

ESTUDIOS ROMÁNICOS



*Volumen 30 2021
Universidad de Murcia
Área de Filología Románica*

FUNDADORES DE LA REVISTA: Luis Rubio García
Joaquín Hernández Serna

Comité Científico: Michel Banniard. Universidad de Toulouse le Mirail
Salvatore Bartolotta. UNED
Mercedes Brea. Universidad de Santiago de Compostela
Fernando Carmona Fernández. Universidad de Murcia
Lourdes Carriedo. Universidad Complutense de Madrid
Bernard Darbord. Universidad de Paris Nanterre
Javier Díez de Revenga y Torres. Universidad de Murcia
José Ramón Fernández González. Universidad de Oviedo
Vespertino Rodríguez Rodríguez. Universidad de Oviedo
Rodney Sampson. Universidad de Bristol

Consejo de Redacción: Mercedes Banegas Saorín. Universidad de Valenciennes
Juana Castaño Ruiz. Universidad de Murcia
César García de Lucas. Universidad de Paris Nanterre
María Belén Hernández González. Universidad de Murcia
Josefa López Alcaraz. Universidad de Murcia
Antonia Martínez Pérez. Universidad de Murcia
Maribel Peñalver Vicea. Universidad de Alicante
Montserrat Planelles Iváñez. Universidad de Alicante

Directora: Gloria Ríos Guardiola. Universidad de Murcia

Secretaria: Encarna Esteban Bernabé. Universidad de Murcia

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

Correspondencia científica:
Gloria Ríos Guardiola
Dpto. de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe
Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Sto. Cristo 1. 30001-Murcia
e-mail: gloriarg@um.es
Para el monográfico de lengua:
Montserrat Planelles Iváñez. Universidad de Alicante
e-mail: montserrat.planelles@ua.es
Para el monográfico de literatura:
María Belén Hernández González. Universidad de Murcia
e-mail: mbhg@um.es

Depósito Legal. MU-129-1981

I.S.S.N.: 0210-4911

Imprime: Servicio de Publicaciones-Universidad de Murcia

El *Monográfico* de este volumen “*La intensidad en las lenguas románicas como estrategia comunicativa*” ha estado magníficamente coordinado por las profesoras Mercedes Banegas Saorín y Clara Romero; ellas nos harán la oportuna presentación de los trabajos recogidos y publicados. Desde aquí, mi agradecimiento y felicitación a las dos por todo el esfuerzo realizado, por la dedicación y generosidad de su tiempo, y por el magnífico resultado.

En el apartado *Miscelánea* contamos con once excelentes trabajos.

El primero, de María Hozanete Alves, trata de la constitución ortográfica de la lengua portuguesa y de su importancia en el proceso de estandarización de la grafía a través de la obra de Gonzaga Filho *A mais encantadora mulher*, habida cuenta de que no existía en aquel momento ningún léxico que se impusiera como modelo lingüístico a seguir; por ello, el novelista brasileño propone lo que denomina “armonía neolatina”.

Es el único estudio de lengua en este apartado. Los diez siguientes son trabajos sobre las diferentes literaturas románicas:

De literatura provenzal, Fabio Barberini hace un estudio sobre la estructura métrica de la cantiga de Bernal de Bonaval *Fremosas, A deus Grad', é tan bon dia comigo*, donde demuestra que dicha cantiga admite exclusivamente la fórmula silábica con versos largos.

De literatura francófona, Bidy Cyprien Bodo realiza un interesante análisis del tema de la huida en la novela marfileña, como un medio de evitar la alienación sociológica; y lo hace a través de la novela *Des soleils des indépendances* de Ahmadou Kourouma.

A la literatura medieval francesa llegamos con Fernando Carmona y su trabajo que versa sobre la importancia del viaje en el relato literario medieval; nos lo muestra a través de tres autores del medievo francés: Jehan Renart, Philippe de Remy y Jean Maillat, cuyas respectivas novelas, *Escoufle*, *Manekine*, *Roman du comte d'Anjou*, son coetáneas a la expansión de los libros de viaje.

La literatura italiana la encontramos con Linda Garosi, que nos muestra la fusión de la escritura y el arte figurativo, siguiendo los dictados de la estética de finales de siglo XIX, con la evolución de la imagen femenina en la obra de Gabriele d'Annunzio, a través de sus dos novelas *Il piacere* y *Le vergini delle rocce*.

De literatura española del siglo XVII, tenemos el artículo de Juan Carlos González, que hace un estudio crítico sobre del arte entremesil de Jerónimo de Cáncer y Velasco, basándose en la publicación de la primera antología de su teatro breve.

De literatura francesa nos han llegado dos artículos de principios y de mediados de siglo XX:

El trabajo de Tomasz Kaczmarek, que trata del teatro de François de Curel, con el estudio de su obra *Orange mystique* -pieza en tres actos, que publicó en 1927 la editorial La Petite Illustration-, donde Curel propone un nuevo paradigma dramático.

Y el artículo de Gabriel Laguna que nos muestra cómo el políglota rumano Vintila Horia incorpora la tradición clásica en su obra *Dieu est né en exil*, para expresar los dos temas principales de su obra narrativa: el exilio y la disidencia intelectual; y lo hace a través del exilio de Ovidio y de su descubrimiento de la fe cristiana.

Jacobo Llamas intenta encontrar las razones literarias por las que Rafael Chirbes, escritor español contemporáneo, se negó a reeditar su novela *En la lucha final*, y la repercusión que esta decisión pudo tener en la trayectoria profesional de este literato.

La Claridad es la cuarta colección de cuentos del escritor Marcelo Luján, que obtuvo el VI Premio Internacional Ribera del Duero. Sandra Mendoza tuvo el privilegio de poder entrevistar al autor, dándonos a conocer el proceso creativo que hay detrás de esta obra, explicado por el mismo autor.

Acaba nuestra miscelánea de trabajos con un estudio de Francisco José Rodríguez-Mesa sobre el Cansonero del conde de Popoli, concretado en el ciclo de la “Volombrella”, en el que analiza las ideas de Maria Corti, una de las primeras estudiosas de esta obra, considerada como el máximo exponente de la llamada “lírica de koiné” que surgió en Nápoles durante el dominio aragonés.

Y como siempre, contamos con el apartado *Reseñas*, que nos da a conocer siete obras de reciente publicación: *Voyages tyranniques, paysages circéens* de Encarnación Medina Arjona (Fernando Casanova); *L'enfant esclave dans l'œuvre d'Hector Malot. Une figure ambivalente du roman naturaliste*, de Myriam Kohonen (Timothée Charmion); *Voix francophones de la migration: Univers migrant, fictions et réalités*, de Antonia Pagán e Isaac David Cremades (Daniel de la Fuente); *Palabras tendidas. La obra de Vittorio Bodini entre Italia y España*, de Juan Carlos de Miguel y Canuto (Almudena Miralles); *Un bellissimo noviembre*, de Ercole Patti, traducido al español por M. Belén Hernández González (Carmen María Pujante); *Carmen Conde, desde su Edén*, de Francisco Javier Díez de Revenga y Torres (Carmen María Pujante); *El teatro histórico de Dacia Maraini: Verónica Franco, meretriz y escritora e Historia de Isabella de Morra relatada por Benedetto Croce*, de Milagro Martín Clavijo (Caterina Turibio)

A todos los autores, estudiosos y revisores de los artículos que presentamos en este volumen, y a todos los que a través de los quince años que he dirigido *Estudios Románicos* han publicado y trabajado en la revista, quiero expresarles mi más sincero y profundo agradecimiento, ya que ha sido gracias al esfuerzo y esmero de todos por lo que hemos conseguido poder publicar, año tras año, excelentes trabajos de investigación lingüística y literaria en las diferentes lenguas románicas.

Ha llegado el momento de un relevo generacional en la dirección de *Estudios Románicos*, tan natural como la vida misma, que, no obstante, mantendrá una

continuidad en la trayectoria de la revista, garantizando el trabajo en la misma dirección, buscando en todo momento la excelencia y el rigor intelectual.

Pese a todo el esfuerzo que conlleva, ha sido un verdadero placer dirigir la revista estos años, y una gran satisfacción poder dejarla en el nivel de calidad que, entre todos, hemos conseguido. ¡GRACIAS!

Josefa López Alcaraz

PRESENTACIÓN DEL MONOGRÁFICO

Como lo muestra una vez más la presente entrega, la expresión de la intensidad, fenómeno a la vez transversal en la lengua y omnipresente en el discurso, sigue suscitando interés y reflexión.

Ahora bien, para cada una de las dos lenguas romances cuyo campo de estudio podemos abarcar, se dispone ya de una síntesis de los procedimientos de intensificación (Albelda Marco: 2007 para el español y Romero: 2017, para el francés), lo que no ocurría cuando se publicó un compendio anterior de artículos sobre el tema de una de nosotras (Romero y Niziołek: 2016). Naturalmente, ambos trabajos se basan en una determinada visión del fenómeno o la desarrollan, lo suficientemente amplia como para abarcar todos los actos lingüísticos –muy dispares– que se relacionan con él de alguna manera. Pero cada uno de ellos se elaboró independientemente del otro, y nos satisface constatar la convergencia de estas dos propuestas.

En concreto, se trata de afirmar que, más allá de las diversas formas en que se manifiesta, la esencia del fenómeno es pragmática ya que implica tanto la ilocución como la relación interlocutiva. Marta **Albelda Marco** y María **Estellés Aguedas** retoman precisamente la cuestión de la definición de la intensificación (Parte 1 – ¿QUÉ ES INTENSIFICAR?) para agregar una dimensión cognitiva y proponer que se trata del intento lingüístico de un hablante de modificar las creencias que le atribuye al interlocutor y que no responden a sus expectativas.

Así, los puntos de referencia que han surgido en el vasto campo de la intensificación siguen perfeccionándose, lo que permite a cada lingüista interesado en una forma, un discurso o una lengua menos descrita orientarse, posicionarse y proseguir con sus hallazgos. Esta es, en efecto, la tarea que los demás autores de los artículos aquí reunidos han querido llevar a cabo. Procedentes de distintas áreas lingüísticas, con enfoques diferentes y persiguiendo sus propios objetivos, todos ellos se han esforzado por describir datos en los que la intensificación es ampliamente predominante.

En algunos casos (Parte 2 – LA INTENSIFICACIÓN EN LA LENGUA), el objetivo principal es comprender cómo se expresa la intensidad mediante determinadas formas, construcciones o procedimientos tomados como punto de partida.

Pedro **Ivorra Ordines** y Carmen **Mellado Blanco** estudian la secuencia [*ser más tonto que X*], desde la perspectiva de la Gramática de construcciones. Entre fijación y creatividad, examinan cómo el principio de analogía en el que se basan las nuevas ocurrencias de la construcción asigna a la variable X valores de nombres propios o acciones absurdas, entre otras cosas.

Małgorzata **Izert** y Ewa **Pilecka** han optado por observar las expresiones con dos esquemas de colocación que contienen un intensificador y que, mediante la adición de elementos, producen expresiones sobreintensificadas. Estos elementos, que obedecen a regularidades sintácticas (superposición, incrustación) y semánticas, pueden a su vez convertirse en colocativos y producir nuevos esquemas de colocación.

En otras ocasiones (Parte 3 – LA INTENSIFICACIÓN EN EL DISCURSO), se trata más bien de comprender los efectos que produce la intensificación: el papel –por ejemplo humorístico– que desempeña en un discurso concreto, o la manera en que caracteriza a este como representante de un género (aunque también puede que ciertos hechos –que tienen que ver con la actitud del hablante– sean, en el fondo, definitorios de la intensificación). Mas para ver tales efectos, habrá sido necesario, en algunos casos, tener en cuenta la incrustación de los niveles comunicativos que caracteriza en particular, pero no únicamente, a la ficción. De paso, hay que señalar el lugar predominante que ocupan ahora los discursos del internet 2.0, ya presentes en dos artículos mencionados anteriormente.

Laetitia **Aulit** se interesa por las estrategias de intensificación utilizadas en los comentarios de los internautas sobre los artículos de prensa que tratan de ciertas tradiciones controvertidas en España. El enfoque, tanto cuantitativo como cualitativo, muestra que los procedimientos léxicos, así como los modificadores escalares y ponderativos, enfatizan la subjetividad y la implicación del sujeto hablante.

Matilde **Gonçalves** y Helena **Valentim** analizan cómo ciertas configuraciones lingüísticas conducen a la intensificación en un corpus de comentarios en línea en portugués europeo. La expresión del alto grado de una propiedad y la modalidad apreciativa, así como el diminutivo y la anteposición del adjetivo resultan característicos de este género textual.

Louise **Esher** estudia los procedimientos de intensificación en ciento sesenta y dos cuentos populares occitanos. Según la autora, la finalidad de estos es facilitar la participación del público en la narración y, con ello, reforzar la cohesión social y cultural de la que participan estos cuentos.

Iulia **Nica** y Andreea **Teletin** exploran la publicidad audiovisual y sus especificidades lingüísticas en Rumanía. Muestran cómo tanto la intensidad lingüística como la extralingüística actúan de forma concertada. Prosodia, escritura e imagen se asocian así al texto en estrategias persuasivas o como fuentes de humor.

Àngels **Catena** analiza en *Manon Lescaut* los valores semánticos y/o pragmáticos de los marcadores de intensidad y su papel en la narración. Por un lado, la intensidad está vinculada al registro patético a través de la construcción consecutiva. Por otro, participa, a través de la prolepsis, en la escritura de una novela en memorias y, a través de otros procedimientos, en la creación del humor.

Dado que este año no hemos podido viajar tanto como hubiéramos querido por Europa y el mundo, nos complace invitarles a pasear por la diversidad de formas y cuestiones de intensidad, así como por los discursos y lenguas románicas.

Mercedes Banegas Saorín
Clara Romero Dodiau
Junio 2021

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALBELDA MARCO, Marta (2007): *La intensificación como categoría verbal plena: revisión y propuesta. Una aplicación al español coloquial*. Frankfurt: Peter Lang.
- ROMERO, Clara (2017): *L'intensité et son expression en français*, Paris – Gap : Ophrys.
- NIZIOŁEK, Małgorzata y ROMERO, Clara (dir.) (2016): *L'intensité entre formes et discours*, *Synergies Pologne* 13, Gerflint.

MONOGRÁFICO

(*Monographic*)

“La intensidad en las lenguas románicas como estrategia comunicativa”

(*Intensity in Romance languages as a communicative strategy*)

Parte 1 – ¿Qué es intensificar?

De nuevo sobre la intensificación pragmática: Revisión y propuesta 15
(*Revisiting pragmatic intensification: revision and definition proposal*)
Marta Albelda Marco & María Estellés Aguedas

Parte 2 – La intensificación en la lengua

Más tontos que el novio de la Chelo. La intensificación de la estulticia en
foros y chats por medio de comparaciones creativas: una aproximación
desde la gramática de construcciones 39
(*Más tontos que el novio de la Chelo. The intensification of stupidity in forums
and chats by means of creative comparisons: a Construction Grammar approach*)
Pedro Ivorra Ordines & Carmen Mellado Blanco

Comment “surintensifier” les expressions d’intensité ?
L’exemple des collocations *Adj/V comme SN* et *Adj/N à faire V_{inf}* 59
(*How to “overintensify” intensive expressions?*
Based on a study of collocations Adj/V comme SN and Adj/N à faire V_{int})
Malgorzata Izert & Ewa Pilecka

Parte 3 – La intensificación en el discurso

La intensificación en controversias en línea en español 79
(*Intensification in online controversies in Spanish*)
Aulit Laetitia

A intensificação em português europeu. Algumas configurações linguísticas em comentários em linha 103 (<i>Intensification in European Portuguese - some linguistic configurations in online comments</i>) <i>Helena Topa Valentim & Matilde Gonçalves</i>	
La intensificación en los cuentos populares occitanos..... 121 (<i>Intensification in Occitan folktales</i>) <i>Louise Esher</i>	
Intensitatea în publicitatea audiovizuală românească. De la analiza lingvistică la analiza multimodală..... 135 (<i>Intensity in Romanian Audiovisual Advertising. From Linguistic to Multimodal Analysis</i>) <i>Iulia Nica & Andreea Teletin</i>	
L'expression de l'extrême. Formes et fonctions de l'intensité dans <i>Manon Lescaut</i> 163 (<i>The expression of the extreme. Forms and functions of intensification in Manon Lescaut</i>) <i>Angels Catena</i>	

MISCELÁNEA (*Miscellany*)

Da etimologia à harmonização neo-latina: Motivações gráficas na escritura de <i>A mais encantadora mulher</i> (1903) do romancista brasileiro Gonzaga Filho 181 (<i>From etymology to neo-latin harmonization: graphic motivations in the writing of A mais encantadora mulher (1903), by the brazilian novelist Gonzaga Filho</i>) <i>Maria Hozanete Alves de Lima</i>	
Bernal de Bonaval, <i>Fremosas, a Deus grad', é tan bon dia comigo</i> (B1135/V726)..... 199 (<i>Bernal de Bonaval, Fremosas, a Deus grad', é tan bon dia comigo (B1135/V726)</i>) <i>Fabio Barberini</i>	
“Fuite” et écriture du bien-être en roman ivoirien: Analyse des <i>Soleils des indépendances</i> d'Ahmadou Kourouma 219 (<i>“Escape” and writing of well-being in Ivorian novel: analysis of Les Soleils des indépendances by Ahmadou Kourouma</i>) <i>Bidy Cyprien Bodo</i>	
El viaje narrativo y el libro de viajes medievales..... 231 (<i>The narrative journey and the travel book in the Middle Ages</i>) <i>Fernando Carmona Fernández</i>	

Dipingere con la scrittura. Brevi considerazioni sul ritratto femminile dal piacere alle <i>Vergini delle Rocce</i> di Gabriele d'Annunzio	243
<i>(Painting with words. Some considerations on the picture of women from The Child of Pleasure to The Virgins of the Rocks by Gabriele D'Annunzio)</i>	
<i>Linda Garosi</i>	
El arte entremesil de Jerónimo de Cáncer y Velasco	261
<i>(The theatrical art of Jerónimo de Cáncer y Velasco)</i>	
<i>Juan Carlos González Maya</i>	
<i>Orage mystique</i> de François de Curel: Mise en question de la “Pièce bien faite”	273
<i>(Orage Mystique by François de Curel: “well-made play” called into question)</i>	
<i>Tomasz Kaczmarek</i>	
Vintila Horia : La recepción clásica como modo de creación de sentido en <i>Dios ha nacido en el exilio</i>	287
<i>(Vintila Horia: the Classical Reception as a means for creating meaning in God was born in exile)</i>	
<i>Gabriel Laguna Mariscal</i>	
<i>En la lucha final</i> , la artificiosa y fallida novela de Rafael Chirbes	303
<i>(En la lucha final, Rafael Chirbes' contrived and failed novel)</i>	
<i>Jacobo Llamas Martínez</i>	
<i>La claridad</i> (2020), de Marcelo Luján: Una lectura como ciclo de cuentos	315
<i>(La claridad (2020) by Marcelo Luján: a reading as a short story cycle)</i>	
<i>Sandra Mendoza Vera</i>	
El ciclo de la “Volombrella” y los límites de la temática napolitana en el cansonero del conde de Popoli	327
<i>(The “Volombrella” cycle and the boundaries of Neapolitan topics in the count of popoli's cansonero)</i>	
<i>Francisco José Rodríguez-Mesa</i>	

RESEÑAS

(Reviews)

Voyages tyranniques, paysages circéens	339
<i>(Tyrannical journeys, circean landscapes)</i>	
<i>Fernando Casanova Martínez</i>	
L'enfant esclave dans l'œuvre d'Hector Malot. Une figure ambivalente du roman naturaliste	343
<i>(The child slave in the work of Hector Malot. An ambivalent figure of naturalist novel)</i>	
<i>Timothée Charmion</i>	

Voix francophones de la migration: Univers migrant, fictions et réalités.....	347
<i>(Francophone voices of migration: Migrant Universe, fictions and realities)</i>	
<i>Daniel de la Fuente Díaz</i>	
Palabras tendidas. La obra de Vittorio Bodini entre Italia y España.....	351
<i>(‘Palabras tendidas’. Vittorio Bodini’s work between Italy and Spain)</i>	
<i>Almudena Miralles Guardiola</i>	
Un bellissimo noviembre.....	359
<i>(That beautiful November)</i>	
<i>Carmen María Pujante Segura</i>	
Carmen Conde, Desde su Edén.....	363
<i>(Carmen Conde, From her Eden)</i>	
<i>Carmen María Pujante Segura</i>	
El teatro histórico de Dacia Maraini: Verónica Franco, meretriz y escritora e Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce.....	367
<i>(The historical theater of Dacia Maraini: Verónica Franco, whore and writer and History of isabella di Morra told by Benedetto Croce)</i>	
<i>Caterina Turibio</i>	

DE NUEVO SOBRE LA INTENSIFICACIÓN PRAGMÁTICA: REVISIÓN Y PROPUESTA* (Revisiting pragmatic intensification: revision and definition proposal)

Marta Albelda Marco**
Maria Estellés Arguedas
Universitat de València-Val.Es.Co.

Abstract: This article proposes a characterisation of intensification from a pragmatic perspective, aiming to establish a comprehensive, delimited and unitary definition. This characterisation aspires to contribute to the recognition of the uses of intensification in real contexts and to help distinguish intensification from other similar phenomena. Before presenting the definition, the main contributions on the study of intensification are reviewed, both those conceived from a grammatical-semantic perspective and from a pragmatic perspective (the second are the most recent).

A cognitive and meta-representational perspective presents intensification as a linguistic attempt of a speaker to modify the assumptions that he/she attributes to the listener, and that do not meet this speaker's expectations. From a rhetorical perspective, the modification of the listener's assumptions pursues certain rhetorical effects, usually related to the achievement of local or global goals of the speaker in an ongoing interaction.

Keywords: Pragmatic intensification; Spanish; Rhetorical effects; Social effects; Cognition; Facework.

Resumen: Este artículo presenta una propuesta de caracterización de la intensificación desde una perspectiva pragmática con el objetivo de contribuir al establecimiento de una definición completa, delimitada y unitaria del fenómeno, que permita reconocer y discriminar los usos intensificaciones de otras categorías cercanas. Para ello, se revisa

* Esta investigación ha sido posible gracias a la ayuda recibida por el Ministerio de Ciencia e Innovación para el proyecto ESPRINT, "Estrategias pragmático-retóricas en la interacción conversacional conflictiva entre íntimos y conocidos: intensificación, atenuación y gestión interaccional" (ref. PID2020-114805GB-I00).

** **Dirección para correspondencia:** Marta Albelda Marco / Maria Estellés Arguedas. Departament de Filologia Espanyola. Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Universitat de València. Blasco Ibáñez 32. 46010 Valencia (marta.albelda@uv.es; maria.estelles@uv.es).

san las principales aportaciones previas al estudio del fenómeno: desde las más extendidas, de carácter gramatical y semántico, a las más recientes de naturaleza pragmática.

Se propone, por un lado, una explicación cognitiva y metarrepresentacional que define la intensificación como el intento lingüístico de un hablante por modificar los supuestos que le atribuye al oyente y que no responden a sus expectativas. Por otro lado, se considera que esta modificación de los supuestos del oyente persigue unos efectos retóricos determinados, normalmente relacionados con la consecución de metas locales o globales de los hablantes en una determinada interacción en curso.

Palabras clave: Intensificación pragmática; Español; Efectos retóricos; Efectos sociales; Cognición; Actividades de imagen.

1. Introducción

¿Qué es la intensificación en la lingüística? En las últimas décadas hemos asistido a un auge progresivo de estudios dedicados a este fenómeno, muchos de ellos enfocados desde diversas perspectivas lingüísticas. Son abundantes, por ejemplo, los trabajos sobre mecanismos gramaticales intensificadores, como morfemas derivativos, adverbios cuantificativos o intensivos, estructuras sintácticas de intensidad (consecutivas, cierto tipo de comparativas, etc.) o recursos fónicos (González Calvo 1984-1988, Ramos 1993, Dressler; Merlini 1994, Lavric 2106, Romero 2017, entre muchos otros). También se ha estudiado su valor semántico, como sema o clasema de intensidad, con efectos gradativos o cuantificadores (por ejemplo, Portero 1997, De Cesare 2002, Kennedy; Mc Nally 2005, Athanasiadou 2007, Margerie 2007). Se ha abordado desde el estudio de la modalidad epistémica y deóntica, como un modo de mostrar un mayor compromiso por parte de los hablantes con lo dicho o con lo sabido (Holmes 1982, Merlini 1986, Fuentes 1994, entre otros); también como una forma de reivindicar los derechos de primacía del conocimiento sobre los demás (Stivers 2005). Se ha empleado también el concepto en los estudios de cortesía y descortesía verbal, para explicar la manifestación lingüística de la cortesía valorizadora o el refuerzo de la carga amenazante de los mensajes, en el caso de la descortesía (Held 1989, Kerbrat-Orecchioni 1997, Maíz 2012, Uclés 2020).

Esta variedad de aplicaciones no hace más que poner en evidencia que es una noción transversal en la lingüística, puesto que a través de la lengua se pueden aumentar diversas propiedades en distintas dimensiones. La idea intuitiva de *aumento*, de *refuerzo* o *superlación* está en la base de los estudios mencionados, pero a partir de ahí, comienza la divergencia en las caracterizaciones.

Por su parte, el análisis y la visión pragmática de este fenómeno ha puesto de relieve su incidencia en la comunicación como estrategia intencional con fines retóricos. El presente trabajo aborda un estudio de la intensificación desde una perspectiva pragmática que contribuya a construir una base común al fenómeno en sus diversas aproximaciones y que facilite criterios para aunar posturas en la investigación a la hora de su reconocimiento.

Véanse, a continuación, cuatro muestras de habla real, todas ellas, en principio, con usos intensificadores pragmáticos, pero con efectos contextuales distintos en cada caso.

En todos ellos, se marcan en negrita los fragmentos susceptibles de ser analizados como intensificación:

- (1) Tres amigos conversan de forma familiar y distendida. En este momento se están refiriendo a un conocido cuya facilidad para aprobar el examen teórico para conducir les sorprende, ya que, a su juicio, no es una persona preparada para ello.
- G: puees el chaval↑/ o sea→/ estaba estudiando EGB pero era pues/ **muy malo** para estudiar ¿no? **ceporro/ además que es un ANIMAL/ es muy BASTO** yy ((...))
- E: **UN PELÓON/ ES UN PELÓON**↓ a la primera el carné↓ la teoría y la práctica (...) **pero si es corto↓ cerrao↓ mal criaio↓ yo qué sé**
- L: pues ¡vaya tela!
- G: el chaval este/ o sea/ pues un día↑ un día↑ ¿no?! decidió apuntarse a la autoescuela↑/ y se apuntó a la autoescuela/ o sea creo que se salió en sexto/ **no ha terminao nii-ni la EGB** ¿no? ((...)) bueno él tenía en la cabeza que él iba a sacárselo/ fue a la autoescuela↑/ su madre dice *bueno/ si te vas a sacar el carnél por lo menos asiste a las clases*§
- E: § claro
- G: y él decía ¿¡que yo asista a *laas clases!*? ((...)) *yo no asisto a las clases ni nada* ((...)) sin ir a la autoescuela **para nada/ no ha ido para nada**/ se leyó el libro↑ en- en dos semanas↑ ((...)) **es cantidad de cabezón** ((...))
- L: y aprobó el teórico
- (Briz et al. 2002, *Corpus Val.Es.Co. L.15.A. 2: 1308-1333*)¹

En el ejemplo (1) se reconocen marcas intensificadoras gramaticales en la descripción de las cualidades (negativas) de una tercera persona, orientadas a que se entienda lo sorprendente de que haya logrado su licencia de conducir en la primera convocatoria de las pruebas. Se recurre a la cuantificación superlativa de dichos rasgos con el adverbio *muy*, con adjetivaciones intensivas, enumeraciones, estructuras con el adverbio escalar *ni*, etc. En este contexto, la intención que mueve a los hablantes a intensificar parece ser argumentativa: se ofrecen pruebas que han de considerarse lo suficientemente fuertes para convencerse de lo asombroso del suceso.

- (2) El periodista deportivo Tomás Roncero (R) comenta un reciente partido del Real Madrid en un programa televisivo de la cadena española La Sexta. Roncero está rodeado de seguidores de varios equipos de fútbol, entre ellos el presentador y un seguidor del Barça, quien ha afirmado previamente que el Real Madrid pasa por un momento difícil.
- R: ***Hoy el Madrid ha llegado diez, quince, veinte veces, ha podido meter, ha tenido a Hazard, que eso no falla nunca***
- (Tomás Roncero, *El chiringuito de Jugones*, La Sexta TVE, 22-10-2019).

En la tertulia deportiva de (2), R aporta varios argumentos en contra del supuesto de sus contertulios de que el Real Madrid está pasando por un momento crítico. Cada

¹ Se proporciona al final del artículo una lista con las equivalencias de los signos de transcripción

uno de los argumentos está intensificado internamente: se intensifica el número de veces que el equipo ha llegado a portería por medio de una escala ascendente (*diez, quince, veinte veces*) y se valora intensificadamente el papel de los jugadores (en particular de Hazard) con *eso no falla nunca*. De nuevo, se trata de una intensificación al servicio de la argumentación a favor del equipo del Real Madrid, con la que se rebate las posibles valoraciones de vulnerabilidad del equipo en la mente de los otros tertulianos. En este sentido, la intensificación se pone también al servicio de la reparación de la imagen del Real Madrid (y, como veremos, de R), que está en entredicho en esos momentos.

(3) Tres amigos, hombres y mujeres, conversan informal y distendidamente

J: mira↓ Láser Medicina/ hablando de láser

A: pos eso es lo que necesito yo↓ porque yo tengo el cuerpo to(do) etropeao↓ si yo no voy mal encaminá (RISAS)

S: ¿tú tienes el cuerpo estropeado?

A: ¡OY QUE NO!

S: **¡tú flipas! (...)** tú tienes un BUEN cuerpo/ ¡a lucirlo!

(Briz et al. 2002, *Corpus Val. Es. Co.*, AP. 80: 853-857)

En la muestra (3), la hablante A, en su primera intervención, expresa una autocrítica (*yo tengo el cuerpo to(do) etropeao↓ si yo no voy mal encaminá*), que además se reitera de forma intensificada en su segunda intervención (*¡OY QUE NO!*). En la última intervención, S ofrece su opinión contraria a la de A mediante una crítica intensificada: recurre a un verbo con valor de exageración (*tú flipas*), al énfasis prosódico en el adjetivo ponderativo (*tú tienes un BUEN cuerpo*), y al enunciado apelativo final (*¡a lucirlo!*). Además de ser contraargumentos a la visión que de sí misma expresa A, se trata de un cumplido a su interlocutora y de una expresión de ánimo y buenos deseos. En suma, se aprecia un efecto contextual de cortesía valorizadora.

(4) Fragmento del programa de telerrealidad Gran Hermano 6, emitido en España por Telecinco. Los concursantes tienen una prueba y trabajan en equipos; E es la líder del grupo en el que está N. Están recibiendo encargos de comidas y tienen que prepararlas. En un determinado momento E se enfada y grita a N:

E: memoriza lo que yo te voy a decir/ ¿vale? Pascual/ confesionario↑/ el nombre↑ la dirección y el tipo de paella que quiere/ que es verduras/ ¿vale?// verduras↑ al señor Pascual le gusta con pocos guisantes y más alcachofas

N: pero eso no hace falta que me lo digas a mí

E: ¿a quién se lo digo? ¿a quién se lo digo? / ¿VOY AL SÚPER Y SE LO DIGO AL SÚPER? ¿A QUIÉN SE LO DIGO?// YO ME ENCARGO DE HACERLO/ YO TE DIGO a ver el señor Pascual qué quiere! ¿Y TÚ ME LO DICES?

N: ¿tú crees que yo te voy a aguantar así/ que me des voces o algo?!/ pero tampoco necesito que me grites así→

(*Gran Hermano*, Temporada 6, La Sexta TVE, 16/10/2005)

En (4) los interlocutores hacen uso de mecanismos intensificadores, especialmente fónicos y sintácticos, mediante los cuales se transmiten efectos pragmáticos que en esta situación son precisamente contrarios a los del caso anterior, esto es, de hostilidad y descortesía verbal. E repite hasta tres veces su pregunta retórica retadora, con intensidad elevada. N reacciona con una pregunta retórica de curva melódica recriminante y acusadora hacia su interlocutora.

En los cuatro ejemplos anteriores se aprecia un común denominador en la expresión de una fuerza argumentativa reforzada y de un valor de intensidad elevada de lo dicho. Sin embargo, atendiendo a una perspectiva pragmática, los efectos situacionales y sus funciones retórico-argumentativas y socio-relacionales, como hemos visto, son divergentes.

¿Qué define, pues, a la intensificación pragmáticamente? Al abordar estudios particulares de análisis de casos no siempre se ha partido de una definición de la intensificación, puesto que se da por presupuesta en el terreno científico. No obstante, en los últimos años ya han visto la luz diversos trabajos que ofrecen propuestas de definición en el ámbito de la pragmática, como las de Holmes (1984), Meyer-Hermann (1988), Bazzanella et al. (1991), Saint-Pierre (1991), Briz (1997, 1998, 2017a, 2017b), Sbisà (2001), Albelda (2004, 2007, 2014), Bazzanella (2004), Margerie (2007), Gili Fivela; Bazzanella (eds., 2009), Schneider (2016), Fuentes (2015), Romero (2001, 2007, 2017), Bonacchi (2017), Fiorentini; Sansó (2017), Salzmann (2017), Beltrama (2018), Uclés (2020), Briz; Albelda (2021), entre otros. Muchas de ellas contienen rasgos comunes, pero al revisarlas y contrastarlas, se aprecia la diversidad y todavía vacilación en sus características, puesto que abarcan realidades lingüísticas no siempre coincidentes y no permiten reconocer los usos intensificadores con precisión en un contexto.

El presente artículo se propone ofrecer una propuesta de caracterización de la intensificación desde una perspectiva pragmática, y más en particular, centrada en una explicación desde la cognición y la retórica (apartado 3), donde se aíslan y exponen los rasgos básicos de su funcionamiento en cualquier uso lingüístico. Se reivindica su papel preponderantemente retórico y se plantea qué busca la intensificación cognitivamente. Previamente a ello se presenta una revisión del estado actual del fenómeno, atendiendo a las aportaciones que hasta ahora se han hecho desde la gramática, la semántica y la pragmática (apartado 2). La propuesta aquí ofrecida se apoya en los estudios anteriores y los integra, en especial respecto a los últimos avances realizados en el área de la pragmática. Por último, se aplica dicha propuesta a los ejemplos de partida para dar muestra de su viabilidad en usos intensificadores con diversos efectos contextuales (apartado 4).

2. Estado actual del fenómeno de la intensificación. Caracterizaciones desde la gramática, la semántica y la pragmática

2.1. Aportaciones al estudio de la intensificación desde la gramática y la semántica

La gramática tradicionalmente se ha referido a los fenómenos de intensidad bien mediante la gradación o mediante la cuantificación. Las propiedades, las cualidades, los entes, los eventos, los procesos, etc., se gradúan, y para lograrlo, la lengua dispone de

numerosos mecanismos para expresarlo, entre ellos también formas y maneras novedosas, basadas en la creación léxica o morfológica. Son bien conocidos los procedimientos para graduar la cantidad y la cualidad de adjetivos, sustantivos, verbos o adverbios (Sapir 1944, Bolinger 1972, Alcina; Blecua 1975, Fernández Ramírez 1986, González Calvo 1984-1988, Herrero 1991, Ramos 1993, Dressler; Merlini 1994, Demonte, 1999, Sánchez López 1999, Romero 2001, 2017, Albelda 2007, entre muchos otros).

Tanto la gradación de la cualidad como la gradación de la cantidad (cuantificación) pueden hacerse en dos direcciones opuestas, descendente (atenuación, minimización) o ascendente (intensificación, maximización), y un mismo elemento puede recibir gradación de la cantidad (*muchos años*) y de la cualidad (*súper año*) (Bolinger 1972). Cuando la cuantificación o la gradación se expresan en su máximo punto se habla de *superlación* o *ponderación* (González Calvo 1984-1988).

No obstante, junto con la posibilidad de modificar intensivamente los elementos que afectan al contenido proposicional de la lengua, también está la de graduar los elementos modales. La intensificación mediante elementos modales tiene como objeto reforzar la aserción de lo dicho por los hablantes, bien sus valores de verdad o bien las opiniones o juicios de los hablantes. Se han estudiado también sobradamente en la literatura todos los recursos disponibles en las lenguas para la expresión de las escalas modales (Barrenechea 1969, Latour 1974, Holmes 1982, Merlini 1986, Martín Zorraquino 1992, Fuentes 1994, Briz 1997, Kovacci 1999, Romero 2017, entre otros), entre los cuales están algunas partículas discursivas y adverbios de la modalidad, en los que se aprecia la escala epistémica entre la incertidumbre y la seguridad (*quizás, presuntamente sin duda, evidentemente*), y la escala de la modalidad deóntica, que expresa desde la posibilidad hasta la obligación (*por suerte / forzosamente*).

La intensidad es, pues, un valor semántico que cuenta con diversos modos gramaticales de expresión. En ese sentido, se entiende que se haya propuesto como un clasma más en el conjunto de componentes semánticos universales (Portero 1997). Sin embargo, como ya se ha estudiado, el fenómeno de intensificación parece ir más allá de la expresión de la gradación cuantificadora, de la superlación de la cualidad o de la valoración modal (Kleiber 2013).

Las descripciones gramaticales se ocupan de explicar la forma y el comportamiento de dicho valor semántico, pero no es su tarea entrar en la finalidad de uso de su empleo. Son los enfoques retóricos y pragmáticos los que podrán explicar las funciones que en la comunicación tienen dichos elementos semánticos.

Asimismo, cabe preguntarse si el hecho de que cualquier elemento que reciba una gradación de la cantidad o de la cualidad en forma ascendente superando un punto cero o de referencia es suficiente para considerarlo un caso de intensificación. En un número progresivo de estudios se aprecia que el término *intensificación* se está especializando en la caracterización de un fenómeno que desempeña funciones expresivas (y no solo informativas), de naturaleza subjetivo-evaluativa, y que tiene incidencia en la comunicación. En otras palabras, cada vez más, en la lingüística, *intensificación* alude al fenómeno pragmático.

Así pues, ¿podría decirse, por ejemplo, que cualquier uso del adverbio de cantidad *muy* o del adverbio intensivo *auténtico*, por el hecho de ser cuantificadores en una esca-

la ascendente, provocaría automáticamente un efecto de intensificación? ¿Se considerarían intensificados los enunciados *Tiene muy mal aspecto* o *Es un auténtico líder* por el hecho de contener mecanismos de gradación semántica?

Atendiendo a una visión pragmática, la escalaridad semántica de por sí no sería rasgo suficiente para dar cuenta de los efectos retórico-pragmáticos, habría que ver estos elementos en un contexto y estudiar su función comunicativa (Albelda 2007, 2014). *Tiene muy mal aspecto* podría funcionar como una información descriptiva, sin otro valor pragmático, dada como respuesta a una persona que pregunta por teléfono “¿Cómo está hoy tu perrito?”. Se trataría de una respuesta denotativa sin ninguna connotación añadida, a diferencia, quizás, de un enunciado como *¡Qué mal aspecto tiene!*, que sí contiene una evaluación apreciativa, unida a la gradación del adjetivo que supone la enunciación exclamativa y su partícula. Como ya apuntan las aproximaciones pragmáticas al fenómeno, a la escalaridad semántica se unen otros rasgos de subjetividad y evaluación (Albelda 2007, 2014, Athanasiadou 2007, Putska; Goldschmitt, eds. 2014, Nicola 2015, Lavric 2016, Mallogi 2017, Fiorentini; Sansó 2017, Beltrama 2018). Nos referimos a ello con más detalle en § 2.2.

En resumen, como se aprecia a la luz de estas últimas cuestiones, no parece haberse alcanzado una definición suficientemente completa y específica para reconocer los usos intensificadores en sus respectivos contextos, y tampoco se ha logrado establecer los límites que la diferencian de otros fenómenos cercanos. Asimismo, siendo un mecanismo fundamental en la gestión interaccional, conviene seguir profundizando en su incidencia en la comunicación y en los valores pragmáticos que puede expresar. En el siguiente apartado, revisamos los avances pragmáticos logrados hasta ahora.

2.2. Aportaciones al estudio de la intensificación desde la pragmática

La investigación pragmática reciente ha ido apuntando el carácter estratégico de la intensificación al servicio de la negociación y de la eficacia comunicativa, y ha ampliado su ámbito de incidencia al enunciado y a la interacción. De hecho, el desarrollo del carácter pragmático de la intensificación (a menudo, en conjunción con el de la atenuación) viene de la mano de su aplicación a la gradación de la fuerza ilocutiva de los actos de habla y del refuerzo de los compromisos del emisor con lo dicho. La intensificación, frente a la atenuación, supone un aumento del grado de la fuerza ilocutiva (Holmes 1984, Labov 1984, Meyer Hermann 1988, Held 1989, Bazzanella et al. 1991, Sbisà 2001, Bazzanella 2004, Briz 1997, 1998, 2017, Albelda 2007, Kotwica 2015, Briz; Albelda 2021, etc.). Así pues, junto con la gradación proposicional, vemos que también se puede atenuar e intensificar en el nivel ilocutivo (la petición, la aserción, la queja, la disculpa, el agradecimiento, etc.).

Esta modificación de la fuerza ilocutiva de los enunciados tiene repercusiones a nivel retórico-pragmático en la comunicación. Se pone al servicio de la negociación conversacional y del logro de las metas interaccionales, para poder “asegurar la credibilidad, acuerdo o adhesión del destinatario” (Briz; Albelda 2021: 582).

Esta visión pragmática del fenómeno debe mucho a las caracterizaciones de la intensificación como un mecanismo de expresividad y subjetividad de la lengua. Ya Be-

inhauer (1991 [1929]) se refirió a la intensificación como un fenómeno de realce de la figura del hablante y de su expresión afectiva, y Vigara Tauste (1980, 1992), como una modificación expresiva de los significados lingüísticos para lograr determinados efectos retóricos. Así, en una gran parte de la literatura, la intensificación se ha estudiado de manera conjunta con otros fenómenos retórico-expresivos como el énfasis, la *mise en relief*, el realce lingüístico, la subjetividad, la expresión de las emociones o la evaluación (véanse algunas revisiones sobre estas relaciones en De Cesare 2002, Albelda 2007, Kiesler 2014, Pustka 2014). De nuevo, la equiparación, o según los casos, intersección, de la intensificación con otro grupo de fenómenos, ahora ya no semánticos sino de naturaleza estilística y retórica, vuelve otra vez a mostrar la amplia versatilidad y alcance de su aplicación.

Se ha hecho necesario, por tanto, delimitar su papel y precisar los rasgos que caracterizan la intensificación a nivel comunicativo. Así, de acuerdo con Albelda (2007, 2014) y Briz; Albelda (2021), los efectos retóricos de la intensificación se han explicado como una implicatura bajo el concepto de *evaluación* o *intención evaluativa*. La intensificación pragmática supone la “intención evaluativa del emisor de expresar que se sobrepasan los supuestos esperados o establecidos como normales en una situación concreta, y que genera una implicatura en el contexto en el que se realiza” (Briz; Albelda 2021: 582). Se explica así que el punto de vista del hablante se haga presente en el enunciado y se exprese un juicio evaluativo de la realidad.

Se aprecia un interés y un progreso en el camino hacia la caracterización pragmática de la intensificación. Existe amplio consenso hacia su consideración como categoría pragmática de carácter estratégico en la comunicación, apuntada ya por Briz (1997, 1998) desde hace más de dos décadas. Asimismo, se desprende de los estudios previos su repercusión tanto en una dimensión retórico-argumentativa como en una dimensión social e interpersonal (Holmes 1984, Held 1989, Briz 1998, 2017a, 2017b, Brenes 2015, Fuentes 2016, Schneider 2017, Briz; Albelda 2021).

Como estrategia retórico-argumentativa se propone lograr la eficacia del habla y los objetivos comunicativos de los emisores. Está al servicio de la negociación interpersonal del acuerdo comunicativo y de la persuasión, y como hemos visto, busca la aceptación del mensaje por parte del interlocutor. Muy vinculada a la función retórica está su función social, pues la intensificación —al igual que la atenuación— contribuye al cuidado de las imágenes de los participantes en la comunicación y de las relaciones interpersonales entre los hablantes.

A continuación, recogemos una síntesis de lo que consideramos que son, hasta ahora, las principales aportaciones de los estudios previos a una caracterización pragmática de la intensificación. Estas servirán de base para la propuesta ofrecida en el apartado 3 y se incorporarán a ella. Así pues, apoyándonos en algunos trabajos clave en el estudio de la intensificación pragmática (entre otros, Holmes, 1984, Labov 1984, Meyer- Herman 1988, Held 1989, Bazzanella et al. 1991, Briz 1998, 2017a, 2017b, Sbisà 2001, Bazzanella 2004, Albelda 2007, 2014, Margerie 2007, Schneider 2017, Fuentes 2016, Beltrama 2018, Briz; Albelda 2021), se puede decir que se apuntan como rasgos fundamentales de su caracterización los siguientes:

- (i) Se forma sobre un valor semántico escalar superándolo gradualmente; esto es, parte de una escala semántica en la que se señala el grado máximo posible de una dimensión, pero lo supera porque² (ii)
- (ii) Se añade a (i) una intención evaluativa por parte del hablante de sobrepasar los supuestos esperados en una situación concreta.
- (iii) Se expresa a través de elementos proposicionales y modales. Como se ha visto en el apartado § 2.1, estos se asocian a la graduación de la cantidad o de la cualidad semántica o a la expresión de formas de modalidad epistémica o deóntica con las que el hablante se compromete con lo dicho en el segmento proposicional o aumenta las obligaciones contraídas hacia su interlocutor.
- (iv) Es (también) una estrategia pragmática; esto es, no solamente afecta a lo dicho, sino a lo implicado, y tiene consecuencias sobre el mero acto de enunciación y los participantes; así, no solo aumenta la prominencia del acto mismo de comunicación —más allá del contenido del mensaje—, sino que también da claves sobre las emociones y actitudes de los participantes y las relaciones entre ellos.
- (v) Sirve a funciones de doble naturaleza: retórico-argumentativas y sociales; esto es, por un lado, lleva al logro o la consecución de metas y, por otro, gestiona las relaciones interpersonales entre los participantes en el acto comunicativo.
- (vi) Como consecuencia de lo anterior, se considera un fenómeno que debe reconocerse contextualmente; es una implicatura, bien convencional bien conversacional, puesto que cada lengua desarrolla mecanismos lingüísticos que permiten transmitir esta intención pragmática, y con el tiempo, algunos de ellos logran convencionalizarse.

En las líneas que siguen presentaremos brevemente una propuesta de definición operativa de intensificación, que se apoya en los aspectos pragmáticos previos. Esta propuesta se centra en una explicación cognitiva del fenómeno y en su predominante incidencia retórica. Apuntamos criterios para su reconocimiento y, tras ello, volveremos sobre los ejemplos iniciales para reinterpretarlos en estos nuevos términos.

3. Propuesta de caracterización desde una perspectiva cognitiva y retórica

El ensamblaje y revisión bajo un mismo marco de los aspectos caracterizadores de la intensificación pragmática en los que se ha avanzado hasta ahora (§ 2.2), da cuenta de cómo funciona en el terreno lingüístico y comunicativo, explica cómo se canaliza en la lengua y ofrece varias pautas sobre su repercusión en la comunicación. Siendo estas valiosas contribuciones al estudio del fenómeno, dejan pendientes algunos puntos que podrían completar su explicación, facilitarían un reconocimiento más transparente y

² Así, se considera que la escalaridad semántica no es rasgo suficiente para explicar los efectos retórico-pragmáticos que generan estos fenómenos. Si bien su base semántica es escalar, es necesario contar con otros rasgos que explican las implicaturas pragmáticas que generan en la comunicación.

directo en su uso contextual, y permitirían deslindar la intensificación de otros fenómenos con los que intersecta.

Diferentes propuestas han establecido diferentes límites, de modo que, como se ha visto más arriba, se han considerado casos de intensificación, entre otros, algunos fenómenos de cuantificación semántica (*Tiene muy mal aspecto*). Los límites se pueden situar en diversos umbrales y, sin duda, crear con ellos una visión teórica coherente, pero la presente propuesta opta por establecer la línea divisoria entre la intensificación y otros fenómenos cercanos de cuantificación y expresividad en su carácter metacognitivo o metarrepresentacional, en el sentido de que implica un cálculo previo de los supuestos del interlocutor y trata de modificar esos supuestos.

La perspectiva cognitiva, y más en concreto, metarrepresentacional, ofrece un ángulo más de la descripción del fenómeno, lo que ayuda a delimitarla todavía mejor y a establecer más criterios y más concretos para su reconocimiento. Desde esta perspectiva vamos a explicar cómo opera la mente del hablante cuando recurre a la intensificación en el uso conversacional. Como se verá, la operación cognitiva de la intensificación tiene su base en una necesidad retórica de la comunicación.

La intensificación, en estos términos, podría definirse como el intento (para)lingüístico de un hablante por modificar un supuesto que le atribuye al oyente y que no responde a sus expectativas. Ello implica, por tanto, dos fases: una, en la que el hablante calcula qué piensa su interlocutor sobre un aspecto X y otra, en la que trata de actuar (para)lingüísticamente para modificarlo. Esta modificación de los supuestos del oyente persigue unos efectos retóricos determinados, normalmente relacionados con la consecución de metas locales o globales de la interacción en curso. Se manifiesta típicamente a través de expresiones marcadas que aumentan la cantidad, calidad o prominencia de alguno de los aspectos del enunciado y del acto de la enunciación. Los aspectos fundamentales de esta definición, de carácter metarrepresentacional y retórico, como hemos visto, se desarrollarán brevemente a continuación, con un énfasis especial en el primero, por ser, quizás, el menos explorado en la bibliografía.³

La idea de metarrepresentación está presente, de manera más o menos directa, en el estudio de muchos fenómenos de intensificación, aunque no necesariamente bajo esta etiqueta. Sperber y Wilson (1986: 220-221), por ejemplo, apuntan que un fenómeno como la repetición en ejemplos como *He went for a long, long walk; There's a fox, a fox in the garden* o *My childhood days are gone, gone*, tiene funciones muy diversas, pero todas ellas tienen en común que, al generar un sobrecoste de procesamiento (pues hay una parte que se repite), deben resultar en un aumento de los efectos cognitivos, y así lo interpreta el oyente. En este caso, el sobrecoste de la repetición hace al oyente ver que el fragmento marcado es “more relevant than the hearer would have spontaneously realized” (Sperber y Wilson 1986: 21) o que una cualidad, estado, etc., se da en una medida mayor “than the hearer would otherwise have thought” (Sperber y Wilson 1986: 220).

3 El tercer aspecto, las formas concretas de expresión lingüística de la intensificación, se dejarán al margen en este trabajo por dos razones: su multiplicidad, que haría el artículo innecesariamente extenso, y el hecho de que se trata del aspecto más trabajado previamente, puesto que los trabajos centrados en formas o conjuntos de formas son los más frecuentes en la bibliografía especializada.

Se observa, por tanto, cómo la utilización de un recurso ‘antieconómico’ como repetir es interpretado por el oyente como una llamada a replantearse la cantidad o intensidad de la que sería su interpretación neutra, si no estuviera esa repetición.

Asimismo, visto desde la perspectiva especular, la del hablante, cabe preguntarse cuál es la finalidad de utilizar este mecanismo. Consideramos que el hablante parte de que es necesario un cálculo previo de lo que piensa (o pensaría) su interlocutor antes de ofrecerle un enunciado con una forma lingüística marcada, sea mediante una repetición, un aumento de la prominencia fónica, la gradación máxima de una magnitud o estado dentro de una escala, o en suma, cualquier recurso lingüístico de lo que estamos considerando intensificación. Así, veamos la diferencia entre (5) y (6), en los que se encuentra el mismo mecanismo formal, la presencia de un ‘muy’. El caso de (5) es un fragmento extraído de un vídeo de un *youtuber* español en el que habla sobre la pigmentación de una paleta de acuarelas

(5)(...) con una ligera tonalidad pues vamos a decir avioletada es que no sé es que no sé si la vais a apreciar en la / en la cámara luego los verdes también me han encantado/ he de decir que me encantan/ luego están ahí los brillantes que tienen **muy buena pinta**/ así parece que pigmentan bastante bien a la primera (My yellow journal, *ACUARELAS SCHMINCKE| Unboxing & Lámina...*, 25/10/2020. <https://www.youtube.com/watch?v=MUO8C4ISWWc> 12:54)

Por su parte, el fragmento (6), está extraído del *talent show Maestros de la Costura*, y recoge el momento de la valoración de una prenda por parte de un miembro del jurado. La prueba debía desarrollarse por parejas y la jueza felicita a uno de los participantes, G, por haber elegido a su compañero, A, que es a quien se debe el mérito. A ha realizado la parte del conjunto que está bien (la falda), mientras que G ha realizado la parte de arriba, que está mal confeccionada. En un momento dado, G dice a la jueza, M, que irá mejorando poco a poco, que de momento lo ha felicitado por elegir compañero, pero luego todo se andará.

(6) M:G/ tengo que felicitarte

G: sorpréndeme

M: felicidades por haber escogido a A

G: ah pues gracias muchas [gracias]

M: [has sido↑] súperlisto/ nada tiene que ver la confección de la falda/ con la confección del cuerpo/// o sea la falda está IMPECABLE y el cuerpo→ tiene mucho que desear

G: sí

M: el escote no está bien↑ la sisa está regular no está pulidaa/ las pinzas regula- o sea está/ MAL confeccionada§

G: § bueno poquito a poco/ [de momento me has felicitado por elegir=]

M: [o sea considero ↑ sí]

G: = a A↑/ todo se andará

M: eso es /MUY/ importante/ en la vida real/ rodearse de un equipo

(...)

(*Maestros de la costura*, TVE. Temporada 4, episodio 2 (38:33))

La diferencia entre (5) y (6) estriba en la presencia o ausencia, respectivamente, de ese cálculo metarrepresentacional: en (5), la hablante simplemente define los comentarios como “muy buena pinta” para señalar que son esos los que le gustan. Sin embargo, en (6), la situación es más compleja (por eso se ha presentado un contexto tan extendido): con el comentario de G, “bueno poquito a poco/ de momento me has felicitado por elegir a A↑/ todo se andará”, la jueza del programa, M, entiende que G considera el hecho de saber elegir un compañero un mérito menor. Esta asunción de G no está de acuerdo con las expectativas de M, que replica diciendo “eso es /MUY/ importante/ en la vida real/ rodearse de un equipo”, precisamente para modificar el supuesto que atribuye a G a partir de sus palabras, que elegir buen compañero de equipo no es un mérito menor, sino algo muy importante en el día a día de la industria de la moda. Por supuesto, este “MUY” aparece, además, en conjunción con una fuerte prominencia fónica manifestada a través de una delimitación de “muy” entre pausas y de un aumento de su intensidad.

El carácter metarrepresentacional o el cálculo y gestión de los supuestos atribuidos al oyente es un rasgo que la intensificación comparte con otros fenómenos interaccionales como la atenuación⁴). Sin embargo, hay dos diferencias importantes:

- a) En la atenuación, tras el cálculo de los supuestos del interlocutor, el hablante está conforme con los pensamientos que le atribuye. Esto es, el hablante cree que la opinión de su interlocutor se ajusta a sus expectativas, de modo que el recurso a la atenuación lo que se propone es precisamente evitar que esa opinión ‘positiva’ que le atribuye pueda cambiar a raíz de una amenaza potencial (por ejemplo, una acción que podría comprometer su imagen, como admitir que le gusta curiosear cuando pasa al lado de un accidente de tráfico: “**Solo** estaba interesándome **un poquitín** por lo que ha pasado”). Sin embargo, la intensificación se produce cuando el cálculo previo lleva al hablante a pensar que los supuestos del oyente no son los que él espera; por tanto, debe modificarlos para que se ajusten a sus expectativas. La atenuación es, pues, una estrategia conservadora o preservadora, mientras que la intensificación es innovadora o modificadora.
- b) En la atenuación, no todos los tipos de supuestos del oyente que el hablante calcula previamente —o que el hablante metarrepresenta— son importantes; únicamente tienen importancia los supuestos del oyente que afectan a la imagen del hablante: el hablante trata de calcular únicamente qué piensa el oyente de él/

4 Sobre este tema, se podrá consultar este trabajo de las autoras actualmente en preparación: “Mitigation revisited. An operative and integrated definition of the pragmatic concept, its strategic values and its linguistic expression”.

ella y en qué manera sus acciones futuras pueden alterar ese (buen) concepto⁵. En la intensificación, en cambio, se calculan los supuestos del oyente acerca de un aspecto dado, esté o no relacionado con la autoimagen del hablante.

Así pues, la frontera entre la intensificación semántica -por tanto, más bien, gradación- (como en (5)) y pragmática (como en (6)) viene marcada por la presencia del cálculo metarrepresentacional de supuestos. Dentro de la intensificación pragmática, los supuestos atribuidos al oyente que el hablante desea modificar pueden afectar a su autoimagen o no hacerlo; así, hablaremos de intensificación *con* y *sin imagen*, de las cuales solo la primera, con imagen, constituiría un reflejo especular de la atenuación. Nótese, además, que la intensificación con imagen, en paralelo con lo que sucede en la atenuación, siempre implica la presencia de autoimagen (que, además en algunos casos, también incluirá el cuidado de la imagen de los otros): el hablante modifica aquellos supuestos que reflejan una imagen suya no deseada. Y, también como en la atenuación, en ocasiones hace uso estratégico de la cortesía para lograr sus metas; esto es, en ocasiones es necesario acudir al cuidado de la imagen del interlocutor para garantizar o mejorar la imagen propia (Figura 1)⁶.

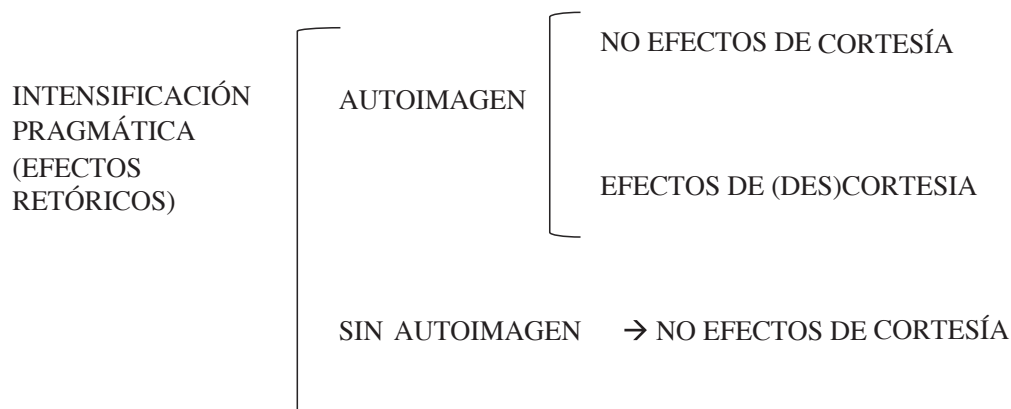


Figura 1. Tipos de intensificación

La figura refleja, tal y como se explica a continuación, que los efectos retóricos surgen siempre del uso de la intensificación, mientras que los sociales (cortesía e imagen), no siempre son efectos contextuales de la intensificación. Asimismo, como veremos con más detalle en el apartado 4, los cuatro ejemplos iniciales ilustran cada una de estas posibilidades de intensificación. En el ejemplo (1) donde se describe la conducta de una tercera persona no presente en la conversación, consideramos que la intensificación no afecta ni a la imagen del hablante (autoimagen) ni a la de los interlocutores (y, por ello, no tiene efectos de cortesía); es un caso de intensificación sin autoimagen. El ejemplo (2) sí implica la imagen del

5 Véanse, en este sentido, Kerbrat-Orecchioni (1991, 2004, 2005).

6 Para una ampliación de este punto, véase el trabajo citado en nota 4.

periodista, Roncero; hay por tanto, autoimagen, pero no se relacionan con objetivos (des)cortes. Por último, en los ejemplos (3) y (4) la intensificación surge por protección de la autoimagen: en (3), además, sirve a efectos cortes y en (4), a fines descortes.

La segunda de las ideas planteadas en la presente propuesta está, en gran medida, presente en la bibliografía y podría decirse que hoy ya es indisputable; se trata de la visión retórica de la intensificación. Se plantea la intensificación como un mecanismo que persigue un logro local o global en la interacción: los supuestos del oyente se quieren modificar *para algo*. En la línea de Briz; Albelda (2021), la intensificación sirve a funciones retórico-argumentativas y sociales, relacionadas con la consecución de metas (por ejemplo, convencer a alguien para que haga algo) o con la gestión de las relaciones entre los participantes en la comunicación hasta lograr que se encuentren en el punto deseado por el hablante (lograr que se el hablante sienta halagado y por tanto la relación se estreche, etc.). Los fines son, por tanto, múltiples, pero la idea común subyacente a todos es que el hablante entiende que, para poder llegar felizmente a la consecución de su meta, es necesario que su oyente tenga (o adquiera) unos determinados supuestos y, cuando calcula que su oyente no tiene esos supuestos —o que los tiene, pero sin la fuerza suficiente—, el hablante actúa para modificarlos, ajustarlos a sus expectativas y crear, por tanto, el terreno propicio para que dichas metas puedan lograrse.

En relación con lo anterior, se ha dicho que siendo la intensificación un fenómeno comunicativo al servicio tanto de fines retóricos como sociales, al igual que la atenuación, sin embargo, la intensificación presenta predominantemente una incidencia retórico-argumentativa, al centrarse prioritariamente en la figura del yo-hablante. Por su parte, la atenuación, posibilitando también ambos fines, se centra preponderantemente en los fines sociales, pues se focaliza la figura del tú-interlocutor (Briz; Albelda 2021). Se entiende así, también, que haya usos intensificadores que sean *sin imagen* o que no sirvan a efectos (des)cortes, pues no siempre surge por fines sociales, mientras que sí surge siempre por fines retóricos.

Las consecuencias de esta modificación de los supuestos en el interlocutor suelen ser a mejor en el nivel argumentativo, pues el hablante se hace —o busca hacerse— más fuerte argumentativamente. Sin embargo, en el nivel social las consecuencias pueden ser absolutamente opuestas: bien pueden estrechar las relaciones (como se ve en el ejemplo 3, cortesía valorizadora), o bien reforzar las heridas, distanciar los vínculos interpersonales (como se aprecia en el ejemplo 4, con efectos descortes). En ese sentido, se ha de considerar que la intensificación es un arma de doble filo en la comunicación relacional. Así, incorporada a actos de habla agradadores y de cortesía verbal, puede favorecer el fortalecimiento de los vínculos sociales (Briz 1998, 2017, 2018, Albelda 2003, 2007, Maíz-Arévalo 2012, Bello 2015, Romero 2017: 197-220, Barros 2018a, 2018b), mientras que, incorporada a los actos de habla hostiles, la intensificación incrementa la agresividad comunicativa, por lo que sus efectos interpersonales son nocivos (Fuentes y Alcaide 2008, Brenes 2015, Uclés 2020), aunque no por ello no pretendidos por el hablante (que puede querer lograr que el interlocutor se enfade, por ejemplo).

Junto con estas dos coordenadas explicativas, la de carácter cognitivo y la de carácter retórico, hay que contar con la expresión lingüística (y paralingüística, que no estudiaremos en este trabajo) de la intensificación, que, como se ha visto en § 2.1., es, sin duda, la parte

más desarrollada del estudio de la intensificación pragmática, puesto que la mayoría de los trabajos dedicados a ella son semasiológicos y parten del estudio de formas concretas.

Así, el inventario de formas y estructuras a las que se les atribuye un carácter intensificador es extenso, y está constituido fundamentalmente por mecanismos que aumentan la cantidad, calidad o prominencia de un fragmento y, sobre todo, la prominencia del acto mismo de enunciación: dado que el hablante quiere cambiar los supuestos que atribuye a su oyente, es el primer interesado en que su mensaje y su voluntad de emitirlo queden meridianamente claros y sean perfectamente perceptibles para su oyente. Como consecuencia, se utilizan formas de expresión marcada que suelen estar relacionados con la superlación, la repetición, la expresión del punto máximo de una escala, etc., al tiempo que se emplean mecanismos que ponen de relieve la prominencia del mensaje, como una prosodia prominente (pitch alto, ritmo más lento, intensidad más alta, pronunciación enfática o marcada, etc.).

La manera de reconocer los usos intensificados en un contexto partirá normalmente de la identificación de las formas lingüísticas, a las cuales seguirá la identificación del cálculo cognitivo de los hablantes y el análisis de las metas retóricas interaccionales. El cálculo de los supuestos del oyente es una operación casi inmediata y natural para los hablantes en el momento de la comunicación, pero es compleja en el análisis post-hoc, y por tanto, cabe ajustar la metodología para delimitar los ejemplos que tienen intensificación pragmática (según la propuesta aquí planteada) de los que no. Por eso, es fundamental encontrar los criterios (i) y (ii) y, en la medida de lo posible, también (iii):

- i. la presencia de marcas lingüísticas (o paralingüísticas, cuando se disponga de vídeo) de incremento en la cuantificación o en la cualidad, la superlación, la prominencia, etc.,
- ii. la existencia explícita de un cotexto que justifique claramente que el hablante ha calculado un desajuste entre sus expectativas y los supuestos del oyente, y que le hace obrar en consecuencia por medio de la emisión de (i)
- iii. la persecución de una meta global o local. Para su análisis se precisa disponer de un contexto suficientemente amplio que permita acceder a los fines interaccionales que los hablantes se proponen en su interacción. Muy frecuentemente este punto no es rastreable en los ejemplos fragmentarios que aquí hemos ofrecido, especialmente para la identificación de las metas globales como la mejora de las relaciones sociales, preparación del terreno para garantizarse una buena opinión del oyente, etc.

En el siguiente apartado se retoman los ejemplos de partida para aplicar la propuesta de caracterización cognitivo-retórica de la intensificación.

4. Aplicación de la propuesta. Análisis de los ejemplos iniciales

Veamos la aplicación de la propuesta anterior a los ejemplos de la introducción. En todos ellos se aprecia que la explicación cognitiva básica es coincidente, mientras que difieren en sus efectos retóricos y sociales.

En el ejemplo (1), los hablantes G y E (ahora, H) emplean diversos usos intensificados dirigidos a modificar los supuestos que su amiga L (ahora, O, oyente) tiene respecto al “chaval” (X, una tercera persona ausente en la conversación) del que están hablando. G y E han calculado que L no se asombrará lo suficiente al conocer que X ha aprobado a la primera el carné de conducir. Con el objetivo retórico de convencerla de que no es algo esperable sino sorprendente, pretenden modificar su visión sobre las capacidades de X mediante formas marcadas de intensificación. En el siguiente esquema se detalla el punto de partida en la mente de los hablantes (i) y el punto final (ii) tras el recurso a la intensificación (iii):

i) H cree que O piensa Y

[Y= L no es consciente de las exiguas capacidades personales que X tiene para aprobar el examen de coche]. NO ACORDE CON LAS EXPECTATIVAS DE H

ii) H despliega estrategias lingüísticas intensificadoras para que los supuestos que atribuye a sus O cambien:

es muy malo (...) ceporrol/ además que es un ANIMAL/ es muy BASTO (...) UN PELÓON/ ES UN PELÓON (...) es corto↓ cerrao↓ mal criaio↓ yo qué sé (...) no ha terminao ni la EGB (...) sin ir a la autoescuela para nadal (...) es cantidad de cabezón

iii) H cree que O piensa Y'

[Y' = 'X es una persona muy poco capaz y sin dotes para aprobar el examen de coche, por lo que haberlo superado en el primer intento es una gran contraexpectativa']. ACORDE CON LAS EXPECTATIVAS DE H

En el ejemplo (2), Roncero (hablante, H) ha calculado que la situación de partida de sus oyentes (O) sobre la valoración del Real Madrid, no es deseable o, dicho de otro modo, no se ajusta a sus expectativas. Los mecanismos intensificadores que emplea se dirigen a cambiar esos supuestos de partida de sus interlocutores, con los que no está de acuerdo. Las fases de su cálculo cognitivo y su intervención en la comunicación para modificar el pensamiento de sus contertulios serían las siguientes:

i) H cree que O piensa Y

[Y= 'el Real Madrid está en una mala situación deportiva']. NO ACORDE CON LAS EXPECTATIVAS DE H

ii) H despliega estrategias lingüísticas intensificadoras para que los supuestos que atribuye a sus O cambien:

Hoy el Madrid ha ganado diez, quince, veinte veces, ha podido meter, ha tenido a Hazard, que eso no falla nunca

iii) H cree que O piensa Y'

[Y' = 'el Real Madrid está en una buena/no tan mala situación deportiva']. ACORDE CON LAS EXPECTATIVAS DE H

Esta modificación de los supuestos mentales del oyente persigue un claro fin retórico, contraargumentar la posición de sus contertulios sobre este equipo de fútbol.

También persigue un fin social de protección de la autoimagen del hablante, Roncero, que se ha visto amenazada, al ser él un claro hincha del Real Madrid.

Como hemos visto en la Figura (1) y en la presentación de los ejemplos en la introducción, en (1) y (2), a diferencia de (3) y (4), el uso de la intensificación, además de producir efectos retóricos en la interacción, surte también efectos sociales de cortesía valorizadora en (3) y de descortesía y hostilidad en (4).

En el ejemplo (3) se señalaron usos intensificados tanto en la hablante A como en el hablante S. Nos centraremos ahora en el enunciado “tú flipas (...) tú tienes un buen cuerpo/ ¡a lucirlo!” de la última intervención de S, reconocida en su contexto como un halago (*face flattering act*) hacia A. Esta, en su primera intervención, se autocritica delante de sus amigos (“yo tengo el cuerpo to(do) etropeao ↓ si yo no voy mal encaminá”). Le sigue una negociación sobre la valoración de su cuerpo, que concluye con la última intervención de S en la que intensifica su opinión contraria a la de A. De esta forma, S pretende resarcir y compensar la lesión pública de autoestima que se ha autoatribuido su interlocutora. El recorrido cognitivo de S (ahora H, hablante), con su metarrepresentación de las creencias de A (ahora O, oyente) es el siguiente:

(i) H cree que O piensa Y

[Y = ‘Mi interlocutor admite que tengo el cuerpo estropeado, por lo que es un mal amigo’] NO ACORDE CON LAS EXPECTATIVAS DE H

ii) H despliega estrategias lingüísticas intensificadoras para que los supuestos que atribuye a sus O cambien:

tú flipas (...) tú tienes un buen cuerpo/ ¡a lucirlo!

iii) H cree que O piensa Y’

[Y’ = ‘Mi interlocutor no admite que me autoatribuya una cualidad negativa, porque es falsa, por lo tanto, es un buen amigo’]. ACORDE CON LAS EXPECTATIVAS DE H

Por último, en el ejemplo (4), a diferencia del (3), la intensificación no busca un efecto social y relacional positivo entre los interlocutores, sino que provoca un ataque reforzado de la imagen del interlocutor, a quien se desacredita. El ataque se concreta en que Nicky imputa a Eloísa una omisión de deberes -en doble sentido- a través de una recriminación intensificada: deberes de conocimiento, se le acusa de no saber cómo debe tratar a su interlocutor, y deberes de incongruencia en la acción, porque debería haber actuado conforme a ese conocimiento y no haberle hablado así.

Veamos cómo Nicky (ahora H, hablante) en su última intervención recurre a la intensificación con el propósito de modificar los supuestos cognitivos que atribuye a Eloísa (ahora O, oyente) sobre sí mismo.

i) H cree que O piensa Y

[Y = ‘acepto/tolero que me hablen con gritos y me traten con menosprecio’] NO ACORDE CON LAS EXPECTATIVAS DE H

ii) H despliega estrategias lingüísticas intensificadoras para que los supuestos que atribuye a sus O cambien:

¿Tú crees que yo te voy a aguantar así, que me des voces?

iii) H cree que O piensa Y'

[Y' = 'no acepto ni tolero que me hablen con gritos y me traten con menosprecio'].

ACORDE CON LAS EXPECTATIVAS DE H

Los efectos de la intensificación en este fragmento de Gran Hermano son sociales (al igual que en la muestra 3), pero, como se ha explicado en el apartado anterior (§ 3), son prioritariamente retórico-argumentativos. De la pregunta “¿Tú crees que yo te voy a aguantar así que me des voces o algo?” se implica una afirmación reforzada del contenido proposicional ('no te voy a aguantar así'); Nicky no va a admitir gritos ni una conducta despótica hacia él. Se intensifica, en este caso, la obviedad, se implica de forma intensificada que la interlocutora debería conocer a priori la información que se le recrimina. Este efecto retórico, a su vez, logra el efecto social de ataque y desacreditación de la imagen del interlocutor.

El análisis de estos ejemplos a la luz de la propuesta de intensificación presentada muestra que lo común en todos ellos es la explicación cognitiva. En los cuatro ejemplos se reconoce que el hablante calcula un desajuste entre sus expectativas y los supuestos de su oyente, y para ello recurre a estrategias de intensificación que le permitirán intervenir en la modificación de los supuestos de su interlocutor. Esta definición de naturaleza cognitiva, junto con la definición retórica de contribuir al logro de las metas locales o globales de los hablantes en una interacción, constituyen dos aspectos comunes, a nuestro juicio, en todo uso intensificador. Así, a las características y explicaciones pragmáticas ofrecidas hasta ahora para este fenómeno, se unen ahora los rasgos aquí propuestos. Ha sido, pues, nuestro objetivo contribuir a una mayor perfilación de sus rasgos, de forma que se pueda ir acotando cada vez más la definición y el reconocimiento unificado de la intensificación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBELDA, Marta (2007): *La Intensificación como categoría pragmática: revisión y propuesta*. Berna: Peter Lang.
- (2014): Escalaridad y evaluación: rasgos caracterizadores de la intensificación pragmática, Putska, Elissa/Goldschmitt, Stefanie (eds.), *Emotionen, Expressivität, Emphase*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 79-94.
- ALBELDA MARCO, Marta; BRIZ GÓMEZ, Antonio (2021): “Atenuación e intensificación”, Escandell Vidal, María Victoria et al. (eds.), *Pragmática*. Akal: Madrid, 567-590.
- ALCINA FRANCH, Juan; BLECUA PERDICES, José Manuel (1975): *Gramática española*. Barcelona: Ariel.
- ATHANASIADOU, Angeliki (2007): “On the subjectivity of intensifiers”. *Language Sciences* 29: 554-565.
- BARRENECHEA, Ana María (1979 [1969]): “Operadores pragmáticos de actitud oracional: los adverbios en *-mente* y otros signos”, Ana María Barrenechea et al. (eds.): *Estudios lingüísticos y dialectológicos*. Buenos Aires: Hachette Universidad, 39-59.

