, por tanto, de Ulises y Ahab contra olas encrespadas, viento y marea no sería sino un desafío a estas fuerzas titánicas, en la medida en que ambos navegantes, motivados por el deseo de la victoria, se convertirían en dioses marinos: sólo un dios o un titán se atrevería con otro titán³.

Cándida Ferrero (2004) aludía también a la condición de titán de Ulises por atreverse a desobedecer los mandatos divinos y pasar más allá de las columnas de Hércules, y Adriana Hernández (2003) opinaba acertadamente que Dante juzga a Ulises no sólo como mal consejero sino como titán.

Tras la lucha, pues, de estos héroes titánicos contra Océano, más allá de él, se encuentra la noche perpetua: los bosques de Perséfone y la entrada al Érebo⁴, la parte más oscura del

3 Un estudio de Aguinaga (2000: 365-373), referido anteriormente, se adentra en algunas epopeyas de la Antigüedad Clásica para ver los orígenes de estos mitos alusivos a tempestades y naufragios, y su repercusión, la *huella* que han dejado, en las diversas literaturas a lo largo del tiempo.

4 Según Hesíodo (*Tegonía*), Érebo es el hijo del Caos y hermano o bien marido de la noche.

Hades, reino de los muertos a cuyas puertas se encuentra el perro Cerbero (adoptado por Dante en su *Inferno*) cuyo cometido es impedir que la gente salga.

Pero si el Ulises homérico, instigado por Circe, emprende un viaje de ida y vuelta al Hades después de pactar secretamente con los dioses, diferente suerte correrá el Ulises dantesco, que será llevado sin posibilidad de retorno a una de las partes más oscuras del infierno, después de ser tragado por Océano tras el trágico naufragio:

[...] de la nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fe' girar con tutte l'acque:
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.
(Alighieri 1989: 300)⁵.

De análoga manera se hundirán en el mundo de las tinieblas el capitán Ahab y sus compañeros de navegación después de ser vencidos por las aguas:

Los arponeros paganos seguían manteniendo sus vigilancias, sumergiéndose, sobre el mar. Y entonces, círculos concéntricos envolvieron a la propia lancha solitaria y a todos sus tripulantes, y a todo remo flotante [...] y haciendo girar todo, [...] alrededor de un solo torbellino, se llevaron de la vista hasta la más pequeña astilla del Pequod. (Melville 2010: 666-667).

A la vista de estas citas, cabe pensar que la *huella* que ha dejado el relato dantesco en *Moby Dick* no se limita únicamente al campo semántico, pudiéndose hablar también de una sorprendente contaminación léxica. Es posible que Melville haga referencia a «círculos concéntricos» evocando los del infierno dantesco. Ya Jorge Luis Borges en una conferencia pronunciada en el año 1977, y recogida en un pequeño volumen titulado *Siete noches*, comentaba que Melville conocía la *Commedia* de Dante en la traducción de Longfellow, y esbozaba en breves líneas la similitud semántica existente entre el Ulises dantesco y el capitán Ahab:

Tenemos la empresa insensata del mutilado capitán Ahab, que quiere vengarse de la ballena blanca. Al final la encuentra y la ballena lo hunde, y la gran novela concuerda exactamente con el final del canto de Dante: el mar se cierra sobre ellos. Melville tuvo que recordar la *Comedia* en ese punto, aunque prefiero pensar que la leyó, que la asimiló de tal modo que pudo olvidarla literalmente; que la *Comedia* debió ser parte de él y que luego redescubrió lo que había leído hacía ya muchos años, pero la historia es la misma. (Borges 1999: 31).

⁵ Una reciente versión española de la *Divina Commedia* es la de Luis Martínez de Merlo, publicada en Cátedra, Letras Universales (Alighieri: 2013).

Pertinente, por otra parte además, en este mismo contexto del naufragio como castigo, resulta un fragmento del *Antiguo Testamento*, del viaje de Jonás, relato bíblico al que remite constantemente Melville, estableciendo un juego de redes altamente significativas en torno a la identidad del personaje bíblico y Ahab. «Yavé desencadenó un fuerte viento sobre el mar, y las aguas fueron agitadas por una borrasca tan violenta que parecía que la nave iba a romperse» (*Antiguo Testamento: Jonas I*).

Ulises, Ahab y Jonás surcan hasta el límite estos mares prohibidos, transgrediendo así las normas morales y teológicas. Transgresión que lleva casi implícito el castigo, que se traducirá por el vientre del pez en el que se encuentra Jonás, que a su vez podría identificarse, guiados siempre por la escritura melvilliana, con el infierno dantesco donde aparece Ulises:

Dios vino sobre él [Jonás] en la ballena, y se lo tragó bajándole a abismos vivos de condenación, y con veloces quiebras le llevó «al centro de los mares», donde las profundidades arremolinadas le absorbieron [...] Pero aún entonces, [...] desde el «vientre del infierno»⁶ [...] Dios oyó al profeta sumergido y arrepentido cuando clamó. (Melville 2010: 76).

Alusivas también a este propósito de identificación de tinieblas son las últimas palabras pronunciadas por el capitán Ahab en la lucha final con la ballena: «Hacia ti bogo, ballena omnidestructora pero invencible, al fin lucho contigo; desde el corazón del infierno te hiego, por odio te escupo mi último aliento» (Melville 2010: 666).

Melville, en el párrafo apenas citado, califica a la ballena con atributos que son propios de Dios («omnidestructora», «invencible»), lo que hace pensar que la ballena sea una reencarnación de Éste. En el capítulo XLI escribirá que Moby Dick es ubicuo y que se le había encontrado [como a Dios] en latitudes opuestas en un mismo instante de tiempo, y que no sólo es ubicuo sino también inmortal (Melville 2010: 229-230).

En una entrevista, Rafael Argullol (2008), comentaba que la obsesión del capitán Ahab de dar muerte a Moby Dick es mística, y que su hundimiento en las profundidades del mar con la ballena es paralelo o parecido a la unión o especie de penetración mutua que narran los místicos entre el que persigue a Dios y Dios mismo. Se trataría pues, insistía Argullol, «de una especie de gran encuentro demoníaco entre un hombre que acaba identificando a Dios como su propio objeto de rencor, de venganza, y de pasión negativa. En cierto modo Moby Dick es el dios, el amigo, el amante, y evidentemente también la perdición del capitán Ahab», que, como el Ulises dantesco, encontrará la muerte en el océano, en el agua, símbolo por otra parte de la identidad de ambos personajes. Es como si al cerrar los ojos a los límites externos sucumbiesen reflejados en su propio espejo interior, colmado así su deseo de ir hacia lo desconocido, hacia la libertad, hacia la posibilidad de una eterna aventura. El mar en

⁶ Todos los descensos míticos hacia el vientre de algún monstruo o gigante pueden identificarse como un descenso a los infiernos (posiblemente por ello Melville utilice las comillas) y en algunos casos como una empresa iniciática hacia los enigmas de la vida y el futuro. Cfr., por ejemplo, Mircea Eliade (1976: 257), en donde se hace referencia a la legendaria historia de Väinämöinen, mítico héroe finés, que es engullido por un gigante, del que, tras duras amenazas, obtiene tres palabras mágicas que le son imprescindibles para terminar la construcción de una barca que le permitirá conducir a los difuntos al más allá.

la *Odisea* es entendido como el espacio donde el hombre pierde la memoria, quedando por ello más receptivo a la sorpresa de los «vientos». Ante el mar, bajo la perspectiva de estos relatos, sólo cabe defenderse como Jonás o el Ulises homérico, o morir, como el Ulises de Dante.

Seguramente si el Ulises de la *Odisea* no hubiese vuelto al hogar, consolidando así la moral común y la costumbre; si se hubiese quedado mar adentro navegando de isla en isla sin rumbo fijo y a merced de lo imprevisto, Homero lo habría hecho, como Dante, sucumbir en alta mar.

Jonás, al contrario que el Ulises dantesco, se arrepentirá de su «folle volo» a Tarsis⁷; su sufrimiento, siguiendo las «reglas cartesianas» del cristianismo, lo purificará de su orgullo, y por lo tanto será perdonado por Dios: «desde el vientre del pez Jonás oró a Yavé [...] Yavé dio orden al pez, el cual vomitó a Jonás en la playa» (*Antiguo Testamento: Jonás II*). Pero si por un lado Melville condena a Ahab, y Dante a Ulises por haber faltado a un voto de humildad ante Dios, también es cierto que ambos autores admiran a sus héroes derrotados, exaltando de ellos su ansia de conocimiento hasta el punto de mitificar su desafío, haciéndolos morir en una batalla de espantosa grandeza. Dante, aunque crea su versión del mito de Ulises partiendo «de la interpretación que de él le proporciona Virgilio en la *Eneida*» (Borrás 2000: 376), para nada se detendrá en describir minuciosamente los engaños del héroe virgiliano⁸ por los que se encuentra en la *bolgia* de los fraudulentos (espacio infernal destinado a los que han hecho un mal uso de la razón), ni Melville caracterizará al capitán con los negativos atributos de su homónimo bíblico: Ahab en el *Primer Libro de los Reyes* es el rey que se rebela contra Dios y mata al profeta Nabot. El capitán melvillianiano sólo es rebelde a Dios por luchar contra el destino que Éste le ha impuesto.

Laura Borrás (2000: 383) comentaba asimismo la admiración que Dante sentía por su personaje, con el que además podía identificarse por el viaje espiritual, al más allá, que ambos emprenden en la *Divina Commedia*, pero mientras Ulises, puntualizaba la autora, es guía y quiere llevar a cabo una empresa heroica sin ninguna preocupación moral, Dante es un hombre cuya grandeza viene determinada por el destino providencial que le sobreviene. Ulises es un personaje que determina con su grandeza el desarrollo épico, lanzándose a lo desconocido sin importarle el riesgo de fracasar, pese a su naufragio del alma. Dante, sin embargo, frente a la hazaña peligrosa, prefiere la paz y el equilibrio que reside en el orden cosmológico establecido por Dios. Ulises al atravesar las Columnas de Hércules sobrepasa los límites humanos fiado en sus propias fuerzas y amparándose en su afán de conocimiento, mientras que Dante recorre mundos que no ha pisado hombre alguno con el beneplácito de instancias superiores encarnadas en la *Commedia* por Beatriz. Personaje que, alegóricamente, no sólo es el símbolo de la fe cristiana sino también representación de lo sagrado, puesto

7 Sin duda Tartesos: Cádiz, considerada por los antiguos como el extremo del mundo.

8 Ulises es torturado junto con Diomedes en una sola llama porque durante la guerra troyana realizaron juntos algunas empresas que Dante enumera en los versos 58-63: el engaño del caballo de madera, del que se valieron los griegos para entrar en Troya y conquistarla; el desenmascaramiento de Aquiles al que su madre Tetis, para que no participase en la guerra troyana, en la que sin duda hallaría la muerte, ocultó con disfraz de mujer en la corte de Licómedes, rey de Esciro. Ulises, después de descubrirlo, lo incitó a que lo acompañase a la guerra, motivo por el cual la mujer de Aquiles (Daidamia) se dio la muerte; y el robo del Paladión, estatua de Palas-Atenea que veneraban los troyanos y cuya pérdida ocasionó la caída de la ciudad.

que Dante no es un mero teólogo tomista para quien sin teología no hay auténtico conocimiento. La intervención de Beatriz en el camino hacia la sabiduría no sería un reclamo en la fe ciega del dogma divino, sino «la exigencia de una actitud existencial ante el conocimiento: una actitud de humildad, de reconocimiento de cierta seriedad y profundidad en aquello que se desea conocer» (Carrasco 2007: 3).

Dante no castiga, pues, a Ulises por su afán de conocimiento, que el poeta describe como una tarea noble, sino por intentar explorar los confines del mundo llevado por la soberbia y prescindiendo no sólo de la teología sino de una actitud de respeto y de mesura, que lo lleva sin prudencia alguna a incitar a sus compañeros a continuar navegando, desafiando peligros para alcanzar el mundo desconocido. Como escribió Carlos López Cortezo (1993: 310), para Dante «la prudencia es una virtud que va unida a la sabiduría: “Conviensi adunque essere prudente, cioè savio” (*Convivio*, IV, XXVII, 5)». Ulises está muy lejos de ser prudente cuando aconseja a sus compañeros atravesar el límite del mundo conocido, razón de más para que Dante lo condene al naufragio. Es precisamente por ello, por ser «mal consejero», por lo que Dante sitúa a Ulises en la octava fosa del octavo círculo donde, convertidos en llamas, se encuentran todos los que han cometido la misma falta. Dante justifica el horrible castigo al que es sometido Ulises basándose en el hecho de que este héroe es el paradigma de todo un modelo de astucia de la Antigüedad que antepone el egoísmo y la oratoria convincente, como los sofistas, a su deseo de conocimiento. «Sin importarles los intereses de su propia tripulación, empleó verdaderos argumentos [...] para fines deshonestos» (Carrasco 2007: 6).

Asimismo el proscrito Ahab se apartará también de la «dritta via» a la que conduce la humildad y la prudencia, y guiado únicamente por su sed de venganza, por la obsesión de dar muerte al monstruo marino, al leviatán que le ha mutilado una pierna, se olvidará de velar por sus compañeros de tripulación, llevándolos con su enfermiza obsesión directamente al naufragio. Dios, corporizado en la ballena, castiga la arrogancia y la soberbia del capitán Ahab, que se ha atrevido a perseguirlo más allá de los límites permitidos, desafiándolo sin tregua.

En *Moby Dick* hay continuas referencias a las Sagradas Escrituras (*Libro de los Reyes, de Job, de Jonás,...*). Aparecen además símbolos que vienen a intensificar el profundo sentido religioso de la obra. Significativo a este respecto podría ser el color blanco atribuido a la ballena. Como muy bien explica el propio Melville (2010: 237), refiriéndose a la blancura de la ballena, este color está asociado a la religión, exaltando la pureza, la honradez, la castidad; y los sacerdotes cristianos entienden además por «blanco» el nombre de una parte de sus vestiduras sagradas, concretamente la túnica que llevan bajo la casulla. Si *Moby Dick* es el terrible emisario de Dios o, como ya se ha indicado, su propia reencarnación, (también Júpiter —recuerda Melville— se reencarnó en un toro níveo), no resulta casual la blancura de su monstruoso cuerpo. De hecho, recogiendo una reflexión melvilliana, en la más íntima idea de este color se esconde algo que infunde pánico al alma. Aunque es cierto que en muchos objetos naturales la blancura realza la belleza con refinamiento, también es verdad que si el blanco se une a objetos que en sí mismos sean terribles, hace que se eleve ese terror hasta los límites. Melville (2010: 238) pone como testigos al oso de los Polos y al tiburón blanco de los Trópicos y añade que la blanca espectralidad hace intensificar la repugnancia más que el terror que infunden estos seres. Cabe puntualizar también, a este respecto, que el blanco en el mundo animal puede

suponer lo extraordinario, lo que se sale de lo común, y si algunos animales albinos han sido considerados terroríficos, es porque, al estar fuera de la norma, resultan desconocidos al ser humano, incompresibles, y por lo tanto pueden infundir miedo.

En su cualidad de monstruo, *Moby Dick* podría identificarse con el Cíclope y los lestrigones homéricos por ser también éstos devoradores de hombres. En la mitología clásica las divinidades lanzaban, contra los mortales, monstruos marinos que criaba la Oceánide Anfitrite, hija de Océano y de Tetis. Estos maléficos monstruos adquirirán un cierto peso en la mente y en la vida de Melville, traspasando las fronteras mitológicas, ya que en el verano de 1842 desembarcó en una isla del archipiélago de la Marquesas (Nuku Hiva, punto remoto en el Pacífico), donde se vio obligado a sobrevivir entre nativos caníbales.

De notable relieve a la función religiosa-apocalíptica de la obra melvilliana es la comparación que aparece en el capítulo VIII entre la proa del barco y el púlpito:

¿Podría haber algo más lleno de significado? Pues el púlpito es siempre la parte más a proa de la tierra, y todo lo demás queda atrás; el púlpito precede al mundo. Desde allí, se da el primer grito de alarma ante la tormenta de la rápida ira de Dios⁹, y la proa debe aguantar el primer envite. Desde allí se invoca por primera vez al Dios de las brisas buenas o malas para que dé vientos favorables. (Melville 2010: 67).

Dante habla también implícitamente de la proa en el verso 124 del canto cuando hace referencia a la popa: «E volta nostra poppa nel mattino, / de' remi facemmo ali al folle volo» (Alighieri 1989: 299). Si «mattino», como afirman algunos comentaristas, está en lugar de Oriente, del mundo conocido, la proa quedaría situada hacia Occidente, hacia el mundo desconocido, entendiendo siempre «lo desconocido» en términos de pecado. En el verso 141, ya transcrito en este artículo, cuando describe el naufragio de Ulises, se refiere sin embargo explícitamente a ella: «[...] e la prora ire in giù, comm' altrui piacque, / infin che 'l mar fu sovra noi richiuso» (Alighieri 1989: 300). Decir que la proa se hunde es como decir que se hunde (por haber pecado) la doctrina teológica, que se «traduce» en «púlpito» en la escritura melvilliana.

Dante transforma –parafraseando a John Freccero (1989)– el «viaje circular» del Ulises homérico que vuelve a Ítaca (viaje interpretado en la Antigüedad, siguiendo las alegorías platónicas, como el triunfo del alma sobre la existencia material, como el retorno del alma a su patria celeste) en un «desastre lineal» (la muerte como castigo), y la misma transformación –podría añadirse– la realiza también Melville, lo que equivale en ambos casos a «una crítica en clave cristiana de las categorías épicas, una crítica del heroísmo humano desde el punto de vista del más allá» (Borrás 2000: 377). En la literatura grecorromana, excepto en el poema del ciclo troyano titulado *Telegonía*, en donde Telégono da muerte a su padre Ulises, no se habla en ningún texto posterior a la *Odisea* de las circunstancias de la pérdida de la vida del héroe

9 Como se indicaba al inicio de este artículo, las tempestades en todas las religiones y mitologías siempre han sido los marcos preferidos de los juicios divinos. Dios se visualiza a través de la tormenta en la historia de Jonás, se manifiesta de la misma forma también en el episodio de Ulises del canto XXVI. En la mitología griega, por poner algunos ejemplos significativos, Poseidón envía una tempestad a Odiseo por cegar éste a su hijo Polifemo, así mismo Zeus, instigado por Sol, envía también a Odiseo y a sus compañeros de navegación otra tempestad por haber degollado estos últimos las vacas de Sol (Homero 2006).

griego, porque el foco de atención en el mundo clásico –y con ello se pretende corroborar la opinión de Borrás (2000: 381)– residía principalmente en la vida del experto navegante, vida que defiende a cada paso, desafiando las olas y enfrentándose a los monstruos marinos.

La escasa presencia de muerte textual parece indicar que Ulises es un personaje destinado a una extensa vida literaria. Piero Boitani (1999) explora y rastrea el mito de Ulises en la literatura europea desde Homero hasta Joyce, insistiendo en la libre interpretación que cada cultura sigue en la reescritura del mito, otorgándole al propio héroe «por una parte valores enraizados en la cualidades míticas de Ulises como personaje, pero confiriéndole, de otra, los problemas e ideales de la civilización occidental, así como sus horizontes filosóficos, éticos y políticos» (Borrás 2000: 378). Es posible, pues, que el pensamiento de la civilización occidental pueda trazarse siguiendo las diferentes reescrituras, versiones y reelaboraciones, que se han hecho a lo largo del tiempo sobre la figura de Ulises, que se ha erigido en un arquetipo mítico que perdura en la historia y en la literatura como un constante logos cultural.

La muerte imaginada por Dante (prefigurada por Tiresias) es una reelaboración en clave cristiana del mito. Reelaboración que consciente o inconscientemente absorbe siglos más tarde Melville para reescribir un naufragio de carga significativa paralela, el de su capitán Ahab. No sin razón –a la vista queda tras el análisis contenido en este estudio– Jorge Luis Borges, como ya se ha comentado, hacía referencia en unas breves líneas, recogidas también (aparte de en *Siete noches*) en sus *Ensayos Dantescos*, a la afinidad existente entre el Ulises infernal dantesco y el desdichado capitán Ahab puesto que ambos personajes, según palabras del autor, labran «su propia perdición a fuerza de vigilias y de coraje» (Borges 2001: 43). Lejos, sin embargo, de cerrar el argumento, la reflexión borgiana no lleva sino al planteamiento de nuevos interrogantes, abriendo, pues, un cauce a otras vías interpretativas de lectura e investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUINAGA ALFONSO, Magdalena (2000): «El simbolismo del Océano a lo largo de las diversas épocas y literaturas», (Miguel Á. Márquez; Antonio Ramírez de Verger; Pablo Zambrano eds.). *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Universidad de Huelva, 365-373.
- ALIGHIERI, Dante (1989): *La Divina Commedia*, (Natalino Sapegno ed.). Florencia: La Nuova Italia. V. III, 289-300.
- (2000): *La Divina Comedia*, (Abilio Echevarría ed.). Madrid: Alianza.
- (2005): *La Divina Comedia*, (Ángel Crespo ed.). Barcelona: Seix Barral.
- (2013): *La Divina Comedia*, (Giorgio Petrocchi; Luis Martínez de Merlo eds.). Madrid: Cátedra (Letras Universales).
- ARGULLOL MURGADAS, Rafael (2008): “Galería de espectros: el capitán Ahab”. *El boomeran(g). Blog literario en español*. [Consultado en línea: <http://www.elboomeran.com/blogpost/2/3986/rafaelargullol/galeria-de-espectros-el-capitan-ahab;12/01/2014>].
- BOITANI, Piero (1999): *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*. Bolonia: Il Mulino.

- BORGES, Jorge Luis (1999): “La *Divina Comedia*”. *Siete Noches*. Madrid: Alianza.
(2001): «El último viaje de Ulises». *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Alianza.
- BORRAS CASTANYER, Laura (2000): «El folle volo de Ulises en la *Commedia* de Dante», (Miguel Á. Márquez; Antonio Ramírez de Verger; Pablo Zambrano eds.). *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Universidad de Huelva, 375-385.
- CARRASCO CAMPOS, Ángel (2007): «La sabiduría y su dimensión ética en la *Divina Comedia*». *Conectivas*. [Consultado en línea: <http://conectivas.wordpress.com/la-sabiduria-y-su-dimension-etica-en-la-divina-comedia>; 02/01/2012].
- DERRIDA, Jacques (1987): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós; I:C.E de Universidad Autónoma de Barcelona.
- ELIADE, Mircea (1976): *Miti, sogni e misteri*. Milán: Rusconi.
- FERRERO HERNÁNDEZ, Cándida (2004): «Ilusos los Ulises». [Consultado en línea: <http://www.hottopos.com/mirand16/ferrero.htm>; 10/01/2014].
- FRECCERO, John (1989): *La poetica della conversione*. Bolonia: Il Mulino.
- HERNANDEZ YAZNÓ, Adriana (2003): «El papel de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri en la consolidación del imaginario occidental en la literatura». [Consultado en línea: <http://www.servisur.com/cultural/dante/trabajos/index.htm>; 04 /01/2014].
- HOMERO (2006): *La Odisea*, (José Luis Calvo Martínez ed.). Madrid: Cátedra (Letras Universales).
- LÓPEZ CORTEZO, Carlos (1993): «El nuevo mundo y el canto de Ulises en la crítica dantesca», (M^a Nieves Muñiz Muñiz ed.). *Espacio geográfico, espacio imaginario. Actas del Congreso Internacional, Cáceres 5-7 de mayo de 1992*. Extremadura: Universidad de Extremadura, 307-325.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios).
- MELVILLE, Herman (2010): *Moby Dick*, (José María Valverde ed.). Barcelona: Planeta.
- TATEO, Fabio (1993): «L’etica umanistica di fronte alle scoperte», (M^a Nieves Muñiz Muñiz ed.). *Espacio geográfico, espacio imaginario. Actas del Congreso Internacional, Cáceres 5-7 de mayo de 1992*. Extremadura: Universidad de Extremadura, 59-68.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Licenciada en Filología Románica (Universidad de Granada) y en Filología Italiana (Universidad de Sevilla). Doctora en Filología Italiana (Universidad de Sevilla).

Profesora Colaboradora en el Departamento de Filología Española I, Filología Románica y Filología Italiana de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga.

Línea de investigación: Literatura italiana.

Fecha de recepción del artículo: 10-02-2014

Fecha de aceptación del artículo: 04-06-2014

TIEMPOS CRUZADOS EN *BALÚN CANÁN*
DE ROSARIO CASTELLANOS
(Time in *Balún Canán* by Rosario Castellanos)

Pol Popovic Karic*
Tecnológico de Monterrey, México

Abstract: The main characters of *Balún Canán* by Rosario Castellanos embody different concepts of time. Matilde tries to reverse its motion. The time flow is the enemy that she tries to dismantle. Ernesto looks back at his past and does everything to bury it and to move as swiftly as possible toward the future. The nanny differs from the other two characters, remains indifferent to the past and to the future. The present time is her home and she does not wish to change it.

Keywords: Mexican literature; Rosario Castellanos; *Balún Canán*; Time.

Resumen: Los protagonistas de *Balún Canán* de Rosario Castellanos personifican diferentes tiempos. Matilde intenta invertir el movimiento del tiempo, su flujo es el enemigo que ella trata de dominar. Ernesto mira hacia su pasado y se esfuerza por enterrarlo y moverse tan prestamente como sea posible hacia el futuro. La nana, contrariamente a los otros dos personajes, permanece indiferente al pasado y al futuro. El presente es su casa que no desea cambiar.

Palabras clave: Literatura mexicana; Rosario Castellanos; *Balún Canán*; Tiempo.

1. Introducción

Esta novela de Rosario Castellanos es parte de su trilogía indigenista, se sitúa en la primera mitad del siglo XX y reproduce con pinceladas histórico-culturales un enfrentamiento entre el mundo ladino –los terratenientes blancos– y la comunidad indígena. La trama de la novela gira en torno a la reforma agraria, promovida por el presidente Cárdenas, y al empeño de los primeros por preservar sus posesiones y de los segundos por adquirirlas.

* Dirección para correspondencia: Eugenio Garza Sada 2501, Mty., México [pol.popovic@itesm.mx].

Matilde pertenece a la clase social de los terratenientes blancos aunque para ella el tema político es subordinado a la problemática personal. La soledad y el deseo de formar un vínculo familiar forman el núcleo de sus preocupaciones cotidianas. El hombre que atrae su atención, Ernesto, tiene que lidiar con su ilegitimidad, falta de aceptación por la familia Argüello y la pobreza en la que ha vivido con su madre indígena. Estos dos personajes ocupan un extremo y el centro de la balanza étnica, Matilde el lado ladino y Ernesto el centro mestizo.

Al otro extremo de la escala racial, se ubica la nana. La mujer indígena cuya función primordial se basa en la educación de la niña cuyos padres se aferran a la conservación de sus tierras y privilegios. La nana introduce una cultura ajena a la casa de los Argüello y este nuevo aire se vuelve portador de conflictos y trastornos en el seno familiar.

El propósito de este ensayo consiste en mostrar distintas maneras de vivir en y sentir el flujo del tiempo de estos tres personajes. Las nociones temporales empapan de distintas maneras sus decisiones y existencias. Matilde es arrastrada hacia el pasado - particularmente después del aborto de su bebé -, Ernesto se debate para abrirse el camino hacia el futuro y la nana permanece bajo el imperio del presente.

Estas tendencias temporales de los protagonistas son productos de la amalgamación de las características individuales con las perspectivas socio-culturales de su época. Aunque sus modos de ser son distintos, al compartir el mismo espacio, ellos impactan mutuamente sus existencias y, por tanto, sus conceptos de tiempo chocan violentamente.

2. Matilde y la sombra del pasado

La mirada de Matilde que se posa sobre sus canas y arrugas, al igual que la constatación de la flaccidez de su piel, le recuerdan el paso del tiempo. La conciencia del inexorable devenir –movimiento hacia adelante– conlleva el deseo de frenarlo y, de ser posible, invertir su movimiento que la arrastra hacia un futuro incierto e indeseable.

Como el paso del tiempo no mengua, la amargura se acumula pesando cada vez más sobre la mente y el cuerpo de Matilde. La noción de derrota ante el enemigo impalpable se vuelve paulatinamente más obvia e inevitable. No se trata de una derrota violenta ni instantánea sino de un modo de estar, y luego de ser, que delata una debilidad ante las fuerzas de la naturaleza.

De esta debilidad nace la inseguridad que se instala en el *modus vivendi* de la protagonista. Su mente la ase y transforma en un arma contra el tiempo. Así, la inseguridad intenta frenar el ritmo natural del tiempo actuando sobre el lenguaje y el cuerpo.

El lenguaje conlleva hipotéticamente un impulso social que permite a Matilde: seguir el ritmo de vida de la familia, participar en discusiones nimias, comunicar sus afectos a Ernesto y continuar la coexistencia con los seres que la rodean. Sin embargo, el lenguaje resulta entrecortado y detenido por las tensiones de Matilde que intensifican su adversidad con el tiempo.

Las palabras suspendidas o heridas redactan el guión para la actuación del cuerpo de Matilde. De tal suerte que la inseguridad impone la ley de ausencia al cuerpo al igual que ha

aplicado la del silencio a las palabras. Matilde se apresura a llevar a cabo sus faenas cotidianas para retirarse a su recámara y volverse invisible e inaudible.

La ausencia funciona como una huida o una extracción de la vida que rueda por el camino de la cotidianidad. El encerramiento desplaza la vida rutinaria y aproxima el cuerpo de Matilde al estado vegetativo. Se vuelve una planta que intenta subsistir en el espacio cerrado para sustraerse a los embates del tiempo y de la naturaleza.

La protagonista encuentra una vía de supervivencia en el estancamiento dentro de su recámara como si este espacio prefigurara el del ataúd en que el tiempo se para y asienta¹. Ahí, sus palabras y las ajenas se ahogan en el silencio, las miradas se desvanecen en la oscuridad y el tiempo toma cauces menos inclinados y más propicios para vegetar. En otros términos, experimenta la muerte en vida.

Mientras el cuerpo de la protagonista lucha por cumplir con sus faenas, la mente lo abandona para que este falle u olvide sus encomiendas. La amargura incita a la mente a tomar un sendero independiente del que emprendió el cuerpo: seguir la huella del tiempo real. Sin embargo, en ocasiones, la voz de Zoraida sacude a Matilde como el repique de campanas para sacarla del torpor:

—Niña Matilde, necesito una tapa de panela.

Sobresaltada, Matilde desató el llavero que llevaba prendido a su cinturón [...] y fue a la despensa (118).

En el seno de una familia trepidante de actividad, el aletargamiento del cuerpo, de la voz y de la mente aproxima a Matilde al borde de la inexistencia. Este adormecimiento introduce paulatinamente el deseo de muerte. La dificultad de seguir el camino de la vida cotidiana implica el desvanecimiento de la esencia vivencial de la familia.

Irónicamente, al acariciar el *tánatos*, Matilde despierta el impulso de vida; una tendencia activa a su contrario². Al tocar fondo, se estremecen los afectos de Matilde y la impulsan hacia adelante. El cuerpo y la mente, unidos en esta ocasión, vislumbran un rayo de luz que surge de Ernesto. Es una luz difusa pero, en la oscuridad en la que mora Matilde, representa una vía que le permitiría seguir el paso del tiempo. Por ahí, se perfila la endeble esperanza en la que aún palpita la vida a pesar de todos los argumentos reprimidos y verbalizados de Matilde sobre su vejez e inutilidad.

La imperfecta palanca, que representa Ernesto, se apoya en los sentimientos de Matilde, da un empujón al tiempo estancado y promueve la gestión de una nueva vida. Es un momento parte aguas en la existencia de esta. Antes de la concepción de su bebé, la vida de la protagonista estaba estirada principalmente por dos fuerzas: el pasado, que la hundía en

1 En su ensayo “La función textual del espacio topográfico en *The Plumed Serpent*, de D. H. Lawrence”, Nora Marisa León-Real Méndez analiza el espacio narrativo como una estrategia de construcción del significado: “como método de creación del mundo, como técnica de formación del espacio” (549). En *Balún Canán*, la permanencia de Matilde en la recámara convierte este espacio a la vez en un refugio y en un encerramiento.

2 Véase la manera en que los contrastes surgen de la literatura y forman las ironías, tal y como fueron presentadas por Wayne Booth, y retomadas en “What’s irony?” de Pol Popovic Karic. En este se expone la problemática noción de lo obvio y de lo oculto en la manifestación de la ironía en un texto y su efecto sobre el lector.

el estancamiento, y el futuro, más débil, que la atraía con un perplejo encanto por Ernesto.

A priori, la llegada del feto refuerza el estirón del futuro. El deseo de vivir de Matilde parece remozar con la nueva vida que se expande en su cuerpo. Las palpitaciones de dos seres se conjugan para halar la cuerda del futuro y superar la cuesta del pasado. De allí surge un adolorido deseo de atraer la atención de Ernesto que se mezcla con una fuerte dosis de decepción: “Mírenlo. Ahí va caminando, sin dignarse mirar para atrás. ¿Y para qué me va a ver? No quiere nada de mí, me lo dijo. ¿Qué puede querer un hombre como él de una vieja como yo?” (Castellanos 2005: 154).

El pasado y el futuro ejercen fuerzas simultáneas y fluctuantes sobre Matilde. En este esquema de jalones, la nueva vida no es siempre un argumento en favor del futuro, también representa el deslizamiento hacia el pasado. Enfrentar el futuro sin Ernesto—quien desde la perspectiva de Matilde la rechaza—en una lucha por la supervivencia de dos seres dentro de una sociedad conservadora implica un desafío formidable. La anticipación de tal desenlace se transforma en una vuelta de la rueda de tiempo cuesta abajo y Matilde se encierra de nuevo en la soledad de su habitación.

Antes de la concepción del feto, los caminos temporales del pasado y del futuro parecen indefinidos. La mente de Matilde se desliza por ellos sin toparse con ningún referente específico relacionado con un cambio drástico en su existencia. Sin embargo, el feto llega a suplir esa ausencia, se transforma en un categórico límite temporal. La madre ya no está en una intemperie atemporal que no tiene ni un inicio específico ni el momento de cierre definitivo. Ahora, el nacimiento del bebé representa un momento crucial que forzosamente cambiaría la existencia de Matilde. Después de este acontecimiento, no encontraría ni un instante de paz o silencio en la hacienda de César Argüellos.

La nueva fórmula existencial—que comprenden el feto al igual que el cuerpo y la mente de la madre—apunta hacia un ascenso vertiginoso de la tensión. El crecimiento del feto aumenta la tensión física que se refleja en el incremento de la psíquica. La tensión y el límite temporal que impone el feto se transforman en la falla existencial de Matilde. Esta tiene que superarla siguiendo el rumbo de la vida o derrumbarse en sus profundidades.

En esta etapa crítica, se reintroducen los efectos de la inseguridad de Matilde sobre su uso de la palabra. No logra verbalizar su situación ante Ernesto ni ante la familia que la rodea. Su inexpresividad, entre otras brechas que la separan del mundo externo, la encausan hacia el estancamiento y obstaculizan la continuación de su camino.

La familia toma las cartas en sus manos y extirpa la bomba de tiempo que palpitaba en Matilde. La ausencia de cualquier manifestación de Matilde, ante los hechos que atañen a su existencia y a la de su feto, la ubica definitivamente en un remanso temporal en el que pierde por completo el poder de actuar. Se rinde ante las fuerzas del destino, sus intentos de autodeterminación han sido neutralizados por las fuerzas del tiempo y del entorno. Su respuesta a los traumas y desafíos del presente se basa en un ausentismo metafísico, se diluye en un presente que se separa del flujo del tiempo. Flota, aligerada por su inactividad y la pérdida del feto, resignada ante las fuerzas del destino.

Su indeterminación se interrumpe con una vaga intención de imitar los comportamientos que los otros le han reservado. La imitación es un punto medio o la vacilación entre la re-

signación y la actuación. Al igual que el mundo ha extirpado una vida de sus entrañas, ella intenta exprimir la vida de sí misma.

Al tomar la decisión de ahogarse, Matilde imita la postura del mundo externo. Unos se enfocan en su feto y ella en el resto de su cuerpo. Después de perder el bebé, abandona sus esfuerzos de retirarse de la vida cotidiana –o continuar la marcha desesperada hacia el futuro– y trata de implementar el principio de estancamiento definitivo. El acto drástico contra su feto sirve de disparador del otro contra ella misma. Matilde se vuelve la extensión de la violencia que ejerce el mundo externo para acallar su voz y eliminar los hechos que la arrinconaron en un presente doloroso.

El lector se percató de la contradicción entre los actos de violencia. El feto fue extraído del cuerpo de Matilde para devolverle la vida, sacarla de su depresión y reincorporarla en las actividades diarias. Sin embargo, este acto la precipita en una profunda depresión de la que intenta salir suicidándose. Lo que inició como un empujón hacia la vida resultó un retroceso hacia la muerte.

La mansedumbre de las aguas, que Matilde escoge para ahogar el resto de sus días, se asemeja al estado mental que busca en ella misma: la paz. Como si el agua fuera el tiempo detenido, intenta parar en él su desesperación. Ella contempla el remanso y se pregunta si sería capaz de disolverse en él, transformarse en su inmovilidad. Así, pararía su *segundo* reloj interno y se zambulliría en un descanso eterno.

En este intento, el cuerpo y la mente de Matilde se separan de nuevo. En el caso de las faenas diarias, la mente se ausentaba dejando que el cuerpo enfrentase y fallase en el cumplimiento de sus tareas. En la escena del remanso, la mente ingenia y promueve un plan funesto, el del suicidio; mientras el cuerpo opta por la salida al aire y el regreso al camino de una vida problemática pero *vida* de todas maneras:

Un instinto, que su deseo de morir no había paralizado, la obligaba a manotear tratando de mantenerse en la superficie y llenando sus pulmones de aire, de aire húmedo que la asfixiaba y la hacía toser. [...] La repugnancia y la asfixia la empujaban hacia arriba (156).

En el transcurso de la narrativa, la mente de Matilde opta por el estancamiento o la salida del flujo temporal; sea abandona el cuerpo en el ejercicio de sus tareas, sea lo empuja hacia el fondo del río. El cuerpo reacciona de manera opuesta, tiende hacia una existencia continua. Casi automáticamente, se somete al cumplimiento de las tareas cotidianas o se aferra a la vida.

La mente de Matilde ha sido casi siempre un aliado del negativismo, del abandono y del tánatos. Sus meditaciones se asemejan a una existencia flotante sin rumbo ni amarres; mientras el cuerpo parece poseído de un impulso de vida que persiste y se debate instintivamente. La mente le ha puesto piedritas en el camino y ha intentado descarrilarlo pero el instinto de supervivencia ha prevalecido.

En el auge de las tensiones vitales de la protagonista, el momento en que declara a gritos sus afectos por Ernesto, la mente de Matilde se ausenta de nuevo. Su razonamiento parece

abrumado por la ira de la mujer ultrajada que declara póstumamente su amor a Ernesto. Parece que la voz vibrante de la protagonista proviene del lado erótico-afectivo que pertenece al cuerpo y que este se esfuerza por última vez para liberarse de las ataduras del pasado y franquear un obstáculo adicional en su camino hacia el futuro. Sin embargo, la expulsión de la casa de los Argüello para en seco su intento, la entrega a la maleza de la campiña y, por ende, a la muerte.

Permanece una duda sobre el apartamiento de la mente de Matilde en el velorio de Ernesto. ¿La mente fue desplazada por la irrupción del instinto de vida herido o fue una aritmia adicional de la mente que dio la espalda a la existencia de Matilde en el momento crítico? La segunda opción implicaría que la mente la dejó sola para que su impulso hacia vida la lleve a la muerte. Ella confesó y César la desterró.

3. Ernesto: el contrapunto de Matilde

El gran obstáculo en el avance de Matilde hacia el futuro se fundamenta en su edad. El síntoma brota en la superficie de su cuerpo pero ella lo interioriza, forja un estado de ánimo empañado por el paso del tiempo. En el caso de Ernesto, la proyección hacia el futuro también está obstruida por el pasado pero el disparador de esta problemática proviene del mundo externo. Este lo hace retroceder en el tiempo poniendo el dedo en su llaga que fue abierta antes de su nacimiento. La palabra “bastardo”, que los niños le lanzan jugando, es un buen ejemplo del agujoneo que surge del exterior y lo atraviesa de pies a cabeza.

Ambos personajes sufren de un tipo de absorción dañina. La apariencia de la piel de Matilde contamina su estado mental, mientras las observaciones y reticencias del entorno abruma a Ernesto. A la noción de ilegitimidad del protagonista se añan los comentarios sobre la deuda, el suicidio y la torpeza de su padre. Sin embargo, estas punzadas verbales que penetran en lo más profundo de Ernesto son de corta duración. Se parecen a picaduras de avispas en comparación con las pesadas cavilaciones de Matilde. En un caso, se dan sacudidas y, en el otro, un lento ahogamiento.

Las palabras ponzososas dan en los puntos más sensibles de la consciencia de Ernesto y cuestionan la lógica de sus propósitos. Por un lado, la ilegitimidad lastima su orgullo que se basa en la consanguinidad con la familia Argüello. Por el otro, el desprecio por su progenitor cuestiona el camino de su vida trazado por las huellas que este ha dejado.

Las palabras de César Argüello rayan las estampas idealistas que constituyen el pasado de Ernesto y en las que este funda su identidad. El impacto destructor de estos comentarios es contundente, sustituye una serie de ideales con una realidad repugnante y nublan la vista del joven idealista obligándolo a retroceder en su historia familiar para reescribirla con un dejo de amargura.

Sin embargo, la mente de Ernesto está dotada –a diferencia de la de Matilde– de un mecanismo de autodefensa. Obstinadamente, este reconstruye –por lo menos parcialmente– la imagen pintoresca de su padre y su relación filial con él. Esta destreza imaginativa le permite fantasear con el valor simbólico de su apellido y, en el plano concreto, subsistir en la hacienda de su “tío” recordándose que su apellido le otorga un lugar legítimo en esta.

Ernesto implementa sistemáticamente el mecanismo de represión de la información indeseable³. Aunque los embates de esta lo golpeen de improviso y lo hagan titubear, Ernesto conjura la información realista y lleva a cabo tan bien que mal sus tareas diarias. La rutina devela una mente convencida que su método es adecuado para trascender y ubicarse en el lugar que le corresponde. La vida cotidiana de Ernesto encarna la lucha existencial y manifiesta su capacidad de aguantar las adversidades.

Matilde paulatinamente abandona las faenas diarias para encerrarse en su espacio físico y mental. Intenta parar el paso del tiempo y ocultarse de las miradas que siguen sus transformaciones. Como si fuera su contrapunto, Ernesto permanece aferrado a su rutina. Cotidianamente, se levanta y da la cara al mundo, asume la carga de sus obligaciones aunque estas impliquen humillaciones y faenas absurdas como puede ser la práctica docente –sin tener ningún estudio en esta área– o la lectura de textos a niños indígenas que no entienden ni una palabra del español que él utiliza.

El deseo de continuar la lucha funciona a la vez como un triturador de nociones denigrantes y un catalizador de la actividad física. Su mente y su cuerpo funcionan a la par para vigorizar sus esfuerzos. Los estirones hacia el pasado doloroso son amortiguados por la mente y la enérgica proyección hacia el futuro está asegurada por el cuerpo. La mente moldea la idea del futuro y el cuerpo materializa su proyección.

El contraste entre el goteo de vida de Matilde y los chorros de Ernesto representa la diferencia fundamental entre sus existencias. Los intervalos entre las gotas crean un vacío temporal en el que se produce el estancamiento y el retroceso. A diferencia de Matilde, Ernesto elimina estos vacíos colmándolos con la actividad corporal y mental; en otros términos, con rutina y fantasía.

La propulsión de vida a chorros es asegurada por la bomba vital de Ernesto. Él no se permite el lujo de cavilar sobre los hoyos negros que agujerearon su historia y que podrían facilitar su deslizamiento hacia el pasado. Al contrario, se lanza hacia la conquista del futuro. Su meta, acaso inalcanzable pero omnipresente, contrasta simbólicamente con la pérdida del feto de Matilde. Ella no se atrevió a luchar por el futuro. Se resignó y se hundió en un vacío abierto por las aflicciones. Uno borra sus obstáculos y pinta el futuro con los colores vivos del optimismo, mientras la otra arruga el mundo que la rodea y lo reduce a una caricatura pesimista de ella misma.

La apatía de la protagonista se refleja en la incapacidad de definir y verbalizar su meta con precisión. Al igual que era incapaz de comunicar sus sentimientos a Ernesto y a la gente que la rodeaba, no logra definir su estrategia. Siente un nebuloso anhelo por Ernesto pero no descarga oportunamente un comentario explícito sobre sus intenciones afectivas, eróticas, sociales o matrimoniales. Se queda como una niña ante un pastel sin decidirse de cortar una revenida o de alejarse de él.

El espíritu combativo de Ernesto no duda en enfrentar las adversidades gracias a sus convicciones y obsesiones. Su visión es lineal y su marcha acelerada porque para él existe solo una meta y el resto del mundo queda catalogado como distracción.

3 Véase la noción de lo indeseable en Kierkegaard. El sujeto irónico se siente impulsado por un espíritu de libertad de cancelar su indeseable entorno y de crear un ambiente más propicio para su existencia. A diferencia de Ernesto, el ironista de Kierkegaard es consciente de sus actos de cancelación y creación.

Aunque exista un latente intento de compensar la pérdida del “tiempo escurrido” dando un paso hacia Ernesto, las huellas temporales dejadas sobre el cuerpo y la mente de Matilde se vuelven fuerzas maestras en el sabotaje de esta proyección. Como si fueran cuchillos, las arrugas cortan el hilo temporal que la sujeta al porvenir⁴. Se vuelven enemigas de la vida y promotoras del *tánatos*. La estética se vuelve esencia.

La apariencia de Ernesto también figura en la lista de preocupaciones. Su ropa andrajosa representa un puente entre el pasado y el presente. A cada extremo de este puente, yace una dolorosa verdad que se comunica con la otra. Por un lado, el abandono paterno permitió que su esposa e hijo se hundieran en una existencia mísera; y por el otro, el desdén de la familia Argüello mantiene a Ernesto en un punto intermedio entre sirviente y conocido.

Al posarse sobre su ropa deshilachada y el calzado desgastado, la mirada de Ernesto se transforma en un disparador de evocaciones dolorosas. Los elementos concretos tienen la desventaja, en comparación con las palabras, de acompañar a Ernesto a lo largo de su rutina diaria. Su mirada se vuelve adversa a su estrategia de eliminación y represión de elementos indeseables. El hilo descocido del borde de su manga se transforma en una pieza mnemónica que encausa las amarguras del pasado hacia el presente.

Las hilachas que enredan a Ernesto en el pasado cubren un trecho temporal más largo que la problemática noción de vejez de Matilde, por lo menos, respecto a la edad de cada uno. En el caso de este, las palabras sobre su ilegitimidad apuntan al momento anterior a su nacimiento mientras la vejez de Matilde surgió a lo largo de su vida adulta.

Mientras uno tuvo que aprender a vivir con su “desdicha” desde los primeros pasos y contactos con la sociedad, la otra la enfrentó en su madurez. La problemática de Matilde no surgió en un momento anterior a la formación de su conciencia sobre su lugar en el mundo, como se dio en el caso de Ernesto. Acaso por esta *proximidad*, ella no tiene suficiente espacio para alejarse de su problemática y contemplarla a fin de concebir una solución similar a la de Ernesto.

Además, la tensión de Matilde es continua. La rueda del tiempo la aplasta y arruga sin tregua; su pisada atraviesa el presente y continúa su trayectoria hacia el futuro. En ningún momento, su mente siente la posibilidad de que la rueda se pare; mientras Ernesto ocasionalmente da rienda suelta a sus fantasías y forja castillos en el aire soñando con su repentina aceptación por sus parientes: “Y de allí en adelante [César] no querría dar un paso, sino guiado por los consejos de su sobrino. Además, querría recompensarle con dinero”(213).

Acaso por la concentración de su mirada en el futuro, Ernesto logra vencer la tensión de los hilos que lo estiran hacia el pasado. Sus obstáculos están ubicados en lo pretérito y, según su perspectiva, la vida lo lleva hacia el lado opuesto. Esta ruptura entre los sentidos encontrados de los tiempos vitales permite al protagonista vencer, por lo menos parcialmente, el cerco de su desgracia.

Desde esta ruptura, creada entre el pasado tenebroso y el futuro prometedor, nace la esperanza de Ernesto que le permite fantasear, soñar y más que nada enfrentar el presente.

4 Véase el concepto de tiempo en Beltrán. En este artículo, el autor estudia distintas progresiones temporales en las que el fluir individual se opone al colectivo. De manera homóloga, Matilde “escinde” su vida del tiempo histórico o colectivo.

Por otro lado, la ausencia de la esperanza en Matilde produce la mortificación de su tiempo personal y de su cuerpo. Uno avanza hacia el futuro y la otra retrocede hacia el pasado.

4. La nana y el presente

Los tiempos turbios, cuyas corrientes agitan a Matilde y Ernesto, se serenán al desembocar en la vida de la nana. En su cauce, no hay fuerzas malignas que provienen del pasado para apesadumbrar sus andanzas cotidianas; tampoco existen anhelos que aviven su marcha hacia el futuro. Esta mujer indígena reposa en el presente⁵. No hay fuerzas externas ni deseos personales que la estiren hacia el pasado o la empujen hacia el futuro. Su quehacer diario la mantiene en un presente inmóvil a pesar de los cambios socio-políticos que sacuden México y a la familia Argüello a la vuelta del siglo veinte.

La vida de la nana fluye a un ritmo lento y continuo, se apoya en el tiempo real y el místico. El primero se desdobra como una alfombra sobre la vida cotidiana en la que confluyen los ladinos y los indígenas. En este presente, la nana pasa la mayor parte de su vida, ofrece sus servicios a la familia Argüello y les sirve de enlace con los indígenas.

Su rutina permanece fundamentada en la paz que se revela en el cariño que manifiesta en la interacción con la niña. Libre de prejuicios morales de los ladinos y cerca de la naturaleza, la nana crea un mundo pintoresco en la tierna mente de la niña. La paz de la nana llega hasta su protegida aunque esta a veces ofrece una leve resistencia a sus enseñanzas: “Es india, está descalza y no usa ninguna ropa debajo de la tela azul del tzec. No le da vergüenza. Dice que la tierra no tiene ojos” (Castellanos 2005: 10).

El flujo de palabras de la nana se desliza sin esfuerzos ni contratiempos, todos sus pensamientos se conjugan con la edad ingenua de la niña. Sus moralejas afectuosas sobre la naturaleza y las leyes universales que rigen el comportamiento del hombre –rico o pobre– no tienen edad; son, como la nana, sempiternas y omnipresentes. No caducan ni cambian, sus historias son siempre actuales y nutren la mente de su niña que las absorbe como una esponja.

Las palabras de la nana se parecen a la leche con que nutrió a la niña, no tienen caducidad, se transforman en un ser que crece y las absorbe sin darse cuenta de esta ósmosis. La tranquilidad de la nana acuña la palabra que corre y se mezcla con la imaginación de la niña asombrada. Así, la palabra de la nana y la niña se unen, crecen y vuelan por senderos fantasiosos en preparación para los caminos tortuosos de la vida real.

El tiempo real de la mujer indígena está profundamente anclado en el presente. El coche que sus amos aprestan para el viaje a Chactajal es visto como un demonio que amenaza con desarraigarla de su tiempo y espacio. Por tanto, no duda en poner distancia entre ella y los escapes rugientes de la máquina desalmada. Este artefacto desconocido, que desafía las leyes de la tradición, no encaja en su presente y la nana lo excluye de su existencia.

La inmovilidad de la nana se compensa con la fluidez de su voz que corre mejor que el auto y lleva a la niña aún más lejos que este. El estancamiento de la nana y el movimiento de

5 Véase distintas formas del presente en *Las disoluciones de la primera persona* de Olvera Romero. Gracias a un estudio analítico de la primera persona, a lo largo de distintas épocas filosóficas, el autor muestra que el yo sigue siendo intangible y fluctuante. La nana de *Balún Canán* es un contrapunto de esta esquiua identidad que cambia de noción al salirse de las manos de Descartes y llegando a las de Locke, Hume, Wittgenstein y otros.

su voz se complementan en la creación de un mundo mágico que inspira la creatividad de la niña. Ella enreda y desenreda las palabras de la nana para llegar a sus propias conclusiones sobre el mundo concreto y el abstracto, al igual que sobre el embrollo moral y racial:

Todas las tardes, a las cinco, pasa haciendo sonar su esquila de estaño una vaca suiza. (Le he explicado a Mario que suiza quiere decir gorda.) El dueño la lleva atada a un cordelito, y en las esquinas se detiene a la ordeña. Las criadas salen de las casas y compran un vaso. Y los niños malcriados, como yo, hacemos muecas y la tiramos sobre el mantel.

—Te va a castigar Dios por el desperdicio —afirma la nana.

—Quiero tomar café. Como tú. Como todos.

—Te vas a volver india.

Su amenaza me sobrecoge. Desde mañana la leche no se derramará (11).

La destreza verbal de la nana adquiere un aspecto figurado que nutre el presente y el futuro de la niña. Cuando el tiempo real arranque a la chiquita del regazo de la nana, el recuerdo de esta le permitirá volver a los momentos que la mujer indígena ha depositado en un lugar firme y colorido de su memoria.

De esta manera, la nana deja su estampa en un lugar seguro de su protegida para que esta funcione como hilo conductor que la niña suelta al avanzar en su vida. Y en las noches oscuras, el hilo le permitirá regresar de nuevo a su nana. Los tiempos pasados con la mujer indígena se transformarán en un pasado maravilloso que volverá a brotar en el futuro de la niña extraviada.

El presente de la nana también comprende una dimensión mística. Su existencia se entrevera insoslayablemente con la cosmogonía indígena que rigen los espíritus y las fuerzas ajenas a la cultura ladina. Las épocas, la fuente de la vida, la muerte y otros acontecimientos cosmogónicos están acompañados y, en ocasiones condicionados, por los poderes místicos que encuentran su forma en las narraciones de la nana:

—¿De qué haremos al hombre?

Y éste, que no se vestía ni de amarillo ni de rojo ni de negro, que tenía un vestido de ningún color, dijo:

—Hagamos al hombre de carne (29).

El lado espiritual de la nana permanece parcialmente oculto, no lo desvela cabalmente a la niña, como si temiera por la fragilidad de su nena. Son más bien algunas piezas de este rompecabezas cosmogónico que los comentarios de la nana llevan a los oídos de su protegida.

La nana sufre embates de fuerzas contrincantes que surgen de la bifurcación de su presente. A diferencia de Matilde y Ernesto, estos golpes no provienen ni del pasado ni del futuro sino del presente. El mundo real y el místico confabulan para deshacerse del único ser que acogió a la niña.

La fidelidad de la mujer indígena al hombre blanco conjura la ira de los chamanes que le infligen una llaga a la altura de la rodilla. Este castigo, al igual que las amenazas, no logra

desarraigar a la mujer de la familia ladina. Los poderes místicos la sacuden pero sus lazos afectivos no ceden a las tensiones; *hic et nunc*, su postura permanece igual.

La confianza con la que la nana se desempeña en su vida cotidiana contrasta con la inseguridad de Ernesto y Matilde. Ernesto pugna por la realización de sus planes aunque se dé cuenta que su camino no está bien trazado, mientras Matilde vacila entre la lucha y la resignación.

También el mundo concreto ejerce presiones sobre la nana. Al recibir la información sobre el trabajo de los brujos que se llevarán al hijo de Zoraida –la señora de la majada–, la nana no duda en comunicárselo a esta. Su aplomo ante las contingencias adversas le impide callar la información o comunicarla con reticencia:

Quando respondió, la voz de mi nana ya no tenía lágrimas. Con una terrible precisión, como si estuviera grabándolas sobre una corteza, como con la punta de un cuchillo, pronunció estas palabras:

—Mario va a morir (231).

Ni las normas culturales de los ladinos –como el uso de eufemismos y las enunciaciones condicionales plagadas de “acaso” y “tal vez”– ni los golpes de la señora hacen callar la verdad que brota de la boca de la nana. Su palabra no se puede postergar ni omitir, tiene que salir a la luz en el presente de enunciación y así validar su estado de autenticidad personal.

La furia y los golpes de Zoraida obligaron a la nana a abandonar la majada pero no hicieron vacilar su palabra. La patrona logró expulsar a la indígena de su casa, la hazaña en la que los brujos fallaron, pero no logró infiltrar ni el más endeble dejo de duda u omisión en su declaración.

Las dos mitades del presente escindido, la real y la mística, son fuentes de adversidades que obligan a la nana a defender su autenticidad. Su lucha y la convivencia con la niña afirman su estatus de mujer firmemente erguida en el presente sin deseos de huir hacia el pasado ni el futuro. Su cuerpo, su mente y la palabra moran en el presente.

5. La conclusión: la majada y el tiempo

Los distintos flujos del tiempo que se manifestaron en la vida de los tres personajes–los jalones hacia el pasado y el futuro, al igual que el anclaje en el presente de la nana–son representados metafóricamente a través de la majada –casa grande– de Chactajal. Así que los tiempos reales, psíquicos y místicos que atraviesan las vidas de Matilde, de Ernesto y de la nana son plasmados en la majada. Esta sufre los embates parecidos a los que arremeten contra los protagonistas aunque estos golpes provengan de direcciones distintas y, en ocasiones, tengan diferentes efectos.

El deslustrado pasado de Ernesto y el tiempo escurrido de Matilde obstaculizan el paso de los protagonistas. Los ocupantes de la majada, la familia Argüello, también están enlazados con el pasado. Sin embargo, en su caso, no se trata de estirones que provienen del pasado sino de empujones provenientes del presente hacia el pasado. Matilde y Ernesto quieren borrar el pasado; mientras la familia Argüello desea rehabilitarlo y convertirlo en su presente. La familia de terratenientes añora los tiempos de antaño en los que el gobierno no se involucraba en los asuntos socioeconómicos de la población; mientras, los ladinos eran dueños de tierras y amos de los indígenas.

La lucha de Matilde y Ernesto por seguir el movimiento de las manecillas del reloj y el intento de la familia Argüello por invertirlo resultan, en ambos casos, una ilusión. Ninguno sale vencedor de su contienda, el tiempo parece indiferente a sus esfuerzos: Ernesto no borra las huellas de su pasado, Matilde no recupera los años perdidos y la familia Argüello no neutraliza los cambios socio-económicos que trae la Revolución.

La presencia de la majada, ante el paso de las temporadas, refleja la postura de la nana. Las paredes de la construcción aguantan las embestidas del tiempo y permanecen inmutables; hasta los muebles del interior, que llevan las huellas de múltiples generaciones, permanecen en pie al igual que la nana, quien aguantó a los brujos, a una mujer histórica y costales de amenazas.

La casa atestigua el paso del tiempo y permanece impasible ante los dramas que se desarrollan en su derredor, se vuelve un testimonio mudo de las épocas. También la nana observa con una mirada imperturbable los anhelos y los desmanes de la humanidad, que remolinean alrededor de ella, y se empeña en dar lecciones prácticas a la niña.

La permanencia de la majada como testimonio de tiempos pasados y la continuación de la vida en constante cambio reflejan la ilusión de Ernesto, quien deseó ser parte de un futuro mejor y de la permanencia ilustre de su padre. Sin embargo, la construcción permaneció, mientras la ilusión de Ernesto se esfumó.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN, Luis (2000): "Sobre la sociología del tiempo". *Riff-Raff*. Vol. 14: 48-52.
- CASTELLANOS, Rosario (2005). *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KIERKEGAARD, Soren (1968). *The Concept of Irony with constant references to Socrates*. Bloomington: Indiana University Press.
- LEÓN-REAL MÉNDEZ, Nora Marisa (2014) "La función textual del espacio topográfico" en *The Plumed Serpent*, de D.H. Lawrence". Revista Signa(en cursiva), n° 23, 545-562.
- OLVERA ROMERO, Caleb (2012). *Las disoluciones de la primera persona*. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 147-159.
- POPOVIC KARIC, Pol (2007). "What's irony?", *Ironic Samuel Beckett*. Oxford: University Press of America, 18-34.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Miembro Regular de la Academia Mexicana de Ciencias. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores (nivel II). Colaborador de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Departamento de Estudios Humanísticos, EHCS. Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, México.

Editor de antologías monográficas sobre la obra de siete escritores hispanoamericanos.
CV: <http://homepages.mty.itesm.mx/pol.popovic/>

Fecha de recepción del artículo: 30-01-2014.

Fecha de aceptación del artículo: 26-03-2014.

LOS MARINOS EN LAS NOVELAS DEL MAR DE PÍO BAROJA

(The seafarers in the sea novels by Pío Baroja)

Javier Sánchez-Beaskoetxea *

ETS de Náutica y Máquinas Navales, Universidad del País Vasco, UPV/EHU

Abstract: Pío Baroja is one of the greatest Spanish writers of the Generation of '98 and we can say that he is one of the few Spanish novelists who has treated the sea literature at a high level. In this work, the figure of the seafarer is studied in the novels of the tetralogy "The Sea" by Baroja analyzing how he deals with their characters, which language is used to describe them and what attributes are associated to the sefarers.

Key words: Pío Baroja; Seafarers; Sea novels

Resumen: Pío Baroja es uno de los grandes literatos españoles de la Generación del 98 y se puede afirmar que es de los pocos novelistas en castellano que han sabido tratar la literatura del mar a un gran nivel. En este artículo se estudia la figura del marino mercante en las novelas de la tetralogía de El mar de Baroja analizando cómo trata a sus protagonistas, qué lenguaje usa para describirles y qué atributos les asocia.

Palabras clave: Pío Baroja; Marineros mercantes; Novelas del mar

1. El mar en la literatura universal

El mar, la mar, siempre ha sido objeto de atención por parte de escritores a lo largo de la historia de la literatura universal. *La Odisea*, *Jasón y los argonautas* o *Los viajes de Simbad el marino* son algunos ejemplos de épocas antiguas que tienen como protagonista a un marino o que tienen el mar como escenario. Más cercano en el tiempo tenemos el libro de *Os Lusíadas*, que Luís de Camoes escribió en el s. XVI sobre la expansión marítima de

* **Dirección para correspondencia:** Javier Sánchez-Beaskoetxea, UPV/EHU, ETS Náutica, M^o Díaz de Haro, 68. 48920 Portugalete. Bizkaia. España [javier.sanchez-beaskoetxea@ehu.es].

Portugal. Y ya en el s. XVIII la literatura británica nos legó otros libros que son muestras magistrales de la auténtica literatura del mar, como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, o *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift.

Pero quizás sea en el s. XIX cuando se podría decir que se alcanza la cima de la literatura marítima, ya que en 1851 se publicó *Moby Dick*, el clásico del americano Herman Melville, y en 1883 el escocés Robert Louis Stevenson publicó *La isla del tesoro*. Por su parte, el francés Jules Verne escribió en esos años *Las aventuras del capitán Hatteras*, *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *El faro del fin del mundo*, libros con los que diferentes generaciones de lectores se han aproximado a la literatura del mar.

En lo que respecta al s. XX, cabe citar las obras de Jack London *El lobo marino* o *El motín del Elsinore*, o las de otro escritor que, al igual que London, navegó en diferentes buques como marino, que no es otro sino Joseph Conrad, autor de obras tan famosas como *Lord Jim*, *El corazón de las tinieblas* o *El espejo del mar*. Igualmente hay otro literato del s. XX, el neoyorquino Eugene O'Neill, también marino profesional durante unos años y Premio Nobel de Literatura en 1936, quien escribió varias obras teatrales que transcurren en un entorno marítimo, como son *La luna del Caribe* y *otras seis obras del mar* o *El largo viaje a casa*.

En lo que respecta a la literatura española, es en los siglos XIX y XX cuando algunos autores prestan cierta atención al mar en sus libros, como Benito Pérez Galdós o Vicente Blasco Ibáñez. Pero sería el vasco Pío Baroja el que más y mejor dedicación le dedicó al mar en su trabajo, ya que son universalmente alabadas sus novelas que forman la tetralogía del mar. En concreto estas obras son por orden de aparición *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), *El laberinto de las sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929) y *La estrella del Capitán Chimista* (1930). Estas cuatro novelas beben de la mejor tradición de novelas marítimas de la literatura universal y se puede decir que son el máximo exponente hasta hoy en día de la literatura española del mar.

El propio Pío Baroja abordó el tema de la literatura del mar a lo largo de la historia en un ensayo bajo el título *El mar y el marino*.

En este ensayo, Baroja nos cuenta que “la literatura del Renacimiento y la del s. XVII no sienten gran curiosidad por el marino” y añade que en su tiempo había “una literatura abundante sobre el mar actual”, pero que tenía “cantidad más que calidad”. Para Baroja “los ingleses son los que sienten primero en la literatura el interés y la curiosidad por la vida real del marino. Es natural que sea así por ser el pueblo inglés el más marinero de la tierra”. Sobre la literatura del mar española escribe Baroja en este ensayo que, al igual que en Italia, en España “no hay novela marítima moderna importante”. Un poco después, don Pío afirma que “el mar entra de lleno en la literatura universal ya tarde, a mediados del s. XIX, con la *Geografía física* del capitán americano Maury”. Luego ya menciona a Michelet, Hugo, Verne, Kipling y Conrad, pero los enmarca ya en una época, en palabras de Baroja, “del mar actual en su época del mecanismo, cada vez menos típico y de menos carácter”. Y termina Baroja el ensayo con estas nostálgicas palabras, algo que lo veremos a menudo en sus propias novelas del mar: “Hoy todo hace pensar que el mar y la vida del marino han perdido elementos para la novela. Le quedarán, en cambio, motivos eternos para la poesía lírica” (Baroja 1935: 141-144).

2. El mar en Baroja

En el mismo ensayo barojiano mencionado en el apartado anterior, Pío Baroja comienza dividiendo en tres periodos la presencia del mar en la literatura. Así, nos encontraríamos con el periodo del mar “fabuloso, con sus sirenas, sus tritones y sus nereidas; el mar antiguo, con sus barcos de velas complicadas, sus aventuras, sus sublevaciones, sus piratas y sus negreros; y el mar moderno, con sus máquinas de hélice poderosas y su telegrafía sin hilos”.

Para Baroja el mar fabuloso es el de la mitología clásica, el de Ulises, el de Jasón y el de las fantasías de *Las mil y una noches*. El mar antiguo no está brillantemente reflejado en la literatura, como sí lo estaría el fabuloso. Es el mar de Neptuno y el de los exploradores y conquistadores de América. Por su parte el mar moderno es el mar sometido a la economía y a la mecánica, el mar que ya no deja lugar a la improvisación ni a la aventura. Por lo tanto, resume Baroja, “fábula, misterio y mecanismo serían para nosotros las tres etapas literarias del mar”.

Cualquiera que se adentre en las páginas de estas cuatro novelas barojianas enseguida notará la nostalgia con la que se refiere al mar como algo que se fue, que ya no es lo mismo que en épocas pasadas. Ya en el segundo capítulo de *Las inquietudes de Shanti Andía*, Baroja, en palabras de su *alter ego* Shanti, habla sobre el mar antiguo y dice: “¡Que época aquélla! Yo no digo que el mar entonces fuera mejor; no; pero sí más poético, más misterioso, más desconocido” (Baroja 1970: 11). Y un poco después añade: “...el mar entonces no era tan bueno como hoy, ni tan pacífico; pero sí más hermoso, más pintoresco, un poco más joven” (Baroja 1970: 12).

En varios pasajes de estas novelas Baroja pone en palabras de Shanti Andía sus sensaciones hacia el mundo moderno frente al mundo antiguo, y usa la modernidad de la nueva tecnología náutica que se empezó a usar a finales del s. XIX frente a la tradición de la vela como metáfora de un mundo cambiante y que a Baroja, como a Shanti, no le acaba de gustar:

Hoy, el mar ha cambiado, y ha cambiado el barco, y ha cambiado también el marino. De aquellas airosas arboladuras que tanto nos entusiasmaban, no quedan más que esos palos cortos para sostener los vástagos de las poleas; de aquellas maniobras complicadas, nada se conserva.

Antes, el barco de vela era una creación divina, como una religión o como un poema; hoy, el barco de vapor es algo continuamente cambiante como la ciencia..., una maquinaria en eterna transformación. [...].

Hoy, es la máquina la impulsadora del barco, algo exacto, matemático, medido; antes, era el viento, algo caprichoso, impalpable, fuera de nosotros. [...].

El carbón, ese dios modesto, pero útil, ha reemplazado las alas del poético Ángel de la Guarda que llevábamos en nuestras velas, y ha cambiado las condiciones del mar.

Antes, el mar era nuestra divinidad, era la reina endiosada y caprichosa, altiva y cruel; hoy es la mujer a quien hemos hecho nuestra esclava.

Nosotros, marinos viejos, marinos galantes, la celebrábamos de reina y no la admiramos de esclava (Baroja 1970: 12).

Cierra Baroja este segundo capítulo de un modo nostálgico y poético con estas palabras:

¡Oh gallardas arboladuras, velas blancas, fragatas airosas con su proa levantada y su mascarón en el tajamar! ¡Redondas urcas, veleros bergantines! ¡Qué pena me da el pensar que vais a desaparecer! ¡Amable sirena que te levantas sobre las olas azules para mirarnos con tus ojos verdes, ya no te verán más! (Baroja 1970: 12).

Y se puede decir que no es casualidad esta nostalgia que emana de Baroja hacia el mar antiguo, ya que es la nostalgia del mar “de sus recuerdos infantiles y juveniles, el que conoció por narraciones de viejos capitanes y patronos, por conversaciones familiares entre los que contaba con marinos de altura” (Hernández Serna 1998: 129).

3. Las novelas del mar de Baroja

Como he comentado antes, *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), *El laberinto de las sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929) y *La estrella del Capitán Chimista* (1930) forman la tetralogía del mar de Baroja. Son las cuatro novelas (en realidad tres, si consideramos que *La estrella del Capitán Chimista* no es más que una continuación de *Los pilotos de altura*) que el escritor donostiarra dedicó al mar. En ellas el mar no es solo el escenario donde acaece la acción o por lo menos parte de la acción, sino que el mar es tan protagonista en las páginas de estos libros como lo son los marinos Shanti Andía, Juan Galardi, Ignacio Embil o José Chimista. Quizás *El laberinto de las sirenas* sea la menos marinera de las cuatro novelas, ya que en ella casi toda la acción del protagonista, Juan Galardi, transcurre en su trabajo en tierra, tras dejar atrás su etapa de marino. Pero no se puede negar la presencia casi constante del mar en sus páginas, tanto con menciones esporádicas como con pasajes de acción a bordo de un buque.

Para Baroja el mar es la libertad y el cambio, una forma de sentirse libre (Rivera 1972: 84). Según sus propias palabras, el haber nacido junto al mar le pareció siempre “como un augurio de libertad y de cambio” (Baroja 1948: VII 529). Y qué mejor lugar que el mar para enmarcar algunas de sus novelas e insertar en ellas personajes libres de todos los prejuicios y de la moral de tierra adentro: “Un marino, entonces, era algo extrasocial, casi extrahumano; un marino era un ser para quien la moral ofrecía otros aspectos que para los demás mortales” (Baroja 1970: 12).

No es casualidad, tampoco, el que en estas novelas del mar, como en la mayoría de las novelas marítimas de todos los autores, la aventura y la acción sean el eje del relato. La vida en el mar se presta a la aventura mucho más que la vida en tierra, primero porque el mar es un espacio sin fronteras, donde el protagonista un día está en una ciudad europea y civilizada y otro día está peleando en el otro lado del mundo con personajes exóticos de costumbres para nosotros estafalarias. Y además, la vida en el mar, sobre todo en aquellos tiempos en los que se desarrolla la acción en las novelas de Baroja, despoja a estos personajes de las ataduras con las que la civilización nos mantiene controlados y les permite, o incluso les empuja, a meterse en situaciones que para las gentes de tierra son arriesgadas o criticables desde un punto de vista moral.