- BARROS GARCÍA, María Jesús (2018a): *Cortesía valorizadora. Uso en la conversación informal española*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- (2018b): “Face-enhancing compliments in informal conversations in Valencian Spanish”. *Borealis. An International Journal of Hispanic Linguistics* 7(1): 147-168.
- BAZZANELLA, Carla (2004): “Atténuation et intensification en Italien: dimensions et configuration pragmatique”, Maria Helena Araújo Carreira (ed.), *Plus ou moins?! L’atténuation et l’intensification dans les langues romanes*. Saint-Denis: Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 177-203.
- BAZZANELLA, Carla; CAFFI, Claudia; SBISÀ, Marina (1991): “Scalar dimensions of illocutionary force”, Igor Ž. Žagar (ed.). *Speech acts: fiction or reality? Proceedings of the International Conference, Ljubljana, Yugoslavia, November 15, 1990*. Ljubljana: Inštitut za družbene vede, 63-76.
- BEINHAUER, Werner (1991 [1929]): *El español coloquial*. Madrid: Gredos.
- BELLO MESERVE, Bethany (2015): *Atenuación e intensificación pragmáticas en la expresión de actividades de imagen: un estudio contrastivo en conversaciones coloquiales del español y del inglés*. Tesis Doctoral, Valencia: Universidad de Valencia.
- BELTRAMA, Andrea (2018): “Totally Between Subjectivity and Discourse. Exploring the Pragmatic Side of Intensification”. *Journal of Semantics* 35(2): 219–261.
- BOLINGER, Dwight (1972): *Degree Words*. La Haya: Mouton.
- BONACCHI, Silvia (2017): “What does reduplication intensify? The semantics and pragmatics of reduplicated forms in Italian and their equivalents in German”, Maria Napoli; Miriam Ravetto (eds.), *Exploring Intensification: Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*. Studies in Language Companion Series 189. Amsterdam: John Benjamins, 289-303.
- BRENES, Ester (2015): “La intensificación de la aserción en el parlamento andaluz. Análisis pragmalingüístico de los verbos de opinión”. *Cultura, Lenguaje y Representación* 14: 9-31.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio (1997): “Los intensificadores en la conversación coloquial”, Antonio Briz Gómez, José Ramón Gómez Molina, María José Martínez Alcalde, Grupo Val. Es. Co (eds.), *Pragmática y gramática del español hablado. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral*. Valencia: Universidad de Valencia, 13-36.
- (1998): *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. Barcelona: Ariel.
- (2017a): “Una propuesta funcional para el análisis de la estrategia pragmática intensificadora en la conversación coloquial”, Marta Albelda; Wiltrud Mihatsch (eds.), *Atenuación e intensificación en géneros discursivos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 43-67.
- (2017b): “Otra vez sobre las funciones de la intensificación en la conversación coloquial”. *Boletín de Filología*, 52 (2): 37-58.

- DE CESARE, Anna-Maria (2002): *Intensification, modalisation et focalization. Les different effects des adverbs proprio, davvero et veramente*. Berna: Peter Lang.
- DEMONTE, Violeta (1999): “El adjetivo: clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal”, Ignacio Bosque; Violeta Demonte (coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española. I*. Madrid: Espasa 129-215.
- DRESSLER, Wolfgang U.; Lavinia MERLINI BARBARESI (1994): *Morphopragmatics. Diminutives and intensifiers in Italian, German, and other languages*. Berlin: Mouton De Gruyter.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Salvador (1986): *Gramática española. 3.1. El nombre* (volumen preparado por J. Polo). Madrid: Arco / Libros.
- FIorentini, Ilaria; SANSÓ, Andrea (2017): “Intensifiers between grammar and pragmatics. A lesson from a language contact situation”, Maria Napoli; Miriam Ravetto (eds.), *Exploring Intensification: Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*. Studies in Language Companion Series 189. Amsterdam: John Benjamins, 173–192.
- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina (1994): “Usos discursivos y orientación argumentativa: *de hecho, en efecto, efectivamente*”, *Español Actual* 64: 5-18.
(2015): “Pragmatic grammar of *es que*: The intensification marker”. *Estudios Filológicos* 55(55):53-76.
(2016): “Atenuación e intensificación estratégicas”, Catalina Fuentes, *Estrategias argumentativas y discurso político*, Madrid: Arco/Libros, 163-22.
- FUENTES, Catalina; ALCAIDE, Esperanza (2008): *(Des)cortesía, agresividad y violencia verbal en la sociedad actual*. Sevilla: Universidad Internacional Andaluza.
- GILI FIVELA, B; BAZZANELLA, C. (eds.). (2009): *Fenomeni di intensità nell'italiano parlato*. Firenze: Franco Cesati.
- GONZÁLEZ CALVO, José Manuel (1984-1988): “Sobre la expresión de ‘lo superlativo’ en español I, II, III, IV y V”, *Anuario de Estudios Filológicos* VII, 1984, pp. 172-205; VIII, 1985, pp. 113-146; IX, 1986, pp. 129-143; X, 1987, pp. 101-132 y XI, 1988, pp. 159-174.
- HELD, Gudrun (1989): “On the role of maximization in verbal politeness”. *Multilingua* 8 (2-3): 167-206.
- HERRERO MORENO, Gemma (1991): “Procedimientos de intensificación-ponderación en el español coloquial”. *Español Actual* 56: 39-51
- HOLMES, Janet (1982): “Expressing doubt and certainty in English”. *RELC Journal* 13 (2): 9-28.
(1984): “Modifying illocutionary force”. *Journal of Pragmatics* 8: 345-365.
- KENNEDY, Chris; McNALLY, Louise (2005): “Scale structure, degree modification and the semantics of gradable predicates”. *Language* 81(2): 345–381.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1991): “La politesse dans les interactions verbales”, en Stati, S., Weigand, E., Hundsnurscher, F. (eds.): *Dialoganalyse III*, vol. 1, Tübingen: Niemeyer, pp. 39-59.

- (1997): “A multilevel approach in the study of talk-in-interaction”. *Pragmatics*, 7, pp. 1-18.
- (2004): “¿Es universal la cortesía?”, en Bravo, D., Briz, A. (eds.): *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Barcelona: Ariel, pp. 39-53.
- (2005): *Le discours en interaction*, Paris: A. Colin.
- KIESLER, Reinhard (2014): “Expressivité et emphase”, Pustka, Elissa; Stefanie Goldschmitt (eds.), *Emotionen, Expressivität, Emphase*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 41-56.
- KLEIBER, Georges (2013): “À la recherche de l'intensité”. *Langue Française*, 177 (marzo 2013), pp. 63-76.
- KOTWICA, Dorota (2015): “Al parecer evidencial atenuante ¿Y reforzador?”, Álvarez, Garrido, González (eds.), *Jóvenes aportaciones a la investigación lingüística*. Sevilla: Alfar, 481-494.
- KOVACCI, Ofelia (1999): “El adverbio”, Ignacio Bosque; Violeta Demonte (coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española. I*. Madrid: Espasa, 705-786.
- LABOV, William (1984): “Intensity”, en D. Schiffrin (ed.): *Meaning, form and use in context: Linguistic applications*, Washington: Georgetown University Press, pp. 43-70.
- LAVRIC, Eva (2016): “Ay señor/ qué juventud esta”, Wiltrud Mihastch y Marta Albelda (eds.): *La atenuación y la intensificación desde una perspectiva semántico-pragmática. Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana XVI*: 33-54.
- LATOURE, Bernd (1974): *Elativ und affirmative modalwörter*. Hamburgo: Buske.
- MAÍZ ARÉVALO, Carmen (2012): “Was that a compliment? Implicit compliments in English and Spanish”. *Journal of Pragmatics* 44 (8), 980-996.
- MARGERI, Hélène (2007): “From Downgrading to (over)intensifying: A Pragmatic Study in English and French”, Ivan Kecskes; Laurence Horn (eds.), *Explorations in Pragmatics*. De Gruyter Mouton, 287-312.
- MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia (1992): “Partículas y modalidad”, Günter Holtus et al. (eds.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik VI*, 1. Tübinga: Niemeyer, 110-124.
- MERLINI BARBARESI, Lavinia (1986): “‘Obviously’ and ‘certainly’: two different functions in argumentative discourse”, Ferenc Kiefer (ed.), *Folia Linguistica. Acta Societatis Linguisticae Europaeae*. La Haya: Mouton, 3-24.
- MEYER-HERMANN, Reinhard (1988): “Atenuación e intensificación (análisis pragmático de sus formas y funciones en español hablado)”. *Anuario de Estudios Filológicos XI*: 275-290.
- GRANDI, Nicola (2015): “The place of evaluation within morphology”, Nicola Grandi; Livia Kortvelyessy (eds), *The Edinburgh Handbook of Evaluative Morphology*. Edinburgh: EUP, 74-90.
- PORTERO, Carmen (1997): *Intensificación: estudio de un clasema*. Tesis doctoral. Córdoba: Universidad de Córdoba.

- PUSTKA, Elissa (2014): “Was ist Expressivität?”, Pustka, Elissa; Stefanie Goldschmitt (eds.), *Emotionen, Expressivität, Emphase*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 11-39.
- PUSTKA, E.; GOLDSCHMITT (eds.) (2014): *Emotionen, Expressivität, Emphase*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- RAMOS MÁRQUEZ, María del Mar (1993): “La intensificación del adjetivo y del adverbio en el discurso (sintaxis oral)”, Catalina Fuentes Rodríguez (ed.), *Sociolingüística andaluza* 8. Sevilla: Universidad de Sevilla, 183-213.
- ROMERO, Clara (2001): *L'intensité en français contemporain: analyse sémantique et pragmatique*. Tesis doctoral. Paris: Université de Paris 8.
- (2007): “Pour une définition générale de l'intensité dans le langage”. *Travaux de Linguistique: Revue Internationale de Linguistique Française* 54: 57-68.
- (2017): *L'intensité et son expression en français*. Paris: Ophrys.
- SAINT-PIERRE, Madeleine (1991): “Illocutoire et modalisation: les marqueurs d'intensité en français”. *Revue québécoise de linguistique* 20: 223-236.
- SALZMANN, Katharina (2017): “A pragmatic view on intensification: Expansions in German and Italian”, Maria Napoli; Miriam Ravetto (eds.), *Exploring Intensification: Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*. Studies in Language Companion Series 189. Amsterdam: John Benjamins, 231-250.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Cristina (1999): “Los cuantificadores: clases de cuantificadores y estructuras cuantificativas”. Ignacio Bosque; Violeta Demonte (coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española. I*. Madrid: Espasa, 1025-1128.
- SAPIR, Edward (1944): “Grading, a study in Semantics”. *Philosophy of Science* 2: 93-116.
- SBISÁ, Marina (2001): “Illocutionary force and degrees of strength in language use”. *Journal of Pragmatics* 33: 1791-1814
- SCHNEIDER, Stefan (2017): “Las dimensiones de la intensificación y de la atenuación”, Marta Albelda; Wiltrud Mihatsch (eds.), *Atenuación e intensificación en diferentes géneros discursivos*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 23-42.
- SPERBER, Dan; Deirdre WILSON (1994 [1986]): *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.
- STIVERS, Tania (2005): “Modified Repeats: One Method for Asserting Primary Rights from Second Position”. *Research on Language and Social Interaction* 38(2):131-58.
- UCLÉS RAMADA, Gloria (2020): “Mitigation and Boosting as Face-Protection Functions”. *Journal of Pragmatics* 169: 206-18.
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1980): *Aspectos del español hablado*. Madrid: SGEL.
- (1992): *Morfosintaxis del español coloquial (Esbozo estilístico)*. Madrid: Gredos.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Marta Albelda es catedrática de Lengua Española en la Universitat de València y miembro del grupo Val.Es.Co. Se doctoró en 2004 con una tesis sobre intensificación pragmática y ha desarrollado su investigación en diversas facetas de la pragmática y

semántica del español hablado, en sociolingüística y lingüística de corpus. Ha participado en múltiples proyectos sobre pragmática y sociolingüística del español y ha dirigido cuatro de ellos sobre atenuación e intensificación, los dos últimos junto con María Estellés (Es.Vag.Atenuación y ESPRINT). Es, asimismo, coordinadora del corpus Ameresco de conversaciones coloquiales.

María Estellés es doctora en Lengua Española por la Universitat de València (2009) y actualmente es profesora titular en el departamento de Filología Española de dicha institución. Miembro del grupo de investigación Val.Es.Co., sus intereses se centran en la pragmática del español hablado, atenuación, evidencialidad, corpus lingüísticos y marcadores del discurso. Junto a Marta Albelda dirige el proyecto Es.VaG.Atenuación, sobre la atenuación lingüística en su variación genérica, y con ella coordina, asimismo, el corpus Ameresco de conversaciones coloquiales de las principales ciudades de América Latina y España. Asimismo, codirige también con Marta Albelda el proyecto ESPRINT sobre la interacción conflictiva y su relación con la intensificación y la gestión interaccional.

Fecha de recepción: 23/03/2021

Fecha de aceptación: 31/05/2021

ANEXO

Sistema de transcripción

Los signos fundamentales del sistema de transcripción del corpus de Val.Es.Co. que se emplean en el presente artículo, son los siguientes:

§	Sucesión inmediata, sin pausa apreciable, entre emisiones de distintos hablantes.
=	Mantenimiento del turno de un participante en un solapamiento.
[Lugar donde se inicia un solapamiento o superposición.
]	Final del habla simultánea.
-	Reinicios y autointerrupciones sin pausa.
/	Pausa corta, inferior al medio segundo.
//	Pausa entre medio segundo y un segundo.
///	Pausa de un segundo o más.
(5'')	Silencio (lapso o intervalo) de 5 segundos; se indica el nº de segundos en las pausas de más de un segundo, cuando sea especialmente significativo.
↑	Entonación ascendente.
↓	Entonación descendente.
→	Entonación mantenida o suspendida.
PESADO	Pronunciación marcada o enfática (dos o más letras mayúsculas).
(())	Fragmento indescifrable.
(...)	Interrupciones de la grabación o de la transcripción.

MÁS TONTOS QUE EL NOVIO DE LA CHELO.
LA INTENSIFICACIÓN DE LA ESTULTICIA
EN FOROS Y CHATS POR MEDIO DE
COMPARACIONES CREATIVAS:
UNA APROXIMACIÓN DESDE LA
GRAMÁTICA DE CONSTRUCCIONES

(*Más tontos que el novio de la Chelo.* The intensification of stupidity in forums and chats by means of creative comparisons: a Construction Grammar approach)

Pedro Ivorra Ordines*

Universitat Pompeu Fabra

Carmen Mellado Blanco**

Universidade de Santiago de Compostela

Abstract: Adopting a corpus-based approach, the main aim of this study is to inductively describe the intensifying comparative construction [*ser más tonto que X*]: ‘be foolish in its highest degree’. Therefore, it will be applied the Construction Grammar approach. In this sense, lexical fillers of the slot X will be quantitatively and qualitatively analysed in order to determine the entrenchment and productivity of the construction, as well as to find out potential recurrent traits of its creativity. This study aims to show the fine line between lexicalised and creative units, the latter being the most predominant.

Keywords: Intensification; Productivity; Entrenchment; Intensifying comparative construction.

Resumen: El objetivo principal de este trabajo consiste en describir por medio de corpus, con una metodología inductiva, la construcción comparativa intensificadora

* **Dirección para correspondencia:** Pedro Ivorra Ordines. Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge. Facultat de Traducció i Ciències del Llenguatge. Universitat Pompeu Fabra. Roc de Boronat 138. 08018 Barcelona (pedro.ivorra@upf.edu).

** **Dirección para correspondencia:** Carmen Mellado Blanco. Departamento de Filología Inglesa y Alemana. Facultad de Filología. Universidad de Santiago de Compostela. Avda. de Castelao s/n. 15704 Santiago de Compostela (c.mellado@usc.es).

[*ser más tonto que X*]: ‘ser tonto en grado sumo’, para lo que se tomará como marco teórico la Gramática de Construcciones. En este sentido se realizará un estudio cuantitativo y cualitativo de las actualizaciones léxicas del *slot X* con el fin de determinar la fijación cognitiva y la productividad de la construcción, así como descubrir posibles rasgos recurrentes en su creatividad. Con esta investigación intentamos demostrar cuán fina es la línea que separa las unidades lexicalizadas de las creativas, con un predominio claro de estas últimas.

Palabras clave: Intensificación; Productividad; Fijación cognitiva; Construcción comparativa intensificadora.

1. Introducción: las construcciones comparativas intensificadoras¹

De acuerdo con Albelda Marco (2007: 114), la intensificación es una categoría pragmática compleja que tiene carácter escalar, es decir, se trata de una forma de gradación de una cualidad o cantidad a la que el hablante alude en un acto de habla. Desde un punto de vista comunicativo tiene una función claramente evaluativa, a través de la cual el hablante emite un juicio de valor o una apreciación. Socialmente, la intensificación está destinada a aumentar la eficiencia comunicativa, es decir, a hacer más creíble lo dicho, a imponer el yo y a buscar el acuerdo del oyente. El objeto de investigación de este trabajo, las comparaciones intensificadoras, comparte las características descritas en este enfoque tridimensional de la intensificación. En efecto, estas comparaciones tienen un valor escalar, ya que sirven, en primer lugar, para establecer una gradación con respecto a la cualidad denotada. Desempeñan, además, una función evaluativa para el hablante y sirven para aumentar la eficacia comunicativa de cara al oyente. Por todo ello, las comparaciones intensificadoras, como su nombre bien indica, sirven para intensificar. Con ello se distancian de las comparaciones gramaticales, del tipo *Pedro es más alto que Marta*, destinadas a designar una gradación de manera objetiva, y no a evaluar subjetivamente sobre la magnitud o intensidad de una cualidad o un estado. A diferencia de estas, las comparaciones del tipo *Tu hermano es más tonto que Abundio* (significado: ‘tu hermano es tonto en grado sumo’), cumplen con el objetivo de intensificar el contenido proposicional y presentan modalidad epistémica. Por otra parte, es interesante señalar que los cuantificadores relativos, como *más* o *menos* (Albelda Marco 2007: 23), cuya función es la de establecer una relación entre dos objetos con respecto al grado de una cualidad, dejan de ejercer tal función en la comparación intensificadora, ya que el segundo término de la comparación carece de significado referencial (cfr. Mellado Blanco 2015 y 2019).

El binomio ‘intensificación’/‘comparación’ en español ha sido investigado hasta la fecha básicamente desde un punto de vista fraseológico, es decir, en su vertiente de

¹ Este trabajo ha surgido en el marco del proyecto de investigación PID2019-108783RB-I00: *Gramática de Construcciones y Fraseología. Las construcciones fraseológicas del alemán y el español en contraste a través de los corpus*. El proyecto, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, se desarrolla en el seno del grupo de investigación FRASESPAL bajo la dirección de Carmen Mellado Blanco.

comparaciones estereotipadas², como recurso lingüístico “prefabricado” de la lengua del que los hablantes se sirven para intensificar una cualidad, un estado o una acción que vienen expresados por un adjetivo o verbo en función del *tertium comparationis*. De esta manera, en la comparación fraseológica *más sordo que una tapia*, el *tertium comparationis* es el adjetivo *sordo*, y en *beber como un cosaco* es el verbo *beber* el que ejerce como *tertium comparationis* (cfr. Mellado Blanco 2012a). En estas comparaciones, el *comparatum* o segundo término de la comparación representa el prototipo en grado sumo de lo denotado por el *tertium comparationis* y está así convencionalizado en la comunidad lingüística.

Dejando a un lado la investigación fraseológica, son pocos los estudios que abordan el binomio ‘intensificación’/‘comparación’ desde un prisma más amplio, es decir, que no vinculen necesariamente la intensificación con el estereotipo convencionalizado y lexicalizado. Como veremos en nuestro estudio de corpus de [*ser más tonto que X*]: ‘ser tonto en grado sumo’, las comparaciones intensificadoras empleadas en el discurso son, en su mayoría, formas creativas no registradas lexicográficamente, que, no obstante, cumplen con los requisitos necesarios para considerarse como instancias de una construcción comparativa intensificadora desde una perspectiva construccionista. En este sentido, la Gramática de Construcciones se presenta como un marco de estudio idóneo para tratar el tema de las comparaciones intensificadoras en toda su amplitud y complejidad creativa.

En cuanto a la elección de género textual, nos hemos decantado por los chats y foros por ser buenos representantes de la oralidad conceptual (Koch y Oesterreicher 1985), esto es, del discurso inmediato, informal, cercano y espontáneo, independientemente de que se desarrolle por medio de un canal escrito. Las realizaciones discursivas de las construcciones comparativas intensificadoras se caracterizan por su espontaneidad y expresividad y son características de la oralidad. Dada la escasez de corpus orales que permitan un estudio integral de este tipo de construcciones, los chats y foros se presentan como un género discursivo digital ideal para analizar este tipo de unidades (cfr. Kleinberger Günther 2006; Stein 2010; Mellado Blanco 2012b)³. Así pues, un breve repaso por las fuentes de las instancias de la construcción pone de manifiesto que un 71,98% de las ocurrencias proviene de foros y chats, tratándose de las fuentes con una mayor incidencia en el corpus, seguido de, con menor presencia, periódicos y revistas digitales (11,91%) y otras fuentes como recopilaciones de comparaciones fraseológicas,

2 Para una bibliografía detallada de la comparación fraseológica (vid. Penadés Martínez 2012: 130-134; Ivorra Ordines 2021). Las comparaciones estereotipadas son consideradas por Albelda Marco (2007: 58) como un procedimiento léxico-fraseológico de intensificación proposicional, en concreto como locuciones adjetivales, al tiempo que son estudiadas también como un tipo de esquema sintáctico intensificador (2007: 71-72). En este sentido, la autora habla de relación entre dos miembros por la presencia del cuantificador *más, menos* o *como* (Albelda Marcos 2007: 71), cuando en realidad las comparaciones estereotipadas no son relativas, sino elativas por definición, puesto que el *comparatum* carece de significado referencial (vid. *supra*).

3 Los paralelismos entre chats y conversaciones orales son puestos de manifiesto en la investigación de Beißwenger (2003). En relación con los foros, si bien la producción y recepción de sus mensajes no discurre de manera sincrónica al cien por cien, a diferencia de los chats, también son una importante fuente de datos para el estudio de la oralidad conceptual.

pequeños fragmentos de obras literarias, la enciclopedia electrónica Wikipedia o descripciones de archivos audio (16,11%).

2. La construcción comparativa intensificadora [*más tonto que X*]

2.1 Caracterización de la construcción en el marco de la Gramática de Construcciones

La construcción comparativa intensificadora es un tipo de construcción semiesquemática, es decir, presenta una saturación léxica solo parcial. Así, en nuestra construcción [*ser más tonto que X*]: ‘ser muy tonto’, los constituyentes fijos son *más, tonto, que*, mientras que el *comparatum* es un *slot* o casilla vacía que se actualiza en el discurso (p. ej. *Pichote, un zapato, una mula*, etc.). De acuerdo con la Gramática de Construcciones, las construcciones parcialmente saturadas desde un punto de vista léxico se encuentran a medio camino entre las construcciones sustantivas (cfr. Fillmore, Kay y O’Connor 1988: 505), es decir, constituidas por componentes fijos (locuciones, morfemas, monolexemas) y las construcciones formales, de estructura argumental. Como el resto de construcciones, las construcciones comparativas intensificadoras son emparejamientos de forma y significado en las que la propia estructura es portadora de un significado concreto (cfr. Goldberg 1995 y 2019). De esta manera, la construcción [*más tonto que X*] está ligado, como construcción, al significado intensificador ‘tonto en grado máximo’, y ello independientemente de la actualización léxica concreta de X en el discurso. Aplicando a nuestra construcción el principio de coerción (cfr. Michaelis 2003), podríamos decir que el significado intensificador de la construcción “impregna” toda la estructura por encima del significado particular de sus componentes, lo cual afecta particularmente a X, cuyo significado extraconstruccional se diluye a favor del significado global intensificador. Por este motivo, la actualización léxica de X se ve privada de una interpretación literal y abarca un gran espectro de posibilidades creativas, como el que da título a nuestro trabajo *más tontos que el novio de la Chelo*.

- (1) ¿No puedes opinar por ti mismo? Si a ti te ha gustado la película, ¿cómo puede dejarte de gustar por lo que opinen unos señores/as, a los que no conoces de nada y que posiblemente sean **más tontos que el novio de la Chelo**? Y vamos a ver: los señores/as antiamericanos, ¿por qué van a ver películas americanas? [SkE 11341184194]

En este contexto, como apunta Cifuentes Honrubia (2019: 55-56), entrarían en funcionamiento las implicaciones pragmáticas del principio escalar para denotar lo más tonto posible, por lo que *el novio de la Chelo*, por el simple hecho de funcionar como *comparatum* en el constructo de la construcción comparativa intensificadora [*más tonto que X*], pasaría automáticamente a ser arreferencial y a ocupar el lugar más alto de una escala imaginaria de acciones y personas tenidas por tontas (en el amplio sentido de la palabra) en el imaginario colectivo de los hablantes del español. Se trata de un conocimiento cultural y pragmático que hace posible que podamos entender dicha comparación, aunque sea la primera vez que la escuchemos. Desde esta perspectiva,

el comparatum entraña subjetivación al producirse una pragmatización creciente del significado que adquiere valores adicionales, teniendo en cuenta que es posible considerar *el novio de la Chelo* como el equivalente pragmático de persona representante o prototípica de la estulticia (cfr. Fauconnier 1975).

Como ya hemos apuntado más arriba, la comparación intensificadora, si bien coincide en la forma con la gramatical, se diferencia de esta en que no posee un significado composicional, como se observa en (3). Por el contrario, el ejemplo del corpus de comparación gramatical (2) presenta un significado literal en el que se comparan, efectivamente, dos elementos (*un jabalí* y *tú*) con respecto a la magnitud de la estulticia:

(2) Pero a ti no te la han colado, enhorabuena. Al jabalí sí, porque es **más tonto que tú**, miró google maps y pensó que eso era monte. [SkE 15063820242]

(3) Era **más tonto que la hostia** ese tío. [SkE 592194121]

Las instancias (2) y (3) están licenciadas por construcciones distintas, aunque coinciden en la forma general [A *es más X que* B]. No obstante, no siempre está claro si nos encontramos ante la actualización de la construcción gramatical o de la intensificadora, ya que las construcciones representan un fenómeno holístico dentro de un continuum léxico-gramatical. Tal ambigüedad se vislumbra en especial en los casos en los que el *comparatum* es un nombre propio, como en (4). En este ejemplo no podemos saber si hay que interpretar el *comparatum* (George McFly) literalmente, como un referente real o bien como prototipo de la estulticia (caso de que el ejemplo estuviera licenciado por la construcción intensificadora). En el último caso, la intencionalidad del hablante sería la de intensificar la cualidad de *tonto* en relación con el *comparandum* Forrest Gump, creando *ad hoc* un prototipo (George McFly) para ese determinado contexto.

(4) En cuanto a Robert Zemeckis, conoció a un primo de Marty llamado Forest Gump que era incluso **más tonto que George McFly**, y decidió rodar un documental sobre su vida. [SkE 15829183056]

De lo anterior se desprende que en la construcción [*ser más tonto que X*]: ‘ser muy tonto’, el *slot X* se concibe como el representante prototípico de la estulticia⁴. La actualización del *slot* puede tener lugar mediante *comparata* lexicalizados en esta función: *Pichote*, *Abundio*, *el que asó la manteca*, *mandado a hacer de encargo* (vid. 3 y 5), en ocasiones con alguna modificación o cruce (vid. 6), o bien mediante términos creados por el hablante (vid. 7).

4 Se observa algún caso en el corpus de comparación elidida, sin comparatum, o comparación suspendida con omisión del segundo término de la comparación (cfr. Albelda Marco 2007: 78). La elisión también se conoce bajo el nombre “aposiopesis” u omisión de una parte del enunciado por considerarse como obvia (cfr. Behnhauer 1985: 307). En el nivel prosódico se observa una curva de entonación ascendente después del truncamiento, que se mantiene en suspensión durante un breve intervalo (cfr. Mellado Blanco 2012a: 26). Desde un punto de vista constructorista, este tipo de elisiones corroboran el alto grado de fijación cognitiva de la construcción, cuyo truncamiento no es obstáculo para su correcta descodificación. Ejemplo del corpus: “Lo de la mantis religiosa es que la hembra es más mala que el sebo de gato y el macho es **más tonto que...**”. [SkE 5612846326]

- (5) El padre era un mal bicho, pero tenía un aquel. El hijo era **más tonto que Abundio** y no tenía nada de nada. [SkE 608210122]
- (6) Somos **más tontos que Abundio o Pichote**. Como decía un oficial del ejército alemán. ¿Cómo quiere usted las órdenes, fritas o asadas? [SkE 15677579297]
- (7) Sí, ya lo sé: soy **más tonto que un boniato mohoso**, pero nunca nunca nunca comprenderé cómo es posible que personas “de a pie” [...]. [SkE 17225733217]

A su vez, las actualizaciones creativas pueden ser el resultado de una extensión análoga a partir de comparaciones estereotipadas (p.ej. *ser más tonto que hecho adrede*, a partir de *ser más tonto que mandado a hacer de encargo*) o por el contrario pueden no mostrar relación aparente con estas (ejemplo 7). En el caso de las actualizaciones lexicalizadas del *slot X*, la estructura de *X* no es homogénea: nombres propios (*Abundio*, *Pichote*), sintagmas nominales con nombres comunes (*la leche*), oraciones de relativo (*el que asó la manteca*), oraciones comparativas irreales (*mandado a hacer de encargo*⁵).

Los *comparata* que no aparecen registrados en ningún diccionario no son siempre creaciones *ad hoc*, sino que más bien evidencian la inevitable parcialidad de los diccionarios. En este sentido, parafraseando a Manuel Seco (vid. Rodríguez 2000), constatamos la imposibilidad de plasmar en un diccionario toda la realidad de una lengua. Con ello nos referimos a las actualizaciones del *slot X* que pueden interpretarse en vías de lexicalización por su alta frecuencia *token*, como sucede con *un obrero de derechas* (54 ocurrencias en esTenTen18), no registrado lexicográficamente, pero con un alto grado de fijación cognitiva (*entrenchment*) y convencionalización en virtud de su frecuencia. Las variaciones que presenta esta microconstrucción emergente (vid. 8-9) son, asimismo, una prueba de su fijación cognitiva.

- (8) Ya lo decía mi abuelo: eres **más tonto que un currito del PP...** [SkE 19325795512]
- (9) ¿Hay algo **más tonto que un currito votando a un partido de derecha?** [SkE 560341261]

Por otra parte, las variaciones encontradas también en algunas de las locuciones lexicalizadas confirman la idea de que estas en realidad no son tan fijas en el plano formal, sino más bien en el cognitivo (cfr. Mellado Blanco 2020a).

2.2 Corpus y productividad de la construcción

Nuestro estudio se basa en las ocurrencias halladas en el corpus esTenTen18⁶ de Sketch Engine a partir de la búsqueda de la secuencia <más tonto que>. En la búsqueda hemos considerado *tonto* como lema y por ello se han incluido todas las formas posibles (*tonto*, *tonta*, *tontos*, *tontas*), siendo la más frecuente *tonto*, con 1179 resultados. La búsqueda de

⁵ Este caso puede interpretarse como elisión de *si hubiera sido mandado a hacer de encargo*.

⁶ Se trata de un macrocorpus del español que contiene 20 306 642 991 *tokens*. Gran parte de los textos recogidos corresponden a un registro informal, por lo que se prestan especialmente para estudiar las construcciones intensificadoras y la creatividad de estas.

la citada secuencia con el lema *tonto* arrojó un resultado final de 2387 ocurrencias, de las cuales el 24,97% (596 ocurrencias) corresponde a la construcción comparativa intensificadora. Esto quiere decir que tres cuartas partes de los resultados no están licenciados por esta construcción, sino por otras: la construcción comparativa gramatical, interpretable en sentido literal (vid. 10), la construcción de relativo, con *que* como relativo (vid. 11), la construcción intensificadora concesiva de modalidad epistémica [*por más* ADJ *que* VERBO] (vid. 12) o la construcción [*nada es más X que Y*] con el significado de ‘Y posee la máxima cualidad posible respecto a X’ (vid. 13), entre otras posibilidades menos frecuentes.

- (10) Y entonces además de solo te sientes tonto, o sea **más tonto que antes** (y quizás más solo, solamente una persona -y nadie ni nada más-, todavía un individuo...). [SkE 15841593368]
- (11) La idea de que los niños quieren dormir con sus madres le parece a la mayoría de los hombres **la cosa más tonta que han oído**. Obviamente, no le pareció así a Freud, quien escribió que cuando era niño una vez tuvo una reacción erótica al ver a su madre vistiéndose. [SkE 744889869]
- (12) Escuchar que tampoco disfrutaba de la soledad le hacía sentir algo cálido en su cuerpo, estaban solos en compañía, **por más tonto que sonase**. Comenzamos a caminar uno al lado del otro por las calles. [SkE 15514531432]
- (13) Nada se siente **más tonto que romper el teléfono** de pura negligencia y estupidez. Nadie lo sabe mejor que yo. [SkE 15696700783]

De las 596 ocurrencias licenciadas por la construcción, 123 (20,64%) son microconstrucciones, es decir, construcciones saturadas léxicamente y lexicalizadas a partir de la construcción semiesquemática [*ser más tonto que X*]. Se trata de los *types*: *Abundio* (66 ocurrencias), *Pichote* (29), *hecho por encargo* (15), *el que asó la manteca* (4), *Capirote* (3), *Perico el de los Palotes* (2), *hostia* (2), *Carracuca* (1) y *yo qué sé* (1). Esto significa que casi un 80% de las instancias emitidas por el hablante son creaciones *ad hoc* y no microconstrucciones “prefabricadas”. Además, ni siquiera las 123 instancias de construcciones lexicalizadas y saturadas léxicamente están libres de variación, presentando 22 de ellas (17,89%) algún tipo de extensión analógica.

Las construcciones creativas, por su parte, tienen una mayor presencia en el corpus con un total de 473 ocurrencias (79,36%), es decir, no se tratan de instancias a partir de formas lexicalizadas, sino que son instancias creativas licenciadas a partir de la construcción semiesquemática [*ser más tonto que X*]. Teniendo en cuenta que la productividad “is measured in the context of a construction to determine how many different items occur in the various schematic slots of a construction” (Boas 2013: 247; cfr. Bybee 2013: 62), se contabilizan un total de 245 ítems léxicos diferentes que, junto con los nueve *types* anteriores suma un total de 254 *types* (40,62%), lo que contribuye a la fijación cognitiva (*entrenchment*) y la convencionalización de la construcción fraseológica. Estrechamente relacionado con la frecuencia de un *type*, otro factor que incide en la productividad de una construcción es el número de ocurrencias hápax o con una

frecuencia absoluta muy baja (Zeschel 2012: 174). Así pues, el corpus arroja un total de 189 hápax, como por ejemplo *pepino*, *gallina de noche*, *saco de orcos*, *prepucio*, *arbusto*, *ameba*, *patata*, *lechuga*, *cigüeña*, *ceporro*, *calamar de silicona*, *testigos de Jehová*, *hombre monógamo*, *plátano*, *baldozas*, *libros*, *pájaros*, *Lepe*.

Esta construcción fraseológica, al igual que otras, como [*ser más feo que X*] (vid. Ivorra Ordines en prensa) puede considerarse como especialmente productiva dado el amplio espectro de tipos de actualizaciones del *slot X*, en total 486 *types* distintos (43,86%) de 1108 ocurrencias (vid. apartado 2.3), lo que corrobora también su fijación cognitiva y prueba su alto grado de esquematicidad. Asimismo, el elevado número de hápax (455), es de igual modo un índice de la productividad y de la creatividad que los hablantes muestran al hacer uso de esta construcción.

2.3 Significado y función de la construcción

De acuerdo con el DRAE, el adjetivo *tonto/-a* se puede aplicar a personas y a cosas. Entre las acepciones que presenta, son dos las que aparecen representadas en el corpus: (i) ‘dicho de una persona: falta o escaso de entendimiento o razón’ (vid. 5-7) y (ii) ‘que carece de sentido o de motivo’ (vid. 14), siendo la primera opción la mayoritaria en una proporción del 88,94% (531 ocurrencias).

- (14) Esto es **más tonto que asar la mantequilla**, a quién se le ocurre fichar al tipo este para hacer la publi de Nocilla, hasta que no quiten al sujeto este no la pruebo. [SkE 5509062801]

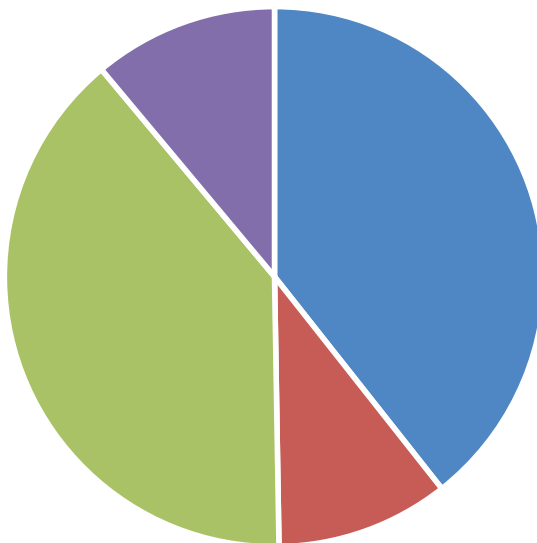
La función de esta construcción consiste, como ya se comentó más arriba, en la intensificación de la cualidad de tonto (aplicada a personas o cosas) hasta su máximo nivel, es decir, se trata de una intensificación del *dictum*. Asimismo, al elegir este predicado evaluativo cuantificador, el hablante emite un juicio subjetivo de valor epistémico sobre el contenido proposicional (cfr. Haverkate 1995 y 2002), esto es, tiene lugar también una intensificación de la modalidad (vid. *supra* apartado 1). La construcción presenta igualmente una función perlocutiva, ya que el hablante busca ejercer una influencia sobre el oyente y convencerle de lo dicho en el enunciado. Para lograr este fin, actualiza el *slot* libre o bien por medio de unidades ya lexicalizadas o bien improvisa él mismo una actualización del *slot* en el momento mismo del discurso. Las creaciones *ad hoc*, normalmente con tono humorístico, representan para el hablante un estereotipo de estulticia y se integran por lo general en alguno de los siguientes campos conceptuales⁷:

⁷ No hemos tenido en cuenta dentro de esta taxonomía tres instancias con aposiopesis ([*más tonto que ...*], [*más tonto que ...*] y [*más tonto que un ...*]), dos instancias con interjecciones ([*más tonto que ojú!*] y [*más tontos que ojú!*]) y dos instancias con eufemismos mediante asteriscos o puntos suspensivos ([*más tontos que una ******] y [*más tonto que una M...*]).

Más tontos que el novio de la Chelo. La intensificación de la estulticia en foros y chats por medio de comparaciones creativas: una aproximación desde la gramática de construcciones

- a) Personajes reales o inventados, considerados por el hablante como prototipos de la estulticia. Pueden ser nombres propios o no⁸ (vid. *infra*): 224 ocurrencias (37,59%)⁹.
- b) Animales¹⁰ que para el hablante representan prototipos de la estulticia (59 ocurrencias, 9,9%).
- c) Objetos especialmente simples y sin mucho valor, y que por ello el hablante quizás asocie analógicamente a la falta de intelecto (223 ocurrencias, 37,42%).
- d) Acciones carentes de sentido para el hablante: 63 ocurrencias (10,57%).

Actualizaciones léxicas del *slot X*



- Personajes reales o inventados
- Animales
- Objetos simples
- Acciones carentes de sentido

Tabla 1. Campos conceptuales en la actualización léxica creativa del *slot X*.

⁸ Cuando no se trata de nombres propios, la actualización del *slot X* suele aludir a personas que encierran de alguna manera una contradicción desde la perspectiva del hablante, p.ej.: *obrero de derechas, inmigrante racista, obrero nacionalista*.

⁹ Habría que incluir en este campo, así como en el campo d), veinte instancias que pueden pertenecer a ambos (vid. 19-20).

¹⁰ *Vaca, pez, orco con un garrote nuevo, perro, avestruz, monos, cigüeña, paloma, koala, sapos camuflados de príncipes, gallinas de noche, cabra, mula, hámster, burro, hormigas, oveja, ratón, mosquito lobotomizado, lagartija, cerdo facotero, cangrejo con boina, faja y anteojos, pulpo Paul, palomas, ameba, berberecho, etc.*

A continuación, vemos algunos ejemplos de cada campo conceptual:

- (15) Son como los progres del fútbol. Van de listos y son **más tontos que Panete y Pichote haciendo un dúo**. El prestigioso diario neoyorquino defiende la figura del entrenador del Real Madrid frente a la de otros técnicos con más cartel. [SkE 4366492394]
- (16) Creo que somos **más tontos que un koala** (al parecer es un caso raro de animal que involucre en lugar de evolucionar)¹¹ o simplemente queremos soñar mundos imposibles, pero eso sí, que sean reales, ¿eh? [SkE 5579919746]
- (17) Como dicen [...], el que se piense que esto es más “eficiente” es **más tonto que un botijo**, excepto si es accionista de Indra. En Canarias, la gente puede usar el teléfono para concertar una cita en la Seguridad Social, pero cobran unos céntimos por la llamada. [SkE 13727341991]
- (18) Le pregunta, si le contesta Bolín (mirando a la cámara de al lado) mientras piensa: si se lo cree, es **más tonto que el gato de mi vecino que se come las margaritas y se cree que son huevos fritos**. El muchacho al decirle Bolín que, si sabe clasificar pescado, se pone muy contento y le dice, ¿quieres ganarte un buen sueldo? [SkE 4828463074]

En no pocos casos se da una combinación de los dominios a), b) o c) con d), como en (19-20):

- (19) Seguramente tenía tan poca vida ya, que poco le importaba perder un riñón a cambio de más tecnología. Si no, es **más tonto que la Esteban hablando de historia**. Pensaba que con el tema crisis el consumismo por consumir se había acabado por lo menos tales extremos... pero ya veo que no. [SkE 5736095402]
- (20) Es preferible un mal menor a otro mayor o en el campo que es preferible el humo de la hoguera al frío de la intemperie. Es **más tonto que Abundio, que fue a vendimiar y se llevó uvas de postre**: Expresa el colmo de la simpleza y la bobería. [SkE 8027710180]

El efecto de las actualizaciones léxicas que designan objetos inanimados (dominio c) resulta especialmente absurdo, por carecer estos de intelecto. De acuerdo con Moreira Flores (2004) y Mellado Blanco (2012a), cuanto más absurda resulta la comparación, más expresiva y relevante es desde un punto de vista comunicativo y pragmático, y mayor es también la incompatibilidad lógico-semántica entre el *tertium comparationis* y el *comparatum*. Así se explica la presencia de secuencias como *más tonto que un bocata de pipas/que un botijo/que una suela de un zapato/que un puñado de piedras/que una pared de ladrillo/que un saco de berzas/que una caca de pavo*, etc. En algunos casos, el objeto aludido está defectuoso y no puede cumplir su función principal: *más tonto que una tiza negra/que un lápiz sin puntal/que un vibrador sin baterías/que un boli bic sin tinal/que una*

11 En este ejemplo es interesante la reflexión metalingüística del hablante para justificar la elección del koala como prototipo de la estulticia. Esto muestra que el hablante es consciente del valor de estereotipo que debe tener la actualización léxica del *slot* X de la construcción para que esta cumpla su función intensificadora.

casa sin ventanas, etc. De igual manera, las acciones a las que alude la actualización léxica de X (campo conceptual d) carecen de lógica y/o son difícilmente ejecutables en la vida real: *más tonto que parido por teléfono/que pellizcar cristales/que un bocado en la piel/que el que vendió el coche para comprar gasolina/que cagar con capal/que mear para arribal/que escupir hacia dentro/que vender el tractor para comprar gasolina/que vender la burra para comprar cebada/que ir a vendimiar y llevarse uvas de postre*, etc.

Especial atención merecen entre los objetos y las acciones mencionados (campos c-d) las alusiones escatológicas (vid. 21-23) o sexuales (vid. 24):

- (21) Son **más tontos que los pelos del culo, que ven caer la mierda y no se apartan...** La verdad que los precios de mil anuncios asustan, algo más nuevo de 2005 no baja de 30 000 y después tener suerte de que salga bien. [SkE 13652135802]
- (22) O sea, que Poyales es **más tonto que mear en un porrón.** Allí no puedes decir eso de “hazle una corrección fraterna” porque si es tonto es tonto, y donde no hay mata no hay patata. [SkE 6314437686]
- (23) Tú habrás ido al instituto y a la universidad, pero aún así eres **más TONTO que el cagar tumbado.** Te lo explico de forma clara y sencilla, a ver si así un idiota como tú puede comprenderlo. [SkE 20037271816]
- (24) Es **más tonta que un bocado en la polla** y cada vez que habla sube el pan. Pero es una máquina entrenando. [SkE 17984062555]

Este tipo de imágenes soeces suponen un refuerzo de la expresividad y del efecto humorístico. Son índice de un registro muy coloquial o, incluso, vulgar. Algunos de estos *types* escatológicos son recurrentes, como *los pelos del culo*, con distintas variantes (en total 12 ocurrencias), a pesar de no aparecer en ninguno de los diccionarios consultados. También se registran varias ocurrencias de los verbos *mear* (8) y *cagar* (12), con distintas variaciones.

Como ya hemos indicado, en el 20,64% de las ocurrencias extraídas del corpus se registran actualizaciones de X que están lexicalizadas. Se trata en concreto de los *types*: *Abundio* (66 ocurrencias), *Pichote* (29), *hecho por encargo* (15), *el que asó la manteca* (4), *Capirote* (3), *Perico el de los Palotes*¹² (2), *Carracuca* (1), *hostia* (2) y *yo qué sé* (1). Entre las comparaciones lexicalizadas destacan en número los nombres propios de persona, si bien *Capirote* y *Pichote* son falsos nombres propios. El primero procede del nombre común *capirote*¹³ (*ser tonto de capirote*), el segundo del italiano *picciotto*¹⁴. La preponderancia de

12 De acuerdo con el DRAE, *Perico de los palotes* o *el de los palotes* se refiere a una “persona indeterminada”. En el corpus aparece como variación creativa también el falso nombre propio *Palote*.

13 *Capirote* se refiere a la “capucha antigua con falda que caía sobre los hombros y a veces llegaba a la cintura” (DRAE). Según Correas, en su *Vocabulario de Refranes*, los bobos de capirote son llamados así “porque es ordinario ponérsele (el capirote) por burla” (vid. Iribarren 1993: 80).

14 Parece que *Pichote* proviene del italiano *picciotto* (‘muchacho’), apodo de uno de los gangsters enemigos de Al Capone durante la guerra de bandas de los años 20 del S. XX: Gennaro “Il picciotto” Spummarolo, llamado así por su aspecto juvenil. Se dice que para preparar el asesinato de Richard Lonergan, Gennaro fue engañado de una forma extremadamente ingenua, de ahí que surgiera el prototipo de la estulticia más tonto que *Pichote* (vid. <https://emitologias.wordpress.com/2013/11/12/ser-mas-tonto-que-pichote-origen/>).

los nombres propios como estereotipo de la estulticia en las comparaciones lexicalizadas actúa como *trigger* o desencadenante –de acuerdo con la terminología de la Gramática de Construcciones– para la creación analógica de nuevas actualizaciones del *slot X*. Los nombres de las comparaciones estereotipadas se refieren a personajes que con toda probabilidad son imaginarios¹⁵ (*Abundio, Carracuca, Perico el de los Palotes*). Las extensiones analógicas creativas aluden o bien a personajes reales (*Marta Sánchez, Messi, el pulpo Paul, Dani Martínez, Florentino Fernández, Yola Berrocal, Zapatero*), a personajes literarios o de ficción (*la Adonis de Praxila, el burro de Sancho Panza, Espinete, Mortadelo, Snoopy, el del turrón El Almendro*), o bien a personajes inventados (*Afilamazas, Comín, Frasquito, Pinito, Prepucio, el hombre de la alcayata*). La inclusión de este tipo de nombres responde en todos los casos a una intención humorística y expresiva¹⁶.

Los ejemplos citados corroboran la preponderancia cognitiva de los nombres propios e individualizadores dentro de esta construcción (campo conceptual a), *vid. supra*, que en el corpus se materializa expresamente en una de las actualizaciones del *slot X*:

- (25) Sí, estamos lidiando con gente **más tonta que el personaje ficticio más tonto**. Las autoridades de Arizona han pedido ayuda para localizar a los caballeros en esa foto después que alguien vandalizó un sitio ritual indio norteamericano de 800 años en Sedona, Arizona, al arrojar sus contenidos en un dique cercano. [SkE 8179783113]

Por último, y como prueba del efecto de coerción que ejerce toda la construcción sobre los componentes parciales de la misma, algunas actualizaciones léxicas del *slot X* pueden considerarse como comodines, es decir, son intercambiables con otras microconstrucciones intensificadoras. Se trata de los llamados *comparata* “*passepoutout*” (cfr. Luque Durán 2005: 425-426; Mellado Blanco 2012a: 25-26), del tipo *Carracuca, la hostia* (*vid. ejemplo 3*), *yo qué sé*, lexicalizados y combinables con numerosos *tertia comparationis*.

2.4 Creatividad de la construcción: relaciones horizontales

Uno de los objetivos principales de la lingüística moderna es poder explicar el potencial creativo del lenguaje, teniendo en cuenta que permitir que las construcciones

15 Buitrago (2007), en relación con el nombre de *Carracuca*, apunta que es uno de esos personajes proverbiales de “filiación desconocida” que se usa como paradigma de lo negativo (cita también en este sentido *más feo que el sargento de Utrera y más tonto que Abundio*).

16 La tendencia a incluir nombres propios, reales o ficticios, no es exclusiva de esta construcción comparativa. También aparece en otras, por ejemplo, las de polaridad negativa basadas en una antítesis, del tipo *Ese tiene de mago lo que yo de Bill Gates*: ‘Ese no es mago de ninguna manera’ (*vid. Mellado Blanco 2015 y 2019*). En ciertas ocasiones, las construcciones comparativas con nombres propios pueden ejercer la función indirecta de criticar a un determinado personaje real a través de la cualidad negativa atribuida en grado sumo, como se comprueba en nuestro corpus en relación con Belén Esteban (*vid. ejemplo 19*) y George McFly (*ejemplo 4*). Observamos, a su vez, nombres propios en otras comparaciones basadas en la ironía, como *más feo que Rita Hayworth*: ‘muy guapo’, como recurso elativizador en cuanto acto afirmativo que niega (*vid. Ivorra Ordines en prensa*).

se puedan combinar libremente permite, a su vez, explicar dicha creatividad. Desde la Gramática de Construcciones, la noción de ‘creatividad’ se asocia con la productividad de una construcción, es decir, “how established abstract schemas of a language can be used to license novel utterances” (Hoffmann 2019; cfr. Goldberg 2019).

Como veíamos en el apartado anterior, la creatividad puede darse a partir de construcciones lexicalizadas o microconstrucciones. De esta manera, una alta frecuencia *token* puede ser un indicador de productividad o creatividad para las construcciones menos esquemáticas, mediante las cuales se licencian extensiones analógicas, puesto que “highly entrenched tokens are more easily activated than non-entrenched tokens, and are thus more available as model items than infrequently occurring tokens” (Barddal 2008: 98). A partir de la microconstrucción [*ser más tonto que Abundio*] con una alta frecuencia *token* (66 ocurrencias en el corpus), se licencian un total de 14 extensiones analógicas mediante la expansión del comparatum para enfatizar el significado fraseológico de la construcción y, de este modo, contrarrestar el desgaste expresivo de comparaciones fraseológicas que se usan con frecuencia. Desde un punto de vista cognitivo, las extensiones analógicas hacen referencia a acciones que carecen de lógica o van en contra del sentido común (vid. 26-27).

- (26) Como decía un chiste... No hay prisión que admita tanta fealdad. La primera pregunta que me asalta: este tío es **más tonto que Abundio, que mira que Abundio era tonto de cojones**. No disfrace, señora Artal, a la de Pamplona de supervíctima, porque no lo es. [SkE 17888692348]
- (27) Era tan tonto el pobre Abundio que siempre que tú hagas algo absurdo te pueden comparar con él y decirte: “Eres **más tonto que Abundio, que para poder comprar los cordones vendió los zapatos**”. Y de esto trata el octavo de Los Juegos De MiAC, de que pongáis en este tema las frases que conozcáis sobre lo tonto que era Abundio o que las inventéis vosotros mismos. [SkE 19741181182]

Otro tipo de creatividad es el que tiene lugar en la contaminación de dos o más unidades fraseológicas. Desde la Fraseología tradicional se las considera como lapsus o modificaciones no intencionadas—un tipo de desautomatización no intencionada según Martí Sánchez (2015)—, mientras que, en el marco de la Gramática de Construcciones, las contaminaciones son una consecuencia lógica de las interrelaciones que mantienen entre sí las construcciones. Hablamos pues de relaciones horizontales entre construcciones, esto es, además de las relaciones verticales en forma jerárquica, las construcciones también se pueden relacionar en el eje horizontal, de manera que “a particular construction may be partly motivated in relation to its neighbours” (Van de Velde 2014: 147; cfr. Diessel 2019: 63-66). Las contaminaciones pueden tener lugar con otras comparaciones estereotipadas (vid. 28-32) o, en general, con otras locuciones (vid. 33-34).

- (28) Luego la historieta de la madre que cae en coma, [...] tiene como único objetivo hacer desgraciada a la pobre Lorena, que bastante tiene con estar enamorada de

- Alonso, que es **más tonto que un dolor**¹⁷, y que se la hace un día sí y otro también, pero con el que Lorena se acabará casando al final porque para eso es el galán, aunque cualquier chica normal preferiría a Ernesto. [SkE 20072216651]
- (29) Que ya te conocemos, insultas a todos. (Si así te crees mejor, es que eres **más tonto que Lepe**¹⁸). Además, dime de qué te jactas y te diré de qué careces. Y tú, desde el momento que no respetas debatiendo sin insultar, pierdes todo posible argumento. [SkE 376934867]
- (30) Felicidades, Ana_MS y la otra Ana que viene a veces. Y ya me paro que versificar tanto me saldrá caro: dirán que es vicio, y que parezco **más tonta que Picio**¹⁹. ¡Vamos, vanidosa yo! Si tenía que rimar con “hermosa” ¿no tenía “preciosa”, por ejemplo? [SkE 3562969821]
- (31) Estáis esclavizados [...] en la segunda parte del siglo XIX, al parecer sin demasiados escrúpulos de conciencia. Ya empezamos a estar hartos. Y los voceros oficiales (**más tontos que Calleja**²⁰) vendiéndonos la burra ciega de que la Eta está derrotada (ja, ja...). El asesinato para la Eta era un medio. [SkE 13540095953]
- (32) Como buen flash movie que se precie, cae en dos tópicos y un fallo muy propio del género. Tópico 1: Para que el villano sea competente, los polis deben ser **más tontos que un arado**²¹. Tópico 2: Como no podía ser de otra forma, una vez que se deja inconsciente al villano, no se le remata. [SkE 20224209476]
- (33) He investigado en Facebook y no me extrañaría que aparezcan Fan Pages hablando del tema. No he querido hacerme fan de “Más alta que un pino, **más tonta que un pepino**²²” por temor a represalias. Hemos sido culpados de provocar intoxicaciones sin razón aparente alguna, por lo que parece, y Twitter reacciona. [SkE 7237522743]
- (34) Mira que sois **más tontos que los tontos de pueblo**²³. Estamos entrando de lleno en lo que va a ser el cambio climático, que ya está asegurado y se os ocurre hablar de idiomas en estos momentos, de desastre planetario. Idiotas, os hundiréis todos como el Titanic. [SkE 6376627691]

17 *Como un dolor (o más que un dolor)*: “Constr de sent comparativo usada para ponderar la fealdad o la maldad” (Seco, Andrés y Ramos 2017: 286).

18 *Saber más que Lepe*: “Tener gran perspicacia y astucia. A veces incrementado: **Lepe, Lepijo y su hijo**. Con intención ponderativa” (Seco, Andrés y Ramos 2017: 452).

19 *Más feo que Picio*: “Sumamente feo. *Gralm referido a pers.*” (Seco, Andrés y Ramos 2017: 653). Vemos en este caso un ejemplo de coerción fonética: teniendo en cuenta la intencionalidad del hablante de rimar ‘vicio’ con el ítem léxico que actualiza el *slot X*, se produce la contaminación con otra comparación estereotipada con claros fines poéticos.

20 *Tener más cuento que Calleja*: “Tener imaginación o fantasía para urdir o inventar. *Gralm con intención enfática*” (Seco, Andrés y Ramos 2017: 232).

21 *Más bruto que un arado/más burro que un arado*: “Constr de sent comparativo usada para ponderar lo bruto que es una pers.” (Seco, Andrés y Ramos 2017: 45).

22 *Un pepino*: “Nada. *Tb adv. Con intención ponderativa. Gralm con vs como valer o importar*” (Seco, Andrés y Ramos 2017: 642). Nos encontramos aquí con el mismo caso de coerción fonética que en el ejemplo 30, aunque en este caso la rima se produce entre ‘pino’ y ‘pepino’. Para un estudio más exhaustivo de los términos de polaridad negativa del tipo *un pepino* vid. Mellado Blanco (2020b).

23 “El tonto del pueblo o bobo del pueblo es, en sentido estricto, una persona conocida localmente por su ignorancia o estupidez, pero es también un término común para una persona estereotípicamente tonta o sin sentido común” (https://es.wikipedia.org/wiki/Tonto_del_pueblo).

Estas contaminaciones constituyen una interesante prueba de la flexibilidad cognitiva tanto del hablante, que no se ciñe a unidades lexicalizadas para actualizar la construcción, como del oyente, al que no le cuesta interpretar y reconocer estas actualizaciones híbridas como instancias de la construcción intensificadora. De ello podemos inferir que el hablante, en el acto de comunicación, tiende a transferir, a modo de comodín, secuencias lexicalizadas de determinados tipos de construcción a instancias licenciadas por construcciones distintas (cfr. Mellado Blanco 2020a en relación con los “lapsus”). Además, las contaminaciones evidencian la frontera difusa que existe entre el error y la modificación creativa, distinción que no resulta esencial desde un enfoque constructorista. El fenómeno de la contaminación responde más bien a asociaciones cognitivas entre diferentes construcciones; en otras palabras, “a tangled ball of wool, where individual threads cannot be isolated easily, as they are inextricably entangled in other threads, and several may even get interwoven into a single thread” (Pijpops y Van de Velde 2016: 549).

3. A modo de conclusión

El análisis basado en corpus nos ha permitido constatar la existencia de dos dominios léxicos que sirven de *trigger* o catalizador en las formaciones creativas por medio de extensiones analógicas. Tanto nombres propios (*Abundio* y *Pichote*), como acciones absurdas o carentes de lógica (*hecho por encargo*, *el que asó la manteca*) sirven de *trigger* en la actualización del *slot X* y, por ende, en la creatividad de la construcción, tal y como se pone de manifiesto en la clasificación de los campos conceptuales que se utilizan como estereotipos de la estulticia. Estas analogías subrayan que las nuevas ocurrencias (creativas) están basadas en ejemplares existentes, hecho que indica que la memoria es significativamente asociativa en la medida que “new knowledge is integrated with prior knowledge [...] and each memory trace is therefore inextricably linked to other, related memory traces” (Goldberg 2019: 52; cfr. Bybee 2010 y 2013).

En esta misma línea de razonamiento, observamos que si aplicamos el principio escalar de Fauconnier (1975) a la construcción fraseológica [*ser más tonto que X*]: ‘ser muy tonto’, de la misma manera que se puede aplicar al resto de construcciones comparativas intensificadoras, los ítems léxicos que actualizan el *slot X* representan elementos que cultural o subjetivamente, desde el punto de vista del hablante, se sitúan en el punto más alto de la escala de la estulticia y, por inferencia, todo lo que alude ese *comparatum X* es valorado como lo más tonto posible, es decir, como la cualidad de tonto en grado sumo. Este hecho permite explicar, a pesar de la alternancia entre lo lexicalizado y lo creativo, el efecto semántico que se produce al mantenerse la interpretación independientemente del ítem léxico elegido.

En el contexto de la Gramática de Construcciones basada en el uso, la creatividad se concibe como un fenómeno intrínseco a la lengua, de tal manera que las formas creativas son instancias menos prototípicas que las consideradas como lexicalizadas, llegando algunas de ellas a aparecer tan solo una vez en el corpus (*hápax*), las cuales pueden resultar más “exóticas” en algunos casos atendiendo a las grandes dimensiones

del corpus que hemos utilizado (vid. ejemplos 18, 20 y 21). Uno de los procedimientos creativos que hemos constatado se basa en la elaboración de *slots* a partir de una construcción totalmente saturada. De este modo, dos o más instancias de un *slot* dentro de una construcción conducen a la formulación de una microconstrucción que tiene la capacidad de licenciar extensiones analógicas. Dentro del continuo léxico-gramática, dichas microconstrucciones se sitúan más cerca del polo léxico por considerarse más “fraseológicas”. En este contexto, una alta frecuencia *token* se concibe como un factor esencial cuando hablamos de creatividad en las construcciones sustantivas, como sería el caso de la microconstrucción [*ser más tonto que Abundio*]: ‘ser muy tonto’, la cual, con un total de 66 ocurrencias en el corpus, licencia 14 extensiones analógicas con una clara finalidad expresiva a través de acciones carentes de lógica. Este tipo de creatividad, desde un enfoque constructorista, responde a relaciones verticales de herencia, de manera que en una red taxonómica las microconstrucciones con extensiones analógicas heredarían las propiedades de las microconstrucciones saturadas léxicamente y, a su vez, ambas heredarían las propiedades de la construcción semiesquemática [*más tonto que X*]: ‘muy tonto’. En esta misma línea, a partir de la definición de la gramática como “network of constructions [that] captures our grammatical knowledge of language *in toto*” (Goldberg 2006: 18), las relaciones horizontales entre las construcciones permiten explicar la tendencia a tener miembros de diferentes fuentes y, de este modo, ofrecen una visión más detallada de las relaciones que existen entre las construcciones que la que pueden dar solo los modelos verticales (Traugott 2018: 20). Por lo tanto, dichas relaciones ilustran la contaminación entre diferentes unidades fraseológicas que comparten una semántica o pragmática similar (locución y comparación o comparación y comparación), poniendo de manifiesto los cambios constantes a los que está sometida la lengua en general, y las unidades fraseológicas en particular.

En resumen, la Gramática de Construcciones se presenta como un marco teórico idóneo y flexible para el estudio del binomio ‘intensificación’/‘comparación’, constatándose así el predominio de lo creativo sobre lo lexicalizado (79,36% frente al 20,64%, respectivamente) y el amplio abanico de posibilidades creativas que dispone el hablante a la hora de expresar la estulticia en grado máximo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBELDA MARCO, Marta (2007): *La intensificación como categoría verbal plena: revisión y propuesta. Una aplicación al español coloquial*. Frankfurt: Peter Lang.
- BARÐDAL, Jóhanna (2008): *Productivity. Evidence from Case and Argument Structure in Icelandic*. Amsterdam: John Benjamins.
- BEINHAEUER, Werner (1985): *El español coloquial*. Madrid: Gredos.
- BEISSWENGER, Michael (2003): „Sprachhandlungskoordination im Chat“, *Zeitschrift für germanistische Linguistik*. Vol. 31/2: 198-231.
- BOAS, Hans (2013): “Cognitive Construction Grammar”, Thomas Hoffmann; Graeme Trousdale (eds.), *The Oxford Handbook of Construction Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 233-252.

- BUITRAGO, Alberto (2007): *Diccionario de dichos y frases hechas. 5 000 dichos y frases hechas diferentes y 3 000 variantes de los mismos*. Madrid: Espasa.
- BYBEE, Joan (2010): *Language, Usage and Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2013): "Usage-based Theory and Exemplar Representations of Constructions", Thomas Hoffmann; Graeme Trousdale (eds.), *The Oxford Handbook of Construction Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 49-69.
- CIFUENTES HONRUBIA, José Luis (2019): "Construcciones con minimizadores y verbos de estima o valoración y el ciclo de Jespersen", *Revista de Investigación Lingüística*. Vol. 22: 53-94.
- DIESSEL, Holger (2019): "Usage-based construction grammar", Ewa Dabrowska; Dagmar Divjak (eds.), *Cognitive Linguistics – A Survey of Linguistic Sub-fields*. Berlín: De Gruyter, 50-80.
- FAUCONNIER, Gilles (1975): "Pragmatic Scales and Logical Structure", *Linguistic Inquiry*. Vol. 6/3: 353-375.
- FILLMORE, Charles; KAY, Paul; O'CONNOR, Mary Catherine (1988): "Regularity and Idiomaticity in Grammatical Constructions: The Case of *Let Alone*", *Language*. Vol. 64/3: 501-538.
- GOLDBERG, Adele (1995): *A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago: The University of Chicago Press.
- (2006): *Constructions at Work. The Nature of Generalization in Language*. Oxford: Oxford University Press.
- (2019): *Explain me this. Creativity, Competition and the Partial Productivity of Constructions*. Princeton University Press.
- HAVERKATE, Henk (1995): "Spanish mood and the expression of cognitive and evaluative meaning", *Verba*. Vol. 22: 11-29.
- (2002): *The Syntax, Semantics and Pragmatics of Spanish Mood*. Amsterdam: John Benjamins.
- HOFFMANN, Thomas (2019): "Language and Creativity. A Construction Grammar approach to linguistic creativity", *Linguistic Vanguard*. Vol. 5/1.
- IRIBARREN, José (1993): *El porqué de los dichos: Sentido, origen y anécdota de dichos, modismos y frases proverbiales*. Pamplona: Ariel.
- IVORRA ORDINES, Pedro (en prensa): "Comparative constructional idioms. A corpus-based study of the creativity of the [*más feo que X*] construction", Carmen Mellado Blanco (ed.), *Productive Patterns in Phraseology and Construction Grammar. A Multilingual Approach*. Berlín: De Gruyter, 29-52.
- (2021): "De comparaciones fraseológicas a construcciones fraseológicas: el rol de las microconstrucciones emergentes en la creación de comparaciones fraseológicas", *eHumanista IVITRA*. Vol. 19: 440-455 [<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume19/06.%20Ivorra.pdf>; 30/06/2021]
- KLEINBERGER GÜNTHER, Ulla (2006): „Phraseologie und Sprichwörter in der digitalen Öffentlichkeit - am Beispiel von Chats“, Annelies Häcki Buhofer;

- Harald Burger (coords.), *Phraseology in Motion I. Methoden und Kritik*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 229-243.
- KOCH, Peter; ÖSTERREICHER, Wulf (1985): „Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“, *Romanistisches Jahrbuch*. Vol. 36/85: 15-43.
- LAROUSSE (2001): *Gran diccionario de frases hechas*. Barcelona: SPES Editorial.
- LUQUE DURÁN, Juan de Dios (2005): “Las colocaciones de cuantificación por comparación: tradición e innovación en las comparaciones proverbiales”, Juan de Dios Luque Durán; Antonio Pamies (eds.), *La creatividad en el lenguaje: colocaciones idiomáticas y fraseología*. Granada: Granada Lingüística, 409-456.
- MARTÍ SÁNCHEZ, Manuel (2015): “La búsqueda de sentido en la desautomatización fraseológica”, Pedro Mogorrón; Fernando Navarro (eds.), *Fraseología, Didáctica y Traducción*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 117-135.
- MELLADO BLANCO, Carmen (2012a): “Las comparaciones fijas en alemán y español: algunos apuntes contrastivos en torno a la imagen”, *Linred: Lingüística en Red*. Vol. 10: 1-32. [http://www.linred.es/monograficos_pdf/LR_monografico10-articulo1.pdf; 22/12/2020]
- (2012b): “Optimización de los recursos TIC en la fraseografía del par de lenguas alemán-español”, María Isabel González Rey (ed.), *Unidades fraseológicas y TIC*. Madrid: Instituto Cervantes (Biblioteca fraseológica y paremiológica, nº 2), 147-166. [https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n2_gonzalez/mellado.htm; 22/12/2020]
- (2015): “Antiphrasis-based Comparative Constructional Idioms in Spanish”, *Journal of Social Sciences (Special Issue Phraseology, Phraseodidactics and Construction Grammar(s))*. Vol. 11/3: 111-127. [<http://thescipub.com/PDF/jssp.2015.111.127.pdf>; 22/12/2020]
- (2019): “Phrasem-Konstruktionen kontrastiv Deutsch-Spanisch: ein korpusbasiertes Beschreibungsmodell anhand ironischer Vergleiche”, *YOP, Yearbook of Phraseology*. Vol. 10: 65-88.
- (2020a): “La desautomatización desde el prisma de la Gramática de Construcciones: un nuevo paradigma de la variabilidad fraseológica”, *Nasledje*. Vol. 45: 17-34. [<https://drive.google.com/file/d/1I54zjtbbGWGV0RQ425hD-1FzurkYS3vaR/view>; 22/12/2020]
- (2020b): “(No) me importa un comino y sus variantes diatópicas. Estudio de corpus desde la Gramática de Construcciones”, *ELUA*. Anexo VII, 87-109. [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/109685/1/ELUA-Anexo-VII_06.pdf; 22/12/2020]
- MICHAELIS, Laura (2003): “Headless constructions and coercion by construction”, Elaine Francis; Laura Michaelis (eds.), *Mismatch: form-function incongruity and the architecture of grammar*. Stanford: CSLI Publications, 259-310.
- MOLINER, María (2007): *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Gredos.

- MOREIRA FLORES, Cristina (2004): *Zum Ausdruck des höchsten grades: im deutschen und im portugiesischen*. [<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/646>; 22/12/2020]
- PENADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada (2012): *Gramática y semántica de las locuciones*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- PIJPOPS, Dirk; VAN DE VELDE, Dirk (2016): “Constructional contamination: How does it work and how do we measure it?”, *Folia Linguistica*. Vol. 50/2: 543-581.
- RODRÍGUEZ, Carlos J. (2000): “Entrevista a Manuel Seco Reymundo. El diccionario que no se renueva está condenado al olvido”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/m_seco.html; 22/12/2020]
- SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia; RAMOS, Gabino (2017): *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles. 2ª Edición corregida y aumentada*. Madrid: JdeJ Editores.
- SKETCH ENGINE: *Spanish Web corpus 2018 (esTenTen18) EU + AM*, Sketch Engine: Corpus Query System. [<http://sketchengine.com.uk>; 22/12/2020]
- STEIN, Stephan (2010): „Mündlichkeit und Schriftlichkeit, phraseologisch gesehen“, Jarmo Korhonen; Wolfgang Mieder; Elisabeth Piirainen; Rosa Pinel (eds.), *Phraseologie global - areal - regional*. Tübingen: Narr, 409-416.
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs (2018): “Modeling Language Change with Constructional Networks”, Salvador Pons Bordería; Óscar Loureda Lamas (eds.), *Beyond Grammaticalization and Discourse Markers. New Issues in the Study of Language Change*. Boston: Brill, 17-50.
- VAN DE VELDE, Freek (2014): “Degeneracy: The maintenance of constructional networks”, Roony Boogaart; Timothy Coleman; Gijbert Rutten (eds.), *Extending the Scope of Construction Grammar*. Berlín: De Gruyter, 141-180.
- VARELA, Fernando; KUBARTH, Hugo (1994): *Diccionario fraseológico del español moderno*. Madrid: Gredos.
- ZESCHEL, Arne (2012): *Incipient Productivity. A Construction-Based Approach to Linguistic Creativity*. Berlín: De Gruyter.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Pedro Ivorra Ordines doctor en Traducción y Ciencias del Lenguaje por la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Su Tesis Doctoral adopta un enfoque construccionista en el estudio de las comparaciones intensificadoras de la fealdad en diferentes lenguas. Además, es miembro del grupo de investigación FRASESPAL, en el que se está llevando a cabo el proyecto de investigación *Gramática de Construcciones y Fraseología*. Las construcciones fraseológicas del alemán y el español en contraste a través de corpus.

Carmen Mellado Blanco es catedrática de Filología Alemana en la Universidad de Santiago de Compostela. Está al frente desde 2007 del grupo de investigación FRASESPAL (“Fraseología del Español y el Alemán”) y en este contexto ha dirigido varios

proyectos nacionales de investigación sobre Fraseología Contrastiva y Gramática de Construcciones, el último de ellos concedido en 2019. Desde 2021 dirige junto a Fabio Mollica la revista *Yearbook of Phraseology* (de Gruyter), revista auspiciada por la Sociedad Europea de Fraseología (EUROPHRAS). Entre sus publicaciones más importantes como autora destacan los volúmenes *Fraseologismos somáticos del alemán* (Peter Lang, 2004) y el diccionario bilingüe de 35.000 unidades *Idiomatik Deutsch-Spanisch* (Buske Verlag, 2013). Como editora tiene en su haber la publicación de 12 volúmenes en editoriales internacionales de reconocido prestigio y ha suscrito más de 150 artículos y capítulos de libro relacionados con la Fraseología, la Lingüística Contrastiva, la Gramática de Construcciones, la historia de la lengua alemana y las variedades diatópicas del alemán.

Fecha de recepción: 01-03-2021

Fecha de aceptación: 20-04-21

COMMENT «SURINTENSIFIER»
LES EXPRESSIONS D'INTENSITÉ ?
L'EXEMPLE DES COLLOCATIONS
ADJ/V COMME SN ET *ADJ/N À FAIRE V_{INF}*
(How to «overintensify» intensive expressions ? Based on a study of
collocations *Adj/V comme SN* and *Adj/N à faire V_{inf}*)

Małgorzata Izert*

Ewa Pilecka*

Institut d'Études Romanes, Université de Varsovie

Abstract : In this article we present some syntactic characteristics and a variety of productive semantic mechanisms of the intensification of the collocations selected for this study, namely *Adj comme SN* ou *V comme SN* et *Adj à (faire) V_{inf}* ou *N à faire V_{inf}*. All of them already mark a strong, indeterminate intensity, they express a standard lexical function «intensity» henceforth (Intens), inspired by the simple function Magn of the Mel'čuk's model, (1996) reflecting the syntagmatic relation between a base (argument) and intensifier collocations (predicate). These collocations are combined by overlapping or embedding with other collocations. By these combinatorial operations, one obtains over intensified expressions which are the result of either occasional modification (hapax) without the chance for lexicalisation, or spontaneous motivated modifications which may one day become lexicalized. All of them can be productive themselves under the new patterns, e.g. *bête à faire pleurer un âne* or *fumer comme une vieille locomotive à vapeur*, etc.

Keywords : Argument ; Predicate ; Collocation ; Lexical function ; Intensity ; Intensifier ; Overintensification.

Résumé : Dans cet article nous présentons quelques caractéristiques syntaxiques, puis quelques mécanismes sémantiques productifs de l'intensification des collocations répondant au patron *Adj/V comme SN* et *Adj/N à (faire) V_{inf}*. Toutes

***Adresse pour la correspondance :** Małgorzata Izert. Ewa Pilecka. Instytut Romanistyki. ul. Dobra 55. 00-312 Warszawa. Pologne. [m.izert@uw.edu.pl]. [e.pilecka@uw.edu.pl].

marquent déjà une forte intensité indéterminée, c'est-à-dire qu'elles expriment une fonction lexicale standard « intensité » (Intens), inspirée de la fonction simple Magn du modèle mel'čukien (1996) rendant compte des liens syntagmatiques entre une base (argument) et un collocatif intensifieur (prédicat). Ces collocations se combinent par superposition ou enchâssement avec d'autres collocatifs ou d'autres collocations. Par ces opérations de combinatoire on obtient des expressions surintensifiées qui sont les résultats soit des modifications de circonstance (hapax) non sujettes à lexicalisation soit des modifications spontanées motivées sujettes à lexicalisation. Toutes peuvent elles-mêmes être productives sous de nouveaux schémas, comme *bête à faire pleurer un âne* ou *fumer comme une vieille locomotive à vapeur*, etc.