Así, mediante esta contraposición entre la sociedad terrestre, civil, y la vida en los barcos, en el mar, Baroja aborda también un conflicto tal vez más amplio y relevante que

no es otro sino el que existe entre el individuo y la sociedad, entre el marino solo en mitad del océano tomando decisiones sobre su vida sin tener en cuenta a nadie más, y la persona que vive rodeada de sus semejantes ante los que debe responder de todo cuanto hace.

Pío Baroja fue un escritor que en gran medida vivió de espaldas a la sociedad de su tiempo, y seguramente su forma de vida se traslada en buena parte a sus novelas, como en éstas del mar. Para algunos estudiosos de la obra barojiana, estos libros son “el pretexto para plantear la cuestión que probablemente apasionara más a Baroja, la de la relación que debe existir entre el individuo y la sociedad” (Rivera 1972: 120).

El mismo Baroja reconoce en sus escritos ser una persona aislada. “Todas las circunstancias de mi vida han tendido a hacerme un hombre aislado, disgregado, separado del rebaño” (Baroja 1948: II 857). Pero Baroja no es, sin embargo, un escritor ajeno a esta misma sociedad en la que no se siente a gusto y en sus novelas del mar se da tal vez la paradoja de que se sirve de personajes marginales vistos desde una perspectiva de la sociedad normal, de tierra, para criticar en cierto modo a esa sociedad que no le gusta.

En *Los pilotos de altura* encontramos, por ejemplo, un pasaje en el que Baroja, hablando de la trata de negros, nos cuenta cómo “el mar y la posibilidad de la aventura dichosa agarran, y aunque se pasen trabajos y no se tenga suerte, hay siempre más esperanzas y más posibilidades en el mar que en las ciudades, donde no se puede hacer fortuna más que siendo un pillo listo o un usurero” (Baroja 1970: 568). Y no deja de ser curioso cómo en estas líneas nos quiere hacer ver que es más honrado ser un tratante de esclavos en un barco negrero que un usurero en una ciudad civilizada.

Igualmente, en *Las inquietudes de Shanti Andía*, en el capítulo dedicado a la trata que protagoniza Juan de Aguirre, leemos sobre los tripulantes vascos del barco negrero “El dragón”:

Éstos eran casi buenas personas. Estaban convencidos de que, saliendo de su pueblo, el vender una familia de negros o chinos o el robar barcos no tenía importancia. Se figuraban cándidamente mis paisanos que la honradez, el cumplimiento de la palabra, la buena fe, eran necesarias e imprescindibles en la aldea. Ahora, ya en el océano, consideraban el piratear, el saquear o el robar como medios de enriquecimiento más o menos decorosos (Baroja 1970: 209).

Vemos, pues, cómo para los personajes de estas novelas del mar, quizás para el mismo Baroja, la moral y la ética dependen en buena medida de cómo sea la sociedad en la que vives, y una misma actividad puede ser reprobable en un lugar y estar bien vista en otro. Esto, en palabras del mismo Baroja en *Las inquietudes de Shanti Andía* significa que la moral es “una cuestión de paralelo” (Baroja 1970: 12).

4. Los marinos en las novelas del mar de Baroja

En el ensayo “El mar y el marino” de Baroja, antes citado, el novelista nos comenta sobre la indiferencia con la que ha sido tratada la profesión de marino en las tres etapas en las que divide la literatura del mar:

En ninguna de estas tres etapas, que han durado siglos, el hombre del mar, el marino, se ha destacado, ni ha sido puesto a plena luz por la literatura. Un personaje tan importante ha quedado siempre en la semioscuridad. [...]. Se comprende la indiferencia, la falta de curiosidad que produjo el oficio de marino cuando durante siglos se miró con la misma indiferencia el imperio inquieto de las olas. [...]. El mar, el marino y el marinero en su época de misterio, la más curiosa e interesante, se han escapado a la observación del escritor. Los hombres iban y venían por el Océano, sufrían sus embates y sus cóleras y no le concedían importancia. Una serie de profesiones de poca monta tienen acerca de ellas una literatura abundante; la profesión del marino y la del marinero la tienen escasa (Baroja 1935: 141-144).

Quizás por ello en su obra Baroja dedicó una buena parte de su creación a poner en valor esta profesión, para él bien conocida ya que tenía parientes en la marina mercante.

Si nos adentramos ya a hacer un análisis de cómo se refleja la profesión de marino mercante en las novelas del mar de Baroja, y obviando la dicotomía entre la moral y la ética de los personajes en el mar y el resto del mundo en tierra que ya he comentado antes, podemos empezar enlazando la figura de los marinos en sus novelas con el desarraigo social del autor.

Los marinos de Baroja, en buena parte, son seres que viven fuera de la sociedad, por lo menos mientras están navegando. Son, junto con otros tipos también desarraigados que aparecen en otras novelas del autor, gentes antisociales, aventureros que tratan de sobrevivir dentro de esa sociedad fuera de la sociedad que es un barco, sobre todo cuando son tripulantes de barcos que se dedican a negocios fuera de la ley, como los buques negreros que aparecen constantemente en estas novelas del mar.

En *Las inquietudes de Shanti Andia* leemos sobre la tripulación de “El Dragón”, el barco de Juan de Aguirre:

La marinería era completamente patibularia; quitando los vascos, que iban al lado del capitán por codicia, campesinos en su mayoría, y otros dos o tres, los demás eran una colección de borrachos, de ladrones, de presidiarios; lo peor de lo peor; el detritus de los puertos de las cinco partes del mundo (Baroja 1970: 209).

Y en *La estrella del Capitán Chimista*, en el prólogo que escribe el mismo Baroja y que es parte de la ficción, en palabras de un supuesto profesor alemán, el autor escribe sobre los dos tipos de vascos que existen: los hijos de Urtzi y los de Jaungoicoa, un dios pagano y el dios moderno, y dice:

Se puede catalogar entre los amigos de Urtzi a casi todos los vascos que han hecho algo en la tierra y en el mar con su energía y sus arrestos; entre los sectarios de Jaungoicoa, a todos los que viven a gusto en las ciudades de empleos y de pequeños negocios y que tienen en la puerta de su casa una placa del Sagrado Corazón de Jesús. Los amigos de Urtzi, los marinos, los guerrilleros, los ferrones, la gente exaltada, esperan todo de sí mismos. Los amigos de Jaungoicoa, los clérigos, los burgueses, los abogados, los nota-

rios, los tenderos y los prestamistas, esperan más de las leyes que de su brío (Baroja 1970: 693).

Los marinos de Baroja son personajes de aventura, pues la aventura es algo muy presente siempre en su obra. En palabras de Haydée Rivera: “La novela de Baroja es prácticamente novela de aventuras. Sus personajes, de un modo u otro, son siempre aventureros, o, como ya se ha dicho, seres que viven en constante fuga de sí mismos y de la sociedad” (Rivera 1972: 80).

Y este espíritu de aventura es lo que hace a los marinos interesantes para Baroja, lo que unido a su individualidad crean el personaje perfecto para convertirlos en héroes:

No hay duda de que lo que le interesa al novelista es la personalidad individual del marino, porque sólo así es posible que llegue a ser héroe. Esta individual personalidad del marino es lo que permite convertir cierta parte de la historia del mar en tema literario (Rivera 1972: 103).

Pero vamos ya a analizar cómo se refleja la imagen de los marinos en las novelas barojianas del mar.

Haciendo en primer lugar un estudio del lenguaje que utiliza el autor a la hora de definir a los marinos vemos que entre los adjetivos que utiliza Baroja en sus novelas del mar encontramos éstos: marino poco culto, rudo marino, extrasocial, extrahumano, personaje sabio, viejo capitán inteligente y romántico, marinos viejos, marinos galantes, marino perezoso, marino valiente, marino leal, marino fiel, honrado, marino oscuro, marino misántropo, de vida triste, monótona y soñolienta, marino locuaz, orgulloso, rectilíneo, generoso, pródigo, limitado de pensamiento, triste marino, valeroso,...

Muchas veces Baroja se contradice en las cualidades de los marinos, y lo mismo en un párrafo nos dice que los marinos son poco cultos o limitados de pensamiento, como los tilda de sabios en otro.

También es reseñable que los personajes vascos de las novelas de Baroja tienen mucha mejor imagen que otros marinos. “Yo tuve hace tiempo un administrador vasco y marino, como usted. Era un hombre muy fiel, muy honrado”, leemos en *El laberinto de las sirenas* (Baroja 1970: 288). Si hay marinos borrachos y malos marinos, normalmente no son vascos, como el capitán Butler de *Los pilotos de altura* (Baroja 1970: 554). Y de los vascos se puede afirmar que si tienen características negativas y grandes defectos éstos suelen quedar compensadas por su gran capacitación profesional, como el capitán Oyarbide de *Los pilotos de altura* (Baroja 1970: 557).

En los textos de las cuatro novelas del mar de Baroja se desprende un cierto pesimismo a la hora de describir las sensaciones y sentimientos de los marinos protagonistas.

En *Las inquietudes de Shanti Andía* leemos:

Este deseo es consecuencia de mi fondo de epicureísmo y de la decantada indolencia que tanto me han reprochado, y que, sin duda, desarrolla y exagera la vida del marino.

Realmente el mar nos aniquila y nos consume, agota nuestra fantasía y nuestra voluntad. Su infinita monotonía, sus infinitos cambios, su soledad inmensa nos arrastra a la contemplación.

Y más adelante, hablando de la influencia del mar en los marinos, añade: “Si a uno le coge mozo como a mí, le moldea de una manera definitiva, le hace marino para siempre; al que de niño se entrega a su poder con el alma cándida, con la inteligencia virgen, le convierte en su esclavo”, y unos párrafos más adelante dice: “Antes, el capitán era un personaje sabio, un tirano de un poder inaudito, un hombre que tenía que bastarse a sí mismo; hoy es un especialista injerto en un burócrata” (Baroja 1970: 10-11).

En *El laberinto de las sirenas*, hablando sobre la vida como marino del protagonista Juan Galardi, dice: “La vida triste, monótona y soñolienta del marino le dio un carácter oscuro y misántropo” (Baroja 1970: 315).

Es reseñable, igualmente, la insistencia del autor en diferenciar a los marinos de altura de los marineros y pescadores. Esto tiene su importancia para los marinos profesionales, ya que un marino es alguien con formación superior, no un marinero. Es como hablar de todos los trabajadores de una obra como obreros, incluyendo a los ingenieros y arquitectos.

Así, en *Las inquietudes de Shanti Andía* leemos:

Para el pescador, para el hombre ignorante y sencillo que no puede apoyar sus ideas en las bases de la ciencia, el mar es un tirano, le engaña, le adula, le seduce, le ahoga. Para el pobre marinero, el mar es el sùmmum del interés, del encanto, de la variedad. Esos trabajadores míseros cuya vida es una continua lucha y un esfuerzo titánico y desproporcionado, son muchas veces felices, y el mar, su enemigo el mar, el monstruo incomprensible, llena su existencia y hace su felicidad. Para nosotros los marinos de altura, el mar es principalmente una ruta, es casi exclusivamente un camino. ¡Pero qué camino! (Baroja 1970: 10).

Luego, hablando de la formación académica del joven Shanti Andía, nos dice Baroja:

Recalde, Zelayeta y yo ingresamos en la Escuela de Náutica¹. Hubiéramos preferido ir, como los chicos del muelle, a pescar con algún viejo marinero, pero no podíamos. Éramos víctimas de nuestra posición elevada. Si queríamos ser marinos de altura, teníamos que estudiar, y para nosotros el ser pilotos de derrota constituía una gran superioridad (Baroja 1970: 46).

En *El laberinto de las sirenas* el protagonista Juan Galardi diferencia también sobre la categoría de marinos: “Yo no he hecho viajes importantes por el Mediterráneo. En el tiempo que fui marino y navegaba, no estaba abierto el canal de Suez, y las rutas mediterráneas eran pequeñas y sin importancia: para capitanes de cabotaje, no para marinos de altura” (Baroja 1970: 257). Antiguamente los marinos se preparaban para diferentes rutas, igual

1 Los estudios de Náutica en el País Vasco se remontan al s. XVIII.

que hoy hay diferentes titulaciones que facultan a un marino a mandar buques de diferentes tonelajes. Los marinos de altura a los que se refiere serían los equivalentes a los actuales Capitanes de la Marina Mercante, y los capitanes de cabotaje serían los actuales Oficial de Primera o Patrones.

En relación a esto, es interesante ver las referencias que en estas novelas se hacen hacia la formación de los marinos. Hoy en día para llegar a Capitán de la Marina Mercante se necesita completar una carrera técnica universitaria de cinco años académicos y luego hay que navegar durante unos años como oficial para conseguir los días de mar suficientes para obtener el título de Capitán de la Marina Mercante.

Antiguamente, y esto se ve bien en estas novelas, la formación era más profesional y tras la realización de los días de mar necesarios se accedía por medio de exámenes a diferentes categorías profesionales, como Primer Oficial y Capitán.

En las novelas del mar de Baroja los protagonistas comentan en varias ocasiones sus años de estudio y de preparación hasta llegar a capitanes o pilotos de altura, como les llama el autor.

Shanti Andía, por ejemplo nos explica cómo (Baroja 1970: 61-63), tras los exámenes en la Escuela de Náutica, se puso en manos de un capitán para navegar en su barco como agregado (hoy en día se llama Alumno en prácticas) durante un año y pico para volver de nuevo a la Escuela de Náutica para terminar los estudios. De allí, nos dice, salió como Piloto Primero, para luego, tras otro tiempo a bordo de un barco como oficial, alcanzó la condición de Capitán a la edad de veintitrés años² (Baroja 1970: 87).

Por su parte, Ignacio Embil, protagonista de *Los Pilotos de altura*, nos cuenta también algo sobre sus estudios de Náutica:

Para activar mis estudios, mi madre hizo que diera lecciones por separado con el maestro Soroa, pagándole al día, por dos horas de lección, menos los domingos y fiestas de guardar, la respetable suma de dos reales. Don Segundo comenzó a enseñarme lo más esencial de la Náutica, las cuatro reglas y nociones de pilotaje, de Historia y de cosmografía (Baroja 1970: 538).

Y más adelante:

Al cabo de dos años, al llegar a La Habana, el capitán Zubigain me llamó y me dijo:
-Embil, te has portado bien y estoy contento de ti. Has concluido la carrera de mariner. Desde hoy quedas agregado al pilotaje, con el sueldo de veinticuatro duros al mes. El piloto de Evaristo Estoracha será el encargado de sacarte avante en cuestiones de náutica (Baroja 1970: 541).

Unas de las curiosidades que vemos en estas páginas es la de que mencionan el hecho que se daba antiguamente de que determinados estudios de Náutica se centraban en una derrota o viaje concreto. Por ejemplo en *Las inquietudes de Shanti Andía* se nos habla de un

2 Hoy en día es casi imposible obtener este título antes de los treinta años.

capitán, Don Ciriaco, que mandaba un buque que hacía la derrota entre Cádiz y Filipinas y leemos que este capitán “conocía muy bien su derrota, pero en lo demás estaba poco enterado” (Baroja 1970: 62).

En esos tiempos, determinados pilotos estudiaban para ser expertos en un viaje determinado o en una zona marítima determinada³. En *Las inquietudes de Shanti Andía* leemos: “Urbistondo había sido capitán, durante mucho tiempo, de un paquebote de la carrera Bilbao-Liverpool” (Baroja 1970: 117), y en *La estrella del Capitán Chimista* el protagonista explica que “los barcos de la carrera Cádiz-Filipinas se sostenían con el pasaje de ida y vuelta y la carga” (Baroja 1970: 771).

Es curioso, sin embargo, que pese a la formación que tienen los marinos y que se comenta, como hemos visto, en estas novelas, en varios pasajes de las mismas se hace hincapié en la poca cultura de los hombres de mar.

Nada más comenzar *Las inquietudes de Shanti Andía*, en el primer capítulo, el propio Shanti se define a sí mismo como “un marino poco culto” y en *El laberinto de las sirenas* leemos:

El marino no puede estar solo, como el labrador, contemplando la Naturaleza; es locuaz, necesita un interlocutor; no tiene el egoísmo del hombre solitario, ni su inteligencia; no sabe ahorrar ni su dinero ni sus palabras. El marino es como el hombre del desierto, orgulloso y rectilíneo. El marino, más generoso que el hombre de tierra, más pródigo, menos comprensivo, a pesar de su aparente cosmopolitismo es mucho más limitado de pensamiento. El mar esparce la semilla de la cultura; pero ésta germina en los valles, al pie de las montañas (Baroja 1970: 336).

Para terminar quiero hacer mención a una de las características que tienen casi todos los marinos protagonistas de las novelas de Baroja, que no es otra sino la de la valentía y el arrojo ante las dificultades.

En *Las inquietudes de Shanti Andía* el protagonista nos habla al comienzo de la obra de los tiempos pasados, de cómo era el mar anterior a su época y de los peligros a los que los

3 Carvajal Casariego, profesor de la Escuela de Oviedo, en la inauguración del curso 1988-89 dio una lección inaugural sobre la Historia de las Enseñanzas Náuticas (disponible en <http://marina.uniovi.es/laescuela/historia>) y en la misma explicó el propio surgimiento del término “carrera”, en el sentido académico actual, muy relacionado con la profesión de marino mercante:

La palabra ‘carrera’ en su sentido académico posee un origen náutico. Así, a mediados del siglo XVI, las disposiciones de la época no ofrecían una titulación náutica de tipo general; había que examinarse específicamente para ir a La Habana, a Tierra Firme, a Buenos Aires, para navegar por el Mediterráneo o para ir al Mar del Norte, de manera que un titulado náutico, por ejemplo un Piloto, recibía una licencia para, por ejemplo, la “carrera” de La Habana, no pudiendo ejercer en cualquiera de las otras en tanto no fuera examinado para ellas. Los conocimientos exigidos para cada una de ellas se diferenciaban casi solamente en lo que, en aquellos tiempos, se denominaban “derrotas”, es decir, los diferentes y casi siempre tortuosos caminos que en cada época del año había que seguir para aprovechar los vientos y no caer en las calmas tropicales. Obtener una nueva carrera permitía por lo tanto, a excepción de las “derrotas” concretas, aprovechar los conocimientos adquiridos en la primera, en una especie de convalidación de los mismos. Como es natural, los marinos no se conformarían fácilmente con tener una sola carrera, porque sus posibilidades de trabajo y ascenso eran función del número de ellas que tenían. No es difícil imaginar a dos marinos que se acababan de conocer en un fígón de Cádiz, preguntarse uno a otro: ‘Y tú ¿cuántas carreras tienes?’.

marinos debían hacer frente, y nos cuenta que estos riesgos “obligaban al marino a tomar ante los hechos una actitud gallarda [...], exaltaban la imaginación, aumentaban el valor, daban el pensamiento de luchar contra el mal y de vencerlo” (Baroja 1970: 11).

En *Los pilotos de altura*, Embil nos cuenta sobre su amigo Chimista que “era un gran capitán, hombre con una serenidad y una calma extraordinarias, y en los momentos de apuro con arranques imprevistos” (Baroja 1970: 547). Y un poco más adelante, hablando de un capitán inglés borracho, Embil dice que “la gente sin valor, sin arrestos, se puede quedar tierra adentro, destripando terrones o vendiendo varas de cinta en su tienda” (Baroja 1970: 554).

En *La estrella del Capitán Chimista* el mismo Embil, al tener que hacer frente a un tifón en su barco arenga de este modo a sus marineros:

–¡Ánimo! –los dije a los marineros, que eran buenos chicos, gente razonable y disciplinada-. Lo que hay que hacer es dar a las bombas con alma, y así nos salvaremos todos. Hay que tener valor, muchachos; los lloros y los rezos se quedan para la gente de tierra y de sacristía. ¡Ánimo y rabia, y a no achicarse nunca! (Baroja 1970: 769).

De todas formas durante las novelas se da también un cierto contraste entre este valor demostrado una y otra vez por los protagonistas y por los marinos en general, en su condición de hombres de acción, con algunos comentarios que de cuando en cuando inserta el autor. Por ejemplo, en *Las inquietudes de Shanti Andía* se dice que “el mar nos aniquila y nos consume, agota nuestra fantasía y nuestra voluntad. Su infinita monotonía, sus infinitos cambios, su soledad inmensa nos arrastra a la contemplación” (Baroja 1970: 10). O en *Los pilotos de altura*, cuando Embil se autocalifica como “un triste marino” (Baroja 1970: 523). lo que se ve también en *El laberinto de las sirenas*, cuando sobre la etapa de marino de Gallardi se dice que “la vida triste, monótona y soñolienta del marino le dio un carácter oscuro y misántropo” (Baroja 1970: 315).

Para terminar, quiero destacar que Pío Baroja es probablemente el escritor en castellano que mejor ha plasmado la literatura del mar en su obra y, como se puede apreciar claramente en sus novelas, demuestra un conocimiento exhaustivo del mundo de los barcos en su época y en épocas anteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- BAROJA, Pío (1970): *El mar (Las inquietudes de Shanti Andía. El laberinto de las sirenas. Los pilotos de altura. La estrella del Capitán Chimista)*. Valencia: Círculo de lectores.
- (1948): *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. Ocho tomos.
- (1935): *Vitrina pintoresca*. Madrid: Espasa-Calpe.
- HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín (1998): “Baroja, escritor documentado. Aproximación al vocabulario marino de Pío Baroja”. *Estudios románicos*. Vol. 10: 129.
- RIVERA, Haydée (1972): *Pío Baroja y las novelas del mar*. Madrid: Anaya Book Company, Inc.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Licenciado en Náutica y en Periodismo por la UPV/EHU. Doctor en Periodismo por la UPV/EHU.

Profesor en el Departamento de Ciencias y Técnicas de la Navegación y Máquinas Navales, E.T.S. de Náutica y Máquinas Navales, UPV/EHU.

Fecha de recepción del artículo: 24-02-2014

Fecha de aceptación del artículo: 30-05-2014

GRAZIA DELEDDA Y ESPAÑA: HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN DE *CÓSIMA* (Spanish translations of *Cosima*: Grazia Deledda and Spain)

Alessandra Sanna*
Universidad de Granada

Abstract: Grazia Deledda is currently the only Italian writer to have won the Nobel Prize in literature. Her self-training did not stop her draw an original portrait of Sardinia, her native island, illustrating the lives of characters who struggle between strong passions and sense of duty. Her work takes place in a space-time spanning the last years of the nineteenth century and the first three decades of the twentieth century, when despite the recent unification of Italy, the Sardinian culture was for most of the Italians, something totally unknown.

In this article, as its title indicates, it will be provided information about the relationship between Deledda and Spain through the Spanish translations of her last novel, *Cosima*, published posthumously in 1936.

Keywords: Deledda; Italian-spanish translation; *Cosima*.

Resumen: Grazia Deledda es de momento la única escritora italiana galardonada con un Nobel. Su formación autodidacta no le impidió trazar un original retrato de Cerdeña, su isla natal, ilustrando la vida de unos personajes que luchan entre fuertes pasiones y sentido del deber. Su obra se desarrolla en un espacio temporal que abarca los últimos años del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX, cuando a pesar de la reciente unificación de Italia, la cultura sarda era para la mayor parte de los italianos, algo totalmente desconocido.

En este artículo tal y como indica su título se proporcionará información sobre la relación entre Deledda y España a través de las traducciones que se han hecho al castellano de su última novela, *Cosima*, publicada póstumamente en 1936.

Palabras clave: Deledda; Traducción del italiano al castellano; *Cósima*.

***Dirección para correspondencia:** Departamento de Filologías Románica, Italiana, Gallego-Portuguesa y Catalana. Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Cartuja 18071, Granada. [asanna@ugr.es].

1. Introducción

Grazia Deledda muere en Roma el 15 de agosto de 1936 después de realizar lo que con apenas 20 años de edad era ya su objetivo: «ho un sogno solo, grande, ed è di illustrare un paese sconosciuto che amo immensamente, la mia Sardegna (...) di creare da me sola una letteratura completamente ed esclusivamente sarda» (Deledda 2006: 56).

La consecución del Premio Nobel de Literatura en 1926 nos revela como el sueño de la escritora se ha hecho realidad: una de la razones por la que la Academia Sueca decide otorgarle el prestigioso galardón es su indiscutible capacidad de dibujar «in forme plastiche la vita quale è nella sua appartata isola natale» (Di Pilla 1966: 72). Por lo que respecta a la relación entre la escritora sarda y España, en 1951 Joaquín Arce escribía:

La fortuna di Grazia Deledda nella Spagna non è scarsa, almeno per quello che si riferisce al gran pubblico che oggi può ricorrere a un numero non indifferente di traduzioni. Non possiamo dire lo stesso dal punto di vista critico giacché, per quanto mi risulta, non credo esista alcun saggio sulla grande scrittrice sarda all'infuori di alcune note introduttive alle traduzioni, le quali note non costituiscono certo un contributo critico adeguato e definitivo (Arce 1951: 72).

Sobre el mismo tema, años más tarde Ángel Chiclana afirmaba que era algo complicado de analizar por:

La scarsezza di dati esistenti nelle biblioteche e nelle emeroteche spagnole, ma, dall'altro canto, un tema che è lì semioculto perché visceralmente si intuisce che la problematica e la scrittura e la tecnica narrativa della Deledda dovevano aver per forza trovato eco nella società spagnola della prima metà del secolo (Chiclana 1992: 343).

Grazia Deledda se traduce en España muy pronto: en 1905 aparece la primera traducción en lengua castellana de *Nostalgie (Nostalgia)* editada en Italia en el mismo año, seguida un año después por *Cenizas*, versión española de *Cenere, Los Humildes (Anime oneste)* en 1907, la recopilación *Cuentos de Cerdeña (Racconti sardi)* publicada entre 1900 y 1910, *Entre la fe y el amor (Sino al confine)* de 1914. Hasta el 1926, año de la asignación del Nobel, se traducen solo otros cinco volúmenes, *Después del divorcio (Dopo il divorzio)* en 1914, *Elías Portolu (Elias Portolu)* en 1920, *El camino del mal (La via del male)* en 1922, el relato *La niña robada y la vuelta del hijo (La bambina rubata e il ritorno del figlio)* del mismo año y el cuento *El novio desaparecido* de 1924 (*Il fidanzato scomparso*, editado en Italia dos años después, en 1926). Si exceptuamos la publicación de la novela *Mariana Sirca (Marianna Sirca)* en 1928, única «reazione opportunista e commerciale del mondo editoriale», parece ser que el prestigioso premio no influye en la expansión de la obra de la escritora sarda en España ya que entre 1928 y 1944 no se produce ninguna traducción. Esta notable pérdida de interés hacia su obra es un fenómeno común en otros países europeos (en

Francia, por ejemplo, entre el año 1926 y el 1932 aparece solo una reedición de *Elias Portolu* e desde '33 hasta '51 solo una traducción de *Marianna Sirca*). Durante las dos décadas siguientes (entre los años '40 y '60), Grazia Deledda vuelve a ser protagonista del panorama literario español: se publican nada menos que veintiséis traducciones de veinticuatro novelas, todas ellas en la capital de España (sin embargo al principio fue Barcelona la ciudad que promovió la difusión de muchos textos deleddianos). La editorial Aguilar publica en dos volúmenes las traducciones de quince novelas y dos recopilaciones de cuentos que permiten a los lectores españoles disfrutar de una parte considerable de la obra de esta escritora¹.

2. *Cosima*

El 19 de septiembre del 1935 en la tercera página del diario *Corriere della Sera*, aparece un cuento titulado *Il primo volo*, en donde la protagonista es Cósima, una muchacha «ribelle a tutte le abitudini, le tradizioni, gli usi della famiglia e anzi della razza, poiché s'era messa a scrivere versi e novelle» (2005: 77). Este cuento representa uno de los episodios más significativos de *Cosima*, última novela de la escritora de Nuoro; la obra se publica póstumamente en la revista *Nuova Antologia* (septiembre-octubre 1936) con el título de *Cosima, quasi Grazia*, y en volumen un año más tarde, por el editor Treves como *Cosima*.

El manuscrito se compone de doscientos setenta y seis fascículos redactados con una caligrafía clara y con pocas correcciones, aun así no podemos afirmar que se trate de la versión definitiva de la novela, ya que no aparece la palabra *fine* con la que Grazia Deledda solía siempre concluir sus trabajos. Para facilitar la comprensión del texto, Emilio Treves, histórico editor de la obra deleddiana, pide al intelectual Antonio Baldini que se ocupe de la inclusión en la edición en volumen de unas notas informativas que relacionen hechos y personajes de la narración con la realidad, favoreciendo una lectura del texto en clave biográfica. No obstante, es necesario aclarar que la sola lectura autobiográfica reduciría la grandeza de esta obra, construida sin embargo con gran sabiduría sobre: «un gioco sottile di allusioni e rimandi» (Spagnoletti 1993: 956).

Partiendo de la infancia, pasando por los primeros éxitos literarios, la novela se cierra con la salida de Nuoro en donde el viaje a Cagliari (capital de Cerdeña), representa el primer alejamiento de su microcosmos que se concluye con el definitivo traslado a Roma. Este texto representa el resultado final de aquella tendencia a la introspección y al regreso al pasado que Deledda ya había experimentado años atrás con algunos cuentos en donde el factor de la oralidad ocupa un puesto relevante: en *Cosima* la “historia del muflón” por ejemplo, es la verdadera transcripción de una leyenda.

Es en el interior del hogar donde la pequeña protagonista vive en primera persona la experiencia del narrar: en la cocina durante la elaboración del pan o alrededor del fuego, Cosima se alimenta ávidamente de «leggende e racconti briganteschi» (Cerina 2005: 50). El

1 En la colección titulada *Obras escogidas* de la serie *Premios Nobel*, aparecen en el primer tomo: *Cenizas, Elias Portolu, Cañas al viento, Claroscuro, La hiedra, La madre, El secreto del hombre solitario, Annalena Bilsini*. En el segundo: *Palomas y gaviñanes, Las culpas ajenas, Mariana Sirca, El incendio del olivar, El dios de los vivos, La flauta en el bosque, La danza del collar, El pueblo del viento, Cósima*. Queda excluida la producción cuantitativa de la que se han traducido nada más que dos de las dieciocho recopilaciones publicadas en Italia (*Claroscuro* y *La flauta en el bosque*).

género de la *novella* se adapta perfectamente a las exigencias del cuento oral donde la autora a menudo prefiere el empleo de la primera persona al impersonal narrador omnisciente: en esta novela, sin embargo, el narrador aun siendo impersonal, se muestra como el cómplice más fiel de la joven protagonista. En todo el texto Deledda opta por una forma de narración mixta: narrador y personaje (dos caras complementarias de la escritora), realizan juntas un viaje en el pasado y se alternan con el interés común de «voler rispettare un livello di realtà riconoscibile, ma filtrato dalla fantasia» (Cerina 2005: 10-11).

La historia de la infancia y de la adolescencia de Cosima coincide con el desarrollo de su aprendizaje literario por lo que se puede también considerar como una novela de formación (*Bildungsroman*); no parece una simple casualidad que todas las elecciones de la escritora se dirijan hacia este tipo de esquema: un personaje adolescente y un intervalo de tiempo que engloba un proceso de formación marcado por etapas y pruebas que conducen a la madurez.

Cosima-Grazia se propone (de forma consciente o no) como mediadora entre un mundo antiguo y un mundo moderno, entre isla y continente, entre cultura oral y cultura escrita.

3. Las traducciones

En 1946 (justo diez años después de la muerte de la escritora), Santiago Magariños realiza para la editorial Espasa Calpe de Buenos Aires la primera versión en español de *Cosima*. La introducción firmada por los editores que precede la traducción, cuenta la historia de la obra y subraya su carácter autobiográfico:

Cualquier cambio de nombre en algunos otros pocos personajes del drama, debido tan solo a la oportunidad, naturalmente humana, de velar algunos rasgos hoscos o penosos del fondo de la escena, tampoco quitan a estas páginas el sabor acre de lo verdadero (Magariños 1946: 11).

El mayor mérito de Grazia Deledda es según ellos haber logrado elevar una realidad vida o conocida en primera persona «al plano superior del arte» (Magariños 1946: 12). Esta traducción presenta algunos defectos: la excesiva literalidad conduce al traductor a cometer errores bastante evidentes, como veremos a continuación.

La segunda traducción de *Cósima* es de 1955, pertenece a la colección *Obras escogidas* anteriormente mencionada y corre a cargo de José Miguel Velloso, autor de la mayoría de las traducciones españolas de Deledda. La intención del traductor es ofrecer al lector «una honesta traducción que no empañe la gracia, la frescura y la fuerza del original» (Velloso 1955: 20) indicando las dificultades que presentan las dos lenguas:

El italiano y el castellano son aparentemente dos lenguas muy parecidas y esa semejanza induce a no pocos errores. Pero la apariencia de semejanza acaba muy pronto y uno se da cuenta, primero, que no son tan parecidas como se diría a primera vista, y, segundo, que el riesgo mayor se corre cuando más se parecen (Velloso 1955: 533).

El traductor se preocupa además de subrayar cuales son las problemáticas específicas que presenta la escritura deleddiana:

Está llena de palabras de todos los días, humildes palabras de plantas de árboles, de animales, de cosas que en castellano tienen un valor diferente. Y uno tiene que esforzarse por poner las palabras de tal modo que allí donde una resaltaría demasiado aparezca otra que, diciendo lo mismo, tenga un sonido y un valor menos aparente, y poner la otra en otro lugar en donde pase más inadvertida (Velloso 1955: 533).

Con respecto a la sintaxis añade también que: «hay que tener en cuenta que la de Grazia es especialísima, precisa a veces hasta lo inverosímil, desaliñada otras y también los modos de hablar de los personajes» (Velloso 1955: 20).

En 1983 la profesora María Teresa Navarro, propone una nueva traducción al castellano de esta novela en la que informa al lector, tal y como le había hecho Velloso anteriormente, de los problemas que presenta el texto deleddiano desde el punto de vista lingüístico y de la estrategia que utiliza para solucionarlos:

La sintaxis deleddiana, sin ser del todo incorrecta, es cuando meno inusual, con un cierto abuso de los dos puntos sobre el punto y coma o el punto y seguido. En la traducción he respetado los usos de la narradora, aun cuando, a veces, pueden resultar extraños ya que la modificación por mi parte de algunos elementos de la puntuación hubiera desvirtuado su particular estilo. Sólo me he permitido intervenir en aquellos casos límite en los que falta de adecuación de uno o más signos hubieran conducido al lector a la incomprensión (Navarro 1983: 85).

En 2007 la misma estudiosa retoma su anterior trabajo mejorándolo sobre todo desde un punto de vista crítico, ofreciendo a los lectores hispanófonos una nueva visión de la última novela de la escritora sarda. Esta nueva traducción proporciona al lector los elementos necesarios para conocer y acercarse al peculiar mundo deleddiano: por medio de la nota introductoria se recibe información sobre la sociedad sarda en la que se desarrolla la narración, así como del rol de la mujer dentro de esta sociedad; asimismo se propone una reflexión sobre la gran innovación sociocultural que conlleva la obra. Habla de una postura que a su manera de ver desemboca en una «forma personal de feminismo independiente» (Navarro 2007: 26), haciendo hincapié en que en aquel periodo en Italia nacía el movimiento feminista que tenía como máxima exponente a Sibilla Aleramo, amiga de Deledda.

Se considera interesante reproducir las traducciones de un episodio casi independiente dentro de la propia novela: “la leyenda del muflón”. Entorno a brasas casi apagadas el siervo Proto, como de costumbre, cuenta a Cosima y a sus hermanos una fábula que «non è inventata; è proprio vera, ed è accaduta quando io ero bambino» (Navarro 2005: 50).

3. 1. Ejemplos de traducción

A continuación se aporta una pequeña muestra de cómo los traductores resuelven en el texto meta algunos pasajes del texto origen:

1. Il servo ero un uomo dei paesi: si chiamava Proto; basso e tozzo (Deledda 2005: 50). El criado era un hombre del país, se llamaba Proto, bajo y burdo (Magariños 1946: 34). El criado era un hombre del pueblo. Se llamaba Proto, bajo y rudo (Velloso 1955:1116).