Mots-clés : Argument ; Prédicat ; Collocation ; Fonction lexicale ; Intensité ; Intensifieur ; Surintensification.

1. Introduction : objectif et sources de l'étude¹

Le présent article a pour objet de définir les notions de *surintensification* et de *surintensité* et de présenter, du point de vue syntaxique et sémantique, quelques moyens permettant d'intensifier les structures déjà intensifiées. Pour cette étude nous avons choisi quatre types de constructions, à savoir :

Adj *comme* SN,
V *comme* SN,
Adj à (*faire*) V_{inf},
N à *faire* V_{inf},

qui expriment la fonction lexicale Intens, c'est-à-dire qu'elles marquent une intensité forte de la propriété ou du processus.

Comme source d'investigation nous avons choisi pour le corpus préliminaire le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, le *Dictionnaire de l'Académie Française (DAF)* et le *Dictionnaire de Français Larousse (LR)* en ligne, et pour le corpus d'analyse des emplois un gros volume textuel sur un support électronique qui est le Web français² ainsi que le *FrWac3* permettant d'effectuer des études centrées sur des associations de lexèmes (leurs formes et leurs sens) non enregistrées par les dictionnaires - sur leurs régularités, leur fréquence et leur contexte d'emploi, impossibles à observer dans les dictionnaires de langue.

1 Nous tenons à remercier notre collègue Clara Romero pour nos discussions fructueuses ainsi que pour ses remarques sur le fond et la forme d'une première version de cet article. Il va de soi que les erreurs ou omissions qui subsisteraient sont nôtres.

2 Web français : consulté entre le 5 septembre 2019 et le 14 février 2020.

3 Corpus *FrWac* : <https://corpora.dipintra.it/public/run.cgi>, consulté entre le 3 février 2020 et le 14 février 2020.

2. Remarques terminologiques et méthodologiques

Avant de commencer l'étude de l'intensification⁴ des collocations à valeur intensive, il nous paraît utile d'exposer brièvement les choix terminologiques et méthodologiques effectués.

2.1. Intensité, intensification, intensifieur

L'*intensité* est un paramètre sémantique des messages qui peut prendre la valeur « + » par rapport à la valeur « 0 » (cf. Romero 2017).

L'*intensification* est donc une sorte de gradation sémantique qui se fait au moyen de certains procédés, une opération agissant sur un prédicat graduable (propriété ou processus), ayant pour objectif de le situer au-dessus de la zone correspondant à la norme (la plupart du temps implicite) sur une échelle représentant une propriété ou un processus, sans préciser le point exact qu'ils atteignent.

L'*intensifieur* est un marqueur formel (morphologique, lexical ou syntaxique) de l'intensification. Ainsi, *ultra-* est un préfixe intensifieur dans *ultra-bien* ; *très* est un adverbe intensifieur dans *très sympa* ; *immense* est un adjectif intensifieur dans *une fortune immense* ; *bœuf* est un nom intensifieur dans *un succès bœuf* ; *à manger du foin*; *comme une pivoine*, *à chaudes larmes* sont des locutions adverbiales intensifieuses dans *bête à manger du foin*, *rouge comme une pivoine*, *pleurer à chaudes larmes* ; *brûler* est un verbe intensifieur dans *brûler d'envie*, etc.

2.2. Fonction Lexicale Magn / Intens et scalarité non-numérique

Parmi les fonctions lexicales (FL) *standard simples* Mel'čuk *et al.* (1984, 1988) distinguent la FL Magn qui correspond à l'élément de sens paraphrasable comme : 'très', 'intense(ment)', 'à un degré élevé'.

La FL Magn est de la forme : Magn(X) = Y, où Magn est la FL, X est son argument (une lexie : un lexème ou une locution), et Y – la valeur de la FL Magn pour cet argument, c'est-à-dire l'ensemble des expressions linguistiques qui peuvent exprimer le sens ou le rôle sémantico-syntaxique de Magn auprès de l'argument X.

L'expression de Magn dépend d'un lexème modifié (argument), par exemple pour l'argument *envie* on aura :

Magn(*envie*) = *grande, irrésistible ; folle, furieuse, brûlante ; terrible* (cf. Mel'čuk *et al.* 1984, I : 99)

4 Nous voulons signaler, comme importants dans ce domaine, les travaux sur la Théorie Sens-Texte et sur les fonctions lexicales (FL), entre autres, celle d'intensité [Magn], entrepris par Mel'čuk et al. (1984, 1988, 1992, 1999), deux numéros de *Travaux linguistiques du Cerlico* (2004/17, 2005/18), un numéro de *Travaux de linguistique* (2007/55), un numéro de *Langue Française* (2013/177) ainsi que l'ouvrage de Romero (2017), ouvrages consacrés entièrement à l'intensité ou à l'intensification.

et pour l'argument *mépris* :

Magn(*mépris*) = *grand, profond, absolu, souverain, sans bornes ; hautain, froid* (cf. Mel'čuk *et al.* 1984, I : 129).

La différence de degrés d'intensité entre les expressions (valeurs) de la FL Magn est indiquée de façon relative, à savoir par le symbole '<' « plus grand que » comme par exemple pour :

Magn(*malade*) : *bien < très < affreusement,...* ; *sérieusement, gravement, sévèrement, dangereusement* (Mel'čuk *et al.* 1984, I : 122).

Cette différence de degré d'intensité peut être illustrée sur l'échelle non-numérique suivante :

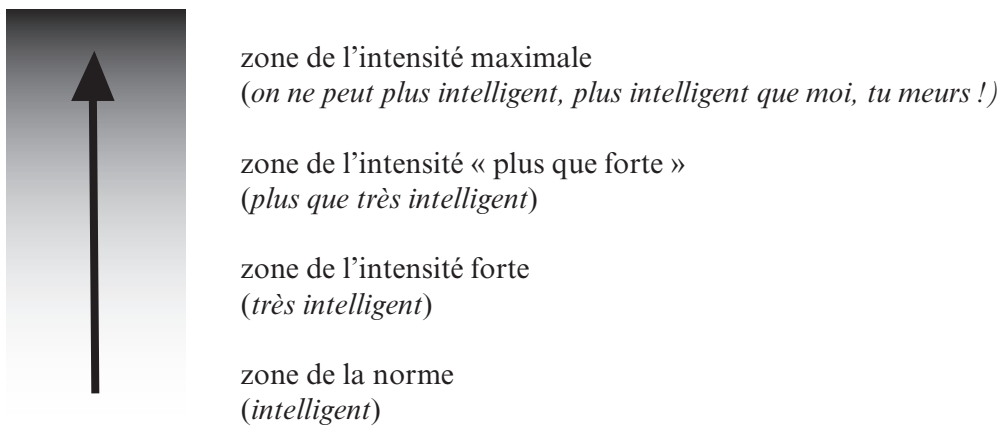


Figure 1 : Scalarité non-numérique

2.3. Collocations prototypiques

Les expressions construites avec les intensifieurs constituent les collocations, c'est-à-dire « les cooccurrences lexicales privilégiées de deux éléments linguistiques [A + B] entretenant une relation syntaxique »⁵ (Tutin et Grossmann 2002 : 7). L'élément A – la base de la collocation –

est sélectionnée par le Locuteur en fonction de ses caractéristiques individuelles ; et (...) B, le collocatif de A dans la collocation est sélectionné en premier lieu en fonction des propriétés individuelles de combinatoire de A pour exprimer un contenu sémantico-syntaxique donné auprès de A. (Polguère 2018 : 265)

5 Cette définition étroite est la plus largement privilégiée parmi les lexicologues et les lexicographes.

comme dans *fou à lier* où *fou* est une base de la collocation (A), d'habitude gardant son sens habituel, et *à lier* est un collocatif intensifieur (B) sélectionné par cette base.

En nous référant à la définition de la collocation comprise comme une association privilégiée de la base et du collocatif et en nous inspirant de la fonction Magn, nous introduisons la fonction « Intensité » qui appartient à l'ensemble d'éléments universaux, sémantiquement indécomposables, appelés par A. Wierzbicka (1996) *primitives*. Nous la notons $\text{Intens}(X) = Y$ où l'intensité de l'argument X (base) égale Y (collocatif intensifieur), c'est-à-dire l'ensemble des structures linguistiques d'intensité auprès de l'argument X. Pour plus de clarté, la résultante de la fonction portant sur l'argument X sera notée sous forme : « base + collocatif » ; ainsi p.ex. :

$\text{Intens}(\text{bête}) = \text{bête à manger du foin}$.

1.4. Surintensification et surintensité

Si l'opération de l'intensification situe la propriété ou le processus dans la zone de l'intensité forte, la *surintensification* les situe dans la zone de l'intensité « plus que forte » grâce à l'ajout d'un marqueur linguistique autonome (ou d'une série de marqueurs) pour donner plus de force expressive à l'énoncé.

Par *surintensité* nous entendons l'intensité qui dépasse une limite d'intensité (zone : « forte intensité ») jugée déjà supérieure par rapport à la norme et pour laquelle nous proposons la paraphrase suivante :

'plus que *très*', 'plus que *beaucoup*' = $\text{Intens}[\text{Intens}(X)]$.

1.5. Test de l'orientation argumentative

Pour vérifier si cette paraphrase explicite bien les liens sémantiques existant entre la base (argument – locution intensifiée) et le collocatif (prédicat – lexème ou locution intensifiant) nous avons fait recours au test de *même* ou *voire* qui montre qu'

(...) on ne peut dire *p* et *même p'* que si *p* et *p'* sont situés sur une même échelle relative à une certaine propriété, *p'* y représentant alors un degré supérieur à *p* (...) (cf. Anscombe 1973, 2013: 28).

On peut donc dire :

[1] *Il est très tard (=Intens(tard)) et même très très tard (=Intens[Intens(tard)])*

mais :

[1a] **Il est très très tard et même très tard.*

n'est pas acceptable. De même, on accepte :

[2] *Elle est devenue blanche comme un drap (= Intens(blanc)) voire blanche comme un drap qui sort du pressing (= Intens[Intens(blanc)])*

mais non :

[2a] **Elle est devenue blanche comme un drap qui sort du pressing voire blanche comme un drap.*

Les locutions *très très tard* et *blanc comme un drap qui sort de pressing* sont situées sur des échelles relatives à leurs propriétés –‘tard’ et ‘blanc’– plus haut que les locutions *très tard* et *blanc comme un drap*.

3. Moyens de surintensification

La surintensification peut avoir recours à :

3.1. La réduplication du même intensifieur :

Intens(*intelligent*) = *très intelligent*
Intens[Intens(*intelligent*)] = *très très intelligent*

3.2. L'accumulation de plusieurs intensifieurs :

3.2.1. Intensifieurs de même type (deux préfixes, deux structures identiques) :

Intens(*content*) = *super-content*
Intens[Intens(*content*)] = *méga-super-content*⁶
Intens(*vent*) = *vent à décorner les bœufs*
Intens[Intens(*vent*)] = *vent à décorner les bœufs, à souffler les ânes, à abattre les citadelles*⁷

3.2.2. Intensifieurs de différents types (deux (ou plus de deux) structures différentes) :

Intens(*belle*) = *Qu'elle était belle !*
Intens[Intens(*belle*)] = *Qu'elle était belle ! Belle comme sont les images des Saintes, belle comme un miracle perceptible*⁸

6 Le fonctionnement des préfixes intensifieurs a été étudié dans le détail dans Izert (2015).

7 *C'est un vent à décorner les bœufs, à souffler les ânes, à abattre les citadelles, qui souffle actuellement.* (<https://blogs.mediapart.fr>, le 11 sept 2015).

8 *Madame Bloy apparut haute, mince (...) qu'elle était belle ! Belle comme sont les images des Saintes, belle comme un miracle perceptible.* (https://dbnl.org/tekst/_gem001192801_01/_gem001192801_01.pdf).

Comment «surintensifier» les expressions d'intensité ?
L'exemple des collocations *adj/v comme sn* et *adj/n à faire v_{inf}*

La longueur d'une série d'intensifieurs semble n'avoir aucune importance. À vrai dire il s'agit de donner plus de force expressive à l'énoncé en ayant recours à la reduplication d'intensifieur ou à l'accumulation de plusieurs intensifieurs de régime syntaxique identique ou différent.

3.3. L'adjonction d'un élément facultatif (expansion) :

- 1a) Intens(*rusé*) = *rusé comme un renard*
- 1b) Intens[Intens(*rusé*)] = *rusé comme un **vieux** renard*
- 2a) Intens(*blanc*) = *blanc comme un drap*
- 2b) Intens[Intens(*blanc*)] = *blanc comme un drap **qui a trempé des heures dans l'eau de Javel***
- 3a) Intens(*pousser*) = *pousser comme des champignons*
- 3b) Intens[Intens(*pousser*)] = *pousser comme des champignons **après le déluge***
- 4a) Intens(*vacarme*) = *vacarme à réveiller les morts*
- 4b) Intens[Intens(*vacarme*)] = *vacarme à réveiller **tous les morts imaginables***
- 5a) Intens(*laid*) = *laid à faire peur*
- 5b) Intens[Intens(*laid*)] = *laid à faire peur **au diable***⁹

4. La productivité¹⁰ du « modèle élargi » : modification spontanée vs. modification de circonstance et hapax

Toute modification de la collocation peut être une modification spontanée qui est d'abord un fait de discours reflétant les croyances et les stéréotypes qui fonctionnent dans une communauté langagière. Cette modification entre souvent dans la langue parlée et par suite dans la langue écrite comme c'est le cas, par exemple, de *courir comme un jeune lièvre*. La modification peut aussi être une modification de circonstance ou un hapax (néologismes littéraires) qui disparaissent ne trouvant pas d'emploi en dehors de la situation toute spéciale qui les a provoqués. Ces derniers n'ont pas de chance de se lexicaliser, mais le schéma/le moule peut être reproduit, comme c'est le cas, par exemple, dans les énoncés :

[3] [...] *une gueule à faire saliver de jalousie Tom Cruise, Brad Pitt et tous les anges du paradis* [Web]

[4] *Une grille de départ à faire bondir de joie Fernando Alonso, Michael Schumacher et tous les organisateurs de course automobile* [Web]

9 Les exemples (1b – 5b) viennent du Web français consulté entre le 5 septembre 2019 et le 14 février 2020.

10 La définition classique de la notion de productivité est celle de Schultink (1961 : 113). Il définit la productivité comme « l'aptitude d'un procédé morphologique qui permet à un locuteur de former non intentionnellement un nombre en principe infini de nouvelles unités lexicales à partir dudit procédé » (définition citée et traduite du néerlandais à l'anglais par Evert & Lüdeling (2001 : 167) : « We see productivity as a morphological phenomenon as the possibility for language users to coin unintentionally an in principle unlimited number of new formations, by using the morphological procedure that lies behind the form-meaning correspondence of some known words »). Cette définition peut s'appliquer parfaitement à la productivité des séquences polylexicales comprise comme une capacité à créer de nouvelles expressions en ayant recours à des moules syntaxiques ou/et sémantiques qui sont disponibles à être réutilisés.

correspondant tous deux au moule syntaxique :

$N \text{ à faire } V_{\text{inf}} \text{ de } N_{\text{affect}} N_{\text{propre parangon}} + N_{\text{parangon}} + \text{tous les } N_{\text{parangon}}$

5. La surintensification des collocations de type Adj *comme* SN¹¹ ou V *comme* SN

Sur le plan syntaxique, les collocatifs intensifieurs se réalisant par un syntagme prépositionnel qui suit un patron syntaxique précis, à savoir *comme* Dét N, subissent une expansion lexicale par l'adjonction d'autres éléments, lexèmes facultatifs, sans que cela change la relation syntagmatique que le collocatif entretient avec la base de la collocation – l'adjectif ou le verbe.

5.1. Le collocatif modifié par l'adjectif qualificatif ou participe passé précédé d'un adverbe ou suivi de SP

La modification du nom constituant le noyau du syntagme prépositionnel en *comme* par l'adjonction d'un adjectif ou d'un complément du nom est la plus fréquente, et les exemples ci-dessous¹² n'en sont que des cas les plus représentatifs, par ex. :

gambader/détaler Intens[Intens(vite)] = *gambader/détaler comme un jeune lièvre* (Adv inféré¹³)

raisonner Intens [Intens(mal)] = *raisonner comme un tambour mouillé* (Adv inféré)

chanter Intens [Intens(mal)] = *chanter comme une vieille casserole ; une casserole trouée* (Adv inféré)

s'habiller Intens [Intens(mal)] = *comme un sac poubelle ; un sac de pommes de terre ; un sac de patates ; un sac de ciment*, etc. (Adv inféré)

Intens[Intens(fumer)] = *fumer comme une vieille locomotive (à vapeur de Katmandou)*

Intens[Intens(blanc)] = *blanc comme la plus haute neige de la montagne*

Intens[Intens(beau)] = *beau comme un camion tout neuf*

Intens[Intens(idée)] = *idée comme une pomme reinette abandonnée sur l'arbre*

On a ici affaire à l'opération d'enchâssement où une partie du collocatif lui-même devient une base de la collocation suivie d'un collocatif.

On peut le schématiser comme suit :

$\text{base}_1 + [\text{comme SN} (\text{base}_2) + \text{collocatif}_2 (\text{expansion})] \text{collocatif intensifieur}_1$

11 Ce type de collocations est traité plus largement dans Izert (2002).

12 Provenant du Web français consulté entre le 5 septembre 2019 et le 14 février 2020.

13 L'intensification de l'activité par *comme* SN peut concerner soit l'activité même, par exemple *fumer comme une locomotive* – 'fumer beaucoup' soit la façon d'accomplissement de cette activité, d'où *courir comme un lièvre* reçoit la paraphrase 'courir très vite' et non 'courir beaucoup'. L'intensification porte sur la propriété inférée au lièvre - la vitesse de son déplacement.

comme dans la phrase :

[5] *Le garçon a couru comme un jeune lièvre*

où *un lièvre* faisant partie d'un collocatif prépositionnel sélectionné par la base *courir* devient une base suivie du collocatif adjectival *jeune*.

Dans les cas suivants le noyau du collocatif, le SN, devient une base qui admet deux (ou même trois) collocatifs comme dans :

[6] *Sa barbe était blanche comme la plus haute neige de la montagne*. [Web, source : R. Barjavel, *Ravage*]

où le nom *neige* devient une base pour deux collocatifs intensifieurs, l'un antéposé : *la plus haute* et l'autre postposé : *de la montagne*.

[7] *Le moteur s'est mis à fumer comme une vieille locomotive à vapeur de Katmandou !* [Web]

où *une locomotive* devient une base précédée d'un collocatif intensifieur *vieille* et suivie de deux autres collocatifs : *à vapeur* et *de Katmandou*.

Sur le plan sémantique, l'expansion se fait par l'association favorisée, en quelque sorte motivée, de deux éléments (nouvelle base et collocatif(s)). Les nouvelles occurrences semblent sémantiquement explicables et paraissent même parfois prédictibles. Ainsi, si la collocation *fumer comme une locomotive* exprime une forte intensité, la collocation *fumer comme une vieille locomotive à vapeur* devrait marquer l'intensification du processus que le parangon *une locomotive* possède déjà à un haut degré ce qui aboutit à la surintensification de *fumer* – *Intens(fumer comme une locomotive) = fumer comme une vieille locomotive à vapeur*.

5.2. Le collocatif modifié par une phrase relative

Comme dans le cas précédent, le collocatif est modifié par l'adjonction, mais cette fois-ci, d'une phrase relative selon le modèle enregistré déjà par certains dictionnaires :

étonné comme une poule qui a couvé un canard (DAF)
étonné comme une poule qui a couvé un œuf de cane (TLFi)
étonné comme une poule qui a trouvé un couteau (www.erudit.org).

Ce moule collocationnel devient productif et propice aux inventions créatives:

Intens[Intens(ridée)] = ridée comme une pomme qui aurait passé l'hiver sur son arbre ; qui manque du soleil ; qui va pourrir ; qui sort du four ; qui a vieilli sur la paille ; qui a passé la saison [Web]

Intens[Intens(*blanc*)] = *blanc comme un drap qui vient d'être lavé ; qui sort du pressing ; qui a trempé des heures dans l'eau de Javel* [Web]
avancer Intens[Intens(*vite*)]¹⁴ = *avancer comme un escargot qui se serait accouplé avec une limace* (Adv inféré)[Web]

L'analyse de ce moule collocationnel peut être mise en parallèle avec celle faite au point 5.1., car on y retrouve le même type d'opération effectuée, c'est-à-dire l'enchâssement :

base₁ + [*comme* SN (base₂) + collocatif₂] collocatif intensifieur₁ :
[8] *Un turban d'une blancheur immaculée sert de repoussoir à cette figure couleur de suie, couturée et ridée (=base₁) [comme une pomme (=base₂) qui a vieilli sur la paille (=collocatif₂)] [= collocatif₁ de la base₁ ridée]*[Web]

5.3. Le collocatif modifié par un syntagme prépositionnel

Un autre type d'expansion est à noter dans les exemples ci-dessous :

Dormir Intens[Intens(*bien*)] = *dormir comme un bébé dans les bras de Morphée* (Adv inféré)
dormir Intens[Intens(*bien*)] = *dormir comme un bébé dans le ventre de sa maman* (Adv inféré)
pousser Intens[Intens(*vite*)] = *pousser comme des champignons après la pluie* (Adv inféré)
bourdonner Intens[Intens(*fort*)] = *bourdonner comme une ruche au soleil levant* (Adv inféré)
Intens[Intens(*idée*)] = *idée comme une pomme de reinette après bien des hivers*

Le syntagme prépositionnel qui suit directement le collocatif intensifieur ne le modifie pas. Dans ces cas-là, l'opération de la surintensification consiste à fusionner deux collocatifs distincts, c'est-à-dire à les superposer à la base commune selon le schéma :

base + collocatif₁ (*comme* SN) + collocatif₂ (*comme* SP)

comme dans *dormir comme un bébé* = *dormir* Intens(*bien*) et *dormir comme dans les bras de Morphée* = *dormir* Intens(*bien*) où après la réduction d'une préposition *comme* on obtient *dormir comme un bébé dans les bras de Morphée* qui pourrait être paraphrasé 'plus que très bien'.

Il est aisé de constater que la plupart des collocations comparatives à valeur intensive sont sémantiquement motivées. La motivation semble même être cruciale pour leur décodage et leur interprétation. Certaines collocations sont donc sémantiquement transparentes, c'est-à-dire qu'elles ne posent aucun problème d'interprétation même pour

14 Antiphrase : Intens[Intens(*lentement*)].

un locuteur non natif. Pourtant, ces collocations sont de natures diverses. Il n'apparaît pas pertinent de leur appliquer un traitement de décodage sémantique homogène. Elles sont motivées soit par les observations du monde qui nous entoure (la neige est blanche, alors *blanc comme la neige* ; le beurre est mou, alors *mou comme du beurre* ; la boule est ronde, alors *ronde comme une boule*, etc.), soit par l'expérience humaine commune – comparaisons à parangon (le chien est un animal fidèle à l'homme, alors *fidèle comme un chien* ; les jeunes filles sont d'habitude timides, alors *timide comme une jeune fille*; l'âne est un animal têtu, alors *têtu comme un âne*, etc.) et par le consensus social imposé par la tradition – comparaisons anthroponymiques (p.ex. *pauvre comme Job*, *riche comme Rothschild*) ou topoonymiques (p.ex. *solide comme le Pont-Neuf*). D'autres collocations comparatives sont opaques parce que leur motivation est peu accessible, c'est-à-dire qu'elle est beaucoup plus difficile à prédire du fait que ces collocations ne sont motivées que par l'arbitraire – l'usage commun imposé (*beau comme un camion*, *triste comme un bonnet de nuit*, *con comme un balai*, etc.)¹⁵.

Toutes les modifications des collocations comparatives stéréotypées marquant déjà une fonction lexicale Intens, qu'elles soient spontanées ou non, qu'elles aient la chance de se lexicaliser ou non, semblent être motivées. L'adjonction du modifieur à un élément choisi de la collocation (le plus souvent le SN du collocatif prépositionnel en *comme*) comme le modifieur *tout neuf* adjoint à *un camion* dans *beau comme un camion tout neuf* ou *dans le ventre de sa maman* adjoint à *dormir comme un bébé*, constitue une association privilégiée de deux éléments et semble être tout à fait motivée sémantiquement.

Toutes ces modifications ont pour effet d'intensifier la propriété du référent¹⁶ que celui-ci possède déjà à un haut degré. Ces modifications servent à surintensifier une propriété ou un processus, ce qui peut être marqué par une fonction lexicale Intens (collocation intensive en *comme*) exprimant le sens ou le rôle sémantico-syntaxique de Intens auprès de l'argument (Intens (X)).

6. La surintensification des collocations de type Adj/N à (faire) V_{inf}

Les constructions ci-mentionnées servent à intensifier la propriété exprimée explicitement par l'adjectif ou le substantif déadjectival¹⁷ ou la propriété inférable à partir du substantif¹⁸ (cf. Izert 2006).

Le sujet sous-jacent de V_{inf} peut être identifié à l'entité à laquelle on attribue la propriété exprimée par l'adjectif intensifié, cf. p.ex. :

15 Voir Izert (2002).

16 Ce référent est soit imposé par le consensus social comme le parangon, soit perçu comme le plus typique par le locuteur. En sciences cognitives, le référent le plus typique, le plus représentatif est appelé le prototype d'une catégorie, le meilleur exemplaire émergé notamment d'enquêtes auprès de membres d'une même communauté langagière.

17 On aurait donc, par exemple : **être** Intens(*laide*) = **être laide à pleurer** / *d'une laideur à pleurer* - cf. *Et bien non, l'image numérique est laide à pleurer, les décors d'une banalité étudiée* [Web] ; *Rien à sauver dans cette blquette dont les dialogues sonnent faux, où les actrices jouent mal et où l'image est d'une laideur à pleurer* [Web].

18 Ainsi p.ex. dans *un vent à décorner les bœufs* la propriété intensifiée est la force du vent.

[9] *Avant toi je ne vivais pas Oh ! Oh ! oh ! oh ! J' étais triste à mourir* [FrWac]

qu'on peut paraphraser comme : 'j'étais tellement triste que j'allais en mourir'.

La présence du factitif *faire* signale la non-identité référentielle entre les deux éléments, comme dans :

[10] *Et sans cesse, tout le long du jour, comme une pluie incessante et triste à faire pleurer, ces dernières feuilles, toutes jaunes maintenant, pareilles à de larges sous d'or, se détachaient, tournoyaient, voltigeaient et tombaient* [FrWac, source : Guy de Maupassant, *Une vie*]

(où *triste* qualifie *la pluie* qui ne peut pas être le sujet de *pleurer*), mais l'ellipse du factitif est possible sans que l'interprétation coréférentielle s'impose, p.ex.

[11] *Chanson, ma foi, très jolie... mais triste à mourir* [FrWac]

[12] *En plus, la couverture [du livre] est laide à vomir* [FrWac]

(le sujet de V_{inf} peut être assimilé à l'énonciateur ou rester non spécifié).

6.1. Superposition de deux structures intensifiant un adjectif de qualité

(Adj à faire $V_{inf} N_{parangon}$ vs Adj à (faire) V_{inf} et Adj comme $N_{parangon}$)

La construction **Adj à faire $V_{inf} N_{parangon}$** est le résultat de la surintensification qui consiste à insérer dans la construction intensifiante **Adj à (faire) V_{inf}** un élément supplémentaire, en provenance d'une autre structure intensifiante, qui est la comparaison **Adj comme $N_{parangon}$** . C'est par exemple le cas de :

[13] *La petite Duretour lui fit des grimaces derrière le dos. Bouledogue lui montra ses dents, et Bergeounette dit tranquillement: –Elle est bête à faire pleurer un âne* [Web, source : M. Audoux, *L'Atelier de Marie-Claire*]

L'adjectif *bête* peut être intensifié à travers la construction **Adj à V_{inf}** :

$Intens(bête) = bête \text{ à faire pleurer}$

ainsi qu'à travers la construction **Adj comme $N_{parangon}$** ¹⁹

$Intens(bête) = bête \text{ comme un âne}$.

La première de ces constructions met en jeu une inférence causale ('X est tellement bête que Y en pleurerait') et la seconde invoque le parangon de la bêtise ('X est bête

¹⁹ On a le choix entre plusieurs parangons, plus ou moins stéréotypés (*chou, ses pieds, une oie, une brique...*), dont *un âne* est l'un des plus fréquents.

Comment «surintensifier» les expressions d'intensité ?
L'exemple des collocations *adj/v comme sn* et *adj/n à faire v_{inf}*

comme un âne²⁰). Y, qui correspond au sujet sous-jacent de *pleurer*, n'est pas spécifié, ce qui rend possible son instanciation avec N_{parangon}. La contamination des deux structures aboutit à la surintensification, ce que nous noterons :

Intens[Intens(*bête*)] = *bête à faire pleurer* N_{parangon}.

Le modèle semble productif et est susceptible à son tour d'être surintensifié grâce au procédé décrit sous 5.1, comme dans l'exemple :

[14] *Il est de préciser qu'on n'est pas fou avant d'avoir atteint l'âge de raison, simplement **bête à faire pleurer une brique creuse*** [Web]

Le parangon intensifiant standard *une brique* y est modifié par l'adjectif qualificatif *creuse*, dont la fonction intensifiante est motivée par l'association entre la bêtise et la vacuité, i.e. l'absence de pensées, de réflexion²⁰.

La collocation ***bête à faire pleurer une brique creuse*** se décomposerait donc en plusieurs strates et devrait être analysée comme suit :

Intens(*bête*) = *bête à faire pleurer* (sujet de Vint non spécifié)
Intens(*bête à faire pleurer*) = *bête à faire pleurer une brique* = Intens[Intens(*bête*)]
Intens(*bête à faire pleurer une brique*) = *bête à faire pleurer une brique creuse* =
Intens[Intens(*bête à faire pleurer*)] = Intens{Intens[Intens(*bête*)]}

ce qui correspond à l'intensification d'une structure déjà surintensifiée, donc à une intensification triplée.

6.2. Parallélisme entre adjectifs et substantifs surintensifiés

(Adj à faire V_{inf} N_{parangon} vs N à faire V_{inf} N_{parangon})

L'intensifieur à faire V_{inf} N_{parangon} est utilisé avant tout avec les substantifs, leur intensification avec *comme* N_{parangon} étant exclue. Un parallélisme sémantique manifeste relie les exemples où il y a surintensification :

[15] *Elle était petite, menue, réservée et d'une **beauté à faire pâlir Vénus** en personne* [Web]

[16] *Or, le dit Univers, du haut de ses 13,8 milliards d'années [...] conserve hors notre cas personnel bien des arguments à faire valoir, sous la forme d'accortes planètes douées d'une **longévité à faire pâlir Mathusalem*** [Web]

[17] *la demoiselle présente à ses côtés vint alors retirer sa combinaison sombre, révélant une **silhouette à faire pâlir Aphrodite*** [Web].

et ceux où l'intensification se fait par comparaison :

²⁰ La collocation *une tête vide* renvoie à la même image.

[15a] *Sharon Stone incarne une femme **belle comme Vénus*** [Web] ;

[16a] *L'idée de base des fondateurs était simple : repenser un concept **vieux comme Mathusalem*** [Web] ;

[17a] *il y avait une seule nana **belle comme Aphrodite**, les yeux verts, une française en Vespa* [Web].

Dans les exemples [15] et [15a] la qualité intensifiée est exprimée de manière explicite respectivement par un substantif (*beauté*) et adjectif (*belle*) morphologiquement apparentés. Le sémantisme du substantif *longévit* présent dans [16] permet de le rapprocher de l'adjectif *vieux* de l'exemple [16a]. Enfin, dans [17], un calcul interprétatif à partir des qualités associées prototypiquement au parangon *Aphrodite* permet de conclure que la qualité à attribuer au substantif *silhouette* devrait être sa *beauté*, tout comme c'est le cas explicite dans [17a]. Les énoncés où la qualité intensifiée est à inférer par l'allocutaire reposent tous sur le principe de collaboration interprétative, qui exige souvent des compétences extralinguistiques. Si dans :

[18] *[...] des **arguments administratifs et juridiques** à faire pleurer un âne* [Web]

des arguments [...] à faire pleurer un âne = 'arguments plus que stupides' font appel à une collocation consacrée par l'usage, à savoir *bête comme un âne*, dans les exemples suivants :

[19] *Un **quatuor** à faire pâlir de jalousie la **famille Adams*** [Web]

[20] *[...] vêtue d'une petite **robe** à faire verdir de jalousie **une professionnelle de la rue Saint-Denis** !* [Web]

la qualité sur laquelle porte l'intensification est difficile à deviner si on ne sait pas que les Adams sont les héros d'un film d'horreur (donc, *épouvantables*), et que la rue Saint-Denis est un haut lieu de la prostitution parisienne, donc la *robe* en question est sans doute Intens[Intens(*sexy*)].

6.3. Insertion d'un nom d'affect : un cas de surintensification triplée ?

(N à faire V_{inf} N_{parangon} vs N à faire V_{inf} de N_{affect} N_{parangon})

La surintensification présente dans [18] porte en fait non pas sur le substantif *arguments*, mais sur l'adjectif *bête*, absent en surface, mais qualifiant le nom *arguments* dans la structure sémantique profonde. La description correspondrait alors au modèle de surintensification évoqué en 6.1 :

Intens[Intens(*bête*)] = *bête à faire pleurer* N_{parangon}.

Comparés à [18], les exemples [19] et [20] contiennent quant à eux un élément supplémentaire, à savoir le syntagme prépositionnel *de* N_{affect}, qui décrit l'émotion se mani-

festant à travers V_{inf} . Or, la structure V_{inf} de N_{affect} est à son tour intensifiante (cf. sa description chez Leeman 1991 ou Pilecka 2010 et 2014a). Nous pouvons donc réécrire les syntagmes de type *faire pâlir/verdir/saliver de jalousie* comme *rendre Intens(jaloux)*. Si l'on prend en considération cette particularité, il devient clair que les énoncés [19] et [20] (ou encore [3], *supra*) présentent une strate supplémentaire d'intensification par rapport à :

- [18a] *Un quatuor à rendre jalouse la famille Adams*
= Intens[Intens(*épouvantable*)]
[19a] [...] *une petite robe à rendre jalouse une professionnelle de la rue Saint-Denis.*
= Intens[Intens(*sexy*)]
[3a] *une gueule à rendre jaloux Tom Cruise, Brad Pitt et tous les anges du paradis*
= Intens[Intens(*belle*)]

Par conséquent, l'analyse, en termes d'intensification, de la structure sémantique profonde du syntagme *un quatuor à faire pâlir de jalousie la famille Adams* correspondrait à ceci :

- Intens(*épouvantable*) = *comme la famille Adams* (parangon non lexicalisé)
Intens[Intens(*épouvantable*)] = *à rendre jalouse la famille Adams*
Intens{Intens[Intens(*épouvantable*)]} = *à faire pâlir de jalousie la famille Adams*

Nous avons donc affaire, encore une fois, à une intensification triplée.

Pour ce qui est de N_{affect} = *jalousie*, la recherche sur corpus nous a permis en outre d'en constater le caractère facultatif; ainsi à côté de [15] ou [17], où ce N_{affect} est absent, on trouvera également :

- [15b] *Ismahane a une voix orientale sublime et, ce qui ne gate rien, une beauté à faire pâlir de jalousie Venus* [Web]
[15c] *ton visage si merveilleux à faire pâlir de jalousie Vénus, Aphrodite et cie* [Web]

Faudrait-il par conséquent affirmer que dans [15] ou [17] il y a ellipse de N_{affect} , et le noter comme N à faire V_{inf} (de N_{affect}) $N_{parangon}$?, ou, ce qui plus est postuler la présence d'un N_{affect} partout dans la structure sémantique profonde où en surface il y a un verbe de type intensifieur ? C'est une piste à explorer, qui dépasse cependant le cadre de la présente étude.

6.4. Surintensification des adjectifs superlatifs

(N Adj_{super} à faire V_{inf} (de N_{affect}) $N_{parangon}$)

La structure à faire V_{inf} (de N_{affect}) $N_{parangon}$ apparaît également avec un syntagme nominal comportant un adjectif à valeur d'un superlatif. Les adjectifs de cette classe sont difficilement combinables avec les adverbes intensifieurs standard, mais, comme

l'indiquent les exemples ci-dessous, ils admettent la surintensification à travers la structure que nous venons d'examiner :

[20] *un moment d'extrême solitude à faire pleurer un sourd muet aveugle* [Web]

[21] *Vous trouverez ci joint deux courtes vidéo ou votre serviteur fait preuve de grâce infinie dans un déhanchement sublime à faire pâlir de frustration Shakira* [Web]

[22] *Il faut tout de même reconnaître que la dame a une carrière hallucinante à faire rugir de jalousie Douchka ou même Dorothée* [Web]

Dans [20], on a :

Intens(*extrême solitude*) = à faire pleurer un sourd muet aveugle

tandis que l'intensification par adjonction de l'adverbe *très* paraît douteuse :

Intens(*extrême solitude*) = ?? *très extrême solitude*²¹;

de même, Intens(*déhanchement sublime*) = ?? *déhanchement très sublime* et Intens(*carrière hallucinante*) = ?? *carrière très hallucinante*.

Notons à l'occasion la « valeur ajoutée » de l'expressivité, due au caractère du parangon qui, dans la plupart des cas, n'est pas lexicalisé, et exige, pour être bien interprété, des connaissances extra-linguistiques²².

6.5. Variation syntagmatique et paradigmaticque

6.5.1. Un premier type de variation consiste en la possibilité de supprimer / restituer certains éléments de la construction source lors du passage à la construction surintensifiée, comme nous l'avons montré *infra* à propos du factitif *faire* ou encore des N_{affect}

6.5.2. La variation se manifeste également au niveau morphosyntaxique. Ainsi, le verbe factitif *faire* peut prendre – outre la forme canonique à l'infinitif – diverses formes fléchies, introduites par le pronom relatif :

[23] *[l'Assemblée] lance une proclamation [qualité à inférer] qui fera pâlir de jalousie tous les rhétoriciens de nos collègues* [Web]

21 Nous mettons un « ?? » plutôt qu'un « * » vu que de telles combinaisons sont attestées dans les corpus, cf. :

Un savant mélange entre passé et monde actuelle ponctue habillement [sic] le film tant sur l'esthétique que sur les techniques cinématographiques utilisées dont la très hallucinante scène d'accident aérien admirablement menée ! [Web] ou *je ne serai pas dispo pendant ce mois même en cas d' extrême gravité, rien à foutre ! (sauf en cas de très extrême gravité...)* [FrWac].

22 Ainsi, il faut savoir comment étaient les dents du cheval de Lucky Luke (très grandes) et quelle forme ont les bouteilles d'Orangina (bien arrondie) pour inférer correctement les Adj sous-entendus sur lesquels porterait l'intensification dans : *[la compagne de mon ex] a un QI de bulot cuit, des dents à faire pâlir Jolly Jumper et un cul à faire sauter de joie une bouteille d'orangina* [Web].

Comment «surintensifier» les expressions d'intensité ?
L'exemple des collocations *adj/v comme sn* et *adj/n à faire v_{inf}*

[24] *Il faut dire que ces matelas en latex naturel ont toute une élasticité qui ferait pâlir de jalousie votre slip le plus confortable* [Web]

[25] *Par un sadisme qui ferait verdigriser de jalousie le Divin Marquis, Marine Carteron s'amuse en plus à nous conforter dans notre position de voyeur [...] [Web]*

[26] *Homo mobilis [...] nargue les forces aussi bien centrifuges que centripètes pour se faufiler, dans des trajectoires sinusoïdales, mû par je ne sais quel principe physique, dans un trafic on ne peut plus dense. [...] À croire que son génome lui a octroyé plus d'articulations que la population normale pour l'avantager par une souplesse qui ferait jaunir de jalousie les plus grands contorsionnistes* [FrWac]

[27] *Il se pourrait qu'il soit tellement graissé qu'il en fasse pâlir de jalousie un gladiateur huilé* [Web].

La notation prenant en considération diverses formes possibles de ce type de collocation surintensifiée correspondrait donc à la formule :

$$\{\text{Adj} / \text{N}\} \{\text{à faire} / \text{qui} \{\text{fera} / \text{ferait} / \text{fasse}\}\} \text{V}_{\text{inf}} (\text{de } \text{N}_{\text{affect}}) \text{N}_{\text{parangon}}$$

où les parenthèses () entourent les éléments facultatifs (variation syntagmatique), et les crochets { } – ceux au choix (variation paradigmatique)²³.

6.5.3. La variation se manifeste également au sein du paradigme verbo-nominal. Les collocations $\text{V}_{\text{intens}} \text{de } \text{N}_{\text{affect}}$ sont des associations préférentielles d'un « nom d'expérience interne » (le plus souvent, un affect) et d'un verbe désignant une manifestation de l'affect en question ; le choix du verbe se fait en fonction du prédicat nominal auquel il est associé *in praesentia* ou *in absentia* (en vertu de l'association entre tel affect et ses verbes intensifieurs les plus typiques). Comme les facteurs qui sous-tendent ces choix, aussi bien d'ordre linguistique qu'extra-linguistique, ont déjà fait l'objet d'une étude à part (Pilecka 2014b), rappelons juste que l'association entre les éléments constitutifs de la collocation est loin d'être univoque, car un N_{affect} peut être intensifié par plus d'un verbe (p.ex. *pâlir, verdigriser, jaunir, rougir, pleurer, chialer... de jalousie ; mourir, pleurer, trembler, frémir, pâlir ... de peur*, etc), tandis que le même verbe peut intensifier plusieurs prédicats nominaux (*pâlir de jalousie, peur, rage, honte... ; pleurer de rire, joie, rage, peur, honte ... ; etc.*).

6.5.4. La variation au sein du paradigme des parangons va de soi, puisque les locuteurs, par souci d'expressivité, ont de préférence recours à des parangons non-lexicalisés. En effet, si les collocations intensifiantes de premier degré sont relativement stables, celles issues de l'extension ou de l'enchâssement de deux (ou plusieurs) constructions sont beaucoup plus inventives, et tout en étant motivées, elles sont difficilement prédictibles. En outre, les connaissances extra-linguistiques nécessaires sont plutôt d'ordre culturel qu'encyclopédique, ce qui rend leur décodage plus difficile.

23 Une fois la formule transposée en langage d'expression de requêtes CQL, on peut aisément vérifier sa fréquence dans les corpus.

7. Conclusions

Nous avons pu examiner quelques-unes des structures extensibles et superposables dont l'apparition est sans aucun doute due au besoin de renouvellement constant des structures de base en vue d'en assurer une expressivité croissante (ou d'éviter que celle-ci ne s'affaiblisse, lorsque la structure de base devient de plus en plus usuelle).

La complexité de ces constructions, leur caractère flexible (=capacité de variation morphosyntaxique) ainsi que le vaste choix des éléments lexicaux non codés les distingue nettement des collocations intensifiantes « classiques ».

Les structures ci-étudiées semblent suffisamment fréquentes pour que leur formation (encodage syntaxique et sémantique), ainsi que leur interprétation (décodage tant au niveau du sens du collocatif qu'au niveau des procédés sémantiques), soit intéressante aussi bien du point de vue de l'apprenant de FLE que du point de vue des algorithmes du TAL.

Toutes ces structures devraient donc trouver leur place dans un futur dictionnaire des structures linguistiques d'intensité ; il reste à savoir dans quelle mesure il serait possible (et souhaitable) d'y rendre compte d'une telle richesse de formes. Certains éléments de ces structures relèvent de paradigmes plus ou moins ouverts, il serait donc souhaitable d'en proposer non seulement une liste fermée (qu'il serait éventuellement possible d'enrichir), mais aussi une définition en intension, afin que les usagers du dictionnaire soient en mesure de créer leurs propres collocations surintensifiées toujours plus créatives.

BIBLIOGRAPHIE

- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2013) : « Les exclamatives : intensification ou haut-degré ». *Langue Française*, 177, 23-36. [en ligne] [<https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2013-1-page-23.htm>; 28/02/2021]
- EVERT, Stefan ; LÜDELING, Anke (2001) : « Measuring morphological productivity: Is automatic preprocessing sufficient ». *Proceedings of the Corpus Linguistics 2001 Conference*, 167-175.
- HAUSMANN, Franz-Josef (1989) : « Le dictionnaire de collocations ». *Wörterbücher : ein internationales Handbuch zur Lexicographie* (Encyclopédie internationale de lexicographie). Berlin : De Gruyter, Vol 1., 1010-1019.
- IZERT, Małgorzata (2002) : *Les expressions 'Adj comme SN' et l'intensification de la propriété*. Thèse de doctorat. Université de Varsovie.
- (2006) : « La construction à SV_{inf} et l'intensité de la propriété ou du processus », BOGACKI Krzysztof ; MIATLUK, Anna (eds), *Semantic relations in language and culture*. Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 125-136.
- (2015) : *La construction préfixale de forte intensité en français contemporain*. Łask : Oficyna Wydawnicza LEKSEM.
- IZERT, Małgorzata ; PILECKA, Ewa (2018) : « Quelques moyens d'intensification «non-standard» et leurs usages en français contemporain : une recherche sur

- corpus », BLANCO, Xavier ; SFAR, Ines (eds), *Lexicologie(s) : approches croisées en lexicologie lexical*. Berne : Peter Lang, 67-89.
- LEEMAN, Danielle (1991) : « *Hurler de rage, rayonner de bonheur* : remarques sur une construction en *de* ». *Langue française*, 91, 80-101. [en ligne] [https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1991_num_91_1_6206 ; 28/02/2021]
- MEL'ČUK, Igor ; ARBATCHEWSKY-JUMARIE, Nadia ; IORDANSKAJA, Lidija *et al.* (1984 ; 1988 ; 1992 ; 1999) : *Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain, Recherches lexico-sémantiques*, t. I-IV. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- PILECKA, Ewa (2010) : *Verbes intensifieurs et leur fonctionnement en français contemporain*. Łask : Oficyna Wydawnicza LEKSEM.
- (2014a) : « Le sens grammatical à l'épreuve de la traduction : le cas de la collocation intensive *V de N* ». *Orbis Linguarum*, 41, 151-162.
- (2014b) : « Quelques remarques sur un complément circonstanciel qui n'en est pas toujours un ». *Travaux de linguistique*, 68, 49-63.
- (2014c) : « Le choix de l'intensifieur verbal des noms d'émotions : facteurs linguistico-cognitifs et facteurs discursifs », BLUMENTHAL, Peter ; NOVAKOVA, Iva ; SIEPMANN, Dirk (eds), *Nouvelles perspectives en sémantique lexicale et en organisation du discours*. Frankfurt/Main : Peter Lang, 147-158.
- POLGUÈRE, Alain (2018) : « Traitement lexicographique des collocations à collocatif actanciel », SFAR, Ines ; BUVET, Pierre-André (eds), *La phraséologie entre fixité et congruence*. Louvain-la-Neuve : Academia-L'Harmattan, 265-287.
- ROMERO, Clara (2015) : « À quoi compare-t-on pour intensifier? Analyse du comparant dans les comparaisons d'intensité stéréotypées ou inventives ». WRÓBLEWSKA-PAWLAK, Krystyna ; KIELISZCZYK, Anna (eds), *Intensification et ses différents aspects*. Warszawa : Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, 133-152.
- (2017) : *L'intensité et son expression en français*. Paris : Ophrys.
- SCHULTINK, Henk (1961) : « Produktiviteits Morfologisch Fenomeen ». *Forum der Letteren*, 2, 110-125.
- TUTIN, Agnès ; GROSSMANN, Francis (2002) : « Collocations régulières et irrégulières : esquisse de typologie du phénomène collocatif ». *Revue Française de Linguistique Appliquée* 2002/1 (Vol. VII), 7-25.
- WIERZBICKA, Anna (1996) : *Semantics : Primes and Universals*. Oxford : Oxford University Press.

Dictionnaires :

- LR : *Larousse* [en ligne] [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.]
- TLFi : *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne] [<https://www.atilf.atilf.fr/tlfi.htm>.]
- DLF : *Dictionnaire de l'Académie Française* [en ligne] [<https://www.dictionnaire-academie.fr/>]

Corpus :

Web : [www.google.fr] [consulté entre le 5 septembre 2019 et le 14 février 2020].

FrWac : [en ligne] [https://corpora.dipintra.it/public/run.cgi [consulté entre le 5/09/2019 et le 14/02/2020].

Symboles et abréviations :

Adj – adjectif

Adj_{super} – adjectif superlatif absolu

Adv – adverbe

FL – fonction lexicale

Intens fonction lexicale d'intensification ; Intens(X) = Y signifie que l'intensification de la base X a pour résultat la collocation Y

Intens [Intens (X)] – fonction lexicale Intens portant sur la résultante de l'intensification de X

N_{affect} – nom d'affect

N_{parangon} – nom désignant un parangon

N_{propre} – nom propre

SN – syntagme nominal

SP – syntagme prépositionnel

V – verbe

V_{inf} – verbe à l'infinitif

PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

Małgorzata Izert est maître de conférences (HDR 2015) à l'Université de Varsovie. Ses travaux de recherche portent sur le lexique, la phraséologie et les analyses linguistiques sur corpus. Depuis sa thèse de doctorat (2002) elle analyse les différents moyens linguistiques servant à exprimer l'intensité, entre autres les préfixes qui ont fait l'objet de sa thèse d'habilitation. Elle a participé au projet international « Les comparaisons et l'intensification » dans le cadre du Programme HC «Polonium 2015-2016».

Ewa Pilecka est professeur à l'Université de Varsovie. Ses centres d'intérêt incluent la linguistique formelle, la linguistique cognitive et la linguistique de corpus. Dans ses recherches elle s'est intéressée plus particulièrement aux circonstants, aux métaphores et métonymies et aux moyens d'intensification (sa thèse HDR a été consacrée à l'étude des *verbes intensifieurs*). Elle a dirigé, du côté polonais, le projet Polonium « Les comparaisons et l'intensification ».

Date de soumission : 26-03-21

Date d'acceptation : 06-05-21

LA INTENSIFICACIÓN EN CONTROVERSIAS EN LÍNEA EN ESPAÑOL (Intensification in online controversies in Spanish)

Aulit Laetitia*

Université catholique de Louvain

Abstract: This article presents an analysis of intensification in a corpus of comments in Spanish to digital press articles about the Moors and Christians festival, a tradition that led to controversies in Spain due to its treatment of certain social groups. Based on Albelda and Briz (2020), intensification is defined as a rhetorical and pragmatic strategy of argumentation whereby the speaker strengthens what he says and/or his intention to achieve more efficiently his conversational goals. Therefore, this paper looks into the linguistic strategies of intensification, taking into consideration the specific interactional contexts in which they appear and the functions they carry out regarding argumentation and face. Based on the methodology developed by Albelda and *al.* (2014), the results show that intensification appears mainly in moves that respond to the entire discussion in order to strengthen the expression of the personal perspective of the speaker.

Keywords: Intensification; Online interactions; Controversy; Comments to digital press; Traditions

Resumen: Esta investigación presenta un análisis de la intensificación en un corpus de comentarios en español a artículos de prensa digitales sobre la fiesta de Moros y Cristianos, una tradición controvertida en España por el tratamiento de ciertos grupos sociales. Basándose en Albelda y Briz (2020), definimos la intensificación como una estrategia retórico-pragmática de argumentación por la que el hablante refuerza lo dicho y/o su intención para lograr más eficazmente sus metas conversacionales en el discurso. Por eso, este artículo se interesa por las estrategias lingüísticas de intensificación empleadas para posicionarse en estas controversias, tomando en cuenta los

* **Dirección para correspondencia:** Laetitia Aulit. Place Blaise Pascal 1/L3.03.33 – 1348 Louvain-la-Neuve (Bélgica). aulit.laetitia@uclouvain.be

contextos comunicativos en los que aparecen, así como las funciones que desempeñan respecto a la argumentación y la imagen. A partir de una metodología adaptada de la metodología desarrollada por Albelda et al. (2014), los resultados muestran que la intensificación aparece principalmente en intervenciones que reaccionan a lo dicho anteriormente de forma general para reforzar la expresión de la postura personal del hablante.

Palabras claves: Intensificación; Interacciones en línea; Controversias; Comentarios de prensa; Tradiciones

1. Introducción

El desarrollo de la Web en las últimas décadas ha favorecido la evolución y omnipresencia del periodismo ciudadano. Definido por Chillón (2010: 1) como “la necesidad ciudadana de participar en la construcción de la realidad social, mediante la incorporación de las opiniones de los ciudadanos a las informaciones construidas profesionalmente o a través de la creación de espacios distintos y alternativos a las fórmulas tradicionales”, este tipo de periodismo convierte al lector de la prensa tradicional en un nuevo creador de contenidos textuales (Noblía 2015). Las secciones de comentarios al final de una noticia periodística digital, que se han multiplicado en los últimos años, representan una forma contemporánea de este periodismo ciudadano que posibilita la interacción y las reacciones de los lectores.

Ante la expansión de este tipo de interacción digital, varios investigadores se interesaron por las características comunicativas y lingüísticas de los comentarios de prensa digital. A nivel comunicativo, el comentario a un artículo periodístico se presenta como una intervención asincrónica en reacción al contenido del artículo y/o a otro comentario, con lo cual se caracteriza por su carácter público, si bien puede presentar un carácter más privado si se dirige a un interlocutor específico, e implica distancia y desconocimiento del público interlocutor (Fuentes Rodríguez 2013, Moya Muñoz 2015). El lenguaje empleado suele caracterizarse por rasgos de coloquialidad e incorporar características frecuentemente asociadas al lenguaje oral como la presencia de “argumentos sencillos y directos” (Sal Paz 2012: 1566, Fuentes Rodríguez 2013). En cuanto al contenido, este género discursivo consta de opiniones y conocimientos basados en experiencias personales del lector (Johansson 2017). Por consiguiente, los comentarios suelen impregnarse de subjetividad y emociones, frecuentemente manifestadas de forma intensificada y acompañadas de rasgos de descortesía, sobre todo con temas que implican la emoción (Fuentes Rodríguez 2013).

Además de estos estudios sobre las características de los comentarios de prensa, aparecieron investigaciones versadas específicamente sobre los fenómenos de (des)cortesía (Mancera Rueda 2009, Vigara Tauste y Hernández Toribio 2011), así como un análisis contrastivo de la (des)cortesía en los comentarios de prensa y las redes sociales (Sanmartín Sáez 2019). Si bien estos estudios mencionan la intensificación como fenómeno recurrente en este tipo de discurso, como veremos más adelante, investigaciones

centradas específicamente en las estrategias lingüísticas empleadas para expresarse de forma intensificada en los comentarios de prensa escasean, con la excepción de la investigación de Moya Muñoz y Carrió-Pastor (2018) sobre la intensificación en comentarios sobre temas políticos y deportivos.

Por eso, el objetivo de este artículo es presentar un análisis de las estrategias lingüísticas de intensificación en un corpus de comentarios a artículos de prensa sobre la fiesta de Moros y Cristianos, destacando su papel y función para la expresión del posicionamiento del hablante, así como los contextos situacionales en los que aparecen. La fiesta elegida, celebrada principalmente en la Comunidad Valenciana y algunas localidades del sureste de España, conmemora las batallas de la Reconquista de la península ibérica y ha sido objeto de controversia en la sociedad española en los últimos años por el tratamiento de ciertos grupos sociales. Por un lado, se criticaron la representación vehiculada de los musulmanes siempre representados como perdedores de la lucha contra los cristianos, así como la celebración de ciertos actos ofensivos hacia sus símbolos religiosos en algunas localidades. Por otro lado, se debatió la participación de las mujeres en papeles y desfiles tradicionalmente ejecutados por hombres.

Así, la elección de esta fiesta como temática de los artículos y comentarios permitirá analizar la intensificación en discursos que, por incumbir a grupos sociales y tradiciones de un país, podrían suscitar emoción y un alto grado de interacción e interés. Además, las controversias generadas en torno a la fiesta pueden amplificarse en este tipo de discurso y tratar cuestiones más generales sobre la posición de ciertos grupos sociales (en este caso los musulmanes y las mujeres), con lo cual la elección de este tema posibilitará analizar el empleo de la intensificación para el posicionamiento del hablante en interacciones sobre temas controvertidos, relacionados con controversias contemporáneas vigentes en la sociedad española, en un género caracterizado por la expresión de opiniones personales. Por eso, las preguntas de investigación a las que se intentará contestar son las siguientes.

- i) ¿Qué estrategias lingüísticas de intensificación aparecen más en las interacciones en línea estudiadas?
- ii) ¿En qué contextos comunicativos aparecen las estrategias lingüísticas de intensificación?
- iii) ¿Qué funciones desempeñan respecto a la argumentación y la imagen de los participantes en la interacción?

Con tal propósito, se presentarán en el marco teórico (sección 2) una caracterización del fenómeno pragmático de la intensificación lingüística (2.1), así como las observaciones destacadas por estudios anteriores sobre los discursos en línea y la intensificación (2.2). Después de la presentación de los datos y la metodología empleada (sección 3), se presentarán el análisis realizado y los resultados obtenidos (sección 4). Para finalizar, se reflexionará sobre los resultados y se formularán las conclusiones de la presente investigación (sección 5).

2. Marco teórico

2.1. La intensificación

Si bien se suelen reconocer dificultades en torno a su definición y terminología, la intensificación ha despertado un gran interés en el marco del análisis del discurso. En cuanto a la terminología, este concepto ha sido frecuentemente relacionado con la *cuantificación*, la *escalaridad* y el *alto grado* (Anscombe y Tamba 2013), pero también con el *énfasis* y la *'mise en relief'*, por ejemplo (Albelda 2005, Romero 2007). Aunque el concepto de intensificación se relaciona con la cuantificación, no se reduce a la expresión de una distancia entre dos estados de cosas, sino que implica que la distancia expresada es vista como grande e intensa por parte del hablante (Romero 2007). En el ámbito del español, Albelda (2014) presenta la *escalaridad* como propiedad fundamental de la intensificación para referirse a la expresión de una cantidad o cualidad presentada de forma extrema, sobrepasando otras posibilidades más débiles que no han sido elegidas por el hablante a la hora de expresarse. De esto, se desprende que la intensificación se vincula a la expresión de la subjetividad del hablante (Meyer-Hermann 1988, Larrivé 2013), aspecto también destacado por Albelda (2014) a través de la *evaluación*, concepto definitorio y criterio de reconocimiento imprescindible de la intensificación. Así, lo que caracteriza la intensificación pragmática es la expresión de la subjetividad del hablante, por la cual este último “no solo expone un estado de cosas, sino que juzga la realidad, y con la elección de las formas lingüísticas pretende revelar este juicio” (Albelda 2014: 85).

De estos criterios, se destaca que la intensificación solo puede identificarse en un contexto comunicativo (Meyer-Hermann 1988, Albelda 2014). No existe un listado de formas específicas que siempre actúan como intensificadoras, si bien se distinguen varios modos de intensificación. Así, Albelda (2014: 89-90) diferencia “la intensificación a través de la expresión lingüística”, “la intensificación a través del propio significado” y “la intensificación modal”. Según la autora, la intensificación a través de la expresión lingüística se produce expresando el valor extremo o absoluto de la cantidad o cualidad del referente, sin que se altere el valor veritativo del enunciado, como en (1) por el empleo del superlativo *buenísimo* y del adverbio *hasta* que indica un límite extremo considerado como algo inesperado (Albelda 2014: 80 y 89). Luego, la intensificación a través del significado se relaciona con la exageración del contenido proposicional, como en el ejemplo (2) en la comparación de una persona con un cerdo (Albelda 2014: 80 y 90). Por último, la intensificación modal, principalmente de las modalidades epistémicas y deónticas, se produce por el refuerzo del compromiso del hablante hacia lo dicho, como en (3) por el uso de las formulaciones *Yo puedo asegurarle* y *eso lo tengo absolutamente claro* (Albelda 2014: 90).

(1) A: ¿No te gustan los ajos tiernos?

D: eso está **buenísimo** en la tortilla

A: y crudos a mí me gustan **hasta** crudos.

(2) **Ese era un cerdo.**

(3) **Yo puedo asegurarle, y eso lo tengo absolutamente claro,** que no voy a hacer nada que no deba hacer ni en lo que no crea.

Observamos que la intensificación actúa principalmente en el plan retórico-argumentativo, dado que produce un realce de lo dicho por el propio hablante, convirtiéndose en un mecanismo argumentativo en el marco de la conversación (Albelda y Briz 2020). Sin embargo, también se le reconoce una incidencia en el plan social porque el realce de lo dicho por el hablante puede afectar las imágenes de los participantes en la conversación, actuando como un “refuerzo valorizador o amenazante de la imagen propia o ajena” (Briz 2017b: 39). A partir de estas consideraciones, se destacaron tres funciones distintas de la intensificación: la auto-reafirmación, la alo-reafirmación y la contra-reafirmación (Briz 2017a, 2017b). La función auto-reafirmativa, más bien monológica, aparece cuando el hablante “refuerza lo dicho, su acción o intención, su argumentación o su propia imagen” (Briz 2017a: 51). Así, aparece argumentativamente para expresar un mayor grado de certeza, seguridad, credibilidad del hablante hacia lo dicho y, socialmente, para reforzar la propia imagen del hablante vehiculada en la interacción (Briz 2017b). En cambio, las funciones alo- y contra-reafirmativas inciden en la expresión del posicionamiento del hablante con respecto a otro interlocutor o tercero (Briz 2017a, 2017b). En la alo-reafirmación, el hablante reafirma al otro o a un tercero, o realza un acuerdo (Briz 2017a: 53), mientras que, en la contra-reafirmación, el hablante refuerza la expresión de una postura contraria o realza un desacuerdo (Briz 2017a: 54). Esta última función también se manifiesta a través de la expresión de afirmaciones reforzadas contra otro interlocutor o tercero, como en los insultos y actos de habla que amenazan directamente la imagen del interlocutor (Briz 2017b).

En esta investigación, nos basamos en la definición propuesta por Albelda y Briz (2020: 582) según la cual la intensificación es una “estrategia retórico-pragmática de argumentación por la que se refuerza lo dicho y/o la intención del emisor” y “se expresa un mayor compromiso con lo dicho para asegurar la credibilidad, acuerdo o adhesión del destinatario, y así lograr más eficazmente las metas conversacionales en el discurso”.

En el ámbito del español, un gran número de investigaciones se centraron en el estudio de la intensificación en el lenguaje oral, sobre todo en la conversación coloquial (Albelda 2005; Briz 1998, 2017b; Molina Martos 2010; Montecino S. 2004) y, en menor medida, en el debate político (Estrada y Herrera 2018). En lo concerniente a los géneros discursivos escritos, los estudios sobre los procedimientos de intensificación escasean, pese a su reconocimiento como elemento recurrente en la comunicación en línea, y específicamente en las secciones de comentarios a artículos de prensa, como se ha mencionado en la introducción. Por eso, trataremos más detalladamente a continuación las observaciones destacadas sobre la intensificación en los estudios sobre los comentarios de prensa.

2.2. La intensificación en los comentarios de prensa en línea

Los comentarios a artículos de prensa digital forman un género discursivo caracterizado por la expresión de opiniones personales. En la introducción del presente artículo, mencionamos investigaciones que destacan la presencia de intensificación en los comentarios a artículos de prensa. En lo sucesivo, profundizaremos en las observaciones

hechas en dichos estudios con el objetivo de acercarse a las manifestaciones del fenómeno de la intensificación pragmática en este género específico.

En el marco de los estudios sobre los comentarios de la prensa digital, Fuentes Rodríguez (2013) resalta que las valoraciones y evaluaciones expresadas en este tipo de discurso suelen presentarse de forma intensificada, en razón del alto grado de subjetividad y emoción que las caracteriza. Al respecto, Sal Paz (2012) destaca como estrategia retórica la aparición explícita del yo-hablante en los comentarios de prensa que añade al discurso valores pragmáticos como la intensificación. Además, en las investigaciones antes mencionadas en torno a la manifestación de (des)cortesía en este tipo de discurso, se resaltó la presencia de intensificación, añadiendo por ejemplo que “los comentarios de los lectores no son atenuados ni corteses, sino más bien todo lo contrario cuando surgen las diferencias de opinión” (Sanmartín Sáez 2019: 178). Al respecto, Sanmartín Sáez (2019) destaca la aparición frecuente de insultos explícitos dirigidos al interlocutor a través del empleo de términos malsonantes, los cuales pueden expresarse de forma intensificada por el uso de las mayúsculas.

A pesar del interés suscitado por el análisis de los comentarios de prensa, encontramos pocos estudios centrados específicamente en las estrategias de intensificación empleadas en este tipo de discurso. Al respecto, cabe destacar la investigación de Moya-Muñoz y Carrió-Pastor (2018), ya mencionada, sobre las estrategias de intensificación empleadas en comentarios de prensa a noticias digitales sobre temas políticos y deportivos en el diario *El País* (en España) y *Emol* (en Chile). Su análisis contrastivo les permitió destacar que los internautas españoles suelen intensificar más sus intervenciones que sus homólogos chilenos, y además suelen emplear estrategias lingüísticas típicas del registro coloquial u oral, así como estrategias de llamadas de atención del receptor. En cuanto a las estrategias, los autores observaron que el “léxico marcado semánticamente como intenso” es la categoría más empleada para intensificar en este tipo de discurso (Moya Muñoz y Carrió-Pastor 2018: 24), pero que la temática (política o deportiva) no parece influir de forma destacable en la aparición de fenómenos intensificadores.

Así, el objetivo de esta investigación es también contribuir al estudio de la intensificación en los comentarios de la prensa digital, al estudiar intervenciones relacionadas con temas controvertidos ajenos a la política y los deportes.

3. Metodología

Como se ha mencionado en la introducción, este artículo propone un análisis de la intensificación en comentarios a artículos de prensa sobre la fiesta de Moros y Cristianos en España y las controversias relacionadas con dicha fiesta, a saber, la imagen vehiculada de los musulmanes y la participación de las mujeres.

Con ese propósito, se recopilieron artículos periodísticos procedentes de los principales diarios españoles en versión digital a partir de palabras claves por medio de la herramienta Woodpecker (fuente omitida por motivo de anonimidad) y se seleccionaron manualmente los datos a analizar basándose en tres criterios:

- i) El periodo de publicación, delimitado desde 2010 hasta 2020 porque corresponde con el momento en el que las controversias están vivas y suscitan debates en línea;
- ii) El tema del artículo periodístico, que debe ser la fiesta en sí misma y relacionarse con las controversias que aparecieron en la sociedad;
- iii) La presencia de comentarios en reacción al artículo periodístico.

Así, se guardaron todos los artículos periodísticos que cumplieran con los criterios y se recolectaron las intervenciones que aparecían en sus secciones de comentarios, con lo cual se analizaron 281 comentarios repartidos en respuestas a 19 artículos periodísticos¹, con un total de 13345 palabras.

El presente artículo es parte de una investigación más amplia sobre las estrategias lingüísticas de atenuación e intensificación empleadas para posicionarse en interacciones en línea en relación con tradiciones controvertidas en la sociedad española por el tratamiento de ciertos grupos sociales. La metodología de análisis empleada sigue las pautas propuestas por Albelda et al. (2014) en su ficha metodológica para el análisis pragmático de la atenuación. Sin embargo, dado las características de los discursos en línea estudiados en el marco de esta investigación, adaptamos la ficha propuesta, por un lado, a las características de las interacciones en línea estudiadas y, por otro lado, a los fenómenos lingüísticos de intensificación. Por consiguiente, la metodología seguida no solo se interesa por las estrategias lingüísticas empleadas y sus funciones, sino también por el contexto comunicativo en el que aparecen, como detallamos a continuación.

Mencionamos en un trabajo anterior (Aulit no publicado) que el análisis de un fenómeno pragmático en interacciones en línea necesita tomar en cuenta las características contextuales propias de dichas interacciones. Por consiguiente, el análisis del contexto comunicativo en el que aparecen las estrategias de intensificación trata de identificar el tipo de intervención, así como el fin del acto de habla. Por un lado, el tipo de intervención consiste en determinar si el comentario en el que aparece un procedimiento de intensificación es una intervención reactiva a lo dicho por uno o varios interlocutor(es) anterior(es) identificable(s), al contenido del artículo o a lo dicho anteriormente de forma general. Por otro lado, el análisis del fin del acto de habla busca determinar si el hablante expresa una postura personal sin relacionarla con algo mencionado anteriormente (reaccionar), si se opone a (contradecir) o sostiene (apoyar) una postura expresada por otra persona, o si se dirige (dirigirse) a un interlocutor para criticarle o preguntarle algo. El presente análisis también considera la temática abordada en el acto de habla, con el objetivo de identificar si la intensificación aparece más en actos centrados en la propia fiesta o en el aspecto controvertido de la fiesta, en actos sobre la sociedad de forma general (dado que pueden ocurrir digresiones hacia cuestiones societales más generales), o en críticas o ataques.

¹ Los artículos se publicaron en uno de los siguientes periódicos: *20minutos*, *ABC*, *Alerta Digital*, *elDiario.es*, *El Mundo*, *El País* y *La Vanguardia*. Este corpus no presenta un reparto equilibrado del número de artículos y comentarios entre los periódicos. Sin embargo, pensamos que este hecho podría deberse a la política del diario y/o ser una señal del interés del periódico y su público lector en las temáticas aquí tratadas.

En lo concerniente a las estrategias lingüísticas de intensificación, esta investigación se basa en los modos de intensificación y los procedimientos lingüísticos que pueden participar en ellos, destacados por varios investigadores en el ámbito del español (Albelda 2005, 2014; Briz 1998). Así, se escogieron y se reorganizaron los modos y los procedimientos analizados en categorías establecidas en función del efecto general producido, con subcategorías formadas por los tipos de estrategias lingüísticas, como muestra la tabla 1.

Tabla 1: Estrategias lingüísticas de intensificación

Modos de intensificar	Estrategias lingüísticas empleadas para intensificar
1. Expresión del valor extremo o absoluto de la cantidad o cualidad expresada por el contenido proposicional	<ul style="list-style-type: none"> - Modificadores morfológicos - Recursos léxicos - Modificadores escalares - Estructuras sintácticas intensificadoras - Estructuras sintácticas con yuxtaposición de elementos con fin intensificador
2. Exageración del significado del contenido proposicional	<ul style="list-style-type: none"> - Recursos semánticos
3. Expresión del compromiso del hablante con lo dicho	<ul style="list-style-type: none"> - Elección del verbo o construcción verbal - Marcadores del discurso - Usos modalizados de los tiempos verbales
4. Realce de la subjetividad/ de los papeles de los participantes en la interacción	<ul style="list-style-type: none"> - Repetición de pronombres personales - Modalidad expresivo-apelativa - Modalidad oracional expresiva - Modalidad oracional apelativa
5. Transmisión de actitudes proposicionales mediante el código escrito	<ul style="list-style-type: none"> - Elementos propios del código escrito digital

Además, para la elaboración de la tabla 1, se tomaron en cuenta estudios específicos sobre determinados procedimientos lingüísticos que, en nuestra opinión y a la luz del análisis, también pueden actuar con valor intensificador. Por ejemplo, en cuanto a la expresión del compromiso del hablante, se integraron las reflexiones de Miche (2018) sobre el uso de las perífrasis deónticas en los foros en línea, así como las consideraciones de Thegel (2017) sobre los condicionales evidencial e inferencial. También se consideraron algunas estrategias destacadas por Brenes Peña (2009, 2011) en sus estudios sobre la agresividad verbal y los actos de habla disentivos, al igual que reflexiones sobre estructuras exclamativas que realzan la subjetividad del hablante (Anscombe 2013; Rett 2011). Por último, se incluyeron los elementos tipográficos propios del código escrito digital, esto es, los emoticonos, el uso estratégico de la puntuación de la modalidad, así como los alargamientos y el empleo de las mayúsculas, dado que guían la interpretación del interlocutor y pueden reforzar la fuerza ilocutiva del acto de habla (Dresner y Herring 2010; Figueras 2014; Yus 2014).

En el marco teórico del presente artículo, se mencionaron las funciones de la intensificación destacadas en varios estudios sobre el tema. En lo concerniente a las funciones, la metodología de análisis empleada en el marco de esta investigación propone identificar, junto a las funciones alo-reafirmativa y contra-reafirmativa, el participante al que va dirigida la estrategia de intensificación, dado las características situacionales de las interacciones en línea aquí estudiadas. Por consiguiente, a partir de las observaciones de Goffman (1981) sobre los marcos de participación y las reflexiones sobre los tipos de intervención en los comentarios de prensa (reactiva al comentario de otro interlocutor, al contenido del artículo o al conjunto de la discusión), se determinaron los distintos tipos de participantes posibles y se integró, en el análisis, la distinción entre la alo- o contra-reafirmación hacia un interlocutor ratificado (no) designado o un tercero.

La metodología desarrollada en el marco de esta investigación permitió analizar las estrategias lingüísticas de intensificación empleadas en las interacciones en línea estudiadas tomando en cuenta las funciones desempeñadas en el marco de la interacción, así como los contextos comunicativos en los que aparecen, como veremos a continuación.

4. Análisis y resultados

4.1. Estrategias de intensificación

El análisis de los datos muestra que aproximadamente la mitad de las intervenciones analizadas presentan intensificación pragmática, como se desprende de la tabla 2.

Tabla 2: Resultados generales del análisis de la intensificación

	Número de datos
Intervenciones analizadas	281
Intervenciones con intensificación	135
Porcentaje de intervenciones intensificadas	48%

En total se recopilieron 259 actos intensificados y 371 estrategias lingüísticas, lo cual indica que pueden aparecer varios actos de habla intensificados y varias estrategias lingüísticas de intensificación en una misma intervención. Asimismo, al interesarse por los fenómenos de intensificación específicos, el análisis pone de manifiesto cierta diversidad tanto en cuanto a las estrategias, como en cuanto a los modos de intensificar, tal como los distinguimos en la sección metodológica. Como lo ilustra el gráfico 1, si bien destacamos una predominancia de intensificación del contenido proposicional a través de la expresión lingüística (estrategias en azul oscuro), también es frecuente la intensificación modal a través del refuerzo del compromiso del hablante con lo dicho (estrategias en amarillo claro), y la intensificación por realce de la subjetividad del hablante (estrategias en amarillo). Junto a esto, cabe resaltar la importancia de los elementos propios del código escrito digital como mecanismos de intensificación.

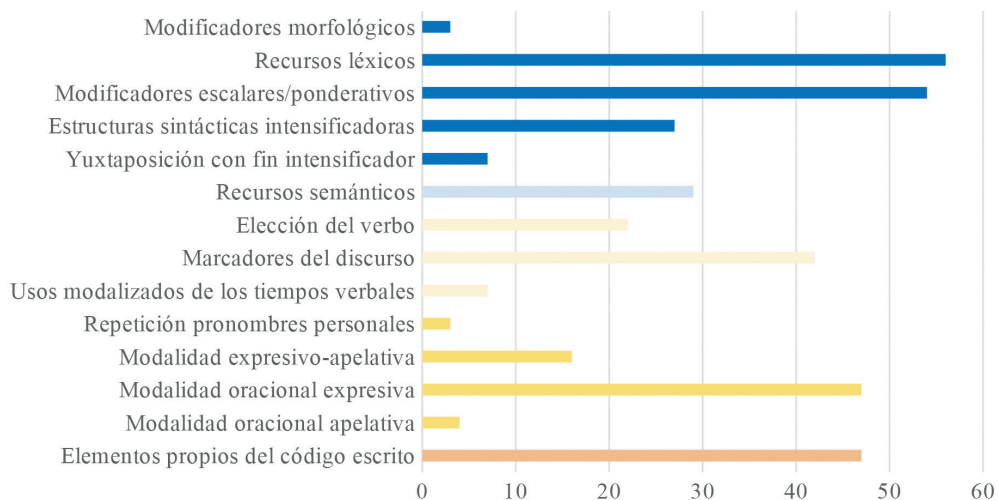


Gráfico 1: Número de estrategias de intensificación

A continuación, comentaremos algunas estrategias lingüísticas que aparecen frecuentemente en los comentarios en línea analizados, siguiendo el orden de frecuencia de aparición en el corpus estudiado. Como muestra el gráfico 1, las estrategias lingüísticas más frecuentes son los recursos léxicos (56 ocurrencias), principalmente términos del registro estándar cuyo significado posee el rasgo de intensificación, como los lexemas *aberrante* y *vomitivo* en el ejemplo (4), en el que el hablante reacciona a un artículo de Alerta Digital sobre la exigencia de suspensión de las fiestas de Moros y Cristianos por parte de la Federación de Entidades Religiosas Islámicas.

(4) Nombre² 19/10/2011 9:08

*Me parece **aberrante** y **vomitivo** que unos españoles de origen cristiano **de toda la vida de sus padres**, se hayan islamizado de tal manera, y que **encima** se pronuncien en nombre de asociaciones islámicas de España, **queriendo no, exigiendo** que cosas tradicionales nuestras **desde todos los tiempos**, sean suprimidas, estos analfabetos lo que quieren es suprimir de un plumazo partes de la historia de nuestra querida España, pero con estos políticos que tenemos que permiten **hasta** policía secreta islámica como sucede en distintos sitios de Cataluña, no podemos esperar otra cosa, si no les gusta nuestro país como lo es **de toda la vida**, lo que **tienen que hacer** es irse **ya** de aquí, y nos quitaríamos **montones de desleales de encima**. **Viva España**. [ALE2011a]³*

² Reproducimos el contenido de las intervenciones tal cual sin corregir errores de lengua. Sin embargo, por motivos de privacidad, hemos elegido anonimizar los datos de cara a su tratamiento y cita. Por consiguiente, a fin de poder identificar a los distintos interlocutores, hemos decidido indicar si el internauta utiliza un seudónimo o su nombre. Por eso, se sustituyeron los nombres de usuario por “nombre” o “seudónimo”, seguido de un número que permite distinguir a los interlocutores.

Por motivos de claridad en la presentación de los ejemplos, se ha elegido poner en evidencia con cursivas los actos de habla intensificados y resaltar con letra negrita las estrategias lingüísticas de intensificación.

³ Entre corchetes indicamos las referencias al periódico en el que se publicó el comentario. Los tres primeros caracteres corresponden a las primeras letras del nombre del periódico (ALE con referencia a *Alerta Digital*,

En menor medida, también aparecen recursos léxicos del registro coloquial que, además de expresar una cualidad o cantidad de forma extrema (a través del empleo del término *pacilga* o de la locución *como Pedro por su casa*, por ejemplo), también pueden intensificar el contenido proposicional realzando la subjetividad del hablante en cuanto a la cantidad o cualidad del referente (*ser de pacotilla, chorrada, borrachuzo, gilipolleces*). En lo concerniente a la intensificación a través de la expresión lingüística (54 ocurrencias), aparecen adverbios y operadores argumentativos que actúan como modificadores escalares o ponderativos, como los adverbios *encima* y *hasta* y la locución *montones de* en el ejemplo (4).

Asimismo, como se ha mencionado anteriormente, las intervenciones analizadas en el marco de esta investigación presentan intensificación relacionada con el realce de la subjetividad del hablante y/o del papel de los participantes en el intercambio. Al respecto, el gráfico (1) permite destacar una alta presencia de intensificación a través de la modalidad oracional expresiva (47 ocurrencias), la cual se manifiesta principalmente mediante el uso de oraciones exclamativas, como en *Tú eres cortito no!!* y *Total, pronto, no tendremos nada que perder!* y, en menor medida, locuciones interjectivas como *Viva España*, mencionada en (4). Además, se intensifica la modalidad a través del uso de marcadores del discurso (42 ocurrencias) que expresan explícitamente el compromiso del hablante con lo dicho, por ejemplo, los operadores modales de reafirmación *desde luego, seguro (que), claro (que), evidentemente*, pero también los de refuerzo de la negación *para nada* y *en absoluto*.

A continuación, se encuentran en las intervenciones analizadas otros procedimientos lingüísticos que se relacionan con los distintos modos de intensificar. Se utilizan en cierta medida también recursos semánticos (29 ocurrencias) como las hipérboles (*de toda la vida de sus padres, desde todos los tiempos* en el ejemplo (4)) y metáforas (*me quedo de piedra*), estructuras sintácticas intensificadoras (27 ocurrencias) como las exclamativas (*¡Cuánta estupidez se dice desde la ignorancia!*), verbos (22 ocurrencias) que indican necesidad (*lo que tienen que hacer es irse*, en (4)) o compromiso del hablante (*les digo que, es obvio que*) y estructuras expresivo-apelativas (16 ocurrencias) que transmiten la actitud del hablante cuestionando la postura de otro (*pero de qué imagen hablan?*). Los demás procedimientos lingüísticos mencionados en la metodología, si bien aparecen todos al menos una vez en el corpus estudiado, no aparecen con mucha frecuencia para intensificar en este tipo de interacciones.

Asimismo, cabe destacar que los elementos propios del código escrito que pueden emplearse para transmitir actitudes proposicionales son una de las estrategias de intensificación más frecuentes (47 ocurrencias) en las interacciones objeto de esta investigación. No obstante, se desprende del análisis que, entre los elementos propios del código escrito digital, solo encontramos con valor intensificador el uso estratégico de la puntuación, principalmente la repetición de la puntuación exclamativa final, y las mayúsculas. Además, no destacamos diferencia importante entre la aparición de ambos tipos de procedimientos en el corpus estudiado. Este rasgo parece presentarse como ca-

ELM con referencia a *El Mundo*, ABC con referencia a *ABC* y ELD con referencia a *elDiario.es*) y los números corresponden al año (2015, por ejemplo). Además, se añade una letra minúscula cuando hay varios artículos procedentes del mismo periódico en el mismo año.

racterístico del género digital formado por los comentarios de prensa, puesto que estos elementos del código escrito no aparecerían con la misma frecuencia en otros géneros escritos digitales como por ejemplo la prensa en línea.

En conclusión, el análisis de las estrategias de intensificación empleadas en los comentarios en línea analizados muestra que aparece cierta diversidad en cuanto a los modos de intensificación frecuentes y los procedimientos lingüísticos utilizados, si bien se destacan tácticas lingüísticas más empleadas que otras. A continuación, nos interesaremos por los contextos situacionales en los que aparecen, con el objetivo de destacar su papel para el posicionamiento del hablante en este tipo de interacciones sobre temas controvertidos.

4.2. Contextos comunicativos de aparición de las estrategias de intensificación

Como resaltamos en la sección metodológica, el análisis del contexto comunicativo de las interacciones estudiadas se centra en la identificación del tipo de intervención reactiva y del fin del acto de habla. El análisis llevado a cabo destaca que las estrategias de intensificación aparecen mayoritariamente en intervenciones reactivas (*IR*) a lo dicho anteriormente de forma general, como ilustra la tabla 3. De eso se desprende que en aproximadamente la mitad de las intervenciones los internautas no suelen reaccionar directamente al contenido presentado en el artículo mismo, ni al comentario de otro internauta anterior, lo que confirma las observaciones de González Arias y Rodríguez Cuadra (2014) sobre la interacción de los lectores en los periódicos digitales. Además, la tabla 3 permite resaltar que la intensificación aparece sobre todo en actos de habla que expresan una postura personal del hablante sin relacionarla explícitamente con una posición anteriormente expresada (reaccionar).

Tabla 3: Tipos de intervención y actos de habla intensificados

	Reaccionar	Contradecir	Apoyar	Dirigirse	Total
IR a algo dicho por otro interlocutor destacable	27	9	13	22	71
IR al contenido del artículo	42	1	0	12	55
IR a lo dicho anteriormente de forma general	120	6	0	7	133
Total	189	16	13	41	259

El ejemplo (5) a continuación presenta una intervención reactiva a lo dicho en la discusión anterior de forma general con actos de habla intensificados que consisten en reacciones personales no relacionadas con otras posturas.

(5) Nombre2 06.abr.2012 | 18:36 #28

La tradición es la tradición... No es machismo, lo que pasa es que hay mucha imbécil que se siente discriminada por todo... *Es una tradición de muchísimos años y son hombres, NO MUJERES. Eso es todo...lo demás...hablar de machismo y mamarrachadas similares.... es ser bobo del todo....* [ELM2012a]

En el ejemplo (5), el locutor se expresa sobre la inclusión de las mujeres en las fiestas. Mientras el artículo periodístico trata de un rechazo de una solicitud de participación de unas niñas en las fiestas, los comentarios anteriores al que presentamos en (5) exponen opiniones divergentes sobre distintos aspectos, como la inclusión o exclusión de grupos sociales, el mantenimiento de las tradiciones y la evolución de las fiestas. En esta intervención, el internauta reacciona al conjunto de la discusión expresándose sobre varios aspectos antes mencionados sin relacionar explícitamente su postura con otras anteriormente expuestas. Intensifica su postura mediante el uso de mayúsculas que llaman la atención (*NO MUJERES*) y el empleo del operador argumentativo *del todo*.

Asimismo, como se ha mencionado, los fenómenos de intensificación pragmática aparecen también en cierta medida en las interacciones estudiadas en intervenciones reactivas a algo dicho por otro(s) interlocutor(es) destacable(s) y, en menor medida, en intervenciones reactivas al contenido del artículo. A propósito, al abordar esta dimensión más interpersonal junto al fin del acto de habla, el análisis pone de manifiesto que, si bien los actos de habla que consisten en la expresión de una postura personal separada de cualquier postura anterior siguen prevaleciendo, existen diferencias según el fin del acto de habla. Por ejemplo, solo se han encontrado actos de habla de apoyo en respuesta a algo expresado por otro interlocutor identificado, como en (6).

(6) Seudónimo1 21.abr.2010 | 17:27 #1

Otro año más la misma historia...en valencia la fallera mayor siempre es mujer y no he oído ni a valencianos, ni asociaciones, ni medios de comunicación poner el grito en el cielo porque es una TRADICIÓN....pero por lo visto aquí eso ya no importa.

Seudónimo2 22.abr.2010 | 10:24 #5

Totalmente de acuerdo con el comentario número 1. Cuando la mujeres se pongan en las escuadras de los hombres, que la fallera pueda ser también hombre, o que en el nacimiento de Belen que se recuerda en Reyes, que la Virgen María puede ser un hombre y San José una mujer. Por qué no? Que a reina del carnaval en Tenerife, también pueda presentarse un hombre. También estaría bien entonces... no?? Las fiestas de Alcoy son un recuerdo histórico de una guerra. Un recuerdo histórico que trata de ser fiel a la realidad de la época. *Si en esa época las mujeres no iban a la guerra, no queremos ser ahora revisores de la historia, ya está bien.* [ELM2010a]

En este ejemplo, Seudónimo2 reacciona a la intervención de otro interlocutor expresando un acuerdo intensificado mediante el uso del operador argumentativo *totalmente*. A continuación, retoma parte de los argumentos de su interlocutor, a saber, la referencia a las Fallas de Valencia y la idea de tradición, para seguir expresando su postura y apoyando la de su interlocutor a través del tono irónico y de la locución interjetiva *ya está bien* que realza su subjetividad.

Cuando el acto de habla contradice o se dirige a alguien para criticarle o preguntarle algo, observamos que también suele aparecer en un comentario de respuesta a algo dicho por otro interlocutor, como en (7). En este ejemplo, dos internautas reaccionan al

comentario de Seudónimo3. El primero empieza su intervención utilizando el término *chorrada*, un recurso léxico del registro coloquial que le permite, además de calificar lo dicho por su interlocutor, realzar su propia subjetividad, oponiéndose así a la postura expresada. En lo concerniente a la segunda respuesta, el uso de la estructura *no tener ni idea* por parte de Seudónimo5 intensifica el contenido proposicional, convirtiendo lo dicho en una crítica hacia el internauta inicial.

(7) Seudónimo3 06.abr.2012 | 14:20 #1

Toda fiesta o colectivo que prohíba participar a otros colectivos (mujeres, personas de otra religión, raza, etc.) deberían estar prohibidas por Ley, si es que no lo están ya.

Seudónimo4 06.abr.2012 | 16:24 #11

#1 **Chorradas**. En estos acontecimientos se cuidan hasta el máximo detalle el rigor histórico, incluyendo rangos militares, vestimenta, etc. *Es una recreación de lo que ocurrió, y punto*. ¿hubo mujeres pegando tajos con espada o cimitarra en Alcoy? No. *Pues ya está, más claro el agua*. Esto es historia. *La historia no puede ser políticamente incorrecta; es lo que es y punto*.

Seudónimo5 06.abr.2012 | 16:36 #13

#1. Los míos. *No tienes ni idea de en qué consiste la fiesta*. Pero lo has conseguido, ya te han contestado más de tres, que es lo que buscabas. [ELM2012a]

Sin embargo, se destacan además actos de habla que contradicen o se dirigen al interlocutor en intervenciones que reaccionan al contenido del artículo o al conjunto de la discusión, como en los ejemplos (8) y (9).

(8) Seudónimo6

¿En España no existe el odio al islam? ¿Se ha pasado usted por antros como Caso Aislado, Mediterráneo Digital y demás pocilgas digitales? ¿Ha echado un ojo por Twitter? No hace ni falta salir del ABC, vea el hilo del artículo del 17 de agosto («Da miedo salir en las noticias todos los días») y lea las barbaridades que escriben los comentaristas, mientras que simultáneamente borraron mis comentarios (después de haber sido aprobados) por intentar defender a los musulmanes. Quizá no existe islamofobia demográficamente relevante porque es una patología repugnante, pero hay ciertas agendas que lo promueven, y es sólo cuestión de tiempo. Veremos. [ABC2018b]

(9) Seudónimo7 06.abr.2012 | 17:32 #23

El argumento de que es una recreación histórica es insostenible, porque no es para nada una recreación rigurosa y si lo fuese tendría que tenerse en cuenta muchos más factores que no se tienen en cuenta. No hay ni debería haber ningún problema en permitir a las mujeres entrar a formar parte en estas fiestas como iguales con los hombres. Una vez puestos los trajes no hay casi diferencia entre hombres y mujeres. Y ellas pueden hacer todo lo que hacen ellos (refiriéndome a las fiestas) [...] [ELM2012a]

En el ejemplo (8), el internauta reacciona al contenido del artículo dirigiéndose directamente al periodista. Cuestiona sus palabras mediante la heterorrepetición (*¿En España no existe el odio al islam?*), antes de expresar su postura personal en una estructura concesiva en la que utiliza la metáfora con léxico intensificado (*es una patología repugnante*) para apoyar su propia argumentación en un acto de habla final que contradice al periodista. En cambio, en (9), el hablante reacciona al conjunto de la discusión negando de manera intensificada (*para nada*) un argumento expresado anteriormente en la discusión.

Para terminar, el presente análisis también considera las temáticas tratadas en los actos de habla intensificados. A este respecto, cabe resaltar que los ejemplos mencionados hasta ahora ilustran la variedad de temáticas tratadas: las características de la fiesta (ejemplos 7 y 9) y el aspecto controvertido de la misma (ejemplos 5 y 6), la sociedad española (ejemplo 8) y el papel en la sociedad de los grupos sociales relacionados con la controversia (ejemplos 6 y 8), pero también críticas hacia el comportamiento de interlocutores o terceros (ejemplos 5, 7 y 8) y reflexiones más generales (ejemplo 7). El análisis general de los comentarios muestra que los fenómenos de intensificación aparecen, en gran medida, en actos que tratan del papel de los grupos sociales en la sociedad (75 ocurrencias), pero también con mucha frecuencia en actos sobre el aspecto controvertido de la fiesta (49 ocurrencias). Luego, también aparecen con cierta frecuencia (entre 21 y 23 ocurrencias respectivamente) en actos sobre las características de la fiesta y la sociedad de forma general, pero también en críticas al interlocutor y terceros.

En conclusión, el análisis de los contextos comunicativos en los que aparecen las estrategias de intensificación revela que predomina la aparición de intensificación en interacciones reactivas a la discusión de forma general y en actos de habla que expresan una postura personal del hablante, si bien se observan también otros contextos de aparición relacionados con la dimensión más interpersonal. Asimismo, el análisis demuestra la variedad de temáticas tratadas en los actos de habla intensificados, lo que ilustra el hecho de que una controversia concreta pueda reflejar varios aspectos sociales controvertidos en el debate público más amplio. A continuación, nos centraremos en las funciones desempeñadas por las estrategias de intensificación, con el objetivo de identificar su papel para la argumentación y la imagen de los participantes en las interacciones.

4.3. Funciones desempeñadas por las estrategias de intensificación

Comentamos anteriormente las funciones de la intensificación generalmente destacadas en la literatura sobre el tema, a saber, la auto-reafirmación, la alo-reafirmación y la contra-reafirmación. Al respecto, los resultados del análisis indican que la función auto-reafirmativa es la más frecuente en el corpus de interacciones estudiadas, seguida por una gran frecuencia de contra-reafirmación, pero pocos casos de alo-reafirmación, como se desprende del gráfico 2.

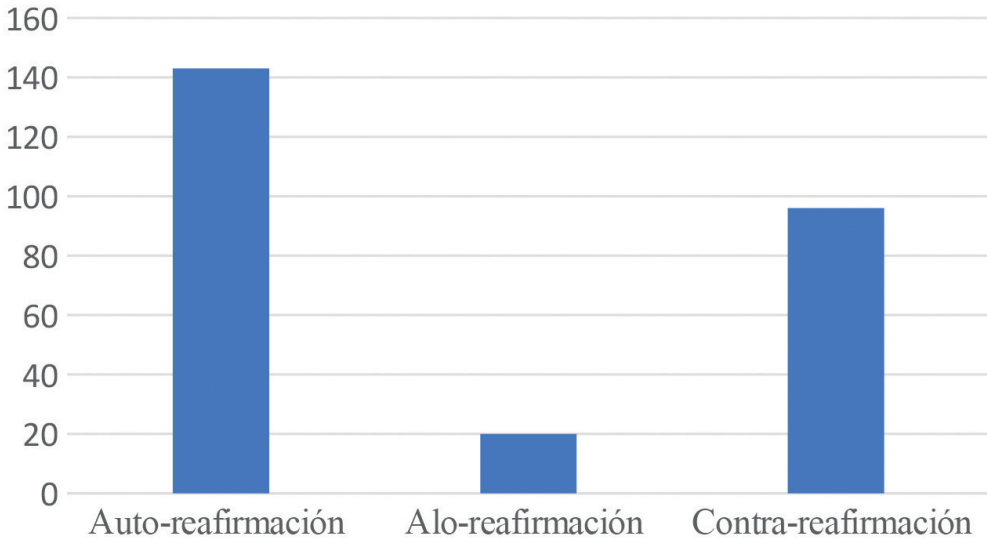


Gráfico 2: Funciones de la intensificación

Al interesarse por los contextos comunicativos de aparición de las estrategias de intensificación con función auto-reafirmativa, el análisis revela que más de la mitad de las estrategias aparecen en intervenciones reactivas al conjunto de la discusión, mientras que las demás se distribuyen de forma semejante en las intervenciones reactivas al contenido del artículo y a otros comentarios específicos, lo que coincide en parte con las observaciones destacadas en la sección (4.2.). Además, los resultados muestran que casi todas las tácticas que cumplen una función auto-reafirmativa aparecen en actos de habla que expresan una postura propia sin posicionarse respecto a posturas anteriormente expresadas. El ejemplo (10) a continuación presenta un comentario que aparece en respuesta a un artículo y una discusión sobre la exigencia de suspensión de las fiestas por parte de la Federación de Entidades Religiosas Islámicas.

(10) Seudónimo8 19/10/2011 23:20

Aquí no tiene que venir nadie de fuera a exigirnos nada. Las fiestas de moros y cristianos forman parte de la cultura española, y a quien no le gusten, que se aguante. Y si no, como muy bien se ha dicho por aquí, puerta. *Es de pura normalidad que las personas que no estén a gusto en nuestro país regresen al suyo.* Así quizá ellos estarían mejor y dejarían tranquilos a los demás. Y esto no es ser racista. *Es, simplemente, ser lógico. Desear que, si una persona no se encuentra bien en casa de otro, se vaya a su casa, es pura lógica.* Ah, pero, ¿es que en su casa aún viven peor que aquí? Hombre, en ese caso, que no vengan con exigencias, que sepan dónde viven y que dejen vivir a los demás. Y si esa gente no quiere demostrar agradecimiento, como mínimo que tengan respeto. [...] [ALE2011a]

En este ejemplo, el hablante reacciona al conjunto de la discusión expresando su propia postura. El empleo del operador informativo *puro* en *es de pura normalidad* y *es de pura lógica* cumple una función auto-reafirmativa porque fortalece la argumentación del hablante al focalizar los sustantivos con los que aparece y darles más fuerza argumentativa (Fuentes Rodríguez 2009). Asimismo, el operador enunciativo *simplemente* también actúa como procedimiento de intensificación porque refuerza la expresión del punto de vista del hablante presentándola como adecuada a su intención comunicativa (Fuentes Rodríguez 2009).

En lo concerniente a las funciones alo- y contra-reafirmativas, explicamos en la sección metodológica que, en el marco de esta investigación, decidimos incluir la identificación del participante implicado (interlocutor (no) designado o tercero). A ese respecto, se destacan tendencias diferentes entre ambas funciones. En cuanto a la alo-reafirmación, se desprende del análisis que las estrategias de intensificación que aparecen con función alo-reafirmativa suelen reafirmar a un interlocutor designado (en 12 ocurrencias sobre 20), expresando frecuentemente acuerdos reforzados, como en el ejemplo (6) antes mencionado. Además, cabe destacar que aparecen también en actos de habla que reafirman parte de lo dicho por el interlocutor, a veces en intervenciones contraargumentativas, como en (11).

(11) Seudónimo9 | 20/03/2015 - 15:28h #3

Desde luego que es llevar a extremo el considerar insultantes las fiestas de Moros y Cristianos. También es verdad que dichas fiestas se han de celebrar dentro del respeto a todas las confesiones, pues nos resultaría algo intolerable que cualquier país árabe celebrara el lanzar a un maniquí disfrazado de occidental desde el campanario más alto y le acuñaran con el nombre: «muerte al occidental», por poner un ejemplo. [...]

Seudónimo10 | 08/04/2015 - 11:28h #6

Seudónimo9, **a mí** lo que me resulta intolerable es lo que ocurre en la actualidad, que en muchos países musulmanes y otros que no lo son (Sudán, Siria e Iraq, pero también Kenya), a los cristianos **se los hostiga, secuestra, asesina, viola, sólo por su religión**. [...] Me parece «tontuno» que tratemos de no «ofender sensibilidades» de los musulmanes que viven en Occidente, cuando por otro lado a los occidentales que viven en los países musulmanes el ir a una iglesia puede poner en riesgo su vida. Habría que aplicar un poco más de reciprocidad y firmeza, y un poco menos de laxitud y estar siempre cediendo en todo... *Eso no quita para que, ciertamente, me parezca mal que se tiren maniquies disfrazados de personas (con la ropa que sea), ya que es apología de la violencia.* [...] [ELD2015a]

Este ejemplo ilustra una intervención reactiva de discrepancia con algo dicho por un interlocutor designado. Después de haber expresado su propia postura, el hablante reafirma parte de lo dicho por su interlocutor mediante el operador modal *ciertamente* que presenta una parte de la postura del interlocutor como reconocida y compartida.

Asimismo, se observan estrategias de intensificación con función alo-reafirmativa dirigida a terceros (7 ocurrencias sobre 20), principalmente en actos de habla expresivos

que realzan la imagen de las poblaciones en las que se celebran las fiestas, o de España y los españoles, como en (4) y en (12) a continuación. En este ejemplo, el hablante reacciona a un artículo y discusión sobre la posible suspensión de las fiestas de Moros y Cristianos por parte del Gobierno tripartito de Valencia. Después de expresarse sobre los políticos del tripartito, acaba su intervención con un acto de habla expresivo que realza la imagen de España (*Viva España!! Una, grande y libre!*). Cabe destacar que, en esta intervención, el hablante parece asociar los políticos del tripartito con los moros, grupos presentados como opuestos a los españoles de los que forma parte el propio hablante. Así, la alo-reafirmación hacia España y los españoles repercute en la propia imagen del hablante.

(12) Seudónimo11 11/04/2016 0:56

*Pues yo en vez de moros y cristianos.. Les propongo al tripartito este de **iluminados** otra fiesta en recuerdo de otra gesta heroica: la de nacionales y rojos.. acaba igual que la de cristianos y moros... y **encima** es una gesta que habrá que volver a hacer como sigan por el caminito que van. ah no! que la perdieron como los moros.. al menos los moros y rojos de antes pelearon, estos de ahora **ni** para eso sirven. **Viva españa!! una, grande y libre!** [ALE2016a]*

Mientras que la función alo-reafirmativa aparece principalmente para reafirmar a los interlocutores que participan en la interacción, el análisis de la contra-reafirmación destaca que esta función suele aparecer para amenazar la imagen o reforzar una postura contraria a la de un tercero (58 ocurrencias sobre 96), principalmente en intervenciones reactivas al conjunto de la discusión (34 ocurrencias) y, en menor medida, en intervenciones reactivas al contenido del artículo (20 ocurrencias), esto es, en contextos comunicativos en los que el tercero se concibe como ausente en la interacción. Los ejemplos a continuación, procedentes del mismo hilo de comentarios que el ejemplo anterior, ilustran ambos aspectos (la amenaza y el desacuerdo reforzado) de la contra-reafirmación.

(13) Seudónimo12 10/04/2016 22:29

*Pues yo quiero que se eche a toda esta **BASURA** de mi patria [ALE2016a]*

(14) Seudónimo13 11/04/2016 1:23

***Quieren suspender Las Fiestas de Moros y Cristianos por dañar la imagen de los musulmanes? Pero de qué imagen hablan? Esto es Historia!** y los musulmames perdieron la guerra y tiempo después fueron expulsados porque hacian de quintacolumnistas de los piratas musulmanes del Mediterraneo. O sea, no se adaptaron a la cultura occidental y encima traicionaron la confianza y libertad de culto que se les diò. [...] Esto en cuanto a la parte històrica, pero hay màs: *Han pensado **estos sabiondos** del tripartito las consecuencias econòmicas de suprimir estas Fiestas? No se dan cuenta que esto supondria **una debacle econòmica** para todas las zonas donde se celebran estas fiestas?* [ALE2016a]*

En (13), el internauta reacciona al conjunto de la discusión empleando el término *basura* con valor despectivo y sentido figurado, y además escrito en mayúsculas, para referirse a terceros (los musulmanes o políticos). Por consiguiente, el efecto producido es una contra-reafirmación por la cual se amenaza directamente la imagen de los terceros. En cambio, en (14), el hablante reacciona al contenido del artículo repitiendo el título y parte del contenido del mismo en el primer acto de habla (heterorrepetición en *Quieren suspender Las Fiestas de Moros y Cristianos por dañar la imagen de los musulmanes?*) y cuestionando la postura ajena a través de una pregunta expresiva introducida por la conjunción adversativa *pero* que enfatiza lo dicho (*Pero de qué imagen hablan?*). Por el uso de estas preguntas, el hablante refuerza la expresión de su postura contraria hacia los políticos que quieren suspender las fiestas. Además, el uso del léxico coloquial *sabiondos* al final de su intervención en referencia a los políticos también actúa como contra-reafirmación, en este caso amenazando la imagen de los políticos y realizando la subjetividad del hablante.

Para terminar, cabe destacar que las interacciones en línea estudiadas también presentan fenómenos de intensificación con función contra-reafirmativa hacia interlocutores (no) designados. Como era de esperar, las ocurrencias de intensificación con función contra-reafirmativa hacia interlocutores designados (19 ocurrencias) aparecen principalmente en respuestas a un comentario anterior identificable, como en *No tienes ni idea de en qué consiste la fiesta* por el uso de la expresión *no tener ni idea* en el ejemplo (7) antes mencionado, o en (11) donde la repetición del pronombre personal (en *a mi lo que me resulta intolerable*) y la enumeración (*a los cristianos se los hostiga, secuestra, asesina, viola, sólo por su religión*) permiten expresar y justificar de manera reforzada una opinión discrepante con el interlocutor. Asimismo, las ocurrencias de contra-reafirmación hacia interlocutores no designados (también 19 ocurrencias) suelen aparecer en respuestas al conjunto de la discusión, como en el ejemplo (9) en el que el hablante se opone a un argumento mencionado anteriormente (*El argumento de que es una recreación histórica es insostenible, porque no es para nada una recreación rigurosa*) sin identificar explícitamente a sus interlocutores.

En conclusión, el análisis de las funciones desempeñadas por las estrategias de intensificación destaca una predominancia, en las intervenciones analizadas, de intensificación con función auto-reafirmativa, esto es, de procedimientos lingüísticos que permiten reforzar lo dicho por el hablante, fortalecer su argumentación y realzar su propia imagen. En cuanto al aspecto más interaccional, se desprende del análisis una mayor frecuencia de contra-reafirmación (principalmente hacia terceros, pero también, en menor medida, hacia interlocutores (no) designados) y pocos casos de auto-reafirmación (principalmente dirigidos a interlocutores designados y, en menor medida, dirigidos a terceros). Por consiguiente, se destaca del análisis general que lo que parece predominar en este tipo de interacciones en línea sobre temas controvertidos es la expresión reforzada de un punto de vista personal o de una crítica, pero poco el realce de una postura de otro participante.

5. Conclusiones

El objetivo de este artículo era presentar un análisis empírico de las estrategias lingüísticas de intensificación que aparecen en comentarios a artículos de prensa en línea

sobre la fiesta de Moros y Cristianos, una fiesta objeto de controversia por la imagen vehiculada de ciertos grupos sociales, los musulmanes y las mujeres. El análisis general permite constatar que aproximadamente la mitad de los comentarios de prensa analizados presentan intensificación pragmática. Además, como ilustramos a través de varios ejemplos, las intervenciones pueden constar de varios actos intensificados y, asimismo, varios procedimientos de intensificación.

En lo concerniente a los procedimientos, la primera pregunta de investigación buscaba identificar qué estrategias lingüísticas de intensificación aparecen más en las interacciones en línea objeto del presente estudio. De forma general, el análisis pone de manifiesto que las estrategias lingüísticas más presentes en las intervenciones estudiadas son las estrategias de intensificación a través del contenido proposicional, particularmente los recursos léxicos y los modificadores escalares y ponderativos. Estos resultados corroboran los obtenidos por Moya Muñoz y Carrió-Pastor (2018) sobre la intensificación en comentarios sobre temas políticos y deportivos, en los que también destacaron el léxico intensificado como la categoría más empleada para intensificar.

Ahora bien, el análisis permite observar cierta diversidad en cuanto a las estrategias lingüísticas empleadas y los modos de intensificación. Por consiguiente, también aparecen con cierta frecuencia estrategias lingüísticas que realzan la subjetividad del hablante (como la modalidad oracional exclamativa) y estrategias que refuerzan el compromiso del hablante (como los marcadores del discurso). Este resultado empírico apoya observaciones generales hechas en trabajos anteriores sobre el alto grado de subjetividad en este tipo de discurso (Fuentes Rodríguez 2013) y la importancia de la aparición del yo-hablante (Sal Paz 2012). Por último, también cabe destacar la importancia de los elementos propios del código escrito, las mayúsculas y la repetición de la puntuación exclamativa, como procedimientos de intensificación característicos de este tipo de interacciones. Así, el presente análisis permite observar cuantitativa y cualitativamente procedimientos ya mencionados en otros trabajos (las estrategias del registro coloquial y las llamadas de atención al receptor en Moya Muñoz y Carrió-Pastor 2018; las mayúsculas y los términos malsonantes en Sanmartín Sáez 2019).

Nuestra segunda pregunta de investigación se centraba en los contextos comunicativos en los que aparecen las estrategias lingüísticas de intensificación. A este respecto, el presente análisis muestra que los fenómenos de intensificación pragmática aparecen principalmente en intervenciones reactivas a lo dicho anteriormente de forma general y en actos de habla que expresan una postura personal que no se relaciona directamente con otra postura apoyándola o negándola. Asimismo, si bien aparecen con menor frecuencia, encontramos más intervenciones reactivas a otro(s) comentario(s) anterior(es) identificable(s) que intervenciones reactivas al contenido del artículo. Por consiguiente, en este tipo de interacciones sobre controversias, los internautas parecen intensificar más sus posturas sobre los temas tratados en la discusión de forma general o lo dicho por otros interlocutores, que sus reacciones sobre el propio contenido del artículo.

En cuanto a las temáticas tratadas en los actos de habla intensificados, los ejemplos mencionados ilustran la diversidad de temas posibles: desde las características de la fiesta hasta su aspecto controvertido, pasando por la sociedad de forma general y el

papel de los grupos sociales en la sociedad. Además, también se encuentran actos de habla que consisten en críticas o ataques. De forma general, el análisis permite destacar algunas temáticas más frecuentes (el papel de los grupos sociales en la sociedad y el aspecto controvertido de la fiesta), pero no observamos diferencias importantes entre la aparición de intensificación dependiendo de si el acto trata de la fiesta o la sociedad, lo que confirma la observación de Moya Muñoz y Carrió-Pastor (2018) según la cual la temática no parece influir en la aparición de la intensificación. Sin embargo, sí destacamos críticas o ataques, tanto al interlocutor como a terceros, lo cual matiza la observación de Sanmartín Sáez (2019) quien resaltó la aparición frecuente de insultos explícitos dirigidos al interlocutor. Efectivamente, en las intervenciones aquí estudiadas, se observan críticas explícitas también dirigidas a terceros.

Finalmente, la última pregunta de investigación se interesaba por las funciones desempeñadas por las estrategias lingüísticas de intensificación respecto a la argumentación y la imagen de los participantes en la interacción. Al respecto, el análisis resalta que la intensificación aparece, en las intervenciones analizadas, sobre todo con función auto-reafirmativa, frecuentemente en reacción a lo dicho anteriormente de forma general y mayoritariamente en actos de habla que expresan una postura propia. En cuanto a las funciones más dialógicas, observamos una mayor presencia de estrategias de intensificación con función contra-reafirmativa que con función alo-reafirmativa. Además, se destacan tendencias distintas, dado que la alo-reafirmación se dirige principalmente a un interlocutor designado, mientras que la contra-reafirmación se dirige sobre todo a un tercero. Estos resultados empíricos en cuanto a la contra- y alo-reafirmación apoyan la conclusión de Sanmartín Sáez (2019) según la cual las diferencias de opinión en los comentarios de prensa generan lo contrario de lo que se considerarían comentarios atenuados y corteses.

En conclusión, el presente análisis de la intensificación en los comentarios de prensa sobre un tema controvertido relacionado con tradiciones muestra que, en este género digital caracterizado por la expresión de opiniones personales, la intensificación pragmática aparece sobre todo como reafirmación de lo dicho por el propio hablante en intervenciones reactivas a lo dicho anteriormente de forma general y en actos que expresan una postura personal. Esto confirma la preponderancia de la subjetividad del hablante en este tipo de discurso frente a la expresión de puntos de vista que se sitúan respecto a las demás posturas de los participantes en la interacción.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBELDA, Marta (2005): *La intensificación en el español coloquial*. Valencia: Universitat de València.
- (2014): “Escalaridad y evaluación: rasgos caracterizadores de la intensificación pragmática”. Elissa Putska y Stefanie Goldschmitt (eds.). *Emotionen, Expressivität, Emphase*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 79-94.
- ALBELDA, Marta; BRIZ, Antonio (2020): “Atenuación e intensificación”. María Victoria Escandell Vidal, Aoife Kathleen Ahern y José Amenós Pons (Eds.). *Pragmática*. Madrid: AKAL, 567-590.

- ALBELDA, Marta; BRIZ, Antonio; CESTERO, Ana María; KOTWICA, Dorota; VILLALBA, Cristina (2014): "Ficha metodológica para el análisis pragmático de la atenuación en corpus discursivos del español. (ES.POR.ATENUA-CIÓN)". *Oralia*. 17: 7-62.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2013): "Les exclamatives : intensification ou haut degré ?". *Langue française*. 1/177 : 23-36. [<https://doi.org/10.3917/lf.177.0023>; 25/02/2021]
- ANSCOMBRE, Jean-Claude; TAMBA, Irène (2013): "Autour du concept d'intensification". *Langue française*. 1/177 : 3-8. [<https://doi.org/10.3917/lf.177.0003>; 25/02/2021]
- AULIT, Laetitia (no publicado): "Methodological proposal for the study of mitigation in conflictual online interactions".
- BRENES PEÑA, María Ester (2009): *La agresividad verbal y sus mecanismos de expresión en el español actual*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2011): *Actos de habla disidentes: identificación y análisis*. Sevilla: Afar.
- BRIZ, Antonio (1998): *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmática*. Barcelona: Ariel.
- (2017a): "Una propuesta funcional para el análisis de la estrategia pragmática intensificadora en la conversación coloquial". Marta Albelda y Wiltrud Mihatsch (Eds.). *Atenuación e intensificación en géneros discursivos*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 43-67.
- (2017b): "Otra vez sobre las funciones de la intensificación en la conversación coloquial". *Boletín de Filología*. LII/2: 37-58. [<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032017000200037>; 26/02/2021]
- CHILLÓN, José Manuel (2010): "Oportunidades y amenazas del periodismo ciudadano en la sociedad globalizada". *Eikasía. Revista de Filosofía*. 31: 1-14. [<https://revistadefilosofia.org/31-16r.pdf>; 25/02/2021]
- DRESNER, Eli; HERRING, Susan C. (2010): "Functions of the Non-Verbal in CMC: Emoticons and Illocutionary Force". *Communication Theory*. 20/3: 249-268. [<https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2010.01362.x>; 25/02/2021]
- ESTRADA, Olga Nelly; HERRERA, Manuel Santiago (2018): "Diferencias de género a través de la atenuación e intensificación en el debate político electoral en Nuevo León, México". *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política*. 13: 41-57. [<https://doi.org/10.1344/oxi.2018.i13.22332>; 26/02/2021]
- FIGUERAS, Carolina (2014): "Pragmática de la puntuación y nuevas tecnologías". *Normas*. 4: 135-160.
- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina (2009): *Diccionario de conectores y operadores del español*. Madrid: Arco Libros.
- (2013): *Imagen social y medios de comunicación*. Madrid: Arco Libros.
- GOFFMAN, Erving (1981): *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GONZÁLEZ ARIAS, Cristian; RODRÍGUEZ CUADRA, Josefina (2014): "Interacción en cibermedios: la reacción de los lectores ante noticias y columnas

- de opinión”. *Calidoscopio*. 12/3: 305-313. [Doi: 10.4013/cld.2014.123.05; 25/02/2021]
- JOHANSSON, Marjut (2017): “Everyday opinions in news discussion forums: Public vernacular discourse”. *Discourse, Context & Media*. 19: 5-12. [https://doi.org/10.1016/j.dcm.2017.03.001; 25/02/2021]
- LARRIVÉE, Pierre (2013): “Focus sur la quantité”. *Langue française*. 1/177: 51-61. [https://doi.org/10.3917/lf.177.0051; 25/02/2021]
- MANCERA RUEDA, Ana (2009): “Manifestaciones de descortesía y violencia verbal en los foros de opinión digitales de los diarios españoles”. *Discurso & Sociedad*. 3/3: 437-466. [http://hdl.handle.net/11441/60828; 25/02/2021]
- MEYER-HERMANN, Reinhard (1988): “Atenuación e intensificación (análisis pragmático de sus formas y funciones en español hablado)”. *Anuario de Estudios Filológicos*. XI: 275-290.
- MICHE, Elisabeth (2018): “Evidentiality, deonticity and intensification in Internet forum language”. Carolina Figueras Bates y Adrian Cabedo Nebot (Eds.). *Perspectives on Evidentiality in Spanish. Explorations across genres*. John Benjamins Publishing Company, 107-123.
- MOLINA MARTOS, Isabel (2010): “Difusión social de una innovación lingüística: la intensificación en el habla de las jóvenes madrileñas”. *Oralia*. 13: 197-214.
- MONTECINO S., Lésmer Antonio (2004): “Estrategias de intensificación y de atenuación en la conversación coloquial de jóvenes chilenos”. *Onomázein*. 2/10: 9-32. [http://onomazein.letras.uc.cl/Articulos/10/1_Montecino.pdf; 26/02/2021]
- MOYA MUÑOZ, Patricio (2015): “Los comentarios de los usuarios en la prensa digital: una propuesta para su estudio desde el discurso mediado por ordenador y los estudios periodísticos”. *Caracteres*. 4/1: 178-199.
- MOYA MUÑOZ, Patricio; CARRIÓ-PASTOR, María Luisa (2018): “Estrategias de intensificación en los comentarios digitales sobre noticias en español: un análisis de la variación entre España y Chile”. *Spanish in Context*. 15/3: 369-391. [https://doi.org/10.1075/sic.00019.car; 26/02/2021]
- NOBLÍA, María Valentina (2015): “Un pacto de mutua agresión: la negociación de la imagen y el rol de la audiencia en los diarios digitales. Los comentarios en el diario La Nación.com”. *Textos en Proceso*. 1/1: 16-49. [http://dx.doi.org/10.17710/tep.2015.1.1.2nob; 25/02/2021]
- RETT, Jessica (2011): “Exclamatives, degrees and speech acts”. *Linguistics and Philosophy*. 34: 411-442. [https://doi.org/10.1007/s10988-011-9103-8; 26/02/2021]
- ROMERO, Clara (2007): “Pour une définition générale de l'intensité dans le langage”. *Travaux de linguistique*. 1/54 : 57-68. [https://doi.org/10.3917/tl.054.0057; 26/02/2021]
- SAL PAZ, Julio César (2012): “Estrategias argumentativas en comentarios de lectores de la prensa digital”. *ALEDar Universidad Nacional Villa María*: 1550-1568.
- SANMARTÍN SÁEZ, Julia (2019): “Análisis contrastivo de la (des)cortesía en los comentarios digitales del periódico 20minutos.es y del Facebook de ViajaconTu

- Mascota.com: anonimato y comunidad virtual”. *ELUA*. 33: 173-194. [<http://dx.doi.org/10.14198/ELUA2019.33.9>; 25/02/2021]
- THEGEL, Miriam (2017): *¿Opiniones, normas o pura necesidad? La modalidad deóntica y la modalidad dinámica a través de deber y tener que*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- VIGARA TAUSTE, Ana María; HERNÁNDEZ TORIBIO, María Isabel (2011): “Ciber(des)cortesía en los foros de opinión de la prensa escrita: un ejemplo”. *ELUA*. 25: 353-379. [<http://dx.doi.org/10.14198/ELUA2011.25.12>; 25/02/2021]
- YUS, Francisco (2014): “Not all emoticons are created equal”. *Linguagem em (Dis)curso*. 14/3: 511-529. [<https://doi.org/10.1590/1982-4017-140304-0414>; 25/02/2021]

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Laetitia Aulit es doctoranda en lingüística española en la Université catholique de Louvain. Su proyecto de investigación se centra en el análisis de las estrategias de atenuación e intensificación en interacciones en línea e interacciones orales sobre tres tradiciones controvertidas en la sociedad española. También participa en COST Action 17132 European Network for Argumentation and Public Policy Analysis.

Fecha de recepción: 10-03-2021

Fecha de aceptación: 31-03-2021

A INTENSIFICAÇÃO EM PORTUGUÊS EUROPEU - ALGUMAS CONFIGURAÇÕES LINGUÍSTICAS EM COMENTÁRIOS EM LINHA* (Intensification in European Portuguese - some linguistic configurations in online comments)

Helena Topa Valentim**

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade NOVA de Lisboa/CLUNL

Matilde Gonçalves***

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas . Universidade NOVA de Lisboa/CLUNL

Abstract: This study focuses on intensification in European Portuguese. Its aim is to identify and describe some linguistic configurations in online comments, which, in conjunction with the discursive-textual characteristics, converge for the characterization of this textual genre. In this perspective, the intensification is approached here as a discursive-textual phenomenon, with a focus on the relevance that linguistic forms and constructions have as markers of values of a high degree of a property or of an effect of meaning along with the strong manifestation of the subject, which is, in itself, a characteristic of the commentary genre.

Keywords: comment; intensification; linguistic configurations.

Resumo: No estudo aqui proposto sobre a intensificação em português europeu, pretende-se identificar e descrever algumas configurações linguísticas em comentários em linha, que, em articulação com as características discursivo-textuais, convergem para a caracterização deste género. Nesta perspetiva, a intensificação é abordada enquanto fe-

*O presente trabalho é financiado por fundos nacionais portugueses, através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, como parte do projeto do Centro de Linguística da Universidade NOVA de Lisboa – UID/LIN/03213/2020.

** **Endereço para correspondência:** Helena Topa Valentim – Departamento de Linguística, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Avenida de Berna, 26C/ 1069-061 Lisboa – Portugal (ht.valentim@fsh.unl.pt).

*** **Endereço para correspondência:** Matilde Gonçalves – Departamento de Linguística, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Avenida de Berna, 26C/ 1069-061 Lisboa – Portugal (matilde.goncalves@fsh.unl.pt).

nómeno discursivo-textual, com um enfoque na relevância que as formas e construções linguísticas têm enquanto marcadoras de valores traduzíveis num grau elevado de uma propriedade ou de um efeito de sentido a par com a forte manifestação do sujeito, uma característica do género comentário.

Palavras-chave: comentário; intensificação; configurações linguísticas.

1. Introdução

É objetivo deste trabalho¹ dar conta de algumas configurações linguísticas relativas à intensificação em português europeu em comentários em linha. Para tal, conjugamos o estudo das configurações linguísticas, a perspectiva da Teoria Formal Enunciativa (Culioli), com a análise da organização discursivo-textual na esteira dos trabalhos de Voloshinov ([1929]1977) e Bronckart (1997), convocadas nos comentários. A natureza conciliadora da nossa abordagem advém de três assunções: 1) analisar textos empíricos equivale a utilizar instrumentos que destacam os diversos recursos linguísticos convocados e sua variabilidade; 2) a análise de textos circulando em práticas sociais de linguagem e pertencendo a um determinado género motiva o desenvolvimento de instrumentos de análise operacionais que deem conta dos textos enquanto objetos empíricos e complexos; 3) as configurações linguísticas e a diversidade dos valores construídos inscrevem-se sempre numa atividade de linguagem cuja descrição convoca as diversas dimensões da análise textual.

Voloshinov demonstrou que as práticas sociais influem na organização e na construção linguística e textual enformando os enunciados e os textos: «chacun des types de communication sociale [...] organise, construit et achève, de façon spécifique, la forme grammaticale et stylistique de l'énoncé ainsi que la structure du type dont il relève» (Voloshinov [1929]1977: 289-290). Para além disso, estruturou um programa metodológico descendente ([1929]1977 :137-139) com vista ao estudo das atividades sociais de linguagem, a seguir ao dos géneros e finalmente ao das estruturas linguísticas. Este método de análise é o mais adequado para o nosso trabalho, tendo em conta que permite determinar o objeto a analisar quer ao nível macro (global), quer ao nível micro (local). Da nossa parte e perante o programa descendente, optamos por uma metodologia dialética que estabelece um diálogo entre a vertente macro e micro, e vice-versa, atendendo a que o estudo das configurações linguísticas, a saber os valores semânticos construídos ao nível micro torna possível uma melhor apreensão do nível macro (atividade de linguagem, género e texto).

Este artigo, para além da introdução e das notas conclusivas, organiza-se em torno de 3 partes assim identificadas: a intensificação linguística - representação da excelência de um valor, em torno dos comentários e análise da intensificação num corpus de comentários em linha.

¹ O estudo proposto no presente artigo insere-se nas atividades relativas à abordagem das práticas de comentário desenvolvidas pelo grupo de investigação Gramática e Texto do Centro de Linguística da Universidade de Nova de Lisboa, visando a análise do corpus G&T.comenta, com vista à categorização do comentário enquanto atividade de linguagem e prática textual.

2. Intensificação linguística - representação da excelência de um valor

A questão da intensificação sempre suscitou interesse, e continua a suscitar como o demonstra a coletânea de artigos em que o presente artigo se insere. Dos diversos trabalhos sobre esta questão (Bordet e Jamet, 2015; Carreira (dir.), 2004; Romero, 2007, 2017, a título de exemplo), ressalta a variedade dos termos, bem como a heterogeneidade dos fenómenos linguísticos que expressam a intensificação.

Com vista a um melhor conhecimento da noção em causa, e conseqüentemente a uma harmonização das noções e dos fenómenos envolvidos, foi publicado um número da *Langue Française* (nº177, 2013), sob a coordenação de Jean-Claude Anscombe e Irène Tamba, intitulado *Autour du concept d'intensification*. Nele convergem as diversas abordagens sob as quais a intensificação pode ser equacionada. Numa perspetiva descritiva, são elencadas as diversas expressões dos fenómenos intensivos aos níveis lexical, semântico-sintático, prosódico e enunciativo-argumentativo. Segundo uma abordagem metalinguística, é possível observar que as categorias utilizadas são flutuantes, indo da intensidade à intensificação, mas abrangendo também o alto grau, a quantidade / quantificação e a escalaridade. Intensidade e intensificação são igualmente passíveis de ser observadas segundo uma abordagem lexical, na qual a intensidade seria uma noção metalinguística e a intensificação uma categoria linguística (Kleiber 2013). Finalmente, é de sublinhar a abordagem proposta por Romero (2007), na qual se perspetiva uma definição mais global do fenómeno da intensidade, partindo da observação do desvio quantitativo e qualitativo entre dois pólos.

Ainda a propósito das abordagens mais frequentes da intensificação linguística, encontra-se a descrição semântico-formal, que tende a circunscrever este fenómeno a um nível de manifestação morfo-lexical. Neste ponto de vista, a intensificação linguística consiste num processo semântico marcado pelo uso de advérbios, adjetivos (e seus diferentes graus), pela gradação e repetição de substantivos, e assim por diante. Um exemplo desta perspetiva são os estudos sobre a intensificação em inglês de Quirk (1988). O autor distingue três subclasses de “intensificadores”, destes resultando seja um efeito de amplificação seja um efeito de diminuição de uma propriedade. São essas subclasses, respetivamente as dos “intensificadores”, “amplificadores” e “redutores”.

Outras abordagens relacionam esses fenómenos com as estratégias de organização informacional do texto, ultrapassando, assim, o nível morfo-lexical e reconhecendo o papel essencial da troca interativa. Por exemplo, numa perspetiva funcional (de acordo com Halliday & Hasan 1976, e com Halliday 1985), a intensificação está ligada às funções informacionais, textuais e interpessoais.

Tendo em conta o apresentado anteriormente, a perspetiva que adotamos visa descrever e compreender os fenómenos de intensificação em comentários em linha, sustentada numa análise das configurações linguísticas sob o referencial da Teoria Formal Enunciativa, um modelo descritivo e explicativo baseado em operações predicativas e enunciativas, que implica um entendimento da linguagem enquanto atividade cognitiva de representação simbólica.

Nesta perspetiva, eminentemente cognitiva, enfatiza-se o processo dinâmico da atividade mental que subjaz à pluralidade dos fenómenos linguísticos que marcam a construção de

uma intensificação. Os falantes dispõem de dispositivos cognitivos que lhes permitem proceder a ajustamentos intersubjetivos e discursivo-textuais. A atividade linguística - enquanto atividade representacional e reguladora e de semiotização - está, pois, constantemente submetida a vários constrangimentos de origem sócio-cultural. Da compreensão da linguagem como uma atividade com essas três dimensões - (segundo Antoine Culioli) representação, referenciação e regulação - resulta que a linguagem é, em certo sentido, um sistema simbólico autónomo. Cria uma ordem própria, não decalca (não segue de perto) aquilo que possamos considerar como *realidade*. Não transpõe nada; antes cria. É por isso que lhe está subjacente uma base cognitiva, informada, é claro, por restrições sócio-culturais ao nível da configuração das noções, enquanto «feixe de propriedade físico-culturais» (Culioli 1981: 53-54).

Cada unidade linguística pode ser considerada o resultado material (portanto, acessível) de uma cadeia complexa de operações mentais. Neste processo, há sempre reconstrução, ajuste, equivalência e alternância, com base em alguns conceitos cognitivos basilares, ou primitivos. Cada vez que construímos um termo linguístico, ativamos um conjunto de operações cujos traços permanecem no discurso.

Em termos gerais, temos sempre um esquema de individuação, que consiste na passagem de uma noção, isto é, um conjunto estruturado de propriedades físicas e culturais, para uma ocorrência linguística (portanto, ocorrência de uma noção). A noção, que tem uma dimensão estritamente qualitativa, quando localizada em relação a um sistema referencial, cujos parâmetros são o sujeito (S) e o espaço-tempo (T), ganha, por conseguinte, valores referenciais.

Assim, uma ocorrência associa necessariamente à qualidade nocional inicial, um *QUALE*, ou seja, a delimitação, por parte de um sujeito enunciador, de um *QUANTUM* temporal-aspetual. Tal delimitação não se refere ao mundo físico, aos objetos materiais fenomenologicamente considerados. É antes uma forma de construir representações, mais propriamente, representações linguísticas (Culioli 1992: 109).

Esta passagem do qualitativo estrito (da noção) ao quantitativo (à ocorrência) corresponde a uma operação cognitiva de fragmentação. Por meio dessa operação, a noção prepara-se para fornecer ocorrências localizadas: temos, pois, a passagem da noção para um domínio nocional, que integra ocorrências abstratas (ocorrências possíveis, ou virtuais, da noção).

Quais as operações cognitivas que subjazem à construção de intensificação linguística?

Tomemos como exemplo a sequência *É preciso uma paciência!*, adaptada de Culioli 1992 (*Marie a une telle patience!*). Contrói-se, neste caso, “um grau de paciência”, “uma variedade de paciência”, de que o artigo indefinido “uma” é o marcador linguístico. Opera-se, por conseguinte, uma fragmentação, condição para que se identifique e localize uma ocorrência (“É preciso”). Além da operação de fragmentação, opera-se, igualmente, uma construção de alto grau, isto é, de um grau extremo e assim se constrói um valor intensificacional.

Esta representação da excelência de um valor por via da sua intensificação não é diretamente acessível. Ela serve como um centro organizador das ocorrências nocionais e regula a sua organização. É um ponto fixo, o centro atrator. E assim, tais ocorrências são, não apenas espacio-temporalmente localizadas (em relação a um sistema referencial) (a um *QUANTUM*), mas também subjetivamente localizadas no seu domínio de

ocorrência (ou QUALE) (Culioli, *ibidem*).

Uma consequência teórica deste funcionamento é o facto de não haver ocorrências isoladas; qualquer ocorrência está localizada em relação a outra ocorrência. Nos casos em que temos intensificação linguística, a ocorrência construída linguisticamente situa-se em relação ao atrator - um centro organizador que, por natureza, é o indizível, o imensurável. Constrói-se um acontecimento imaginário, que é uma representação cognitiva de todos os valores possíveis de “paciência”, e que constitui uma representação instável, por ser uma representação construída subjetivamente.

Assim, as ocorrências de uma noção são construídas na sua variabilidade, ou grau de adequação em relação àquele valor absoluto que reenvia para a própria noção, nas suas propriedades intensionais. A intensificação prende-se, pois, com a intensidade de uma propriedade construída como graduável. A ocorrência linguística é, no caso, localizada em relação a um atrator, de natureza qualitativa que tem como característica ser inacessível. Trata-se, no que à construção da significação diz respeito, do regulador imaginário das representações que construímos (Culioli 1995).

Pelo facto de se estar perante a construção de ocorrências linguísticas cuja localização se dá por referência ao atrator do domínio nocional, a intensificação linguística é, enquanto representação, instável, construída subjetivamente, ativando valores que se prendem com valorações do carácter agradável ou desagradável, favorável ou desfavorável, do conteúdo proposicional para o sujeito enunciador, em virtude do também construído valor de modalidade apreciativa. É, aliás, exatamente em função da constância e da relevância deste ponto de vista do enunciador que temos, nos enunciados em que se constrói intensificação, a marcação de modalidade apreciativa.

Como tal, o fenómeno linguístico da intensificação ilustra a capacidade reguladora da linguagem, como atividade por via da qual se operam múltiplos ajustamentos subjetivos. O domínio da regulação, da representação linguística de algo instável, convoca a relevância da coordenada subjetiva como ancoradouro da construção dos valores. Deste modo, com vista à descrição e explicação da intensificação, há que ter presente que a marcação da intensidade de uma propriedade graduável se dá no quadro da modalidade linguística. Mais propriamente, quando se dá a intensificação, é por referência ao sujeito enunciador que se constroem valores graduáveis, no caso, valorativamente graduáveis, já que este veicula, por esta via, um ponto de vista valorativo, que corresponde, como dizíamos, a um valor de modalidade apreciativa. Ao nível da modalidade apreciativa, que consiste na representação linguística da forma como o sujeito enunciador perspetiva o conteúdo proposicional em termos valorativos, encontramos a marcação linguística do carácter agradável ou desagradável, favorável ou desfavorável, do conteúdo proposicional, característica confirmadamente presente em textos do género comentário, como os dados em análise atestarão.

3. Em torno do(s) comentário(s)

A atividade de comentar é considerada como comum ao ser humano, nela se podendo cumprir uma função de desambiguação e de elucidação de um enunciado (Blom

2017). Os diversos trabalhos relativos ao comentário (Boulègue 2014, Calabrese 2019, Goulet-Cazé (dir.) 2000) evidenciam uma multiplicidade de aceções e uma grande oscilação no que toca à forma de denominar as práticas de comentário. Glosa, comentário, marginália ou escólios, no que se prende com a práticas mais antigas de opinião, comentário de leitor, comentário de especialista, para as mais recentes demonstram a existência de um agrupamento de diversas características sob uma denominação comum. É igualmente de realçar que, observando a história do comentário, facilmente se depreende que este evoluiu ao longo do tempo no respeitante ao âmbito do estudo e/ou de circulação. Se, em tempos, o comentário circulava no seio da literatura, da exegese dos textos bíblicos, da filosofia ou ainda da ciência, a chegada e a expansão do digital promoveu a apropriação do comentário nas esferas jornalísticas e do quotidiano (Gonçalves e Carrilho 2020, Teixeira 2016).

Embora se possa elencar os aspetos diferenciadores das práticas de comentário, importa igualmente destacar os aspetos comuns. O primeiro a ser destacado diz respeito à sua natureza intertextual. De facto, um comentário convoca necessariamente uma reação, materializada por um texto, a um objeto textual ou a um evento, a qual se pode realizar através de uma especificação ou de uma diversificação do conteúdo apresentado no texto fonte. O segundo aspeto incide sobre o carácter normativo dos comentários (Calabrese 2019). Com efeito, tal como apontado por Foucault (1971) e por Bronckart e Bulea (2006), os comentários possuem a capacidade de regular e de estruturar as atividades humanas. O terceiro e último diz respeito à manifestação do sujeito enunciador na materialidade textual. De facto, as práticas jornalísticas convocam diversos modos de textualizar. A partir do *Livro de Estilo* do jornal *Público* e da obra editada por Maltais (2010), é possível dividir esses modos em três: 1) apresentação dos factos e transmissão de informação com base na opinião de terceiros; 2) relacionamento dos factos a partir de uma interpretação dos mesmos pelo produtor textual (neste caso jornalista); 3) construção de um juízo de valor sobre os factos. O comentário rege-se pelo terceiro modo, manifestando um posicionamento do sujeito enunciador, marcado por diversas formas, também de natureza diferente, com relevo para a sua natureza morfo-sintática, semântica e discursiva, conforme se demonstrará no ponto 4 do presente trabalho. No caso dos comentários na esfera do quotidiano e das redes sociais, diversos trabalhos apontam para um *ethos* manifestamente presente (Rosier 2015) e para uma ampliação da vertente narcisista dos autores (Chanay e Rosier 2016). Importa ainda realçar a perspetiva de Broucker (1995), retomada por Adam (1997), segundo o qual o objetivo do comentário é o de fazer valer o ponto de vista, bem como o de se tomar posição através de uma implicação enunciativa e de um envolvimento maior por parte do sujeito enunciador. Perante estas características do comentário, depreende-se, naturalmente, que a intensificação será um recurso relevante neste género.

3.1. Os textos em análise

Este artigo integra o projeto G&T.Comenta e os exemplos estudados pertencem ao corpus do projeto, constituído por mais de 700 textos, circulando em diversos

contextos - académico, jornalístico, político, quotidiano². Para o presente trabalho, optamos por um número assumidamente reduzido de textos - 4 -, tendo em conta a riqueza das configurações linguísticas relativas à intensificação. Assim, 2 dos textos circulam na rede social Facebook, um deles na página do jornal *O Mirante* e o outro na página de uma personalidade política (António Costa, o atual Primeiro Ministro Português); o terceiro texto pertence à revista *Visão*, versão em linha, e corresponde aos comentários em caixa relativos a um texto de opinião de Ricardo Araújo Pereira; o quarto texto é oriundo de um jornal quotidiano, o *Público*, da autoria de Sofia Lorena.

Organizamos os textos a partir de uma numeração de 1 a 4, como a seguir se apresenta. A mesma será retomada na análise, correspondendo à notação final dos exemplos (ponto 4).

O texto 1 circula no sítio web do jornal *Público* e intitula-se *O novo faraó esvaziou o Tahrir*; disponível em :<https://projetos.dhlab.fcsh.unl.pt/s/GTComenta/item/4618>

O texto 2 “O governo vai apresentar a candidatura do Eng.º António Guterres a Secretário Geral das Nações Unidas” faz parte da rede social *Facebook*, com formato caixa de comentários, disponível em <https://projetos.dhlab.fcsh.unl.pt/s/GTComenta/item/3967>

Os comentários do texto 2, *Assim também eu* da revista *Visão*, pertencem ao formato Caixa de comentários e estão disponíveis em: <https://projetos.dhlab.fcsh.unl.pt/s/GTComenta/item/3853>

Os comentários do texto 4, intitulado *Sónia Sanfona retirada da lista do PS por Santarém critica secretário-geral*, do jornal *O Mirante*, pertencem ao formato Caixa de comentários e circula na rede social *Facebook*, disponível em <https://projetos.dhlab.fcsh.unl.pt/s/GTComenta/item/4142>

4. Análise da intensificação num corpus de comentários em linha

Da análise da heterogeneidade de formas e de construções linguísticas do corpus em apreço que marcam intensificação, parecem destacar-se como denominador comum dois aspetos estritamente relacionados. São eles, por um lado, a construção de ocorrências linguísticas cuja localização se dá por referência ao atrator do domínio nocional; por outro lado, a construção de modalidade de valor apreciativo, mediante o qual o sujeito enunciador sinaliza o carácter agradável ou desagradável, favorável ou desfavorável, do representado ao nível do conteúdo proposicional.

A intensificação assim perspectivada surge, no corpus de comentários em linha analisado, marcada de várias formas: por construções de alto grau, por construções a que subjaz uma operação de percurso com/sem fixação de um valor, por construções em que se dá uma transferência nocional e, finalmente, por construções que sinalizam a conformação a um pré-construído, um padrão expectável.

2 Para mais informações relativas ao corpus e à etiquetagem dos textos cf. Gonçalves e Carrilho (2020).

Passamos a percorrer cada um destes tipos de situações atestadas no corpus com seqüências de que nos valeremos como forma de exemplificação³.

4.1 Construções de alto grau

São vários os processos de construção do alto grau de propriedades, que não apenas o recurso à variação morfossintática de grau superlativo. Começemos, ainda assim, por este caso, em que a intensificação se encontra marcada pelo grau superlativo absoluto de uma forma adjetival. Por exemplo em:

1. *Têm sido os piores anos de sempre, piores do que os meses de Morsi, piores do que Mubarak.* (1.6)
2. *Cavaco e Marcelo são parecidísimos e, no entanto, Marcelo consegue ser o anti-Cavaco.* (2. 2)
3. *É forte convicção do Governo que o Eng^o António Guterres é a personalidade com as melhores condições para exercer esse mandato.* (3.1)
4. *O mais engraçado é que quem escolhe é uma pessoa que nem devia lá estar. LOL continuamos a ser uma «república das bananas», não vamos a lugar nenhum assim.* (4. 4)
5. *O mais grave é que todos os anos há um lapidar de alguma coisa.* (4. 6)

Nas seqüências 4 e 5, de forma particular, a construção superlativa recai sobre a expressão linguística do ponto de vista apreciativo do sujeito enunciador sobre o conteúdo proposicional que se vê, deste modo, intensificado como sendo ironicamente *engraçado* (4)⁴ e, sem ironia, *grave* (5).

Este mesmo valor de alto grau encontra-se em construções intensificadoras da propriedade da noção, tais como aquela em que ocorre o elemento intensivo *tão* (ou *tanto*), que pede uma oração consecutiva. Por exemplo:

6. *Também deve ser por ele [Ricardo Araújo Pereira] ser tão *soporífero* que o sr. ficou tão adormecido que se deu ao trabalho de vir aqui exprimir a sua opinião.* (2.4)

Também a comparação se afigura como construção linguística de intensificação quando o segundo termo da mesma corresponde a algo considerado, no universo do

³ Os exemplos contêm, além da numeração decorrente da ordem pela qual aqui são apresentados, um índice numérico que permite identificá-los no interior do corpus de análise constituído para este estudo (ponto 3.1). Esta notação encontra-se no fim de cada seqüência. Quando o mesmo exemplo sirva para ilustrar diferentes construções, procede-se à sua retoma, mas com nova numeração, coerente com a ordem de apresentação de cada um dos tipos de marcação linguística do fenómeno de intensificação. Os enunciados são transcritos conforme a sua forma original, em termos de pontuação e de ortografia. Optou-se igualmente por sublinhar, nalguns exemplos, as formas referentes ao que se pretende colocar em destaque na análise proposta.

⁴ Como veremos adiante, a ironia, enquanto recurso discursivo, também contribui para a construção de uma intensificação.

discurso, um caso extremo, eventualmente correspondente a algo que roce mesmo o patético, numa expressão inequívoca do ponto de vista crítico do enunciador. Veja-se o exemplo 7:

7. *Suceder a Cavaco Silva na presidência é como casar em segundas núpcias com Tina Turner. Depois daquele primeiro marido, qualquer homem é um príncipe. (2.1)*

O nivelamento operado pela comparação (é como) comporta um juízo valorativo, que, neste enunciado, é corroborado na sequência que assume uma função reformulativa de valor parafrástico, nomeadamente no recurso à expressão *um príncipe*, metáfora que sublinha o alto grau construído no primeiro termo da comparação (*Suceder a Cavaco Silva na presidência*).

No exemplo 8, o já alto grau marcado pela comparação (*melhor*) estabelecida vê-se intensificada através do adverbial que marca a construção de um valor modal epistémico de certeza, de asserção portanto:

8. *Seguramente melhor que o atual. (3.4)*

Por conseguinte, a comparação nos termos descritos reverte para a intensificação do ponto de vista do sujeito relativamente ao primeiro termo da mesma.

Um outro fenómeno, característico do português, o recurso ao diminutivo com um valor discursivamente pejorativo, regista um índice de frequência muito elevado no corpus de comentários em linha observado, ao ponto de merecer uma referência e a exploração em trabalhos futuros da especificidade do seu emprego como característica deste género textual. Consiste numa formação morfológica derivacional comumente associada a grau num sentido de ordem de grandeza mas que, em português, se comporta como um avaliativo. Vejam-se as seguintes ocorrências:

9. *A «guerrinha» dos lugares no partido, para aferir que fica com o tacho pago por todos nós! (4. 9)*
10. *Continuem a votar e a andar com as bandeirinhas nas mãos!!! Uma vergonha... (4. 21)*
11. *Tachos e tachinhos, mais nada. (4. 28)*
12. *Coitadinha dela! Temos pena. [...] Acabou o tacho, minha senhora, faça-se à vida! (4. 30)*

Com um sentido claramente pejorativo, as ocorrências de formas diminutivas sublinham, por via de processos discursivos, como seja a ironia (12), e semânticos, como a metáfora, ou transferência nocional (nos casos 9, 11 e 12, consagrada pelo uso), a construção de um valor de alto grau das propriedades associada às noções lexicalizadas nos nomes *guerra* (9), *bandeira* (10), *tacho* (11) e no adjetivo *coitada* (12). Deste modo se intensifica, com um valor de modalidade apreciativa, a significação construída.

A anteposição do adjetivo, em virtude do valor construído por referência ao sujeito enunciador, também converge para a construção de intensificação do grau de proprie-

dades que definem intensionalmente a noção lexicalizada pelo adjetivo. Veja-se os seguintes exemplos:

13. *Um grande senhor!* (3.6)
14. *Que grande timing, hein, Costa.* (3.5)

4. 2 Operação de percurso com/sem fixação de um valor

São inúmeros, no corpus de comentários em linha observado, os enunciados em que a intensificação se constrói por via da construção de uma operação de percurso que culmina seja na construção de um valor de polaridade negativa, seja num valor de totalização, seja ainda num valor de unicidade.

Como exemplos de construção de polaridade negativa, atentemos nos seguintes enunciados:

15. *Nem uma bandeira, uma faixa, nem um manifestante.* (1ª col., l. 28-29) (1.3)
16. *Este palhaço que nem graça tem nos anúncios da MEO, também se julga alguém importante.* (2.3)
17. *Isto é que vai uma açorda!!!!!! Não se entendem nem a eles próprios.* (4.10)
18. *Votação democrática? E há disso nos «interesses» partidário e lobies nacionais, distritais ou concelhios?! Nem nas freguesias, quanto mais...!* (4.13)
19. *Tachos e tachinhos, mais nada.* (4.28)

Subjaz a esta construção de polaridade negativa uma operação de percurso por todas as ocorrências abstratas da noção para, extraíndo uma, sobre ela se construir uma negação. A não validação dessa ocorrência torna-se, deste modo, numa forma de intensificação, no caso, de exclusão absoluta de qualquer hipótese de validação de *uma ocorrência que seja* da noção, isto é, da validação mínima.

A noção sobre a qual recai esta operação pode ser de natureza lexical (15, 16 e 17) ou de natureza complexa, envolvendo um conteúdo proposicional (18 e 19).

Nos enunciados que se seguem, a operação de percurso sobre a totalidade das ocorrências abstratas da noção salda-se na validação dessa mesma totalidade, daí resultando um valor de intensificação, a que, no caso do enunciado 21, se associa um sentido irónico:

20. *Sissi secou tudo.* (2ª col., l. 19) (1.5)
21. *Tudo em nome da Democracia...* (4.37)

Este valor de totalização polarizada, isto é, absoluta, reveste-se de uma dimensão quantitativa. Já os enunciados que se seguem ilustram uma terceira situação, em que o valor de intensificação tem subjacente uma operação de percurso mas daí se extraíndo uma única, exclusiva, ocorrência linguística da noção, que se reveste seja de uma dimensão quantitativa (22, 23 e 25) seja de uma dimensão qualitativa (24 e 26):

22. *Eram tempos de esperança e de resistência: num só domingo, 22 de novembro de 2011, pelo menos 24 pessoas eram mortas a tiro ou asfixiadas. (1.1)*
23. *Foi o único que admitiu não querer movimentar-se no «pântano». (3.3)*
24. *Neste processo só lamento que o Presidente da Federação Distrital de Santarém não tivesse a atitude que teve o Álvaro Beza. (4.2)*
25. *O único objetivo é sugar o erário público a bem do interesse pessoal! (4.25)*
26. *Os Partidos são tudo menos democráticos (4.33)*

A unicidade resulta de uma operação de percurso que culmina na extração de uma ocorrência que é validada pelo enunciador como sendo *a única*. Daí advém uma intensificação com um valor de modalidade apreciativa. A apreciação em causa por parte do sujeito pode corresponder, do ponto de vista discursivo, a um juízo de exaltação ou a um juízo de indignação relativamente ao conteúdo proposicional. É a valoração favorável (23) ou desfavorável (22, 24, 25 e 26) do conteúdo proposicional que assim o dita.

4.3 Transferência nocional

O valor de intensificação pode ser marcado com recurso a uma outra noção, metaforicamente relacionada com a noção em causa, isto é, com propriedades comuns ou aproximáveis, e com um ganho em termos de intensificação. Com a finalidade de se construir um alto grau da propriedade da noção, a transferência nocional ativa a construção de um valor já não lexicalizável senão no exterior do domínio, recorrendo-se, desta feita, a outra noção, que comporta propriedades aproximáveis mas simultaneamente diferentes ainda que intensificadoras da propriedade cujo alto grau se quer construir. Vejam-se alguns exemplos:

27. *Este palhaço que nem graça tem nos anúncios da MEO, também se julga alguém importante. (2.3)*
28. *Isto é que vai uma açorda!!!! Não se entendem nem a eles próprios. (4.10)*
29. *A «guerrinha» dos lugares no partido, para aferir que fica com o tacho pago por todos nós! (4.9)*
30. *Em vários distritos do país alguns socialistas estão a ficar em estado de choque. Tanta vontade em servir o país e, particularmente, a região pela qual pretendem ser eleitos. Só pode ser isso. Pena é que quando são eleitos se esqueçam rapidamente dos seus distritos e dos seus eleitores. (4.16)*
31. *Confirma-se o jogo de interesses da classe política (4.18)*
32. *Realmente é triste ver este espetáculo. (4.22)*
33. *O único objetivo é sugar o erário público a bem do interesse pessoal! (4.25)*
34. *Olha só como é que vai ser, a amiga tem que estar na lista (4.26)*
35. *A luta do tacho. (4.27)*
36. *Tachos e tachinhos, mais nada. (4.28)*
37. *Coitadinha dela! Temos pena. [...] Acabou o tacho, minha senhora, faça-se à vida! (4.30)*

38. *É só tachos* (4.31)
39. *Acabou-se o tacho* (4.32)
40. *Já começaram os padrinhos!* (4.34)
41. *É a dança das cadeiras...* (4.35)
42. *A luta pelo poleiro...* (4.36)

Trata-se, como se pode verificar pela diversidade de ocorrências, de um tipo de construção muito frequente, em virtude da expressividade que comporta, no sentido de marcar a intensificação, apreciativamente construída pelo enunciador. Está-se perante o recurso a expressões consagradas pelo uso, que fazem, portanto, parte do universo discursivo partilhado coletivamente, o que acarreta um grau elevado de irrefutabilidade, por via do qual o valor assim construído se intensifica. A polifonia (Ducrot 1987) aqui manifesta, na convocação de discursos que circulam e da apropriação linguística destas expressões para veicular universos discursivos que transcendem o sujeito, reforça um ponto de vista, em todos os casos aqui ilustrados, de crítica, de indignação mesmo. Trata-se, pois, de um recurso que, inclusivamente pela brevidade, determina a orientação do comentário, permitindo mesmo, em alguns casos, situá-lo do ponto de vista ideológico. Cada expressão funciona como uma espécie de *palavra-chave* do sentido veiculado no ato de comentar: nestes casos, criticando, denunciado de forma indignada um estado de coisas.