El criado era un hombre de la zona: se llamaba Proto, bajo y tosco (Navarro 2007: 58).

2. (...) I mufioni scendono dalle cime in cerca di cibo (Deledda 2005: 5).
(...) Los muflones o rebecos bajan de las cimas en busca de alimentos (Magariños 1946: 34).

(...) Los corzos bajan de las alturas en busca de comida (Velloso 1955: 1116).

(...) Los muflones bajan de la cimas en busca de alimento (Navarro 2007: 58).

3. Avrebbe voluto raggiungere il fidanzato (Deledda 2005: 50).

Hubiera querido reunirse con su novio (Magariños 1946: 35).

Hubiera querido marcharse con el novio (Velloso 1955: 1116).

Hubiera querido reunirse con su novio (Navarro 2007: 59).

4. Sentì un lieve fruscio (Deledda 2005: 51).

Sintió, pues, un leve rumor (Magariños 1946: 35).

Oyó el rumor (Velloso 1955: 1116).

Oyó el leve rumor (Navarro 2007: 59).

5. Poi pensò che forse il fidanzato era morto e il suo spirito, ritornato nei luoghi della loro felicità, la cercasse (Deledda 2005: 51).

Después pensó que su novio tal vez había muerto, y su espíritu, volviendo de los lugares de su felicidad, la buscaba (Magariños 1946: 35).

Luego pensó que tal vez el novio se había muerto y que su espíritu volvía a los sitios de su felicidad para buscarla (Velloso 1955: 1116).

Luego pensó que su novio tal vez hubiera muerto y su espíritu, volviendo a los lugares donde habían sido felices, la buscaba (Navarro 2007: 59).

6. Era una graziosa bestia (Deledda 2005: 51).

Era un lindo animal (Magariños 1946: 35).

Era un animal gracioso (Velloso 1955: 1116).

Era un bonito animal (Navarro 2007: 59).

7. Ella lo sentì battere le corna alla porta e scese ad aprire (Deledda 2005: 51-52).

Lo oyó golpear la puerta con los cuernos y salió a abrirle (Magariños 1946: 36).
Ella lo sintió llamar con los cuernos a la puerta y bajó a abrir (Velloso 1955: 1117).
Lo oyó golpear la puerta con los cuernos y salió a abrirle (Navarro 2007: 60).

8. E poco dopo senti il ruminare del muflone affamato (2005: 51).
Y poco después oyó el rumiar del muflón hambriento (1946: 35).
Y poco después oyó comer al corzo hambriento (1955: 1116).
Y poco después oyó el rumiar del muflón hambriento (2007: 60).

9. Così un po' alla volta, divennero amici; ed ella si affezionò talmente al suo protetto (...) e se esso tardava s'inquietava per lui (2005: 51).

De este modo, poco a poco, se hicieron amigos; y ella se aficionó de tal manera a su protegido (...) y si tardaba, inquietábase por el (1946: 35-36).

Así, poco a poco, se hicieron amigos, y ella tomó tal afecto a su protegido (...) y si tardaba, se inquietaba por el (1955: 1116-1117).

De esta forma, poco a poco, se hicieron amigos y ella se encariñó de tal manera con su protegido (...) y si tardaba se preocupaba por el (2007: 60).

10. Ella lo sentì battere le corna alla porta e scese ad aprire (2005: 51-52).
Lo oyó golpear la puerta con los cuernos y salió a abrirle (Deledda 1946: 36).
Ella lo sintió llamar con los cuernos a la puerta y bajó a abrir (1955: 1117).
Lo oyó golpear la puerta con los cuernos y salió a abrirle (2007: 60).

11. Ai primi d'inverno lo sposo dovette ripartire con la greggia, i servi, i cani (Deledda 2005: 51).

A principio del invierno el esposo debió partir de nuevo con el rebaño, los zagales y los perros (Magariños 1946: 36).

(...) A primeros de invierno el marido tuvo que marcharse otra vez con el rebaño, los criados y los perros (Velloso 1955: 1117).

Al principio del invierno el esposo tuvo que partir de nuevo con el rebaño, los zagales y los perros (Navarro 2007: 60).

12. (...) E quando le nevi si sciolsero e fu ritrovata la spoglia del muflone lo si credette morto di fame e di assideramento (Deledda 2005: 53).

Y cuando las nieves se derritieron y se encontraron los restos del muflón, le creyeron muerto de hambre y aterido de frío (Magariños 1946: 37).

Y cuando la nieve se fundió y encontraron el cuerpo del corzo, creyeron que había muerto de hambre y de sed (Velloso 1955: 1118).

(...) Y cuando las nieves se derritieron y se encontró el cadáver del muflón, creyeron que había muerto de hambre y de frío (Navarro 2007: 62).

13. In settembre nacque alla giovane sposa un bambino (2005: 53).

En settembre nacióe a la joven esposa un niñito (1946: 37).
En settembre le nació a la joven un niño (Deledda 1955: 1118).
En settembre a la joven esposa le nació un niñito (Deledda 2007: 62).

14. (...) Era bello, coi capelli color rame (Deledda 2005: 53).
(...) Era hermoso, con los cabellos color de bronce (Magariños 1946: 37-38).
(...) Era muy hermoso con los cabellos color de cobre (Velloso 1955:1118).
(...) Era hermoso, con el pelo del color del cobre (Navarro 2007: 63).

15. La luna illuminava la china del monte (2005: 51).
La luna iluminaba la vertiente del monte (1946: 35).
La luna iluminaba la cresta de la montaña (1955: 1116).
La luna iluminaba la ladera del monte (2007: 59).

Umberto Eco sobre el concepto de fidelidad en la traducción, en su ensayo titulado *Dire quasi la stessa cosa* escribe:

Ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che l'interpretazione debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, al ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice, o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato (Eco 2003:16).

Los casos que se han propuesto representan solo una pequeña parte del texto pero aun así nos muestran como desafortunadamente a veces la traducción "traiciona" al original.

Es evidente que de las tres versiones, la de Navarro es en general la más fiel al original gracias a la constante búsqueda de la «intenzione del testo» de la que habla Eco. Sin embargo se considera que a veces la traductora también modifica de forma arbitraria el texto: por ejemplo cambia el genérico «servi» del texto deleddiano por el término más específico «zagales» (pastor joven, DRAE) y traduce «scese» con «salió» (pasar de un lugar a otro, DRAE).

Resuelve la perífrasis «dei paesi» del texto de origen, con «de la zona», cuando posiblemente «de los alrededores» hubiera mantenido el plural del texto de salida. Traduce el adjetivo «tozzo» que se refiere a una característica exclusivamente física por «tosco», que por el contrario indica una escasa cultura (inculto sin doctrina ni enseñanza, DRAE). El onomatopéyico «fruscio» deleddiano, que hubiera podido ser traducido con un más eficaz «crujido», se pierde en el genérico «rumor». Por lo que respeta a las dos traducciones que preceden a esta, ambas presentan errores de diversa naturaleza que alejan al lector de lengua española del original italiano.

En el caso de la más antigua, el hecho de haber sido elaborada en un país de América Latina, podría explicar el injustificado abuso de los diminutivos «animalito» o «animalillo»

en lugar de «bestia», ausente en el texto origen. Los denominados falsos amigos, conducen al traductor inexperto a una versión excesivamente literal, donde el muflón que muere «asiderato» (congelado) en el texto deleddiano, en la traducción de 1955 se convierte nada menos que en un corzo muerto de sed.

Francamente asombra la presencia de estos errores, sobre todo si se considera que José Miguel Velloso tradujo la mayor parte de la obra deleddiana y por lo tanto hubiera debido tener más familiaridad con el mundo semántico de la escritora sarda. Probablemente, como años atrás afirmaba el profesor Chiclana en uno de los congresos dedicados a Grazia Deledda:

La scrittura disadorna e antiletteraria può essere considerata una nuova sfida per il traduttore. Non parlo della scorrettezza ma del disadorno; disadorno che, quando voluto può diventare uno stile; la volontà du style deve essere rispettata da chi si accenna al lavoro di tradurre. Il problema linguistico della scrittrice sarda, che secondo me inventa un suo stile, non è stato capito dai nostri traduttori, tutti più o meno conoscitori della lingua letteraria italiana, ma incapaci, per quello stesso motivo, quanto ci possa essere in un testo di irregolare, di disadorno, o almeno incapaci di intuire la tensione che accompagnava lo sforzo dell'autrice per esprimere in una lingua di scuola quello che sentiva culturalmente in una lingua domestica (Chiclana 1992: 344).

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Joaquín (1951): "Deledda in Spagna". *Ichnusa*. VII.
- CHICLANA, Ángel (1992): "Grazia Deledda in Spagna". *Atti del seminario di studi Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900*. Nuoro: Consorzio per la lettura S. Satta.
- DE GIOVANNI, Neria (2006): *Come la nube sopra il mare: vita di Grazia Deledda*. Alghero: Nemapress.
- DELEDDA, Grazia (1993): *I grandi romanzi* (introd. SPAGNOLETTI, Giacinto). Roma: Newton Compton.
- (2005): *Cósima* (introd. CERINA, Giovanna). Nuoro: Ilisso.
- DI PILLA, Francesco (1966): "La vita e l'opera di Grazia Deledda". *Grazia Deledda premio Nobel per la letteratura 1926*. Milano: Fabbri.
- ECO, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- MAGARIÑOS, Santiago (1946): *Cósima* (trad.). Buenos Aires: Espasa Calpe.
- NAVARRO, María Teresa (1983): *Cósima* (trad.). Madrid: Nórdica Libros.
- (2007): *Cósima* (trad.). Madrid: Espasa Calpe.
- VELLOSO, José Miguel (1955): "Cósima". (trad.). *Biblioteca Premios Nobel Obras escogidas*: Madrid. Aguilar.
- (1974): "Grazia Deledda en experiencia personal". *Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani*. Cagliari: Fossataro.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Doctora en Filología Italiana por la Universidad de Granada donde actualmente ocupa el puesto de profesora visitante.

Línea de investigación: ensayos sobre la narrativa de Grazia Deledda (tema de su tesis doctoral) y en general sobre la narrativa de su isla natal, Cerdeña, con especial atención al género negro.

Fecha de recepción: 17-05-2014

Fecha de aceptación: 22-05-2014

GÓNGORA EN LA POESÍA ROMÁNTICA ESPAÑOLA

(Góngora in Spanish Romantic Poetry)

José Servera Baño*
Universidad de las Islas Baleares

Abstract: Literary criticism has generally ignored Góngora's influence on Romantic poets. They have only pointed at Góngora's Conceptist footprint, and they have forgotten about the "culterano" one. Thus, Don Luis' poetry, of great modernity, was postponed until Modernism emerged. Nevertheless, we can already find numerous "motifs" and imitations of Góngora in romantics.

Keywords: Góngora's influence; Romantic poets; Imitations.

Resumen: La crítica literaria, en general, ha ignorado la influencia de Góngora sobre los poetas románticos. Solo se ha señalado la huella del Góngora conceptista y se ha olvidado la del culterano. Así, la poesía de don Luis, de gran modernidad, se postergó hasta el surgir del modernismo. Sin embargo, ya en los románticos se hallan numerosos motivos e imitaciones gongorinas.

Palabras clave: Influencia de Góngora; Poetas románticos; Imitaciones.

1. El supuesto olvido de Góngora durante el Romanticismo español

Es frecuente, en la crítica literaria sobre la poesía romántica española, ignorar la influencia de Luis de Góngora. El romanticismo se aleja de la sensibilidad barroca y rechaza la influencia del cordobés. Las grandes figuras del siglo XIX valoraron con agrado a los poetas del XVI y a los conceptistas del XVII, y despreciaron a los culteranos¹. Así, Mesonero dedicó un artículo a don Luis en *Semanario pintoresco* (n. 54, 1837) donde ensalzaba el ingenio y la frescura de los romances y las letrillas frente a la oscuridad y extravagancia del *Polifemo* y las *Soledades*, cuyo único fin era la originalidad. De igual manera se expresó

* **Dirección para correspondencia:** C/ Camí de Son Toells 21, 3er bloque, 3º A, 07015 Palma de Mallorca. [joseservera@hotmail.com]

¹ Sobre el término *culteranismo* véase Abraham Madroñal (2009: 82 y ss).

Juan Valera: “Góngora, prevaricador del buen gusto, detestable en las *Soledades* y en el *Polifemo* y mediano poeta en sus canciones endecasílabas, [...], es discretísimo, ameno, amoroso y divertido en los romances”. (1864: 122) Menéndez Pelayo enjuiciaba negativamente la poesía del cordobés en *Bibliografía Hispanolatina*, y teniendo presente a Luzán y a Iriarte, insistía en su *Historia de las ideas estéticas*: “No se crea, sin embargo, que el triunfo de Góngora fue fácil e inmediato. El absurdo acaba por imponerse alguna vez, pero nunca sin protesta” (1974, I: 808). Quintana (1946: 125-155) en la “Introducción histórica” del *Tesoro del Parnaso Español* (1817), obra aún de presupuestos neoclásicos, rechazó todo el siglo XVII por el gusto depravado de sus plumas más cualificadas, Góngora, Quevedo, Gracián, aunque salvó al Góngora de los versos cortos. Se acepta en general que todo el siglo XIX desdeñó al Góngora de los poemas mayores, calificado de hueco, oscuro, culterano e, incluso, en casos extremos, se insistió en que había perdido el juicio. Por el contrario, se toleró la línea conceptista de don Luis. Diferentes estudios han mostrado las técnicas semejantes entre conceptismo y culteranismo, aunque, desde los comentaristas contemporáneos a Góngora persiste la distinción; así Francisco Cascales (1961:189) en sus *Cartas filológicas* (1634) la propagó: “Y si tengo de decir de una vez lo que siento, de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas;” frase ya tópica de la literatura española, base de la valoración antigua y dispar del poeta.

Esa visión peyorativa del Góngora culterano se fue transmitiendo y, en consecuencia, ya en la época romántica apenas se le menciona como autoridad literaria. Una excepción fue Ángela Grassi en “A la célebre poetisa Doña Cristobalina Alarcón”:

Esta es la sirena hermosa
ante quien mudos inclinan
Góngora, Herrera, Argensola
y otros cien su frente altiva. (1871: 244)

La poesía de Grassi nada tiene de Góngora ni de los autores mencionados. La elección es gratuita y parece deberse al azar o a la eufonía de los nombres de los poetas elegidos.

El proceder de Juan Arolas muestra esa doble consideración de Góngora. Así en “El hombre vivo y muerto” se alaba a Quevedo y Cervantes y luego se añade:

Si Silveira² y Góngora vienen,
Con su estilo enigmático y culto,
No hay remedio, me ataca un insulto,
Me va mal, y muy mal, muerto soy. (1983, III: 207)

2 Miguel de Silveira fue autor de un extensísimo poema, *El Macabeo* (1638), donde se percibe su ascendencia judía, su criptojudaismo. Cervantes lo cita en el *Viaje de Parnaso* (1614) y Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* (1629), ello muestra que era autor integrado en la España de la época. En 1635 fue acusado de “marrano” y torturado por la Inquisición, sin llegar a ser condenado. Véase la edición de *El Macabeo* (2006), 476 págs. En la época contemporánea lo cita Julio Caro Baroja, *La sociedad criptojudía en la corte de Felipe IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1963.

Por el contrario, Arolas en “La gitana” (1983, III: 251) cita a don Luis como autoridad y lo sigue más en su línea culterana que conceptista. Semejante actitud se observa en Rivas, ya que en la cabecera del “Romance Tercero” de *El moro expósito* cita unos versos del romance de Góngora, “Entre los suelos caballos” (1957: 126); y en “El conde de Villamediana” el cordobés aparece como personaje:

Ser él tan pronto se advierte
don Luis Góngora y Argote,
del nuevo estilo de moda
inventor, columna y norte.
[...]
Acaba de publicarse
su poema de “Factonte”,
en aquel tiempo un prodigio,
que hoy tiene apenas lectores;
obra de perverso gusto
y de hinchados clausulones.
Góngora, que, envanecido,
un adepto de alto nombre
ve en tan claro personaje,
sus encomios prodigóle.
Y todos los celebraban,
aunque yo decir no ose
si sus versos aplaudían
o su favor en la Corte. (1957: 398)

Realiza un panegírico de la persona del conde y en cambio infravalora tanto su poesía como la de Góngora. Es una muestra más de la actitud de los románticos.

2. Los antídotos gongorinos, hasta el siglo XIX

José Joaquín de Mora en *Poesías* (1853) cita algunas autoridades (Luis de León, Cervantes, Lope, Quevedo, Tirso, Calderón), pero la influencia de Góngora es despreciada:

De la patria infeliz ¿quién no deplora
los destinos? Allí cayó en buen hora
la gótica armazón del gongorismo;
cayó sumido en mofa, y en su abismo,
se alzó con impertérrita arrogancia
mestiza inspiración nacida en Francia. (1853: 261)

La poesía de Mora es casi siempre neoclásica, desprecia a Góngora y asocia la falta de purismo con la influencia francesa. Así, gongorismo y afrancesamiento se verán unidos en las críticas de los escritores casticistas.

Los antidotos gongorinos llegaron a finales del siglo XIX, cuando el romanticismo desfallecía, pero se iniciaba un segundo romanticismo, el modernismo. Cossío (1960: 548) se refiere al rechazo que el nuevo lenguaje modernista causó en algunos poetas de finales del XIX, entre ellos Emilio Ferrari, quien critica la nueva estética y establece un paralelismo entre el lenguaje de Góngora y el modernista, en “Receta para un nuevo arte” (1908: 205):

[...]
dese a Musset y a Baudelaire martirio,
y lengua y rima pónganse en tortura.
Pasad después la mezcolanza espesa
por alambique a la sesera vana
de un bardo azul de la última remesa,
y tendréis esa jerga soberana
que es Góngora vestido a la francesa
y pringado en compota americana.

Hay rasgos antigongorinos del XVII. En parte recuerda la “Receta para hacer *Soledades* en un día” de Quevedo. El “bardo azul” es referencia a la obra de Darío y, por extensión, al prototipo de poeta modernista. De nuevo, lo francés y, además, ahora lo hispanoamericano son objeto de crítica porque impiden el purismo del lenguaje. Así, pues, si en el poema de Mora el gongorismo y el afrancesamiento eran los males de la nueva poesía romántica, ahora, ya en pleno modernismo a esos dos rasgos se añade lo americano, que es un referente a la influencia de Darío y los poetas hispanoamericanos.

3. Góngora conceptista, modelo de la poesía romántica española

No todas las valoraciones sobre Góngora fueron peyorativas. Una parte de su obra fue apreciada. Agustín Durán, en “Discurso preliminar” de *Romancero general. Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (1849-51), considera a Lope y a Góngora instauradores del verdadero romanticismo español, ya que entendieron el destino de la poesía nacional; así “Bajo su influjo, el romance logró la flexibilidad, dulzura y perfección que le permiten expresar digna y convenientemente toda clase de pensamientos y [...] adaptarse a todo género de tonos, desde el más trivial al más sublime”. (Durán 1945: 62) Así, Bartolomé José Gallardo, tal vez el principal bibliógrafo romántico español, escribe: “cultivó la poesía, aunque sin pretensiones de poeta, [...] Sobresale en los versos cortos, eróticos o burlescos. Su gran familiaridad con los clásicos le permitió imitar no sin fortuna los romances y letrillas de Lope y de Góngora, y en la poesía satírica a Quevedo;” (Alborg 1988: 126).

José Joaquín de Mora en “Letra de un cantar” presenta ciertos motivos gongorinos:

Turbado y descolorido,
 sin destino ni concierto,
 vagaba con paso incierto
 un zagal de amor herido.
 Dura estatua parecía
 Sobre un risco reclinado:
 Porque estaba enamorado
 De un monstruo de tiranía. (1853: 79)

Ese “con paso incierto” casi es copia del “con pie incierto” del soneto de Góngora “De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado”. El “zagal de amor herido” evoca al peregrino de amor de las *Soledades*. La diferencia estriba en las redondillas de Mora, que no es un caso aislado en la poesía romántica española, pues el tema del amor tirano también se halla en Rivas (1854: 53, 166, 176), en Martínez de la Rosa (1847: 165), en Robustiana Armiño (1851: 76), en Antonio Arnao (1857: 159), todas muy cercanas a la de don Luis, parecen diferentes ecos del “Ciego que apuntas y atinas”, cuyo estribillo es “Déjame en paz, amor tirano, / déjame en paz”. En él Góngora presenta la idea del amor como una milicia: “Amadores desdichados/ que seguís milicia tal,” (2000: 7) que se concreta en Arolas: “Más dulce es la milicia del amante, / Distintas son sus armas y peleas,” (1982, I: 2).

Cossío (1960: 190) indica que Vicente Barrantes en “Historia universal” de *Baladas españolas* tiene un claro sello gongorino:

¡Niña!, ¡niña!, niña!
 (le dice su madre),
 ¿por qué está tan pálido
 tu hermoso semblante?
 -¡Ay madre! (responde
 la infeliz), ¡Ay madre!... (1865: 155)

Se parece a los poemas de lamentación femenina como “La más bella niña” o “Lloraba la niña”, de Góngora, donde se produce un diálogo entre madre e hija y un lamento por la misma causa. En este mismo sentido, Agustín Bonnat alaba que el poema “No miréis a la novia” tiene ese sello del Góngora conceptista³. Algunos poetas de segunda línea mostraron sus influencias. Juan Antonio Viedma en *Cuentos de la Villa* (1868) imita a Góngora, tal como indica Cossío (1960: 246-247) en “La serrana”: “Vuélvete a Cuenca, serrana,/ serrana, vuélvete a Cuenca.”, que evoca el romance gongorino “En los pinares del Júcar” (2000: 223-225). También una primera figura como Campoamor se refiere al personaje de la serrana en “El amor de la sierra” (1888: 74-75).

3 El comentario de Bonnat se halla al final en la versión digitalizada de *Baladas españolas* de la Biblioteca Virtual Universal, 2003, con la consideración de artículo crítico con el título “*Baladas españolas* de Don Vicente Barrantes”.

La poesía de Estébanez Calderón se emparenta con las letrillas de Góngora (Rubio Cremades 1997: 161). Al respecto destacan las letrillas pastoriles y las moriscas, más cercanas al Góngora culterano por su carga ornamental. Así, poetiza el tema de los celos; aparece el típico retrato femenino y el tópico del *locus amoenus*. Llama la atención, además de la calidad del verso de Estébanez, el uso del yo narrativo femenino, fórmula ya del romancero que llega al cordobés, y el ejercicio antirrealista que suponen estos poemas de arte menor, en un autor cuya obra en prosa se basa en la observación de la realidad.

Antonio Alcalde Valladares en “Don Luis de Góngora y Argote” (Cossío 1960: 1094) relata la vida y la obra del cordobés, con un tono laudatorio, raro en la época. Otra singularidad es la que indica Montolí (1996: 199) en Campoamor ya que uno de sus poemas lleva por título “el estribillo de una cancioncilla popular” retomada por varios poetas, por ejemplo, Góngora en la letrilla que comienza: “Da bienes la Fortuna/ que no están escritos:/ *cuando pitos flautas,/ cuando flautas pitos.*”

Así, pues, diversos motivos del Góngora conceptista se reprodujeron. Pero, también ciertos elementos del Góngora culterano fueron recreados bajo modelos de arte menor.

4. Góngora culterano, modelo de la poesía romántica española

Cossío (1960: 1172) afirma de Bernardo López García⁴:

Es ampuloso a la manera cordobesa, desorbitado en las imágenes, desmedido en las metáforas, pero su acierto de expresión y su sentido poético de las cosas le hacen escribir versos con la poesía que hoy consideramos válida, [...] Y un ejemplo más extenso de imagen desmesurada, que hubiera hecho sonreír con benevolencia a Góngora, es el siguiente de su oda “Asia”.

Pero, poco hay de Góngora en *Poesías* (1867) de López García, aunque su prologuista y amigo, Juan Antonio Viedma, lo cite dos veces. La grandilocuencia y la ampulosidad del jaenés es propia de la retórica decimonónica más que del supuesto influjo gongorino.

4.1. Sintaxis gongorina

En *El Diablo Mundo* de Espronceda hay cierta sintaxis gongorina: “Que honran el siglo: espléndidos varones, / dicha no, pero honor de las naciones!” (1992: 347). Luego:

Alzase lejos nebulosa bruma,
De sombra rica, si de luces falta,
Y el verde prado y el lejano monte
Muro y término son del horizonte. (1992: 413)

⁴ Bernardo López García (Jaen, 1838- Madrid, 1870) fue un singular poeta debido a su activismo político. Antimonárquico y revolucionario acabó en la indigencia que lo llevaría a la muerte. Se hizo famoso el inicio de su poema “El dos de mayo”: “Oigo patria tu aflicción/ y escucho el triste concierto/ que forman, tocando a muerto/ la campana y el cañon...” (1867: 51)

Son fórmulas gongorinas como (A no, B) o (A, si B) y también el uso de bimembres, aunque no sea un recurso exclusivo de don Luis.

Alguna concesión a dicha sintaxis también se halla en “El moro expósito” de Rivas:

No la hermosa azucena más lozana
la blanca frente y el erguido cuello,
[...]
no más gentil orillas del arroyo,
precursor de la flores, el almendro
se mece, ufano, en tarde sosegada,
de las auras de abril al blando aliento. (1957: 114)

4.2. Metáforas y léxico gongorinos

Domingo Ynduráin (1992: 101) señala que, en las octavas que Lista añadió a *El Pelayo* de Espronceda, hay metáforas de estilo gongorino, así “esmeralda” por “hierba”. Esas estrofas forman un *locus amoenus* que tiene rasgos del paisaje gongorino; así los versos que cierran en bímembre la séptima estrofa “Y derrama la aurora en sus albores/ Luz regalada y regaladas flores.” (1992: 101) recuerdan al poema “Lisonjea a doña Elvira de Córdoba, hija del señor de Zuheros”: “Dulce la mira la Aurora/ entre purpúreos Albores,/ pacer las, que trezó, flores,” (2000: 364).

En “Fragmento Cuarto” de *Fragmentos de un poema*, de Martínez de la Rosa, se hallan varios rasgos gongorinos. Al igual que en el soneto XXV o el verso 431 de la *Soledad Primera*, donde el “lino” son las velas del barco, también en el autor decimonónico: “de dar el leve lino al vago viento” (1957: 200); o referencias como Favonio, can, turba o la presencia de un peregrino (1957: 200-201).

Arolas escribe metáforas, ya trilladas en su época, como “líquidas perlas” y “los insectos cuyas alas/ De zafiros y amatistas” (1982, I: 89), que en Góngora fueron de gran originalidad. Arolas con ellas se acercaba al parnasianismo en la ambientación refinada y oriental que, además, evocan la bella naturaleza creada por Góngora. También en Valera aparecen metáforas semejantes: “sobre las ondas de zafiro y plata/ de los hermosos ríos.” (1858: 19) Los metales preciosos y la pedrería le sirven a don Luis para embellecer la naturaleza, de la misma manera pero con menos virtuosismo lo realizan los románticos.

El tópico petrarquista “cristal como agua” llega a Arolas, que lo repite con diversas variantes; y el “cristal líquido” (2000: 509) de la *Fábula de Piramo y Tisbe* es utilizado igual por Bermúdez de Castro (1840: 282). “Cristal” suele asociarse a la fuente, así en la *Égloga segunda* de Garcilaso de la Vega (1981: 331): “y en medio aqueste fuente clara y pura / que como de cristal resplandecía”. La imagen pasa por Góngora y llega hasta los modernistas. En *El Polifemo* se lee “al sonoro cristal, al cristal mudo.” (2000: 342) y Arolas también “sonoro cristal de pura fuente” (1982, I: 108); y reproduce la famosa metáfora del verso 6 de la *Soledad Primera*, “en campos de zafiro pace estrellas” (2000: 366)

que procede de Virgilio: “Polus dum sidera pascet”⁵, en Arolas: “Los campos de zafiro do caminas,” (1982, II: 51).

En “El paso honroso”⁶ del duque de Rivas se cita al conde Niebla⁷, unas “batallas del amor”⁸ (1957: 82, 84) y algunos términos de los reprobados por Quevedo en “Receta para hacer *Soledades* en un día” (1981: 1161), aunque ello más que una imitación o simple homenaje a Góngora solo sea una prueba de la adaptación de tales palabras al castellano como ya había ocurrido antes y se confirmaba, una vez más, en el siglo XIX.

4.3. Sonetos

Domingo Ynduráin indica que el verso de *El Diablo mundo*, de Espronceda, “¿No lo ves que todo es humo, y polvo y viento?” (1992: 344), recuerda al final del famoso soneto de Góngora: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (2000: 27). De forma parecida García Gutiérrez (1947: 346) cierra uno de sus poemas: “en tierra, ceniza y polvo.” También José Joaquín de Mora (1853: 499) escribe: “y allí ceniza, polvo, nada.” Aún más breve es el verso de Zorrilla (1847: 6): “la miseria..., el polvo..., la nada.” Todo ello muestra que el endecasílabo gongorino repercutió en primeras figuras del romanticismo.

Existe una tradición sobre el retrato femenino (*descriptio puellae* y *donna angelicata*), donde destaca el contraste entre el blanco y el rojo, ya sea descrita la tez, la frente o los labios mediante metáforas. Es una técnica de origen clásico (Virgilio, Horacio, Ovidio, etc.) que llega a Góngora, y que recoge Espronceda en *El Diablo Mundo*: “Y el que mayo pintó de rosa y nieve/ semblante alegre que salud destella,” (1992: 423). Rivas se hace eco de esta fusión: “en sus mejillas de jazmín y rosa/ la fresca juventud brillaba.” (1957: 77); y, entre tantos, Arolas: “rodaba por su faz de nieve y rosa” (1982, II: 130); Romero Larrañaga: “Tu cutis celestial de rosa y nieve/ era en tersura y brillantez cual nácar;” (1841: 152); Juan Valera: “la tez de rosas y nieve” (1858: 244); y García Gutiérrez: “Por eso de sus mejillas/ que a la aurora avergonzaban, / huyó el color sonrosado/ trocando en nieve la grana. (1947: 206)

Apunta Domingo Ynduráin (1992: 443) que “aparece [...] el tema de Ausonio emulado por Garcilaso en el soneto XXIII, que comienza ` En tanto que de rosa y d’azucena [...] co-

5 Publio Virgilio Marón, *Eneida*, Libro I, verso 608, CSIC, Madrid, 2009, vol. I, famoso por el inicio de su poema “El dos de mayo”: “Oigo patria tu aflicción/ y escucho el triste concierto/ que forman, tocando a muerto,/ la campana y el cañón...” (1867: 51)

Publio Virgilio Marón, *Eneida*, Libro I, verso 608, CSIC, Madrid, 2009, v p. [41]; se propone esta traducción: “mientras el cielo apaciente estrellas”.

6 El “paso honroso” es historia legendaria sobre un hecho de armas sucedido en 1434 por parte de don Suero de Quiñones (1409-1458), quien en el puente de Hospital de Órtigo, en la ruta del Camino de Santiago, con permiso del rey Juan II de Castilla, fue retando a los caballeros que por allí pasaban como muestra de amor por su dama. El hecho fue relatado por escritores de la época y también por la posteridad. Véase *Libro del paso honroso, defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones. Compilado de un libro antiguo de mano por Fr. Juan de Pineda, religioso de la Orden de San Francisco*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Sancha, año de M.DCC.LXXXIII, de la edición presente, 2008, Valladolid, editorial Maxtor.

7 A quien Góngora dedica la *Fábula de Polifemo y Galatea*. El Conde de Niebla, primogénito del Duque de Medina Sidonia. Véase Antonio Vilanova (1957: 139). En esa misma página se encuentran los comentarios de José Pellicer (*Lecciones solemnes*, 1630) y García de Salcedo Coronel (*El Polifemo de don Luis de Góngora comentado*, 1636).

8 Sirvió de epígrafe a Verlaine en “Lassitude” de *Poèmes saturniens* (1866). José Manuel Caballero Bonald tituló con ese verso uno de sus poemas de *Descrédito del héroe* (1977).

ged de vuestra alegre primavera’ ”; y por Góngora en el soneto 228: ‘Mientras por competir con tu cabello [...] goza...’ ”, así en Espronceda en *El Diablo Mundo*: “Goza [...] / Coged de amor las rosas y azucenas”.

Campoamor acumula referencias gongorinas muy diversas. Cossío (1960: 296) afirma que “de Góngora mismo, llega a reproducir versos y a injertarles en sus períodos métricos,”. Sus preferencias son renacentistas pero cuando intensifica determinados rasgos se acerca a Góngora. Así ocurre en “El baile” o en “El busto de nieve” (1996: 109 y 124)

Algunos motivos del Góngora culterano se hallan en la poesía romántica. Y, aunque el uso de tópicos permite ver diversas fuentes, la de Góngora es evidente, así en la asociación del amor al veneno del soneto “La dulce boca que a gustar convida...” (Góngora 2000: 48) es recreada por Rivas (1854: 173): “del labio ardiente de mi bien bebía/ Amor, delicias y fatal veneno?”. Romero Larrañaga (1841: 255) en “Tus gracias” desarrolla el tópico del prado ameno, pero su inicio es un retrato femenino en el que surge el veneno en los labios de la amada: “Destilan miel tus labios olorosos/ y su aroma en los míos es veneno”.

4.4. *Fábula de Polifemo y Galatea*

Se ha pretendido que *El Polifemo* apenas interesó en el siglo XIX. Sin embargo, resulta fácil encontrar numerosas referencias al poema. Rivas (1957: 62), en la primera octava de su égloga “Adelfa”, escribe: “estos humildes versos, que Talía/ me dictó, acaso logren agradarte;” que evoca el inicio de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “Estas que me dictó rimas sonoras,/ culta sí, aunque bucólica, Talía” (2000: 337).

Ynduráin señala que los versos de Espronceda (1992: 210): “Mas si el ardiente sol lumbré enojosa/ vibra el can en llamas encendido,” recuerdan a los de *El Polifemo*: “Mudó la noche el can, el día, dormido,/ de cerro en cerro y sombra en sombra yace;” (2000: 342).

En “A los excelentísimos señores marqueses de Santa Cruz” Rivas describe un telón de fondo semejante al de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

[...]
entre celajes de luciente plata,
a la cumbre del blanco Lilibeo,
cárcel ardiente o bramadora tumba
de los furiosos del audaz Tifeo;
y al nombre de Girón esclarecido
que entre sus riscos cóncavos retumba,
callan su ronco hervor y su ladrido
Escila y Caribdis, de respeto llenas,
conmuévase Trinacria, y mis cantares
ledas, cruzando los desiertos mares
repiten, seductoras, las Sirenas... (1957: 505)

En la fábula gongorina, aparecen el Lilibeo, Tifeo y Trinacria (2000: 337), que igual se hallan en Rivas, donde el mito y el presente se funden en un ambiente con referencias a

Sicilia y a las sirenas, que también se encuentran en el mar napolitano en los sonetos “Al duque de Feria, de la señora doña Catalina de Acuña” y “Al conde de Lemus, viniendo de ser Virrey de Nápoles”. Sirenas presentes en las *Soledades* y en otros poemas de don Luis. Asimismo, Escila se menciona en la estrofa LVI del *Polifemo* gongorino (2000: 350). Las coincidencias formales son evidentes pues tanto Góngora como Rivas pintan de blanco o de plata el Lilibeo, que sirve de tumba a Tifeo, motivo repetido por ambos poetas.

Una coincidencia curiosa se produce entre García Gutiérrez (1947:28), que escribe: “Rauda serpea, en trémulos cambiantes/ reflejando del sol la luz dudosa” con otro famoso verso de Góngora: “pisando la dudosa luz del día” (2000: 339)⁹ o bien de la *Soledad Primera*: “los rayos anticipa de la estrella,/ cerúlea ahora, ya purpúrea guía/ de los dudosos términos del día” (2000: 394).

La imagen de la piel femenina como fusión de rojo y blanco, ya apuntado, se concreta en *El Polifemo* como “o púrpura nevada, o nieve roja” (2000: 340). Arolas en “Laura” también la utiliza: “Tu semblante de púrpura y nieve” (1982, I: 51). De igual forma el inicio de la estrofa XXIV del *Polifemo*, “Salamandria del Sol” (2000: 342) es convertida por Arolas en “¿O si una salamandra en su amor ciego” (1982, I: 74). La explicación de Dámaso Alonso (1967, III: 143-144) abunda en el mismo sentido que adquiere en Arolas.

En Ros de Olano hay una expresión semejante a la gongorina “fatigar la selva” (2000: 337) es “en el monte fatigué la caza” (1886: 141) y Rivas se aproxima más a los términos de don Luis: “Diana –dice-./ que los montes y selvas fatigando,” (1957, I: 64).

Los bimembres del *Polifemo*: “infame turba de nocturnas aves,/ gimiendo tristes y volando graves.” (2000: 338) parecen tener cierto eco en “Una despedida” de Coronado (1993: 519-520), aunque el cariz es lógicamente romántico. El motivo se repite en Rivas: “turbando solo el general silencio/ de las áridas hojas el murmurio,/ o de nocturnos pájaros el vuelo.” (1957: 125). Los románticos desarrollaron constantes juegos eufónicos con la imagen de las aves.

En las “Églogas” de Arolas la mayor influencia es de Garcilaso y Gil Polo, con reminiscencias de fray Luis de León; sin embargo, la égloga II se titula “Polifemo”, y el argumento es el mismo, aunque el final sea un poco diferente en uno y otro poema, así termina el romántico:

Así cantaba el triste Polifemo
Con voz que estremecía el alto monte
Y la vecina selva dilatada;
[...]
Cuando a lo lejos, en la playa hermosa,
Vio a Galatea, ninfa desdeñosa,
Con Acis caminar por la ribera
Y, herido de furor y pena fiera,
Desgajando un peñasco ponderoso,
Lo arrojó con tal furia u osadía

9 Verso que Camilo José Cela escogió para dar título a su único poemario de 1945.

Que, retemblando el monte cavernoso,
En sus ecos el golpe repetía;
Acis huyó, la ninfa conmovida,
Temiendo por su vida,
Con llanto y pena suma,
Arrojándose al mar, formó su espuma.

Lógicamente, hay algunos elementos coincidentes con el final de Góngora, pero, el final pletórico de don Luis es inimitable. En Arolas el final es un tanto incierto por lo que se refiere a Acis que parece huir aunque, con cierta imaginación, podemos suponer que es cobijado por Galatea que forma su espuma. En cambio en Góngora todo queda perfectamente definido, exacto, rotundo, sin posibilidad de que el lector pueda hacer varias lecturas, servidumbre de la perfección.

4.5. Soledades

Las *Soledades* también fueron imitadas, en algunos aspectos, por los poetas románticos. Así, en *El solemne desengaño*, de Rivas (1957, I: 379), se imita el famoso verso inicial de la *Soledad Primera*; en el romántico se suprime el hipérbaton y se abrevia: “Era la estación florida”. También presenta, en otro poema, al “caminante, y siente luego/ de la sierpe la negra mordedura” (1957, I: 17), figura que recuerda al peregrino de amor gongorino:

Curábame las heridas
y mayores me las daba;
curábame las del cuerpo,
me las causaba en el alma. (Rivas 1854, I: 17)

Otras reminiscencias gongorinas de Rivas se hallan “En la cabaña de Antimio”: “la confusión hollando del desierto/ descaminado y triste peregrino”, más adelante “Y la pasé con planta fatigada,/ solo, descaminado, perseguido,” (1957: 53, 58). Ambos fragmentos recuerdan el soneto de Góngora “Descaminado, enfermo, peregrino” (2000: 158). Arolas repite la figura del peregrino junto a otros elementos:

Al pie de cada choza el peregrino
encuentre blanda sombra y buen asiento
y, al pasar por el borde del camino,
no le incomode el can, ladrando al viento: (1982, II: 57)

5. Conclusión

El supuesto olvido de Góngora en el XIX no fue tal. Se imitaron, de forma sencilla, los tópicos gongorinos más conocidos. Por la entidad de los poemas mayores de Góngora, esa línea de imitación del poeta cordobés se hizo muy evidente y llamativa en algunos poetas,

aunque dudaran en manifestar su seguimiento o admiración. Los románticos se percataron de aspectos superficiales de la poesía del cordobés. Los modernistas supusieron el inicio de la comprensión de la obra de Góngora, que alcanzó su apogeo con el Grupo del 27, que no solo vivió una etapa de literatura neogongorina, sino también una asimilación de la modernidad que la poesía esteticista de Góngora suponía.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis (1988): *Historia de la literatura española. El Romanticismo*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso (1967), *Gongora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 3 vols.
- ARMIÑO, Robustiana (1851): *Poesías*. Oviedo: Imprenta Martínez Hermanos, vol. I.
- AROLAS, Juan (1982-1983), *Obras*, ed. L. F. Díaz Larios, Madrid, Atlas, 3 vols.
- ARNAO, Antonio (1857): *Ecos del Táder*. Madrid: Imprenta Nacional.
- BARRANTES, Vicente (1865), *Baladas españolas*, Madrid, J. C. Cebrián, 2ª ed.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador (1840), *Ensayos poéticos*, Madrid, Gabinete literario.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1888), *Obras completas*, Barcelona, Montaner y Simón. (1996), *Antología poética*, ed. Víctor Montolí, Madrid, Cátedra.
- CASCALES, Francisco (1961): *Cartas filológicas*, ed. Justo García Soriano. Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, vol. I.
- CORONADO, Carolina (1993), *Obra poética*, ed. G. Torres Nebreira, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2 vols.
- COSSÍO, José María de (1960): *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- DURÁN, Agustín (1945): "Discurso preliminar" en *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Atlas, BAE X.
- ESPRONCEDA, José de (1992): *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1831), *Poesías del Solitario*, Madrid, Imprenta de D. E. Aguado.
- FERRARI, Emilio (1908): *Por mi camino: Poesías*. Madrid: Imprenta de la Revista Archivos.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1947): *Poesías*, ed. Joaquín de Entrambasaguas. Madrid: RAE.
- GIL Y CARRASCO, Enrique (1954), *Obras completas*, Madrid, Atlas, BAE LXXIV.
- GÓNGORA, Luis de (2000), *Obras completas, I*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro.
- GRASSI, Ángela (1871): *Poesías*. Madrid: Imprenta de M. Campo Redondo.
- LÓPEZ GARCÍA, Bernardo (1867): *Poesías*. Jaen: Est. y Tip. de D. F. López Vizcaíno.
- MADROÑAL, Abraham (2009): *Humanismo y filología en el Siglo de Oro. En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*. Universidad de Navarra, Iberoamericana y Verbuert. Pamplona, Madrid y Frankfurt, 82 y ss.

- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1847): *Poesías*. Madrid: A. Espinosa, 2ª ed. (1957): *Obras completas*. Madrid: Atlas, BAE 149.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1974), *Historia de la ideas estéticas*, Madrid, CSIC, 2 vols., 4ª ed.
- MORA, José Joaquín de (1853). *Poesías*. Madrid: Estudio Topográfico de Mellado.
- QUEVEDO, Francisco de (198), *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- QUINTANA, Manuel José (1946), *Obras completas*, Madrid, Atlas, BAE XIX, pp. 125-155.
- RIVAS, duque de (1854): *Obras completas*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca Nueva, vol. I. (1957): *Obras completas*. Madrid: Atlas, vol. I.
- ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio (1841): *Poesías*. Madrid: Imprenta V. Lalama.
- ROS DE OLANO, Antonio (1886), *Poesías*, Madrid, Imprenta M. Tello.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1997), “El costumbrismo”, *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Ed. Guillermo Carnero y Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa Calpe.
- SILVEIRA, Miguel de (2006): *El Macabeo*. Lancaster: Labyrinthos.
- VALERA, Juan (1858), *Poesías*, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra. (1864), *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, Librería de A. Durán, tomo I.
- VEGA, Garcilaso de la (1981), *Obras completas*, ed. Elías Rivers. Castalia, Madrid.
- VILANOVA, Antonio (1957): *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: Anejo LXVI de la RFE, CSIC.
- YNDURÁIN, Domingo (1992): editor de José de Espronceda, *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*. Madrid: Cátedra.
- ZORRILLA, José (1847), *Obras. Tomo I. Obras poéticas*, París, Baudry.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Catedrático de Literatura Española de la Universitat de les Illes Balears.

Líneas de investigación: 1) La presencia de los clásicos españoles en la literatura española contemporánea. 2) Literatura española del siglo XIX. 3) Ramón del Valle-Inclán.

Fecha de recepción del artículo: 3-4-2014.

Fecha de aceptación del artículo: 7-4-2014.

LITERATURA, HISTORIA Y TRADUCCIÓN

Joaquín Rubio Tovar

Ediciones de La Discreta, Colección Bártulos 11, Madrid, 2013, 690 pp.

(ISBN: 978-84-96322-58-5)

Fernando Carmona Fernández

Universidad de Murcia

Tras la publicación de *El vocabulario de la traducción en la Edad Media* (Alcalá de Henares, 2011), Joaquín Rubio Tovar nos ofrece *Literatura, Historia y traducción*; un volumen extenso de 690 páginas que responden al interés y ambicioso planteamiento del trabajo. Si, en la publicación del 2011, la consideración del rico léxico de la traducción en las lenguas románicas apuntaba a la importancia de la *traducción* para la conservación, la transformación y la transmisión del saber en la Edad Media; ahora, nos da cumplida cuenta de cómo la tarea traductora es una tarea primordial en la configuración y forma de ser de nuestra cultura.

El libro se divide en siete capítulos en los que aborda desde los problemas teóricos de la traducción a sus problemas particulares en Dante o en Rilke; o sobre música y traducción.

El capítulo primero («I. De Babel a las lenguas prometidas») parte del análisis del texto bíblico como mito de la confusión e incomunicación para pasar al debate histórico sobre la lengua primitiva medieval y el culto a lo único frente a lo múltiple («1.2. De lo Uno a lo Múltiple»). La nostalgia de una lengua pura y original se extiende al Renacimiento y al siglo XX (Steiner, W. Benjamin, U. Eco, Derrida, etc.). En el siglo XVI, la confusión babélica será considerada como causa de la inadecuación entre la palabra y la realidad, incluso Góngora será acusado por sus contemporáneos de babélico. El estigma de Babel convierte la traducción en un resultado del pecado y al traductor condenado a la *traición*. Si el mito de Babel ha favorecido la «mala imagen» de la traducción, J. R. T., como G. Steiner, sostiene «que si existe civilización es porque se ha traducido». El profesor Rubio se alza contra el lugar común tan repetido de la imposibilidad de la traducción y de la sacralización de la lectura del original aunque apenas se conozca su lengua, olvidando que cada acto de lectura es, a su vez, una *traducción*. Nuestro estudioso señala cómo desde principios del XVI se anatematiza las traducciones que se difunden, gracias a la imprenta, por parte de letrados que ven amenazado su monopolio del saber. Frente a esta actitud que se ha prolongado largamente desde aquel siglo, se contrapone en el último tercio del siglo XX la *deconstrucción* de Derrida que afirma la imposibilidad de lo único e inmutable y de una lectura como la verdadera.

El sentido de la traducción es su diferencia del original y el texto traducido que hay que considerar como un suplemento del anterior; de aquí que el filósofo prefiera, frente a traducción, el término *transformación*. En el apartado siguiente («1.3. Las lenguas prometidas»), establece el debate en Dante (*Divina Commedia, De Vulgari Eloquentia*) como búsqueda de la lengua más pura y originaria y como el vehículo más ilustre en la selva de dialectos de su época. A continuación (1.3.2), emparenta el mito de Babel con el de Aracne en cuanto que la traducción no tiene una existencia acabada; pertenece a un continuo *hacerse y trasladarse (translatio studii)*. Un nuevo Pentecostés o superación de Babel. El relato de Babel le permite a J. R. T. considerarlo como ejemplo simbólico de la percepción histórica que ha tenido la traducción: «el relato babélico sirvió para ejemplificar el castigo divino, la confusión y división de las lenguas, la división geográfica del mundo, pero también la relación entre el rey y su pueblo, y la traducción como una consecuencia del castigo» pero también desde la Edad Media aparece una percepción positiva del episodio bíblico (p. 99).

El segundo capítulo («2. La traducción se hizo historia») aborda la capacidad interpretativa de la traducción. Las sucesivas traducciones como diálogo abierto con los textos traducidos: «Regresar a los textos para volver a entenderlos o entenderlos de otra manera, volver a traducirlos, está en la base de la investigación humanística. Regresar a estos autores de épocas pasadas o contemporáneas significa que aquellos textos, que aquellas obras no han quedado cerradas, definitivamente interpretadas» (pp. 111-2). Las traducciones permiten el encuentro de sucesivos presentes temporales y un *desplazamiento hermenéutico* abierto y enriquecedor.

En el siguiente subcapítulo (2.1.3), pasa a considerar las relaciones entre el original y la traducción. Frente a la consideración tradicional del original como algo acabado y perfecto, la traducción es imperfecta, incapaz de alcanzar al original. Este pensamiento se ha mantenido durante siglos, al que se unió la supremacía de unas lenguas sobre otras como el latín o el griego. Estas ideas han cambiado en las últimas décadas desacralizando el original y poniendo el énfasis en el texto traducido; es más, señalando su independencia del original. «El original no es el único modelo» es el título del apartado siguiente (2.1.3.3.) en el que se expone la capacidad de reescritura que tiene la presión ideológica de la cultura receptora. Incluso la lengua receptora como la del poder y de la *metrópoli* toma la supremacía. Se refleja una relación histórica de poder. Lo que lleva a concluir a nuestro estudioso que «la noción de fidelidad es de orden histórico, cambiante y no de valor universal» (p. 126).

En el apartado siguiente «El vértigo del vocabulario» (2.1.4.) estudia el léxico medieval («2.1.4.1. Traducir, transformar, trasladar») en su variedad y en la rica variedad de funciones que entraña: «en la Edad Media, la actividad traductora no tenía nombre propio ni nombre único, porque no era una sola tarea, ni la noción de fidelidad era la misma que la nuestra» (p. 128). Hace una especial consideración del término «paráfrasis» en su relación histórica con la traducción (2.1.4.2.), para desarrollar después en sus respectivos apartados el vocabulario de la traducción en el siglo XX, en su relación con la terminología musical, sus metáforas.

A continuación, pasa a abordar la traducción como «reescritura», analizando el término (2.2.1) en su funcionamiento histórico respecto a la traducción para pasar a «La *ordinatio* y la *reescritura*» (2.2.2.). «El viaje de los relatos» (2.2.3.) es un viaje del recorrido de la

traducción en libros de viaje como el de Marco Polo y el de Mandeville. Aborda también las «versiones intermedias» (2.2.4) de la que no faltan significativos ejemplos en la historia literaria, completando el subcapítulo con «Adaptar, apropiar acomodar. La vida parafrástica de las traducciones y los cambios en el original» (2.2.5.).

El subcapítulo siguiente (2.3.) aborda el envejecimiento de las traducciones, las retraducciones y las traducciones coetáneas. La traducción de un texto intermedio entre el original y el traducido da complejidad al hecho de la traducción y tiene una singular importancia histórica. Las *retraducciones* no la tienen menos ya que la traducción envejece porque «en un horizonte de convenciones literarias» (p. 208) está sometido a un espacio social y a un tiempo. «De hecho, en buena medida, la historia de la traducción es una historia de las retraducciones» (p. 213). J. R. T. hace varias referencias como el caso de las treinta y seis traducciones, desde 1928, de *Le cimetière marin*.

En el apartado siguiente («2.4. Reescritura y creación») trata la traducción como *reescritura* y *recreación* abriéndose a la terminología de *imitación*, *variación*, *refundición*, *corrección*, que nos hablan de la concepción de la traducción según la época. «No debería hablarse de la *traducción medieval*, o la *traducción renacentista* o *decimonónica* como si hubiese existido una sola clase de traslado de textos. Las traducciones medievales se caracterizan, entre otros muchos rasgos, por la existencia de una frontera difusa entre versión fiel y libre adaptación, pues para el autor medieval era compatible un hondo respeto a las fuentes con una considerable libertad en su actualización» (p. 223). Pasa a estudiar la *poesía como reescritura* (2.4.2) y nos coloca un interesante y representativo ejemplo con la traducción de Enrique de Villena del soneto CXVI de Petrarca (2.4.4.).

En el apartado 5 de este capítulo («2.5. Las marcas de la historia»), pasa a hacer una consideración de la traducción. «De Babel a Aracne: del mito a la historia» (título del apartado 2.5.1.). La traducción se hace historia. Ligada a una transmisión del saber en relación con el poder que establece códigos, prohibiciones y controles. No deja de insistir nuestro autor que «los textos se reescriben según las sociedades y las culturas» (p. 251). Su comprensión en la actualidad se hace más posible por la abundancia de estudios de estos últimos años («2.5.2. Nuevas disciplinas, nuevas perspectivas») como la aparición de la *traductología* (*Translation Studies*) asentada en su carácter interdisciplinar. Lo que le lleva a diferenciar *traductología* de *traducción*. A lo que hay que añadir la *teoría de los polisistemas* (2.5.3.). Con esta denominación enfatiza «su carácter dinámico y abierto, frente a las connotaciones del sistema, como algo estable y cerrado, y pensar en una estructura múltiple y heterogénea, en la que concurren varias redes de relaciones» (p. 262). En este subcapítulo, aborda también las *funciones de la traducción* (2.5.4) y la del *traductor* como *figura esencial y paradójica* (2.5.6.1.), los elementos *mediadores* (2.5.6.2.) y su papel de traductor-escritor (2.5.6.3.).

El capítulo tercero («3. Muchos usos y pocas esencias: lo que nos enseñan las antologías sobre la traducción»), J. R. T. hace una detenida consideración sobre buen número de ellas. Indaga sobre «el modo en que se adapta un texto en una etapa concreta» (p.294) y sobre todo sobre sus «innumerables usos» y «el sesgo particular de cada época» (pp. 297 y 298) y en cada lengua nacional. El esfuerzo de una teoría de la traducción se hace difícil ante la heterogeneidad de las traducciones. La consideración histórica de sus periodos puede ser

iluminadora (3.2.2.). En los dos apartados siguientes, se dirige a las teorías contemporáneas y su *politización*. Cierra el capítulo con una detenida consideración a la *Epístola a Pamaquio* de San Jerónimo (3.3).

En los dos capítulos siguientes del libro, el autor nos lleva a textos y a sus traducciones en distintas épocas y lenguas como indican sus enunciados: «4. Traducción, métrica y género literario: la traducción del canto primero del *Paraíso* de Dante en el siglo XVI» y «5. Traducción, historia y literatura: el caso de las *Elegías de Duino* de Rainer María Rilke». J. R. T. partiendo de textos determinados y representativos nos lleva a la tarea del traductor y a la ayuda que reciben de otros, de versiones anteriores y de traducciones en otras lenguas. El itinerario de casos particulares de traducciones nos introduce en su compleja tarea y en las vicisitudes históricas en las que aparecen que manifiestan la percepción cultural y literaria de su momento.

En el siguiente capítulo («6. Música y traducción: unas notas sobre el lied romántico») plantea la *traducción* del texto literario al musical. Aborda la *traducción intersemiótica*, la interpretación de signos verbales por signos de un sistema no verbal. Centra su consideración en el lied analizando el *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse y el *Spanisches Liederbuch* de Hugo Wolf.

En un capítulo final y conclusivo («7. La traducción es la lengua de los hombres (algunas reflexiones finales)»), J. R. T. que nos ha llevado, en los capítulos anteriores, por las formas de traducir textos en distintas épocas, por la historia de la traducción, por la forma de ser entendida desde la Edad Media, sin faltar una documentación y bibliografía completas, acaba en una epistemología de la traducción. No hace una mera defensa de la tarea traductora sino que la señala como la clave y el sustento fundamental de nuestra cultura. Frente a la mitificación del *original*, afirma que «la literatura universal la hacen los traductores» (p. 509). Frente al esencialismo e inmovilismo del supuesto original, afirma la realidad de las traducciones en su singularidad viva, transformadora y recreadora.

El libro titulado *Literatura, Historia y traducción* es toda una inmersión en la historia y en la literatura de la traducción. Es un manual completo sobre la traducción por los temas que abarca y su completa documentación; en suma, un libro de consulta para introducirnos en temas puntuales de esta disciplina y a la vez, por su escritura, es también un ensayo lleno de sugerencias que mantiene la atención del lector en todas sus páginas. La recomendación de su lectura para especialistas, o no, de la disciplina, es evidente.

*LA TRANSFORMACIÓN DE LA LÍRICA FRANCESA
MEDIEVAL. POESÍA DE INSPIRACIÓN URBANA EN SU
CONTEXTO ROMÁNICO (SIGLO XIII).*

Antonia Martínez Pérez

Universidad de Granada, 2013. 246 pp.

(ISBN: 978-84-338-5572-5)

Fernando Carmona Fernández

Universidad de Murcia

Entre el *gran canto cortés* (siglo XII) y los poetas de la *nueva retórica* (siglos XIV y XV), surge en el siglo XIII una lírica urbana, *realista*, contaminada de modalidades narrativas diversas que ha dificultado su catalogación por la concepción tradicional del *género* literario y por quedar ensombrecida por la escasez de estudios consagrados a ese lirismo peculiar del siglo XIII.

A. Martínez Pérez, buena conocedora de esta época literaria como muestran otros libros y trabajos suyos –traducción de los poemas de Rutebeuf (Madrid, 2002), del teatro de Adam de la Halle (Murcia, 1989), de *fatrasies, fatras y resveries* (Barcelona, 1989), entre otras publicaciones- aborda en esta monografía la caracterización *poética* de este lirismo teniendo en cuenta que de la misma manera que el trovadoresco y feudal se extiende por toda Europa, lo mismo ocurre con este otro de carácter realista y urbano. De aquí que la autora del trabajo se haya impuesto una doble y ardua tarea: por una parte atender un *corpus* textual representativo y completo de esta poesía y, por otro, abordar la difusión de este lirismo en el resto de la *Romania*.

Designa esta modalidad lírica como «Registro Poético del Decir o de la Recitación». La clasificación tradicional de reducción a los *registros aristocratizante y popularizante* queda simple y pobre si no atendemos a la realidad literaria que A. M. P. designa como *registro poético del decir*. De la misma manera, en la narrativa del XIII, se pasa del relato en versos octosílabos a las prosificaciones desapareciendo su musicalidad rítmica, la *palabra* poética se aleja del *canto*. No se trata de un mero cambio formal ya que supone un distanciamiento del registro anterior que facilita el humor y la sátira y la aparición de una modalidad lírica en correspondencia con el nuevo espacio social en el que se cultiva. Así, en frase de nuestra

autora: «se construye una poesía que se va haciendo íntima y personal, especialmente al margen del canto y la expresión amorosa idealizante» (p. 11). Frente al *chant*, se contrapone la poética del *dit* que es objeto de consideración en esta monografía. Ésta se divide en tres capítulos.

En el primero («I. El lirismo de inspiración *urbana* en el marco de las literaturas románicas»), estudia, en su primer subcapítulo, el alejamiento del código cortés. El carácter *objetivo* y *circular* del *canto* da paso a la *subjetividad* del poeta inmerso en la peculiaridad de su circunstancia, particularmente *urbana*: «En la ruptura –dice A. M. P.- del poeta total del amor cortés, con sus valores ético-sociales absolutos, se pasa a un poeta más abierto a fragmentaciones estéticas diversas, y, a través de sus fisuras, irán penetrando actualizaciones individualizadas, procedentes en cierta medida de la inspiración urbana» (p. 22). La autora va señalando la configuración de este registro en los *trouvères*, como Colin Muset o Thibaut de Champagne; y en el teatro de Adam de la Halle encuentra una síntesis de géneros tradicionales (*cansó*, *sirventés*, *sotte-chanson*, *jeu-parti*) en función de la revelación del *yo* del autor. Pasa a considerar también esta nueva estética en los poetas italianos del *Dolce Stil Nuovo* y en *El Libro del Buen Amor* de nuestro arcipreste. En el subcapítulo siguiente («2. Las transformaciones del lirismo en el ámbito *urbano*»), aborda la nueva estética de lo *urbano* o lirismo *aburguesado* donde predomina lo local o *municipal*, los intereses contrapuestos de comerciantes, clérigos predicadores y mendicantes, o juglares, presentes en la ficción lírica. En el siguiente («3. Los modelos preexistentes en el contexto románico»), analiza la incorporación intertextual de la tradición literaria anterior. La retórica y cultura mediolatina, especialmente la goliárdica; y la meditación religiosa, en particular, los *Vers de la mort*; sin faltar la sátira y la invectiva, el *vituperium*, la *contentio*, el *improperium* y la *iniuria*, la misoginia y diatribas contra la pobreza y la diosa Fortuna pero colocando estos tópicos tradicionales en un registro «de exaltación vitalista de los placeres mundanos» (p. 60) y de crítica de los vicios y costumbres de la nueva sociedad urbana.

El segundo capítulo («II. La poética del *decir* o de la *recitación* en su configuración *estructural*») aborda, en primer lugar, la problemática de su caracterización como registro. La interacción narración / subjetividad en el *dit* ha llevado a considerarlo como una forma híbrida (*dit lírico* / *dit narrativo*) pero como muestra A. M. P. sobre los elementos narrativos se impone la *poeticidad*. Caracteriza el registro del *Decir*, primeramente, por no ser cantado; en segundo lugar, por su *apertura* formal y temática; finalmente, por el protagonismo del autor. En oposición al *canto* cortés, es *recitación*; frente a la *oclusión* de formas y contenidos de aquél, es *apertura* formal y temática; y frente a la *abstracción generalizada*, implicación en la *concreción circunstancial* (p. 95).

El capítulo final («III. La poética de inspiración urbana en su configuración *interdiscursiva*») es el más extenso ocupando más de la mitad de las páginas del volumen. Enriquece su formulación teórica descendiendo a modalidades de género y textos. En el primer subcapítulo («1. La creación de un discurso polémico y personalizado»), recurre al concepto de *interdiscursividad* que completa y enriquece al de *intertextualidad*. Señala «el carácter marcadamente innovador en la nueva configuración de los discursos que, nacidos de tradiciones literarias constituidas, adquieren en un contexto poético diferente un determinado

significado, por su función en el poema y casi sin relación con su explícito significado en los textos convencionales» (p. 106). Señala las líneas temáticas más importantes, en contraposición también a la *cansó*: 1. *Exposición del autor y su realidad circundante*. 2. *Enunciación continua en un yo representado en el texto*. 3. *Tendencia a la sátira, polémica y burla*. 4. *Participación de la vida urbana*. Los restantes subcapítulos están consagrados a las variadas modalidades textuales del *dit*. En primer lugar los *congés* («2. Los *congés*: la lamentación del *adiós* y la *municipalidad*»); atendiendo a los de Jean Bodel, Balde Fastoul y Adam de la Halle, en los que predomina el tema de la *despedida* de un individuo, por su circunstancia personal, de su municipio, o grupo social, también personalizado, lleva también a A. M. P. a la caracterización de esta modalidad lírica en oposición al tradicional canto cortés: *amor / despedida; feudal / urbano; trovador-dama / trouvère-municipalidad; canción / decir* (p. 114). En el subcapítulo siguiente («3. La individualidad poética: Los *dits* personales de Rutebeuf»), estudia a este poeta como el verdadero innovador del *dit* que nos ofrece las claves de una poética de la individualidad convirtiendo en biografía poética o *personal* temas presentes en la literatura anterior: misoginia, lamento por desgracias propias a causa del juego o el matrimonio, la soledad o la pobreza y abandono de amigos y de poderosos. Rutebeuf sabe particularizar consigo mismo estos temas y la autora de la monografía nos señala cómo lo hace el poeta del siglo XIII en las distintas agrupaciones de sus poemas (*El Infortunio de invierno* y *El Infortunio de verano*). La taberna, el juego y las mujeres presentan el escenario de contravalores urbanos y anticortesés de engaño y avaricia. En otros poemas (*La Lamentación*, *El Matrimonio* y *La Pobreza de Rutebeuf*), llega al mayor ahondamiento de sus miserias, material y moral, de manera tan descarnada que lo acercan a cierto nihilismo moderno. En el siguiente apartado («4. El discurso de la *seudo-autobiografía afflictiva*»), dedica una detenida consideración a la *seudo-autobiografía afflictiva* no sólo en el corpus textual francés sino en su *interdiscursividad* en otros géneros y textos románicos. Plantea la cuestión de la vinculación entre lo autobiográfico y lo lírico y, sobre todo, la contraposición de *seudo-autobiografía afflictiva* frente a *seudo-autobiografía erótica*. En los dos subcapítulos finales («5. La configuración de la *sátira* en la estructuración del *dit*» y «6. El *dit* y el discurso de lo irracional»), estudia, en primer lugar, el protagonismo y la naturaleza satírica del *dit* que se dirige a hechos y acontecimientos vividos por autores y público; es decir, como muestran los textos referidos por A. M. P., sobre la sátira moral general se impone una denuncia satírica individualizada contra personas e instituciones. Finalmente señala el estrecho parentesco entre el *dit* y el discurso *antilírico* e *irracional* de las llamadas formas del «non-sens» como *resverie*, *fatrasie* o *fatras* que tienen un objetivo similar al *dit* de desestabilización sistemática del formalismo cortés; a la vez que se crea un universo *grotesco* que no dejará de tener modernidad para su época.

La profesora A. Martínez Pérez, delimitando un *corpus* textual bastante completo y representativo, con una documentación suficiente y adecuada lleva a buen término una monografía que viene a dar respuesta a los problemas de caracterización genérica de la modalidad lírica que surge en el siglo XIII en un espacio propio urbano y en ruptura con el lirismo trovadoresco. La tarea es difícil ya que la literatura medieval, y en particular la del siglo XIII, se caracteriza por su *mezcla* de géneros, la indefinición de ellos, y la percepción de la época

que no mira la particularidad, sino que tiende a la de conjunto o *summa*; muy lejos, pues, de la percepción de género literario que tenemos a partir del siglo XVIII. La caracterización teórica de esta monografía parte de un análisis atento y preciso de los textos, de los que la autora es una consagrada especialista, lo que convierte este trabajo en obligada referencia para el estudioso de esta época.

*JULIO CORTÁZAR, PERSPECTIVAS CRÍTICAS.
ENSAYOS INÉDITOS*

Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, coordinadores
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus de
Monterrey y Miguel Ángel Porrúa, librero-editor. México, 2012. 384 pp.
(ISBN: 978-607-401-581-2)

Berta Guerrero Almagro
Universidad de Murcia

La creatividad y el poder renovador de Julio Cortázar han de contemplarse en toda su amplitud, y eso es lo que permite el volumen titulado *Julio Cortázar, perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, coordinado por Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez. Se trata de una compilación de trece artículos publicada en julio de 2012, coeditada por el Instituto Tecnológico de Monterrey y Miguel Ángel Porrúa. En ella se atiende, especialmente, a la narrativa de Cortázar y, con mayor concreción, a sus cuentos. Los aspectos ficcionales y metaliterarios –capítulo uno–, el jazz –capítulos dos, diez y doce–, el doble –capítulos tres, siete y ocho–, la conexión de este motivo con el tema del mal –capítulo nueve–, lo dramático de su narrativa –capítulo cuatro–, el tiempo –capítulos cinco y doce–, el espacio –capítulo once–, el esquema del viaje –capítulo seis–, lo onírico –capítulo doce– y la recepción y legado de su obra –capítulo trece– son los terrenos que abordan las perspectivas incluidas en el volumen; variedad de aspectos contemplados en un escritor que, cien años después de su nacimiento –dos antes en el momento de la publicación de la obra citada–, perdura como figura central en el ámbito literario. Con el fin de ofrecer una visión lo más completa posible del volumen, se ofrece una síntesis, por orden de aparición, de cada ensayo incluido en ella.

Tras el prólogo de Pol Popovic Karic, en el primer capítulo del volumen, «“Diario para un cuento” de Julio Cortázar: las fronteras de la ficción», Françoise Perus analiza el considerado último cuento del escritor, “Diario para un cuento”. Su autor ficticio reflexiona en este diario sobre el ámbito de la ficción, los problemas de la creación artística, la relación entre el autor y su creación –la compenetración y, al tiempo, distanciamiento entre creador y criatura–, la idea de identificación y las apropiaciones literarias que llevan a cabo los lectores en una época dominada por los medios de comunicación de masas.

La música es el asunto primordial del siguiente capítulo, redactado por Elizabeth Sánchez Garay y titulado «Formas jazzísticas en la narrativa de Cortázar». La autora estudia la influencia del jazz en el autor –resistente a las formas de consumo imperantes en la sociedad–, el *swing* de su escritura –o ritmo–, su tendencia a la improvisación –o libertad creativa– y la complicada clasificación de su estilo debido a sus cualidades experimentales; todo ello a partir de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Rayuela*. Identifica la estructura de la primera obra con el estilo *bebop*: se salta de un tema a otro o se producen variaciones en torno a uno con enérgico movimiento, empleando las figuras retóricas y la puntuación de modo particular con el fin de lograr aceleraciones. En cuanto a la segunda obra, *Rayuela*, Sánchez Garay la define como una *jam session* que se efectúa plenamente en el momento de la lectura y en la que hay experimentación, improvisación, pausa, aceleración y variedad.

En el tercer capítulo, «Cortázar y la estética de la alteridad», Roberto Sánchez Benítez aporta ejemplos sobre el motivo del doble atendiendo a analogías esenciales más allá de circunstancias particulares –“Una flor amarilla”– y a la superposición de mundos paralelos y desarrollos análogos de existencias que desembocan en un mismo destino –“La noche boca arriba”, “El otro cielo” y “Todos los fuegos, el fuego”–. Asimismo, se refiere al otro en la obra de Cortázar como lo monstruoso familiar e incluye “El perseguidor” entre los relatos referidos a tal motivo debido al interés de Johnny por la música –que lo introduce en dicho ámbito–.

El capítulo cuarto versa sobre la «Presencia e influencia de la obra cortazariana y la (re) construcción dramática» y su autor es Hugo Salcedo. En él, Salcedo apunta las posibilidades dramáticas de los relatos de Cortázar, pues cuentan con la significación, tensión e intensidad requeridas por el escenario. También apunta el aprovechamiento de su teoría cuentística para el drama y menciona tanto obras de Cortázar relacionadas con el teatro –*Los reyes*, *Dos juegos de palabras*, *Adiós, Robinson* y *Nada a Pehuajó*– como obras creadas por él a partir de textos cortazarianos –*Asesinato en los parques* (cuyo germen es “Continuidad en los parques”), *Sinfonía en una botella* (a partir de “La autopista del sur”), *El perseguidor de Tlaxcala* (desde “La noche boca arriba”) y *El viaje de los cantores* (con evocaciones a *Rayuela*, “Notas para la puesta en escena” y aparición de “dos lados” incluidos)–.

En el capítulo quinto se ubica el ensayo «Tiempo, imagen y escritura en “Las babas del diablo”», de Miguel G. Ochoa Santos. El ensayo analiza dicho relato atendiendo a las categorías de tiempo e imagen según Bergson. El interés por el concepto de duración permite contemplar el texto como conjunción de sucesos sin transición generados a partir de la única narración desplegada: la de Roberto Michel. Los cronotopos, según Ochoa Santos, fluyen, los tiempos y las situaciones se fusionan mientras la fotografía y la mirada pretenden capturarlos.

El esquema del viaje articula el sexto capítulo, intitulado «Explorando una cosmopista», de Federico Patán. A partir de la obra de Cortázar y Dunlop, *Los autonautas de la cosmopista*, se aborda el interés por lo inexplorado en un escenario ordinario: el viaje tradicional se reviste de una perspectiva lúdica que permite observar el mundo con nuevos ojos y establecer contacto con el otro. Este viaje, según Patán, ofrece un modo triple de existir en el mundo, puesto que se efectúa por los autores en la realidad, se narra e incluso se comenta este proceso de escritura.