A intensificação por via do recurso a um universo de discurso coletivo encontra-se igualmente presente nos seguintes exemplos:

43. *O poder cega as pessoas. Tenham um pouco de vergonha.* (4.8)
44. *Quem tem olho é rei...* (4.12)
45. *O caso Sanfona... fecha-se uma porta abre-se outra!* (4.15)
46. *Quem não é por mim é contra mim.* (4.17)

Temos, novamente, expressões consagradas pelo uso coletivo, neste caso, provérbios ou adágios, que, concentrando um conteúdo proposicional validado por um coletivo de enunciadores abstrato – *a voz da sabedoria popular* – e tido por isso como irrefutável, o enunciador faz reverter, em termos de modalidade, numa validação reforçada. Assim se dá a intensificação, sempre veiculando uma apreciação, que se traduz para o enunciador, em todos estes casos, numa denúncia e manifestação de discordância ou mesmo de indignação relativamente ao objeto do comentário.

4.4 Conformação a um padrão

Com o objetivo de reforçar a validação do conteúdo proposicional e de intensificar o valor apreciativo veiculado, o sujeito enunciador socorre-se de diferentes formas e construções linguísticas que marcam a conformação a um saber que ele mesmo constrói como partilhado, deste modo ficando excluída a hipótese de outros valores. Isso mesmo se verifica nos enunciados que se seguem, ainda que em cada um de modo diferente:

47. *O típico do PS, o pessoal das autarquias ganha votos, e depois são excluídos a seguir* (4.3)

48. *Realmente é triste ver este espetáculo.* (4.22)

Afirmar a tipicidade (47) ou recorrer a uma forma como *realmente* (48), que reforça a validação do conteúdo proposicional, coincidem numa remissão para um padrão coletivamente considerado, daí resultando uma intensificação.

O mesmo padrão pode corresponder a algo da ordem do expectável, mas no sentido daquilo que é tido pelo sujeito enunciador como favorável, ou positivo. Isso mesmo se passa na seguinte sequência, em que à forma interrogativa subjaz uma asserção com valor negativo. Temos, por conseguinte, uma pergunta retórica que realça, ou intensifica, o valor eufórico, ou de exaltação, presente no comentário:

49. *De facto, tendo em conta o estado do mundo, quem melhor que o ex-ACNUR para Secretário Geral da ONU...* (3.2)

O expectável, esse valor em relação ao qual se constrói uma conformação, confirmativa ou infirmativa, pode ainda caracterizar-se por um valor tido para o sujeito enunciador como desfavorável, ou negativo, isto é, um estado de coisas negativamente apreciado pelo sujeito. Neste caso – conforme ilustrado nos exemplos que seguem – o comentário pauta-se pela expressão de uma indignação, por via da intensificação que resulta desta conformação a um referencial da ordem do expectável, ele mesmo negativo. Vejam-se os seguintes casos, em que à forma interrogativa subjaz uma asserção – novamente, a pergunta retórica:

50. *Partido... para quê? [...] Porque será que não é o povo que escolhe a pessoa, mas o chefe do partido?* (4.7)

51. *E alguma vez se entenderam?* (4.11)

52. *Votação democrática? E há disso nos «interesses» partidário e lobies nacionais, distritais ou concelhios??!* *Nem nas freguesias, quanto mais...!* (4.13)

Nos enunciados que se seguem, também com um sentido de indignação, a intensificação que resulta desta conformação a um referencial da ordem do expectável assume um sentido irónico. A ironia, nestes casos, consiste no sublinhar, ou exacerbar, de um valor extremo, com a finalidade de evidenciar o seu contrário:

53. *Mais uma que pensava que tinha lugar cativo!!* (4.14)

54. *Continuem a votar e a andar com as bandeirinhas nas mãos!!! Uma vergonha...* (4.21)

55. *Adoro ver esta gente falar de democracia* (4.23)

56. *Coitadinha dela! Temos pena. [...] Acabou o tacho, minha senhora, faça-se à vida!* (4.30)

57. *Tudo em nome da Democracia...* (4.37)

O sarcasmo presente nos seguintes exemplos veicula um ponto de vista subjetivo – apreciativo, aliás – reforçando, pelo seu caráter mordaz, a indignação, assim intensificada, já que a razão que a justifica se afigura, deste modo, como irrefutável:

58. *Olha, a sanfona deixou de tocar!!!! (4.19)*

59. *Realmente este PS cada vez está mais na mesma!!!! É pena não poder sair o Gameiro... (4.24)*

60. *Olha só como é que vai ser, a amiga tem que estar na lista (4.26)*

61. *Quer Sanfonar? Que Sanfone outro! (4.29)*

Finalmente, também baseado numa referência a um padrão, no caso do desejável ou considerado adequado pelo sujeito enunciador, destacamos como forma de construir uma intensificação os enunciados cujo valor modal apreciativo incidente sobre um conteúdo proposicional se traduz no que pragmaticamente será um lamento.

62. *Em vários distritos do país alguns socialistas estão a ficar em estado de choque. Tanta vontade em servir o país e, particularmente, a região pela qual pretendem ser eleitos. Só pode ser isso. Pena é que quando eleitos se esqueçam rapidamente dos seus distritos e dos seus eleitores. (4. 16)*

63. *Realmente este PS cada vez está mais na mesma!!!! É pena não poder sair o Gameiro... (4. 24)*

O valor de modalidade apreciativa aqui construído, que recai sobre um conteúdo proposicional já validado, ou pré-construído, reforça o caráter condenável do estado de coisas que é objeto do comentário.

4.5. Articulação entre configurações da intensificação e atividade de linguagem

Ao longo do ponto 4 efetuamos um levantamento e uma descrição das formas e construções de intensificação dos comentários em linha, bem como dos diversos valores. Tendo em conta a natureza abrangente da nossa abordagem, no que segue, pretendemos evidenciar a articulação entre atividade de linguagem, configurações linguísticas e a diversidade dos valores construídos.

No âmbito dos estudos relativos aos comentários, é consensual a ideia da existência de uma grande diversidade, profusão e flutuação de noções e de etiquetas (para uma síntese desses trabalhos cf. Gonçalves e Carrilho 2020). Com efeito, nos comentários de especialidade, nos quais se desenvolve uma atividade reflexiva sobre determinado tema e nos quais se dá uma atividade do intelecto (Lévy 2014), é expectável um posicionamento do sujeito enunciador mais moderado e ponderado. Outro aspeto a ter em conta prende-se com o facto de estes textos serem tendencialmente monológicos, ou seja, escritos por uma pessoa. Tal facto foi comprovado com o texto 1, *O novo faraó esvaziou o Tahrir*, no qual a produtora, Sofia Lorena, jornalista, dá conta da situação do Egipto em 2016, com a tomada do poder por Abdul Fattah al-Sissi. Os aspetos aqui apontados

esclarecem a razão pela qual, neste texto, ao contrário dos outros três, se encontram somente duas configurações de intensificação: construção morfossintática de grau e operação de percurso, como atestam os exemplos 1, 15, 20 e 22.

Os textos 2, 3 e 4, embora contenham diferenças ao nível do lugar de circulação e dos produtores textuais, apresentam todos uma relação de intertextualidade entre um primeiro texto - fonte dos comentários - e os comentários visíveis em formato caixa de comentário, ou ainda entre os diversos produtores de comentários entre eles. Consequentemente, observa-se, com facilidade, o deslocamento do foco inicial de um texto sobre um outro texto para uma interação entre dois ou mais intervenientes. Fala-se, neste caso, de uma multiplicação em cascata da atividade comentadora (Paskin 2010), promovida pelo quadro “conversacionalizante” (Paveau 2017), oriundo da arquitetura dessas plataformas de comunicação digital. Assiste-se, concomitantemente, a uma junção entre comentário e diálogo (Calabrese 2019), caracterizada pela rápida troca de mensagens, numa lógica de imediatez, como as gralhas, os erros ortográficos evidenciam. É exatamente neste quadro “conversacionalizante” que se constata um incremento das formas e construções de intensificação, conformando o modo como o sujeito enunciador se posiciona perante o que enuncia (modalidade apreciativa), recorrendo igualmente a diversas configurações da intensificação, tal como foi evidenciado anteriormente.

Em suma, estamos em crer que as redes sociais e o formato caixa de comentários (textos 2, 3 e 4), em contraposição com o texto 1, convocam uma maior exposição do sujeito enunciador (Carvalho, Prior e Morais 2015). Nesses espaços comunicativos, a construção da identidade do sujeito enunciador passa pela validação valorativa do seu ponto de vista ou a diminuição do ponto de vista do outro (recurso aos diminutivos, à ironia e ao sarcasmo), através da “intensificação” e da “sobrealimentação” da sua perspectiva. Nesse sentido, a abordagem descendente (Voloshinov [1929]1977) revela ser uma abordagem pertinente para a compreensão global dos fenómenos de intensificação.

5. Reflexões finais

Foi objetivo deste trabalho explorar algumas configurações linguísticas do fenómeno de intensificação, num corpus de comentários em linha em português europeu. Assumindo que essas mesmas configurações, tendo em conta a diversidade dos valores construídos, se inscrevem necessariamente em esferas e práticas de linguagem diferentes, concilia-se, por um lado, uma abordagem discursivo-textual com, por outro lado, um enfoque na identificação da natureza das formas linguísticas e dos processos, ou mesmo das operações cognitivas, que convergem para a construção da intensificação. Para tal, articulamos o estudo das configurações linguísticas, seguindo a perspectiva da Teoria Formal Enunciativa, com a influência da atividade de linguagem em que os comentários em linha circulam (rede social *Facebook* e no sítio web de uma revista e de um jornal).

Tendo identificado quatro tipos de processos gerais que se traduzem na construção de intensificação, verificou-se poder associar, a todos eles, dois fenómenos transversais:

a construção, por um lado, do alto grau de uma propriedade e, por outro, de modalidade de tipo apreciativo. Entre as ocorrências analisadas, identificou-se igualmente dois tipos de construções morfossintáticas características do português, em termos do seu valor expressivo no discurso, que contribuem para um valor de intensidade. São elas o diminutivo, que assume um valor discursivamente pejorativo, e a anteposição do adjetivo, com um valor investido de uma carga subjetiva, permitindo evocar sentidos que servem o fim discursivamente visado de intensificar a manifestação de um ponto de vista.

Destaca-se deste estudo a frequência e também a diversidade de ocorrências, nas práticas de comentário, de configurações linguísticas de que decorre uma intensificação. Enquanto classe de texto que manifesta uma presença do sujeito como responsável por um ponto de vista relativamente a um texto ou a um evento, o comentário regista múltiplas formas de reforço dessa presença. Uma delas, estreitamente ligada, como vimos, com a construção de um alto grau e com a modalidade apreciativa, é a intensificação. Através deste recurso, o sujeito sublinha a veemência do juízo e das considerações que faz relativamente a um texto ou a um evento. Ainda através da intensificação, o mesmo sujeito pretende, por conseguinte, alcançar a expressão de algo por si construído como irrefutável. Apresenta, deste modo, uma forma de validação da sua manifestação subjetiva, alicerçada em convicções como lugar de uma verdade, aquela que o seu ponto de vista sobrevaloriza.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Jean-Michel (1997): “Unités rédactionnelles et genres discursifs. Cadre général pour une approche de la presse écrite”. *Pratiques*, n° 94. Paris: Nathan: 3-18.
Disponível em: http://www.pratiques-cresef.com/p094_ad1.pdf
- ANSCOMBRE, Jean-Claude; TAMBA, Irène (dir.) (2013) : “Autour du concept d’intensification”. *Langue française*, 1(1) <https://doi.org/10.3917/lf.177.0003>
- BLOM, Alderik (2017): *Glossing the psalms. The emergence of the written vernaculars in western Europe from the seventh to the twelfth Centuries*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- BORDET, Lucile; JAMET, Denis (2015): “Degré et intensification : essai de typologie”, *Anglophonia* [Online], 20 | 2015, Online since 02 November 2015, connection on 27 February 2021. URL:[<http://journals.openedition.org/anglophonia/549>]
- BOULÈGUE, Laurence (ed.) (2014) : *Commenter et philosopher à la Renaissance : Tradition universitaire, tradition humaniste*. Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion. [<https://books.openedition.org/septentrion/5934>]
- BRONCKART, Jean-Paul (1997) : *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionisme socio-discursif*. Paris: Delachaux et Niestlé.
- BRONCKART, Jean-Paul, BULEA, Ecaterina (2006): “La dynamique de l’agir dans la dynamique langagière”. In J.-M. Barbier & M. Durand (éds.) *Sujet, activité, environnement : approches transverses*. Paris: PUF : 105-134.

- BROUCKER, José de (1995): *Pratiques de l'information et écritures journalistiques*. Paris: CFPJ.
- CALABRESE, Laura (2019) : Le commentaire : continuités et mutations d'un outil au service de la lecture et de l'écriture. In Calabrese, L. (coord.) *Le commentaire du manuscrit à la toile. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*. Paris : Editions L'Harmattan. ISBN : 978-2-8066-3700-0: 7-28.
- CARREIRA, Maria Helena (dir) (2004) Plus ou moins?! L'atténuation et l'intensification dans les langues romanes. *Travaux et Documents 24*. Paris: Presses Universitaires de Saint-Denis.
- CARVALHEIRO, José Ricardo, PRIOR Hélder, MORAIS Ricardo (2015): “Público, privado e representação online”. In Carvalheiro, José Ricardo (ed.) *A nova fluidez de uma velha dicotomia: público e privado nas comunicações móveis*. Covilhã: LabCom : 7-27. [<http://labcom.ubi.pt/livro/133>]
- CHANAY, Hugues Constantin de; ROSIER Laurence (2016): “FACES EXTIMES SUR FACEBOOK: UN POINT DE VUE «PERSONNEL»”, *Cahiers de praxématique* 66 [<http://journals.openedition.org/praxematique/4237>]
- CULIOLI, Antoine (1981): “Sur le concept de notion”. *Bulletin de Linguistique Appliquée e Générale*, n. 8: 62-79.
(1992): “*Un si gentil homme!* et d'autres énoncés”. *L'Information Grammaticale* 55, Paris: 59-60.
(1995): *Cognition and Representation in Linguistic Theory*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- DUCROT, Oswald (1987): *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes. [trad. de *Le dire et le dit*, 1984]
- FOUCAULT, Michel (1971): *L'ordre du discours. Leçon prononcée au Collège de France le 2 décembre 1970*. Paris: Éditions Gallimard.
- GONÇALVES, Matilde; CARRILHO, João (2020): “Comentando comentários: questões de texto, gênero e corpus”. *Revista da Associação Portuguesa de Linguística*, (7): 191- 208. <https://doi.org/10.26334/2183-9077/rapln7ano2020a12>
- GOULET-CAZÉ, Marie Odile (dir.) (2000): *Le commentaire, entre tradition et innovation*. Paris: Vrin.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; HASAN, Ruqaiya. (1976): “Cohesion in English”. *English Language Series*, London: Longman.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood (1985): *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- KLEIBER, Georges (2013) : « À la recherche de l'intensité », Jean-Claude Anscombre; Irène Tamba (dir.). *Langue française*, 1(1) : 63-76. [<https://doi.org/10.3917/lf.177.0003>]
- LÉVY, CARLOS (2014) : Quelques remarques introductives sur la genèse du commentaire philosophique. In Boulègue, L. (ed.) *Commenter et philosopher à la Renaissance*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, pp. 19-27. Disponible em : [<https://books.openedition.org/septentrion/5937>]

- MALTAIS, Robert (dir.) (2010): *L'écriture journalistique sous toutes ses formes*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- PASKIN, Danny (2010): Say what?. *Journal of International Communication*, 16:2, pp. 67-83.
- PAVEAU, Marie Anne (2017): *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris: Herman.
- PÚBLICO (1998): *Livro de Estilo do Público*. [http://static.publico.pt/nos/livro_estilo/]
- QUIRK, Randolph (1988): "Language Varieties and Standard Language". In *JALT Journal*, Vol. II. No.1: 14-25.
- ROMERO, Clara (2007): "Pour une définition générale de l'intensité dans le langage". *Travaux de linguistique*, 1(1): 57-68. [<https://doi.org/10.3917/tl.054.0057>]
(2017): *L'intensité et son expression en français*. Paris: Éditions Ophrys.
- ROSIER, Laurence (2015): "L'éthos sur Facebook: de l'interaction à l'autofiction", Johannes Angermuller et Gilles Philippe (dir.), *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*. Limoges: Lambert-Lucas: 293-303.
- TEIXEIRA, Carla (2016): "Questões de semiótica e de gramática em comentários jornalísticos". *Cadernos de linguagem e sociedade*, 17(1): 140-161. [<https://doi.org/10.26512/les.v17i1.4432>]
- VOLOSHINOV, Valentin Nikoláievitch ([1929]1977): *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris : Minuit.

PERFIL ACADÊMICO E PROFISSIONAL

Helena Valentim é Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH) e Investigadora do Centro de Linguística da Universidade NOVA de Lisboa (CLUNL). Doutorada em Linguística, na especialidade de Semântica, desenvolve investigação nesta área científica, participando em congressos e publicando artigos, nos âmbitos nacional e internacional.

Matilde Gonçalves, doutorada pela Université Paris 8 (Études Portugaises) e pela Universidade NOVA de Lisboa (Linguística – Teoria do Texto), é professora auxiliar na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa e investigadora do Centro de Linguística da Universidade NOVA de Lisboa (CLUNL), no qual desenvolve trabalho no grupo Gramática & Texto. Enquadrado na linguística do texto e do discurso, o seu trabalho centra-se nas práticas de linguagem digitais, na literacia científica e na divulgação de ciência, bem como na transposição de instrumentos linguísticos para fins específicos.

Data de recepção: 02/04/2021

Data de aceitação: 22/05/2021

LA INTENSIFICACIÓN EN LOS CUENTOS POPULARES OCCITANOS (Intensification in Occitan folktales)

Louise Esher*
CNRS (LLACAN, UMR 8135)

Abstract: This study offers an initial exploration of the intensification strategies attested in a written corpus of 162 Occitan folktales (north-east and south-west Lengadocian varieties). Although, overall, the pool of available resources corresponds to ordinary Occitan usage, the deployment of the strategies also reflects the particular conditions surrounding the storytelling and (cultural) transmission of folktales. Intensification is used to strengthen both the audience's immersion in the narrative, and the cultural and social cohesion of the community in which the stories are told.

Keywords: Occitan; Oral literature; Intensification; Visualisation; Collective memory; Cultural transmission.

Resumen: Este estudio plantea un análisis preliminar de las estrategias de intensificación constatadas en un corpus escrito de 162 cuentos populares occitanos (variedades languedocianas nororientales y sudoccidentales). Aunque, en términos generales, el acervo de recursos disponibles se corresponde con el uso corriente del occitano, la utilización de esos recursos también refleja las circunstancias específicas que condicionan la narración y transmisión (cultural) de los cuentos. La intensificación se utiliza para reforzar tanto la inmersión del público en la narración como la cohesión cultural y social de la comunidad donde se relatan los cuentos.

Palabras clave: Occitano; Literatura oral; Intensificación; Visualización; Memoria colectiva; Transmisión cultural.

* **Dirección para correspondencia:** Louise Esher. CNRS LLACAN (Langage, Langues et Cultures d'Afrique, UMR 8135). 7 rue Guy Môquet. 94801 Villejuif. France (louise.eshher@cnrs.fr)

1. Introducción¹

Los cuentos populares son narraciones de tradición oral para las cuales el folclore cataloga motivos abundantes y recurrentes y establece una clasificación universal (Aarne 1961, Uther 2004). En el contexto occitano, hasta mediados del siglo XX, cuando la transmisión oral de la lengua se redujo drásticamente, los cuentos populares formaban parte de las actividades tradicionales de ocio en las comunidades y se destinaban a todos los públicos (esto es, a los adultos tanto o más que a los niños).

En una situación narrativa tradicional, la función primera de los cuentos populares es el espectáculo. La narración ha de ofrecer una distracción que capte y mantenga el interés del público, mediante la escenificación de elementos fantásticos o humorísticos, invitándolo a despojarse de su incredulidad y a sumergirse en el cuento, por muy inverosímil que este sea. Además, en su calidad de artefacto cultural, el cuento desempeña otra función fundamental, a saber, contribuir a crear y a preservar la identidad de la comunidad, su memoria colectiva y su cohesión social. Como todos los conocimientos culturales transmitidos por aprendizaje iterativo, los cuentos están sujetos a la presión evolutiva: no basta con enunciarlos para que se transmitan, sino que alguien debe recordarlos y considerar que merece la pena relatarlos de nuevo (Norenzayan et al. 2006).

El corpus de textos que fundamenta este estudio se enmarca en un movimiento destinado a la recopilación, la transcripción y la publicación de cuentos con el objetivo de salvaguardar el patrimonio inmaterial (cultural y lingüístico) que representan. Agrupa 162 textos: los 109 *Secrèts de las Bèstias* (*Bèst.*, Bru 2014), recogidos por el profesor y escritor André Lagarde en los años 50 y 60 en el Pays d'Olme y el Quercorb (en las faldas pirenaicas, en los departamentos de Ariège y Aude), y los 53 *Contes d'Aubrac* (*Aub.*, Bru; Eygun 2019), recopilados por la etnóloga Marie-Louise Tèneze en los años 60 en la región de Aubrac (al sur del macizo Central; departamentos de Aveyron, Cantal y Lozère). Según la clasificación tradicional de los dialectos occitanos, las variedades lingüísticas presentes en la selección de cuentos pertenecen al grupo languedociano, aunque las de la región de Aubrac lindan con el grupo auvernés (Alibèrt 1976, Olivieri; Sauzet 2016)².

En este estudio, se analiza los recursos de intensificación utilizados en los cuentos del corpus. Aunque, en términos generales, el abanico de procedimientos identificados se corresponde con el uso habitual del occitano languedociano oral, también refleja la doble función interpersonal de los cuentos: la diversión y la cohesión social.

2. Los recursos de intensificación en los cuentos occitanos

En este apartado, se propone una tipología cualitativa de los recursos identificados en los cuentos estudiados, con ejemplos que ilustran su utilización característica. La

¹ Doy las gracias a Xavier Bach, Paloma Carrión Valencia, Peter Clayburn y a los dos revisores anónimos por sus constructivas observaciones. La autoría asume la responsabilidad de todo eventual error u omisión.

² Por esta razón, los lectores podrían observar diferencias de forma entre las variedades estudiadas en este artículo y otras variedades del occitano.

clasificación, inspirada en la propuesta de Romero (2017) relativa al caso francés, se organiza según los niveles de estructura lingüística y la forma de las construcciones. Han sido necesarias adaptaciones de categoría, pues el acervo de recursos del occitano no se corresponde exactamente con el del francés, ya sea debido a diferencias sintácticas o a la ausencia de algunas figuras retóricas en el corpus.

2.1. Prefijos, sufijos y morfología evaluativa

A diferencia de otras lenguas románicas, el occitano no utiliza el sufijo superlativo derivado del latín *-ISSIMUM*. Por otro lado, cuenta con pocos prefijos de intensificación, cuyo uso se circunscribe al registro formal o culto, que no es propio de los cuentos (ej. *subrebèl* ‘hermosísimo’, de *subre* + *bèl* ‘hermoso, grande’ (Alibèrt 1976: 56)).

Más importante es el papel de la morfología evaluativa. Como demuestra Bach (2020), los diferentes sufijos aumentativos del occitano (*-às*, *-aràs*, *-atàs*, Alibèrt 1976: 364-365) no denotan meramente dimensiones superiores o cantidades importantes, sino un atributo que se considera excesivo en el contexto específico del discurso: por ejemplo, la forma *ostalàs* (*ostal* ‘casa’ + *às* ‘aumentativo’) se emplea para describir una casa que, sin ser necesariamente muy grande, tiene un tamaño desmesurado para sus pocos ocupantes. Así, el sufijo aumentativo sirve para intensificar el atributo en cuestión, oponiéndose desde el punto de vista estructural al sufijo diminutivo, cuya función reside en atenuar (y que, al igual que otros muchos recursos de atenuación, originalmente era utilizado para indicar «poca cantidad» o «de pequeño tamaño» (Margerie 2007, Esher 2020)).

Así, en los cuentos, el aumentativo denota un atributo excesivo o desproporcionado; a continuación se expone, a título de ejemplo, la reacción de un carbonero cuando un oso se adentra en su cabaña para guarecerse del frío invernal y ve cómo la escarcha que cubre el pelo del animal se derrite con calor de la chimenea:

l'aiga rajava e fasià un bèlh lhacàs al mièg de la cabaña.
Aquel animalàs me negarà tot l'ostal, se pensava le carbonièr. (Bèst., 80)
 ‘El agua chorreaba y formaba un gran lago+AUG en medio de la cabaña.
 -Aquel animal+AUG me anegará toda la casa- pensaba el carbonero’.

El oso, un animal de gran tamaño, ocupa demasiado espacio dentro de la pequeña cabaña del desdichado hombre; además, la abundante agua que esparce en el interior crea un charco, desmesurado por definición y cuya presencia en cualquier vivienda es, a todas luces, un inconveniente. Cabe señalar, asimismo, varios intensificadores: además del aumentativo, se recurre a la modificación mediante *bèlh* ‘grande’ y *tot* ‘todo’, y a los términos hiperbólicos *lhac* ‘lago’ y *negar* ‘anegar’ para describir un charco, que esencialmente es pequeño y poco profundo.

En muchos casos, la desmesura que denota el aumentativo hace referencia a un ente sobrenatural. Por ejemplo, las formas *omenàs* (*òme* ‘hombre’ + *às*, *Bèst.*, 118) y *femmassa* (*femna* ‘mujer’ + *assa*, *Bèst.*, 118) sirven para describir a un gigante y su mujer; *manassa* (*man* ‘mano’ + *assa*; *Bèst.*, 118) designa la mano del gigante, tan desmesurada como él; y

auselhàs (*ausèlh* ‘pájaro’ + *às*, *Bèst.*, 231) indica un águila lo bastante grande como para transportar al protagonista humano, algo que sería imposible en el mundo real³. En otros casos, refleja un error de categoría o cierta inadecuación respecto del contexto, por ejemplo en el cuento de un herrero que ve a otros aldeanos pasar mientras trabaja:

*corrisson darrèr un gossàs en cridant : Al lhop ! Al lhop ! Arrestatz-le !
Un lhoparràs, de fèt, es davalat del bòsc.
‘corren detrás de un perro+AUG, gritando: ¡Al lobo! ¡Al lobo! ¡Detenedlo!
Un lobo+AUG, de hecho, ha bajado del bosque.’*

Aquí, aunque el referente de *gossàs* se parece a un perro, en realidad se trata de un cánido salvaje, es decir, un lobo. Además, en el folclore, el lobo suele ser considerado peligroso, por lo que su presencia es inapropiada en el contexto del pueblo: los aldeanos se refieren al lobo con el término básico *lhop*, mientras que la narración emplea el aumentativo *lhoparràs* (*lhop* ‘lobo’ + *aràs*) para indicar que un lobo no tiene cabida en un pueblo.

2.2. Palabras compuestas, unidades fraseológicas y repetición

En el corpus de cuentos, las palabras compuestas que expresan intensificación se dividen por lo general en dos categorías. La primera, productiva, consiste en la reduplicación total de adjetivos: *vièlha vièlha* ‘viejísima’ (*Bèst.*, 197), *pichon pichon* ‘pequeñísimo’ (*Bèst.*, 116). La segunda recurre a locuciones que Romero (2017) clasifica como *syntagmes variés de paires coordonnées*: en occitano, la cuasi fijación de estas combinaciones de palabras (*chut e mut* ‘callado’, *Bèst.* 300; *fòrt e mòrt* ‘enfáticamente, fuertemente’, *Bèst.*, 88) —las cuales, aunque parecen unidades coordinadas, no son construcciones composicionales en sentido estricto y no admiten la modificación de sus elementos constitutivos— nos permite considerarlas también compuestos lexicalizados.

En el caso de los verbos, existe una construcción fija “presente.3sg + *que* + futuro.2sg” (Alibèrt 1976: 349), que expresa el aspecto durativo e iterativo, generalmente para indicar un empeño constante y sostenido⁴. En los cuentos, se utiliza principalmente con verbos de desplazamiento para hacer referencia a un viaje de larga duración, por ej. *marcha que marcharàs* (*Bèst.*, 164), *camina que caminaràs*, (*Bèst.*, 207) —literalmente, ‘camina que caminarás’— y con verbos que denotan un esfuerzo físico, en alusión a una tarea incesante y inacabable, como en la descripción del trabajo del herrero:

N’es atal tot le lhambre del jorn. Bufa que bufaràs, truca que trucaràs (*Bèst.*, 104)
‘Está así todo el día: sopla, que sopla; golpea, que golpea’.

3 En determinadas variedades, la forma *auclàs* se ha lexicalizado con el nombre genérico “ave rapaz”. En el contexto de este cuento popular, esa interpretación es poco probable porque en las tres referencias anteriores al ave en cuestión se ha utilizado el término específico *agla* ‘águila’.

4 Otro análisis de esta construcción es posible, a saber, “imperativo.2sg + *que* + futuro.2sg”, como expresión dirigida de manera imaginaria al protagonista.

No cabe confundir tales construcciones específicas con la repetición: otro recurso que, con iconicidad discursiva, refleja la idea de insistencia o larga duración. La repetición se emplea tanto con sintagmas como con palabras simples, y permite emplazar más de dos iteraciones.

La poleta blanca se plorava, se plorava! (Aub., 259)
'La gallinita blanca lloraba, lloraba'

Alara se metèc a lhavassar e granissar, a lhavassar e granissar, a lhavassar e granissar... *E aquò quatre jorns de reng* (Bèst., 304)

'Entonces se puso a diluviar y granizar, a diluviar y granizar, a diluviar y granizar... Y así durante cuatro días seguidos'

seguèron lo fial, totjorn lo fial, totjorn lo fial, e naturalament, lo fial los menèt a l'ostal roge (Aub., 229)

'siguieron la cuerda, siempre la cuerda, siempre la cuerda, y naturalmente, la cuerda los condujo a la casa roja'

2.3. Modificación adjetival, modificación adverbial y cuantificación

En los cuentos, la intensificación mediante adjetivos y adverbios lexicales es secundaria. La intensificación adjetival se utiliza esencialmente con una cantidad limitada de adjetivos calificativos con el significado básico de atractivo, agradable o de gran tamaño: *bèl* ('hermoso, grande'), *bon* ('bueno'), *brave* ('bueno, amable'), *gròs* ('grande, grueso'), *grand* ('grande'). Cuando se usan como intensificador, estos recursos denotan que el sustantivo que modifican representa un modelo dentro de su categoría: *un bèl borrenc* 'un buen borrego (sano, desarrollado)' (Bèst., 82); *un bon còp de martèl* 'un buen golpe dado con el martillo (fuerte, preciso)' (Aub., 245); *un brave miralh* 'un buen espejo (grande, de calidad)' (Aub., 103); *un gròs pauruc* 'un miedoso absoluto' (Bèst., 33); *grand rambalh* 'gran bullicio' (Bèst., 186).

En cuanto a la intensificación adverbial, resulta curioso constatar la ausencia del adverbio común *bravament* 'mucho, bien': los cuantificadores son el recurso más frecuente. En los cuentos de Ariège y Aude, se emplea *plan* 'muy, bastante' y *fòrça* 'mucho': *som plan malurós* 'soy muy infeliz' (Bèst., 187); *plan onèstament* 'muy honestamente' (Bèst., 198); *aquò's plan vertat* 'eso es totalmente cierto' (Bèst., 76); *me rendretz plan servici* 'me seréis de gran ayuda' (Bèst., 188); *èran fòrça malcorats* 'estaban muy decepcionados' (Bèst., 185); *I fasquèc fòrça compliments* 'Le hizo muchos cumplidos' (Bèst., 203). En los de Aubrac, se emplea *bièn* 'muy, bastante': *soi bièn content* 'estoy muy contento' (Aub., 310); *bièn luènh* 'muy lejos' (Aub., 197); *i aviá bièssas de pomas* 'había muchas manzanas' (Aub., 229). Encontramos también *ben* 'efectivamente': *ela, n'aviá ben vist un* 'ella sí que había visto uno' (Bèst., 161), y *fòrt* 'fuerte': *fòrt plan mesa* 'muy bien vestida' (Bèst., 86), y, en ambas regiones, *tot* 'todo': *una quilha tota redonda, tota lisa, tota prèsta* 'un bolo todo redondo, todo liso, todo listo' (Bèst., 197); *l'ostal tot frig, las pòrtas totas*

dubèrtas ‘la casa toda fría, las puertas todas abiertas’ (*Aub.*, 233); *tot doçament butèc le lhèit* ‘muy ligeramente empujó la cama’ (*Bèst.*, 179).

También se encuentran algunos cuantificadores lexicales, principalmente *un fum de monde* ‘una multitud de gente’ (*Bèst.*, 199). El caso de un burro maravilloso que caga monedas de oro nos brinda varios ejemplos:

“*Auràs qu’a i dire «Ase caga-denìer, caga-me’n un plen panièr», e de jos la coga i tombarà un flòc de peças d’aur” [...] L’ase lhèva la coga e una patracada de peças redòlan sul pasiment* (*Bèst.*, 164-165).

- Solo tendrás que decirle: «Burro cagadiner, cágame de eso [=dinero] una cesta entera», - y debajo de su rabo caerán un montón de monedas de oro. [...] El burro levanta el rabo, y caen al suelo adoquinado una multitud de monedas’.

El contexto permite aclarar que «la cesta» no hace referencia a un objeto específico ni concreto: se trata de un cuantificador que expresa una noción de cantidad (y que permite tener rima), intensificado por el adjetivo *plen* ‘lleno’; las monedas, que no necesitan recipiente alguno, caen en un número indefinido pero significativo (*un flòc* ‘un montón’, *una patracada* ‘una multitud’).

2.4. Expresiones de modo y consecuencia: *tant* y *talament*

Cabe señalar la escasa frecuencia con que se usa la modificación mediante adjetivos o adverbios lexicales en los cuentos. Por el contrario, son frecuentes las expresiones de modo o de consecuencia que permiten precisar una manifestación visible, tangible o sensorial de la intensidad.

Una construcción recurrente precisa una unidad de gran tamaño que califica una acción: *caminava a bèlhas garradas* ‘caminaba a grandes zancadas’ (*Bèst.*, 137); *a bèlhas urpadas grimpèc per las brancas amont* ‘a grandes zarpazos trepó por las ramas’ (*Bèst.*, 181); *enfornavava a bèlhis culherats* ‘engullía a grandes cucharadas’ (*Bèst.*, 218). Existe un evidente paralelismo estructural entre esta construcción y la que especifica que una acción se realiza con la mayor intensidad posible y ocupando por completo el espacio disponible: *niflar a plenas nasicas* ‘olfatear a plenas narinas’ (*Bèst.*, 118); *l’aiga rajariá pertot a plen canèlh* ‘el agua chorrearía por todas partes a pleno caño’ (*Bèst.*, 179); *bufava a plenis palmons* ‘soplaba a pleno pulmón’ (*Bèst.*, 199).

En otras expresiones se precisa una consecuencia, ya sea real (introducida por la conjunción *que*) o hipotética (introducida por la preposición *a*), que necesariamente es inherente y cuantificable: sufrir una herida que tardará ocho días en sanar, hacer que los fuertes ronquidos resuenen en todos los rincones de una casa, o hablar con un acento que provoca dolor físico en el interlocutor:

le Parisièn arriba, blanc coma un pòrre, mas fòrt plan atrenca, plan lhifrat e parlant ponchut a vos curar les èlhs (*Bèst.*, 208)

‘llega el parisino, blanco como un puerro, pero muy bien vestido, todo acicalado y hablando de un «afilado» [=francés, o con acento francés, no occitano] que te raspaba los ojos’

te m’i fica una martelhejada sus la lhenga que de vèit jorns posquèc pas parlar (Bèst., 98)
‘así que le propina tal martillazo en la lengua que durante ocho días no pudo hablar’

s’endurmisquèc boca badada que les ronquets fasián restrunhir tot l’ostal (Bèst., 108)
‘se adormeció con la boca abierta y los ronquidos hacían retumbar toda la casa’

Las formas *tan* ‘tan’, *tal* ‘tal’ y *talament* ‘tanto’ están casi sistemáticamente asociadas a la expresión de consecuencias ficticias o reales:

tant adreit de sas mans qu’auriá fèit les èlls a-n un gat (Bèst., 197)
‘tan hábil con las manos que le habría hecho los ojos a un gato’

se fasquèc lèu una tala renomada que le venián quèrre de pertot (Bèst., 185)
‘enseguida se hizo un renombre tal que lo venían a buscar de todas partes’

lo poiretz pas manjar qu’es talament dur (Aub., 265)
‘no podréis comerlo de lo duro que está’

Por hiperbólicas que sean estas consecuencias en muchos casos, siempre evocan imágenes concretas y específicas.

2.5. Superlativos

A falta de superlativos sintéticos en occitano, el superlativo se suele formar con construcciones analíticas que asocian el artículo definido y el adverbio *pus* ‘más’ (*le pus polit porquet*, ‘el lechón más bonito’, *Bèst.*, 191). Sin embargo, en los cuentos, el superlativo se expresa generalmente de manera más indirecta, afirmándose que no existe ningún elemento de comparación. Como no cabe identificar, imaginar o nombrar ese elemento, en realidad la entidad comparada no tiene parangón, de manera que constituye el *summum* (Romero 2015).

esperdigalhat coma digús (Bèst., 197)
‘espabilado como nadie’

una crostada daurada res de pus polit (Bèst., 30)
‘una crostada dorada más bonita que nada’

fringaire e calinhaire que se pòt pas dire (Bèst., 104)
‘[tan] amoroso y enamorado que no se puede describir con palabras’

En determinados casos, la exclusión explícita no se aplica solo al momento presente, sino con una permanencia absoluta:

unis caulets polits coma jamès pus (Bèst., 86)
‘unos repollos bonitos como nunca más [se verían]’

unas nòças coma jamès se n’èra vist. E coma jamès non se’n virà (Bèst., 103)
‘una boda como nunca se ha visto. Y como nunca se verá’

Esta estrategia, consistente en reforzar el superlativo y presentarlo como válido en todos los universos posibles, se emplea también con la forma analítica del superlativo:

la rauba pus maravilhosa que se’n pòsca somiar (Bèst., 89)
‘el vestido más maravilloso con que se puede soñar’

Por último, también existen ejemplos de intensificación donde se recurre a la comparación (*pus...que... ‘más... que...’*) para expresar que algo supera o constituye el prototipo de una cualidad determinada, o de una noción propiamente dicha, esto es, que no tiene parangón (Romero 2015):

I vegèc la figura afrosa d’una vièlha,... pus rupada que poma cuèita (Bèst., 101)
‘Allí vio la espantosa cara de una vieja,... más arrugada que una manzana cocida’

èra mès que content (Bèst., 123)
‘estaba más que contento’

2.6. Símbolos y comparaciones estereotipados

Los símiles permiten evocar una imagen precisa y vívida sin necesidad de hacer una descripción detallada, mediante el establecimiento de una comparación con cierta realidad concreta en la comunidad (Roberts; Kreuz 1994, García-Paje 2008, Mpouli; Ganaschia 2017). Por definición, este recurso se basa en conocimientos culturales comunes, de manera que contribuye a la función de cohesión social⁵. Así, muchos símiles evocan un referente religioso: este puede ser el universo moral y doctrinal del cristianismo (el pecado reprobable, el diablo que representa el mal, las bendiciones cristianas intolerables para el diablo), o los objetos materiales de la liturgia (el cáliz de la comunión, la pila de agua bendita):

⁵ Cabe señalar que los referentes culturales no han de ser distintivos de una comunidad específica para cumplir con esa función. Por ejemplo: aunque las tradiciones cristianas trascienden las zonas geográficas en las que se recopiló el corpus de cuentos populares estudiado en este artículo (y, por ende, no caracterizan a las comunidades de esas zonas), tienen suma pertinencia para la cohesión social debido al arraigo de las prácticas religiosas en el entorno cotidiano de los miembros de la comunidad, ya sea en los edificios, los bienes, el clero, el culto colectivo, los festivales o los ritos de iniciación.

La segonda èra lèda coma le pecat (Bèst., 30)

‘La segunda [hija] era fea como el pecado’

volia que l’ostal fosquèssa net coma un calici (Bèst., 57)

‘quería que la casa estuviese limpia como un cáliz’

Fiula un bocin... e l’arpalhand de sautar coma un diable dins un aiga-senhadièr (Bèst., 51)

‘Silba un poquito... y el hombretón se pone a brincar como un diablo en una pila de agua bendita’

Otros símiles reflejan el entorno natural y artificial de la comunidad, entre otros la apariencia de los árboles, los edificios y los animales más conocidos, o el comportamiento de ciertos animales:

A la nèt, montèc al cèl una lhuna redonda coma una ròda de molin (Bèst., 51)

‘Al anochecer, apareció en el cielo una luna redonda como una rueda de molino’

Èra naut coma una torrassa, espatlut coma un buòu, garrut coma un avet (Bèst., 106)

‘Era alto como una torre+AUG, ancho de hombros como un buey, vigoroso como un abeto’

Lèstes coma unis esquiròls, les gojatons davalhèron (Bèst., 119)

‘Ágiles como ardillas, los chiquillos bajaron’

Algunos conjugan varios marcos de referencia. Por ejemplo, la interpretación de *una princèssa polida coma un solelh de Pascas* ‘una princesa hermosa como un sol de Pascua’ (Bèst., 92) precisa el conocimiento del calendario cristiano, para situar la Pascua en la primavera, así como del clima y del calendario agrícola, para comprender cuánto agrada ver el sol en esa época del año: solo aunando ambos marcos de referencia es posible imaginar el efecto que provoca la belleza de la princesa.

Los símiles también sirven de pretexto para explicitar las costumbres y creencias de la comunidad:

L’Ors èra coma Sant Tomàs: per tant asseguradas que sián las paraulas, s’i volia pas fisar – calia que vegèsse ! (Bèst., 5)

‘El Oso era como Santo Tomàs: por ciertas que fueran las palabras, no quería fiarse de ellas, ¡tenía que verlo!’

A ! lo paure òme sufrissia, pense ben, sangava coma un boc, coma un pòrc quand òm lo sanga; sabètz ben cossí aquò-z-es dins los ostals, òm tua cadun un pòrc e l’òm lo sanga, aquò sanga. E ben guel sangava coma un pòrc. (Aub., 171)

‘¡Ay! El pobre hombre sufría, piensa bien; sangraba como un macho cabrío, como un cerdo cuando lo desangramos; sabéis muy bien lo que sucede en las casas, matamos cada uno un cerdo y lo desangramos, se desangra. Pues él sangraba como un cerdo.’

Del temps que vos parli, i aviá encara un rictor dins la parròquia de Vilhac. Ara, fa qualque lhuna que la glèisa es tampada e que s'i ditz pas pus messa le dimenge. Talament qu'es passat en reprovèrbi de dire «eishec coma le calici de Vilhac». (Bèst., 201)

‘En la época de la que os hablo, todavía había un rector en la parroquia de Vilhac. Ahora, hace unas lunas que la iglesia está cerrada y que allí ya no se dice misa los domingos. Tanto es así, que hay un proverbio que dice “sec[ad]o como el cáliz de Vilhac”.’

Las narraciones permiten recordar el pasaje evangélico del apóstol Tomás (Juan 20: 24-29), que se niega a creer en la resurrección de Cristo sin verlo ni tocarlo, y la tradición profana de la matanza del cerdo, según la cual las familias engordan un cerdo durante el verano y el otoño para sacrificarlo y tener provisiones para el invierno. En el último ejemplo, la narración evoca un proverbio local y explica su etimología, relacionándolo con el conocimiento del contexto local (la iglesia de Vilhac se encuentra abandonada). El llamativo contraste entre la situación real y la que presenta el cuento permite establecer la supuesta antigüedad de los hechos narrados, mediante la lítote de *qualque lhuna* ‘alguna luna’ con el significado de ‘mucho tiempo’.

Aunque, en su mayoría, los símiles suponen asociaciones convencionales entre entes y atributos (princesas hermosas, gigantes de gran tamaño), en algunos casos permiten recalcar una asociación opuesta a la esperada; por ejemplo, el huevo del que sale un maravilloso pollo minúsculo llamado *Mièg-Polet* ‘Medio-Pollo’: a diferencia de los huevos prototípicos (redondos), este es plano. Otro ejemplo lleva a un engaño cómico: en un año de buena vendimia, el rector pide que cada aldeano le obsequie con un poco de vino, pero la mayoría echa agua al barril del rector en vez de vino; así, cuando lo abre, el vino resulta muy diluido y prácticamente incoloro.

allòc d'èsser redond coma son totis, aquel uòu èra plat: plat coma la borsa d'un paure òme

‘en lugar de ser redondo como son todos, ese huevo era plano: plano como el monedero de un hombre pobre’ (Bèst., 147)

le vegèc pishar gaireben tan clar coma la font de la placeta (Bèst., 283)

‘lo vio [el líquido] chorrear casi tan claro como la fuente de la plazoleta’

2.7. Lítote

Se trata de una figura retórica que, aunque parece atenuar, en realidad conduce a una interpretación de acusada intensificación (Jaubert 2008). En los cuentos se usa con frecuencia, en el contexto de la descripción detallada de una situación extrema: por ejemplo, la hambruna que padece una familia desde largo tiempo, o el aspecto repugnante de hombres ahorcados (que, al estar muertos, no pueden responder al protagonista cuando los interpela):

A la bòrda de Pica-Talent – que le nom sol ba ditz – vivián pas dins l’abondància (Bèst., 127)

‘En la granja de Hambre-Punzante —su mero nombre lo dice todo— no vivían en la abundancia’

Èran pas polits a véser, podètz creire ! les èlhs revirats, le còl estirat, la figura grimaçada ande una lhenga de tres pams. “E ben, les amics ? Ètz pas plan parlaïres...” (Bèst., 122)

‘No eran bonitos de ver —¡podéis creerlo!— los ojos en blanco, el cuello estirado, la cara torcida con una lengua de tres palmos. —¿Y bien, amigos? ¡No estáis muy habladores!’.

En muchos casos, la lítote se ve acompañada por los intensificadores *plan, bièn: era pas bièn riche* ‘no era muy rico’ = ‘era demasiado pobre’ (Aub., 299); *passava per èsser pas plan degordit* ‘pasaba por no ser muy espabilado’ = ‘parecía muy simplón’ (Bèst., 135). Se asocian también con una morfología evaluativa, aumentando así su efecto: *aquel enfant era pas bièn intelligentàs* ‘ese joven no era muy inteligente+*AUG*’ (Aub., 197) describe a un joven cuyas tonterías serán el tema central de un cuento humorístico.

2.8. Interjecciones, exclamaciones y visualización

Varias narraciones emplean interjecciones o exclamaciones para resaltar un ente, un atributo o un evento importante. Mediante esos recursos, se genera la inmersión narrativa del público (Allan 2018), que puede adoptar diversas perspectivas.

En las interjecciones invariables, la narración adopta la perspectiva del protagonista y expresa sus reacciones de ánimo por lo general el asombro en situaciones que no se ajustan a las expectativas: ante un cuarto maravilloso, *Ò! ’Quò-z-èra esplandide!* ‘¡Uy, eso era espléndido!’ (Aub., 309); ante una tarea imposible, *ela coneissia pas res pichaire* ‘ella no conocía nada, ¡ay, qué lástima!’ (Aub., 310); y ante una apariencia engañosa, *Aquel elixir, pardí ! èra un endurmitòri* ‘Ese elixir, ¡por Dios! Era un somnífero’ (Bèst., 162).

Mediante palabras exclamativas (*quin* ‘cuál’, *cosí* ‘cómo’), la narración invita al público a percibir de manera directa (aunque imaginaria) el grado de una cualidad o la intensidad de una acción. En algunos casos, se trata de ponerse en la piel de los protagonistas: *Quin espant* ‘¡qué susto!’ (Bèst., 168); *gaitatz cosí lhusis* ‘mirad cómo brilla’ (Bèst., 86). Más común todavía es la invitación explícita a la visualización, imaginándose como testigo directo; en estos casos, se recurre a un verbo de percepción en una oración condicional (ej. *se vesiatz* ‘si vierais’ o *auriatz vist* ‘habríaís visto’), con la premisa implícita de que “estuvierais presentes”.

Bon Dieu, paures amics ! Se vesiatz quin carnatge ! (Bèst., 83)
‘¡Ay, Dios, pobres amigos! ¡Si vierais qué matanza!’

Auriàtz vist aquelas femnas, cossí èran contentas ! (Bèst., 78)

‘Habríais visto esas mujeres, ¡cuán felices estaban!’

Auriàtz entenduda la dalha, cossí Jan la fasiá fiular. E per las sègas, auriàtz vist le volam cossí le fasiá dançar (Bèst., 128)

‘Habríais oído la guadaña, como Jan la hacía silbar. Y en la cosecha, habríais visto la segadera, como la hacía bailar’

Este procedimiento de visualización es ampliamente conocido en las narraciones destinadas a la interpretación oral, como la poesía épica clásica (Bakker 1993, Allan 2018) y el cantar de gesta medieval (Leverage 1999: 84-98). Según el análisis de Leverage, el cantar de gesta no solo anima al público a “*imaginatively recreate, both the visual and the aural aspects of a particular scene*” (1999: 92), sino que, mediante esa recreación sensorial, ayuda a grabar el episodio narrativo en la memoria (1999: 93). Así, en los cuentos, este recurso fomenta tanto la diversión como la memoria colectiva.

2.9. Comentarios

A continuación, figura una reflexión muy reveladora de una narradora que, al contar la historia de un rector cuya casa había sido presa de las llamas, evoca la versión que le había relatado otra narradora:

La Finon d'en Porcelh, quand nos contava aquel afar, disiá: «Le tirèron del lhèit rastumat coma un piòt qu'aurián debrembat a l'aste»... Mès per fèr rire, pr'aquò, n'i cal pas metre tròp! (Bèst., 27)

‘La Finon d'en Porcelh, cuando nos contaba ese asunto, decía: «Lo sacaron de la cama chamuscado como un pavo olvidado en un asador...» —Pero para hacer reír, ¡no hay que exagerar!’

La narradora recuerda de manera muy clara el símil llamativo y cómico de la versión anterior, pero duda a la hora de integrarlo completamente en su versión personal, por no socavar ni la verosimilitud del cuento ni la inmersión del público. Así, opta por mencionarlo como otra referencia cultural común, incluyendo en el cuento el recuerdo de la tal Finon. Esta reflexión ilustra tanto la doble función del cuento, donde coexisten la distracción divertida y la memoria colectiva, como la presión evolutiva de la transmisión cultural, que prioriza los aspectos destacados (Barrett; Nyhof 2001), sin admitir excesiva inverosimilitud (Barrett et al. 2009).

3. Conclusión

Este análisis preliminar de los recursos de intensificación en un corpus de cuentos populares contribuye al conocimiento de la pragmática del occitano, que hasta la fecha no se ha descrito profusamente. El acervo que establece demuestra la variedad de re-

cursos de intensificación presentes en los cuentos populares —morfológicos, lexicales, sintácticos y pragmáticos, o interpersonales—, muchos de los cuales tienen el efecto de facilitar la implicación del público, bien invitándolo explícitamente a la visualización, bien mediante detalles concretos o la evocación de conocimientos culturales comunes. Además, los ejemplos denotan una acusada tendencia a utilizar simultáneamente varios recursos (cuya investigación en profundidad trasciende el ámbito del presente estudio): los cuantificadores, la modificación y la repetición se emplean rara vez de manera aislada y suelen verse acompañados por formas de la morfología evaluativa, los símiles, la litote y la expresión de modo y consecuencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, Antti (1961): *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, translated and enlarged by Stith Thompson. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- ALIBÈRT, Loís (1976): *Gramatica occitana segon los parlars lengadocians*. Montpelhièr: Centre d'Estudis Occitans.
- ALLAN, Rutger (2018): "Construal and immersion", Peter Meineck; William Short; Jennifer Devereux (eds.). *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*. Abingdon: Routledge.
- BACH, Xavier (2020): "Morfosemantica dels augmentatius en occitan del Lengadòc", Jean-François Courouau; David Fabié (eds.). *Fidelitats e dissidèncias/ Fidélités et dissidences. Actes du XIIe congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*. Toulouse: Section française de l'Association internationale d'études occitanes, 115-120.
- BAKKER, Egbert (1993): "Discourse and performance: Involvement, visualization and 'presence' in Homeric poetry". *Classical Antiquity* 12 (1): 1-29.
- BARRETT, Justin; NYHOF, Melanie (2001): "Spreading of non-natural concepts: The role of intuitive conceptual structures in memory and transmission of cultural materials". *Journal of Cognition and Culture*, 1, 69-100.
- BARRETT, Justin; BURDETT, Emily Reed; PORTER, Tenelle (2009): "Counterintuitiveness in Folktales: Finding the Cognitive Optimum". *Journal of Cognition and Culture*. 9: 271-287.
- BRU, Josiane (2014): *Andrieu Lagarda: Les Secrets de las Bèstias*. Pau: Letras d'Oc.
- BRU, Josiane; EYGUN, Jean (2019): *Contes d'Aubrac recueillis par Marie-Louise Ténèze*. Pau: Letras d'Òc.
- ESHER, Louise (2020): "Grammaticalisation et valeurs pragmatiques des expressions signifiant un peu en français et en occitan", Mercedes Banegas Saorin; Jean Sibille (eds.). *Entre francisation et démarcation. Usages hérités et usages renaissantistes des langues régionales de France*. Paris: L'Harmattan, 61-78.

- GARCIA-PAJE, Mario (2008): “La comparativa de intensidad: la función del estereotipo”. *VERBA*. 35: 143-178.
- JAUBERT, Anna (2008): “Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l’euphémisme et de la litote”. *Langue française*. 160(4), 105-116.
- LEVERAGE, Paula (1999): *The Chanson de Geste and Memory*. Tesis doctoral, University of Toronto.
- MARGERIE, Hélène (2007): “From downgrading to (over) intensifying: A pragmatic study of English and French”, Istvan Kecskes; Laurence Horn (eds.). *Explorations in pragmatics: Linguistic, cognitive, and intercultural aspects*. Berlin: Mouton de Gruyter, 287-311.
- MPOULI, Suzanne; GANASCIA, Jean-Gabriel (2017): “Another Facet of Literary Similes: A Study of Noun+Colour Term Adjectives”. *Corela* [En ligne]. HS-21.
- OLIVIERI, Michèle; SAUZET, Patrick (2016): “Southern Gallo-Romance (Occitan)”, Adam Ledgeway; Martin Maiden (eds.). *The Oxford Guide to the Romance Languages*. Oxford: OUP, 319-349.
- NORENZAYAN, Ara; ATRAN, Scott; FAULKNER, Jason; SCHALLER, Mark (2006): “Memory and mystery: the cultural selection of minimally counterintuitive narratives”. *Cognitive Science*. 30: 531-553.
- ROBERTS, Richard; KREUZ, Roger (1994): “Why Do People Use Figurative Language?”. *Psychological Science*. 5(3), 159-163.
- ROMERO, Clara (2015): “À quoi compare-t-on pour intensifier ? Analyse du comparant dans les comparaisons d’intensité stéréotypées ou inventives”, Krystyna Wróblewska-Pawlak; Anna Kieliszcyk (eds.). *L’intensification et ses différents aspects*. Varsovie: Presses de l’Université de Varsovie, 133-152.
- (2017): *L’intensité et son expression en français*. Paris: Ophrys.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Louise Esher trabaja de *chargé de recherche* en el CNRS desde 2016. Participa en el grupo de investigación LabEx EFL GL4 sobre la tipología y la flexión no canónica, en proyectos ANR de descripción del ‘creciente lingüístico’ (zona de transición entre hablas occitanas y hablas de oïl) y en el proyecto Interreg POCTEFA LINGUATEC (desarrollo de recursos para la digitalización de las lenguas de los Pirineos). Sus campos de investigación se centran en la flexión verbal, la lingüística histórica y la lingüística románica, con un interés especial en las hablas occitanas.

Fecha de recepción: 26-03-21

Fecha de aceptación: 07-05-21

INTENSITATEA ÎN PUBLICITATEA AUDIOVIZUALĂ ROMÂNEASCĂ. DE LA ANALIZA LINGVISTICĂ LA ANALIZA MULTIMODALĂ

(Intensity in Romanian Audiovisual Advertising.
From Linguistic to Multimodal Analysis)

Iulia Nica*

Universidad de Sevilla / Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Andreea Teletin**

Université Sorbonne Nouvelle / Universitatea din București

Abstract: The present analysis of intensity in Romanian audiovisual advertising relies both on a linguistic and a multimodal approach. Our interest is double: confronting findings with various studies on contemporary Romanian language and verifying the contribution of extralinguistic sources to linguistic intensity. Some of the humoristic effects of intensity are also presented.

Keywords: Intensity; Romanian language; Audiovisual advertising; Multimodal communication; Humour.

Resumen: El presente análisis de la intensidad en la publicidad audiovisual de Rumanía se abre desde la perspectiva lingüística hacia la perspectiva multimodal. El interés es doble: por una parte, comparar las observaciones con los estudios previos sobre la lengua rumana actual y, por otra, comprobar la contribución que las fuentes extralingüísticas de la intensidad pueden aportar. Analizamos de paso algunos efectos humorísticos de la intensidad.

Palabras clave: Intensidad; Lengua rumana; Publicidad audiovisual; Comunicación multimodal; Humor.

* **Adresse pour la correspondance:** Iulia Nica, Departamentul de Românică, Jurnalism și științe ale comunicării și Literatură comparată. Facultatea de Litere. Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Bulevardul Carol I, nr. 11, 700506 Iași, Rumanía (iuliana.nica@uaic.ro).

** **Adresse pour la correspondance:** Andreea Teletin, Departamentul de Limbi și Literaturi Romane, Clasice și Neogreacă. Facultatea de Limbi și Literaturi Străine. Universitatea din București. Șoseaua Panduri 90-92, sector 5, 050663 București, Roumanie (andreea.teletin@lils.unibuc.ro).

1. Introducere

Comunicarea devine accentuat plurisemiotică, făcând utilă reevaluarea fenomenelor lingvistice în acest nou context. Tendința este și mai marcată în spațiul publicitar. Lucrarea de față studiază formele pe care le îmbracă intensitatea în publicitatea audiovizuală românească de dată recentă. Astfel, limba română, mai puțin cunoscută și cercetată în străinătate, vine să completeze perspectiva romanică asupra intensității adoptată în prezentul număr tematic al revistei *Estudios románicos*. Adaptându-se genului discursiv tratat, cercetarea se deschide către elemente de natură semiotică diversă și face pasul de la analiza strict lingvistică la analiza multimodală. Ne motivează un interes dublu: raportarea la observațiile precedente asupra limbii române actuale și verificarea contribuției pe care o pot avea sursele intensificatoare extralingvistice. Tangențial analizăm efectele umoristice ale intensității.

În cadrul teoretic (secțiunea 2), prezentăm succint tratarea intensității în lingvistica românească și romanică. Introducem, în paralel, elemente relevante de teorie a comunicării multimodale. În studiul empiric (secțiunea 3), ne oprim asupra câtorva procedee ale intensității cu apariție recurentă în spoturile publicitare din România. În acest scop, adaptăm modelele de analiză propuse pentru alte limbi romanice, raportându-ne constant la cercetările lingvistice prealabile asupra limbii române. Sintetizăm observațiile în concluzii (secțiunea 4).

2. Preliminarii teoretice

2.1. Intensitatea

În lingvistica românească, intensitatea este tratată în strânsă legătură cu comparația¹. Aceasta din urmă este considerată, în mod tradițional, o categorie morfologică a adjectivului și a adverbului, cu trei grade: pozitivul, comparativul (de egalitate, de superioritate și de inferioritate) și superlativul (relativ și absolut). Unele studii observă însă că nu toate gradele presupun comparația; în Iordan, Guțu Romalo și Niculescu (1967: 112) se face distincția între intensitatea exprimată comparativ, relativă, și intensitatea fără termen de comparație, absolută.

O delimitare efectivă apare la Iorgu Iordan și Vladimir Robu (1975: 341-343, 403-408). Termenul tradițional *grad de comparație* devine *grad de intensitate și de comparație*, având în vedere două aspecte ale gradului: intensitatea și comparația. Intensitatea este definită drept „categoria gramaticală care reglementează comportamentul formal al adjectivelor și al unor adverbe, marcând, prin anumite morfeme, gradul în care se realizează proprietățile cantitative și calitative ale semnificatului”. Valorile de intensitate se pot actualiza fie noncomparativ, fie comparativ, prin urmare sunt definite două categorii de grade: grade de intensitate noncomparativă (sau, simplu, de intensitate) și grade de intensitate comparativă (sau de comparație). Subsistemul gradelor de intensitate și subsistemul gradelor de comparație au ambele ca bază tematică primară gradul pozitiv, nemarcat. Gradele de intensitate

¹ Roxana Marcu-Oniga (2015, 2016) urmărește parcursul conceptului de intensitate, observând absența unei distincții clare între gradele de intensitate și gradele de comparație.

formează o scală de valori semantice care pleacă de la gradul zero. Deși valorile intensității pot fi în număr infinit, în limbă par a fi actualizate și fixate, prin mărci, șase grade: 1) intensitate minimă (*foarte puțin, foarte slab, extrem de puțin*); 2) intensitate scăzută (*puțin, slab, insuficient*); 3) intensitate suficientă (*destul de, de-ajuns de, suficient de*); 4) intensitate mobilă progresivă sau regresivă (*tot mai, din ce în ce mai, și mai*); 5) intensitate maximă (*-isim, foarte, extrem de, cât de...!, de-a binelea, amarnic*); 6) intensitate maximă depășită sau excesivă (*arhi-, prea-, răș-, stră-, supra-, ultra-, peste măsură (de), peste poate (de)*). Mărcile gradelor de intensitate sunt de obicei emfaticе, valoarea lor afectivă fiind marcată și suprasegmental prin variate nuanțări ale intonației. În paralel, sistemul gradelor de comparație cuprinde „patru modele de forme marcate cu formați specifici, fiecare intrând în opoziție binară cu forma de bază nemarcată”: *comparativul de egalitate (la fel de, tot așa de, tot atât de), comparativul de superioritate (mai... (decât/ca...)), comparativul de inferioritate (mai puțin... (decât/ca...), nu la fel de... ca...)* și *comparativul superlativ (de superioritate, cel mai... (din/dintre...), sau de inferioritate, cel mai puțin... (din/dintre...))*.

Pentru Dumitru Irimia (2008: 100), intensitatea este singura categorie gramaticală autentică din flexiunea adjectivului, cu conținut propriu și mijloace specifice de exprimare. În interiorul categoriei, lingvistul delimitează două tipuri: intensitatea obiectivă (sau comparativă), echivalentă gradelor de comparație tradiționale, și intensitatea subiectivă (sau apreciativă).

DȘL (s.v. *intensitate*) definește intensitatea drept semnificație a categoriei gramaticale a comparației. Exceptând pozitivul, termenii acestei categorii exprimă gradul de intensitate a calității unui obiect sau a caracteristicii unui verb, „fie prin comparație cu intensitatea aceleiași calități manifestate de alt obiect sau de același obiect în momente diferite (este cazul comparativului și al superlativului relativ), fie în mod absolut, în afara oricărei comparații (este cazul superlativului absolut)”.

În *GALR* (I: 154-166, 602-603), intensitatea este o categorie gramaticală, „denumită tradițional categoria comparației”, care afectează adjectivul – „în raportul acestuia cu substantivul și cu pronumele” – și adverbul, cu aceleași modalități de expresie. Intensitatea unei însușiri poate fi comparabilă sau noncomparabilă, iar evaluarea comparativă a intensității poate fi obiectivă sau subiectivă (apreciativă). Gradele de comparație tradiționale menționate devin grade de intensitate. Se acceptă însă că există și „grade intermediare” (*aproape..., ușor..., cam..., destul de...*) sau construcții intensive ale comparativului (cu *mult, și, încă*). Dintre cele trei grade, numai comparativul și superlativul relativ pot exprima o comparație explicită, gradul pozitiv admite comparația, iar superlativul absolut nu presupune o comparație.

GBLR (215-217, 306), la fel, tratează categoria gradelor de intensitate. La adjective, acestea „exprimă variația de intensitate a proprietăților obiectelor [...]”. Gradarea proprietății poate fi privită în mod absolut sau prin comparație. Definirea gradelor de intensitate se face pe baza trăsăturilor [Intensitate] și [+Comparație], doar comparativul și superlativul relativ prezentând trăsătura [+ Comparație]. Se remarcă inventarul deschis al mărcilor de intensitate și tipologia lor amplă, cu grade diverse de gramaticalizare, de la cele gramaticalizate la cele expresive, lexico-stilistice. Gradarea adverbului are valori și mărci comune cu gradarea adjectivului.

Roxana Oniga (2017) distinge între intensitate, categorie de natură semantico-gramatică, și comparație, categorie de natură sintactică. „Intensitatea prezintă capacitatea de a fi comparată, fapt ce presupune un act de *relaționare* de entități, specific sintaxei”: intensitatea unei însușiri comune mai multor obiecte, intensitatea însușirii unui obiect în împrejurări diferite sau intensitatea mai multor însușiri ale unui singur obiect. „Comparația nu comportă și nu compară grade, ea fiind doar o construcție sintactică.” Sunt preluate, cu unele unificări, gradele de intensitate propuse de Iordan și Robu (1975).

Raluca Brăescu (2015) oferă o perspectivă diacronică asupra sistemului gradării din limba română, acoperind ambele „ramuri” ale categoriei intensității, intensitatea și comparația, în studiul construcțiilor cu adjective. Lingvista pleacă de la dubla evidență că „gradarea este o proprietate transcategorială” (2015: 9) și că mecanismele legate de intensitate pot fi: „lexicale (prefixe intensive, adverbe cu rol de operatori), semantice (structuri comparative stereotipe, tropi), morfo-sintactice (construcții exclamative, asocieri de unități din diferite clase lexico-gramaticale cu topică relevantă), pragmatice (fenomene de reduplicare cu efecte de focus sau de proeminență)”, dar și fonetice (intonația) sau extralingvistice, proprii comunicării orale (2015: 51). Analiza relevă permanenta mișcare a inventarului de unități prin care se marchează intensitatea în română, cu reorganizarea sistemului gradării în timp, sub acțiunea a două tendințe contrare, dar corelate: expresivitatea și simplificarea în comunicare (2015: 13).

După Silvia Krieb Stoian (2004), comparația este o categorie morfologică, iar intensitatea, o categorie semantică, care se manifestă în plan calitativ sau cantitativ. Operatorii intensității pot exprima, pe lângă evaluarea unei însușiri ori a unei caracteristici, „atitudinea vorbitorului față de cele exprimate, ducând la modalizarea enunțului”. Din perspectivă pragmatică, marcatorii intensității maxime pot avea, prin urmare, un efect perlocuționar puternic.

Aceste ultime abordări se apropie de tratarea mai amplă a intensității din lingvistica spaniolă (Briz 1998, Albelda Marco 2005), italiană (Bazzanella 2004, Bazzanella & Gili Fivela 2009) și franceză (Romero 2017) – pentru a ne limita la spațiul romanic –, anume în raport cu diferite clase lexico-gramaticale (adjective, verbe, adverbe, substantive, interjecții, conectori discursivi, conjuncții, articole), la niveluri lingvistice variate (fonetic-fonologic, suprasegmental, morfologic, sintactic, lexical și semantic), în relație cu fenomene discursiv-pragmatice care pot ajuta la înțelegerea utilizării sale (precum modalitatea sau diversele sale manifestări în actele de vorbire) ori cu aspecte care contribuie la înțelegerea acestei categorii (ce țin de retorică, argumentare, politețe lingvistică, *ethos* și de alte aspecte ale conversației).

Pentru limba spaniolă, în conversația colocvială, Antonio Briz Gómez (1998) studiază categoriile pragmatice – relații între formele lingvistice și elementele ce intervin în comunicare –, împreună cu funcțiile comunicative ale acestor categorii – strategii de producere și de interpretare a textului. Printre categoriile pragmatice se numără intensificatorii și atenuatorii, care acționează asupra relației dintre vorbitori: primii vizează locutorul, iar ultimii, interlocutorul. Intensificarea și atenuarea nu sunt considerate simple valori semantice asociate formelor gramaticale, ci strategii discursive, derivate din activitatea argumentativă și din activitatea conversațională de negociere a acordului. Astfel, intensitatea urmărește claritatea

exprimării, sporirea forței argumentative a actelor de vorbire, întărirea punctului de vedere al locutorului, prezentat ca real și adevărat, în timp ce atenuarea antrenează politețea, prin amabilitatea și modestia locutorului față de interlocutorul său.

Marta Albelda Marco (2005), la fel, vede în intensificare o categorie pragmatică, o strategie de evaluare a conținutului propozițional sau a modalității care întărește implicarea vorbitorului în comunicare și exprimă o mai mare angajare față de ceea ce se spune (2005: 188). Aceeași formă lingvistică poate intensifica sau poate fi intensificată într-un context și nu în altul. Intensificarea nu se constituie ca o valoare semantică dată, prezentă în anumite forme lingvistice; vorbitorul subordonează mereu aceste forme scopurilor sale comunicative. Este vorba, prin urmare, de un fenomen pragmatic care trebuie studiat în contextul comunicativ și nu în mod izolat (2005: 73). Din această perspectivă, lingvista propune pentru conversație o analiză multidimensională, ghidată de trei aspecte: a) intensitatea este codificată la nivel lingvistic; b) intensitatea depinde de contextul situațional; c) intensitatea este negociată în procesul de comunicare (2005: 18). Dat fiind caracterul său scalar în relație cu conținutul propozițional, pe de o parte, și cu modalitatea, pe de altă parte, intensificarea este codificată în forme propoziționale și în forme modale. Și unele, și altele dobândesc anumite funcții în comunicare: elementele modale reflectă atitudinile fiecăruia dintre participanții la interacțiune față de celălalt (sau față de ceilalți) și față de mesajul transmis, iar formele propoziționale pot afecta, indirect, planul comunicativ. Pe lângă scalaritate, se introduce conceptul de evaluare, legat de forța ilocuționară: vorbitorul transmite judecata sa de valoare privind mesajul.

Pe terenul limbii franceze, Clara Romero (2017) adaugă perspectiva semantico-pragmatică abordării gramaticale tradiționale. Definită ca forță asociată unui mesaj, intensitatea poate avea rolul de a spori eficiența în comunicare pentru depășirea zgomotului de fond, dar și o funcție conativă, de menajare a interlocutorului, sau expresivă, de manifestare a emoțiilor locutorului. Corespunzător distincției între calitate și cantitate, se deosebește între intensitate ca forță a mesajului și intensitatea-cantitate (2017: 13-15); mesajul intensificat folosește adesea un element de tip intensiv-cantitativ (*Nu te mai iubesc deloc; Te iubesc, crede-mă*), dar prezența cantității nu antrenează neapărat o lectură intensivă (*A cumpărat trei kilograme de mere; Are hipertensiune*). Expresia intensității este felurită: mijloace gramaticale (cantitative, afixe, marcatori discursivi etc.), resurse lexicale (unități purtătoare de seme intensive), „structuri frastive” (exclamația și focalizarea „forte”, legate de modalitate și de transformările sintactice), figuri și tropi (repetiția, enumerarea, comparația etc.), strategii ale politeții ori ale impoliteții, procedee prozodice, mimico-gestuale sau scripturale. Această abordare largă evidențiază intensitatea ca fenomen transversal, ce afectează – adesea simultan – diversele niveluri lingvistice.

Jean-Claude Anscombe și Irène Tamba (2013) remarcă circumscrierea dificilă a problemei intensității, definită neclar și asociată cu fenomene eterogene, întrebându-se asupra pertinentei unei categorii lingvistice a intensificării. Conceptul metalingvistic al intensificării trimite la o variație unidimensională în interiorul unei clase date, variație care se poate sprijini pe o scală, fără a se limita însă la această scalaritate. Printre numeroasele fenomene intensificatoare, sunt inventariate: la nivel lexical, prefixele de grad înalt, gradarea lexicalizată a proprietăților, verbe intensive, intensificatori sau cuantificatori; la nivel semantico-sintac-

tic, relația dintre exclamație și gradul maxim, comparația cu termen stereotipizat (hiperbola sau antifraza), orientarea scalară și adjectivalele antonime; la nivel prozodic, intonația emfatică, lungirea vocalelor, accentul de insistență sau de intensitate; la nivel enunțiativ și argumentativ, saliența, topicalizarea, negația, reduplicarea, mărcile forței ilocuționare.

Pentru lingvistica italiană Carla Bazzanella (Bazzanella 2004, Bazzanella & Gili Fivela 2009), intensitatea înseamnă modificarea forței ilocuționare a actelor lingvistice în diverse contexte de interacțiune sau ansamblul strategiilor utile în acest scop. Modificarea poate surveni în două direcții, *intensificare* sau *atenuare*, polii unui continuum al intensității față de un punct zero nemarcat. Se propune o abordare multidimensională a intensității, care să țină cont de parametrii și de strategiile ce converg în acest fenomen complex. Intensitatea izează de mecanisme lingvistice la diferite niveluri (fonetico-fonologic, grafic, morfologic, lexical, sintactic, textual, pragmatic), dar acționează frecvent și cu mecanisme non-lingvistice (expresiile faciale, privirea, gesturile, pozițiile corpului, râsul) și în cheie multimodală. Funcția pe care un element lingvistic o îndeplinește relativ la intensitate într-un enunț variază, contextul jucând un rol fundamental. Analiza pragmatică trebuie să aibă în vedere cele trei dimensiuni fundamentale pe care intensitatea le antrenează: (1) conținutul propozițional, care poate fi modificat în funcție de dimensiunea calitativă, indeterminare *vs.* precizie, și de cea cantitativă, scădere *vs.* creștere; (2) atitudinea vorbitorului, care include afectivitatea și exprimarea emoțiilor, perspectiva subiectivă a vorbitorului, modalitatea epistemică și rolurile „modale” ale actanților care interacționează, diferite grade de angajament față de adevărul unui enunț și intenția vorbitorului de a realiza actul de vorbire; (3) nivelul interactiv, care include caracteristicile sociolingvistice ale interlocutorilor, contextul situațional, cotextul lingvistic și evoluția conversației, precum și efectele perlocutionale ale actelor de vorbire.

2.2. Comunicarea multimodală

Comunicarea multimodală pare să se impună, în special atunci când intervine tehnologia; limbajul verbal se combină tot mai mult cu imagini, animații, videoclipuri și muzică. În mod firesc, în ultimele decenii s-a conturat o direcție de cercetare specifică (Kress & Leeuwen 1996, Kress 2009). Comunicarea multimodală se definește prin „multiplicitatea resurselor semiotice”² pe care le folosește, numite *moduri* (în engleză, *modes*)³, fiecare dintre ele caracterizându-se printr-un mijloc fizic (*medium*) și un potențialul comunicativ (*affordance*) specific asociat de societate în timp (Kress 2012: 47).

În noua orientare, limbajul verbal nu este analizat unitar, fiind delimitate două moduri lingvistice, vorbirea și scrisul, și nici nu mai are rolul principal în producerea semnificației. Toate modurile implicate contribuie la semnificația întregului multimodal, la construcția diverselor aspecte ale acesteia. Astfel, intensitatea poate fi materializată ca volum al vocii în vorbire, ca saturație a culorii, ca mărime a scrierii sau a imaginii (Kress 2012: 38-47). Spre deosebire de cercetarea tradițională, axată pe limbajul verbal, o serie de lucrări fundamentale dedicate comunicării multimodale (Constantin de Chanay 2005, Baldry & Thibault 2006, Kress 2009) au

2 Motiv pentru care comunicarea multimodală este denumită, alternativ, *multisemiotică*.

3 Acestea corespund *codurilor* din tradiția lingvistică și semiotică. Unii autori preferă termenul *semiotici* (*semiotics*).

evidențiat importanța egală a elementelor extralingvistice, purtătoare de semnificații, în elaborarea și în interpretarea diferitelor tipuri de texte sau de discursuri: benzi desenate, interviuri, desene animate, filme, reclame TV, pagini web, dezbateri politice etc.

Analiza multimodală se desfășoară la fiecare dintre nivelurile vizual, auditiv și scris – componentele comunicării multimodale⁴ – și trebuie să țină cont de aspecte variate: suport, cadraj, compoziție, culori, opoziția dintre imaginile reale și cele virtuale, secvențe și montaj, în cazul imaginii (fixe sau animate); zgomote, muzică, voce *off* pentru înregistrările audio; stiluri, culori și animații ale caracterelor tipografice. Indiferent că acești parametri aparțin unui singur tip de mesaj sau mai multora, nu trebuie ignorate raporturile pe care le stabilesc, de redundanță, de complementaritate sau de contrast (Baldry & Thibault 2006, Kress 2009).

Din această perspectivă, publicitatea poate fi definită ca un ansamblu eterogen (López Díaz 2006, Popescu 2019). Componentele – texte, imagini și sunete, după caz – fac parte dintr-o strategie multimodală, bazată pe persuasiune, menită să orienteze indivizii spre cumpărarea unui produs. Discursul publicitar are astfel o dimensiune dublă, enunțiativă și argumentativă. Prin natura sa, publicitatea audiovizuală este unul dintre genurile discursive cele mai dinamice, dar și mai efemere, într-o permanentă evoluție și căutare de procedee inedite de reprezentare și de convingere. Spotul publicitar, în particular, este un gen audiovizual de durată redusă, sub un minut, elaborat pe baza unui scenariu, cu un mesaj atractiv și orientat către un public-țintă. Reclamele TV au devenit tot mai scurte, un posibil motiv fiind chiar caracterul lor multimodal.

În spațiul românesc, discursul publicitar a făcut obiectul mai multor analize, printre care Roventă-Frumușani (2004), Popescu (2005, 2018, 2019).

3. Studiu de caz

Analizăm, în cele ce urmează, intensitatea în spoturi publicitare TV românești recente. În acest demers, valorificăm, în egală măsură, perspectiva lingvistică și perspectiva multimodală, considerându-le convergente.

Pe de o parte, ne aliniem poziției semantico-pragmatice exprimate de Briz Gómez (1998), Albelda Marco (2005), Bazzanella (2004), Bazzanella & Gili Fivela (2009), Romero (2017) – intensitatea trebuie cercetată așa cum funcționează efectiv, într-un context de comunicare dat – și adaptăm modelele de analiză respective.

Un punct de reper suplimentar îl constituie teoria modalității la Bernard Pottier (1992: 204-206). Înțeleasă ca o mare clasă semantică, modalitatea are patru subclase: *existențială* (sau *aletică*), independentă de EU, *epistemică*, orientată către percepție și cunoaștere, *factuală* (sau *deontică*), orientată către acțiune, și *axiologică*, judecata de valoare despre ce se spune⁵. Dată fiind natura enunțiativă și argumentativă a discursului publicitar, acesta este supus în primul rând modalității factuale, apoi modalității epistemice și modalității axiologice.

4 În cele ce urmează, vorbim de *componente* (ale comunicării multimodale), evitând termenul *moduri*, consacrat cu alte sensuri, și accentuând în același timp perspectiva multimodală.

5 Termenii *multimodal* și *multimodalitate* nu au legătură, în lucrarea de față, cu modalitatea în accepție lingvistică, de atitudine a locutorului față de ceea ce enunță, ci se referă la comunicarea multimodală, în care intervin diverse moduri sau sisteme semiotice.

Pe de altă parte, publicitatea audiovizuală dispune de o varietate de resurse expresive, deja menționate. Componenta lingvistică, orală sau scrisă, și componenta iconică, împreună, determină forța persuasivă a discursului publicitar, fapt care conduce către o analiză multimodală, cu o posibilă reinterpretare a fenomenelor lingvistice. În consecință, centrul de interes al analizei de față îl reprezintă raporturile între semiologia lingvistică și celelalte semiologii care contribuie la redarea intensității, raporturi în care modalitățile joacă un rol deseori decisiv. În funcție de natura procedeelelor responsabile, pentru economia prezentării vom vorbi de *intensitate lingvistică*, *extralingvistică* și *multimodală*. Nu neglijăm efectele umoristice ale intensității.

Analiza noastră s-a dezvoltat pe un corpus de 150 de reclame recente alcătuit în urma a aproximativ 80 de ore de vizionare a publicității TV în perioada august 2020-ianuarie 2021. Ilustrăm câteva fenomene recurente printr-un inventar redus, de 16 spoturi publicitare, reproduse fiind aici exclusiv pasajele relevante, în care intensitatea lingvistică și cea extralingvistică se intersectează. Secvențele păstrate au fost adnotate minimal. În transcrierea vorbirii, sunt semnalate următoarele atribute: accentul de insistență (contrar uzanței din corpusurile de limbă vorbită, secvența accentuată a fost subliniată întrucât majusculele apar în componenta scripturală) și lungirea unui segment (prin repetarea grafemului corespunzător). Pentru scris, sunt redată majusculele. Sunt separate explicit vorbirea directă, vocea *off* și scrisul, cu precizarea punctelor de suprapunere; sloganul este, de asemenea, individualizat. Alte aspecte relevante sunt menționate între paranteze sau descrise în analiză, după caz.

La nivel lingvistic, ne restrângem atenția la gradul înalt al intensității⁶, pentru care utilizăm termenii echivalenți de *intensitate maximă* (Iordan & Robu 1975: 408), *intensitate forte* (Brăescu 2015) sau *superlativ absolut* (de exemplu, *GALR I*: 161)⁷.

Studiile mai vechi sau mai noi au semnalat varietatea și dinamismul mijloacelor prin care se poate exprima intensitatea maximă în limba română, pe lângă adverbul *foarte* (sau adverbele *tare*, *mult*, *prea*): mărci semigramaticalizate legate de substantivul modificat prin prepoziția *de*, precum adjective propriu-zise adverbializate (*idiot de*), adjective adverbializate derivate din verbe (*uimitor de*), supine inversate și adverbializate (*neînchipuit de*), mărci lexicale, precum substantivele adverbializate (*supărat foc*), sau morfo-lexicale, precum prefixele superlative (*extra-*, *ultra-*), construcții sintactice cu repetarea adjectivului, cu genitiv și repetiție (*frumoasa frumoaselor*), comparative sau consecutive, mărci fonetice, precum lungirea unei vocale ori a unei consoane, un accent frastic special (*GBLR*: 216-217, *GALR I*: 159-164). Se adaugă unități lexicale și frazeologice cu sens superlativ (*splendoare*, *admirabil*, *a străluci*, *de tot*) (cf., pentru adjective, *GALR I*: 165). În mod similar, adjectivele adverbializate care participă în construcții de tipul [adverb + *de* + adjectiv] au în matricea lor semul [+ intensitate maximă] (*enorm*, *grozav*) și sunt pronunțate cu o intonație exclamativă care le întărește expresivitatea.

Rodica Zafiu (2001) observă o „tendință hiperbolică” în limba română actuală, inventariind fenomene precum consecutiva cu sens superlativ, „locuțiuni ale intensității”, cu prepoziția *în* și un substantiv (*în neștire*, *în prostie*), expresia *la sânge*, formulele *din toți rărunchii*, *din toți bojogii*, construcții de tipul *băiat de băiat*.

6 Din perspectiva adoptată de Bazzanella (2004), ne ocupăm doar de unul dintre polii intensității, intensificarea, prin urmare termenii *intensitate* și *intensificare*, la fel *intensificator* și *amplificator* pot fi considerați aici echivalenți.

7 „Superlativul absolut se caracterizează prin [+ Intensitate maximă] [- Comparație]” (*GBLR*: 215).

Publicitatea audiovizuală întrebuințează multe dintre procedeele menționate pentru redarea intensității forte. Studiem aici câteva fenomene observate frecvent în corpus:

- a) la nivel sintactic, construcția [adverb + *de* + adjectiv];
- b) la nivel lexical, prefixe, substantive adverbializate și anglicisme;
- c) la nivel fonetic, lungirea unui sunet sau utilizarea unui accent frastic special.

Analiza propriu-zisă este introdusă de o scurtă prezentare a procedurii în cauză. Mărcile fonetice (c) vor fi tratate împreună cu tipurile (a)-(b).

Tiparul semigramaticalizat [adverb + *de* + adjectiv] este productiv și în corpusul nostru, cu următoarele variante pe prima poziție: adverb (*atât*), adjectiv propriu-zis adverbializat (*divin*, *maxim*), adjectiv deverbial adverbializat (*strălucitor*), nume propriu (*Dr. Max*).

(1) Supermarketul Kaufland (20”).

<https://www.youtube.com/watch?v=ddQDaKHIWjw>.

(voce *off*) *La Kaufland nu acceptăm orice fel de ieftin. Vrem maaaai ieftin decât ieftinul obișnuit.*

(scris în paralel cu vocea: etichete) *IEFTIN; MAI IEFTIN; MAI IEFTIN DECÂT IEFTINUL OBIȘNUIT*

[...]

(slogan) (voce *off* + scris) *ATÂT! ATÂT de ieftin! Kaufland.*

Spotul publicitar (1) se deschide, vizual, cu o succesiune foarte rapidă de produse sub eticheta *IEFTIN* și logoul supermarketului. Repetiția în scris a adjectivului, *in crescendo* – *IEFTIN, MAI IEFTIN, MAI IEFTIN DECÂT IEFTINUL OBIȘNUIT* – sprijină mesajul vocii *off*: *La Kaufland nu acceptăm orice fel de ieftin. Vrem mai ieftin decât ieftinul obișnuit*. Comparația, explicită sau implicită, se raportează la un termen vag, rezultat al unei duble strategii a impreciziei semantico-referențiale: printr-o desemnare de nivel mediu (Zafiu 2002) și prin substantivizarea adjectivului *ieftin* (*orice fel de ieftin, ieftinul obișnuit*). Același termen de comparație vag realizează strategia moderației care evită exagerarea și asigură credibilitatea (Zafiu 2001). Totuși cele două secvențe (*orice fel de ieftin, ieftinul obișnuit*) permit o lectură suprapusă – intensitatea implicită minimizată și trimiterea în planul al doilea –, servind drept factor de contrast și în același timp de valorizare pentru gradele de intensitate ce caracterizează prețurile comerciantului. Dimensiunea etichetelor *IEFTIN* și *MAI IEFTIN*, durata afișării și constanța acestora, în paralel cu succesiunea diverselor produse, accentuează adjectivul și subliniază ideea că la Kaufland multe articole au un preț mai mic, mult mai mic decât în alte magazine. Seria ascendentă a gradelor de intensitate de la începutul reclamei se încheie în sloganul final, oral și scris, prin construcția caracteristică intensității forte: *ATÂT de ieftin*. La rândul său, tiparul superlativ este accentuat prin repetiția adverbului *ATÂT*, prezentat inițial singur, separat vizual și prozodic de construcția integrală *ATÂT de ieftin* care urmează, prin intonația exclamativă și prin încetinirea ritmului vorbirii, cu pauze, în vorbire și în scris (aproape câte o secundă pentru *ATÂT, ATÂT de ieftin* și *Kaufland*). Sloganul câștigă în forță prin minimalismul conceptual și grafic. Trei imagini

sucesive, în care scrisul uneia se transformă în scrisul celei următoare, afișează componentele sloganului: *ATÂT, ATÂT de ieftin și Kaufland*. Fuzionarea celor trei elemente survine inclusiv cromatic, prin culorile alb și roșu ale logoului firmei. Devine astfel inevitabilă inferența că „atât de ieftin” e caracteristica supermarketului. Nucleul conceptual al reclamei îl constituie unitatea lexicală *ieftin*, aflată constant în centrul atenției și accentuată prin trei vectori principali, lingvistic (i), scriptural (ii) și vizual (iii), concretizați astfel: (i) seria gradelor de intensitate ale adjectivului și substantivizarea; (ii) etichetele mari, cu majuscule, și sloganul în culorile magazinului; (iii) contrastul între prim-plan și planul secundar, între static și dinamic (**anexele 1a și 1b**).

(2) Finish Quantum (10”). <https://www.youtube.com/watch?v=3xf3PICRGM0>.

(voce off) *Doar Finish Quantum combină pudra și un gel puternic într-o singură capsulă. Pentru vase curate.*

(slogan) (voce off + scris) *Strălucitor de curate.*

În (2), lexemele *combină, puternic, singură* și focalizarea inițială (*Doar Finish Quantum*), cu un marcat efect intensificator, subliniază eficiența detergentului. Cele două ocurențe ale adjectivului *curate* sunt gradate ascendent (*curate, strălucitor de curate*). Ulterior, sporesc scalaritatea o serie de procedee: pauza intermediară, adjectivul deverbal adverbializat *strălucitor* care impune lectura intensității prin efect („așa de curate, încât strălucesc”), dublarea, în scris, a construcției superlative *Strălucitor de curate* și efectul grafic de sclipire adăugat adjectivului (**anexa 2**).

(3) Iaurt Zuzu Divin (35”). <https://www.youtube.com/watch?v=2CUmlviRw3w>.

(Acorduri de liră.)

Atena și Afrodita: *Tată!*

Afrodita: *Oamenii au construit o statuie în onoarea ta!*

Zeus: *A...* (cu un gest de indiferență)

Hera: *Dragule, poate ar trebui să le oferi niște iaurt?*

Zeus: *Dar nu mai am foarte mult...*

Sunet distonant de liră.

Zeus: *Bine, poate doar puțin!*

(Voce off) *Iaurt în stil grecesc. Creat de zei, râvnit de toată lumea.*

(slogan) (voce off) *Zuzu Divin. Divin de fin.* (susurat) *Zuzu.*

(slogan) (scris) *DIVIN de fin* (logo + numele sortimentului de iaurt) *ZUZU DIVIN*

În (3), sensurile adjectivului *DIVIN* – numele sortimentului de iaurt, de tip grecesc, ce face obiectul reclamei – oferă pretextul scenariului mitologic, situat în Olimp. Zeus tocmai savurează un iaurt când Atena și Afrodita îl întrerup pentru a-l înștiința de construirea unei noi statui în onoarea sa. La propunerea Herei de a le oferi oamenilor iaurt în semn de mulțumire, Zeus se scuză că nu prea mai este iaurt. Hera îi arată însă rezervele uriașe și el se vede nevoit să cedeze, dar o face cu parcimonie. Violarea maximei de calitate a lui Grice de către Zeus (*Dar nu mai am foarte mult*) este accentuată, auditiv, de sunetul distonant al lirei și,

iconic, de imaginea unor cantități impresionante de iaurt (**anexa 3a**), cu nuanțe umoristice. Îmbinarea modalităților discursive epistemică și axiologică se reflectă în seria adverbială *poate* (adverb al incertitudinii), *bine* (adverb axiologic), *doar* (adverb restrictiv) care marchează raportarea subiectivă a locutorului la conținutul propoziției și acordul (*Bine, poate doar puțin!*), în aceeași notă de surpriză și umor. Enunțul *Creat de zei, râvnit de toată lumea* reunește surse multiple ale intensității: elipsa verbului predicativ are efect de concentrare semantică, iar structura binară, simetrică ajută la potențarea reciprocă a celor două părți. În plus, prima parte, cu referire simultană la originile grecești și la proprietățile iaurtului, este o posibilă parafrază a adjectivului *divin*, cu seme superlative; în partea a doua, seme similare degajează participiul *râvnit* și cantitativul *toată*. Nu trec neobservate referințele culturale implicite la două unități frazeologice cu valoare intensivă, eventual prin cantitate: *cât un munte* (*un munte de*), *Ce-i bun și lui Dumnezeu îi place*. În slogan, structura superlativă *Divin de fin*, care reia și fixează numele produsului, este amplificată grafic, prin majuscule pentru adjectivul adverbializat și prin caractere albe, iar fonetic, prin aliterație (**anexa 3b**). În contrast cu dominanța albului, imaginea ultimă, cu fond și scris albastre, altă referință la Grecia, iterează adjectivul *divin*, numele sortimentului de iaurt.

(4) Detergent Sano Maxima Power Gel (35’’).

<https://www.youtube.com/watch?v=BDy47soJRhs>.

(voce off) *Știm cu toții, femeile pot face două lucruri în același timp. Femeile își pot retușa machiajul în timp ce schimbă roata la mașină; pot transforma o casă în acasă în timp ce au grijă de noi toți; își pot găsi echilibrul în timp ce se concentrează pe nevoile celor mici. Tu poți face două lucruri în același timp. La fel și noi!*

(voce off) *Nou de la Sano: Sano Maxima Power Gel. Detergent de haine care, unu, curăță puternic și intens, doi, lasă un parfum de lungă durată.*

(scris în paralel cu vocea) *NOU! Maxim de curat. Maxim de parfumat.*

(slogan) (voce off) *Sano Maxima. Pentru rezultate maxime. E vreo problemă? O rezolvă Sano.*

(slogan) (scris în paralel cu vocea) *Rezultate Maxime* (logo) SANO.

Centrul de greutate al anunțului (4) este proprietatea dublă a detergentului, puterea de curățare și parfumul îndelungat, ilustrată prin paralelismul cu capacitatea femeilor de a face două lucruri în același timp. Acestea din urmă apar implicate concomitent în activități incompatibile, precum schimbarea roții de la mașină și retușarea machiajului (**anexa 4a**). Contradicția internă și, absurdul situațiilor generează efecte comice, atrăgând simpatia destinatarului, dar insinuează și un mesaj social pe care contrastele îl accentuează, anume profilul unei superfemei care se luptă să facă față obligațiilor diverse, prezentată aici favorabil. În trecerea de la un act delocutiv (*Femeile pot face două lucruri în același timp*) la altul alocutiv (*Tu poți face două lucruri în același timp*) survine o particularizare care pare să indice un public-țintă feminin. Cu fiecare dintre potențialii clienți se identifică, verbal, comerciantul (*La fel și noi*), iar vizual, produsul. Identificarea este implicit axiologică, printr-un transfer al valorii pozitive dinspre destinatar către comerciant. Indirect, demersul persuasiv este întărit prin condiționarea desfășurării mai multor activități simultan sau rapid de cumpărarea

detergentului. Adjectivul (sau, după caz, adverbul) *maxim*, el însuși cu semnificație superlativă, intervine la final în mărci intensificatoare multiple, suprapuse. Astfel, construcția [adverb + *de* + adjectiv] este iterată contiguu (*Maxim de curat. Maxim de parfumat*), fiind în plus accentuată vocal și scriptural (**anexa 4b**). Sloganul *Pentru rezultate Maxime* reia imediat lexemul, dar cu majusculă, întărind referința la numele produsului, (Sano) Maxima, iar prin absența verbului, oferă practic o lectură amplă. În ansamblu, reclama capătă expresivitate mai ales prin transpunerea în realitate a caracteristicilor articolului vizat.

(5) Farmaciile Dr. Max (20”). <https://www.youtube.com/watch?v=QGGDJ2-dBWo>.

Femeie (nr. 1): *Vreau să mă bucur de clipele în familie, chiar dacă-s după o zi de muncă.*

Femeie (nr. 2): *Vreau să zâmbesc și să fac ce-mi place chiar dacă am o mică problemă. (voce off) În farmaciile Dr. Max, ascultăm oamenii și le dăm tot ce își doresc. Pentru că îi punem pe primul loc. De aceea venim cu prețuri speciale.*

(slogan) (logo) *Dr. Max* (voce off + scris) *Prețuri Dr. Max de mici!*

Exemplul (5) se remarcă îndeosebi prin sloganul *Prețuri Dr. Max de MICI!* (**anexa 5**), cu o sumă de surse și de efecte de intensitate. Valoarea superlativă a construcției [adverb + *de* + adjectiv] este exploatată prin inserarea ingenioasă a unui nume propriu (*Dr. Max*) pe poziția adverbului. Productivitatea ridicată a tiparului este astfel confirmată și în același timp lărgită către un alt tip de prim element. În interiorul construcției, numele propriu *Dr. Max* integrează semele superlative prezente la adverbul *maximum* și la substantivul *doctor* în accepțiunea de „maestru, persoană foarte pricepută într-un domeniu”, aducând un plus în intensitatea deja de grad înalt. Contrastul indirect între adverbul *maximum* și adjectivul *mici* adaugă încă o tușă de expresivitate construcției. Poziția centrală în cadrul sloganului și accentul afectiv au rol focalizator asupra numelui farmaciilor. În fine, sloganul este subliniat prin paralelismul oral-scriptural cu contrabalansare: accent pe numele firmei *Dr. Max* în vorbire, și pe adjectivul *MICI* în scris. La nivel discursiv, spotul publicitar este modalizat axiologic. În cele două intervenții directe, modalitatea axiologică se sprijină pe modalitatea factuală (*Vreau să mă bucur de clipele în familie, chiar dacă-s după o zi de muncă; Vreau să zâmbesc și să fac ce-mi place chiar dacă am o mică problemă*). Verbul *a vrea* și subordonatele concesive au aici rolul de a întări dorința de a trăi din plin și, prin inferență, efectul medicamentelor pe care le oferă farmaciile din rețea. Discursul modalizat axiologic al vocii *off* oscilează între hiperbolele care valorizează produsul și elogiile destinate potențialului client, transferând calitățile primului către cel din urmă: *În farmaciile Dr. Max, ascultăm oamenii și le dăm tot ce își doresc. Pentru că îi punem pe primul loc. De aceea venim cu prețuri speciale*. Proiectarea logoului și a sloganului pe fondul verde viu, specific naturii primăvăratice, în germene, oferă ecou mesajului oral, soluțiilor pe care farmaciile Dr. Max le oferă pentru a ne putea bucura de viață.

Limba română dispune de varii prefixe (la unii lingviști, prefixoide⁸), amplu studiate, pentru exprimarea intensității superlative absolute: *super-* (posibil cel mai frecvent actualmente, cf. Ionescu 2004), *arhi-*, *extra-*, *hiper-*, *mega-*, *supra-*, *ultra-* etc. Crearea unor cuvinte noi în acest fel

8 Pentru această problemă teoretică și terminologică, a se vedea, de exemplu, Boncea (2007).

este comodă și productivă, plecând, în general, de la substantive, adjective, verbe sau adverbe. Prezente în română încă din secolul al XIX-lea în limbajul științific și spre jumătatea secolului trecut inclusiv în publicitate, aceste elemente derivate (sau de compunere, în funcție de statutul de prefixe sau de prefixoide care li se acordă) cunosc o productivitate crescândă în ultimele decenii. Formațiile astfel obținute au ortografie instabilă, fiind scrise într-un cuvânt, cu cratimă ori separat. În paralel, aceleași elemente au un uz adjectival (invariabil) sau adverbial, inclusiv interjecțional, ca marcă de apreciere și de acord în conversație; fenomenul, de amploare internațională, este confirmat în română prin intrări separate în dicționare (*DEXONLINE*, *DCR2*, *DCR3*, *DICSR*, *DCSR*, *ICSO*). Extinderea și utilizarea frecventă în vorbirea colocvială, mai cu seamă printre tineri, le-a transformat în intensificatori (Zafiu 2015). Semantica superlativă a formantilor își găsește, măcar în parte, explicația în metafore cognitive de tipul „(ce este) mai mult este sus” (în engleză, *MORE IS UP*) și „(ce este) bun este sus” (în engleză, *GOOD IS UP*), care îmbracă diverse forme (Lakoff & Johnson 1980: 15-16, 22): „(ce este) mai mare este mai bun” (pentru *mega-*), „(ce este) mai mult este mai bun” (pentru *ultra-*, care presupune depășirea nivelului obișnuit) și, am adăuga, „(ce este) mai sus este mai bun” (pentru *super-*, prin asocierea amintită a evaluării pozitive cu poziția mai înaltă, cf. și Zafiu 2015). În mass-media, elementele superlative dau forță expresiei prin caracter economic și originalitate. Nu întâmplător acestea intră în numele unor firme, tendință devenită clișeizantă. Plecând de la semele superlative de bază, astfel de elemente manifestă o disponibilitate semantică largă (Ionescu 2004). Redundanța în expresia intensității, de mult semnalată în bibliografie, se manifestă inclusiv prin *cumulul de prefixe* (respectiv de *prefixoide*), numit și *supraprefixare* sau *pluriprefixare*.

Prezente tot mai des în stilul colocvial, astfel de prefixe sunt astăzi frecvent utilizate în publicitate nu doar cu rolul de a atrage atenția consumatorilor și de a afirma superioritatea produselor, ci inclusiv din dorința apropierii de publicul-țintă.

(6) Supermarketul Lidl (20”). <https://www.youtube.com/watch?v=a3mzek9upf8>.

(voce *off*) *Acum ai super sâmbăta și duminica, astfel te bucuri de suuper weekend! [...]*

(scris în paralel cu vocea) *SUPER SÂMBĂTĂ. SUPER WEEKEND [...]*

(slogan) (voce *off* + logo) *LIDL* (pauză) (voce *off* + scris) *meriți să fii surprins*

(7) Casa de Pariuri Superbet (30”). <https://www.youtube.com/watch?v=8OWVEunaqrc>.

- *Stelu!*

- *Oooh, Grande Craioveanu...*

- *Ușor! Frumoasă mașină! Cât ai dat pe ea?*

- *Un leu, leule! Dar am plătit cu cardul...*

- *Pe bune?*

- *Fiecare leu jucat la Superbet îți poate aduce o supermașină și o mulțime de alte premii...*

- *Un leu?*

- *Hai să-ți faci și tu card.*

(voce *off*) *Cu fiecare leu jucat, poți fi superpremiat + Împreună suntem super.*

(slogan) (voce *off* + scris) *Împreună suntem super*

(voce *off* + scris) *Superpremiu cu Superbet Club / Cardul Superbet te superpremiază*

(8) Casa de Pariuri Superbet (30”).

<https://www.youtube.com/watch?v=QcQ74VkQ400>.

Persoane diverse din lumea sportului: Hai să pariem pe bine. Să fim cu toții o super perechipă! Hai să nu renunțăm după atâta superefort! Hai să fim superatenți! Hai să respectăm regulile, hai să trăim cu inima! Hai să supercredem în șansa noastră și să muncim pentru ea! Hai să superluptăm pentru milioane de români! Hai să fim responsabili! Hai să ne superimplicăm! Hai să câștigăm acest meci dificil! Români, hai să fim super!

(scris) Hai să fim #SUPERSOCIAL

(slogan) (voce off+ scris) *Superbet. ÎMPREUNĂ SUNTEM SUPER!*

În reclama (6), ideile centrale ale mesajului oral sunt punctate în scris, prin sintagmele *super sâmbătă*, *super weekend*, *prețul Lidl*, și prin sloganul final, *Lidl – meriți să fii surprins*. Elementul lexical *super* este utilizat autonom, ca adjectival invariabil, fiind reliefat prin iterație și prin prelungirea vocalei. În sintagma *Prețul Lidl* marca este utilizată ca superlativ implicit, în egală măsură absolut („preț foarte bun”) și relativ („prețul cel mai bun”). Elementele intensificatoare extralingvistice – rotația, utilizarea majusculilor, dimensiunile literelor și contrastul cromatic – focalizează mesajul principal, reducerile de prețuri la final de săptămână (**anexa 6a**). Desenul care combină sintagma amintită, *Prețul Lidl*, și logoul magazinului este antrenat într-o dinamică vizuală de contrast, prin constanța sa în timpul perindării unei serii de produse; se insistă astfel pe politica firmei de a propune prețuri mici. Structura binară a sloganului *Lidl – meriți să fii surprins* este delimitată, în vorbire, prin pauză, iar vizual, prin reprezentarea mărcii cu logo, nu verbal; totuși, minuscula cu care începe partea a doua, *meriți să fii surprins*, stabilește continuitatea și dă unitate ansamblului. Absența unui verb cu referire directă la logo permite o lectură inferențială liberă plecând de la enunțul ce urmează: „Lidl te surprinde pentru că e bun”, „Lidl te-a surprins din nou” etc. Verbele *a merita* și *a surprinde*, cu sem intensiv și utilizate la persoana a doua singular, dirijează explicit mesajul către destinatar și induc importanța acestuia din urmă. Sloganul face obiectul unui joc dublu de intensitate extralingvistică, prin contrastul întregului cu fondul simplu, negru, iar în interior, prin contrastul între logo, în culorile albastru, galben, roșu, și scrisul fin, care dă protagonism mărcii (**anexa 6b**). Astfel, contrastul de intensitate creează el însuși intensitate.

Numele casei de pariuri sportive din România Superbet exploatează deja valorile expresive ale prefixului. Campaniile sale de publicitate sunt construite în jurul acestuia întrucât sugerează numele firmei, fixându-l în conștiința auditoriului. *Super(-)* își sporește efectul intensificator în spoturile (7) și (8) prin repetiția în exces.

În (7), are loc o întâlnire între doi fotbaliști cunoscuți publicului românesc, Bogdan Stelea și Gică Craioveanu, ultimul coborând dintr-o mașină sport, de lux. O serie de elemente umoristice trezesc simpatia auditoriului: gestul de salut cu cotul, tipic pe perioada pandemiei de COVID-19, conversația în registru familiar cu privire la costul mașinii, poreclele (*Stelu*, *Grande Craioveanu*), jocurile de cuvinte (*leu* ca monedă și ca apelativ axiologic în vocativ, intensiv, pentru desemnarea destinatarului), utopia (o supermașină care costă doar un leu). Invitația indirectă a locutorului de a achiziționa cardul Superbet (*Fiecare leu jucat la Superbet îți poate aduce o supermașină și o mulțime de alte premii*) capătă forță vizual prin concretizarea experi-

enței personale în mașina de lux câștigată astfel, de culoare roșie. Derivatul *super* intensifică baze lexicale variate, substantive (*supermașină, superpremierii*), adjective (*superpremiat*) și verbe (*te superpremieră*), dar în interiorul sloganului este utilizat autonom, cu valoare adverbială: *Împreună suntem super*. Forma verbală induce un „noi inclusiv” ce anulează distanța dintre locutor (vocea *off*) și interlocutor (potențialul client), identificați prin același stil de viață și prin valori comune. Grație acestui mecanism, modalitatea axiologică devine globală, fiind transferată de la sportivii de performanță, persoane de succes, la interlocutorul fictiv, care este supus astfel evaluării pozitive, cu condiția implicită a achiziționării cardului Superbet. Condiționarea este încă o formă, subtilă, de intensificare a mesajului persuasiv (**anexa 7**).

Reclama (8) stabilește o relație de intertextualitate cu cea precedentă, (7), având același slogan, *Împreună suntem super*, și fiind, la fel, construită în jurul afixului *super-*. Șase sportivi și un comentator sportiv își îndeamnă conaționalii să se solidarizeze împotriva pandemiei de COVID-19 și să-și păstreze speranța cu ajutorul unei platforme de socializare, *#supersocial*. Discursul este articulat polifonic, cu apariția unor figuri cunoscute în spațiul românesc și alese din diferite discipline sportive – fotbal, baschet, raliu, box, scrimă –, pentru a rezona cu un public cât mai larg. Puterea de convingere crește decisiv printr-o dublă proiectare, în sfera sportivă și în realitatea imediată, prin transformarea mesajului comercial într-unul social: rezistența colectivă în fața pandemiei de COVID-19. Îndemnul are trei nuclee semantice, cu respectivele realizări lingvistice: „luptă”, în sensul de mobilizare, efort, constantă (*să pariem, să nu renunțăm, să muncim, să superluptăm, să câștigăm*), „optimism” (*bine, credem, șansă, repetarea prefixului super*), „comunitate” („noi inclusiv” prin persoana I plural la verbe, dar și *cu toții, echipă, noastră, atenți, să respectăm regulile, să trăim cu inima, să luptăm pentru milioane de români, responsabili, să ne superimplicăm, împreună, social*). Paralelismul între trei scenarii – jocurile de noroc, sportul și lupta împotriva virusului – este subliniat adițional în plan psihologic, prin verbe ori sintagme verbale: *a paria, a nu renunța, a fi superatent, a respecta regulile, a trăi cu inima* („intens”), *a crede în șansă, a munci* („stăruie”), *a lupta, a câștiga, a fi super*. Este astfel exploatată o situație reală, de larg impact, care antrenează o uriașă forță emoțională și în care, în plus, intervin eroi ai sportului extrem de iubiți, luptători prin excelență; mesajul comercial este deghizat într-unul social, prin intermediul unei metafore sportive: *Hai să câștigăm acest meci dificil!* Suprapunerea de scenarii permite transferul invers, emoțional, dinspre situația reală și dinspre faima sportivilor către firmă, asociindu-i valori pozitive ale societății și conferindu-i implicit prestigiu. În acest fel, devine operantă o dublă modalizare axiologică a mesajului. Întreaga structură urmează o linie ascendentă, de la *bine* la *super*; traseul trece prin pariu, sugerându-se că firma Superbet conduce clientul înspre o stare de excelență. În paralel, imaginea inițială, întunecată, cu referire evidentă la vremurile dificile ale pandemiei, intră în contrast intermodal cu cel dintâi îndemn: *Hai să pariem pe bine!* Individul anonim, fără chip din această primă imagine, care stă întors cu spatele, în întuneric și cu capul acoperit (**anexa 8a**), se transformă în primul sportiv și apoi în celelalte personaje (**anexa 8b**). Sunt subliniate, în acest fel, mesajul central – în fața unei încercări comune e nevoie de o rezistență comună (*Să fim cu toții o superchipă!*) – și transferul axiologic al sloganului *Împreună suntem super* – oricine poate deveni un personaj de succes (**anexa 8c**). În mișcarea ascendentă ce însoțește reclama intră și *super*, repetat ca prefix, iar la final utilizat autonom, exprimând acolo gradul forte în toate sensurile. Prefixul *super-* este iterat alături de baze substantivale (*superechipă, superefort*), adjectiva-

le (*superatenți*) și verbale (*să supercredem, să superluptăm, să ne superimplicăm*), în forme inedite, de conjunctiv, suprapunându-se uneori cu alte mărci amplificatoare (*atâta superefort*). La rândul său, cumulusul de mărci intensive ce alătură interjecția *hai!* conjunctivului la persoana întâi plural, cu valoare de imperativ, permite interpelarea directă a interlocutorului simultan cu valorizarea produsului și a receptorului. După cum se observă, intensitatea intervine în aproape fiecare resort al acestui angrenaj discursiv multimodal.

(9) Vopsea Savana 3D Activ (30’’).

<https://www.youtube.com/watch?v=J1M0NVXtRZ0>.

- *Asta e! Dacă iese la fel de bine ca restul casei...*
- *Iese, doamnă, cum să nu! Avem 3D ACTIV.*
- *3D....ce?*
- *Studente...*
- *Adică super culoare, super acoperire, super randament!*
- *Asta înseamnă că e gata până duminică, nu?*
- *Ăăăă, duminică nu putem...*
- *De ce? E sărbătoare sau ceva?*
- *Mergem la vot!*
- *Și noi!*
- *Super!*

(voce off) 3D. *Activează-te! De la Savana.*

(scris) 3D. *Activează-te! Super culoare. Super acoperire. Super randament*

(10) Vopsea Savana (55’’). <https://www.youtube.com/watch?v=CTcnsJbGm9Q>.

- *Uau! Proaspăt vopsit...*
- *A, nu, aici e camera de testare. Aici a început totul.*
- *Când scriați cu markerul pe pereți, nu?*
- *Studente, în dispozitiv! Acum avem alte metode!*
- *Deci asta e treaba cu Teflonul....*
- *Aha, se curăță...*
- *Doamnelor și domnilor, vă prezint Savana cu Teflon, varianta rezist.*
- *Ultra rezist!*

(voce off) Savana *Ultra rezist. Ultra lavabilă!*

(scris) Savana *Ultra rezist. Ultra rezistentă. Ultra lavabilă.*

Spotul publicitar (9) pune în scenă o discuție între o clientă și doi zugravi⁹. Meșterii laudă vopseaua pe care o folosesc, dar nu pot termina de zugrăvit mansarda casei până

9 Anunțul continuă campania publicitară, cu aceleași personaje, desfășurată în contextul referendumului din România pentru definirea familiei (<https://youtu.be/QLbsCd54f8>). Între spoturile precedente și acesta se instituie o relație intertextuală de tip *temă/remă*; astfel, tema este o informație veche (restul casei a fost deja vopsit), cunoscută participanților la comunicare și publicului, iar rema este introducerea/prezentarea produsului, vopseaua Savana 3D, o informație nouă pentru telespectatori. În ambele cazuri, producătorul este compania Papaya Advertising, apreciată în sectorul publicitar românesc pentru campaniile sale cu impact social.

duminică nu atât pentru că e sărbătoare, ci pentru că merg la vot. La afirmația clienței că ea și partenerul ei votează, de asemenea, unul dintre muncitori reacționează *Super!*. Calitatea produsului este subliniată prin iterația cu efect cumulativ a lui *super* în prezentarea proprietăților – *super culoare, super acoperire, super randament* –, fiind în paralel intensificată prin gesturi și prin reluarea în scris a atributelor la sfârșitul reclamei (**anexa 9**). Mesajul comercial este dublat de unul social și politic, îndemnul la vot, ultimul transmis indirect, dar intens, printr-o serie întregă de elemente. Astfel, asocierea votului cu ziua de duminică și menționarea lexemului *sărbătoare* articulează inferența că votul e o sărbătoare, momentul în care se manifestă la maximum condiția de cetățean și individul este puternic, contează. Meșterii hotărăsc să meargă la vot și, conștienți de importanța acestei îndatoriri civice, își amână obligațiile profesionale. Afirmația clienței (*Și noi [mergem la vot]!*) este transferată telespectatorului printr-un „noi inclusiv”, predispunându-l către exercitarea dreptului la vot. Un efect similar are marca de apreciere *Super!* din partea zugravului, întărită de statutul acestuia de student, prin excelență factor al progresului. *Super* are aici valoare de interjecție, un uz curent și în alte limbi, precum franceza; sensul ei pragmatic e precizat extralingvistic cu ajutorul intonației și al mimicii studentului.

În (10), prefixul *ultra-* califică un tip de vopsea: *Ultra rezist. Ultra lavabilă!*. Secvența *ultra rezist*, sprijinită scriptural de sintagma *ultra rezistentă*, și schimbul de replici între zugravi (– *Rezist!* / – *Ultra rezist!*) presupun o dublă lectură: pe de o parte, durabilitatea sortimentului prezentat; pe de alta, mișcarea socială și protestele societății civile din 2017 împotriva corupției, sub sloganul *#rezist*. Forțează glisajul către al doilea mesaj alegerea substantivului polisemic *rezistență* și apoi înlocuirea acestuia cu forma verbală *rezist* din slogan, deja intensificat prin persoana verbului, un „eu” generic, ce se transferă publicului. Ambele lecturi stau sub semnul intensității induse de adverbialul *ultra*. Complicitatea între vorbitori, cu rezultate umoristice, are, de asemenea, un rol intensificator în memorarea mărcii (**anexa 10**).

(11) Supermarketul Mega Image (30”)

<https://www.youtube.com/watch?v=jgSyT8NT5Y0>.

(voce off) *În drum spre casă, în weekend, câteodată noaptea, mai tot timpul cumperi. Dar parcă altfel... Cumperi... și te gândești puțin mai departe, la ce impact are în viața ta sau a altora... fiecare lucru pe care îl iei. (pauză) Le alegi pe toate cu gândul să fie bine... și ți se pare interesant când vezi că mai sunt și alții care gândesc ca tine. Da, poate cumperi altfel, dar gândim la fel.*

(slogan) (voce off + scris) *MEGA IMAGE, GÂNDEȘTE MEGA!*

Spotul publicitar (11) este articulat printr-o succesiune de scenarii și de chipuri în magazinele Mega Image, la început dublate verbal de circumstanțiale de timp ordonate cumulativ (*în drum spre casă, în weekend, câteodată noaptea, mai tot timpul*). Se conturează astfel o comunitate de clienți în jurul rețelei comerciale, din care destinatarul face sau poate face parte prin chiar calitatea de cumpărător (*mai tot timpul cumperi*), după cum subliniază forma verbală la persoana a doua singular, cu valoare de „tu generic”. Modalitatea axiologică identifică potențialul cumpărător cu această comunitate și întărește apartenența celor care deja sunt clienți ([...] *și se pare interesant când vezi*

că mai sunt și alții ca tine). Constanta mesajului verbal, subliniată prin contrastul cu imaginile variate, este verbul *a gândi*, conjugat la diverse moduri ori persoane și întărit prin ocurența unor cuvinte a căror semantică implică reflecția, aprecierea: modalizatorul *parcă*, cantitativele *puțin*, *fiecare*, construcția *a i se părea* și verbul *a vedea*, adjectivul *interesant*, adverbialele *altfel* și *la fel*. Cele câteva elemente scripturale focalizează și potențează ideile centrale ale mesajului oral (**anexele 11a și 11b**): *Gândesc mai departe* (etichetă pe un borcan de dulceață, cu majuscule, în paralel cu vocea off: [...] *te gândești puțin mai departe* [...]); *Să aibă impact* (cu majuscule, deasupra unui stand din magazin, în paralel cu vocea off: [...] *la ce impact are în viața ta sau a altora* [...]); *Vreau să fie bine!* (scris pe un săculeț de fructe, în paralel cu vocea off: *Le alegi pe toate cu gândul să fie bine*); *ECO* (în imaginea unui detergent, simultan cu vocea off: [...] *vezi că mai sunt și alții care gândesc ca tine*). Cuvintele-cheie astfel decantate stabilesc un paralelism intensificator cu accepțiunile verbului *a gândi*: (*mai*) *departe* vs. „a raționa, a reflecta”, „a-i păsa de cineva”; *impact* vs. „a concepe, a crea”, „a intenționa”; *bine* vs. „a-i păsa de cineva”, „a crede, a socoti”; *eco* vs. „a lua în considerare, a-și da seama că”. Toate aceste idei sunt reunite în sloganul (*Mega Image.*) *Gândește mega!* (**anexa 11c**). Utilizat cu valoare adverbială, *mega* are o referință concretă, la compania Mega Image, dar și un sens abstract larg. *Gândește mega* se poate traduce prin „Gândește în stil Mega Image”, dar și prin „Gândește și fă-o cu implicare, cu responsabilitate, pentru ceilalți oameni și pentru natură”.

Exprimarea intensității recurge frecvent la anglicisme, multe intrate deja în dicționare (*DEXONLINE*, *DCR2*, *DCR3*, *DICSR*, *DCSR*, *ICSO*). Publicitatea românească este unul dintre domeniile în care împrumuturile și calcurile au pătruns masiv, mai ales din engleză: *fresh*, *cool*, *trandy*, *crazy glossy* și interjecția *wow* (mai rar cu grafia adaptată *uau*) etc.

- (12) Supermarketul Kaufland (45”). <https://www.youtube.com/watch?v=X-sYAv2efnc>.
(voce off) *Nu e niciodată prea târziu să faci ceva pentru prima oară. Să începi un drum nou, pe care l-ai visat de mult. Sau să te uiți la lucruri altfel, dintr-o perspectivă nouă, proaspătă. Și ce bine e când munca îți este apreciată din prima! Credem că nimic nu e mai proaspăt ca o prima oară. Alte feluri de proaspăt vă oferim noi la raft.*
(slogan) (voce off) *Kaufland. Trăiește fresh!*
(slogan) (logo cu completare) *Kaufland. Este pentru mine!* (scris) *TRĂIEȘTE FRESH!*

Anunțul publicitar (12) are ca temă prospețimea, înțeleasă și ca noutate, varietate ori intensitate. Pe această axă tematică se succedă, cumulativ și deci amplificator, elementele lingvistice corespunzătoare fiecăreia dintre accepțiuni, reliefate inclusiv prozodic: *proaspăt*, repetat, pentru prospețime, respectiv *nou*, *prim*, *din prima*, *o prima oară* pentru noutate, *altfel*, *alte* pentru varietate și exclamația *Ce bine e!* pentru intensitate. Utilizarea cuvintelor care indică diferența (*altfel*, *alte*) poate ține de strategia moderației (Zafiu 2001). Au efect intensificator suplimentar contrastul cu negațiile *niciodată*, *nimic* sau cu locuțiunea adverbială *de mult* și substantivizarea inedită (*alte feluri de proaspăt*, *o prima oară*). În paralel, la nivel vizual, schimbarea de planuri, contexte și imagini, de situații de viață diferite, se raportează la ideea comună de prospețime, în accepțiunile amintite, subliniind-o. Situația

alternativă a produselor în natură și în magazin stabilește paralela între calitatea produselor de la Kaufland și o viață bună. În final, sloganul *Trăiește fresh* (**anexa 12a**) unește, intensiv, vorbirea cu mesajul scris, cel din urmă accentuat prin lipsa imaginilor. O sursă adițională de intensitate este recursul, abia la finalul reclamei, în slogan, la un singur englezism, datorită exotismului acestuia pe terenul limbii române¹⁰. *Fresh* reunește aici toate accepțiunile: prospețime, noutate, varietate și intensitate. Sloganul transmite astfel destinatarilor îndemnul de a urma un stil de viață sănătos și de a trăi din plin, de a se bucura de fiecare moment. Este interesantă utilizarea adverbială a anglicismului *fresh*, posibilă grație conversiunii, fără marcă morfologică, a adjectivului în adverb în română, în timp ce engleza folosește adverbul *freshly*, *fresh* fiind restrâns la sensul de „recent”.

- (13) Vopseaua Cool Brunettes (21”). <https://www.youtube.com/watch?v=aoISc81IyoE>. (voce off) *Nu credeam că o nuanță poate fi atât de cool. Nou: colecția Cool Brunettes, Casting Crème Gloss, cincî nuanțe de șaten cu reflexe reci pentru un look natural, dar și atât de glossy glossy. Fără amoniac pentru un miros plăcut. Pentru o versiune mai cool a mea. Noua colecție Casting Creme Gloss Cool Brunettes de la L'Oréal Paris. Pentru că merităm.*
(scris în paralel) *L'ORÉAL PARIS*; (pauză) *casting + crème gloss + COOL BRUNETTES + COLLECTION*; (pauză) *GLOSSY GLOSSY*; [...] *casting + crème gloss; casting + crème gloss + COOL BRUNETTES + COLLECTION; L'ORÉAL PARIS*

În spotul publicitar (13)¹¹, anglicismele repetate *cool*, *look* și *glossy* au rolul de a intensifica ideea de noutate a produsului. Uneori, același cuvânt îndeplinește și o funcție valorizantă: *Pentru o versiune mai cool a mea*. Prezența cu ecou a adjectivului *cool* și în mesaj, și în numele șamponului (*Cool Brunettes Casting Creme Gloss*) aduce forță extra. Deși percepute ca fiind expresive datorită pătrunderii recente în limba română și exotismului formal, aceste anglicisme sunt supuse diferitor procedee amplificatoare: repetiție (*glossy glossy*), grade de comparație (*mai cool*, *atât de cool* și, în nota 11, *cei mai cool*) sau ambele (*atât de glossy glossy*), în paralel cu sprijin la nivel suprasegmental, scriptural, inclusiv cu efecte grafice, precum efectul de strălucire, și vizual, prin mișcare (a părului ori a persoanelor, **anexa 13**). Din nou, cumulul de mijloace ale intensității produce o intensitate multimodală densă, menită să atragă atenția telespectatorului și să obțină un efect persuasiv mult sporit: lingvistic, prin îmbinarea modalității axiologice (superlativul *atât de cool*) cu modalitatea epistemică (verbul *a crede*), iar extralingvistic, prin rapiditatea secvențelor vizuale. După cum se observă, potențialul expresiv al acestor cuvinte, în principiu xenisme, este exploatat printr-o adaptare parțială, care nu atinge însă categoriile sintetice, genul și numărul, ci doar morfemele mobile ale gradelor de comparație (*o versiune mai cool*, *cei mai cool*).

¹⁰ În alte reclame ale supermarketului Kaufland apar recurent anglicisme precum *trendy*, *cool* și *crazy* (**anexele 12b** și **12c**). <https://www.facebook.com/274846992618541/videos/1677111892455026>.

¹¹ Susținem analiza cu un spot al Supermarketului Lidl: *Ce-i acolo? Cine știe? Cei mai cool Stikeez din bucătărie!* (<https://www.youtube.com/watch?v=3aFnadjOAHs:al>).

(14) Șampon Pantene PRO-V (20”).

<https://www.youtube.com/watch?v=vqyWEroSrBI>.

(voce off) *Când părul meu arată wow, la fel mă simt și eu! Gama intensivă Pantene cu formula PRO-V oferă îngrijire în profunzime și-ți transformă părul într-unul puternic și strălucitor. Orice tip de păr ai, nu vei putea spune decât wow. Trăiește transformarea Pantene PRO-V pentru un păr wow. Pantene.*

(scris în paralel cu vocea) PANTENE + O transformare WOW; (pauză) PANTENE

(15) Supermarketul Auchan (20”).

<https://www.youtube.com/watch?v=FwkYLMl5Gp0>.

(voce off) *Cu prețurile WOOWW de la Auchan, ai putea zice că e ieftin de ieftin. Noi zicem doar că diferența e în buzunarul tău. [...]*

(scris) *auchan.ro + Auchan + Wooww + „IEFTIN DE IEFTIN” + DIFERENȚA E ÎN BUZUNARUL TĂU. [...]*

În (14), interjecția *wow* este marcată suplimentar, prin repetiție, prozodic, chiar prin distribuțiile inedite, adverbială (*părul meu arată WOW*) și adjectivală (*un păr WOW*). Semnificația interjecției, în ambele reclame, depinde de intonație; contextul lingvistic și cel situațional ajută la decodificarea rapidă a emoției pozitive și a reacției afective (**anexele 14 și 15**).

În debutul reclamei (15), pasărea din logoul Auchan se oprește din zbor și fluieră în loc să ciripească. Zborul păsării pune în evidență marca prin contrastele parte-întreg și dinamic-static, iar ciripitul transformat în fluierat pregătește o veste. Se atrage astfel atenția destinatarului, inducându-i o stare de expectativă; emfaza pe comunicarea ce urmează implică o apreciere de valoare pozitivă ridicată asupra acesteia, activând modalitatea axiologică. Mesajul verbal se deschide cu secvența *prețuri WOOWW*, în care interjecția englezească introduce mărci amplificatoare provenind din exotismul pe care îl are în română, prozodia accentuată, distribuția puțin obișnuită. Redarea grafică a interjecției însumează alte elemente de intensitate: majusculele, grafia voit distorsionată, sugestia sonoră prin încadrarea într-o bulă tipică țipetelor în benzile desenate. Secvența per ansamblu este întărită de construcția cu iterație [adjectiv + *de* + adjectiv] (*ieftin de ieftin*), o reinterpretare a tiparului [substantiv + *de* + substantiv] (*băiat de băiat*), specifică registrului colocvial (Zafiu 2001, 2015). Intensificatorul paraverbal, fluieratul, exprimă surpriza și admirația, modalizând axiologic mesajul textual: *Ai putea zice că e ieftin de ieftin. Noi zicem doar că diferența e în buzunarul tău.*

(16) CatMobile.ro - Cum să faci o reclamă. (2’36”).

https://www.youtube.com/watch?v=_GfKw-r73ig.

(în reclamă, în timpul filmării) Personaj: *CatMobile. Huse și accesorii pentru telefoane.*

(în afara reclamei, în timpul realizării acesteia) Personaje diverse:

- *E perfect, e țiplă, dar noi vrem celofan! [...]*

- *Toată lumea vrea [...] să aibă o reclamă care să fie virală. Da’ știi de ce este nevoie? [...]*

- *Trebuie să îți torni sos în cap!*

- *De ce?*

- *Ca să fie viral.*

- *Cât?*

- *În cantități industriale!*

- *Da? Na! Acum e viral? [...]*

- *E țiplă, e celofan, dar ca să fii în trending trebuie să călărești o alpaca. [...]*

- *Vrem să fie o reclamă memorabilă. [...]*

- *Știți ce mai e viral? [...]*

- *Băi, stați două secunde! Gata, hotărâți-vă! Vreți viral cu ce? [...]*

(în reclamă) O alpaca, la microfon: *CatMobile.ro. Cele mai blană huse! V-ați prins? [...]*

(în reclamă) (voce *off* + scris paralel) *CatMobile. Cele mai blană huse și accesorii pentru telefon.*

În ultimii ani și-au făcut apariția anunțuri precum (16), construite metatextual, în jurul producerii unei reclame. Destinată, în mod evident, publicului tânăr și foarte tânăr, reclama este dominată de oralitate, de cuvinte și formule din argoul actual, precum *țiplă, celofan și blană*. Astfel de substantive desemantizate cunosc un uz adverbial (*cele mai blană huse, e țiplă, e celofan*), chiar cu alte grade decât pozitivul (*cele mai blană huse și accesorii, anexa 16b*), într-un cumul al mărcilor de intensitate. Nu am identificat cele trei cuvinte cu valoare superlativă ca atare în dicționare (*DEXONLINE, DCR2, DCR3, DICS, DCSR, ICSO*). *Țiplă*, sinonim cu *celofan*, este legat și de mediul penitenciarelor, unde desemnează folia care acoperă pachetele de țigări. În același mediu, *țiplă* are sensul prim de „haină nefolosită” și apare în îmbinarea *la țiplă* „obiect nou” (am crede că mai degrabă doar „nou”, similar cu locuțiunea adjectivală *la cheie*), iar derivatul *țiplat* este un pachet de țigări neînțeput (*DP, s.v. țiplă*). Putem presupune că accepțiunea intensivă ține de ideea de noutate (un pachet nedesfăcut). *Blană* intră în câteva expresii cu sens intensiv: *a o călca la blană* „a accelera la maximum”, *a-i da blană* „a accelera, a lua viteză, a se grăbi”, *a dormi blană* „a dormi buștean” (*DEXONLINE*). În contextul reclamei, *blană* pare să aibă mai ales rolul de intensificator al gradului de protecție pe care îl oferă husa, „o husă care protejează precum o blană”. Așa cum s-a întâmplat cu unele evaluative la modă (de exemplu, *marfă*, cf. Zafiu 2001), e posibil ca noua semantică a celor trei substantive să fie rezultatul unei elipse, în acest caz după asocierea lor cu superlativul în cadrul diverselor secvențe intensive. Se înscrie pe aceeași linie a modernității lexemul *viral*, încă rar înregistrat în dicționare cu accepțiuni – importate – din sfera informaticii și a Internetului, ca adjectiv (atribut al publicității bazate pe rețelele de socializare) sau ca substantiv („fișier video larg răspândit pe internet [...]”) (*DCR3*). În prezent adjectivul *viral* a ajuns să însemne „de succes”, „cu ecou”, așa cum confirmă unele derivate înregistrate, deja adaptate: *a viraliza, viralizare* sau *viralizat (ICSO)*. Reclama reflectă această stare de lucruri: *viral* apare cu sensurile recente amintite, ca adjectiv (*Toată lumea vrea [...] să aibă o reclamă care să fie virală*) și ca substantiv (*Vreți viral cu ce?*). La nivel extralingvistic, figurile aproape adolescente, intonația relaxată, vestimentația și gesticulația tipice tineretului orientează explicit anunțul către

acest public. Apariția unui animal cu păr lung, o alpaca, conferă o forță deosebită mărcii de intensitate *blană*, prin concretizare și vizualizare, extinzându-i domeniul asupra întregului spot publicitar și transformând-o în operator multimodal. Întrucât lâna de alpaca este printre cele mai delicate și mai scumpe, alegerea acestui animal are rolul de a sublinia finețea și calitatea huselor. Exagerarea și umorul, prin alpaca în postura simpatcă de solist, cu căști și la microfon, plus intertextualitatea cu alte reclame ale firmei introduc accente expresive suplimentare (**anexa 16a**).

4. Concluzii

Intensitatea este studiată aici în acord cu specificul publicității audiovizuale, perspectiva lingvistică lărgindu-se cu elemente de analiză multimodală.

Studiul lingvistic identifică fenomene generale deja semnalate în limba română actuală în general, precum extinderea registrului familiar-argotic, tendința hiperbolică și cea a conciziei, importul de anglicisme, umorul și ironia, sau pentru limbajul publicitar în particular, ca strategii persuasive: autenticitatea limbajului, cu elemente de oralitate, registrul colocvial și argoul adolescentin, adresarea familiară, prin *tu* (Zafiu 2001). În cazul concret al intensității forte, la fel, se confirmă observații anterioare: apariția tot mai frecventă a unor prefixe ca morfeme autonome, cu valoare adjectivală, adverbială sau interjecțională (*super, ultra, mega*); stabilizarea în uz a unor anglicisme (*cool*, interjecția *wow* sau *uau*) și importul altora sau al unor sensuri noi, parțial neînregistrate încă în dicționare (*fresh, glossy, crazy, trendy*) și chiar cu utilizări absente în engleză (*fresh* ca adverb, în loc de *freshly*); crearea unor evaluatori prin adverbializarea anumitor substantive desemantizate (*țiplă, celofan, blană*). În consonanță cu răspândirea colocvialității în limba actuală, mărcile amplificatoare provin cu precădere din acest registru. Alte elemente de noutate derivă din manifestarea inedită a unor procedee care își dovedesc și își sporesc productivitatea: tiparul superlativ [adverb + *de* + adjectiv] permite, datorită sensului intensiv intrinsec, varianta [substantiv propriu + *de* + adjectiv] ((*prețuri*) *dr. Max de mici*), iar construcția cu iterație [substantiv + *de* + substantiv] este reinterpretată sub forma [adjectiv + *de* + adjectiv] (*ieftin de ieftin*). Cumulul de mărci ia forme diverse, inclusiv grade pentru amplificatorul însuși: *atât de glossy glossy, mai cool, cei mai cool, atât de cool, cele mai blană*. Concizia semnalată în comunicarea curentă este cu atât mai prezentă în publicitatea audiovizuală, aflată sub presiunea brevității. Aduc economie sintagmatică, printre altele, prefixele superlative, utilizate și ca adjective ori ca adverbe, repetiția, cumulul de mărci intensive sau formulările eliptice, cu precădere în slogane. În compensație, limbajul vag și stilul eliptic (*Împreună suntem super, Gândește mega, Trăiește fresh*) permit o lectură mai bogată, semi-deschisă.

Analiza multimodală are în vedere varietatea de resurse expresive de care dispune publicitatea audiovizuală. Ca în vorbirea obișnuită, se utilizează constant efecte fonetice și prozodice: intensitatea vocii, accentuarea unei silabe etc. În paralel, componenta scripturală a mesajului publicitar, cu libertate tipografică practic nelimitată, permite evidențierea mesajului lingvistic scris prin poziție, dimensiuni, culori ori prin efecte dinamice. Imaginile aduc expresivitate prin relația complementară sau redundantă cu vorbirea. Simpla prezență simultană a celor trei componente poate constitui un factor de intensitate. În plus, se observă amplificatori ai umorului,

precum exagerarea, stereotipia și referințele culturale. Frecvent, scenariul spoturilor publicitare este construit în jurul unei mărci de intensitate: prefixele sunt aplicate iterativ, prezente în slogan, eventual autonom (*super, ultra, mega*), iar în cazul adjectivelor (*divin*) sau al substantivelor (*blană*), se exploatează sensul de bază, care sugerează tema scenariului. Amplificatorul lingvistic devine astfel multimodal. Un procedeu de intensificare relativ apropiat constă în proiecția unui mesaj în realitatea concretă. Redundanța mărcilor expresive este frecventă și se produce în cadrul unei singure componente dintre cele trei implicate în comunicarea multimodală – orală, scripturală și vizuală – sau intermodal, în raporturi diverse: paralelism total (suprapunere), paralelism parțial (focalizare), complementaritate.

Se verifică ipoteza că intensitatea lingvistică și cea extralingvistică se sprijină reciproc, acționând multimodal. Date fiind dimensiunile din ce în ce mai reduse ale anunțurilor TV, este de așteptat ca intensitatea multimodală să capete un rol crescând în publicitatea audiovizuală.

BIBLIOGRAFIE

- ALBELDA MARCO, Marta (2005): *La intensificación en el español coloquial*. Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia [<https://roderic.uv.es/handle/10550/15294>; 12/09/2020].
- ANSCOMBRE, Jean-Claude; TAMBA, Irène (2013): “Autour du concept d’intensification” [<https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2013-1-page-3.htm>; 20/01/2021], *Langue française*. 177/1: 3-8.
- BALDRY, Anthony; THIBAUT, Paul J. (2006): *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. London: Equinox.
- BAZZANELLA, Carla (2004): “Atténuation et intensification en Italien: dimensions et configuration pragmatique”, Maria Helena Araujo Carreira (ed.), *Plus ou moins !? L’atténuation et l’intensification dans les langues romanes*. Paris: Université Paris 8, 173-200.
- BAZZANELLA, Carla; GILI FIVELA, Barbara (2009): “Introduzione”, Barbara Gili Fivela, Carla Bazzanella (eds.), *Fenomeni di intensità nell’italiano parlato*. Firenze: Franco Cesati, 13-24.
- BONCEA, Mirela Ileana (2007): “Prefixe, prefixoide și elemente de compunere” [<https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A12876>; 9/01/2021], *Philologica Banatica*, I: 125-140.
- BRĂESCU, Raluca (2015): *Gradarea în limba română. Perspectivă istorică și tipologică*. București: Muzeul Literaturii Române.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio (1998): *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmatolingüística*. Barcelona: Ariel.
- CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues (2005): “Associations et dissociations énonciatives entre geste et parole: polyphonie et dialogisme dans une interview de Jean-Claude Van Damme”, Jacques Bres et al. (dir.), *Dialogisme et polyphonie: approches linguistiques*. Bruxelles: De Boeck Supérieur, 231-246.

- [DȘL] BIDU-VRĂNCEANU, A.; CĂLĂRAȘU, C.; IONESCU-RUXĂNDOIU, L.; MANCAȘ, M.; PANĂ DINDELEGAN, G. (1997): *Dicționar de științe ale limbii*, București: Editura Științifică.
- [GALR] GUȚU ROMALO, Valeria (coord.) (2005). *Gramatica limbii române*, I-II. București: Editura Academiei Române.
- [GBLR] PANĂ DINDELEGAN, Gabriela (coord.) (2010): *Gramatica de bază a limbii române*, București: Univers Enciclopedic.
- IONESCU, Raluca (2004): “Valori superlative ale prefixoidelor în limba română actuală. Utilizări cu baze substantivale” [<https://www.diacronia.ro/indexing/details/V3907/pdf>; 21/11/2020], Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Tradiție și inovație în studiul limbii române. Actele celui de al 3-lea colocviu al catedrei de limba română, 27-28 noiembrie 2003*, București: Editura Universității din București, 151-160.
- IODAN, Jordan; GUȚU ROMALO, Valeria; NICULESCU, Alexandru (1967): *Structura morfologică a limbii române*. București: Editura Științifică.
- IODAN, Jordan; ROBU, Vladimir (1978): *Limba română contemporană*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- IRIMIA, Dumitru (2008 [1997]): *Gramatica limbii române*. Iași: Polirom.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo (1996): *Reading Images*. London: Routledge.
- KRESS, Gunther (2009): *Multimodality: Exploring Contemporary Methods of Communication*. London: Routledge.
- KRESS, Gunther (2012): “Multimodal discourse analysis”, James Paul Gee and Michael Handford (eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* Routledge. 35-50.
- KRIEB STOIAN, Silvia (2004): “Operatori ai intensității maxime în româna actuală”, Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Tradiție și inovație în studiul limbii române. Actele celui de al 3-lea Colocviu al Catedrei de limba română, 27-28 noiembrie 2003*. București: Editura Universității București, 217-225.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- LÓPEZ DÍAZ, Montserrat (2006): “L’hétérogénéité du discours publicitaire”, *Langage et société*. 2/116: 12945.
- MARCU-ONIGA, Roxana (2015): “Categoriile gramaticale ale intensității și comparației în gramaticile tradiționale ale limbii române” [<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=467198>; 10/01/2021], *Journal of Humanistic and Social Studies*. 2: 75-86.
- (2016): “Categoria gramaticală a intensității în gramaticile actuale ale limbii române” [<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=467225>; 10.01.2021], *Journal of Humanistic and Social Studies*. 1: 135-153.
- ONIGA, Roxana (2017): “Grade de comparație sau grade de intensitate?” [<https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A28386>; 10/01/2021], *Philologica Banatica*, XI/1: 137-147.
- POPESCU, Costin (2005): *Publicitatea: o estetică a persuasiunii*. București: Editura Universității din București.
- (2018): *Comunicarea publicitară. Retrospective*. București: Editura Universității din București.

- (2019): “Rapports entre les composantes de l’*énoncé publicitaire*”, *Journal of Arts & Humanities*. 08/06, 19-32.
- POTTIER, Bernard (1992): *Sémantique générale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ROMERO, Clara (2017): *L’intensité et son expression en français*. Paris: Éditions Ophrys.
- ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela (2004): *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*. București: Tritonic.
- ZAFIU, Rodica (2001): *Diversitate stilistică în româna actuală*. București: Editura Universității din București [http://ebooks.unibuc.ro/filologie/Zafiu/37.htm; 5/12/2020].
- (2002): “Strategii ale impreciziei: expresii ale vagului și ale aproximării în limba română și utilizarea lor discursivă”, *Perspective actuale în studiul limbii române. Actele Colocviului Catedrei de limba română, 22-23 noiembrie 2001*. București: Editura Universității din București, 363-376.
- (2015): “Super de bun”, *Dilema veche*. 610, 22-28/10/2015.

DICȚIONARE

- [DCR2] DIMITRESCU, Florica (1997): *Dicționar de cuvinte recente*. București: Logos.
- [DCR3] DIMITRESCU, Florica; CIOLAN, Alexandru; LUPU, Coman (2013): *Dicționar de cuvinte recente*. București: Logos.
- [DICSUR] DĂNILĂ, Elena; DĂNILĂ, Andrei (2011). *Dicționar ilustrat de cuvinte și sensuri recente în limba română*. București: Litera Internațional.
- [DCSR] DĂNILĂ, Andrei; TAMBA, Elena (2014): *Dicționar de cuvinte și sensuri recente*. București: Litera.
- [DEXONLINE] ***, *Dicționare ale limbii române*. [www.dexonline.ro].
- [DP] ȚĂNȚAȘ, Viorel Horea, *Dicționar de pușcărie. Limbajul de argou al deținuților din România*, Cluj-Napoca: Napoca Star.
- [ICSO] BARBU, A.-M.; CROITOR, B.; NICULESCU-GORPIN, A.-G.; RADU, C.-I.; VASILEANU, M. (2020): *Inventar de cuvinte și sensuri noi atestate în mediul online*, I, București: Editura Academiei Române.

PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

Andreea Teletin est Maître de Conférences (lecteur dr.) en linguistique portugaise à l’Université de Bucarest. Après un doctorat en co-tutelle à l’Université Paris 8 et l’Université de Bucarest, elle a reçu une bourse de post-doctorat de la part de la *Fondation pour la Science et la Technologie* (Portugal) au Centre de Linguistique de l’Université de Porto. Ses recherches portent sur l’analyse du discours, la pragmatique et l’enseignement du portugais langue étrangère. Depuis 2017, elle assure des cours de roumain langue étrangère à l’Université Sorbonne Nouvelle en tant que lectrice envoyée par l’Institut de la Langue Roumaine.

Iulia Nica es profesora asociado (lector) en la Universidad “Alexandru Ioan Cuza” de Iași, Rumanía, encargada de cursos de lingüística general y románica. Doctora por la Universidad de Barcelona, ha tenido estancias de investigación en Texas (Estados Unidos) y en Barcelona. Fue beneficiaria de una beca doctoral AECI (Agencia Española de Cooperación


Internacional) y de una beca postdoctoral ICREA (Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats). Desde 2013, es lectora de rumano en la Universidad de Sevilla. Sus principales líneas de investigación son: lingüística románica, lingüística aplicada, contactos lingüísticos y Procesamiento del Lenguaje Natural.

Fecha de recepción: 22-04-21


Fecha de aceptación: 19-05-21

ANEXE


1a 1b 2




3a 3b 4a



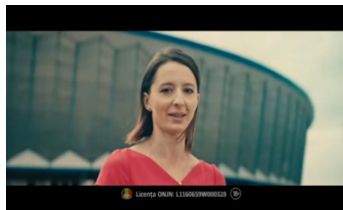
4b 5 6a



6b 7 8a



8b



8c



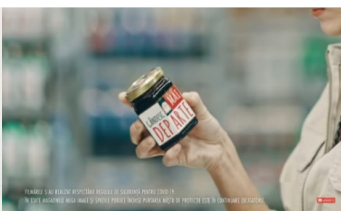
9



10



11a



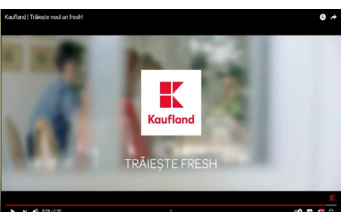
11b



11c



12a



12b



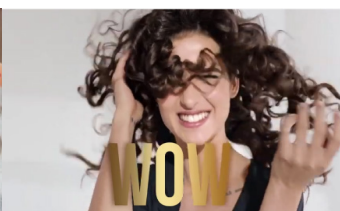
12c



13



14



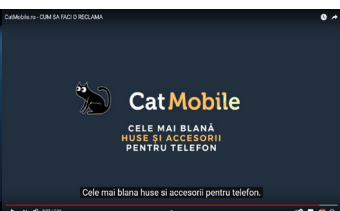
15



16a



16b



L'EXPRESSION DE L'EXTRÊME. FORMES ET FONCTIONS DE L'INTENSITÉ DANS *MANON LESCAUT*

(The expression of the extreme.

Forms and functions of intensification in *Manon Lescaut*)

Àngels Catena*

Universitat Autònoma de Barcelona

Abstract: Based on the extraordinary profusion of marks of intensity in *L'histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux*, we will analyse the different communicative functions of intensification in Prévost's novel based on its inscription in a specific discursive context, so as to end the relationship between such linguistic operation and several, more specific narrative strategies. Thus, it will be examined the relationship with the register of the pathetic that crosses the XVIII century literary genres, as well as the semantic-pragmatic values of the intensive consecutive construction and the effects of "genericity" noted by Adam (2011) in relation to other discursive genres. To conclude, it will be analysed the intensification strategies in the novel, destined to capture the interest of the reader and to generate humorous situations.

Keywords: Pathos; consecutive clause of intensity; Prolepsis; Humor; High degree of intensity; Hyperbole.

Résumé : Nous prenons comme point de départ l'extraordinaire profusion des marques d'intensité insérées dans *L'histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux* afin d'analyser leurs différentes fonctions communicatives en tenant compte de leur inscription dans un contexte discursif déterminé pour étudier ensuite leur rôle dans quelques stratégies narratives spécifiques. Nous nous intéressons d'abord à la relation entre l'intensité et le registre pathétique qui traverse les genres littéraires au XVIII siècle, puis aux valeurs sémantico-pragmatiques de la construction consécutive intensive et

* **Dirección para correspondencia:** Àngels Catena Rodulfo. Departamento de Filología Francesa y Románica. Facultad Filosofía y Letras. Edificio B. Despacho B11-170. Universidad Autónoma de Barcelona. 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) (angels.catena@uab.cat)

aux effets de généricité signalés par Adam (2011) pour d'autres genres de discours. Finalement, nous analysons les stratégies d'intensification mises en œuvre dans le roman afin de capter l'intérêt du lecteur et de générer des situations plutôt humoristiques.

Mots-clés: Pathos ; Consécutives intensives ; Prolepse ; Humour ; haut degré ; hyperbole.

1. Introduction

Dans ce travail, nous nous proposons d'illustrer le fonctionnement de l'opération d'intensification dans un roman-mémoires du XVIII^e siècle. Nous nous intéressons particulièrement à l'expression lexicale et syntaxique de l'intensification maximale et à ses effets discursifs et rhétoriques dans le roman de Prévost, *Histoire de Manon Lescaut* et du chevalier des Grieux.

Nous reprenons la définition d'intensité proposée par Mihatsch et Albelda, (2016 : 8) selon laquelle ce concept correspond à « l'expression de différentes valeurs relatives dans une échelle, qui augmentent ou diminuent par rapport à un point de repère »¹. Ces échelles peuvent être sémantiques (quantification, dimension et degré d'intensité d'une propriété), pragmatiques (force illocutoire, politesse et degré d'affectivité ou d'expressivité) ou sémantico-pragmatiques (modalité déontique et épistémique). Selon les auteures, l'atténuation déplace l'interprétation vers les valeurs qui ont moins de force et l'intensification vers les valeurs qui ont plus de force, en accord avec l'idée de Romero (2015 :13) pour qui l'intensité serait « la force associée à un message ». Il s'agit donc d'une conception étendue du phénomène de l'intensité.

Cet article prétend analyser les fonctions de l'intensification dérivées d'un contexte discursif général, c'est-à-dire, en rapport avec les genres de discours ou bien « soumises à des conditions culturelles de reconnaissance » (Adam 2012) et celles qui relèvent plutôt des mécanismes mis en place par l'auteur dans le contexte particulier de ce roman.

Si les figures hyperboliques et, dans un sens plus large, l'expression de l'intensité ont déjà fait l'objet de différentes études sur *Manon Lescaut*² ou sur la production romanesque du XVIII^e siècle, ces analyses abordent cette question dans le cadre d'une problématique morale ou esthétique qui concerne l'émergence d'une nouvelle sensibilité et le concept poétique du pathétique³. Dans cette perspective, les marques d'intensité sont mentionnées parmi les différentes manifestations du pathétique telles que le traitement des personnages, les thèmes évoqués, la rhétorique du corps, le champ sémantique de l'émotion, etc. Notre démarche est donc inverse car nous prenons comme point de départ la saillance des marques d'intensification dans *Manon Lescaut* et tâchons

1 C'est nous qui traduisons de l'espagnol.

2 *L'histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux* et son appellation commune, *Manon Lescaut*, sont utilisées ici indistinctement. Rappelons également que *Manon Lescaut* est tirée des *Mémoires d'un homme de qualité* dont l'histoire du chevalier et de sa maîtresse n'est qu'un des souvenirs racontés par l'auteur des mémoires. Quant à l'histoire racontée par le chevalier dans *Manon Lescaut*, son récit est inséré entre le début et la fin d'une soirée à laquelle assistent Renoncour (auteur fictif des mémoires), son élève et le chevalier des Grieux.