El capítulo séptimo, «Julio Cortázar: el otro perseguidor en la torre del observatorio», pertenece a Graciela Tissera. A partir de tres cuentos –“Apocalipsis en Solentiname”, “Las babas del diablo” y “El perseguidor”–, el arte –concretamente la pintura, la fotografía y la música– se constituye como la vía que permite el acceso al ámbito de “lo otro”, dimensión que también Cortázar plasma a través de la escritura.

«El motivo del doble en la narrativa de Julio Cortázar» es el capítulo octavo, redactado por Felipe Ríos Baeza. En él se ofrece un panorama del motivo del *Doppelgänger* desde el siglo XIX –mostrado como «reverso oscuro que se pretendía negar» (2012: 201)– hasta Cortázar –materializado como irrupción inquietante en la vida monótona de los personajes de tres modos: con la duplicación (“Una flor amarilla” [reiteración de hechos en seres que se van sucediendo]; “Lejana” [Alina Reyes es adinerada y mendiga], y “Los pasos en las huellas” [Claudio Romero, poeta fallecido, y Jorge Fraga, su biógrafo, conforman un solo ser]), la bifurcación (en seres que contemplan frente a los que actúan: Persio y Gabiel Medrano en *Los premios*, Toto y Nito en “La escuela de noche”, Bruno y Johnny en “El perseguidor” y Oliveira y Traveler en *Rayuela*) o la bestialidad (el hombre detenido frente a los peces del acuario en “Axolotl”, Alana y su gato Osiris en “Orientación de los gatos”, las hormigas con Nino e Isabel en “Bestiario” así como el tigre y el Nene en el mismo relato y el monstruo de “Después del almuerzo” que impone su orden sobre toda la familia)–.

En el capítulo noveno, «Cortázar y algunas voces del mal», Daniel Mesa Gancedo estudia el mal vinculado con la otredad. Para ello, se sirve del texto “Relaciones sospechosas”, el cual analiza atendiendo a su estructura tripartita: la primera parte, “Encuentro con el mal”, presenta un relato en el que destaca, según Mesa Gancedo, la mirada colectiva reducida a la individual frente a lo terrorífico desconocido en un espacio cerrado (los pasajeros de un autobús que se dirige al cementerio de Montparnasse se atemorizan con la presencia de un acompañante y, finalmente, el narrador-personaje deberá bajarse solo, temeroso de ser perseguido) y concluye esta sección con un repaso sobre asesinos reales en la que se concede especial atención a la relación entre asesino y víctima; la segunda parte, “*Jack the Ripper blues*”, otorga al crimen un enfoque humorístico introduciendo una especie de ensayo crítico sobre poemas atribuidos al Destripador –del que se cuestiona también el autor su verdadera identidad–; la tercera parte, “Para terminar con las relaciones sospechosas”, presenta un poema del Destripador que, para Mesa Gancedo, descubre la cara positiva del mal: el crimen es asimilado con una redención mística que posibilita la inmersión en otra realidad y la introducción del otro en el ser.

El cuento “El perseguidor” cobra especial preponderancia en el capítulo décimo, de Maynor Freyre, intitulado «En pos del perseguidor». Tras la atención otorgada a *Sonata Kreutzer*, de Tolstoi, y a *Concierto barroco*, de Carpentier –donde el tren, el viaje y el jazz conectan ambas obras con la de Cortázar–, Freyre se adentra en el relato cortazariano, otorgando atención a aspectos relacionados con lo fantástico, ensaya una presentación cronológica del texto y destaca el componente musical del mismo.

En el capítulo undécimo, «La poética de Julio Cortázar», Cristina Fiallega revisa el modo en el que Cortázar plasma literariamente su perspectiva del mundo: a través de «la experimentación, lo fantástico, la metafísica, la ironía y la mayéutica» (2012: 311). Se re-

fiere asimismo a la importancia de la geometría espacial como elemento aglutinante de su poética, pues, según Fiallega, es su modo de materializar lo abstracto: el laberinto es presentado como lugar en el que el ser busca respuestas a la existencia, las figuras en una pared metaforizan la propia vida y la rayuela es mostrada como camino vertical del suelo al cielo, accesible con mayor facilidad durante la etapa infantil.

«El tiempo, el sueño y la música en “El perseguidor”» es el capítulo duodécimo, cuya autoría se debe a Javier Galindo Ulloa. De nuevo este importante relato cortazariano es el objeto de estudio, pero esta vez desde lo temporal y onírico: el tiempo cronológico –indicado por Bruno– y el tiempo interior de Johnny –subjetivo, conectado con lo onírico– se conjugan con el jazz dando lugar a un relato que supone un importante viraje en la técnica de Cortázar.

El capítulo que cierra el volumen, el decimotercero, pertenece a Pablo Brescia y se titula «Cortázar y sus lectores: dos anotaciones para una historia». Brescia destaca la importancia del escritor, lo que se demuestra con las instituciones vinculadas a él –como la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar en la Universidad de Guadalajara en México, creada por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes–, con los importantes escritores e investigadores que atendieron a su obra –Mario Vargas Llosa, Saúl Yurkiévich, Jaime Alazraki, Saúl Sosnowski– y con la proyección de sus obras completas. Por otro lado, también se incluyen testimonios de César Aira y Gonzalo Garcés que menosprecian la obra Cortázar por su búsqueda del efecto continuo y la construcción de personajes poco naturales, así como declaraciones a su favor por parte de Jorge Luis Borges y Juan José Arreola –ambos alaban el talento del escritor y su capacidad imaginativa–. A este respecto, resulta de capital importancia un aspecto que señala Brescia: más allá de emprender una lectura política de la obra de Cortázar, esta ha de ser considerada como pieza clave en la renovación de la literatura latinoamericana, y así lo reconocen –con mayor o menor entusiasmo– todos los escritores señalados.

En definitiva: *Julio Cortázar, perspectivas críticas. Ensayos inéditos* presenta, como se ha podido comprobar, un amplio panorama de la obra cortazariana, una concentrada heterogeneidad de perspectivas acerca de un autor que combina escenarios reales e irrupciones fantásticas al estilo de Julio Verne, renovación temática y tradición formal en la cuentística, juego y compromiso; aspectos todos ellos que lo erigen como un pilar fundamental de la literatura del siglo XX.

*DEL DECAMERON A CENT NOUVELLES
NOUVELLES. RELACIONES Y TRANSGRESIONES
EN LA NOUVELLE MEDIEVAL*

María Cristina Azuela Bernal

Volumen 24 de Cuadernos del Seminario de poética, UNAM, México, 2006. 287 pp.
(ISBN 970-32-3223-x)

M. Belén Hernández González
Universidad de Murcia

El libro de María Cristina Azuela Bernal presenta una novedosa interpretación de las tres colecciones más importantes de cuentos medievales europeos: *Decameron*, *Canterbury tales* y *Cent Nouvelles nouvelles*. En un recorrido intercultural sobre la reutilización de temas transformados a lo largo del tiempo y el espacio, la autora descubre que la trasgresión puede ser un elemento definidor de este género literario; en la medida que el abuso de disfraces e identidades y el constante juego irónico de los discursos construye una moral antagónica a aquella que las *nouvelles* dicen poseer.

Tradicionalmente se ha considerado a las *Cent Nouvelles nouvelles* como una imitación servil de la obra de Boccaccio. Azuela en este libro pretende demostrar que el escritor francés emplea estrategias narrativas distintas a las del italiano; y que el interés de la obra francesa radica precisamente en la transformación subversiva de los modelos precedentes. Siguiendo el plan de la obra, en primer lugar se plantean las cuestiones teóricas del género *nouvelle*, y las características generales de las tres colecciones. En la segunda parte, se estudia el modelo italiano desde Boccaccio, a las sucesivas *beffe* y los *motti* y a las *facecias* de Poggio; estableciendo una gradación comparativa de transgresiones al género, que continuaron evolucionando hasta las *Cent Nouvelles*. Una vez analizados los complejos vínculos entre el texto italiano y el francés, la autora introduce, a partir de la tercera parte, el estudio de los *Canterbury tales*, como exponente de las *nouvelles* en inglés, obra que completa el panorama de interpretaciones y modelos. En esta sección se propone además un acercamiento comparativo entre las *Cent Nouvelles* y el texto inglés, novedoso por la ausencia hasta hoy de otros análisis al respecto, si se considera la abundancia de estudios entre Boccaccio y Chaucer. Otros dos capítulos continúan profundizando en el elemento trasgresor del género

a lo largo del tiempo: el cuarto está dedicado a la moraleja de los relatos y la multiplicación de interpretaciones; el quinto, al uso de la máscara, el disfraz y la disimulación. Completan el volumen unos apéndices con la clasificación de temas entre los modelos italianos y las *Cent Nouvelles*, además de un glosario y comentarios anejos.

Tras el riguroso análisis de los cuentos, la autora advierte algunos rasgos diferenciales entre las colecciones. Si Boccaccio parecía optimista con respecto a la inteligencia humana, el autor borgoñón introduce el azar junto a la astucia de los personajes, buscando sorprender al lector con variantes improvisadas. El interés del texto francés por aumentar la ambigüedad en la interpretación de las historias, según Azuela, está ligado a la voluntad de desestabilizar el mensaje moral de los relatos. Así mismo, la continua trampa, o cambio de identidad, esconde al narrador como si éste quisiera evadirse de la responsabilidad con lo escrito, dejando el compromiso a los personajes narrantes. Todo ello subraya una consciente metatextualidad del autor francés, el cual -traicionando el origen de los *exempla* (relato oral de lo real)- elabora textos poéticos con abundantes metáforas, juegos de palabras y disfraces textuales. En definitiva, las *Cents Nouvelles* reivindican el derecho de la literatura a enmascarar la realidad y a transgredir el edificio moral con nuevas interpretaciones de lo cotidiano.

María Cristina Azuela Bernal se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de México. Posteriormente se doctoró en la Sorbona de París e inició su colaboración en el Instituto de Investigaciones Filológicas de su universidad. Desde 1983 es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y participa actualmente en dos proyectos de investigación, uno relacionado con el taller de traducción de textos medievales franceses de la FFyL, cuya responsable es la Dra. Sule, y otro sobre música y literatura medieval y renacentista, del cual es codirectora. En relación con el tema del libro, la doctora Azuela es autora de distintos trabajos, entre los que destacamos: “L’activité orale dans la nouvelle médiévale: les *Cents nouvelles nouvelles*, le *Décameron* et les *Contes de Canterbury*” (*Romania*, 115, n. 3-4, 1997) y tres artículos publicados en la revista de la UNAM *Acta Poetica*, titulados: “El traductor burlado en algunas versiones del *Decameron*” (2004); “La representación literaria de la transmisión oral. El caso de la *nouvelle* medieval” (2005); “Del espanto a la hilaridad en el relato cómico medieval” (2009). Con este libro consigue aportar una mirada transversal a uno de los capítulos más destacados de la literatura medieval, desde una perspectiva comparatista que no olvida el análisis de las figuras retóricas, ni la metodología hermenéutica más moderna.

ITALIA EN LA PRENSA PERIÓDICA DURANTE EL FRANQUISMO

Assumpta Camps

Barcelona, Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona, 2014. 267 pp.
(ISBN: 9788447537532)

M. Belén Hernández González
Universidad de Murcia

Assumpta Camps, profesora de filología italiana en la Universidad de Barcelona, dirige el proyecto de investigación CRET (Grupo de Investigación Consolidado sobre Traducción y Multiculturalidad), formado por un nutrido equipo internacional de especialistas en traducción, lenguas modernas y literatura comparada; dentro del cual ha estudiado la recepción de la cultura italiana durante el franquismo, a través de la sistemática catalogación de los artículos de prensa publicados entre 1939 y 1975. Gracias a esta detallada labor y a través de la revista *on line Transfer* y una serie de monografías, ha iniciado la recuperación de la memoria cultural italiana en Cataluña y en España. Entre sus libros destacan: *Traducción, (sub)versión, transcreación* (2005) y *Traducción e interculturalidad* (2008), además de la coordinación del volumen colectivo: *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura* (2012).

En este nuevo libro, auspiciado por CRET y un proyecto de investigación paralelo del MINECO, titulado “La traducción en contextos plurilingües: Italia en la España contemporánea”; Assumpta Camps presenta los resultados del análisis de un corpus de textos periodísticos sobre cultura italiana, aparecidos entre 1940 y 1975 en dos publicaciones catalanas: *La vanguardia española*, periódico generalista de ámbito nacional cuyos fondos constituyen la parte más extensa del volumen; y la *Revista Serra D’Or*, pequeña publicación iniciada en 1959 en catalán, actualmente considerada una tribuna indispensable para comprender la evolución de la cultura dicha lengua, todavía bajo el régimen de Franco, pues se hizo eco de una parte de la cultura italiana aún desconocida para el público del resto de España.

Comparando la presencia italiana en ambos foros es posible observar la diversidad de las relaciones producidas entre ambos países y la complejidad de la imagen del *Belpaese* en dependencia de sus contextos de traducción y difusión.

La autora distingue varias etapas dentro del periodo estudiado: en primer lugar los años de la Segunda Guerra Mundial, los denominados “años azules” de la dictadura, con un particular interés por los países totalitarios y sobre todo por Italia, seguido de un visible cambio de posición, desde la simpatía abierta por el modelo fascista al distanciamiento, vinculado a la evolución del conflicto. Tras el fin de la Guerra, España afrontaba el descrédito de la falange y enormes dificultades económicas que fueron solventadas en parte a partir de los años cincuenta, debido al acuerdo militar con EEUU y a la celebración del Concordato de la Santa Sede en 1953, que permitieron nuestra entrada en la UNESCO, que según Camps rompieron el aislamiento internacional y contribuyeron a la relajación de los referentes falangistas dentro del gobierno. Todo ello influyó en los contenidos sobre Italia aparecidos en la prensa.

Según ha estudiado Camps, en la segunda etapa del franquismo, durante los años de afianzamiento, la presencia italiana no desaparecerá, al contrario son muy abundantes las conferencias, eventos culturales, reseñas y reseñas y reseñas sobre novedades italianas, especialmente los referidos a efemérides, centenarios de clásicos de la literatura e incluso comentarios sobre la sociedad e idiosincrasia de los italianos. La última etapa, entre 1967 y 1971, se caracteriza por una actitud aperturista respaldada por medidas institucionales como la Ley de prensa de 1966, la llamada “Ley Fraga”, tendentes a mejorar la imagen del gobierno ante una sociedad cada vez más crítica. En este marco legal la prensa española adquirió cierta autonomía y emprendió algunas iniciativas editoriales.

De acuerdo con el esquema cronológico perfilado, los primeros cinco capítulos del volumen revisan la evolución de presencia italiana en los artículos de *La Vanguardia Española*, considerado por la autora un periódico moderado con respecto a la política del régimen. En la primera etapa, se pasó de la exaltación al Duce a la restricción de traducciones y críticas sobre artistas italianos contemporáneos, en concreto a partir de 1943. Durante los años de afianzamiento del régimen, después de 1945, las noticias culturales italianas se relacionan estrechamente con centenarios y aniversarios de autores considerados clásicos, como Dante, figuras del Renacimiento, Alessandro Manzoni, etc. La autora analiza con especial interés las críticas literarias de Juan Ramón Masoliver, cuya continuidad en relación a los temas italianos se vincula a su labor como traductor. Así mismo, divide la recepción de Italia en tres aspectos: análisis de noticias sobre la imagen del país, en el capítulo 2; análisis de las crónicas y comentarios, en el capítulo 3; y el estudio de las noticias sobre literatura hasta 1966, en el capítulo 4. El capítulo siguiente se ocupa de la imagen de Italia y su cultura de 1967 a 1975. En esta parte Camps anota algunas curiosidades, como el interés por las crónicas amarillas, de mafia, las críticas de cine o los ecos de sociedad. También constituyen un buen número las noticias sobre eventos barceloneses relacionados con Italia. La autora nota en esta época el desinterés de la prensa por el teatro italiano, que en décadas anteriores tuvo gran importancia, y ahora parece eclipsado por las novedades musicales. Por lo que respecta a las críticas literarias, en este periódico Masoliver continúa siendo el ensayista y traductor más fructífero, ocupándose de autores como: Carlo Bo, Oreste Macrì, Tentori, Puccini, Gallo, Bodini, etc.; junto a otros críticos catalanes como Juan Arbó y Arturo Llopis.

El libro completa el articulado panorama de la recepción italiana contemporánea desde la perspectiva de una de las escasas publicaciones en catalán durante el franquismo, la revista *Serra D'Or*, desde su fundación en 1959 a 1975. En esta sede las noticias italianas son más bien escasas hasta el año 1964, pero crecen considerablemente a partir de la segunda mitad de los años sesenta, en correspondencia de un momento álgido de la recepción italiana en la cultura catalana, gracias al impulso de traducciones como las de Tomás Garcés de los versos de Ungaretti o Quasimodo, y a través de las colaboraciones de Francesc Vallverdú y Joan Triadú, entre otros.

La autora dedica interesantes comentarios a gran parte de las críticas literarias y cinematográficas aparecidas en la revista, mostrando la riqueza y calidad de sus intervenciones para la difusión de la cultura italiana en ámbito catalán.

Este libro merece pues un lugar destacado en la biblioteca de los estudiosos de filología italiana, literatura comparada y teoría de la traducción; tanto por la documentación aportada sobre los artículos de prensa de buena parte del siglo veinte, como por las jugosas conclusiones de Camps sobre las complejas relaciones entre dos países tan cercanos como desconocidos durante el régimen franquista.

IL DOPPIO NEL TEATRO DI PIRANDELLO

Eny di Iorio

Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia ed., 2013. 286 pp.
(ISBN-10: 888241342X. ISBN-13: 978-8882413422)

M. Belén Hernández González
Universidad de Murcia

Entre los libros recientemente editados sobre crítica pirandelliana destaca el excelente trabajo de Eny di Iorio titulado *Il doppio nel teatro di Pirandello*, editado en la colección *Sentieri saggistici*, de la editorial romana Salvatore Sciascia en 2013.

Di Iorio, actualmente profesor en el Instituto Superior Lorenzo de Medici de Florencia, se ha formado junto al experto pirandellista Umberto Mariani en la Rutgers University, tras realizar estudios superiores la Sorbona de París y en la New York University, donde llegó a fundar un grupo teatral, llevando a escena obras de Dario Fo, Cesare Pavese y Edoardo de Filippo, entre otros. Escritor de poemarios en italiano y francés, en su producción crítica abundan ensayos sobre el carácter de los personajes en autores escogidos del naturalismo, el realismo, las vanguardias y la filosofía postmoderna; si bien ha predominado su interés por los estudios sobre la función epistemológica del lenguaje de Luigi Pirandello.

In primis, Di Iorio sitúa este estudio dentro de una corriente interpretativa de la obra pirandelliana que explora temáticas a través del tiempo; perspectiva fecunda entre los estudios italoamericanos, ya iniciada por el profesor Franco Zangrilli con propuestas como *Pirandello postmoderno*. En efecto, aunque son innumerables los comentarios de exégesis al teatro de Pirandello, la modernidad de su obra consiente, a través de planteamientos temáticos, siempre nuevas dilucidaciones que añaden otros niveles de lectura a la inquietante ambigüedad simbólica de sus personajes. Realizando un análisis comparado de los textos de Pirandello, Di Iorio advierte una particular capacidad para dejar el texto abierto a un juego muy refinado entre sentido y ultrasentido, entre objetos y símbolos, según una lógica de contrarios que evoluciona a lo largo de su escritura. Teniendo en cuenta la continua tensión entre opuestos, el autor propone un repaso de la construcción del doble en el drama de Pirandello.

El doble es definido a lo largo de este estudio como un recurso proveniente de antiguas fuentes que han pervivido hasta nuestros días. En nuestra cultura, y en particular en el teatro

de Pirandello, con frecuencia el doble encarna las metáforas de la existencia; su función, en lo íntimo y lo social del ser humano, consiste en ofrecer imágenes de intuiciones, temores, fantasmas... Experiencias que frecuentemente reflejan desórdenes en la personalidad. El doble personifica un comportamiento dual, correlato de una disociación en la cual nos sentimos incómodos. La ruptura de la personalidad, mediante dicha ficción, logra separar nuestra parte reprimida de la consciente.

Según la teoría estética de Pirandello, formulada en el famoso ensayo de 1908 *L'Umorismo*; el doble es una estrategia literaria que nos obliga a considerar el dúplice concepto de normalidad y anormalidad en la caracterización de nuestras vidas. En efecto, la exploración del doble es el hilo conductor de la vasta obra de Pirandello, presente tanto en la narrativa breve, como en su novela y teatro. Pero es en el palco escénico donde la reflexión sobre el contrario alcanza su dimensión más profunda: es el lugar idóneo para “contar la realidad y locura de los hombres en sentido humorístico” -afirma Eny di Iorio-, pues allí se hace patente que la vida, o la realidad, muta según un contraste incesante entre la cara y la máscara, la apariencia y la verdad.

Pirandello refleja la experiencia de realidades inconscientes, fantasmagóricas, solitarias, las cuales constituyen una inagotable fuente de recursos para la creación de esas historias complejas y personajes obsesivos o marginados, típicos de su arte. En la primera parte del volumen, el autor afronta el tema del doble en la escritura teatral del siciliano, planteándolo desde las perspectivas complementarias del actor, el personaje y el público. A continuación examina la evolución del doble en el proceso de escritura de Pirandello, distinguiendo tres etapas: a) el doble en el primer teatro (del grotesco al humorismo), es decir, las obras teatrales generalmente transcritas de cuentos o actos únicos, muchas de las cuales presentan personajes-máscara, condicionados a menudo por la sociedad atrasada de Sicilia o por convencionalismos burgueses; b) el doble en la denominada “trilogía del teatro en el teatro”, en los dramas *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*, en los cuales se observa una fuerte crisis de identidad que aísla los personajes de la sociedad o la familia; c) y finalmente el doble en las obras originales, la etapa de *Enrico IV* e *I giganti della montagna*, donde el personaje se ha convertido en una sombra obsesionada con el propio proceso de disolución de la personalidad.

Siguiendo dicha cronología del doble en el teatro de Pirandello, Di Iorio presenta una articulada visión de las criaturas pirandellianas desde el punto de vista de la gradual presencia del doble. En la primera fase, que comprende las obras anteriores a la Primera Guerra Mundial, el personaje pirandelliano acepta ser anormal. Se trata de un personaje excepcional, que la sociedad absorbe como elemento negativo pero episódico; y aparece en él una locura latente relacionada con su condición precaria. En la segunda fase, desde la guerra a la trilogía citada, el personaje se opone abiertamente a la realidad; o bien, se acentúa el contraste entre apariencia y realidad y el personaje se escinde en múltiples formas según la visión que le es asignada por los demás. En esta fase, según Di Iorio, los personajes son esquizofrénicos y se encierran en sí mismos. Por último, en la tercera fase estudiada, se produce una gran transformación: el personaje se siente inadecuado para afrontar la realidad, pero a sabiendas de ser un fracasado, aspira a una nueva vida y se expone a los riesgos del desdoblamiento

continuo. Para el crítico, Pirandello en esta etapa abandona sus personajes a asumir sus condicionamientos ambiguos, deja atrás los valores constituidos y pone en el escenario a un hombre solo, en busca de un yo temible y desconocido, su doble.

Este último *yo* sería, según Di Iorio, el aspecto más interesante del doble pirandelliano, pues sitúa al espectador entre la persona y el personaje. La persona es aquella que aún no ha adquirido la forma definitiva, mientras el personaje ya ha elegido una forma y está dispuesto a defenderla, pues ha entrado en el juego de rol. En el espacio intermedio entre la una y el otro, el individuo descubre con nostalgia el deseo de rescatar a la persona incontaminada, pero también la imposibilidad de vivir sin la forma. Por tanto, en las últimas obras de Pirandello es inevitable el malestar y el doloroso sentimiento de estar siempre fuera de lugar.

En conclusión, el libro recorre las múltiples facetas que el doble adquiere en las criaturas pirandellianas, las cuales buscan protección frente a una sociedad que las ha abandonado, aunque éstas se esfuercen por superar sus propias obsesiones y vivir según comportamientos considerados normales. La condición de alienados del mundo empuja a los personajes de Pirandello a hacer del doble la expresión social de la vida: así, la mayor parte de ellos sufre frustración e impotencia para actuar de acuerdo con su conciencia. Se encuentran atrapados en un dualismo entre cuerpo y conciencia. Sin embargo, según la poética de Pirandello, un hombre debería ser capaz de crear su propia verdad descubriendo la esencia de su identidad, debería superar el contraste del contrario, si desea alcanzar la conciencia y comprensión del mundo.

El drama consiste, como ha subrayado muy bien Eny Di Iorio, en que el personaje de Pirandello ha descubierto que su papel en la gran representación del mundo es sólo el de un títere, que deberá cambiar de máscara en la siguiente escena; pues, por encima de la dialéctica que escinde a los personajes, no parece ya posible regresar a un concepto de verdad total.

*FIGLI DEL DIVENIRE, EDIZIONE CRITICA,
SELEZIONE DEI TESTI E TRADUZIONE DI MARINA
BIANCHI E MARIO FRANCISCO BENVENUTO*

Vicente Cervera Salinas
Ed. Iride 2014. 172pp.
(ISBN 978-88-6492-035-1)

Pedro Luis Ladrón de Guevara
Universidad de Murcia

Cervera es muy conocido por sus grandes cualidades como investigador y profesor que le hicieron merecedor de una Cátedra de Literatura Hispanoamérica, pero, aunque el Profesor Emérito de la Universidad de Murcia Claudio Magris nos ha enseñado que no se pueden separar los aspectos que conforman la identidad de un individuo, yo trataré aquí de restringir mis comentarios a su actividad poética sin por ello desmembrar la sensibilidad única y grande de este profesor-poeta.

Junto a las infinitas lecturas e investigaciones que le permitían ascender en el escalafón universitario, Cervera dejó que los pilares de su conocimiento y de su sensibilidad se asentasen para publicar su primer libro una vez cumplidos los treinta años, *De aurigas inmortales*. Aprendiendo, de la Historia de la Literatura y de los vinos de esa Mancha de sus orígenes, que el tiempo y la poesía huyen del ritmo acelerado que imprimen a veces elementos ajenos al devenir poético.

Dejó pasar ocho años para publicar su siguiente libro, *La Partitura*, con el barniz musical que evidencia el título. Su fuerza poética y su capacidad de creación se amontonaban y aglutinaban entre los papeles que inundaban su mesa, y esperó, esta vez sólo dos años, para que viese la luz el siguiente libro, hermano del anterior, *El alma oblicua* (2003). Tras esta explosión poética volverá a dejar pasar casi otros ocho años (en realidad fueron siete) para mostrar las poesías que ya atesoraba, *Escalada y otros poemas* (2010), desde entonces ha publicado alguna plaquette como *La voluntad afirmativa* de 2012, con la sabiduría de quien sabe que la vida no es tanto una lucha contra el tiempo sino un cosechar aquello que el tiempo –y lo que éste trae consigo- te entrega.

Tenemos ante nuestros ojos una antología estupendamente traducida al italiano de la obra de Vicente Cervera, con el título *Hijos del devenir* (*Figli del divenire*), cuya “Prospetti-

vee sfumature nella traduzione poetica. Metodo traduttivoscelto” se convierte en un ensayo interesante -precisamente por su problematicidad- sobre la traducción de un texto español al italiano, digno de ser comentado en clase, pues además hace una feroz, y a veces algo injusta, crítica a la traducción precedente.

Personalmente discrepo de que al problema de los parónimos y homónimos interlingüísticos, los mal llamados “falsos amigos”, las palabras que se parecen formalmente en ambas lenguas pero que tienen significado diferente y que sin embargo se traducen por una idéntica forma en la lengua de destino (pensemos en traducir del italiano *burro* por “burro-asno” cuando en realidad en italiano significa “mantequilla”). No me parece acertado que los denomine “calcos semánticos”, pues calco es copia, y si es copia semántica es que copia su significado, cuando precisamente lo que se critica es que se usen y traduzcan estas palabras manteniendo su forma cuando el significado es distinto. Por otro lado, sí estoy de acuerdo con el ensayista cuando critica el uso del verbo “distribuir”, “repartir”, referido a la túnica de Jesús crucificado, sin tener en cuenta la palabra exacta utilizada en la traducción al italiano del pasaje evangélico, pues tenía que haberse amoldado a aquella utilizada por la tradición cultural y religiosa italiana. Claro que por esa regla de tres tenía que haber extendido su crítica a la traducción que se hace en este libro de “La maldición de la tibieza”, “tibieza” se traduce como *freddezza* cuando el texto evangélico del Apocalipsis 3.16 usa en italiano la palabra “tiepido”: “Così, perche seitiepido, e non seiné freddonéfervente”. Y respecto a los homónimos y parónimos, los falsos amigos o “calcos semánticos” como los llama el ensayista, cae en uno de los más tópicos, “bizarro” (p.90) que en italiano significa “extravagante, iracundo” mientras que en español significa “valiente, generoso”.

Tras recorrer la introducción con su problemática académica y traductológica nos centramos en lo realmente importante: la poesía. El mundo poético de Cervera gira alrededor de unos pocos y fundamentales aspectos: el aprendizaje, el pensamiento, el amor y la religión de los altares presentes y mitológicos. El poeta lleva sobre sus hombros la intensa carga de una sólida formación realizada con profundas lecturas heterogéneas, cargadas de un sentido filosófico de la vida:

*Se amontonaron los grises de una
moedad encubierta por teoremas
y abstinencias, de la que no reniego,
pues facultó mi vocación, mas también
acobardó el color del ánimo jovial
y enmudeció en ocasiones la voz
que aleteaba una canción, hasta inventarla.
No creas... Yo me perdono sin reservas (p.154).*

Y en el conocimiento nuestro poeta da voz al alma doliente del poeta suicida Cesare Pavese, y también a Nietzsche y a Luo Andrea Salomé, y a Rilke y Clara Westhoff. Voces de quienes se sienten asediados por la palabra (“Y al ver próxima / la esfera de la noche, se evidencia / la ansiedad de esta escritura que me acecha”, p.76). Aunque no es solamente el

verso y el amor lo que alimenta al poeta, sino también la música que conforma su espíritu y su carne: “intensa partitura que inventé con entusiasmo / y con pasión, y que hoy reposa en el atril / de la destreza” (p.84).

Pasión y entusiasmo por todo aquello que percibimos: lo escuchado, lo leído. Sin distinción entre vida y lectura, pues lo escrito es parte integrante de la vida recorrida intensamente con el fuego de los días y el helor de las oscuras noches dolientes, sin ningún lugar para la tibieza (“Y que nunca, y que jamás conozcas, / bello arco de melodías, / la maldición de la tibieza” p.88). Y frente a la tibieza la pasión, el deseo, no como situación excepcional que rompa la cotidianeidad, sino como confirmación de que cada día es en sí mismo un milagro, aunque para ello haya que contradecir el mismísimo Talmud:

Reza el Talmud:

“No todos los días sucede un milagro”.

Yo añado:

Cuando sucede,

se filtra de tal modo en cada una

de las auras que habitas,

que imposible resulta no ver

en cada día que te habita

un nuevo y un mismo milagro (p.96).

*LA DAMA, EL MARIDO Y LOS INTRUSOS.
ANTOLOGÍA DE RELATOS MEDIEVALES FRANCESES
DE LAS CENT NOUVELLES NOUVELLES*

Cristina Azuela y Tatiana Sule, editoras y traductoras
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

DGAPA, 2013. 232 pp.
(ISBN: 978-607-02-4104-8)

Josefa López Alcaraz
Universidad de Murcia.

El libro es una antología traducida al español de las *Cent Nouvelles Nouvelles* francesas, elaborada dentro del PROYECTO PAPIME PE (402211: “Traducción de textos medievales (Francés Antiguo)”).

Las editoras, Cristina Azuela y Tatiana Sule, profesoras de la Universidad de México, explican que las traducciones han sido realizadas, bajo su coordinación, con varias generaciones de estudiantes en Letras Francesas de la UNAM, que colaboraron en las primeras versiones de los textos presentados, y que aparecen citados a pie de página al comienzo de cada una de las *Nouvelles*. En especial con los becarios que colaboraron en el proceso final del proyecto. Pero a pesar de ser un trabajo “coral”, la excelente coordinación de ambas profesoras ha dado como resultado una obra totalmente unificada y perfecta desde el punto de vista formal. De manera que al leer las diferentes *nouvelles*, parecen traducidas por una única mano.

Las *Cent Nouvelles Nouvelles* son relatos que cuentan historias en el siglo XV francés, y tratan temas siguiendo la tradición que ya empezaran en los siglos XII-XIII los *fabliaux*, y en el siglo XIV el *Decameron* de Giovanni Boccaccio, los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, y *El conde Lucanor* de Dn. Juan Manuel.

El interés por traducir este género literario francés del siglo XV se debe, según cuentan ambas profesoras en la Introducción, a que se trata de la primera muestra del género *nouvelle* en francés, que en el siglo XVI tendría un gran auge, y que llegaría todavía en el siglo XVII a interesar a escritores como La Fontaine, -que elaboró, partiendo de algunos de estos relatos medievales, sus *nouvelles* en verso, y Cervantes, que escribiría sus *Novelas ejemplares* con las que el género literario siguió evolucionando.

Ya el título del libro hace referencia a los triángulos amorosos, narraciones que priman sobre las que tratan de otros temas, en los que se encuentran innumerables transgresiones a las normas establecidas. Por la temática del *corpus* traducido, vemos que las *nouvelles* están estrechamente relacionadas con los *fabliaux*., por ejemplo:

- La *Nouvelle 1*, trata del marido engañado por su esposa con un vecino y amigo, con baño y comida de por medio, lo que nos recuerda el *fabliau* titulado *El tinaco*.
- La *Nouvelle 3* nos trae a la memoria el *fabliau* de *La curandera*.
- La *Nouvelle 4* es el tema desarrollado en *El preste y la dama*.
- La *Nouvelle 9* es entera la historia de *El molinero de Arleux*, sólo que aquí se trata de un caballero, no de un molinero.
- La *Nouvelle 18*, joven escudero que engaña y humilla a la sirvienta de un hostel, nos trae a la memoria *El fornicador*.
- La *Nouvelle 20*, esposo que tiene que ser aleccionado en asuntos amorosos por su suegra, es también el tema de *El caballero tonto*.
- La *Nouvelle 23*, mujer que provoca a un joven empleado del marido en presencia de un niño pequeño que descubrirá todo el asunto, aparecen igualmente en la trama de dos *fabliaux*, *El que arrojó la piedra* y *El herrero de Creeil*.

Pero no todas las *nouvelles* presentadas se refieren a este tema, y así, las *número 77, 79, 83, 94 y 100* tratan de otros aspectos también afines a las temáticas de los *fabliaux*, como son la glotonería y jactancia del clero, y la simpleza de los campesinos.

Dichas profesoras recuerdan el significado del término *nouvelle* en este género, así como su relación con el *Decameron* de Boccaccio, que se conocía en Francia con el título de *Les cent nouvelles*. Y hacen una precisa y justa contextualización de este género literario medieval.

El *corpus* traducido es, en primer lugar, la *Dedicatoria* al duque de Borgoña, Felipe III -apodado “el Bueno”-, y, a continuación, una selección de cincuenta relatos que fueron contados –como el resto de la colección- por distintos narradores, personajes reales de la época, que están debidamente documentados, los cuales son nombrados al principio de la *nouvelle* correspondiente.

Para sus traducciones han utilizado la edición de Franklin P. Sweetser¹.

La intención de este trabajo es ofrecer la posibilidad a los hispanohablantes del siglo XXI la lectura amena y divertida de estos cuentos de la Edad Media francesa, “con el objetivo de que las *nouvelles* vuelvan a ser leídas o narradas y platicadas, demostrando que aún tocan aspectos tan vigentes en nuestra época como en aquélla, y, sobre todo, que relatarlas sigue proporcionándonos un gran placer”.

No es tarea fácil, desde luego, traducir del francés antiguo al español del siglo XXI, y más aún un género que mezcla constantemente lo serio cortés con lo cómico, puesto que la finalidad de estas *nouvelles* –como ya fue, dos siglos antes, la del otro género medieval francés afín, los *fabliaux*- era sobre todo divertir, y lo hacen basándose en estrategias y figuras

1 Franklin P. Sweetser (1996): *Les Cent Nouvelles Nouvelles*. Éd. Droz. Genève.

retóricas que consiguen el matiz cómico adecuado: Las traductoras han tenido que lidiar, pues, con aliteraciones, con proverbios transmutados, con juegos de palabras, con metáforas sexuales, que llevan a los malentendidos y las dobles interpretaciones. Y han reflejado y respetado en sus traducciones las repeticiones léxicas, que tanto significado tienen en los textos medievales. De hecho, es muy necesario leer atentamente la Introducción del libro antes de adentrarse en la amena y divertida lectura de las *nouvelles*, porque allí se nos explica el significado de algunos términos que se repiten constantemente en los relatos.

Este libro viene a llenar un importante vacío, ya que la única traducción al español de estas historias medievales francesas data de 1900, y sólo se publicaron treinta y dos relatos que, lógicamente, encierran expresiones y formas léxicas propias de principios del siglo XX.

JEAN RENART: LAI DE LA SOMBRA. EL MILANO. GUILLERMO DE DOLE

Fernando Carmona Fernández
Editum, Universidad de Murcia, 2013. 329 pp.
(ISBN: 978-84-16038-04-6)

Noemí López Alcón
Universidad de Murcia

Más allá del triunfo del discurso amoroso creado por Chrétien de Troyes, generador del *roman artúrico* en el último tercio del siglo XII, existe una poética innovadora basada en la confluencia e interrelación de géneros de la literatura románica, que modelará la ficción narrativa no artúrica a partir del siglo XIII. Esta voluntad de transformar el *roman* profano es precisamente la que nos muestra Fernando Carmona Fernández en su libro *Jean Renart*, una obra que recoge por primera vez, de manera conjunta y en traducción española, la producción literaria completa de este autor francés.

Los tres relatos de Jean Renart que integran este volumen –*El Lai de la Sombra*, *El milano* y *Guillermo De Dole*¹–, y que Carmona Fernández reproduce de forma magistral en español, son un claro reflejo, no solo de la fusión de géneros que antes mencionábamos, sino también de la huella fundamental que su autor deja en la literatura de su época, con la novedosa combinación lírico-narrativa de sus textos, generadores, por otro lado, de una “transformación literaria” (pág. 14).

Esta innovadora configuración poética del *roman* no es ajena a su evolución particular, que dará buena cuenta de la actualización de sus características entre los siglos XII y XIII, como consecuencia del carácter híbrido del cantar de gesta, “un género de géneros” cargado de dramatización lírica. Como bien señala Carmona Fernández al respecto:

no hemos de olvidar la mezcla de géneros en el repertorio del juglar y las condiciones de creación que llevaba consigo la oralidad con las consiguientes transformaciones en su paso a la escritura. [...] Su gran movilidad conlleva la contaminación de géneros (pág. 10).

¹ De los tres relatos, es *El milano* el que se traduce en español por primera vez en este volumen. El *Lai de la sombra* y *Guillermo de Dole* fueron traducidos por Carmona Fernández en otras ediciones (véase pág. 58).

Tal vinculación genérica permite que el cantar de gesta (*canto*) se presente en la narrativa románica como un género clave en su paso a la escritura (*roman*), en la que el efecto lírico se conjuga a la perfección con la historia, la hagiografía y el dramatismo propio de los cantares de gesta. No obstante, este proceso también implica una serie de cambios en la configuración temática, formal y compositiva de la narración, pues del mundo mítico, histórico y profano del *roman antique*, llegamos hasta la fabulación y plena ficción narrativa del *roman artúrico*. Sin embargo, serán los relatos de Renart los que representen, ya en el siglo XIII, la poética de su *novele chose*, un término que remite a una forma narrativa nueva que aúna poesía y narración, y que el propio autor explica en su prólogo al *Guillermo de Dole*:

Tened por seguro que este roman sobrepasa en mucho a los demás. Nadie se cansará d escucharlo; pues, según se desee, se canta y lee. Y está hecho con tanto cuidado para agradar que servirá de regocijo a todos aquellos que lo escuchen cantar y leer (pág. 227).

Esta modalidad literaria, por tanto, no sorprende únicamente al lector por la integración en el relato caballeresco del canto cortés, derivado de la *cansó* trovadoresca (*chans*), puesto que en su fusión también genera una original forma de relato (*conte*) que se contagia del lirismo de la canción amorosa. Además, Carmona Fernández destaca del autor que “su voluntad poética va más allá: armonizar de tal manera su relato a las canciones de otros autores que uno y otros parezcan responder a una misma autoría (pág. 13)², lo que manifiesta del escritor una actitud que supera los límites de la tradición para aliarse con la modernidad literaria.

Con ello, Renart iniciaría el denominado *romans de estilo gótico, lírico o realista*, una literatura que ofrece a los lectores una narración donde el cronotopo y los personajes se alejan del mundo mítico anterior, ya que “pasamos a un espacio y un tiempo contemporáneos al autor y a su público con unos personajes traídos a una realidad contemporánea y cotidiana” (pág. 12).

A todas estas innovaciones compositivas responden, pues, los tres relatos de Renart. Así, aquella dama desconfiada y un tanto esquiva que, a pesar de estar casada, no se resiste al gesto galante de un joven caballero que implora con insistencia su amor, se convierte, en el *Lai de la sombra*, en una historia que, además de evocar la *cansó* trovadoresca y la *aventure* cortés, introduce elementos poéticos que potencian el efecto lírico. La creación de un mundo idealizado en el que se dramatiza, incluso escenifica, el sentimiento amoroso, es una de las nuevas características que enriquece los textos del escritor. Esto es lo que sucede cuando, por guardar su honor, la dama se niega a corresponder a su enamorado:

– Sois vos quien debe marcharse –repuso ella–, pues hacer lo que habéis propuesto, sería una deshonra. De ninguna manera puedo estar de acuerdo; así, que rogáis inútilmente y, por tanto, os pido que os abstengáis de insistir.

² A este respecto, veáanse los versos originales, destacados por Carmona Fernández, de la canción inserta en el *Guillermo de Dole* (pág. 13).

– ¡Ah, señora, me estáis matando! Guardaos de hablar sino para hacer bien y cortesía. Retenedme con el don de una joya, anillo o cinturón, o recibid uno de los míos; os aseguro que no hay nada que un caballero pueda hacer por su dama que, con la ayuda de Dios, yo no sea capaz de hacer, aún a costa de mi alma; y Dios me ayude a no hacerlo. Vuestros claros ojos y resplandeciente rostro me gobiernan fácilmente: vos tenéis toda mi fuerza y mi poder (vv. 506-545, pág. 81).

Tales diálogos y monólogos que dan vida al relato, despojado de seres legendarios y del componente maravilloso caballeresco, quedan ahora alejados de los *lais* de María de Francia, ya que la idealización amorosa es conseguida en este caso a través de personajes artúricos, siendo la *aventure* el motivo, en ambos autores, que conduce a un final feliz:

María de Francia dio forma al lai colocando la aparición del sentimiento amoroso en el mundo legendario artúrico con la presencia de seres extraordinarios que facilitan la transformación e idealización de este sentimiento. [...] Los personajes del *Lai de la sombra* no pertenecen al mundo legendario o artúrico como los de María de Francia, pero el relato del siglo XIII conserva la *aventure*, el hecho o motivo que permite el paso al mundo ideal (pág. 14).

El tema del *amor lejano* –que también hallamos en *Guillermo de Dole*–, la ensoñación de la dama tras la entrega de un anillo por parte de su amante y la cortesía en sí misma, convergen al final en una realidad poética que trasciende el espacio –el castillo de la dama– ocupado por los protagonistas, con lo que Renart, en palabras de Carmona Fernández:

logra una intensa reducción de espacio, tiempo y acción que descansa en los personajes imprescindibles: caballero suspirante, dama casada y marido, fugazmente recordado por la dama. Todo ello facilita el efecto lírico (pág. 16).

Esta original aportación literaria en la que se centra *Jean Renart*, no resulta menos interesante en otro relato, *El milano*, una narración que también presenta situaciones líricas pero que, a diferencia del *Lai de la sombra*, hunde sus raíces en la tradición de la novela idílica, como son los casos de *Aucassin et Nicolette* o *Floire et Blanchefleur*, “cuya similitud argumental y de situaciones hace pensar que Renart pudo conocer este roman” (pág. 17). Sin embargo, será la leyenda clásica de *Piramus et Tisbe* la que entronque directamente con *El milano* y su poética narrativa, que asume el modelo del traductor medieval, junto al realismo que le es propio.

Las batallas en oriente del Conde Ricardo y la aventura amorosa de su hijo Guillermo con la joven Aelís hacen que el carácter épico y colectivo del cantar de gesta y el *roman* idílico, respectivamente, se fusionen en una narración excepcional, dotada de un emoción lírica peculiar que el lector puede advertir en cada situación narrativa.

La manera en que los personajes viven la tristeza y la alegría en *El milano* es otro de los aspectos que contrasta con el *Lai de la sombra*, ya que en este caso, el dolor o la exaltación

de la alegría se vive en colectividad. Es lo que se observa, por ejemplo, en la despedida inicial del conde a Tierra Santa, que deja sumidos en una profunda tristeza a sus súbditos, lo que crea un momento de intenso dramatismo:

Al amanecer, un gran duelo se apoderó de los burgueses y de toda la villa, pues el conde había sabido siempre honrarlos y los había cuidado y protegido tanto que disfrutaban de riqueza y prosperidad. «¡Ay de nosotros -dicen-, tristes y desgraciados! ¿Qué podremos hacer desde ahora? ¡Ay, noble y gentil conde, qué desamparados quedaremos hoy!». [...]

Encontró a más de quinientos casi desvanecidos en el camino: «¡Ay -repetían-, qué desgraciados! El país y los que lo aman reciben hoy el mayor quebranto» (págs. 92-93).

Lirismo este que se acentúa con la inesperada muerte del conde:

– ¡Ay -dicen todos-, buen y noble señor, qué pena que nos dejes!

Había llegado que se distribuyese en presentes más de mil marcos de plata. Tendríais que ver cómo se tiran y arrancan el cabello. Si de pena y dolor se pudiese morir, habrían muerto.

– ¡Ay -dicen-, qué malvados somos viviendo cuando él muere! ¡Maldita sea la muerte que nos ha matado al morir él! (pág. 126).

Sin embargo, el dolor y la pena colectiva se individualizan en la aventura amorosa de Guillermo y Aelís que, a pesar de fugarse junto a su amado –todos se niegan a su casamiento–, ofrece un dramático soliloquio al creerse abandonada por su amado:

– Cuán poco tiempo hace que se declaraba mi señor y amante. Al abandonarme así, o el demonio se ha apoderado de él o se ha quedado sin corazón. Tengo que reconocer que nunca me amó. ¿Es posible esta huida? ¿Cómo puede haberse cubierto de tal deshonra? Sobre todo cuando tenía en mí la flor de la gentileza y de la belleza como todos han atestiguado por donde he estado. En mala hora, tuve belleza y nobleza, claro rostro y dulce figura, ya que, al margen de que el azar le haga ir o volver, es tal el dolor que embarga mi corazón que se mantendrá mientras viva (pág. 159).

La felicidad de la pareja protagonista en *El milano* es el colofón de este relato, que potencia el elemento lírico al introducir, respecto a la obra anterior, situaciones de mayor sentimentalismo y emoción.

No obstante, si parecía que la originalidad del lirismo cortés se presentaba ya de forma extraordinaria en el *Lai de la sombra* y *El milano*, Renart vuelve a sorprender al lector con otra composición, *Guillermo de Dole*, un relato en el que su objetivo inicial de dar unidad al elemento lírico y narrativo se convierte ahora en el ambicioso propósito de integrar en su obra todas las modalidades narrativas y líricas. Por ello, en *Guillermo de Dole* encontramos

una perfecta combinación entre canto y narración, además de una completa integración de poemas de diferente registro (aristocratizante, trovadoresco y popular) y variedades narrativas (lirismo narrativo, *roman courtois* y relato *gótico*.) que responden a su hilo argumental, basado en el enamoramiento del emperador de Alemania, Conrado, el torneo protagonizado por Guillermo de Dole, y una doble intriga amorosa.

Si hay algo que destaca de este *roman* es la abundancia de cuadros poemáticos que recorren cada una de las jornadas narrativas. Canciones y dones se convierten así en el marco de la ideología cortés; en motivos recurrentes que su autor toma de la tradicional *cansó* trovadoresca. De la misma manera, y tras un exhaustivo análisis de la diversidad temática que acoge el *Guillermo de Dole*, Carmona Fernández nos presenta en la obra de Renart la importancia del valor, la justicia, la generosidad y la cortesía de la nobleza, contrapuesta a la figura del villano y al cálculo del burgués; al dinero frente al don, pues el autor nos sitúa en un espacio monárquico feudal y armonioso, aunque este no responde, efectivamente, al contexto histórico-político y social de la época, que “enmascara” en la ficción.

En este sentido, los temas del *don* y la *largueza*; las canciones y los banquetes le sirven al autor francés para delimitar el orden de valores feudales en su ficción narrativa, cuya existencia en la literatura habría de explicarse, como precisa Carmona Fernández, a partir de la tradición antropológica y la transformación social, pues:

La consideración antropológica del sistema de dones, o *potlach*, lleva a reconocer que no se trataba de una mera forma de intercambio ya que con la donación se entrega el espíritu; tiene un carácter sacrificial en lo religioso, incluso redentor por la obligada reciprocidad (pág. 27).

Esta temática, que marca la evolución de cada episodio narrativo, nos traslada también a espacios idílicos y naturales en los que juegan un papel decisivo las canciones de tradición popular y folclórica puestas en boca de personajes secundarios que evocan un marco primaveral, alegre y festivo. Sirva como ejemplo esta canción de danza interpretada por un joven caballero entre reales doncellas:

Por la mañana se levantaba Aelís,
Yo me llamo Amelot.
Bien se arregló y vistió
Bajo la Roca Guyón.
¿A quién le daré mi amor amiga, si no a vos? (pág. 236).

La innovación de Renart supone la integración, además, de otras canciones del emperador, de registro trovadoresco, que tratan sobre el amor y sus exigencias:

A pesar del tiempo en el que los árboles
blanquean por la escarcha,
deseo entonar mi canto;

no debería necesitar
que amor me haga pagar
que nunca haya engañado
ni haya podido soportar
tener corazón falso e infiel.
Por esto no tengo amiga (pág. 265).

La composición lírico-narrativa es la que nos conduce a la transformación espacial, una novedad respecto a sus otros dos relatos. Si en el *Lai de la sombra* la acción transcurre en el castillo, respondiendo al carácter cortés del relato, y el espacio urbano gana protagonismo en *El milano*, la pluralidad de espacios convergentes en el *Guillermo de Dole* –feudal y urbano– genera, una vez más, un nuevo modelo lleno del realismo, propio del siglo XIII. En estos escenarios ya no hay cabida para la geografía maravillosa de los relatos de Chrétien de Troyes, sino para unos personajes reales que habitan lugares identificables en un tiempo histórico.

Renart propicia de esta manera una inflexión en la narrativa románica respecto al relato caballeresco del siglo XII, que se inicia con su *Lai de la sombra* y su lirismo poético trovadoresco, continúa con *El milano* y la incorporación del realismo a la novela idílica, y culmina con su *novele chose*, *Guillermo de Dole*, en la que lleva a su máximo esplendor la completa unidad de canto y lectura –*conte*–, de gran trascendencia y pervivencia literaria. Así lo destaca Carmona Fernández con la influencia de estas innovaciones en autores de su época, como Gerbert de Montreuil y su *Roman de la violette* o Henri d'Andeli, con el *Lai de Aristóteles*; y en la novela sentimental posterior con obras como el *Decamerón*, de Boccaccio, la *Vita Nuova* de Dante o el *Cancionero*, de Petrarca.

Podemos concluir, por tanto, que *Jean Renart* permite a Carmona Fernández, no solo recuperar en nuestra lengua una producción literaria, imprescindible para conocer la configuración de la narrativa europea y sus transformaciones en la literatura románica, sino también acercar a sus lectores, con esta excelente traducción, a una valiosa y original obra que, sin duda, sigue cruzando fronteras geográficas y literarias.

*UNO DE LOS BUENOS DEL REINO. HOMENAJE AL
PROF. FERNANDO D. CARMONA*

Coordinado por Antonia Martínez Pérez, Carlos Alvar y Francisco J. Flores
Ed. Cilengua. San Millán de la Cogolla, 2013. 508 pp.
(ISBN: 978-84-942088-1-2)

Jerónimo Martínez Cuadrado
Universidad de Murcia

El Catedrático Emérito de Filología Románica Fernando D. Carmona, maestro de maestros, bien se merece esta colectánea de artículos monográficos en su casi totalidad sobre el mundo de la Romania, pues ha desarrollado una larga y fecunda trayectoria docente e investigadora en la Universidad de Murcia, donde ha llegado a ser Decano de la Facultad de Letras, si bien ha destacado siempre y ante todo por ser persona sabia y sencilla.

El orden alfabético que los coordinadores han escogido para presentar los artículos al homenajeado es el modelo referencial que seguiré para dar cuenta sucinta de la riqueza y variedad temática que contiene el volumen.

Carlos Alvar lleva a cabo un muy documentado trabajo, según nos tiene acostumbrados, sobre las traducciones al francés y al castellano de las *Fabulae* de Odon de Cheriton ejemplificándolo en dos cuentos.

Gemma Abenzoa realiza un pormenorizado análisis de las transmisión textual de los *Moralia in Job* de Gregorio el Grande que se realizaron al castellano y al francés durante la Edad Media dotando al conjunto de un rico aparato crítico.

Ana L. Baquero, la gran especialista en El Quijote y en la narrativa del siglo XIX, se interna en la relación entre los libros de caballerías y la novela histórica de Walter Scott, considerado por buena parte de la crítica como padre o antecesor del Realismo, y el trenzado entre la literatura de ambas épocas lo realiza con tal finura que resulta el suyo un texto inconsútil.

Bajo el rubro “Las enseñanzas a Pero Niño y la literatura de castigos en *El Victorial*” Rafael Beltrán y Marta Haro realizan al alimón un exhaustivo estudio centrado en los capítulos 19 al 21 de la mencionada obra que abarca sus fuentes plurales. El artículo está ilustrado con abundantes tablas probatorias de los asertos que en él se vierten así como de minuciosas citas de los pasajes bíblicos concernidos.

Hugo O. Bizzarri escribe sobre cómo “desde el siglo X, unos pocos proverbios atribuidos a Esopo han circulado en Europa” y asimismo pone en conexión la relación entre fábula y paremia.

En un muy interesante artículo Mercedes Brea pone al día las investigaciones que han permitido conectar la lírica trovadoresca con manifestaciones en la literatura galaico-portuguesa y cómo “su desarrollo inicial se vincula también a un linaje de gran influencia política en el siglo XII, la familia Traba o Trastámara”.

Fernando Carmona Ruiz retrotrae en una nueva óptica los orígenes de las relaciones de la literatura española en Alemania al siglo XV con la literatura española latina y al XVI con la figura de Juan Luis Vives y traducciones de *La Celestina* y las noticias del Nuevo Mundo: Colón y Cortés.

Juana Castaño nos brinda un estudio de *Les cités charnelles ou l'histoire de Roger de Montbrun*, novela de 1961 de Zoé Oldenbourg, la cual está ambientada en tiempo de la Cruzada contra los albigenses. Como nos anticipa la autora: “el artículo pretende establecer una categorización de las principales identidades femeninas...”, y aunque va más allá, alcanza su objetivo gracias a una metodología minuciosa y sistemática que el lector agradece en lo mucho que vale.

En un trabajo de paciente rastreo por los ensayos y artículos de prensa de Azorín, Manuel Cifo recompone y analiza la visión que Azorín tiene sobre Garcilaso como clásico de nuestras letras.

Dolores Corbella se interna con fortuna por la vereda dificultosa de *Lenguas y trujamañes en la expansión atlántica bajomedieval* donde se aborda el papel de los intérpretes entre europeos y africanos en el siglo XV.

Bernard Darbord y César García de Lucas son coautores de un artículo muy abarcador sobre *La figura del tonto-listo en los textos medievales y clásicos españoles* donde se pasa revista desde los antecedentes, los nombres del pobre risueño, *El Libro del Caballero Zifar* y el Ribaldo, el “sandío”, hasta el pícaro, Sancho Panza, etc.

En “Discurso y contradicción existencial en *La Cárcel de amor* de Diego de San Pedro” Jacqueline Ferreras “muestra cómo la estructura doble de la primera frase da la clave del despliegue narrativo posterior” a la par que “el tratado de Diego de San Pedro presenta a sus lectores como un espejo discursivo de la crisis existencial del estamento noble”. Se trata de un estudio brillante que entra en detalle desde un punto de vista analítico-crítico. Y demuestra a las claras que en materia de discursos y diálogos Jacqueline Ferreras es una autoridad incuestionable.

Elvira Fidalgo se atreve con el tema de *El diablo en las “Cantigas de Santa María”*, donde se nos responde a las preguntas sobre la representación física del diablo, su actividad, dónde vive, según las *CSM*. Como apunta finamente la autora: “lo relevante en este compendio es que su derrota es obra de María, puesto que las *Cantigas* se han compuesto para ensalzar la figura de la madre de Dios”. Artículo que denota no solo conocimiento del tema sino gran cultura religiosa.

“El Caballero Roldán, de San Ginés de La Jara, del Padre Huélamo y del Licenciado Francisco Cascales” de Francisco J. Flores Arroyuelo es un festín para los amantes de la cul-

tura por su vasta erudición que atraviesa varios campos del saber así como por la amenidad expositiva con que el autor los va desgranando.

Fernando Gómez Redondo estudia con tino *El Libro del Caballero Zifar* más allá de como materia de novela caballeresca como el primer texto en prosa de la ficción alegórica que tiene una dimensión exegética y una finalidad moral, plegándose a las ideas religiosas y culturales de María de Molina, quien, a la muerte de Sancho IV en 1295, hubo de hacerse cargo de las minoridades de su hijo Fernando IV y de su nieto Alfonso XI.

El título del artículo de Paloma Gracia es muy explicativo y casi que resume ya su contenido con una capacidad sintética admirable; reza así: “Itinerario del *Merlín* castellano en *Baladro de Merlín*: de la *Crónica de 1404* a los *Baladros* de 1498 y de 1535”. Un estudio muy bien documentado.

J. Hernández Serna diserta muy doctamente a partir del “*Roman de Troie* de San Petersburgo” lo que le da pie para remontarse a una diacronía que abarca a Homero, Dares y Dictis, coronando su estudio con la novela caballeresca catalana *Curial e Güelfa*.

En “*La courtoisie* parodiada en los *Fabliaux*” Josefa López Alcaraz no necesita alardear un ápice, porque cada página, cada párrafo, destila el poso de sus hondos conocimientos como gran especialista que es de los *Fabliaux*.

Dentro de su artículo “La materia de Bretaña y el trovador Fernand’Esquio” Pilar Lorenzo lleva a cabo un estudio muy moderno y actualizado del clásico recurso a las fuentes literarias.

José Manuel Lucía en “Los códices corrientes caballerescos: hacia un nuevo modelo librario” anticipa que “partiremos de la clasificación realizada por Elisa Ruiz, que hace una triple ordenación: cortesanos, eclesiásticos y corrientes...”. Es un artículo discursivo lineal, muy bien estructurado, con relación explícita y detallada de 21 códices unitarios, algunas ilustraciones, un apartado dedicado a abundantes referencias bibliográficas y un apéndice o cuadro final.

Antonia Martínez Pérez nos ilustra con “Elementos para la constitución de un género: *Les Vers de la Mort*” donde realiza “un análisis comparativo de los tres especímenes textuales que responden a este mismo título de *Les Vers de la Mort*...”. Con acopio de materiales bibliográficos que prueban sus asertos y un ritmo sostenido la autora nos conduce, paralelamente a su estudio, a una evolución de la poesía en el siglo XIII en lengua de *oïl* desde el ámbito melódico al recitativo, a un declinar del encorsetado formalismo cortés y a una apertura de formas hacia lo que, andando el tiempo y salvando las distancias, habría de ser el poema moderno.

Es un artículo muy personal, excogitado por su propia mente, apoyándose principalmente en los textos literarios, sin desdeñar la crítica, el que nos regala Juan Paredes en su correlato entre Amadís y Don Quijote.

Francamente resulta muy atractivo este hilo conductor desde la Edad Media hasta nuestros días que ha escogido José Manuel Pedrosa para su artículo “El extraño caso del envenenador envenenado: del *Calila e Dimna* a Sherlock Holmes e Indiana Jones”. A partir de un cuento de la recién mencionada colección, el autor pasa revista al motivo en cuentos populares y en autores literarios: Shakespeare, Marlowe, Lope de Vega, Moreto, sir Arthur Conan Doyle y una película del ciclo de Indiana Jones.

Eugenia Popeanga da un título muy breve, “Disputas religiosas en tiempos de las Cruzadas”, para un tema muy complejo y que le lleva, por ende, bastantes –por no decir muchas– páginas en su desarrollo. Es un trabajo de intertextualidad en que se abordan los textos de las dos grandes religiones cristianas tras el Cisma, la Latina o de Occidente y la Ortodoxa o de Oriente, y su controvertida convivencia, así como su enfrentamiento al común enemigo musulmán. La autora se interesa por la convivencia o tolerancia, que diríamos hoy, si bien en la época tal término tiene connotaciones bien diversas, y se centra en la literatura fronteriza, donde este fenómeno adquiere mayor fuerza. Un trabajo de madurez que precisa de experiencia investigadora.

Isabel De Riquer nos brinda un artículo de aparato crítico impecable, factura formal acabadísima y contenido sin desperdicio “El corazón comido de Baligante”, el cual se basa en el cuento 62 del *Novelino* y se trata de una “parodia cómica y grosera” de este motivo literario.

“La traducción de lo inefable y otras metáforas” de Joaquín Rubio Tovar maneja con solvencia textos literarios de Celan y San Juan de la Cruz con referencias filosóficas de filósofos del siglo XX, los cuales predominan en la obra: Bergson, Wittgenstein y Heidegger. George Steiner es citado tanto por sus ensayos sobre el lenguaje como por su obra sobre Heidegger.

“La representación de la figura del autor en el *Roman du Castelain* de Coucy o la tentación de la escritura autobiográfica a finales del siglo XIII” de Meritxell Simó es un artículo muy rico en contenido, avalado por un notable y bien escogido elenco bibliográfico en sus notas a pie de página. Abarca M. Simó tantos aspectos sobre el *RdC* que sería prolijo dar cuenta de ellos en el breve espacio del cual disponemos, pero ateniéndonos a palabras prologales de la autora de este artículo clausural del volumen, destacamos que “... *Le Roman du Castelain de Coucy* [...] se convierte en una etapa imprescindible en el camino que conduce del *roman* lírico del siglo XIII al *dit* pseudoautobiográfico con inserciones líricas, que alcanzará su pleno desarrollo en el siglo XIV”.

En suma, a través de esta singladura o periplo hemos podido detectar que el nivel es altísimo y que el libro pone de manifiesto el elevado grado de especialización que han alcanzado los estudios románicos en España y allende nuestras fronteras, así como el interés que suscitan cuando nos encontramos, como quien no quiere la cosa, casi en la mitad de la segunda década del siglo XXI.

*PARA UNA ARQUEOLOGÍA DEL IMAGINARIO
MEDIEVAL. MITOS Y RITOS PAGANOS EN EL
CALENDARIO CRISTIANO Y EN LA LITERATURA
DEL MEDIOEVO (SEMINARIOS EN MÉXICO)*

Philippe Walter

Edición y traducción de Cristina Azuela

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones
filológicas, Ediciones especiales 68, México 2013. 237 pp.

(ISBN 978-607-02-4722-4)

Consuelo Ruiz Montero

Universidad de Murcia

El profesor Walter es director desde 1999 del *Centre de Recherche sur L'Imaginaire* (CRI) de Grenoble, Francia, y es autor de varias traducciones al francés moderno de las más importantes obras del francés medieval, así como de más de 30 libros, y de más de 170 artículos especializados. Es, pues, un experto en la materia objeto de este libro.

La obra está compuesta por ocho capítulos, precedidos de una "Presentación" (p.5-8) a cargo de Cristina Azuela, y seguidos de un "Epílogo" cuya autora es Blanca Solares (p.201-18). Cierran la obra una "Bibliografía general" (p.219-236) y un "Índice". Los capítulos proceden de una serie de conferencias impartidas por Walter en el Instituto de Investigaciones Filológicas de México entre 2009 y 2011.

El capítulo 1 se denomina la "La aculturación del paganismo por el cristianismo en la Edad Media" (p.11-32) y estudia la síntesis que realizó el cristianismo de oriente de los cultos y mitologías que le precedieron en el occidente pagano, esto es, celtas, germanos, e incluso otros prehistóricos, que son, así, reconvertidos en una "mitología cristiana". Se conservan, de esta manera, las paganas fogatas de San Juan y el árbol de Navidad, a la vez que muchos relatos hagiográficos medievales son un trasunto de antiguos intercesores paganos, como es el caso de San Martín, de la leyenda del apóstol Santiago y de San Patricio de Irlanda.

El capítulo 2, "San Antonio y el Carnaval" (p.33-64) se centra en la tradición del santo egipcio, que parte de la *Vida de Antonio* escrita por San Atanasio de Alejandría en el s. IV d. C., (el santo nace en el 251 d. C.) a la que hay que añadir representaciones iconográficas y

ritos de conmemoración. El hecho de que en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (más comunmente traducido como “Jacobo de la Vorágine”), escrita en el s. XIII, la *Vida de Antonio* no incluya casi nada del texto griego de Atanasio es un claro ejemplo de cómo funcionaba la hagiografía medieval: la leyenda terminó por reemplazar a la realidad. La verdad imaginada es ahora lo más importante, y se justifica por sí misma. El autor estudia el origen del culto a San Antonio, que aparece ya en la región de Grenoble en el s. XI, y su relación con el carnaval, destacando la figura del cerdo como elemento innovador, típico ahora del santo, y la importancia del calendario para su culto, para concluir que sus ritos se fundan en creencias relativas al Más Allá, de forma que el santo se convierte en una especie de intercesor, guía de las almas, alejándolas de los demonios (p.64).

“Santiago matamoros y la canícula” es el título del capítulo 3 (p.65-84), en donde el autor observa cómo la estatuaría del citado santo remonta a orígenes clásicos, tales como “Apolo atravesando con sus flechas a la serpiente Pitón” (p.72), o Cástor y Pólux (p.73). También para el dragón sustituido por los toros (p. 80) se podrían citar precedentes en el mito de Medea, y para la tauromaquia (p. 81) hay que recordar la presencia de rituales parecidos en Creta. Walter cita al respecto la astrología antigua en su relación con el calendario ritual del santo, y con el origen de la Vía Láctea, y estudia motivos de mitos egipcios, griegos, y romanos, que recurren en varios relatos hagiográficos, como los de Santiago, San Tropez y San Vicente (p.84). La importancia del calendario es asimismo patente en este capítulo.

El capítulo 4 está dedicado a un tema tan fundamental, y delicado, como las relaciones entre mito y rito, “El rito como rostro oculto del mito” (p.85-108). El autor aborda el problema partiendo de los estudios de Lévi-Strauss, James Frazer, Pierre Saintyves, y Claude Gaignebet. Así, pone varios ejemplos literarios medievales que ilustran el paralelismo entre mito y rito acudiendo a Frazer, y cita ejemplos de cuentos de Perrault, estudiados por Saintyves, que demuestran que ciertos motivos del cuento derivan de ritos, a los que el etnólogo francés mencionado analizaba según el “método de las secuencias”, precursor del estructuralismo (p.96), y cuya línea seguiría Gaignebet. Walter los traslada a relatos medievales, y los analiza finalmente desde la perspectiva metodológica de Lévi-Strauss. Todo ello demostraría la unión entre el mito y el rito subyacente. En un tema tan poliédrico y controvertido, las interpretaciones de Walter no siempre resultan convincentes. O incluso pueden añadirse otros rituales más antiguos, como el griego del *pharmakós*, a la hora de analizar la historia de Tristán e Isolda (p.99).

Muy curioso resulta el capítulo 5, “Los ritos alimentarios: Carna, el carnaval, las habas y el tocino” (p.109-134), en donde recurre de nuevo a las fuentes clásicas: los pitagóricos, Plinio, los *Problemas* atribuidos a Aristóteles, Diógenes Laercio, y Cicerón son citados para explicar la dieta medieval y su interpretación de los tipos de melancolía, que estarían ejemplificados también en personajes como Don Quijote y Sancho Panza (p. 127ss).

Sugestivo es también el capítulo 6, “Los ritos del calendario. El árbol de Navidad: ¿un rito sin mito?”(p.135-156). Partiendo de su origen en la tradición celto-germánica, Walter estudia la trayectoria de este “árbol del Otro Mundo” y su relación con la figura mítica pagana de Papá Noel (Santa Claus), para concluir que éste es un “hombre de los bosques”, un “personaje feérico, iniciado e iniciador”, que aparece para indicar el camino a los caballeros extraviados”, “una especie de Hermes” (p.150). Por su parte el árbol de Navidad es

un hombre árbol, un árbol encantado, que refleja la ambigüedad del misterio del solsticio de invierno. También aquí son fundamentales calendario y carnaval.

En el capítulo 7, “El archipiélago artúrico. Los relatos de navegación irlandeses como origen de las novelas de la Mesa Redonda” (p.157-181), el estudio de los relatos irlandeses de navegación (*immrama*) le sirve para reinterpretar la temática y la estructura de una buena parte de la literatura artúrica, sobre todo en las novelas en prosa del grial. A su vez esos *immrama* son herederos de una tradición de origen indoeuropeo, la iniciación hiperbórea, con lo que remite de nuevo a un motivo griego, el Apolo hiperbóreo (p.181).

Finalmente en el capítulo 8, “Tres formas de transmisión de un mito: palabra, imagen, rito. El caso de Melusina” (p.183-200), el resultado de su interpretación entrelazada de esas tres formas de transmisión del mito de Melusina, de cuyo nombre da explicaciones muy singulares (p.194), le lleva a preguntarse si no existiría una fórmula arquetípica única que permita descubrir formas de correspondencias simbólicas y esquemas comunes entre esos tres medios de expresión del mito. A los datos comparativos que aporta se podría añadir el cuento de Cupido y Psique que relata Apuleyo en sus *Metamorfosis*, y que comparte el motivo fundamental del tabú con la historia de Melusina.

En el “Epílogo” (p.201-218) Blanca Solares realiza unas lúcidas reflexiones sobre los estudios de lo *imaginario* medieval de Walter, cuya instancia mayor es constituida por el *mito*, al que define como una “totalidad multidimensional”(p.209), “cuya función es ser generador de formas simbólicas” (p.211), cuyo rasgo central es “su capacidad de suscitar nuevos relatos” (p.211), y cuya “reconstrucción *arqueológica* es necesaria” (p.212).

Los análisis de Walter son siempre sugestivos, y la lectura del libro muy amena. Los datos comparativos que maneja son igualmente muy abundantes y demuestran la erudición del autor. La bibliografía es bastante amplia, incluyendo las modernas perspectivas de análisis literario representadas por Genette y Jauss. Siendo su principal propósito y método de tipo comparatista, Walter presta más atención a los motivos temáticos que a las estructuras morfológicas, y así, la metodología funcional de Propp no aparece en la obra. Se le podría exigir a veces mayor profundidad en el estudio de las fuentes clásicas, y mayor precisión en sus citas, pero hay que tener en cuenta el carácter de transcripción de varios cursos que representa este libro.

La lengua epicórica de la edición se advierte en giros como “cuantimás porque” (p.97), “riesgoso” (p. 112), “Entre más se acerca al árbol...” (p.138), “amada por Jano gracias a quien...” (p.144), “los días sábado” (p. 184), que confieren cierta gracia a la traducción desde la perspectiva de una audiencia española. Dicha traducción parece ser correcta, aunque creemos que debe corregir “literatura arturiana” por “artúrica” (p.202), “lo ritual” por “el ritual” (“le rituel”, p. 87), “Martha” por “Marta” (p. 80), “hindús” por “hindúes” (p. 7), acentuar “período” (p.95, etc.) y evitar el hiato en “salvado de la hambre” (p.178).