3 Cf. Chapiro (2007), Coudreuse (1999 et 2008), Bournonville (2011) pour ne citer que quelques exemples.

d'identifier les différentes fonctions ou les effets recherchés au moyen de cette « activité stratégique » (Briz y Albelda 2013) dans l'œuvre citée.

Nous parlerons dans un premier temps du rôle de l'intensification dans la construction pathémique qui caractérise non seulement le roman de Prévost, mais également le genre de discours dans lequel il s'inscrit (le roman-mémoires) et le récit fictionnel de l'époque. La partie suivante est consacrée aux constructions consécutives-intensives en tant que marqueurs de « généricité » (Adam 2011) et, plus particulièrement, en lien avec la visée fictionnalisante du récit. Nous présenterons ensuite les rapports entre l'intensification et la construction de la tension narrative. Dans la dernière partie, nous allons illustrer au moyen de quelques exemples les effets humoristiques dérivés du réglage de l'intensité dans *Manon Lescaut*.

2. Construction pathémique

Il est bien connu qu'il existe un lien étroit entre l'intensification et l'expression des émotions dans la mesure où l'intensification d'un énoncé est interprétée comme un indice de l'intensité du ressenti du locuteur. Il n'est donc pas étonnant que les phénomènes d'intensification fassent partie des stratégies à visée pathémique.

Le XVIII^e siècle est imprégné du registre pathétique qui se développe en représentant les plus hauts niveaux de souffrance et d'exaltation jusqu'à en faire un trait distinctif non seulement du roman sentimental mais également d'autres genres littéraires⁴.

Manon Lescaut n'échappe pas à cette règle et cherche à produire l'adhésion émotionnelle du lecteur à travers une énonciation subjectivée et le récit d'une sentimentalité emphatique.

Si la mobilisation des dimensions évaluative et affective du lexique est un moyen privilégié dans la construction du discours destiné à émouvoir, la fonction persuasive, émotive, voire cathartique (Bordet 2019), des différents procédés d'intensification sollicités dans la rhétorique du pathos facilitent la projection sensible et la mise en place d'une communion émotive.

Nous allons nous intéresser ici aux principales constructions lexico-syntaxiques et aux mécanismes discursifs qui contribuent à la tension pathétique, telle que définie par (Sevilla 2014), c'est-à-dire « l'immersion cognitive de l'émetteur et/ou le récepteur dans le pathos (émotions et sensations) d'un autre, symbolique ou réel, en adoptant sa perspective ».

Considérons d'abord les chaînes de référence. Le récit est imprégné de chaînes référentielles avec des désignations à valeur axiologique intensifiée. C'est ainsi que le je-narrateur ou le je-personnage nous renseigne sur ses changements de perspective à l'égard des différents objets de discours. Les anaphores démonstratives et les groupes nominaux définis nous présentent Manon à travers de nouveaux points de vue (*cette amante incomparable, cette figure capable de ramener l'univers à l'idolâtrie*) ou à travers la sélection

4 Voir à ce propos (Coudreuse 1999). Selon cette auteure, avec l'avènement de la bourgeoisie les sujets représentés se déplacent vers la sphère privée. La famille bourgeoise, n'étant pas aussi cultivée que l'aristocratie, s'identifie à une nouvelle sensibilité et est plus avide de pathos. Le lecteur veut se voir représenté dans ce qu'il lit.

tion d'une propriété (*la plus chère moitié de moi-même, la plus charmante personne du monde, la plus lâche de toutes les perfides, le plus parfait de vos [du Ciel] ouvrages...*) que le locuteur place au sommet de l'échelle axiologique négative ou positive. Ce mécanisme est également utilisé pour référer, tout en les évaluant, à d'autres personnages (*ce vieux monstre d'incontinence, mon plus cruel ennemi...*) ou à des endroits (*cette maison d'horreur...*). De même, le point de vue du locuteur est reflété dans les anaphores résomptives contenant des noms ou des modificateurs axiologiques avec dans leurs définitions une composante sémantique quantifiée (ex. *toute cette magnificence ; cette affreuse nouvelle ; cette nouvelle splendeur...*). Ces opérations de « reclassification » référentielle peuvent être explicites lorsqu'elles s'accompagnent d'un commentaire métadiscursif, comme dans l'exemple (1), dans lequel l'énonciateur du discours cité propose une nouvelle dénomination pour le référent spatial qui est conventionnellement associée au parangon des propriétés inverses :

(1) *Pour le lieu, ajouta-t-il agréablement, il ne faut plus l'appeler l'Hôpital ; c'est Versailles, depuis qu'une personne qui mérite l'empire de tous les cœurs y est renfermée*

Il est bien évidemment question d'une syntaxe émotive composée principalement d'exclamations⁵, d'apostrophes⁶, de questions oratoires, dont l'énonciation est comprise comme une demande d'adhésion, et d'une réorganisation de l'ordre syntaxique canonique. Ainsi, dans l'exemple (2), la structure de l'information contient plusieurs thématisations et est liée à un dédoublement énonciatif :

(2) *Je ne l'ai pas appréhendée [la faim], moi qui m'y expose si volontiers pour elle en renonçant à ma fortune et aux douceurs de la maison de mon père ; moi qui me suis retranché jusqu'au nécessaire pour satisfaire ses petites humeurs et ses caprices. Elle m'adore, dit-elle. Si tu m'adorais, ingrater, je sais bien de qui tu aurais pris des conseils, tu ne m'aurais pas quitté, du moins sans me dire adieu. C'est à moi qu'il faut demander quelles peines cruelles on sent à se séparer de ce qu'on adore.*

L'expression du paroxysme émotionnel propre au roman pathétique s'appuie souvent sur des relations d'analogie qui permettent de rattacher l'intensité d'une expérience subjective à des ressentis vécus dans d'autres situations. Il est fréquent que les structures superlatives⁷, les comparaisons intensives et les compléments de manière dénotent des situations qui sont interprétées comme un stéréotype superlatif d'une propriété, une

5 Nous prenons en compte aussi bien les différents types de phrases exclamatives (ex. *J'étais si sûr d'être aimé d'elle ! ; Quel personnage ! ; Si vous saviez combien elle est tendre et sincère...*) que la force expressive (exclamatoire) de certains énoncés (vœux, injonctions, groupes nominaux averbaux, ellipses, etc.).

6 Appartenant également à la classe des énoncés avec une force exclamatoire, la spécificité des apostrophes réside dans leur relation avec la tragédie antique, que Spitzer (1931 : 62) a qualifié de « pathétique stylisé ».

7 Lorsqu'il s'agit de superlatifs relatifs, il est fréquent que le comparant soit de nature (quasi)-universelle (ex. : *Elle ne trouvait rien de si joli que ce projet ; (...) vous marquez de la compassion pour le plus misérable de tous les hommes*)

sorte de parangon (3). En accord avec cette idée, l'adhésion émotionnelle recherchée est facilitée dans (4) par l'utilisation du pronom indéfini *on* qui permet d'intégrer l'allocutaire et l'énonciateur dans le même ensemble et dans (5) par l'expression indéfinie *un malheureux* qui sans désigner un individu particulier permet l'identification avec un membre de la classe dénotée par le nom :

- (3) *J'étais plus fier et plus content, avec Manon et mes cent pistoles, que le plus riche partisan de Paris avec ses trésors entassés*
(4) *Je frémissais, comme il arrive lorsqu'on se trouve la nuit dans une campagne écartée : on se croit transporté dans un nouvel ordre de choses ; on y est saisi d'une horreur secrète, dont on ne se remet qu'après avoir considéré longtemps tous les environs*
(5) *J'attendis le retour du père avec toutes les agitations d'un malheureux qui touche au moment de sa sentence*

Nous observons également d'autres constructions comparatives plus complexes en accord avec le style pathétique. Ainsi, de nombreuses comparaisons apparaissent enchâssées dans des consécutives intensives (6) et (7) et, comme il apparaît dans les exemples (8) et (9), l'intensité de la sentimentalité des personnages est placée à un point si élevé de l'échelle que le mécanisme comparatif s'installe dans une sorte de circularité dans laquelle l'intensité de leur ressenti tient lieu d'étalon :

- (6) *Elle me sembla si sensible à notre malheur que sa tristesse eut bien plus de force pour m'affliger, que ma joie feinte n'en avait eu pour l'empêcher d'être trop abattue*
(7) (...) *l'effet [de mes peines] en est si triste qu'il n'est pas besoin de m'aimer autant que vous faites pour en être attendri*
(8) *Hélas ! lui dis-je avec un soupir parti du fond du cœur, votre compassion doit être excessive, mon cher Tiberge, si vous m'assurez qu'elle est égale à mes peines.*
(9) *Vous serez donc la plus riche personne de l'univers, me répondit-elle, car s'il n'y eut jamais d'amour tel que le vôtre, il est impossible aussi d'être aimé plus tendrement que vous l'êtes*

Plantin (1997) a signalé d'une part le rôle des topoï dans l'argumentation construisant les émotions et d'autre part, la possibilité de les désigner indirectement au moyen des représentations partagées déjà lexicalisées. Si l'on retrouve de nombreux exemples dans lesquels l'intensité d'une émotion est évoquée indirectement par les manifestations physiques qui l'accompagnent⁸ – qu'elles soient lexicalisées (10) ou pas (11) –, il est également fréquent dans la rhétorique pathétique de convoquer les stéréotypes associés à la vie et à la mort pour signifier le parangon d'une axiologisation positive ou négative en (12) et (13). Il n'est pas rare non plus que la borne supérieure de l'échelle d'intensité sur laquelle sont placées les émotions soit souvent explicitée lexicalement au moyen

8 Signalons à cet égard l'importance des larmes dans le discours pathétique. Pouvant être associées à « toute la palette des émotions » (Chapiro 2007), elles font partie d'une expression pathétique du corps qui correspondrait à « une forme culturelle de l'excès » (Coudreuse 1999).

d'expressions telles que : (*se modérer*) jusqu'à l'extrémité, (*attendrir*) au dernier point, (*confusion*) extrême, (*vous aveugler*) jusqu'à ce point, (*magnificence*) au-delà de toutes ses idées... Parfois, le seuil qualitatif acquiert une singularité telle qu'il devient impossible de comparer l'intensité à quelque chose d'autre (14) et (15), ce qui aboutit à l'indicible, comme dans les commentaires métadiscursifs (16) et (17) :

- (10) *Son nom me fit monter la rougeur au visage*
- (11) *Manon, l'intérêt de Manon, son péril et la nécessité de la perdre, me troublaient jusqu'à répandre de l'obscurité sur mes yeux et à m'empêcher de reconnaître le lieu où j'étais*
- (12) *J'aurais préféré la mort, dans ce moment, à l'état où je me crus prêt de tomber*
- (13) *Elle me confessa que si je voyais quelque jour à la pouvoir mettre en liberté, elle croirait m'être redevable de quelque chose de plus cher que la vie*
- (14) *J'ai conçu pour le monde un mépris auquel il n'y a rien d'égal*
- (15) (...) *enfin, j'étais dans une agitation que je ne saurais comparer à rien parce qu'il n'y en eut jamais d'égale*
- (16) *Le désordre de mon âme, en l'écoutant, ne saurait être exprimé*
- (17) *À la fin, s'apercevant que j'avais besoin d'une explication, il me la donna, telle que j'ai déjà eu horreur de vous la dire, et que j'ai encore de la répéter.*

Si dans (17) l'impossibilité de la parole est liée à une sorte de tabou énonciatif, en (16) nous avons affaire à l'impossibilité de communiquer un seuil d'intensité qui est au-delà d'une subjectivité partagée de telle sorte que la projection des émotions semble impossible. Coudreuse a clairement formulé la stratégie rhétorique persuasive qui caractérise ce type de discours au XVIII^e siècle :

La prise de conscience douloureuse d'une insuffisance de la langue à exprimer des émotions toujours plus exacerbées constitue un topos omniprésent sous la plume des écrivains, autant dans les romans que dans les écritures du moi. L'émotion est toujours mise en rapport avec son impossible expression. Inexprimable, elle semble encore plus authentique, comme si l'auteur qui se charge de la retranscrire l'avait éprouvée tout le premier. C'est finalement au lecteur de compléter un texte laissé lacunaire à cause des défauts de la langue du point de vue de l'expression. (Coudreuse 2008 : 39)

Terminons par une description rapide de l'intensité par excès qui apparaît dans certaines formulations avec l'adverbe *trop* ou dans des énoncés hyperboliques. De façon similaire à ce qui arrive avec les consécutives intensives (cf. infra), l'adverbe *trop* peut déclencher des enchaînements argumentatifs explicites (ex. : *comme il avait la physionomie trop belle pour n'être pas reconnu facilement, je le remis aussitôt*). Or, la particularité du discours pathétique est liée à l'emploi fréquent de cet adverbe dans des contextes où il n'a pas une valeur référentielle (dans la mesure où il ne sert pas à décrire les éléments de la situation référée) mais plutôt une fonction expressive, soulignant une émotion

dérivée de l'écart entre « ce qui est appréhendé par le sujet et ce qu'il se présente comme prêt à admettre » (Pitavy 2012)⁹ :

- (18) *Tu es trop adorable pour une créature*
(19) *Ce n'est point à moi d'exiger des raisons de votre conduite ; trop content, trop heureux, si ma chère Manon ne m'ôte point la tendresse de son cœur*

D'autre part, en vertu de l'inflation émotive qui caractérise le registre pathétique, il n'est pas étonnant de retrouver un nombre élevé d'exagérations et de constructions hyperboliques qui « mènent le sens jusqu'à l'absurde » (Romero, 2004) telles que (20). Comme il ressort de ces quelques exemples (21-23), l'intensification hyperbolique est très souvent liée à une potentialité, à un univers invraisemblable qui est choisi pour représenter une valeur argumentative forte :

- (20) *Je voulais me jeter encore sur le barbare qui venait de m'assassiner*
(21) *Je perdrai mille vies avant que d'en souffrir une*
(22) *Il n'était pas question de force et de violence, il fallait de l'artifice ; mais la déesse même de l'invention n'aurait pas su par où commencer*
(23) *Pour moi, je sentis, dans ce moment, que j'aurais sacrifié pour Manon tous les évêchés du monde chrétien*

Il découle de ce qui précède que l'intensification de l'émotion du je-narrateur / narré renforce sa parole et contribue à la finalité communicative qui cherche à imposer la vérité de ce qui est dit et à s'attirer l'adhésion du destinataire. Ainsi, en stimulant la compassion du destinataire tout en le poussant à croire son récit, le narrateur suscite un plus grand intérêt pour l'histoire. Nous pouvons dire en reprenant les propos de Charaudeau (2000) que dans le pathos, « le « vrai » est ce qui se ressent et ne se discute pas ».

3. Visée fictionnalisante à travers les consécutives intensives

Il y a dans *l'Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux* une surabondance de séquences contenant la construction intensive consécutive corrélée *sil tant (de) / tellement ...que*.

Adam (2011) a identifié cette structure syntactico-sémantique comme étant une marque partagée par différentes pratiques discursives depuis les insultes rituelles jusqu'au discours publicitaire, en passant par certaines histoires drôles, le conte et les nouvelles historiques et galantes du XVII^e siècle. L'auteur a étudié cette même structure dans 8 contes

⁹ Les emplois en rapport avec l'évidentialité et, par conséquent, avec la vérité de ce qui est énoncé sont aussi très fréquents :

- *Elle me dit, après un moment de silence, qu'elle ne prévoyait que trop qu'elle allait être malheureuse*
- *Je n'éprouve que trop la vérité de ce qu'ils disent*

Selon Pitavy (2012), ces exemples relèveraient d'un emploi métaénonciatif dans la mesure où l'adverbe porte « beaucoup moins sur le dit, que sur le dire : l'acte d'énoncer un contenu embarrassant, donc qui excède ce que l'on peut admettre ».

en prose de Perrault et conclut à un effet de généricité qui « met sur la piste de ressemblances pragmatiques et sémantiques dans le traitement des énoncés comme fictionnels ». De même, Jaubert (2014) leur attribue un trait « irréaliste » et étudie ces séquences comme faisant partie d'un système hyperbolique qui serait « essentiellement » fictionnalisant.

Une étude préliminaire du corpus classique de Frantext¹⁰ permet de formuler l'hypothèse d'une certaine saillance de cette construction chez l'auteur de *Manon Lescaut*. En effet, la Fig. 1 montre une fréquence d'occurrence élevée (par millier de mots) des consécutives intensives dans *Manon Lescaut* (3,68‰) qui semble à première vue se reproduire dans les autres romans-mémoires de Prévost (3,59‰). En revanche, l'occurrence de cette même construction dans les romans mémoires (2,77‰) et dans d'autres récits de fiction du XVIII^e siècle (2,61‰) serait relativement plus faible. Nous pouvons toutefois remarquer une fréquence beaucoup moins élevée des consécutives intensives dans le roman au XIX^e siècle. Si, comme Adam l'affirme, ses formes sont à la fin du XVII^e siècle « de toute évidence propres à diverses formes de narration passionnelle et romanesque », il est vraisemblable que ce fait stylistique a perduré dans le siècle suivant.

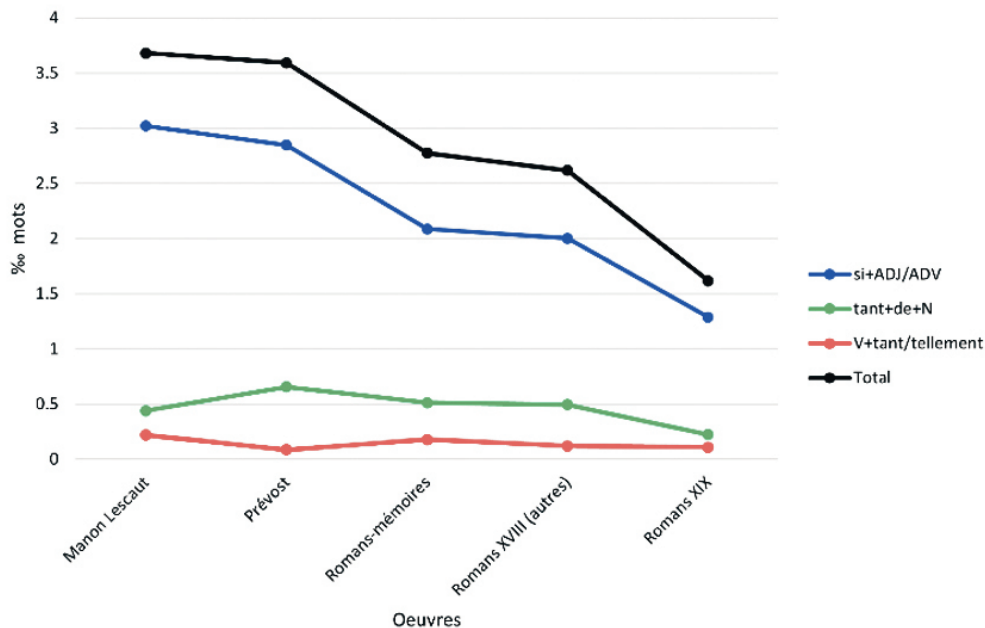


Fig. Consécutives intensives dans les romans du XVIII^e et XIX^e siècle

¹⁰ À titre purement indicatif qui ne saurait en aucun cas se substituer à une étude approfondie de la question, nous avons créé quatre sous-corpus d'œuvres de fiction du XVIII^e siècle en prenant comme point de départ le corpus classique de Frantext (époque : 1700-1799) du domaine littéraire appartenant au genre du roman : *Manon Lescaut* (63.553 mots), 2 autres romans-mémoires de l'Abbé Prévost (597.444 mots), des romans-mémoires de différents auteurs (765.830 mots) et d'autres récits de fiction de la même époque (2.012.939 mots). Ensuite, nous avons créé un sous-corpus du domaine « littérature » et du genre romanesque pour la période 1800-1899 (2.097.640 mots).

Il est intéressant de noter que, dès les premières pages du roman, nous trouvons plusieurs occurrences de ce type de structure pour présenter Manon et le chevalier. À la manière des contes merveilleux, la qualité extraordinaire des propriétés décrites nous annonce la saillance de ces personnages :

- (24) *Il y en avait une dont l'air et la figure étaient SI peu conformes à sa condition, QU'en tout autre état je l'eusse prise pour une personne du premier rang. Sa tristesse et la saleté de son linge et de ses habits l'enlaidissaient SI peu QUE sa vue m'inspira du respect et de la pitié. Elle tâchait néanmoins de se tourner, autant que sa chaîne pouvait le permettre, pour dérober son visage aux yeux des spectateurs. L'effort qu'elle faisait pour se cacher était SI naturel, QU'il paraissait venir d'un sentiment de modestie.*
- (25) *Il paraissait enseveli dans une rêverie profonde. Je n'ai jamais vu de plus vive image de la douleur. Il était mis fort simplement mais on distingue au premier coup d'œil un homme qui a de la naissance et de l'éducation. Je m'approchai de lui. Il se leva ; je découvris dans ses yeux, dans sa figure et dans tous ses mouvements un air SI fin et SI noble QUE je me sentis porté naturellement à lui vouloir du bien*

Dans son étude devenue classique, Plantin (1985) avait souligné le caractère pré-énonciatif de l'intensité véhiculée par l'adverbe *si* « au sens où le degré d'intensité (éventuellement élevé) n'est pas attribué à l'adjectif ou à l'adverbe du fait de *si* : cette intensité est rapportée, citée par *si*, l'attribution étant le fait d'un acte de discours antérieur à l'énoncé en *si* ». Ainsi, dans l'exemple (24), après avoir brièvement décrit le cadre spatio-temporel de la scène, le locuteur-narrateur décrit sa rencontre avec Manon. L'emploi de la consécutive intensive lui permet de ne pas affirmer l'attribution des qualités topiques du sexe féminin –selon les critères de l'époque– au personnage de Manon mais de les présenter comme déjà admises par l'opinion générale. Cette interprétation polyphonique est renforcée par l'adverbe *peu*, qui fait apparaître un point de vue autorisant une conclusion inverse de celle que l'on pourrait tirer à partir de la condition de prisonnière de Manon ou de ses vêtements. C'est ainsi, par exemple, que le degré de raffinement qui se dégage de son apparence est inféré et ne peut être comparable qu'avec celui des personnes les plus distinguées. De même, la première description du chevalier (25) présente l'intensité de sa douleur comme un parangon de la douleur même, donc comme une représentation collectivement partagée, et le seuil d'intensité signifié par le redoublement coordonné du *si* intensif pose la conséquence comme un effet inévitable, d'autant plus qu'il se produit selon l'ordre *naturel* des choses.

La description des qualités hyperboliques se poursuit dans le récit du chevalier des Grieux de telle sorte que la première rencontre avec sa future maîtresse fournit un exemple du même genre :

- (26) *Elle me parut SI charmante QUE moi, qui n'avais jamais pensé à la différence des sexes, ni regardé une fille avec un peu d'attention, moi, dis-je, dont tout le monde admirait la sagesse et la retenue, je me trouvai enflammé tout d'un coup jusqu'au transport.*

Nous sommes en présence de deux propositions corrélées dont la première (*elle me parut si charmante*) pousse le seuil qualitatif à un niveau si élevé que la proposition consécutive est surintensifiée (*enflammé jusqu'au transport*) et renforcée par la topicalisation du pronom sujet. Par ailleurs, le caractère exceptionnel de l'événement amoureux est amplifié par la parenthétique qui contribue à maximiser la pertinence globale de la proposition consécutive tout en soulignant l'écart entre la vie antérieure de l'instance énonciative et la passion survenue.

En suivant le raisonnement suggéré par Coudreuse (1999) mentionné plus haut (cf. note 3), il est possible d'affirmer que si le roman bourgeois veut raconter la vie de l'homme moyen, ses personnages, par contre, sont décrits comme étant des êtres extraordinaires. Quelles que soient les actions, les ressentis ou les propriétés présentées, leurs descriptions sont insérées dans un système hyperbolique qui les rend exceptionnels¹¹ :

(27) *Je m'attachai à l'étude avec TANT D'application, QUE je fis des progrès extraordinaires en peu de mois. J'y employais une partie de la nuit et je ne perdais pas un moment du jour. Ma réputation eut TANT D'éclat, QU'on me félicitait déjà sur les dignités que je ne pouvais manquer d'obtenir*

(28) *Cette adresse extraordinaire hâta SI fort les progrès de ma fortune, QUE je me trouvai en peu de semaines des sommes considérables, outre celles que je partageais de bonne foi avec mes associés*

Comme il apparaît dans les exemples précédents, non seulement les qualités énoncées dans la première proposition correspondent au pôle extrême mais, très souvent, la subordonnée consécutive comprend elle-même des segments intensifiés. Cette intensification maximalisée devient également un facteur de progression narrative car les conséquences corrélées facilitent l'enchaînement des événements. Dans les exemples ci-dessous, les conséquences énoncées vont à leur tour expliquer les futures péripéties de l'histoire : c'est parce qu'il est enfermé dans sa chambre pendant six mois que le chevalier recevra les visites de Tiberge et décidera de s'inscrire au séminaire de Saint-Sulpice à Paris (29) ; Manon profite de ce sommeil profond pour partir avec M de G...M... (30); dans (31), le degré d'intensité de son trouble fait qu'il parte avec les laquais de son père sans opposer de résistance. Nous pouvons affirmer que la présence de l'« intensifieur discursif » *si* s'appuyant sur une représentation collectivement admise acquiert une valeur d'évidentialité par emprunt (Anscombe, 1994) qui sert à justifier le lien de causalité et à présenter l'ordre logique des événements comme incontestable.

11 Nous retrouvons de nombreux exemples qui rendent compte des qualités remarquables des protagonistes qui leur valent l'admiration des personnes qu'ils croisent : le chevalier finit sa conférence « couvert de gloire et chargé de compliments », ses exercices reçoivent « une approbation si générale » qu'on lui propose d'entrer dans l'état ecclésiastique ; au jeu, il trompe « les yeux les plus habiles », son ami l'aime « avec une tendresse extraordinaire », le supérieur de Saint-Lazare le trouve d'un naturel « si doux et si aimable », G...M... est « si touché du bien qu'il a entendu » du Chevalier, etc.

- (29) *Je compris que, m'étant déclaré SI ouvertement, on ne me permettrait pas aisément de sortir de ma chambre*¹²
- (30) *Je m'endormis SI tard, QUE je ne pus me réveiller que vers onze heures ou midi*
- (31) *J'étais SI troublé, QUE je me laissai conduire sans résister et sans répondre*

4. Tension narrative

Il faut rappeler ici que la structure de *Manon Lescaut* est celle d'un récit enchâssé. La séquence événementielle n'est pas présentée selon un ordre chronologique mais encadrée dans le souvenir d'un premier narrateur, Renoncour, auteur fictionnel des *Mémoires d'un Homme de qualité* dont *Manon Lescaut* fait partie. Le roman débute par une scène dans laquelle Renoncour fait le récit de ses deux rencontres avec des Grioux : la première, lorsque le chevalier est sur le point de partir pour l'Amérique où Manon est condamnée à la déportation et la deuxième, lorsqu'il revient de son séjour en Louisiane. C'est à cette deuxième occasion que des Grioux prend la place du narrateur et raconte à la première personne son histoire en deux parties jusqu'au moment où coïncident la clôture du texte et le dénouement de l'intrigue. Cette composition textuelle qui multiplie les points de vue est également émaillée de nombreuses prolepses (anticipations temporelles) contenant systématiquement des segments intensifiés. Il s'agit d'opérations narratives dans lesquelles le locuteur évoque des événements ultérieurs. Or, dans *Manon Lescaut*, nous pourrions parler de l'anticipation d'une émotion intensifiée plutôt que de l'anticipation d'un fait. L'instance d'énonciation peut être Renoncour, le narrateur premier, (32) ou le chevalier des Grioux (33-34) mais dans tous les cas le degré d'intensité des jugements évaluatifs est placé en haut de l'échelle :

- (32) *Il nous assura que nous trouverions quelque chose encore de plus intéressant dans la suite de son histoire et lorsque nous eûmes fini de souper il continua dans ces termes.*
- (33) *Il avait mille bonnes qualités. Vous le connaîtrez par les meilleures dans la suite de mon histoire, et surtout par un zèle et une générosité en amitié qui surpassent les plus célèbres exemples de l'antiquité*
- (34) *J'étais sur le point de m'expliquer fortement avec lui, pour nous délivrer de ses importunités, lorsqu'un funeste accident m'épargna cette peine, en nous en causant une autre qui nous abîma sans ressource*

Dans (32), nous remarquons d'abord l'emploi quantitatif de l'adverbe *encore* qui, combiné avec la construction comparative, déclenche la présupposition pragmatique selon laquelle la première partie de l'histoire est jugée intéressante de telle sorte que l'intérêt suscité par la deuxième partie ne peut qu'être supérieur. La superposition des voix dans le discours indirect et dans la composition textuelle du roman permet de faire

12 Il n'est pas rare que la causalité apparaisse, comme dans cet exemple, associée à une information de second plan dans une construction détachée.

passer la stratégie persuasive du narrateur second (le chevalier) envers ses auditeurs (Renoncour et son élève) au niveau du narrateur-extradiégétique interposé devant le lecteur. Nous retrouvons cette même dimension argumentative dans (33) et (34) mais associée à des valeurs axiologiques inverses : le portrait épideictique de Tiberge avec des qualités qui surpassent celle du parangon ou l'évaluation négative intensifiée de l'événement à venir et de l'émotion qu'il va provoquer correspondent à des stratégies narratives au service de l'intrigue et la captation du lecteur.

Nous observons dans (35) une stratégie similaire qui vise à prolonger la « tension téléique » (Sevilla, 2014) au moyen de l'anticipation, de l'incertitude et de l'intensification mais cette fois-ci, la curiosité du lecteur est couplée à celle de Renoncour, attiré par les exclamations d'une dame, juste avant de rencontrer Manon pour la première fois. Le stratagème du narrateur est d'annoncer les effets de la scène (*capable de fendre le cœur*) avant de la décrire. La force de l'acte directif est associée à une source d'évidentialité directe dans le but de renforcer la vérité de l'émotion ressentie avec une prétention d'objectivité :

(35) *De quoi s'agit-il donc ? lui dis-je. Ah Monsieur, entrez, répondit-elle et voyez si ce spectacle n'est pas capable de fendre le cœur*

L'énoncé (36) fournit un dernier exemple du rôle de l'intensification maximale dans la construction de la tension narrative dans *Manon Lescaut*. Ne sachant pas encore les raisons pour lesquelles il a été séparé de Manon, des Grieux demande à son père de lui dire la vérité :

(36) *Je remarquai que mon père balançait s'il achèverait de s'expliquer. Je l'en suppliai si instamment, qu'il me satisfît, ou plutôt, qu'il m'assassina cruellement par le plus terrible de tous les récits*

L'insistance du chevalier, signifiée par la double intensification de la collocation intensive *supplier instamment* enchâssée dans une construction consécutive intensive est à mettre en rapport avec le poids du secret que son père n'a pas encore révélé. La conséquence fait l'objet d'une double énonciation par laquelle le narrateur commente sa propre parole afin d'hyperboliser les effets du discours qu'il s'apprête à nous rapporter. L'accumulation des mécanismes d'intensification¹³ dans cette reformulation finale oriente la représentation mentale que le lecteur construit au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture du roman en même temps qu'elle en souligne l'incertitude.

Les commentaires métanarratifs, qui rendent explicite le rapport du narrateur avec son récit, ou les références à des événements futurs sont fréquents dans les roman-mémoires car comme le signale Catherine Ramond :

13 C'est-à-dire, une collocation intensive (*m'assassina cruellement*) avec une base verbale expressive suivie d'un complément (*par le plus terrible*) qui comprend une qualification superlative d'un adjectif qui, par son sémantisme, se situe à l'extrémité du pôle négatif. Cela est complété par le marqueur de totalité numérique qui dénote un ensemble de récits non homogène (*de tous les récits*).

Sachant déjà ce qui va se produire dans la suite de son récit, le mémorialiste ou l'autobiographe n'est pas obligé de suivre rigoureusement la chronologie réelle des faits : il peut anticiper certains épisodes ou au contraire revenir en arrière. (Ramond, 2018 :1).

En effet, nous sommes face à des fictions à la première personne dans lesquelles les événements sont présentés comme ayant réellement eu lieu. La fictionnalisation du moi fait partie des protocoles narratifs du XVIII^e siècle (Herman 2009) qui impose de subordonner la voix de l'auteur réel à celle d'un auteur fictionnel censé raconter l'histoire d'un personnage authentique. Afin de justifier son choix énonciatif, l'auteur des *Mémoires d'un homme de qualité* est amené à exprimer les qualités que l'histoire possède et à les porter au plus haut degré. Par ailleurs, son caractère exceptionnel et émouvant énoncé dans (37) nous ramène à l'analyse des formules intensives fictionnalisantes et pathémisantes présentée supra. L'intensification est dans (38) le moyen d'expression d'une hyper-assertion qui marque un engagement fort du locuteur par rapport à la vérité de ce qu'il énonce. Il n'y a pas de comparant qui puisse atteindre ce degré d'exactitude et de fidélité dont le point culminant est signifié par *jusque*.

(37) *Quoiqu'il parut faire assez tranquillement ce récit, il laissa tomber quelques larmes en le finissant. Cette aventure me parut des plus extraordinaires et des plus touchantes*

(38) *Je dois avertir ici le lecteur que j'écrivis son histoire presque aussitôt après l'avoir entendue, et qu'on peut s'assurer par conséquent, que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration. Je dis fidèle jusque dans la relation des réflexions et des sentiments que le jeune aventurier exprimait de la meilleure grâce du monde*

5. Visée humoristique

Concluons cette présentation par l'illustration d'un recours stylistique dans *Manon Lescaut* qui consiste à exploiter l'expression du haut degré dans le but de mettre en place un certain registre comique. Si le je-personnage est submergé par l'intensité d'un sentiment amoureux exacerbé qui reflète bien son idéalisme, le je-narrant utilise des procédés rhétoriques qui créent une rupture avec cette parole superlative pour provoquer un certain effet humoristique. Nous nous contenterons ici d'analyser brièvement deux exemples.

(39) *Je reconnus bientôt que j'étais moins enfant que je ne le croyais. Mon cœur s'ouvrit à mille sentiments de plaisir dont je n'avais jamais eu l'idée. Une douce chaleur se répandit dans toutes mes veines. J'étais dans une espèce de transport, qui m'ôta pour quelque temps, la liberté de la voix et qui ne s'exprimait que par mes yeux. Mademoiselle Manon Lescaut, c'est ainsi qu'elle me dit qu'on la nommait, parut fort satisfaite de cet effet de ses charmes. Je crus apercevoir qu'elle n'était pas moins émue que moi.*

La description de l'éveil du désir amoureux chez le Chevalier s'articule autour de différents phénomènes intensifs qui contribuent à un effet d'amplification. D'un côté, la quantification hyperbolique des sentiments de plaisir associée à une représentation topique qui accorderait plus d'impact à ce qui est vécu pour la première fois et le quantifieur de totalité numérique qui met l'accent sur la pluralité. D'un autre côté, le substantif *transport* qui, comme d'autres noms d'affect, comprend dans sa définition les dimensions sémantiques d'intensité et d'extériorisation, c'est-à-dire, une valeur d'intensité forte directement observable dans cet exemple à partir de ses manifestations physiques. L'impossibilité de parler est renforcée par l'opérateur *ne...que* au moyen d'une exclusion implicative qui focalise, par ailleurs, l'ardeur de son regard. Tout cela, augmente le degré d'implication de l'instance énonciative et emphatise l'état subjectif du désir tout en accentuant le contraste avec l'énoncé suivant. En effet, la description de la réaction de Manon se prête à une interprétation litotique dans la mesure où l'énonciateur contient l'expression de l'intensité pour mieux la suggérer. L'emploi de la négation et des modalisateurs épistémiques dans la narration du Chevalier diminuent son engagement quant à la vérité du contenu et marquent une distance objectivisante dans la description de l'état émotionnel de Manon, qui n'est pas directement accessible. Nous pouvons aussi identifier une visée euphémique dans la mesure où une description trop explicite du désir féminin serait contraire à la pudeur. Le décalage – marqué iconiquement par une différence dans la quantité de signifiant – entre la tension énonciative de la première partie et l'atténuation feinte à travers des précautions énonciatives dans la deuxième partie serait la source du comique.

Le passage suivant nous fournira un deuxième exemple d'une mise en opposition similaire :

- (40) *Le cocher me demanda où il fallait toucher. - Touche au bout du monde, lui dis-je, et mène-moi quelque part où je ne puisse jamais être séparé de Manon. Ce transport, dont je ne fus pas le maître, faillit de m'attirer un fâcheux embarras. Le cocher fit réflexion à mon langage, et lorsque je lui dis ensuite le nom de la rue où nous voulions être conduits, il me répondit qu'il craignait que je ne m'engageasse dans une mauvaise affaire, qu'il voyait bien que ce beau jeune homme, qui s'appelait Manon, était une fille que j'enlevais de l'Hôpital, et qu'il n'était pas d'humeur à se perdre pour l'amour de moi. La délicatesse de ce coquin n'était qu'une envie de me faire payer la voiture plus cher. Nous étions trop près de l'Hôpital pour ne pas filer doux. Tais-toi, lui dis-je, il y a un louis d'or à gagner pour toi. Il m'aurait aidé, après cela, à brûler l'Hôpital même.*

L'exagération dans la première réponse du chevalier (*touche au bout du monde*) met en contact deux univers difficilement compatibles : l'exaltation sentimentale de ce dernier et le caractère prosaïque du monde quotidien incarné dans la figure du cocher. Nous avons affaire de nouveau à une dissymétrie énonciative car, face à cette exaltation, la voix du cocher laisse entendre son mécontentement non sans une certaine retenue. L'atténuation est véhiculée par le verbe épistémique, par la mino-

ration de sa disposition émotionnelle (*il n'était pas d'humeur*) et par une contradiction sémantique (« ce jeune homme est une fille ») en rupture avec l'évidentialité directe (*il voyait bien*), ce qui sert à présenter les faits avec un détachement feint. L'interprétation ironique dérive de la coexistence de deux points de vue manifestement antagonistes dans la voix du cocher, ce qui produit une énonciation distanciée et en opposition avec celle du locuteur. Le passage se termine par le commentaire hyperbolique du je-narrateur qui énonce une conclusion avec une potentialité exagérée proche de l'adynaton, décalée par rapport au contenu des propos rapportés du cocher dans l'énoncé précédent.

6. Conclusion

L'exploitation systématique de l'intensité maximale dans *Manon Lescaut* répond à une stratégie communicative qui est éminemment persuasive. L'intensification est ici doublement liée à la subjectivité de la parole. D'une part, par le jugement subjectif qu'elle suppose et, d'autre part, parce qu'elle porte dans la plupart des cas sur un domaine sémantique qui est celui des sentiments. La figure du je-narrateur est ainsi renforcée et favorise la perception d'un fort engagement sur la vérité de ce qui est dit. Tout cela dans le but de provoquer l'intérêt et l'adhésion émotionnelle du destinataire.

Nous avons pris comme point de départ une conception étendue de l'intensité en tant que « force associée à un message » (Romero 2015 :13) à travers des valeurs sémantiques, pragmatiques ou sémantico-pragmatiques et nous avons analysé la stratégie discursive d'intensification en quatre volets. En premier lieu, le registre pathétique qui traverse les genres littéraires au XVIII^e siècle, dans lequel s'inscrit cette sentimentalité emphatique. Nous avons montré ensuite la saillance discursive de la structure consécutive intensive dans *Manon Lescaut* et comment en présentant l'extrémité du seuil d'intensité, le récit atteint l'exceptionnel et adopte le trait fictionnalisant qui caractérise d'autres pratiques discursives. Dans la section suivante, nous avons montré comment la stratégie d'intensification se met également au service d'un type de construction narrative caractéristique du roman-mémoire (la prolepse) et contribue ainsi à entretenir la tension sur les événements à venir en anticipant l'intensité des émotions qui les accompagnent. Finalement, nous avons vu comment l'auteur tire parti des discordances entre des points de vue plus ou moins distancés et des dissymétries dérivées d'une mise en place de l'intensification au moyen de différents procédés rhétoriques pour créer une certaine forme d'humour.

Dans cet article nous avons tenté d'esquisser à grands traits la question de l'intensification dans *Manon Lescaut* en illustrant les thèmes abordés par quelques exemples. Il y a par conséquent de nombreux aspects – tels que les rapports entre l'intensification et les contextes potentiels ou contrefactuels, les procédés rhétoriques s'appuyant sur le quantifieur de totalité, les énoncés sentencieux intensifiés, etc. – qui ont été négligés ici et qui mériteraient d'être examinés en détail.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel (2011) : « Les consécutives intensives : un schéma syntaxique commun à plusieurs genres de discours », *Lynx*. Vol. 64 [http://journals.openedition.org/lynx/1407 ; 07/02/2021]
- (2012) : « Discursivité, généricité et textualité », *Recherches*. Vol. 56 :9-27
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1994) : « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française*. Vol. 102 : 95-107.
- BORDET, Lucile (2019) : « Le rôle des marqueurs d'intensification dans l'expression des émotions en anglais », *Lexis*. Vol. 13 [http://journals.openedition.org/lexis/2753 ; 20/12/2020].
- BOURNONVILLE, Coralie (2011) : « Imaginer les sentiments d'autrui : un problème éthique et esthétique du roman-mémoires de la première moitié du 18e siècle », *Dix-huitième siècle*. vol. 43/1 : 671-687.
- BRIZ, Antonio y ALBELDA, Marta (2013) : « Una propuesta teórica y metodológica para el análisis de la atenuación lingüística en español y portugués. La base de un proyecto en común », *Onomázein*. Vol. 28 : 288-319
- CHARAUDEAU, Patrick (2000) : « La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité ». Christian Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (dir.), *Les émotions dans les interactions*. Lyon : ARCI/ Presses universitaires de Lyon, 125-155.
- CHAPIRO, Florence (2007) : « Du corps au cœur : la fonction morale du pathétique dans Manon Lescaut », *Littératures classiques*. Vol. 62 : 123-134.
- COUDREUSE, Anne (1999) : *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- (2008) : « La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII^e siècle : étude de quelques exemples », *Modèles linguistiques*. Vol. 58 :147-162.
- JAUBERT, Anne (2014) : « Au vif de l'hyperbole : l'énonciation problématisante », *Travaux Neuchâtelois de linguistique*. Vol. 61-62 :79-90.
- HERMAN, Jan (2009) : « Image de l'auteur et création d'un éthos fictif à l'Âge classique », *Argumentation et Analyse du Discours*. Vol.3 [http://journals.openedition.org/aad/672 ; 28/01/2021].
- MIHATSCH, Wiltrud ; ALBELDA MARCO, Marta (2016) : « La atenuación y la intensificación desde una perspectiva semántico-pragmática », *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*. Vol. 14/1: 7-18.
- PLANTIN, Christian (1985) : « La genèse discursive de l'intensité : le cas du *si* « intensif » », *Langages*. Vol. 80 : 35-53
- (1997) : « L'argumentation dans l'émotion », *Pratiques : linguistique, littérature et didactique*. Vol. 96 :81-100.
- PITAVY, Jean-Christophe (2012) : « De pas trop à trop pas : de l'excès du dit au débordement du dire », *Interstudies*. Vol. 12 : 75-85.
- PRÉVOST, Antoine François (1995) : *Manon Lescaut*. Paris : Flammarion.

- RAMOND, Catherine (2018) : « Usage des prolepses et statut de la feintise : le roman-mémoires entre récit factuel et récit fictionnel », *Fabula / Les colloques*, « Une espèce de prédiction ». Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime [<http://www.fabula.org/colloques/document5698.php> ; 26/01/2021].
- ROMERO, Clara (2004) : « Nouvelles remarques sur l'hyperbole ». Maria Helena Araújo Carreira (éd.), *Plus ou moins ?! L'atténuation et l'intensification dans les langues romanes*. Actes des journées d'étude, Paris 8 : 12-13 décembre 2003. *Travaux et Documents*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, Vol. 54 : 265-282.
- (2017) : *L'intensité et son expression en français*. Paris : Ophrys.
- SEVILLA, Gabriel (2014) : « La triple tension narrative : chrono-topique, pathétique, téléique », *Cahiers de Narratologie*. Vol. 26 [<http://journals.openedition.org/narratologie/6901> ; 05/02/2021].
- SPITZER, Leo (1931) : « Die klassische Dämpfung in Racines Stil », (Trad. Alain Coulon). *Kölner Romanistische Arbeiten*. Marburg : N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung. [<https://www.jeuverbal.fr/sourdine.pdf>; 12/02/2021]

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Àngels Catena es doctora en Lingüística Aplicada a las Lenguas Románicas (2006). Actualmente trabaja como profesora agregada del área de Filología Francesa en el Dpto. de Filología Francesa y Románica de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Sus líneas de investigación se han centrado en el ámbito de la semántica léxica, la fraseología y lexicografía contrastivas español-francés.

Fecha de recepción: 05/03/2021

Fecha de aceptación: 16/04/2021

DA ETIMOLOGIA À HARMONIZAÇÃO
NEO-LATINA: MOTIVAÇÕES GRÁFICAS NA
ESCRITURA DE *A MAIS ENCANTADORA
MULHER* (1903) DO ROMANCISTA
BRASILEIRO GONZAGA FILHO

(From etymology to neo-latin harmonization: graphic motivations
in the writing of *A mais encantadora mulher* (1903),
by the brazilian novelistt Gonzaga Filho)

Maria Hozanete Alves de Lima*

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Abstract: In this work, we reflect on the nature of the motivations defended by the Brazilian novelist Gonzaga Filho in his work *A Mais Encantadora Mulher*, published in 1903. In addition to the etymological, phonetic and prosodic propositions, the author makes use of a very particular proposition, which he names neo-latin harmonization. For the author, there was not, until the date of publication of his novel, in the Portuguese-speaking world, no single lexicon that would impose itself as an authority to be followed. Through the work of Gonzaga Filho, we observe the behavior of the metaorthographic movement that was unveiled, at the beginning of the 20th century, for the orthographic constitution of the Portuguese language in past synchronisms and its importance in the standardization process of spelling.

Keywords: History of Portuguese orthography; Past synchronisms; Graphic trends; Metaorthographic gestures; Gonzaga Filho; *A Mais Encantadora Mulher*.

Resumo: Neste trabalho, refletimos sobre a natureza das motivações defendidas pelo romancista brasileiro Gonzaga Filho em sua obra *A Mais Encantadora Mulher*, publicada em 1903. Além das proposições etimológicas, fonéticas e prosódicas, o autor

* **Dirección para correspondência:** Maria Hozanete Alves de Lima. Departamento de Letras. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Av. Senador Salgado Filho, S/n - Lagoa Nova, Natal - RN, 59078-970. (hozanetelima@gmail.com).

faz uso de uma proposição muito particular, que ele nomeia de harmonia neo-latina. Para o autor, não havia, até a data de publicação de seu romance, no mundo lusófono, nenhum léxico que se impusesse como autoridade a ser seguida. Através da obra de Gonzaga Filho, observamos o comportamento do movimento metaortográfico que se desvelou, no início do século XX, para a constituição ortográfica da língua portuguesa em sincronias passadas e sua importância no processo de standardização da grafia.

Palavras-chave: História da ortografia do português; Sincronias passadas; Tendências gráficas; Gestos metaortográficos; Gonzaga Filho; *A Mais Encantadora Mulher*.

1. Introdução

José Basileu Neves Gonzaga Filho (2/12/1849 – 9/09/1931), doutor em medicina e bacharel em Letras, é irmão da conhecida pianista e compositora brasileira Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Não tão conhecido quanto à pianista, na modernidade, pouco se tem ouvido falar sobre seu extenso romance “*A Mais encantadora Mulher – um romance para senhoras*”¹. Também, para quem se interessa por questões relacionadas à história da língua portuguesa, não há conhecimento de um único trabalho sobre a navegação do escritor sobre temas de ordem linguística, para a qual demonstrou profundo interesse. Um registro significativo de sua atuação nesse campo encontra-se no jornal brasileiro *O Globo: Órgão da Agencia Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria (RJ)*, no qual escreveu, nos meses iniciais dos anos de 1882, uma seção intitulada *Questões de linguística*. A morfologia, a sintaxe, a semântica e, especialmente, a dimensão ortográfica da língua portuguesa eram espaços de calorosas discussões na seção do jornal. A coluna foi responsável por embates interessantes, pois nem sempre um ou outro leitor reservava as mesmas conclusões para um fato linguístico destacado por Gonzaga Filho.

Mas é em seu romance *A Mais Encantadora Mulher* que o autor se esmera em defender de que maneira e quais razões justificam o melhor registro gráfico e as motivações seguidas por ele. O livro é constituído de uma estrutura bem peculiar. À ficção em si, que corre por entre 426 páginas, é antecedida por seções menores, nomeadas de “Poucas palavras” e “Simples Nota”. Seguem, ao texto do romance, duas outras seções, “Post-scriptum” e “Errata”. Nosso olhar se debruça na esteira do que se lê na “Simples Nota” e no “Post-scriptum”. O tom de um excerto extraído da “Simples Nota” antecipa as questões sobre as quais nos debruçamos:

Não conheço (em portuguez) dous escriptores, tão uniformes, que, ler um, equivalha acompanhar o outro. Cada penna, cada graphista. mesmo entre aferrados á etymologia, rebenta, quando menos se espera, calorosa divergencia. Egreja, ou igreja? “Com e” gritam uns; ao que, outros retrucarão: “De ecclesia, eigreja, e, pela apherese do e, graphe-se igreja!”. E na falta, até hoje, de um lexicon, de suprema, de reconhecida auctoridade, tracta, cada qual, de ir impondo a propria opinião (Filho 1903: 09)².

1 Passaremos a tratar a obra referindo-se a ela apenas como *A Mais encantadora mulher*.

2 Mantemos as formas gráficas dos textos, sem fazer qualquer ajuste ortográfico, sintático ou de outra ordem.

A obra, se publicada em 1903, foi sendo costurada, graficamente, muito antes dessa data. O autor escreve em língua portuguesa, mas ressentido está pelo fato de não encontrar guarita ou acolhida gráfica, no próprio mundo lusófono, pois, para ele, faltava um “lexicon, de suprema, de reconhecida autoridade” (Filho 1903: 09), de modo a imperar uma não-uniformidade gráfica que impunha a cada qual “sua própria opinião”. Ainda que um número significativo de escritores grafasse as palavras seguindo padrões etimológicos, o que era homogêneo e visível se desenhava mesmo através de uma “calorosa divergência”. Nesse sentido, destacava-se a heterogeneidade no terreno gráfico em que uns gritariam ou outros retrucariam buscando justificar a escolha por “igreja” ou “egreja”.

Gonzaga Filho, sentindo que tinha em suas mãos decisões a serem tomadas, convidou o leitor, nas seções “Simples Nota” e “Post-impresum”, a acompanhar um conjunto de justificativas para o registro gráfico de uma série de palavras que vão compor sua obra *A Mais Encantadora Mulher* através das quais descreve e justifica a forma gráfica eleita para uma série de palavras, pois, para ele, “Em portuguez, porém, nao há, a quem obedecer” (Filho 1903: 09). Ainda assim, acentua que manteve certa “coherencia [...] da primeira pagina até a ultima” e que cada decisão “não era sem base” (Filho 1903: 431).

Suas escolhas ganharam cores baseadas em motivações de ordem etimológica, fonética, prosódica e a uma proposição bem particular, que ele nomeou de harmonização neo-latina. Nosso estudo será desenvolvido em três momentos distintos. No primeiro, colhemos, na historiografia linguística – especialmente no campo da Grafemática –, vozes com as quais o autor comunga e que acusam a grafia de viver completa anarquia. No segundo momento, descrevemos a série de (des)motivações de sortes variadas que competiam para as decisões/escolhas gráficas de Gonzaga Filho. Reservamos, por fim, uma atenção especial para a inscrição gráfica das palavras cuja justificativa era a harmonização neo-latina.

Em nossas reflexões, também levantamos um repasse historiográfico sobre as obras metaortográficas vigentes na época em que o texto do romancista foi publicado, a algumas das quais o autor faz referência direta. Não podemos ignorar que Gonzaga Filho escreve um romance numa época já demarcada por uma tradição dicionarística muito atuante, inclusive no mundo lusófono, mesmo se as obras lexicográficas registrassem grafias diferentes para a mesma palavra. O que faltava, para ele, era, exatamente, um “acordo” que unificasse a grafia, como já estava a acontecer em outras línguas românicas, a exemplo do espanhol e do francês – e, até mesmo, do inglês.

Essas obras metaortográficas são registros que nos possibilitam descobrir se havia, para além da patente pluralidade de modelos gráficos coexistentes, certas tendências gráficas nos empregos que antecederam o processo de regulamentação ortográfica do português. E quando esses registros são sobremaneira valiosos por virem acompanhados de um relato metalinguístico tão explícito como o que lemos na “Simples Nota” e no “Post-impresum” d’ *A mais encantadora mulher*, é possível ainda acessar algumas das motivações que engendraram a história da nossa própria escrita.

2. A anarquia ortográfica

O texto *A Mais Encantadora Mulher* foi publicado pelas Oficinas Typographicas da Companhia A Editora e dedicado, pelo autor, a sua única filha, Cordelia Gonzaga de

Boscoli. Para Gonzaga Filho, sua obra “aspira a novidade de ser a singella moldura de uma interessante biografia” (Filho 1903: 07), embora demarcada de ficção, tendo sido elaborada com um esforço de tamanha grandeza para “repor com firme pedestal a mais encantadora mulher, de quantas a terra viu” (Filho 1903: 08) somente comparável aos esforços que “De sob as frias areias de Nilo retiraram a celebre estatua grega, que foi caudalosamente asseada e refletida ao museu do Louvre” (Filho 1903: 08). A comparação da deusa Vênus de Milo com sua filha revela o afeto e a dedicação mobilizada na escritura do romance.

Na seção “Post-impresum”, encontramos uma série de outros agradecimentos, ainda que esta seção mantenha curso semelhante àquele já visto na “Simples Nota”. Nele, por exemplo, encontramos referência à primeira seção:

Disse, na *Simples nota*, que, forte ou fraco, **nao era sem base**, que eu anteporia uma fôrma a uma outra, adduzindo, entao, varios exemplos expressivos. Deverei, agora, multiplical-os, depois que o leitor, de posse da minha graphica, provavelmente verificou a coherencia, que mantive, da primeira pagina até a ultima? Si não o creio, parece-me de prudencia, que, ao menos sobre meia duzia de irrequietas questiunculadas, com toda a franqueza me explique (Filho 1903: 431 – itálico do autor; negrito nosso).

No seio do que podemos nomear de “História da Ortografia”, sabemos que o autor não estava sozinho na compreensão dos fatos. Sua defesa fazia coro às vozes e ao tom de uma geração já preocupada com a anarquia e o desalinho instalados no campo gráfico. Gonçalves Viana, filólogo, foneticista e um dos maiores lexicógrafos portugueses do início do século XX, nas primeiras linhas do prefácio de sua *Ortografia Nacional. Simplificação e uniformização sistemática das ortografias portuguesas*, esclarece: “Este opúsculo não é um tratado de ortografia portuguesa; é antes um inquérito, e a crítica minuciosa, desenvolvida e documentada da actual **anarquia ortográfica**” (Viana 1904: V – negrito nosso). E nesse ritmo, acrescenta, nas linhas introdutórias de sua obra:

Nunca existiu ortografia uniforme em Portugal: pretender provar o contrário, ou mesmo insistir na afirmativa, seria obstinação ou ignorância manifesta dos factos. Cada escritor tem usado a sua ortografia, mais ou menos metódica, sem entrarem em linha de conta aquelas que são indiscutivelmente errôneas, ou caprichosas, ou irreflectidas (Viana 1904: V).

Leite de Vasconcellos (1959), em suas *Lições de Filologia Portuguesa*, cuja primeira edição data de junho de 1911, faz despontar as seguintes observações ortográficas: “É sabido que cada moderno escritor nosso adopta, por assim dizer, sua ortografia. Isto vem já de longe”. Mas, para este exímio estudioso, as hesitações naturais da escrita da língua e os entraves vêm de um lugar específico: o “modelo tirânico do latim”, sendo ele também responsável por “embaraços” que resultaram num “mixto na ortografia, não somente na medieval, senão também na dos tempos anteriores” (Leite de Vasconcellos 1959: 205).

Também Carolina Michaëlis Vasconcelos, na *A ortografia nacional* contido nas *Lições de Filologia Portuguesa: segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13 seguidas das Lições Práticas de Português Arcaico*, ressentia-se do que para ela é uma “verdadeira calamidade” que domina “os últimos decênios do século”, anunciado o fato de que:

Em Portugal não, nem houve nunca, ortografia oficial, uniforme. Só ortografias variadas, mais ou menos sensatamente regradas pelo costume e exemplo de bons autores, ou mais ou menos inçadas de erros, contradições, dislates, caprichos e idiosincrasias [sic] pessoais. Esse estado pessoal foi tomando proporções de verdadeira calamidade nos últimos decênios do século passado. [...] Houve e ha escritores que na mesma estrofe de um poema, na mesma pájina [sic] de uma novela nos apresentam formas híbridas e contraditórias, não reformadas, meio reformadas ou inteiramente reformadas, como mytho e rythmo; melancólico e eccho; aflito e fructo; próximo e próprio; seria (isto é séria) e Maria; quiz e mês; allucinante e captivante; outomnal e insónia. Uma confusão magna (Vasconcelos s/d:101).

Trata-se, exatamente, de um período bem específico. São os finais do século XIX e Vasconcelos faz referência a um período caracterizado por uma grande difusão de textos escritos marcados por uma grafia sem uniformidade, ora obedecendo a orientações fonéticas, ora etimológicas e/ou pseudoetimológicas (Gonçalves 2003). Aludimos, de seu comentário, a duas questões, e, posteriormente, a uma conclusão que delas pode ser retirada –: 1. o fato da grafia ser regrada “pelo costume e exemplo de bons autores”; 2. o fato das idiosincrasias pessoais, erros e contradições terem tomado “proporções de verdadeira calamidade nos últimos decênios do século passado” (Vasconcelos s/d:101). Nesse sentido, se a escrita de sincronias passadas, no mundo lusófono, obedecia a escolhas sensatas nas mãos dos bons escritores, era, por outro lado, o capricho dos próprios escritores que contribuía para a “confusão magna” visível nos últimos decênios.

Tais caprichos levavam escritores a escreverem “na mesma estrofe de um poema, na mesma pájina [sic] de uma novela [...] formas híbridas e contraditórias, não reformadas, meio reformadas ou inteiramente reformadas” (Vasconcelos s/d: 101).

Do conjunto de citações expostas até o momento por alguns estudiosos que destacamos – efetivamente, poderíamos ter apresentado outros, mas decidimos apenas fazer um recorte –ressaltamos as predicções dirigidas à variação das formas gráficas: “anarquia ortográfica”, “confusão magna”, formas “errôneas”, “caprichosas”, “irreflectidas”, “contradições”, “dislates”, “caprichos”, “idiosincrasias [sic] pessoais”, “erros”, “contradições”, “dislates” e “calamidade”.

Se a postura dos estudiosos prenunciava a necessidade de uma uniformização gráfica, a forma como tratavam a “variação”, naquele momento, patenteava a ideia negativa de que, no terreno da ortografia, a língua vivia um estágio de “caos” (orto)gráfico. Todavia, olhando sob outra perspectiva, é desse próprio caos que extraímos a história da escrita e se entende seu processo de standardização. Morais de Melo (2018: 64), por exemplo, sobre essa noção secular de que seja caótica a escrita de sincronias passadas, adverte: “O

maior risco implicado ao se assumir qualquer tema como caótico é sua possível exclusão sumária das agendas de estudo por se considerar improdutiva e inviável sua investigação”. Afora essa preocupação, a dita “desordem ortográfica” da escrita, ainda que desordem efetiva fosse, não deveria sustentar uma impossibilidade de fazer científico, a qual estaria baseada na falsa premissa de que do caótico pouco poderia ser dito.

Por essa linha de compreensão, lemos certa “coerência” em Gonzaga Filho, quando anuncia que “forte ou fraco, nao era sem base, que [...] anteporia uma fôrma a uma outra” (Filho 1903: 431). E essas bases eram buscadas por ele em fontes ou caminhos justificados: a etimologia, a fonética, a analogia, as obras especializadas, a (não) reprovação das grandes obras lexicográficas e até mesmo os dicionários de referência das demais línguas românicas. De fato, damos nota, por meio de Gonzaga Filho, da existência de obras lexicográficas de reconhecida autoridade em vários idiomas. Por isto, acreditamos que muitos escritores ora confiavam a sua pena aos próprios léxicos já constituídos, ora a soluções gráficas já socialmente aceitas – e expostas em documentos de toda sorte: jornais, cartas, livros de grandes escritores – ora a processos analógicos, ainda que representassem o gosto pessoal de cada escritor para grafar uma forma ou outra.

Decidir uma forma (orto)gráfica segundo o livre gosto, o bel-prazer do escrevente pode soar, para nós, leitores hodiernos (sobretudo se pensarmos na situação da escrita nas últimas décadas), um desatino impensável, uma realidade improvável. Talvez não o seja, contudo, se considerarmos a escrita cibernética. De todo modo, segundo alguns historiadores da língua que integram o que Morais de Melo (2018) denomina de Escola Hispânica, esse era um recurso normal em determinadas centúrias do medievo peninsular. A esse respeito, leia-se a seguinte citação de Sánchez-Prieto Borja (2008: 392, tradução nossa), que se inicia com uma alusão à crítica que o filólogo jesuíta oitocentista Esteban de Terreros y Pando faz a um escritor, público e famoso não apenas na Espanha, cujo nome não revela, devido à forma completamente aleatória de grafar, chegando a escrever, às vezes numa mesma linha, de maneira distinta uma única palavra:

Pero me quiero referir a la postura de ese autor cuyo nombre oculta Terreros que escribe de una manera u otra según el humor con que se levante, que aun en la misma frase presenta una misma palabra de dos maneras diferentes. ¿Es esto un puro disparate, o una manera distinta de la de Terreros de entender la escritura? Una postura como ésta ¿hemos de valorarla sin más como muestra de descuido y arbitrariedad? Desde la perspectiva actual, sin duda diremos que sí, pero considerada en el marco de la historia de la escritura, claramente no. La variatio o variación entre dos formas en proximidad (como vivir y bivir), fue desde antiguo un rasgo de estilo, en absoluto ajeno, por cierto al uso moderno. Si nosotros evitamos repeticiones léxicas y sintácticas, en la Edad Media y aun mucho después alcanzaba esta variación estilística también a la ortografía (Morreale 1978). El sometimiento a regla estable de la ortografía es, precisamente, un signo de los nuevos tiempos, en los que Terreros se inserta plenamente (Sánchez-Prieto Borja 2008: 396)³.

3 “Mas quero me referir à postura desse autor cujo nome oculta Terreros que escreve de uma maneira ou outra segundo o humor com que se levante, que, mesmo na mesma frase, apresenta uma mesma palavra de

Um dos objetivos do historiador, interessado nesse processo de escolhas gráficas, como bem assenta Ramírez Luengo (2012: 168-9), seria

[...] descobrir no solo la coexistencia de diferentes tendencias ortográficas – entendidas como conjuntos de soluciones gráficas aceptadas socialmente en un momento concreto [...], de manera que una de ellas va poco a poco adquiriendo preponderancia e, imponiéndose sobre las demás, adquiere el carácter de norma ortográfica; este proceso histórico – cuyas causas son muchas y variadas, y muy probablemente van desde el aumento de la alfabetización y la escolaridad hasta la mayor difusión de los libros y los textos impresos en la sociedad – conlleva naturalmente una drástica reducción de la libertad existente hasta el momento en el uso de las grafías y, en consecuencia, la adquisición de cierto valor sociolingüístico por parte de esta norma ortográfica (Ramírez Luengo 2012: 168-169)⁴.

Acreditamos, na linha do que prognostica Ramírez Luengo, que os usos gráficos verificados na obra de Gonzaga Filho possam ser exemplos de tendências que fazem figurar uma espécie de ortografia em transcurso; um exemplo claro de que o português se encaminhava para uma necessária standardização. Gonzaga Filho era uma voz, dentre outras tantas, que entendia ser necessária a unificação gráfica. Uma passagem digna de nota ressalta esse desejo. Nela, o autor assume que “por mais corriqueiro, não há, em todo este romance, vocábulo algum que deixasse de ter sido o objeto de especial análise” (Filho 1903: 18). E clarifica:

Não posso excessivamente alongar esta simples nota. Si me espraiei mais do que pretendia, foi isso devido a um utopístico anseio, que por ahi vive a sonhar com uma gráfica simplificada, quando tão distante nos achamos da infância da língua, havendo valiosas conquistas a manter e a aperfeiçoar. Não nos falta um systema, em que brilhem os indifferentes, e sim um dicionário, com força de lei, afugentador de plausíveis discussões, e que nos dê o ante-goso de saber, que estamos escrevendo, qual escrevem os doutos (Filho 1903:17-18).

duas maneiras diferentes. É isso um puro disparate ou uma maneira diferente da de Terreros de entender a escrita? Temos de valorar uma postura como essa como mostra de descuido ou arbitrariedade? Da perspectiva atual, sem dúvida diremos que sim, mas considerada no marco da história da escritura, claramente não. A variatio ou variação entre duas formas próximas (como *vivir* e *bivir*) foi desde antigamente uma característica de estilo, decerto completamente alheia ao uso moderno. Se nós evitamos repetições lexicais e sintáticas, na Idade Média e mesmo muito depois se alcançava essa variação estilística também na ortografia (Morreale 1978). A submissão a uma regra estável de ortografia é, precisamente, um signo dos novos tempos, nos quais Terreros se insere plenamente” (Sánchez-Prieto Borja 2008: 396 – tradução nossa).

4 “[...] descobrir não apenas a coexistência de diferentes tendências ortográficas – entendidas como conjuntos de soluções gráficas aceitas socialmente em um momento concreto [...], de maneira que uma delas vai pouco a pouco adquirindo preponderância e, impondo-se sobre as demais, adquire o caráter de norma ortográfica; este processo histórico – cujas causas são muitas e variadas, e muito provavelmente vão desde o aumento da alfabetização e da escolaridade até a maior difusão dos livros e dos textos impressos na sociedade – implica naturalmente uma drástica redução da liberdade existente até o momento no uso das grafias e, conseqüentemente, a aquisição de certo valor sociolingüístico por parte desta norma ortográfica” (Ramírez Luengo 2012: 168- tradução nossa).

Sonhava Gonzaga Filho com uma “gráfica simplificada”, num anseio de seguir um dicionário que afugentasse a variedade gráfica. Mas seu desejo não implicava olvidar os trabalhos árduos e de custoso valor já construídos no campo da dicionarística, reconhecendo, assim, as “valiosas conquistas a manter” (Filho 1903:17-18) e, dessas conquistas, a necessidade de aperfeiçoá-las. Para Gonzaga Filho, não nos “falta um systema, em que brilhem os indiferentes, e sim um dicionário, com força de lei, afugentador de plausíveis discussões” ainda que por ela mesma engendradas (as plausíveis discussões). Não se trata, assim, de um caos indigente ou de um corpo desinformado, mas de grafias constituídas no e pelo sistema da língua portuguesa. Há, assim, um sistema ortográfico, uma ordem que, dele e nele, possa ser estabelecida. Necessário se faz eleger e normatizar uma delas, movimento que já se estabelecera em outros idiomas, como explana o autor:

Complicadissima é a orthographia ingleza, nada facil a dos francezes; entretanto, com os livros de Webster e da Académie Française, qualquer estudioso sente-se no mesmo pé de egualdade do hespanhol, que dispõe, do que andamos impensadamente a namorar (Filho 1903:18).

As línguas inglesa, francesa e espanhola, na época, seguiam, de modo mais rigoroso, dicionários dedicados à ortografia. O inglês dispunha do dicionário *An American Dictionary of the English Language*, publicado pelo lexicógrafo Noah Webster, nos anos de 1828; o francês, do *Dictionnaire de l'Académie Française*, cujas primeiras tendências aparecem em tons de uniformização nos anos de 1690, sob chancela da Académie Française; já o espanhol buscava a implantação de uma norma gráfica de forte aceitação e disseminação, no mundo hispanófono, pelas mãos da Real Academia Española (a RAE, fundada em Madrid, em 1714).

A autoridade do *Dictionnaire de l'Académie Française*, por exemplo, impediria, nas palavras de Gonzaga Filho, que um francês fizesse “escola contra o estatuído que apenas ensina “physionomie, chevalier, anevrisme, donner, souffrir, falloir, etc.”, caso decidisse grafar “physiognomie, chevalier, anévrysme, etc., ou doner, souffrir, falloir” (Filho 1903: 09). O gosto pessoal deve dar lugar a uma padronização elaborada por uma obra lexicográfica “do que andamos impensadamente a namorar”. Esse namoro flertava, de igual modo, com o surgimento de instituições que se ocupassem em uniformizar o sistema ortográfico. Em Portugal, essa uniformização passaria pelas mãos da Academia das Ciências de Lisboa; no Brasil, pelas futuras missões da Academia Brasileira de Letras.

3. Traços de uniformização gráfica para *A mais encantadora mulher*

Do leque de orientações possíveis que subjaz os usos gráficos de Gonzaga Filho, percebe-se – com base nas duas notas de caráter metaortográfico, a “Simples Nota” e o “Post-impresum” – uma afeição predominante pelas soluções motivadas pelo étimo. Na década em que escreveu seu romance, já existia um acervo qualitativo de obras lexicográficas de cariz etimológico, mas Gonzaga Filho demonstrava uma clara com-

preensão de que esse caminho não poderia ser o único a ser seguido na formação de um sistema ortográfico. Assim, seu antigo e “querido estandarte” – o autor já fora um defensor que a grafia deveria seguir o caminho da etimologia – que comandava a origem vocabular cedida espaço a talhes gráficos já convertidos “no mais generalizado uso”, como ele próprio assume:

Superficial exame classificar-me-ão entre os etimologistas. De feito, o sou; e já fui intransigente, que pugnava por charta, chorda, mactar, mês, português, Paris, cirurgia, etc., contra o que se converteu no mais generalizado uso, isto é, carta, corda, matar, mez, portuguez, Pariz, cirurgia, etc. Sem embargo, si aqui ainda empunho o antigo e querido estandarte, busquei fugir á pecha de exquisição, passando a acceitar algumas dessas defeituosas formas. Lancem, pois, os benevolos leitores á conta de tal tolerancia quaesquer apparentes cincadas, e creiam que, forte ou fraca, não é sem base que antepunho uma grafia a outra (Filho 1903: 09).

No decorrer do texto, veremos a palavra “popular” juntar-se à expressão “generalizado uso”. Isso ocorre já no início da “Simples Nota”, quando o autor defende sua posição mediante a grafia da palavra “afastar”: “*Afastar* – Com um só *f*, *por me parecer palavra popular*. *A etymologia* (Moraes) *abstare*⁵ fere a regra, de que *b* latino não degenerou em *f*” (Filho 1903:10 – itálicos do autor; negrito nosso). Sabendo-se da formação em Letras de Gonzaga Filho, entende-se o uso de termos científicos que nomeiam os diferentes processos de mudanças fonéticas. Assim, alinham-se, no decorrer do texto, os seguintes termos: aférese, degeneração, eufonia, geminação, barbarismo, assimilação, síncope, apócope, dentre outros.

Gonzaga Filho nomeia, em primeira ordem, para justificar a grafia da palavra “afastar”, o etimologista “Moraes”. Ao panteão dicionarístico destacado na “Simples Nota”, juntam-se: 1º Antônio Morais Silva, responsável por reformar o *Diccionario da Lingua Portuguesa*, de composição original do padre D. Rafael Bluteau. Foi o primeiro dicionário organizado por um estudioso brasileiro e teve sua primeira edição publicada nos idos de 1789. Para Verdelho (2003), é a mais importante obra de referência na história da dicionarística de língua portuguesa. Falar em Moraes era como falar Aurélio hoje, ou até mesmo Houaiss, ou, para outros idiomas, Michaelis, Littré; 2º Francisco José Freire que, sob o nome de Cândido Lusitano, publicou, em dois volumes, nos anos de 1765, o *Diccionario poetico, para uso dos que principião a exercitar-se na poesia portugueza: obra igualmente util ao orador principiante*; 3º Francisco Júlio Caldas Aulete, que iniciou um projeto de publicação, em 1881, do *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*; 4º Frei Domingos Vieira, autor do *Grande Diccionario do Portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa*, publicado em 1871.

Apesar de ter suas obras de referências seletas, diletas, há situações que deixam patente a oscilação do autor entre acompanhar a etimologia ou seguir o uso geral de determinadas grafias. Este é o caso, também, da escrita de palavras cuja desinência é

5 Cunha (2010: 16) remonta o verbo ao século XIII (aparecendo, portanto, já nos primeiros registros escritos do português), mas declara como obscura sua origem.

composta por “z”, “embora saiba, que com s é o correcto” (Filho 1903: 16). E assim, justifica sua escolha gráfica:

Accompanho, os que com z fecham terminações longas: ananaz, rapaz, elle traz, intrepidez, francez, portuguez, elle fez, matiz, feliz, liz (flor de), eu fiz, retroz, foz, elle poz, cruz, luz, andaluz, eu puz, elle produz, etc. Exceptuo: fas (por faz ou nefas), aliás, assás, trás, otrás, detrás, has, tu dás, tu estás, as segundas do futuro tu serás, amarás, ferirás, venderás, porás, através, Moysés, revés, tu dês, tu dês, tu les, três, gurupês, após, clós, flos, vós, nós, obus, pus, jus, Jesus, vis, tris, flux e sus. Com ter seguido tal regra, que me levou ás graphias paiz, portuguez, Pariz, francez, etc., não se conclue, que, nos vocabulos derivados, me esqueça de restabelecer, o que mais consentaneo é com a etymologia, pois escrevo: paisagem, aportunuesar, parisiense, francesismo, etc., cumprindo-me explicar, que, devido a essa dicta regra, escrevendo eu *marquez*, e dahi *marqueza*, conformei-me ao uso geral nas graphias *princeza*, *baroneza*, *duqueza*, *prioreza*, *alteza*, embora saiba, que com s é o correcto (Filho 1903: 16).

Vocábulos com as letras “z” ou “s” recebem atenção especial O poeta diz não conhecer substantivos em “aza”, de sorte que sua escolha por “brasa” também é sugerida pelo francês e pelo castelhano (também o antigo alemão). No seguinte excerto, dessa vez, o autor recorre à etimologia da palavra latina “ansam”, para justificar a grafia de “asa”:

Asa – Não poderia provir de *alam*; o *l* medial ou é resistente (*taleam*, tala; *militiam*, milícia) ou syncopa-se (*aquilam*, águia, *palum*, pau; ou degenera-se em *r* (*lilium*, lírio.; *cumulum*, comoro). Degeneração em *z* (como querem os grafistas de aza), é tudo, que ha de problematico. De *alam*, ala, alar; de modo nenhum *asa*, que prende-se a *ansam*. Também ficou em evidencia, o porque escrevo *aso*, o verbo *asar*, *asado*, **asadamente**. Com **z**, **az** (carta de jogar) e **azar** (acaso, sorte), de arabica origem. (Filho 1903:11 – itálico e negrito do autor)

Defende o autor a grafia de “asa”, diferentemente de muitos etimologistas que assinalavam “aza”. De fato, Morais (1789) e Vieira (1871), e.g., preferem a notação de “aza”. Para Gonzaga Filho, o “l” de “ala”, jamais teria se degenerado em “s”: “Degeneração em *z* (como querem os grafistas de aza), é tudo, que ha de problematico”. Casos de degeneração em “r” podem ser observados em outros ambientes linguísticos: “lírio” é vocábulo cujo “l” sofre degeneração do “l” medial que integra a palavra latina “lilium” (lilium>lírio); “águia”, por sua vez, advém da síncope do “l” medial da palavra “aquila” (aquila>águia). A palavra portuguesa “asa” seria originária de “ansam”, daí a manutenção do “s”⁶.