Los errores gráficos son muy pocos: por ejemplo, se echa en falta la preposición “de” en “es capaz resucitar” (p.143), sobra la coma en “hoguera, misma” (p. 49), y en p. 166 se lee “fácilmente” y “cuidad”, respectivamente por “fácilmente” y “ciudad”.

En suma, el libro cumple con los preceptos clásicos de instruir y deleitar a la vez, en la misma proporción, lo que es mérito grande del autor, de la misma manera que su publicación constituye un acierto evidente de su editora, por lo que ambos deben ser felicitados.

*CONFLICTOS Y AFECTOS EN LA LITERATURA
MEXICANA*

Pol Popovic Karic

Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa e Instituto Tecnológico de Estudios
Superiores de Monterrey. México, 2011. 332 pp.
(ISBN: 978-607-401-454-9)

Alba Saura Clares
Universidad de Murcia

Pol Popovic Karic presenta en *Conflictos y afectos en la literatura mexicana* un trabajo profundo y meditado; una aventura literaria forjada durante diez años, como el largo viaje a Ítaca de Ulises, que encontró su Penélope en esta publicación. A la luz de los resultados ofrecidos, el viaje ha sido fructífero, complejo y ambicioso, como cualquier hazaña requiere.

El Dr. Pol Popovic Karic (1962) es profesor e investigador de literatura en español, francés e inglés en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superior de Monterrey (México). Destacan en su carrera como investigador las numerosas publicaciones de artículos en revistas internacionales, la participación en congresos, las colaboraciones con capítulos de libros o ensayos como *Ironic Samuel Beckett* (2007, New York: University Press of America) y el que aquí nos concierne, *Conflictos y afectos en la literatura mexicana*. Esta obra recogerá el trabajo desarrollado a lo largo de una década en diversas investigaciones que completan la visión de los autores sobre los que aquí se dirige. Destaca, además, su labor como coordinador, junto al Dr. Fidel Chávez Pérez, del anual *Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey*, iniciado en 2001, que en la edición de este 2014 se acercará a la obra de Gabriel García Márquez. Tras este coloquio, los coordinadores dirigen la publicación de la colección *Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*.

Regresando al trabajo que aquí nos concierne, Popovic Karic ha realizado con este estudio una disección a través de grandes autores de la literatura mexicana. Sin embargo, como él reconoce en la introducción y pronto podemos percibir, aparece infiltrado un escritor peruano, Mario Vargas Llosa, hermanado sin duda con las formas, los conflictos y los afectos mexicanos. Este hecho, más allá de suponer un añadido, resulta un acierto, pues permite acercar lo mexicano a la literatura latinoamericana en general y mostrar cómo los puntos

en común no se adhieren en exclusividad a un área geográfica determinada, sino que son tan cercanos y complejos en sus vasos comunicantes como es el arte, como es la literatura.

En esta travesía, Popovic se enfrenta, y el lector del estudio con él, a grandes monstruos – literarios, claro está – en virtud de la amplia recepción de su obra, el análisis crítico despertado por su producción y la extensa estela generada por su aporte literario, no sólo en el ámbito mexicano. Mariano Azuela, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa (el peruano disfrazado en esta antología mexicana), José Emilio Pacheco, Alfonso Reyes y Carlos Fuentes serán motivo de análisis profundo para este estudioso.

Cuando este libro fue publicado en 2011, aún quedaba un tiempo de trabajo para Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco; el primero nos abandonó en 2012 y el segundo en este año 2014, que a mitad de su transcurso anda teñido de luto para la literatura (Gelman, Grande, Moix, Panero, García Márquez, Matute...).

Los siete nombres elegidos por Popovic son figuras indispensables para la literatura mexicana, la latinoamericana y la literatura toda, a cuyas obras este crítico aporta lecturas precisas y minuciosas, diversas según la necesidad y las aportaciones de cada escritor, dejándose llevar por las posibilidades que los mismos le ofrecen.

El primer capítulo se acerca a Mariano Azuela (1873 – 1952) y su novela *Los de abajo* (publicada en 1916). El estudio establecerá una interesante relación entre esta obra y las propuestas filosóficas del danés Soren Kierkegaard, quien en *O lo uno o lo otro*, «elabora dos visiones contrastantes de la existencia humana y las cataloga como la vida estética y la ética» (17)¹. Estas dos visiones serán evidenciadas en la obra de Azuela en base a la Revolución Mexicana y sus protagonistas, advirtiendo desde el matiz material de los revolucionarios, que buscan rapiñar tras la batalla, primando por tanto la vida estética, hasta el sentido pleno de la lucha por las injusticias sociales de la Revolución, que respondería a una vida ética. Especialmente, Popovic basará la visión del filósofo danés en el dirigente revolucionario Demetrio Macías, en quien observa el crítico la figura del héroe trágico esbozado por Kierkegaard, en la conjugación irregular de las dos vidas que llevan a que el goce de su éxito (vida estética) empañe otras metas, familiares y sociales (vida ética), hasta acabar destruyéndolo.

A continuación, dos serán los ensayos dedicados a Rosario Castellanos (1925 – 1947), la única escritora incluida en este estudio. El segundo capítulo se centrará en su colección de relatos, *Álbum de familia* (publicado en 1971) y el tercero en su novela, *Balún Canán* (escrita y publicada en 1957). Sobre *Álbum de familia* enfocará Popovic Karic un estudio en base al doblez en los comportamientos de las protagonistas de tres relatos, “Lección de cocina”, “Domingo” y “Cabecita blanca”. El primer doblez lo observará en el comportamiento de la mujer que, ante su fracaso como ama de casa, urde las astucias necesarias para salir victoriosa (“Lección de cocina”); el de Edith, la anfitriona de la reunión de “Domingo”, quien, atormentada por el doblez que abarca desde esa sorprendente y simbólica mota de polvo a todos los invitados, comenzará a luchar con sus mismas arma; y, por último, Popovic advierte ese doblez en el diálogo femenino de “Cabecita blanca”, el cual «...pierde su textura individual

1 Todas las citas de esta reseña se corresponden al libro analizado, por lo que se limitará a la señalización del número de página junto a la misma.

porque se diluye en una noción cultural. Las normas sociales encasillan a los personajes y los vuelven títeres de una representación universal» (70).

Por otro lado, *Balún Canán* interesará a Popovic Karic en base a la culpa, el sentimiento con el cual él disecciona a tres de los personajes principales, Matilde, la nana y la niña-narradora. En primer lugar, se adentrará en la culpabilidad de Matilde determinada por su amor pasional con Ernesto, su embarazo ilegítimo y su posterior aborto; de esa culpa sólo logrará despojarse cuando «...se deja absorber por la naturaleza que le permite dar un paso hacia Ernesto quien yace en la ultratumba» (82). Con la nana, la novela se acerca a la cultura indígena criolla y Popovic a un nuevo tipo de culpa, la generada por la no pertenencia a un grupo determinado, entre los ladinos y los indígenas, motivo por el que es maltratada. Por último, en la niña-narradora nacerá la culpa por esa llave robada que desencadena el agravamiento de la enfermedad de su hermano hasta la muerte. Es una culpa que, como el estudio presenta, brotará del miedo y se estanca en la intimidación de la niña al no ser desvelada.

En el cuarto y quinto capítulo de este libro dedicará su atención Pol Popovic a Juan Rulfo (1917 – 1986), primeramente en relación a su novela, la gran *Pedro Páramo* (1955) y, posteriormente, de cara a *El llano en llamas* (1953). En el estudio sobre la novela, Popovic se detendrá especialmente en tres personajes, Pedro Páramo, Susana San Juan y Bartolomé San Juan. Primeramente, desvelará rasgos de la evolución psicológica de Páramo desde la separación infantil de Susana hasta su regreso. Este retorno, como evidencia el crítico, conlleva la aceptación del trueque de Bartolomé de la mina por su hija; a su vez, presentará las dudas que varios escritos críticos perciben sobre la relación de Susana y su padre, con indicios claros de incesto. Será ella, Susana San Juan, el centro de la última parte del trabajo y eje motor de la novela, que supone la desesperación de Páramo y la destrucción de Comala. Con estos tres personajes, Popovic realiza una lectura de sumo interés de la obra de Rulfo, deshojando muchas de las incógnitas que siguen latentes.

Para adentrarse, entonces, en la cuantística de este escritor, Popovic elegirá el relato “En la madrugada”, sobre el que dirigirá el análisis en torno a dos vértices, *sensibilidad* y *sensualidad*. En primera instancia, la sensibilidad (que abarca ternura, humanidad, compasión) será percibida por el crítico en la relación primigenia de Esteban con la vaca, personaje que pronto se volverá insensible en la paliza mortal al becerro por tomar toda la leche de su madre; una escena de suma violencia en la que advierte Popovic elementos de marcada sensualidad, definida como «desquiciada y mortífera» (141). La insensibilidad de don Justo se corroborará desde el castigo físico desmedido a Esteban (que irónicamente lo conduce a su propia muerte) hasta su relación amoral con su sobrina Margarita; en este ámbito, también se destaca la presencia de una sensualidad «bucólica» (150). Finalmente, el crítico mexicano se dirige a la sensibilidad y sensualidad que despierta una naturaleza fluctuante, de marcado carácter simbólico y protagonista en el relato.

En sexto lugar, se introduce la mirada hacia el peruano Mario Vargas Llosa (1936) en relación a su novela *La ciudad y los perros* (1962). Popovic Karic la disecciona en base a la trasgresión y, primordialmente, a la venganza que irá desencadenando el transcurso de los acontecimientos y el desmoronamiento del orden habitual en el colegio militar Leoncio Prado. Esa cadena será iniciada cuando uno de los cadetes, el Esclavo, denuncie ante un

oficial superior, Huarina, las infracciones de sus compañeros, buscando así «vengarse de todo un sistema que lo mantuvo en estado de esclavitud» (177). Como precisa el estudio, cuando el Círculo, el grupo de cadetes desmoronado por la confesión del Esclavo, lo descubra, el Jaguar, cabecilla del grupo, vengará el secreto violado con la muerte del chivato. La venganza entonces quedará en manos de Alberto que, dando respuesta al asesinato del Esclavo, busca «contrarrestar el sentimiento de culpabilidad por haberlo abandonado en los momentos críticos» (187). Popovic recrea y reflexiona sobre todo el entramado vengativo que se establece en esta novela, en la red de transgresiones que alcanzan desde los cadetes hasta el propio novelista en la escritura de la obra.

El séptimo capítulo estará dedicado al, como mencionábamos, recientemente fallecido José Emilio Pacheco (1939 – 2014). En este espacio encontraremos un interesante análisis de la narrativa breve de Pacheco, lo que supone un nuevo punto de vista por descubrir de un escritor afamado en su vertiente poética. El trabajo se centrará en el primero de sus libros de relatos, *El viento distante* (1963). La rebeldía y la derrota será en esta ocasión el elemento clave del que se sirve Popovic para comprender la representación de Pacheco del camino frustrante de la adolescencia al mundo de los adultos. Así lo percibirá con el protagonista de “Tarde de agosto”, que fracasa en su «ingenuo deseo de apropiarse de la mano de su prima Julia el día de su veinteavo cumpleaños» (199). Situación similar en Pablo, de “El castillo en la aguja”, que se ve excluido del grupo social al que pertenece su amigo Gilberto, del palacio donde este vive y de su hermana Yolanda. Por último, Adelina, en “La reina”, no vencerá ante la adversidad que plantea su peso, las burlas del exterior y la idealización de su amor imposible con el cadete Pedro. Tres jóvenes que, como plantea este estudio, «sufren sus críticas derrotas fuera de sus “casas”. Una vez en el mundo externo, quedan indefensos y a merced del mundo hipócrita, vulgar o burlón» (216).

Tras Pacheco, Popovic Karic gira su atención a Alfonso Reyes (1889 – 1959) y a dos de sus obras, *Los tres tesoros* (1955) y *Última tule* (1942). Sobre la primera, analizada en términos de obra dramática, Popovic realiza una disección temporal y espacial, que busca desenredar los entresijos de la narración para comprender cómo los hechos del presente de la enunciación dramática adquieren nuevas percepciones ante el pasado del doctor Pardo, el protagonista. Popovic reconstruye la semblanza del doctor Pardo en un minucioso trabajo que recopila todos los indicios que sobre él se presentan, para ahondar en este hombre y la lucha entre un presente y pasado que tironean de él.

En segundo lugar, Popovic Karic se lanza al descubrimiento de América a través de la obra de Reyes, *Última tule*, texto que vacila entre el ensayo y la narración. En este caso, el estudioso mexicano realizará un análisis completo de este texto recorriendo al lado de Reyes los preparativos del viaje colombino y su desarrollo junto a los diferentes personajes históricos. Indagará Popovic en la narración y sus entresijos, que ondea entre lo histórico y lo que él denomina como el «ruido» (259), todo aquello no científico que la pluma de Reyes tiene la sensibilidad de acoger y presentarnos, para aportar un matiz distinto a la larga lista de narraciones en torno al Descubrimiento de América.

El último autor analizado será Carlos Fuentes (1928 – 2012), al que Popovic dedicará dos ensayos. En primer lugar, la mirada se posará en dos mujeres, Sabina de *La campaña*

(publicada en 1990) y Harriet de *Gringo viejo* (1985), mostrando su «liberación de la pasividad» (287). La primera, como plantea este artículo, enfrentándose a la tradición de la Pampa y al orden familiar, al que finalmente se entregará, sin su padre y hermano. Por su parte, como observa Popovic, la rebeldía de Harriet se inicia en su deseo por educar a niños y salvajes revolucionarios, enfrentándose a un mundo de hombres, con representación en su padre o el general Arroyo, consiguiendo romper «con la rígida estructura cultural en que se fundamenta su vida» (302).

El segundo ensayo sobre la obra de Fuentes se centrará en las relaciones paterno-filiales planteadas en *Gringo viejo*, en un acercamiento tanto a Harriet como al general Tomás Arroyo: «Vacíos y traumas psicológicos unen a los protagonistas en una hermandad basada en la búsqueda de la figura paterna» (309). Popovic destaca de Arroyo la evolución de su odio y deseo de venganza hacia don Miranda, el hombre que dejó embarazada a su madre, una joven india. Tanto este personaje como Harriet, a los ojos de Popovic «luchan por lograr su paz interna» (316), que en la joven pasa por el entierro de su padre en EEUU. Unidos también por el encuentro sexual, la novela articula a Arroyo y Harriet en base a sus conflictos individuales motivados por el vacío paterno.

Con el estudio de Carlos Fuentes finalizará el trabajo de Popovi Karic que, como hemos podido corroborar, no busca una presentación cronológica de los autores, sino que construye un laberinto de relaciones que dialogan a través de los años y que generan en el lector del estudio el amplio entramado de temas, estilos y cosmovisiones de sus protagonistas.

Pol Popovic Karic descubre la cortina de la literatura mexicana, con la excepción de la peruana en el colegio militar Leoncio Prado, para mostrarnos diferentes espacios y tiempos, que discurren desde Mariano Azuela hasta Carlos Fuentes. El ensayo ahonda en diversas formas y propuestas, en los conflictos y afectos indagados en cada escritor y que suponen un recorrido intenso y fructuoso, recomendable para cualquier estudioso de la literatura latinoamericana.

JUAN RULFO: PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, coordinadores
Editorial Siglo XXI e Instituto Tecnológico de Estudios
Superiores de Monterrey. México, 2007. 260 pp.
(ISBN-13: 978-968-23-2707-0)

Alba Saura Clares
Universidad de Murcia

Con tan sólo tres obras, la antología de cuentos *El llano en llamas* (1953), la novela *Pedro Páramo* (1955) y la novela – convertida en guion cinematográfico – *El gallo de oro* (publicada en 1980, aunque escrita entre 1956 y 1958), Juan Rulfo impactó a las letras hispanas, dejando una huella imborrable en el panorama literario contemporáneo a pocos años de la publicación de sus creaciones. La grandeza de este autor reside en sus textos, tanto por lo que dicen como por aquello que esconden y velan, por su carácter simbólico, por todo lo que ocultan los personajes en su intimidad y por la implacable presencia de la naturaleza. Lo poético se mezcla con lo coloquial, la violencia oculta la belleza y la vida se imbrica con la muerte. Tres obras, y aún mucho por descubrir y mucho que leer entre sus líneas.

De este hecho se deriva el gran interés por un estudio tan completo como el que encontramos en el volumen *Juan Rulfo: perspectivas críticas*. Esta obra presenta la ventaja de ofrecer una polifonía de voces que confluyen en este autor y que aportan visiones disímiles, pero a la vez complementarias, que generan un acercamiento global a la producción rulfiana.

La publicación de este volumen deriva, en buena parte, de los trabajos presentados en el *V Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey*, celebrado en octubre de 2005 y dedicado a la figura de Juan Rulfo. Los coordinadores de este evento, Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, son profesores de Estudios Humanísticos en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superior de Monterrey (México). Tras los diferentes coloquios, iniciados en 2001, Popovic y Chávez se han encargado de coordinar la publicación de la colección *Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, en la que se inscribe esta mirada a Juan Rulfo, que vio a la luz en 2007. Las diferentes antologías de esta colección han versado sobre autores como Carlos Fuentes (2003), Alfonso Reyes (2004), José Emilio Pacheco (2006), Rosario Castellanos (2010), Mario Vargas Llosa (2010), Julio Cortázar (2012), Lui-

sa Valenzuela (2012), Jorge Luis Borges (2013), Alejo Carpentier (2013) y Gabriel García Márquez, autor al que se dirigirá la mirada este año.

Enmarcados por un prólogo de Popovic Karic, un total de catorce son los estudios que esta obra recoge, entre los cuales diseccionarán la obra rulfiana, con especial mirada a *Pedro Páramo*, novela que en 2005 cumplía medio siglo de publicación. Como afirma Popovic, los libros de Rulfo «nunca cansan a los lectores, quienes generación tras generación releen la obra de Juan Rulfo sin agotar la fertilidad de sus territorios desérticos ni disminuir su capacidad de asombro» (11)¹.

El número de ensayos dedicado a *Pedro Páramo* superará numéricamente al de sus otros dos textos (ocho), hecho movido tanto por la consideración de la misma como la gran obra de Rulfo, como por el aniversario celebrado en ese 2005. Sin embargo, también habrá estudios dirigidos a la faceta cuentística de Rulfo (dos), con *El llano en llamas*, así como a *El gallo de oro* (uno) y otros que engloban una visión general de la obra del autor (tres).

En relación a *El llano en llamas*, encontraremos, en primer lugar, el estudio de Rafael Olea Franco “Juan Rulfo, un maestro del cuento moderno”. En él se establece una comparativa que sitúa a Rulfo junto a Horacio Quiroga pues, en palabras del crítico, ambos consiguieron «otorgar a esta forma narrativa [el cuento] el estatuto de un género mayor en el más amplio sentido de la palabra» (13). Olea busca evidenciar la importancia del cuento en la literatura mexicana y en la producción de Rulfo, valorando cómo la novela ha podido eclipsar la importancia de *El llano en llamas*. Este estudio recopila las críticas y reseñas generadas por esta obra en 1953, el año de su publicación, mostrando las motivaciones que llevaron a una recepción menos positiva (originada por una lectura que sólo observaba en ellos una representación folclórica y tradicional), sin percibir los grandes aportes rulfianos que, en la visión de Olea, suponen la construcción sintética de la narración, la invención de los personajes desde una perspectiva interna y la aparición de complejas voces narrativas que evitan los juicios moralizantes sobre las acciones de los personajes.

Otra visión sobre la cuentística de Rulfo la aportará Angélica Tornero en “Ideas que hacen carne: aproximación fenomenológica a *El llano en llamas*”, un estudio que toma su eje en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, así como en conceptos narratológicos. Tornero incluye a Rulfo dentro de esa «clase de escritores capaces de “soltar un mundo que se lleva dentro”, mediante voces narrativas cuyas ideas “hacen [quizás tendría que decir son] carne”» (185), acogiendo una imagen del escritor a propósito de *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Sobre esta base, Angélica Tornero recorrerá las voces narrativas de *El llano en llamas*, en sus diferentes representaciones, usos y motivaciones, mostrando cómo sus experiencias sensoriales recrean el espacio, real y simbólico, que recibe el lector de la obra. A su vez, bajo el eje «memoria/recuerdo/olvido» (197), reflexionará sobre la recreación temporal de la cuentística rulfiana, muchos de los rasgos aplicables a la lectura de sus otros dos textos.

En referencia a *Pedro Páramo*, Steven Boldy en “*Pedro Páramo*: y nomás se vuelve un puro corretear” articulará el trabajo bajo esta afirmación, formulada sobre el caballo que

1 Todas las citas presentadas pertenecen al libro reseñado, por lo que se limitará a la señalización del número de página junto a la misma, facilitando anteriormente en el texto el nombre del autor en cuestión.

mata a Miguel Páramo; así, se fijará en el sentido de movimiento de la obra y observará «cómo las personas y el lenguaje de *Pedro Páramo* se despedazan ante la pérdida y la ausencia, cómo los vocablos y la significación también *corretean* (...), un rebullir inquieto que disuelve toda fijeza semántica y toda identidad personal y social» (33). Toda una suerte de movimientos – en las personas y reflejados en la naturaleza-, que ejemplifica y presenta este crítico y que desvelan la intensidad de la obra en el movimiento que inquieta al lector. También otros ámbitos (la ambigüedad del texto, temas como el incesto o la muerte, la simbología...) serán evidenciados en *Pedro Páramo*, a la vez que se generará una reflexión sobre la importancia de la política – en relación con las figuras patriarcales -, tanto en la novela como en *El llano en llamas*.

Pol Popovic Karic estudiará “Los caminos hacia Pedro Páramo”, centrando su eje en la búsqueda del hijo ilegítimo Juan Preciado y situando en él su mirada, a través del cual presenta su desdoblamiento en tres niveles: temporal, espacial y mental, entrelazados entre sí y presentados en tres fases. En ese viaje de Juan Preciado, Popovic advierte la importancia de los elementos visuales y auditivos para la construcción de Comala a su llegada. Entre otros aspectos, este crítico establece una interesante clasificación de la existencia de Preciado en tres etapas: su camino a Comala, de donde viene desterrado; su llegada al pueblo, donde quedará encerrado; y su entierro, tras su relación con la esposa y hermana de Donis.

Por su parte, Jaime Concha entenderá *Pedro Páramo* como “Un artefacto terrestre”. Su análisis ancla a Rulfo en la realidad humana, en las inquietudes de los hijos, en la paternidad no reconocida o en la sed de venganza que se articula como tópico literario. A ello, como este crítico señala, Rulfo aporta la novedosa perspectiva desde el mundo de los muertos, de ahí la oscuridad, enigmas y grandezas de la obra rulfiana. A su vez, entre otros aspectos, este ensayo se centrará en destacar la presencia física y material de la tierra o la fisicidad de la muerte en su encuentro con lo terrenal en la obra de Juan Rulfo.

Una visión distinta la aportará José Carlos González Boixo en “La historia textual de *Pedro Páramo*”, que nos adentrará en la comparativa entre la novela, en su última edición revisada en 1981, y sus diferentes versiones previas. Más allá de los cambios de nombre (cuánto más simbolismo acoge Pedro Páramo que Maurilio Gutiérrez), Boixo nos presentará la construcción paulatina de los personajes y conflictos que afectarán a la obra final. Los cambios producidos son muestra del carácter perfeccionista de Rulfo, pero también, como percibe el estudio, de su afán de contención y perfeccionamiento, rasgos que caracterizan la producción de este autor.

Por su parte, Cristina Fiallega toma como punto de partida para su ensayo la respuesta de Juan Rulfo en una entrevista con Joseph Sommers, donde explicaba la ruptura de los ejes espacio temporales en su novela. Así, en este estudio, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio”: el cronotopo en *Pedro Páramo*”, Fiallega analiza los ejes cronotópicos de la novela, que se encuentran en Comala y en una relación entre el tiempo y la eternidad, en el movimiento de las almas de los personajes. Ese cronotopos (definido en el ensayo minuciosamente en referencias históricas y geográficas) se desarrolla tanto de forma exterior como en el interior, en el discurrir de la conciencia –del recuerdo- de Pedro Páramo. Se trata de un cronotopo que, como advierte Fiallega, en su relación espacio-temporal mítica prelude

ese realismo mágico hispanoamericano. A estos aspectos se une una interesante lectura que focaliza la poética del espacio bachelardiana en esta novela.

El trabajo de Federico Patán explorará la presencia del amor en *Pedro Páramo*, concretizado en la frustración amorosa como eje de esta novela. Especialmente, el estudio ahondará en el paradigmático amor de Páramo hacia Susana San Juan, cuya desesperación lleva al cacique a la desafortada búsqueda sexual de otras mujeres. Como plantea Patán, en lo inasequible de Susana reside la base del amor frustrado de Páramo, su deseo de venganza, su odio y la muerte de Comala. Por tanto, como analiza con precisión este estudio, la base se encuentra en la evocación amorosa de Susana. En otro ámbito, también dirigirá esta mirada hacia al incesto o el no reconocimiento de la paternidad como representaciones de ese amor frustrado que recorre toda la obra.

Un aporte diferente será el de Florence Olivier, en una lectura de *Pedro Páramo* en relación a la mentira, el engaño – y autoengaño – o el equívoco esparcidos por la obra. Lo evidenciará en aspectos como los recuerdos que mienten a la realidad, los muertos que engañan y confunden la vida y a lo vivos o, incluso, llegando a una mentira mayor, como explica Olivier, la de la religiosidad, que hace esperar a los muertos los rezos de los vivos para superar su deambular. También la propia novela, como afirma el estudio, se construye sobre la confusión entre las dos Comalas, las dos historias, entre la vida y la muerte, en la mirada y el viaje de Juan Preciado tan inocente como la del lector.

En último lugar, el acercamiento y disección de *Pedro Páramo* se completará con el ensayo de Rafael Camorlinga Alcaraz, quien se acercará a un tema particular y sumamente amplio en la obra de Rulfo: el religioso. Camorlinga afirmará que: «... si la obra de Rulfo se ha resistido durante decenios a una lectura definitiva, se debe *también* al papel preponderante que en ella desempeña el factor religioso» (225, cursiva del original). Desde el análisis, en primer lugar, del Padre Rentería, movido más por su miseria que por su religiosidad, este crítico demuestra cómo el pecado se asienta en Comala y «se impone como una fatalidad» (227); a esto, los personajes responderán con exceso de confesión (Dorothea) o la falta de ella (Pedro Páramo o Susana San Juan), tipos de feligreses analizados en profundidad en el estudio. Por último, destacamos la interesante comparativa que establece entre el Padre Rentería, párroco de Comala, y el de Contla, donde se comprueban las distintas vías de la iglesia, de la tradicional del primero a la progresista del segundo.

Entre los estudios que diseccionan globalmente la obra rulfiana, encontramos el de Zarina Martínez Borrense, quien se adentra en la relación de Rulfo con otro escritor emblemático de la literatura noruega, Knut Hamsun. El propio Rulfo habrá reconocido esa relación, catalogando a Hamsun como el origen de la literatura europea moderna y alabando especialmente su obra *Hambre*. Borrense explorará entonces las lecturas que Rulfo realizó de Hamsun, revelando ciertos paralelismos temáticos y estilísticos entre ambos autores, como la relación entre la vida y la muerte, entre otros. El hambre, como realidad y no desde una perspectiva crítica, es compartida en esos personajes obstinados y resignados de Hamsun y Rulfo, elementos sobre los que la estudiosa profundiza.

En “La piedra y el laberinto: notas sobre el arte de Juan Rulfo”, Manuel Durán nos introduce en una visión más personal (incluso narra cuándo lo conoció), que aporta ciertos deta-

lles de la biografía de Juan Rulfo de sumo interés para la lectura de su obra. Durán destaca, por ejemplo, el encuentro de Rulfo con San Gabriel, su pueblito destruido y deshabitado por la violencia caciquil, lo que genera al menos un poso de trabajo hacia *Pedro Páramo*. El ensayo, además, se dedica a varios elementos (biografía, formación intelectual, su relación con la religión – la revolución de los Cristeros-, lecturas realizadas por el escritor – como en la presencia del infierno dantesco-...) que posibilitan una lectura más profunda de la producción de Juan Rulfo.

Una visión global sobre la obra de Rulfo ofrecerá también María Isabel Filinich, quien basa su análisis en los estudios semióticos del discurso para acercarse a fenómenos característicos de la obra rulfiana como el fragmentarismo, la alteración cronológica, el perspectivismo, la elipsis... Desarrollando una amplia base teórica (Genette, Merleau-Ponty, Fontanille, Zibelberg, Pimentel...), Filinich la aportará al estudio de relatos de Rulfo como “El hombre” o “En la madrugada”, entendiendo las estrategias utilizadas por el escritor como un recurso que juega y se dirige a la recepción de la obra. En última instancia, Filinich se acerca a *Pedro Páramo* para comprender la conformación de la experiencia sensible puesta en el discurso, en ejemplos como la presencia del agua en la obra.

Estas perspectivas críticas sobre Rulfo se cerrarán con el único estudio que se dirige (más allá de alguna mención) a *El gallo de oro*. Dolores Carillo Juárez defenderá esta obra, valorando cómo sobre ella ha pesado la consideración de que Rulfo sólo escribió dos obras (dejando por tanto fuera a la que aquí concierne), así como su catalogación de guion cinematográfico, lo que la aleja del estudio exclusivo literario. De la misma forma, el propio género de la obra, que por su brevedad no alcanza con rotundidad la consideración de novela, ha podido afectar a la misma, utilizando Carillo la consideración de *nouvelle*. El estudio se detendrá, entonces, en analizar la relación de *El gallo de oro* con dos películas que han tomado esta obra como hipotexto: la homónima *El gallo de oro* de Roberto Gavaldón (1964) y la versión más libre de *El imperio de la fortuna* de Arturo Ripstán (1986), detallando los cambios que aportan (no sólo en su adaptación cinematográfica, sino en el propio tratamiento temático) y mostrando los intereses de las mismas y la simbología que vacila entre la novela y las películas.

El conjunto de estos ensayos, más que suponer un punto final al estudio de Juan Rulfo, parece abrir nuevas incógnitas y posibilidades, demostrando la amplitud de lecturas que sus textos siguen ofreciendo. Un libro que se presenta como indispensable para la biblioteca de todo estudioso de la literatura rulfiana, pero también de la literatura latinoamericana, en la extrapolación de temas, motivos y propuestas estéticas que este escritor aportó a las siguientes generaciones. La literatura de Juan Rulfo continúa viva y dispuesta para atrapar a nuevos lectores.

PRESENTACIÓN DE LA REVISTA Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estudios Románicos es una revista científica editada por el Área de Filología Románica de la Universidad de Murcia a través de su Servicio de Publicaciones, con ISSN impreso: 0210-4911 e ISSN electrónico: 1989-614X.

Su objetivo es presentar trabajos de investigación inéditos dentro del ámbito lingüístico y literario románico, en las siguientes materias:

- Lingüística románica diacrónica.
- Lenguas y literaturas románicas medievales y su recuperación a partir del siglo XIX.
- Literatura occitana moderna.
- Estudios sobre lenguas y literaturas románicas minoritarias.
- Estudios comparativos fundamentados en una tradición romanística.
- Estudios de lenguas y literaturas románicas modernas.

Por lo tanto, la revista está abierta a todos los especialistas en estas líneas de investigación.

El Consejo de Redacción, con la colaboración de un amplio Comité científico, formado por especialistas en los distintos campos de la Filología Románica, considera el valor de cada uno de los originales entregados por los autores y decide sobre la conveniencia o no de su publicación, la sección en que se incluirá el artículo aceptado y la forma del mismo.

El próximo volumen 24, correspondiente al año 2015, tendrá los siguientes apartados:

I. TEMA MONOGRÁFICO: *Las damas de la cultura románica*

II. MISCELÁNEA: Trabajos sobre lengua o literatura románicas

III. RESEÑAS

Y el plazo de presentación de artículos está abierto hasta el 15 de mayo de 2015.

Las normas de presentación de los trabajos pueden consultarse en la página web de la revista: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/about/submissions#authorGuidelines>

Pruebas de imprenta:

Cada autor recibirá una prueba de imprenta de su trabajo en forma de paginación. El autor deberá ajustarse a los plazos de devolución de las pruebas corregidas y, asimismo, evitar la introducción de modificaciones importantes al texto original.

Requisitos de evaluación y publicación

Antes de enviar un artículo para su evaluación, deberá cumplir las normas de edición requeridas. Asimismo, el autor deberá enviar un currículum breve sobre su desempeño profesional y experiencia investigadora.

Una vez aceptado un trabajo para su inclusión en nuestra revista, deberá enviarse una declaración jurada en la que se haga constar que se trata de un trabajo inédito y que no se ha publicado ni se publicará en ninguna otra publicación científica.

Estudios Románicos est une revue scientifique *éditée* par la section de Philologie Romane de l'Université de Murcie à travers son Service de publications (ISSN: 0210-4911, ISSN numérique: 1989-614X).

Son objectif est de présenter des travaux de recherche inédits dans le domaine linguistique et littéraire romans, dans les matières suivantes:

- Linguistique romane diachronique.
- Langues et littératures romanes médiévales et leur récupération à partir du XIX^e siècle.
- Littérature occitane moderne.
- Etudes concernant les langues et les littératures minoritaires.
- Etudes comparatives fondées sur une tradition romanistique.
- Etudes des langues et littératures romanes modernes.

La revue est donc ouverte à tous les spécialistes de ces domaines de recherche.

Le Comité de rédaction, en collaboration avec un Comité scientifique composé de spécialistes dans différents domaines de la Philologie romane, considère la valeur des travaux fournis par les auteurs et décide de la publication, du format et de la section où elle sera incluse.

Le prochain volume, le numéro 24, correspondant à l'année 2015, aura les sections suivantes:

- I. SUJET MONOGRAPHIQUE : *Les dames de la culture romane***
- II. DIVERS: Travaux sur la langue ou la littérature romanes**
- III. COMPTES RENDUS CRITIQUES**

Et la date limite pour la présentation de travaux est le 15 mai 2015.

Les normes de présentation des travaux peuvent être consultées sur le site web de la revue: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/about/submissions#authorGuidelines>

Épreuves:

Chaque auteur recevra une épreuve de son travail et on devra respecter les dates de renvoi, tout en évitant de faire des modifications importantes à l'article original.

Estudios Románicos está incluida en las siguientes bases de datos bibliográficas:

Estudios Románicos is indexed in the following bibliographic database:

Bases de données où *Estudios Románicos* est insérée:

- CARHUS PLUS +. Revistes científiques de ciències socials i humanitats.
https://www10.gencat.net/agaur_boga/AppJava/FlowControl
- CIRC. Clasificación integrada de revistas científicas.
<http://epuc.cchs.csic.es/circ/>
- DIALNET. Portal de difusión de la producción científica hispana. Universidad de La Rioja.
<http://dialnet.unirioja.es/>
- DICE. Difusión y calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas.
<http://dice.cindoc.csic.es/>
- DIGITUM. Depósito Digital Institucional de la Universidad de Murcia.
<http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/3>
- E-REVISTAS. Plataforma Open-Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
<http://www.erevistas.csic.es/>
- ERIH. European Science Foundation.
<http://www.esf.org/home.html>
- GOOGLE SCHOLAR METRICS
Índice H de las revistas científicas españolas
<http://scholar.google.com/intl/en/scholar/metrics.html>
- ISOC. Bases de datos bibliográficas del CSIC.
<http://bddoc.csic.es:8080/isoc.html;jsessionid=5DB254EE58088B748D2C42D903F1F6EF>
- LATINDEX. Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.
<http://www.latindex.unam.mx/>
- RECOLECTA. Recolector de ciencia abierta.
<http://www.recolecta.net/>
- RESH. Revistas españolas de ciencias sociales y humanidades.
<http://epuc.cchs.csic.es/resh/>
- MIAR. Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes.
<http://miar.ub.edu/que.php>
- REGESTA IMPERII. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.
http://opac.regesta-imperii.de/lang_en/
- SCOPUS Database Reviews and Reports.
<http://www.scopus.com/home.url>