Na “Simples Nota”, Gonzaga Filho reserva quase seis (06), das quatorze (14) laudas, para destacar, em ordem alfabética, um conjunto de palavras cuja grafia não figu-

6 Anotamos a curiosidade que marca a palavra “ala”, a partir do operoso dicionário Oxford Latin Dictionary (Glare 1982). Ela é originária dum processo de sincronização do vocábulo latino “axilla” (parte superior e inferior do braço, onde se unem os braços ao ombro), após sofrer síncope.

rava na famosa obra de Caldas Aulete. Nestes termos, encontramos: “Dahi, posso avisar, que os seguintes, embora portugueses e empregados com estricte propriedade, não figuram na edição de 1881 do *Diccionario Contemporaneo*, do operoso Caldas Aulete” (Filho 1903:18). Desse conjunto lexicográfico, destaquemos um recorte particular, pois nele o autor retoma uma questão já há muito referida por ele e já destacada na seção *Questões de Linguística*, do jornal *O Globo*, citado no início de nossa investigação.

Acastanhar e acastanhado – Aciaria (lat. *aciarium*; fr. aciérie)–Açodamento – Acoroçador e acoroçoante – Addenda– Alanhador e alanhante – Alheamento – Almasso (papel almasso) – Alteação– Altruismo, altruista e altruistico – Alucinadamente – Alvitente – Amantetico – Ambular – Amnesiado (desmemoriado) e amnesiar –Amistoso –**Angelitude (por mim, ha annos, proposto)** –Anormalizar – Ancinomico –Antisepsia –Anthropologismo – Anthropometria e anthropometrico – Apetrecho (petrecho) – Aphasico–Arapuca (armadilha, no Brasil, para pequenos animaes) – Arranjativo –Articulista – Asepsia e asséptico – Asphyxico – Atavico–Atordoante– Attenuativo –Aviador – **Avinhado (ou curió, passaro do Brasil)** [...] (Filho 1903: 18 – itálico do autor; negrito nosso)

Damos atenção ao vocábulo “angelitude”. O autor registra, em *A Mais encantadora mulher*, o fato de já haver proposto o neologismo “angelitude” em outras situações. Encontramos na coluna do jornal “O Globo”, na seção *Questões de Linguística*, vinte anos antes da publicação de *A Mais encantadora mulher*, a sugestão de Gonzaga Filho, aqui descrita:

De todas as palavras, porém, que não tenha encontrado nem em dictionarios portugueses, nem em auctor de nota, uma há que já tive ocasião de empregar, sendo incrível que não figure em linguagem de christãos, onde há *anjo*, *angelico* etc. É o substantivo – *angelitude* ou *angelidade*. Reparem na pergunta e resposta seguintes: - o que é que mais te arrebatava na madona que vês neste quadro? *A angelitude* (O Globo 1882: 03)⁷.

Curiosamente, encontramos uma nota expressa em edição avulsa do jornal *Gazetinha* noticiando o exercício e o engajamento do escritor na luta e registro da criação do referido neologismo:

O proponente do necessario neologismo *angelitude* que não existe nos dictionarios e bons autores portugueses, desejando que ele crie raizes, enriquecendo ainda mais a nossa bella língua, pede-nos que publiquemos o seguinte:

[...]

Satisfazemos com todo gosto ao pedido do distinto autor das *Questões de linguística*, do *Globo*, sinceramente magoados por não podermos dar a S.S maior prova de...*angelitude* (Gazetinha 1882: 01 – itálico do jornal).

7 Cf. *Questões de Linguística*, In *O Globo* – sexta-feira, 3 de fevereiro de 1882.

Outra notação significativa daquele recorte particular, além da palavra “angelitude” destacada, são os registros gráficos referentes aos nomes de pássaros brasileiros. Era uma forma de não só fazer referência, mas de normalizar o registro da fauna brasileira. Em toda a “Simples Nota”, deparamo-nos com dezoito (18) registros, os quais assinalamos: Avinhado (ou curió), Bemtevi, Bicudo, Bigodinho, Caboclinho, Canario da terra, Colleiro do brejo, Corruptão, Encontro (ou nhapim, ou soldado), Fradinho, Gallo da serra, Gaturamo, Grauna, Palanque, Papa-capin (ou simplesmente colleiro), Pintacilgo da terra, Sacy e Tico-tico.

No processo de fixação de balizas em sua seara grafemática, não só a filólogos e dicionaristas recorria Gonzaga Filho; poetas e escritores renomados são frequentemente evocados pelo autor no seu percurso de decisões gráficas, dentre os quais podemos citar: 1. escritores brasileiros: Costa e Silva, José de Alencar e Francisco Otaviano; 2. escritores portugueses: Castelo Branco, Almeida Garrett e Bernadim Ribeiro.

Obras metaortográficas, propostas neológicas, poetas e ficcionistas são, portanto, algumas das fontes que vão configurando o mosaico-moldura de decisões gráficas construído na “Simples Nota” e no “Post-impresum” de *A mais encantadora mulher*. E outras substâncias há mais nesse compósito. Pela corrente da má pronúnciação, ou do “falar mal”, o autor faz uma predileção gráfica para a escrita da palavra “involver”: “*Involver, desinvolver* – De *involvere* fez a prolação portuguesa *involver*. Quem diz *envolver*, será capaz de pronunciar *envento*, *enteresse*” (Filho 2013: 11 – negrito do autor). Em certos ambientes, na língua portuguesa, as letras “i” e “e” são pronunciadas pelo par fonético “/e/, /i/”. Gonzaga Filho alia a forma gráfica a uma forma correta de pronunciar e, de certo modo, segue uma longa tradição já manifesta no próprio mundo lusófono, quando consideramos as grandes obras cujo objetivo era ensinar a forma correta de pronunciar as palavras. Dentre essas obras, merece destaque a de Madureira Feijó que publicou, nos anos de 1734, seu manual, referenciado na história da ortografia portuguesa, *Orthographia; ou, Arte de escrever: e pronunciar com acerto a lingua portugueza para uso do excellentissimo duque de Lafoens*, no qual se encontram compilados os erros mais comuns na fala seguidos de respectivas correções⁸.

Nesse ritmo da pronúnciação correta, o autor exibe sua preleção para a escrita da grafia de “surrir, sorriso”: “*Surrir, sorriso* – A etymologia *surridere* deu a primeira licença, e a portugueza prosodia repetiu-a, desde que aproximou taes vocabulos do fr. *sourire*. Fala mal quem diz *sórrir*, em vez de *surrir*” (Filho 1903: 10). Aqui, Gonzaga Filho utiliza a escrita da palavra francesa e o modo como as letras “o” e “um” (ou) juntas, são pronunciadas: /u/. A aproximação ou o afastamento prosódico com alguma das línguas latinas vai responder, em certa medida, pela noção de harmonização neolatina, manifesta através da sonoridade ou da grafia, conforme vemos na atenção reservada à grafia de palavras com letras “s” e “z”. Tomamos-lhe alguns exemplos:

Brasil, brasileiro – Formigam estirados artigos em favor de *s*, e também de *z* que é pura graphia inglesa. Mas o bom-senso litterario nos está bradando, a não

8 Cf. a leitura de Gonçalves (2003) sobre a produção de Madureira Feijó.

Da etimologia à harmonização neo-latina: Motivações gráficas na escritura de
A mais encantadora mulher (1903) do romancista brasileiro Gonzaga Filho

quebramos a harmonia neo-latina: escreveram, escrevem e escreverão *Brésil* o francez, *Brasile* o italiano, e *Brasil* o hespanhol (Filho 1903: 11 – negrito e itálico do autor; sublinhado nosso).

Brasa – O velho allemão *bras*, o fr. *braise*, e o cast. *brasa* ensinam *s*. Nem conheço substantivos em “aza”; sim, casa, asa, rasa, vasa, grafam-se todos com *s*. (Filho 1903: 11 – negrito e itálico do autor).

Assim como o francês, o italiano e o espanhol, a língua portuguesa integra o grupo de línguas umbilicalmente ligadas ao latim. Se essas línguas “escreveram, escrevem e escreverão” *Brésil* (francês), *Brasile* (italiano) e *Brasil* (espanhol), o bom senso literário pediria a manutenção de uma “harmonia neolatina”, de modo a manter a letra “s”, e não “z”, na palavra “Brasil” e naquelas que dela derivam, como o termo pátrio “brasileiro”. Assume, assim, uma posição a favor dos “estirados artigos em favor de *s*”, haja vista que “Brazil” com “z” seria puramente uma grafia inglesa, língua ligada a outro grupo linguístico (anglo-saxônico) que não o latino.

A harmonização latina é convidada como defesa para a manutenção de certos agrupamentos geminados. O autor é contra a grafia das geminadas e, quando a realiza, assinala ser por pura questão etimológica, sem, contudo, preservar a prosódia castellana, presente em palavras como “estallar, soluçar, callar”. Assim se defende: “Ora, nao devendo guiar-me pela simplicidade castellana, que só geminou letras que tem prosódico valor, não desprezei a lição daqueles três idiomas” (Filho 1903: 432). Refere-se ao francês, italiano e espanhol.

A preservação das geminadas, portanto, acompanha a direção para uma harmonização neo-latina – advinda ou não da etimologia; daí sua inclinação pelas grafias de *acompanhar* (fr. *accompagner*, it. *accompagnare*) e *anniquilamento* (fr. *annihiler*, it. *annichilare*).

Esse contraponto com outras línguas, latinas e não latinas, acentua – no caso em que Gonzaga Filho descreve a grafia da palavra “letra” – as já (naquela alvorada do século XX) existentes tensões entre o espanhol e o português:

Lettra – Vindo, alphabeticamente, *lit* antes de *litt*, clarissimo, que os melhores lexicons, ao chegarem a *littera*, mandem ver, o que já foi definido, isto é *litera*. Indubitavel, porém, que, em optimo latim, campeam ambas as graphias; e, dahi, mesmo para os etymologistas, facultativo será, escreverem *lettra*, ou *letra*.[...] optando pela graphia latina *littera*, nao desafiaremos a natural surpresa do francez *lettre*, do italiano *lettera*, do inglez *letter*, e do allemão *letter*. De minha parte, escrevo e escreverei *lettra*, litterario, litteral, litteratura, solettrar, etc., com *tt* (Filho 1903: 431-432).

Gonzaga Filho mantém, independente do registro já proposto nos léxicos, seu gosto pessoal pela geminação, assegurando a harmonização que tanto preza. Daí opta por não desafiar a etimologia, por ele mesmo em tantos momentos desafiada, e anuncia, sob a ordem da “natural surpresa do francez *lettre*, do italiano *lettera*” e de outras lín-

guas não românicas, a exemplo do inglês (*letter*) e do alemão (*letter*), a grafia de outras palavras construídas sob o mesmo étimo de “*lettra*”: *litterario*, *litteral*, *litteratura* e *solettrar*.

Já para o caso de grafia de palavras estrangeiras, o autor é contra o seu aportuguesamento, como seria o caso de *toilette*, *coupé*, dentre outras.

Toilette, coupé, bouquet, buffet, crochet, chalet - Em justos lugares, permiti respiro a taes vocabulos, que, de ha muito, deixaram de ser perseguidos, por se terem serviçalmente abrigado para dentro da mais usual linguagem, e, si aqui os alinhei, foi, para accentuar, que lhes respeito a integridade de origem. Tenhamos a maxima intransigencia contra o emprego de palavras estrangeiras desnecessarias; as pouquissimas, porém, que lograrem vingar, sem *soffrerem alteração prosodica*, essas não as reduzamos a verdadeiros barbarismos graphicos, visto que nunca poderemos esperar, que qualquer penna, mesmo de modesta instrução, se resigne ao ridiculo de escrever - *toaléte, cupê, buquê, splin, uotar-prufe, iânque*, etc (Filho 1903: 432).

Até mesmo para grafar nomes próprios de origem inglesa, a exemplo de “Windsor”, “Newton” e “Glasgow, iniciados pela letra “W”, prefere Gonzaga Filho manter as referidas formas gráficas. Para ele, não haveria necessidade de transliteração da letra “w” para seu correspondente sonoro “u”, na língua portuguesa. Assim, evita as seguintes formas gráficas, correspondentes aos nomes próprios citados: “Uindsor”, “Neuton” e “Glasgou”. Acentua Gonzaga Filho que “o alfabeto portuguez, dos *etymologistas*, pôde, desde a infancia da lingua, enriquecer-se com o w, embora elles só o tenham empregado, precisamente nos vocabulos anglo-saxonios. Prova-o a correcta graphia “*wisigodos*”, de Alexandre Herculano” (Filho 1903: 432).

Os esforços do romancista “não se reduziram apenas à gráfica, e que também se estenderam ao farto vocabulário de que se compõe este livro” (Filho 1903: 22). E se busca uma certa harmonia, ele o faz de igual modo seguindo escritores como José de Alencar que assinalou ser a harmonia “uma das primeiras bellezas da língua” (Filho 1903: 22).

Não sem se furtar, prepara-se para o fechamento de seu texto em notas desconcertantes:

Desgosta, aos que buscam algo mais, do que eslagartar a syntaxe, reconhecerem a sem razão, com que os dicionários restringem os recursos do nosso opulento idioma; ora obsoletando uteis palavras (*ternal*, por exemplo, o mesmo que *ternario*, e que perfeitamente se ajeitará com a parentela dual, decimal, vigesimal, etc.), e ora nem fazendo mensão de consagradas variantes para prova, e que está para grade qual covil, hastil para haste, etc. Ve-se, pois, que os meus esforços não reconduziram apenas a gráfica, e que tambem se estenderam ao farto vocabulario, de que se compõe este livro (Filho 1903: 22).

O autor, nas suas 14 páginas da “*Simples Nota*”, aborda questões de natureza variada. Referir-se a todas excederia os limites de nosso texto. Preferimos, então, encerrá-lo

com as últimas palavras da “Simples Nota”, que parecem evidenciar que, assim como para este trabalho, esgotar o tópico – na extensão/construção de um léxico próprio para sua obra, no caso de Gonzaga; na devassa exaustiva de todos e cada um dos léxicos por ele postos na ribalta, em nosso caso – não era sua intenção:

E fecharei esta Simples nota, porque si, em vez de distrações com a leitura de um decente romance, o leitor carecer de se entregar a um escudo raciocinado, segundo os princípios hodiernos da sciencia da linguagem, encontrará na Grammatica Portugueza, do hábil professor José Ventura Boscoli, um trabalho completo, e que já teve a consagração dos competentes (Filho 1903:22).

4. Considerações finais

Apesar de ter suas referências seletas, diletas, há situações que deixam patente a oscilação do romancista Gonzaga Filho entre acompanhar a etimologia ou seguir o uso geral de determinadas grafias. Este foi o caso, por exemplo, da grafia das palavras “princeza, baroneza, duqueza, prioreza, alteza, embora saiba, que com s é o correcto” (Filho 1903: 16). Ainda assim, o romancista não esconde sua afeição por padrões etimológicos e este fato, em ampla medida, brada mais forte em seu discurso. Ao defender a grafia de determinadas palavras obedecendo ao critério nomeado harmonização neo-latina – tomando como parâmetro o francês, o italiano e o espanhol, por exemplo – impera uma significativa figuração etimológica nessa harmonização.

O autor deixa escapar seu gosto pessoal pela etimologia quando anuncia que as formas de uso recorrente são formas defeituosas. Por outro lado, Gonzaga Filho mantém uma postura linguística aberta às novas formas gráficas. Ampara-se, por isso, em fatores de ordem variada.

Decerto não ousamos defender que Gonzaga Filho evite escolhas pessoais, mas percebemos que suas escolhas guardam justificativas que consideram um sistema linguístico em uma temporalidade sócio-histórica e as camadas que constituem esse sistema – fonética, sintática, morfológica e semântica. A obra de Gonzaga Filho, é, ao fim e à medida, um importante documento sobre a história da grafia que merece atenção, dado o modo como o autor enfrenta as formas gráficas de um léxico ainda não normatizado.

Sem muito referendar, o autor nos conduz à busca de um conjunto de obras metalinguísticas e metaortográficas que se juntavam aos dicionários (lexicons), como foram as gramáticas que espelhavam a língua em sincronias passadas, mesmo que o autor referende apenas a obra de José Ventura Boscoli (1894).

O romance *A Mais Encantadora Mulher* também explora questões que vão além de preocupações ortográficas, mas essas questões não foram, de fato, objeto de nossa investigação.

Em larga medida, entendemos que Gonzaga Filho faz parte de um panteão de linguistas, cujas contribuições para a história da língua portuguesa ainda estão por serem descobertas, especialmente quando nos deparamos com a postura do romancista (e linguista) mediante fenômenos linguísticos de ordem sintática e semântica, especialmente

na seção *Questões de Linguística*, do jornal *O Globo* (1882). Temos, nessa seção do jornal – sabendo que seu romance continua sendo um chão inesgotável de estudos – um espaço de frutuosas e significativas investigações.

BIBLIOGRAFIA

- ACADÉMIE FRANÇAISE (1871): *Dictionnaire de l'Académie*. Paris: Imprimeur ordinaire du Roy de l'Académie Française. [<https://www.dictionnaire-academie.fr/>].
- ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA (1793): *Diccionario da lingua portugueza*, publicado pela Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1 vol. Lisboa: na officina da mesma Academia Real das Sciencias de Lisboa. [<https://purl.pt/29130>].
- AULETE, Júlio Caldas (1881): *Diccionario Contemporaneo da Língua Portuguesa feito sobre um plano inteiramente novo*, 2 vol.. Lisboa: Imprensa Nacional.
- BOSCOLI, José Ventura (1894): *Grammatica Portuguesa: Estudo Racionado segundo os princípios Hodiernos da sciencia da linguagem*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. (2010): *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon.
- FEIJÓ, Madureira (1739): *Orthographia ou arte de escrever e pronunciar com acerto a lingua portugueza para uso do excelentissimo Duque de Lafoens*. Lisboa: Luis Secco Ferreira.
- FILHO, Gonzaga (1903): *A mais encantadora mulher – um romance para senhoras*. Lisboa: Officinas Typographicas da Companhia “A Editora”.
- FREIRE, Francisco José (1765[1794]): *Diccionario poetico, para uso dos que principião a exercitar-se na poesia portugueza: obra igualmente util ao orador principiante*. Segunda edição correcta. Lisboa: Of. Simão Thadeo Ferreira – 2Tomos em 1 vol. [<https://purl.pt/13947>].
- GAZETINHA (1882): “Publicação diária”. Número avulso, Ano I, nº 31. [<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=706850&pagfis=433&url=http://memoria.bn.br/docreader#/>].
- GLARE, P. G. W. (1982). *Oxford Latin Dictionary*. Editor Oxford.
- GONÇALVES, Maria Filomena (2003): *As ideias ortográficas em Portugal*. De Madureira Feijó a Gonçalves Viana (1734-1911). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- LEITE DE VASCONCELLOS, José (1959): *Lições de Filologia Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal.
- MORAIS DE MELO, Felipe (2018): *Nas trilhas da escrita: reedição e análise grafemática das cartas oficiais norte-rio-grandenses (1713-1950)*. 2018. 961f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- MORREALE, Margherita (1978): “Transcendencia de la variatio para el estudio de la grafía, fonética, morfología y sintaxis de un texto medieval, ejemplificada en

Da etimologia à harmonização neo-latina: Motivações gráficas na escritura de
A mais encantadora mulher (1903) do romancista brasileiro Gonzaga Filho

el ms. Esc. I.I.6”. *Annali de la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Padova*, II, p. 249-261.

- O GLOBO (1882): *Orgão da Agencia Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria (RJ)*. [<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=369381&pagfis=0>].
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (2012): “Notas sobre las tendencias gráficas del español colombiano en la época de las Independencias (1830)”, J. L. Ramírez Luengo (coord.). *Por sendas ignoradas. Estudios sobre el español del siglo XIX*. Lugo, Axac, 2012, p. 167-182.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro. (2008): *Paleografía y ortografía en la obra de Terreros. Esteban de Terreros y Pando: vizcaíno, polígrafo, jesuita. III Centenario: 1707-2007*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- SILVA, Antonio de Moraes Silva (1789): *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro* (Volume 1: A – K). [<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008422&bbm/5412#page/44/mode/2up>].
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de Vasconcelos (s.d.): *Lições de Filologia Portuguesa: segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13 seguidas das Lições Práticas de Português Arcaico*. Lisboa: Martins Fontes.
- VERDELHO, Telmo (2003): “O dicionário de Moraes Silva e o início da lexicografia moderna”. In: *História da língua e história da gramática – actas do encontro*. Braga: Universidade do Minho/ILCH, p.473-490.
- VIANA, Aniceto dos Reis Gonçalves (1904): *Ortografia nacional: simplificação e uniformização sistemática das ortografias portuguesas*. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso.
- VIEIRA, Frei Domingos (1871): *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza*. Editora Porto, [Em Casa dos Editores Ernesto Chardron e Bartholomeu H. De Moraes; Rio de Janeiro. [<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/28254>].
- WEBSTER, Noah (1828): *An American Dictionary of the English Language*. New York: Published by S. Converse.

PERFIL ACADÊMICO E PROFISSIONAL

Professora de Línguas e Literaturas Clássicas e Linguística Românica na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal, Brasil. Tem publicado diversos artigos, no Brasil e no exterior, e orienta dissertações e teses no domínio dos estudos do texto e dos discursos. Também desenvolve pesquisas no campo da tradução e da história das ideias linguísticas.

Data de recepção: 20-01-2021

Data de aceitação: 21-05-2021

BERNAL DE BONAVAL, *FREMOSAS, A DEUS GRAD', É TAN BON DIA COMIGO* (B1135/V726)
(Bernal de Bonaval, *Fremosas, a Deus grad', é tan bon dia comigo* (B1135/V726))

Fabio Barberini*
Universidade Nova de Lisboa - FCSH – IEM

Abstract: This paper set up a new critical edition of Bernal de Bonaval's *cantiga Fremosas, a Deus grad', é tan bon dia comigo* (B1135/V726). Since the edition published by José Joaquim Nunes in 1926, all scholars have always modified, without providing solid arguments, the manuscript lessons of vv. 1, 3, and 4. The result was a text whose metrical structure, as stated by the systematic presence of internal rhymes, could be analyzed in at least two ways: syllabic pattern with short verses or syllabic pattern with long verses. By developing a suggestion of Manuel Ferreiro (2016), this paper proves that there is no reason to reject the manuscript lessons of vv. 1, 3 and 4 and that, consequently, the *cantiga* admits only syllabic pattern with long verses.

Keywords: Galician-Portuguese Lyric, *cantigas de amigo*, Bernal de Bonaval, metrics, textual criticism, critical editions.

Riassunto: Il contributo presenta una nuova edizione critica della *cantiga* di Bernal de Bonaval, *Fremosas, a Deus grad', é tan bon dia comigo* (B1135/V726). A partire dall'edizione di José Joaquim Nunes, pubblicata nel 1926, tutti gli editori sono intervenuti, senza però addurre perspicue motivazioni, sulle lezioni manoscritte dei vv. 1, 3 e 4. Il risultato è un testo la cui struttura metrica, grazie alla presenza sistematica di rime interne, può essere analizzata in almeno due modi: formula sillabica interamente a versi brevi, oppure formula sillabica interamente a versi lunghi. Sviluppando un suggerimento di Manuel Ferreiro (2016), l'articolo cerca di dimostrare che non

* **Indirizzo per la corrispondenza:** Fabio Barberini, Universidade Nova de Lisboa / IEM-FCSH, Colégio Alma-da-Negreiros, Campus de Campolide, 1070-312, Lisboa (Portugal) [fbobarb@gmail.com].

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca *STEMMA. Do canto à escrita – produção material e percursos da lírica galego-portuguesa* (ref.^a PTDC/LLT-EGL/30984/2017), finanziato dalla FCT – “Fundação para a Ciência e a Tecnologia” (unità di ricerca: IEM-NOVA/FCSH), e anticipa i primi risultati del lavoro di allestimento dell'edizione integrale delle postille di Angelo Colocci al Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, cod. 10991).

sussistono ragioni valide per respingere ed emendare le lezioni manoscritte dei vv. 1, 3 e 4 e che, pertanto, la *cantiga* ammette solo ed esclusivamente formula sillabica a versi lunghi.

Parole-chiave: Lirica galego-portoghese, *cantigas de amigo*, Bernal de Bonaval, metrica, critica del testo, edizione critica.

Pour écarter une variante], il ne suffit pas qu'elle semble manifestement fautive. Il faut de plus (c'est une règle essentielle de toute critique des fautes) que la faute supposée comporte une explication raisonnable.

Louis Havet

La *cantiga* di Bernal de Bonaval B1135/V726 è titolare di tre schede metriche nel *Repertorio* di Tavani (*RM*)

- (1) *RM* 1:2, a13' a13' a13' (formula sillabica interamente a versi lunghi)
- (2) *RM* 225:1, a6' b6' c6' b6' b6' b6' (formula sillabica interamente a versi brevi)
- (3) *RM* 2:2, a13' a13' a6' a6' (formula sillabica mista).

La triplice schedatura procede dalle scelte editoriali di Nunes (1926: II, *cantiga* 356; in precedenza Nunes 1921: 346) che, senza perspicua argomentazione, sopprime una terza persona singolare del verbo *ser* (*é*) nei vv. 1, 3 e 4 della *cantiga*. Questa soluzione, ascisa al rango di vulgata ecdotica, è riproposta *sine obiectione* in tutte le edizioni successive del testo, a prescindere dalla formula sillabica adottata dagli editori (Álvarez Blázquez 1975: 18; Indini 1978: 147-148; Deluy 1987: 53-54; Arias Freixedo 2003: 189-191; Cohen 2003: 361; *CMGP*). Qualche anno fa, Ferreiro (2016, 58) ha difeso – a mio avviso, a ragione – la correttezza delle lezioni manoscritte per i vv. 1, 3 e 4, ma né ha proposto una disamina approfondita della *varia lectio*, né (e soprattutto) ne ha ricavato le necessarie conclusioni in ordine alla formula sillabica della *cantiga*. Pare quindi opportuno sottoporre il componimento a una nuova analisi¹.

1 Ho consultato direttamente entrambi i testimoni, che cito con le sigle d'uso corrente nella bibliografia scientifica: B (= Canzoniere Colocci-Brancuti: Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Cod. 10991) e V (= Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana: Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 4803). Ringrazio il personale della Biblioteca Apostolica Vaticana e, in particolare, la Direttrice del Laboratorio di Restauro, la Dott.ssa Ángela Núñez Gaitán, che nell'ottobre del 2019 mi hanno consentito l'accesso al Vaticano Latino 4803 (V), in quel momento escluso dalla consultazione perché sottoposto a restauro preventivo, preliminare all'invio del codice a Santiago de Compostela dove è stato esposto nella mostra *Galicia, un relato no mundo* (Xunta de Galicia e Fundación Cidade da Cultura – Programación do Xacobeo 2021, Santiago de Compostela: 15/11/2019-12/4/2020). L'emergenza sanitaria provocata dal Covid-19 e le relative restrizioni alla mobilità non mi hanno consentito, nel 2020, di effettuare ulteriori riscontri sul codice vaticano.

1. Fondamenti di critica del testo. *Varia lectio*

B e V divergono in *incipit*²:

B v. 1 Fremosas a de(us) **grade** ta(n) bo(n) dia comigo
V v. 1 Fremosas a de(us) **grado** tan bon dia comigo

Ferreiro (2016: 58) liquida la questione osservando che “pódese dar prioridade a B (<grade>, face a V (<grado>) porque é semella necesario para indicar que a felicidade do día se debe á compañía do amigo”. A rigore, l’argomento non è dirimente: la frase nominale di V è, quanto al senso, ineccepibile e del tutto esplicite sono le ragioni della felicità della donzella. Inoltre, dalla collazione dei due mss. emerge con chiarezza che, nell’*exemplar* di BV³, il *ductus* di *e* ed *o* dava adito a qualche confusione, come si ricava, in V, dal primo emistichio del v. 4 (*ben* in luogo di *bon*):

B v. 4 Ta(n) **bo(n)** dia comigo
V v. 4 Tan **ben** dia comigo

e dal secondo emistichio del v. 7 (*amigue* in luogo di *amigo*):

B vv. 10-11 Ca nouas mi dissero(n) / Q(ue) ue(n) omeu **amigo**
V vv. 9-10 Ca nouas mi diss(e)rom / que uen o meu **amigue**

Non potendosi addurre ragioni cogenti di ordine sintattico e semantico, la scelta tra B e V rimane allora del tutto aleatoria: di fatto, nulla permetterebbe di escludere che, in B v. 1, il copista di B sia caduto nello stesso errore – *grade* (B) < *grado*, con *o* letta come *e* – che il copista di V commette in V vv. 4 e 10 (= vv. 4 e 7 del testo critico).

Debole valore probatorio ha, in linea di principio, anche il v. 3:

B v. 3 Cauen o meu **amigue** ta(n) bon dia comigo
V v. 3 ca uen o meu **amigue** tan bo(n) dia migo

Ferreiro (2016: 58) osserva sbrigativamente che “os dous cancioneiros presentan a mesma lección <amigue> que deberíamos manter coa debida segmentación de *é*”. È vero: la struttura rigidamente parallelistica della *cantiga* (cf. *infra*) impone che, in ogni strofe, il secondo emistichio del primo verso si ripeta uguale nel secondo emistichio del terzo; di conseguenza, BV v. 3 dimostrerebbe la correttezza di B v. 1. Nel

² Qui e sempre l’indicazione dei versi rinvia al testo critico in §3. Quando si rinvia ai versi nell’assetto sillabico trasmesso dai mss. (cf. Figg. 1-2) la numerazione del verso è sempre preceduta dalla sigla del canzoniere (es: v. 6 rinvia al v. 6 del testo critico; B v. 4 rinvia al v. 4 di B che, come si vedrà, non sempre coincide con l’assetto versale del testo critico).

³ *Exemplar* comune, secondo le conclusioni stemmatiche di D’Heur 1974; Gonçalves 1976, 1993, 2007 e Ferrari 1979, 1993a, 1993b, 2010. Tavani 1969, 1979, 1999 e 2002 congetturava invece due fonti distinte (una per B e una per V), derivate entrambe dallo stesso antecedente.

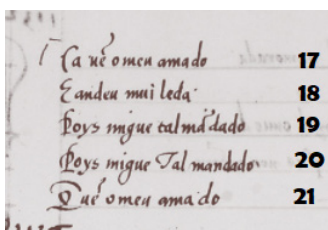
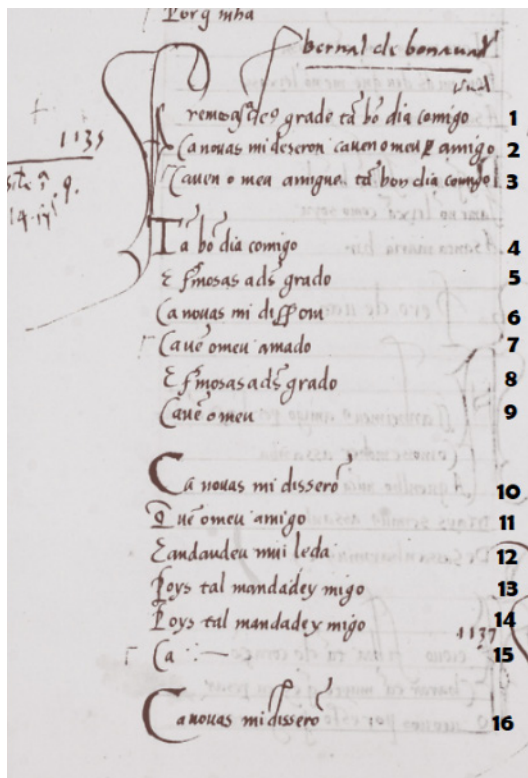


Fig. 1

B f. 242va-b (B1139)

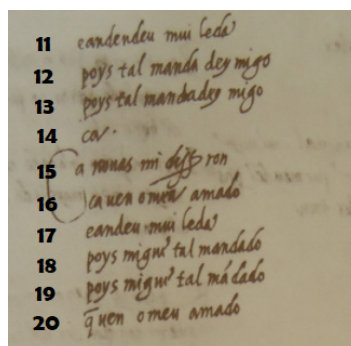
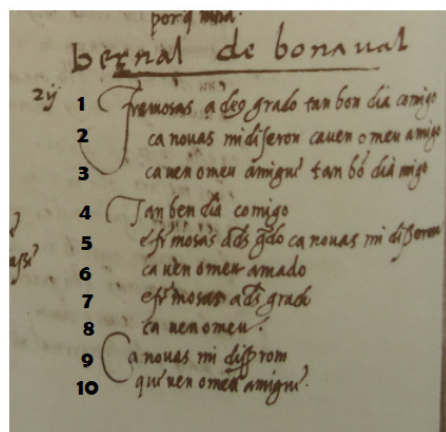


Fig. 2

V ff. 115vb-116ra (V726)

caso, però, di errori paleografici – vale a dire di errori che derivano dal fatto che “certe lettere possono essere scambiate per altre, singolarmente o a gruppi” (West 1991: 28; cf. anche Havet 1911: cap. XXVII; Timpanaro 1974: 5, nota 2 e 11-12; Roncaglia 1975: 111-112) – è opportuno non dimenticare che essi sono tanto banali, quanto frequenti, dunque poligenetici, pertanto, posto che nella grafia dell'*exemplar* e ed o erano soggette a fraintendimenti ottici, non si potrebbe escludere che BV v. 3 rechi concordanza in lezione erronea.

Per corroborare la lezione di B v. 1 si deve invece ricorrere a BV v. 5 (= v. 4 del testo critico)

B vv. 4-5 Ta(n) bo(n) dia comigo / E f(re)mosas a d(eus) grado

V vv. 4-5 Tan ben dia comigo / e fr(e)mosas ade(us) g(ra)do ca nouas mi disserom

La *e* (= *é*) con cui comincia BV v. 5 non può derivare, a rigore, da un problema di scambio *e/o* – *é* risulta ammissibile, *o* pregiudica senso e metro – e non v'è ragione di supporre né che si tratti d'un errore indipendente di BV (la poligenesi sarebbe difficile da dimostrare), né tanto meno d'un errore ereditato dall'*exemplar*: il copista della fonte – con tutta probabilità iberico e, quindi, in grado di capire ciò che stava copiando – non avrebbe avuto alcun motivo di inserire *é* in un contesto in cui, né metro, né senso, sollecitavano alcun intervento. Si tratta, del resto, di voce verbale (*é*) e non di congiunzione copulativa (*e*), elemento che è invece oggetto della frequente tendenza interpolatoria dei copisti che inseriscono una congiunzione col fine di neutralizzare l'asindeto⁴. Sussistono quindi fondate ragioni per accogliere la lezione di BV al v. 4.

Dal momento che la struttura della *cantiga* prevede le seguenti corrispondenze parallelistiche (formula sillabica a versi lunghi; cf. §§2-3)⁵

corrispondenze dei versi

I.1 > II.1'

I.2 > II.2' > III.1' > IV.1'

più precisamente: I.2 = III.1

II.2 = IV.1

I.3 > II.3' (limitatamente al secondo emistichio)

III.2 > IV.2'

III.3 > IV.3'

corrispondenze degli emistichî

I.1^a = II.1^b = II.3^b

I.1^b = I.3^b = II.2^a

I.2^a = II.2^a = III.1^a = IV.1^a

I.2^b = I.3^a = III.1^b = III.3^b

III.2^b = II.3^a = IV.1^b = IV.3^b

III.2^a = IV.2^a

III.2^b = III.3^a

IV.2^b = IV.3^a

4 Un caso emblematico – anche per le implicazioni metodologiche che se ne possono ricavare – è il v. 155 della *Chanson de Saint Alexis* anglo-normanna, “Plaignons enseimble le duel de nostre ami, / tu por ton per, jol ferai por mon fil”, dove l'introduzione arbitraria d'una congiunzione copulativa in archetipo (*per > per e > pere*) ha dato non poco pensiero sia ai copisti, sia agli editori (cf. Lazzerini 1997: 22-25).

5 Nella prima scheda (*corrispondenze dei versi*) mi attengo ai criteri descrittivi di RM (32): “i numeri romani rappresentano le strofe, le cifre arabe i versi; il segno > indica la corrispondenza parallelistica. Quando un verso si ripete identico in un'altra strofa, nessun segno particolare diversifica i numeri usati a rappresentarsi; nel caso di variazioni, invece, il numero relativo al verso variato è seguito da un apice”. Nella seconda scheda (*corrispondenza degli emistichî*) segnalo l'emistichio con *a* (primo emistichio) e *b* (secondo emistichio), in esponente al numero del verso e la corrispondenza è segnalata con il segno uguale (=).

il v. 4 – dove il parallelismo comporta inversione nell'ordine degli emistichî –, conferma, nel contempo, che 1) V v. 1 *grado* è da respingere come errore paleografico inverso (*e* letta come *o*) a quello di V vv. 4 e 10 (cf. *supra*); 2) BV leggono correttamente al v. 3 (*Ca ven o meu amigu' é tan bon dia comigo*).

Fremosas, a Deus grad', é tan bon dia comigo I.1 > II.1' (I.1^b = I.3^b = II.2^a)
 ca novas mi disseron ca ven o meu amigo:
 ca ven o meu amigu' é tan bon dia comigo! I.1^b = I.3^b = II.2^a

Tan bon dia comigo^é, fremosas, a Deus grado I.1 > II.1' (I.1^b = I.3^b = II.2^a)

Al v. 6 BV concordano

B vv. 8-9 E f(re)mosas a d(eu)s grado / Caue(n) o meu·
 V vv. 7-8 e fr(e)mosas ad(eu)s grado / ca uen o meu·

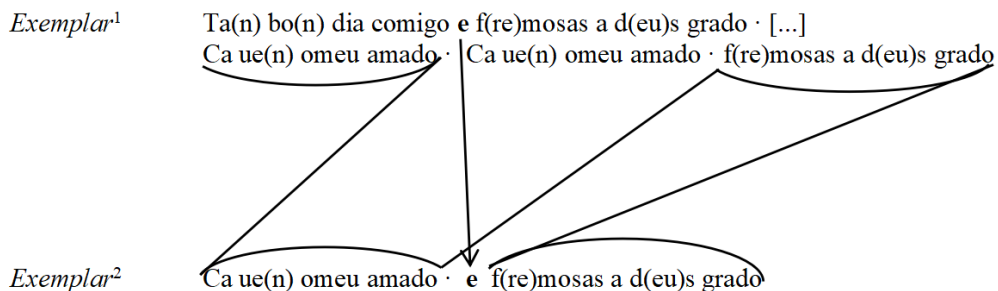
Sono, però, da respingere con sicurezza sia la *e* con cui comincia B v. 8/V v.7 (irricevibile tanto come congiunzione, quanto come voce verbale), sia l'ordine in cui entrambi i mss. trasmettono i due versi (ovvero, i due emistichî del v. 6; cf. §3). Il rigido parallelismo, non solo retorico ma anche e soprattutto metrico, che innerva la *cantiga* – in ogni strofe, il secondo emistichio del primo verso si ripete identico nel secondo emistichio dell'ultimo – dimostra che l'unica lezione possibile – la metrica, dopo tutto, rimane "il miglior amico dell'editore critico" (Fränkel 1969: 56) – è:

ca ven o meu <amado>_{B v 9/V v. 8} || fremosas, a Deus grado._{B v 8/V v. 7}

La meccanicità della correzione non dispensa, però, dalla spiegazione della corruzione, la cui genesi, a mio avviso, potrebbe risalire a un errore – e alla sua maldestra correzione – commesso dal copista della fonte comune di BV e da essi pedissequamente riprodotto.

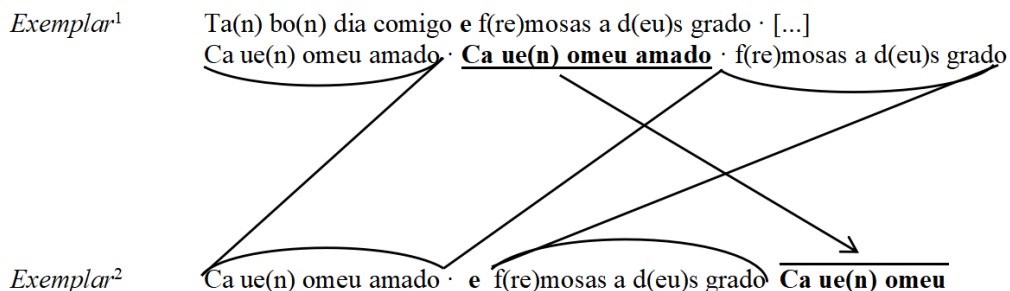
In un primo momento, il copista della fonte avrebbe ommesso per *saut du même au même* il secondo emistichio del v. 6 (nello schema seguente chiamo *Exemplar*¹ la fonte dell'antecedente di BV ed *Exemplar*² l'antecedente comune di BV; cf. nota 3)⁶

6 Riprendo la schematizzazione grafica da Roncaglia 1975 (119-125) che la impiega, applicata ad altri testi romanzi, per esemplificare la meccanica di omissioni e reduplicazioni dovute a *saut du même au même*, o più precisamente, come da definizione roncagliana perfettamente applicabile anche questa *cantiga*, a "errori di saldatura".



In un contesto fortemente caratterizzato – e, in termini di esecuzione della copia, anche potenzialmente perturbabile – dalla ripetizione innescata dal parallelismo, non sarebbe improbabile supporre che la *e* con cui comincia B v. 8/V v. 7 (= primo emistichio del v. 6) possa derivare da un’interferenza mnemonica a corto raggio esercitata sul copista dell’*Exemplar*² (= fonte di BV) dall’identica lezione del secondo emistichio del v. 4, *Ta(n) bo(n) dia comigo e f(re)mosas a d(eu)s grado*.

In un secondo momento, il copista dell’*Exemplar*² dev’essersi accorto dell’errore e avrebbe allora recuperato l’emistichio omesso, ma lo avrebbe collocato, abbreviandolo – *Ca ue(n) o meu* –, immediatamente a seguire l’ultima pericope copiata della strofe II, forse perché non doveva avere spazio sufficiente per ripristinare la sequenza corretta, ovvero né per inserirlo in interlineo, né per depennare l’emistichio già trascritto – *fr(em)osa* etc. – e riscrivere i due emistichî nel giusto ordine



Da qui deriverebbe l’inversione dei due emistichî del v. 6 trasmessa da BV:

Ca ue(n) omeu·amado	(secondo emistichio del v. 5)
E f(re)mosas a d(eu)s grado	(secondo emistichio del v. 6)
Caue(n) o meu	(primo emistichio del v. 6)

E che l’errore possa rimontare all’*exemplar* di BV piuttosto che, indipendentemente l’uno dall’altro, ai copisti colocciani, pare l’ipotesi più economica al lume di due ordini di considerazioni.

In primo luogo, se da un lato è fuori discussione che in testi caratterizzati da ripetizioni ravvicinate di pericopi identiche (o quasi identiche) le omissioni per omoteleuto possono essere tanto frequenti quanto poligenetiche, dall'altro mi sembra meno scontato che due copisti possano correggere allo stesso modo, e correggere sbagliando, vista l'errata collocazione di B v. 8/V v. 7, in regime di reciproca indipendenza, tanto più che i copisti di BV tendono, generalmente, a correggere depennando la parte copiata per errore e a ripristinare *a latere* la lezione corretta⁷.

In secondo luogo, B v. 8/V v. 7 (= secondo emistichio del v. 6) è abbreviato allo stesso modo in entrambi i mss. A questo tipo di abbreviazioni è soggetto, di norma in BV, il *refram* – statuto che però non si può riconoscere al v. 6 di questa *cantiga* – che è abbreviato sempre allo stesso modo in ambedue i codici (Correia 1992, 1993 e 1998), segno evidente, quindi, che i copisti colocciani non abbreviano il *refram* per iniziativa propria, ma riproducono fedelmente quanto leggevano nell'*exemplar*. La stessa conclusione potrebbe applicarsi allora anche a B v. 8/V v. 7 e a B v. 15/V v. 14 (secondo emistichio del v. 9) e risulterebbe, di conseguenza, più economico supporre che BV riprendano dall'*exemplar* non solo l'abbreviazione del secondo emistichio del v. 6, ma anche la sua errata collocazione. D'altra parte, se nella fonte comune il secondo emistichio del v. 6 – *Caue(n) o meu* – avesse occupato la posizione corretta, ovvero primo emistichio del v. 6, la sua abbreviazione non avrebbe avuto molto senso, visto che poi avrebbe tenuto seguito il secondo emistichio – *f(re)mosas, a D(eu)s grado* –, copiato invece per intero: di norma, si abbrevia solo la parte che precede immediatamente l'inizio della nuova strofa, come di fatto avviene nella strofa III.

2. Fondamenti di critica del testo. Formula sillabica e assetto versale di BV

Dall'intervento di Nunes (1926: II, *cantiga* 356) sulle lezioni manoscritte dei vv. 1, 3 e 4 procede un testo in cui la cadenza regolare della cesura permette di scomporre un verso lungo a 13 posizioni (*RM* 1:2 e 2:2) in versi brevi di misura esasilabica (*RM* 225:1):

versi lunghi (*RM* 1:2) vv. 1-6

Fremosas, a Deus grado,₁ || tan bon dia comigo!₂
 Ca novas mi disseron,₃ || ca ven o meu amigo,₄
 ca ven o meu amigo:₅ || tan bon dia [co]migo!₆

Tan bon dia comigo!₇ || Fremosas, a Deus grado,₈
 ca novas mi disseron,₉ || ca ven o meu amado,₁₀
 ca ven o meu amado,₁₁ || fremosas, a Deus grado,₁₂
 [...]

versi brevi (*RM* 225:1) vv. 1-12

Fremosas, a Deus grado,₁
 tan bon dia comigo!₂
 Ca novas mi disseron,₃
 ca ven o meu amigo,₄
 ca ven o meu amigo:₅
 tan bon dia [co]migo!₆

Tan bon dia comigo!₇
 Fremosas, a Deus grado,₈
 ca novas mi disseron,₉
 ca ven o meu amado,₁₀
 ca ven o meu amado,₁₁
 fremosas, a Deus grado,₁₂
 [...]

⁷ Unica eccezione, la mano *b* del Colocci-Brancuti, che con una certa sistematicità pratica correzioni per rasatura, e non per depennamento (Ferrari 1979: 85-86). Per alcuni errori corretti *currenti calamo* dai copisti di B in sede di divisione versale rinvio a Ferrari 2001.

La duplice possibilità di analisi della formula sillabica viene meno, invece, laddove si riammettono a testo le lezioni dei vv. 1, 3 e 4, la cui espunzione al lume di quanto discusso in §1 non appare fondata. Il ripristino di *é* in questi tre versi incide, di fatto, proprio sulla rimodulazione versale, in quanto la cesura viene a cadere in un punto della sequenza sillabica nel quale, per mantenere la misura stichica, è necessario neutralizzare lo iato o con un'elisione (vv. 1 e 3) o con una sinalefe (v. 4):

v. 1 Fre₁ mo₂ sas₃ a₄ Deus₅ gra₆ **d'** *é*₇ tan₈ bon₉ di₁₀ a₁₁ co₁₂ mi₁₃ go_{13'} 6' (7) + 6'

v. 3 ca₁ ven₂ o₃ meu₄ a₅ mi₆ **gu'** *é*₇ tan₈ bon₉ di₁₀ a₁₁ co₁₂ mi₁₃ go_{13'} 6' (7) + 6'

v. 4 Tan₁ bon₂ di₃ a₄ co₅ mi₆ **go** *é*₇ fre₈ mo₉ sas₁₀ a₁₁ Deus₁₂ gra₁₃ do_{13'} 6' (7) + 6'

Elisione e sinalefe, però, sono consentite all'interno del verso tra i due emistichî, ma non sono invece ammissibili tra il rimante del verso e l'inizio del verso successivo⁸. Ne consegue, pertanto, che la struttura dei vv. 1, 3 e 4 non consente duplice analisi della formula sillabica e, di conseguenza, le schede *RM* 2:2 (a13' a13' a6' a6') e *RM* 225:1 (a6' b6' c6' b6' b6' b6') sono da rigettare, in quanto non descrivono correttamente la struttura della *cantiga*, mentre l'unica schedatura possibile è *RM* 1:2 (a13' a13').

Bisognerebbe chiedersi, allora, perché i copisti di *BV*, stante una formula sillabica che ammette unicamente versi lunghi, copiano in tale assetto soltanto la strofe esordiale e adottano, invece, struttura a versi brevi nelle altre tre stanze: l'assetto di *BV* è, di fatto identico (cf. Figg. 1-2), con la sola eccezione – errore privativo di *V* – di *V* v. 5 nel quale confluiscono, come se si trattasse d'un solo verso, il secondo emistichio del v. 4 e il primo emistichio del v. 5. Un elemento che può aiutare a far luce sulla questione è il riscontro, in *B* (Fig. 1), di alcuni punti nei seguenti settori della *cantiga*:

- (1) strofe I, tra 1° e 2° emistichio del v. 2 (in *B* assetto a versi lunghi)

Ca nouas mi deseron • cauen o meu o amigo

- (2) strofe II, alla fine di *B* v.6 (= 1° emistichio del v. 5)

Ca nouas mi diss(er)om•

Ca ue(n) omeu•amado

⁸ Viene meno, insomma, l'identità funzionale tra 'pausa' e 'cesura' che si riscontrava, invece, nel testo Nunes. Cf. Navarro Tomás (1972³: 39-40): "la pausa propiamente métrica es la que ocurre en fin de verso y entre hemistiquios de versos compuestos. Rechaza la sinalefa y permite que versos y hemistiquios acaben con terminación llana, aguda o esdrújula", mentre "la cesura que algunos versos requieren o admiten en alguna parte de su período [...], a diferencia de la pausa, repugna el hiato y da lugar a la sinalefa. Otra diferencia consiste en que la cesura no admite adición ni supresión alguna que afecte al número de las sílabas. Con frecuencia suele incurrirse en confusión atribuyendo a una y otra palabra el mismo sentido". Cf. anche Cunha/Lindley Cintra (2016⁷ [1985]: 687-688 e 693-694) e per fenomeni di iato, elisione e sinalefe nella versificazione portoghese del Medioevo e del Rinascimento, Cunha (1982: 1-168 e 273-319).

- (3) strofe III, alla fine di B v. 12 (= 1° emistichio del v. 8)

Eandaudeu mui leda⁹
Poys tal mandadey migo

- (4) strofe IV, alla fine di B v. 18 (= 1° emistichio del v. 11)

E andeu mui leda[•]
Poys migue Tal mandado

È da tempo accertato (Ferrari 1991: 324-326; Ferrari 2001) che l'*exemplar* di BV recava i versi trascritti uno di seguito all'altro, separati solo da punto metrico, e che i copisti di BV, ai quali Colocci aveva chiesto di disporre su ciascun rigo un solo verso, riproducono non di rado anche i punti metrici dell'*exemplar*. I punti che, nella *cantiga* in esame, si riscontrano nel testo di B non possono però essere ricondotti a questa casistica, visto che non compaiono mai a fine verso (la formula sillabica non ammette versi brevi), ma sempre dopo il primo emistichio. Si potrebbe pensare, allora, che il copista dell'*exemplar*, sviato dalle rime interne, abbia identificato ciascun emistichio come verso autonomo e che i copisti di BV abbiano poi segmentato di conseguenza, oppure, se si contestualizza questa *cantiga* entro un segmento relativamente più ampio di B, si potrebbe proporre anche un'altra spiegazione.

Dell'alternanza sillabica si era accorto anche Colocci che, computando all'italiana, annota 14 *syll<abe>* a margine della strofa I¹⁰. Benché le postille colocciane a B si distinguano per la particolare attenzione che il dotto umanista riserva ad aspetti metrici (Bertolucci Pizzorusso 2017 [1966]: 426-427), annotazioni di questo tipo non sono particolarmente frequenti in B e, su un totale di 1568 *cantigas* trasmesse dal ms., compaiono a margine di appena 34 componimenti. Nella metà di essi (17 testi), la nota colocciana si limita a descrivere la struttura sillabica dei versi e le *cantigas* postillate non presentano, in BV, alcuna oscillazione di assetto versale. Nell'altra metà (17 componimenti), Colocci ripete invece la postilla almeno due volte, in corrispondenza di settori diversi, e con diverso assetto sillabico, dello stesso componimento. In un recente esame di queste postille (Barberini, *in stampa* cui rinvio per il dettaglio dei dati che qui riepilogo sommariamente) ho proposto di chiamare “annotazioni sillabiche descrittive” le postille del primo gruppo e, stante l'oscillazione di struttura versale praticata dai copisti, “annotazioni sillabiche correttive” le postille del secondo gruppo. Nel gruppo delle “annotazioni correttive” – del quale fa parte anche la postilla a margine della *cantiga* in esame –, 7 componimenti su 17 ammettono soltanto formula

9 Il punto appare fortemente sbiadito nella riproduzione fac-similare (*Cancioneiro*, 520 = f. 242v), ma è ancora visibile nel ms.

10 La postilla non descrive soltanto la struttura sillabica della strofa I ma, nelle intenzioni di Colocci, unifica ad essa l'assetto sillabico delle altre tre (cf. Barberini *in stampa*). Inesatto Cohen (2003: 361): “in B, Colocci has noted in the left hand margin beside the first strophe ‘14 syl’ – indicating that these are 14 syllable verses (13’ in standard modern notation)”; non si tratta però d'un sistema di notazione sillabica ‘meno moderno’, ma del fatto che Colocci computa ‘all'italiana’, ragion per cui un verso 13’ (tredici sillabe + 1 atona finale) corrisponde a un verso 14 nel sistema metrico italiano.

sillabica con versi lunghi, ma ciononostante i copisti di BV oscillano tra strofe con versi brevi (inammissibili nello schema metrico) e strofe con versi lunghi, come nel caso, ad esempio – situazione analoga a quella di Bernal de Bonaval B1135/V726 –, di Lopo B1254/V859 (*RM* 26:51) in cui il copista di B adotta versi brevi nelle strofe II e III e colloca un punto tra il primo e il secondo emistichio del *refram* (monostico) della prima strofe – *e porq(ue) s'assanhou • agora o meu amigo* –, copiato come un solo verso lungo, e dopo il primo emistichio del v. 7 (strofe III) – *No(n) lho me(re)ci eu nu(n)ca • I poyys foy nada* –, disposto su un rigo come un verso autonomo. Se nei casi in cui la formula sillabica ammette duplice possibilità di analisi – versi lunghi o versi brevi – l'oscillazione dei copisti potrebbe eventualmente dipendere dalla presenza di rime interne, tale spiegazione funziona poco invece nella *cantiga* in esame, che pur presentando rime interne non può essere rimodulata sulla base di esse, e non funziona affatto nella *cantiga* di Lopo, che non presenta rime interne. La serializzazione dei dati (per la quale rinvio a Barberini, *in stampa*) porta a concludere che in casi specifici – come quelli postillati da Colocci con annotazione sillabica e alcuni altri componenti privi di postilla (cf. Pero da Ponte B1655/V1189 e Barberini 2019) – l'*exemplar* di BV adottasse un duplice sistema di interpunzione metrica: un punto alla fine del verso – come già accertato (Ferrari 2001) – per delimitare l'unità stichica, ma anche un punto all'emistichio per segnalare la cesura.

Nel caso della *cantiga* in esame, il copista di B avrebbe correttamente ignorato il punto all'emistichio nel v. 2, o più precisamente lo avrebbe riprodotto nella copia senza segmentare di conseguenza – e potrebbe non essere un caso, visto che le elisioni che si verificano nei vv. 1 (*grad'è*) e 3 (*amigu'è*) indeboliscono non poco la cesura rispetto a quella, più forte, del v. 2¹¹ –; negli altri tre casi (vv. 5, 8 e 11), lo avrebbe invece considerato alla stregua del punto metrico e segmentato, erroneamente, di conseguenza.

11 Senza poter escludere, per altro verso, che in questo caso (e in casi analoghi) la conformazione a versi lunghi della prima strofe fosse – probabilmente per ragioni di ordine musicale: la cesura poteva essere segnalata anche nella partitura melodica – meno soggetta all'arbitrio dei copisti. Entro le 17 *cantigas* postillate da annotazione sillabica correttiva, poco più della metà del *corpus* (dieci *cantigas* su diciassette) non presenta mai strofe esordiale a versi brevi (cf. Barberini *in stampa*, annotazioni 1, 2, 3, 4, 5, 10, 12, 13, 15 3 16). È opportuno non dimenticare, tuttavia, che non sussistono prove certe che l'*exemplar* di BV recasse anche notazione musicale.

3. Edizione

Mss.: B (1135), f. 242va-b: *bernal de bonaval*
 V (726), ff. 115v^ob-116r^oa: *bernal de bona val*¹²

Edizione diplomatica: Monaci (1875, 254-255, n° 726); testo di V¹³.

Edizioni critiche: Nunes 1926 (II, *cantiga* 356); Indini 1978 (147-148); Cohen 2003 (361).

Altre edizioni: Varnhagen 1872: XXI (testo di V); Braga 1878: *cantiga* 726 (testo di V); Nunes 1921: II, *cantiga* 346; Cidade 1941: 55; Álvarez Blázquez 1975: 18; Deluy 1987: 53-54; Arias Freixedo 2003: 189-191.

Metrica: a13' a13' a13' (RM 1:2)¹⁴; rime I e III -ado; II e IV -igo

Cantiga d'amigo 'de meestria': 4 *coblas alternadas* di 3 versi ciascuna a tredici posizioni e rima femminile. Corrispondenze parallelistiche (cf. *supra* nota 5):

corrispondenze dei versi	I.1 > II.1'
	I.2 > II.2' > III.1' > IV.1'
	più precisamente I.2 = III.1
	II.2 = IV.1
	I.3 > II.3' (limitatamente al secondo emistichio)
	III.2 > IV.2'
	III.3 > IV.3'
corrispondenze degli emistichi	I.1 ^a = II.1 ^b = II.3 ^b
	I.1 ^b = I.3 ^b = II.2 ^a
	I.2 ^a = II.2 ^a = III.1 ^a = IV.1 ^a
	I.2 ^b = I.3 ^a = III.1 ^b = III.3 ^b
	III.2 ^b = II.3 ^a = IV.1 ^b = IV.3 ^b
	III.2 ^a = IV.2 ^a
	III.2 ^b = III.3 ^a
IV.2 ^b = IV.3 ^a	

¹² In entrambi i mss., rubrica e sottolineatura di mano colocciana.

¹³ Spiace riscontrare che *MedDB3* non include la trascrizione di Monaci (1875) nella sezione delle «Ediciones paleográficas», rubrica che invece riserva alle edizioni di Braga (1878) e dei Machado (1949-1964), ma l'una e l'altra né possono definirsi, *stricto sensu*, trascrizioni diplomatiche, né si possono considerare, per i molti difetti di impostazione e di risultato, 'edizioni critiche'.

¹⁴ Per una svista RM (391) non segnala, nell'*Indice dei poeti*, che la struttura del componimento (22,9) presenta più d'una possibilità di analisi metrica; inoltre, i rimandi alle formule 1:2 e 2:2 sono omessi nella scheda 225:1. RM 2:2 (a13' a13' a6' a6') e RM 225:1 (a6' a6' a6' a6' a6' a6') sono, tuttavia, da rigettare al lume di quanto discusso *supra* in §2.

I

Fremosas, a Deus grad', é tan bon dia comigo
ca novas mi disseron ca ven o meu amigo:
3 ca ven o meu amigu' é tan bon dia comigo!

II

Tan bon dia comigo^é, fremosas, a Deus grado
ca novas mi disseron ca ven o meu amado:
6 ca ven o meu <amado>, fremosas, a Deus grado!

III

Ca novas mi disseron ca ven o meu amigo
e and'end'eu mui leda, pois tal mandad'ei migo:
9 pois tal mandad'ei migo ca <ven o meu amigo>!

IV

Ca novas mi disseron ca ven o meu amado
e and'<end'>eu mui leda, pois migu'e<i> tal mandado:
12 pois migu'e<i> tal mandado ca ven o meu amado!

*Grafie normalizzate*¹⁵

2 V disseron; 5 B disserom, V disserom (?); 7 B disserõ, V disserom; 8 poys, ey; 9 poys, ey; 10 B disserõ; 11 poys, ey; 12 poys, ey

Lezioni emendate

2 disseron] B deseron; V disseron 3 comigo] V migo 4 bon] V ben 4-5] *in V il secondo emistichio del v. 4 è copiato insieme al primo emistichio del v. 5, sullo stesso rigo e senza soluzione di continuità, come se si trattasse d'un unico verso* 6 ca ven o meu <amado> fremosas a Deus grado] BV e fr(e)mosas a d(eu)s grado / ca uen o meu (*ordine degli emistichi invertito e primo emistichio abbreviato*)

15 La grafia dei due apografi italiani non richiede, del caso specifico di questa *cantiga*, interventi particolarmente onerosi e dispensa dall'elaborare criteri dettagliati di trascrizione. Quanto alla voce verbale *disseron* (vv. 2, 5, 7, 10), di fronte all'oscillazione dei codici (*disseron*, *disserom* e *disserõ*), opto per la grafia con *-n* finale, attestata in BV al v. 2 e nel solo V al v. 10 (dubbia la lettura di V al v. 5). Per quanto riguarda la grafia di *poys* e *ey*, non esistendo evidenze d'una pronuncia specifica del grafema *-y*, opto, d'accordo con una convenzione ampiamente in uso nelle edizioni di testi galego-portoghesi, per la modernizzazione della grafia, *pois* ed *ei*, ancorché queste forme non risultino attestate nei canzonieri. Come sottolinea Maria Ana Ramos (2007: 16-17): "um crítico literário e um linguista não se servem, naturalmente, do mesmo texto de idêntico modo. Não aplicam os mesmos procedimentos, nem ambicionam semelhantes finalidades. Um habitual leitor de poesia que procure apenas fruir o conteúdo de uma cantiga de amor [...] não sentirá a necessidade de procurar uma edição que lhe conceda oscilações [...] [grafemáticas], mas o linguista, o historiador da língua, o diacronista, não deixará de recuperar desta hesitação grafemática um excelente elemento de reflexão, não só para caracterização de hábitos de escrita de quem copia, como até, mais do que isso, para uma ponderação que, ultrapassando a idoneidade do copista, procure entrever, mais longe, em que tipo de texto comparece a flutuação, ou a que trovador é atribuída a cantiga que encerra tal vacilação". Il problema discusso in questa sede non è, di fatto, di natura linguistica, ma ecdotica e metrica e, d'altra parte, le riproduzioni fotografiche sopra allegate permetteranno di effettuare tutti i necessari controlli.

viato, come se si trattasse di *refram*; cf. §1) 7 ca] BV que 7 amigo] V amigue 8 mandad’ei] V manda dey 9 <ven o meu amigo>] BV manca (abbreviazione dell’emistichio, come se si trattasse di *refram*) 11 e and’<end’>eu] BV e andeu 11 migu’e<i>] BV migue 12 migu’e<i>] BV migue 12 ca] BV que

*Note di commento*¹⁶

v. 1. *Fremosas* (< FORMÖSAM, con dissimilazione della sequenza *o_o* in *e_o* e metatesi della *-r-*; cf. *REW* 3450; per l’uso sostantivato, cf. Cunha 1949: 77). In allocuzione vocativa plurale alle compagne dell’*amiga*, il termine non conosce altro parallelo che un frammento d’una *cantiga* di Johan Soarez Coelho (B691/V293), che sembra descrivere una situazione abbastanza simile: “Fremosas, a Deus louvado con tan muito ben como oj’ei, / e do que são mais leda, ca todo quant’eu desejei / vi, quando vi meu amigo”. Qui e ai vv. 3 e 4 mantengo l’esatta grafia dei mss.: si tratta, in definitiva, d’una mera questione grafica e, ai fini del computo sillabico, non è strettamente necessario né imporre alla cesura del v. 4 le elisioni che si verificano, in analoga giacitura, ai vv. 1 e 3, né *vice versa* estendere il regime di sinalefe del v. 4 agli altri due.

v. 2. *Ca novas mi disseron*. *Novas* è il termine con cui, di norma, si indicano le notizie che le protagoniste delle *cantigas d’amigo* vengono a (o desiderano) sapere sul conto dell’amante. Il sostantivo può dipendere da molti verbi – *oir*, *saber*, *preguntar*, *aprender* etc. –, nel settore d’*amigo*, però, *novas* è complemento oggetto di *dizer* soltanto in altre due *cantigas*: Fernan Fernandez Cogominho (B704/V305): “Amiga, muit’á que non sei, / nen mi ar veestes vós dizer, / novas que querria saber [...] // En quanto falastes migo, / *dizede*, se vos venha ben, / *se vos disse novas alguen* / dos que el-Rei levou sigo [...] // Daria mui de coraçon / quequer que aver podesse / *a que mi novas disse* / del-Rei e dos que co’ el son” (vv. 1-3, 7-10 e 13-16) e Johan Airas de Santiago (B1018/V608): “Par Deus, mia madr’, ouvestes gran prazer / quando se foi meu amigo d’aqui, / e ora ven, e praz én muit’a mí, / *mais ñas novas vos quero dizer*: / se vos pesar, sofrede-o mui ben, / *c’assi fig’eu*, quando s’el foi d’aquen” (vv. 1-6).

v. 3. V legge *ca uen o meu amigue tan bo(n) dia migo*. Il metro non ne sarebbe pregiudicato se, all’emistichio, si evita la sinalefe e si computano quattro sillabe (*a mi go || é*); il parallelismo dimostra, tuttavia, che la lezione corretta è *comigo*; è probabile che si tratti d’un errore commesso per suo conto da V: o le prime due lettere (*co-*) non erano immediatamente decifrabili nell’*exemplar* e, di conseguenza, tralasciate dal copista, oppure, figuravano abbreviate e il compendio è stato omesso per disattenzione. Varnhagen (1872: XXI) stampa “Que ven o meu amigo / *En tan bon dia migo!*”; Braga (1878: *cantiga* 726) legge “ca vem o meu amigo / *é tam bom dia migo*”; l’uno e l’altro però disponevano soltanto di V, in quanto B fu scoperto solo nel 1878 e dato alle

16 Per il testo della *cantigas* citate nelle *Note di commento* utilizzo *MedDB3*.

stampe, “nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803”, due anni dopo (Molteni 1878 e Molteni/Monaci 1880).

v. 4. Varnhagen (1872: XXI) espunge la *e*, con tutta evidenza per uniformare la lezione a quella del verso incipitario; Braga (1878: *cantiga* 726) adotta la stessa lezione, ma poi legge, stranamente, “Tam bom dia migo fremosas a deus grado”, stampando un verso ipometro. L’errore non procede né da V, che reca *comigo*, né dalla diplomatica di Monaci (1875: *cantiga* 726) che trascrive correttamente.

v. 6 Per l’assetto del verso cf. §2. Varnhagen (1872: XXI) e Braga (1878: *cantiga* 726) si attengono alla lezione di V: il primo, tuttavia, espunge la *e*, mentre il secondo la mantiene e stampa un verso ipometro, la cui interpretazione, in assenza di commento dell’editore, non è del tutto chiara. Tra gli editori post-Nunes, l’unico a mantenere l’assetto versale di BV è Cohen (2003: 361), scelta non argomentata dall’editore e alquanto sorprendente se si considera la struttura parallelistica della *cantiga* (cf. *supra*). Il testo Cohen è recepito come edizione critica di riferimento in *MedDB3*, che non solleva obiezioni al riguardo. Sulla base della formula sillabica adottata da Braga (1878, *cantiga* 726 = *RM* 2:2), taluni considerano la *cantiga* come testo *à refrain*. *CMGP* osserva, ad esempio, che “embora os dois versos finais das estrofas não sejam, estritamente, um refrão, a composição não deixa de ser uma variante dessa forma, levando-nos, pois, a classificá-la como ‘de refrão’”. Fermo restando che, in alcuni casi, la conformazione atipica del *refram* non rende immediatamente identificabile questa sezione della strofa (cf. Correia 2005), nella *cantiga* in esame non sussistono elementi cogenti per considerare l’ultimo verso di ogni stanza un *refram*, sia pure atipico: la ripetizione parallelistica di interi emistichi fa sì che in tutti i versi di ciascuna strofe compaia più volte lo stesso materiale lessicale e non v’è quindi ragione di attribuire speciali funzioni solo all’ultimo verso della strofa.

vv. 7 e 12. BV leggono *que*. Il senso non ne sarebbe pregiudicato, ma il parallelismo (cf. vv. 2-3; 5-6; 7 primo emistichio e 10) impone *ca*. L’errore – ammesso che di errore si tratti – si spiegherebbe facilmente con interferenze di abitudini linguistiche dei copisti: difficile dire se già nell’*exemplar* o se, con reciproca indipendenza, in BV.

v. 11. Lezione di BV: *e andeu*; ipometra (omissione di *ende* per aplografia *and’lend’*). L’emendamento è sicuro sulla base del parallelismo (cf. v. 8). Varnhagen (1872: XXI) legge come *c* la *e* ad inizio verso ed emenda di conseguenza anche il v. 8, *C’and’eu mui leda*; il verso è ipometro in entrambi i casi. Braga (1878: *cantiga* 726) non interviene sull’ipometria di V. Tra gli editori post-Nunes, Cidade (1941: 55) stampa *e ando ende eu mui leda* (vv. 8 e 11), ma il reintegro delle vocali elise, vista la necessità della sinalefe, è un fattore puramente grafico.

vv. 11-12. Per *migo* (< lat. vulg. **micum* < *MĒCUM*), cf. Cunha 1956 (145-146). *Mandado*, ‘messaggio, notizia’ [< *MANDĀTU*, participio sostantivato di *mandare* (cf. *REW* 5826); ‘comandare, ordinare, incaricare’ che “por extensão, passou,

em português, a ‘enviar, remeter’” (Cunha 1956: 139)]. BV recano *migue* in entrambi i versi e la lezione è mantenuta sia da Varnhagen (1872: XXI), sia da Braga (1878: *cantiga* 726) che leggono *migu'é*. Tra gli editori moderni, questa soluzione è adottata da Arias Freixedo (2003: 190). L'emendamento è richiesto dal parallelismo (cf. vv. 8-9: *pois tal mandad'ei migo*). Va inoltre rilevato che *mandado*, nel *corpus* profano e nel medesimo contesto fraseologico in cui lo impiega Bernal de Bonaval, non è mai soggetto, ma sempre complemento oggetto di *haber*, *ouvir*, *saber*, oppure, in espressioni e contesti di derivazione giuridico-feudale, di *fazer/jurar*. Si vedano, ad esempio: Pero Meogo, B1190/V795 (vv. 5-8): “*Pois eu mig'ei seu mandado, / querria saber de grado / se ousará meu amigo / ante vós falar comigo*”; D. Denis, B565/V168 (strofe I-IV; con il sintagma *mandad'ei migo* che innerva, come in Bernal de Bonaval, una struttura parallelistica): “*Bom dia vi, amigo, / pois seu mandad'ei migo, / louçana. // Bom dia vi, amado, / pois migu'ei seu mandado, / louçana. // Pois seu mandad'ei migo, / rogu'eu a Deus e digo: / louçana. / Pois migu'ei seu mandado, / rogu'eu a Deus de grado, / louçana*”; Martin Codax, B1279/V885/R2 (strofe I-II): “*Mandad'ey comigo / ca ven meu amigo: / e irey, madr', a Vigo! // Comigu'ey mandado / ca ven meu amado: / e irey, madr', a Vigo!*”. Le *cantigas* di D. Denis e di Martin Codax appena citate sono particolarmente rilevanti anche per le comuni analogie, di lessico e situazione cantata, con il componimento di Bernal de Bonaval. Il testo Varnhagen (lezioni del solo V e formula sillabica *RM* 225:1) omette, nell'ultima strofa, il v. 22 (= secondo emistichio del v. 11) e presenta una curiosa interpolazione (in corsivo nella citazione): “*Ca novas me disseron / Que ven o meu amigo: / C'and'eu mui leda, / E cuido sempre no meu coração; / Pois non cuid'al, des-que vois / Senon en meu amigo, / E d'amor sei que null'ome tem, / Pois mig'é, tal mandado: / Que vem o meu amado*”. Dei quattro versi interpolati da Varnhagen, i primi due e il quarto corrispondono, rispettivamente, ai vv. 15-16 (strofe III) e 19 (primo verso della *fiinda*) di Johan Baveca, *Muytus dizen que gram coita d'amor* (B1107/V698): “*Ca me coyta voss'amor assy / que nunca dormio, se Deus mi pardon, / e cuydo sempre no meu coração, / pero non cuyd'en al, des-que vus vi, / se non en como parecedes ben, / des y en como averey de vós ben. // E d'Amor sey que null'omen non ten / en mayor coita ca mi por vós ven*”. Non sono riuscito invece a identificare la provenienza del terzo verso interpolato (*Senon en meu amigo*) che, plausibilmente, potrebbe essere una rielaborazione (dello stesso Varnhagen) del primo verso del *refram* di questa stessa *cantiga* di Johan Baveca (*se non en como parecedes ben*).

BIBLIOGRAFIA

- ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieto (2003): *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé María (1975): *Escolma da poesía medieval*. Vigo: Editorial Castrelos.

- BARBERINI, Fabio (2019): “*E na cobra segunda o poden de entender* (Pero da Ponte, *Mort' é Don Martin Marcos*)”. *Cultura Neolatina*. Vol. 79: 111-135.
(*in stampa*): “Annotazioni sillabiche di Angelo Colocci al Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti”.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria (2017 [1966]): “Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi”, Valeria Bertolucci Pizzorusso. *Morfologie del testo medievale II*. Roma: Aracne, 425-436 [già pubblicato con lo stesso titolo in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*. Vol. 8 (1966): 13-30].
- BRAGA, Teófilo (1878): *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição crítica restituída*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Cancioneiro* (1982) = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cod. 10991*, reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CIDADE, Hernâni (1941): *Poesia medieval. I. Cantigas de amigo*. Lisboa: Rua da Rosa 240.
- COHEN, Rip (2003): *500 Cantigas d'Amigo. Edição crítica / Critical Editions*. Porto: Campo das Letras.
- CORREIA, Ângela (1992): *O refram nos cancioneiros galego-portugueses (escrita e tipologia)*. Dissertação de Mestrado inédita. Lisboa: Universidade de Lisboa.
(1993): “Refram”. Giuseppe Tavani; Giulia Lanciani (coord.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 570-571.
(1998): “Do refrão de Meendinho à escrita dos refrões nos cancioneiros”, Mercedes Brea (ed.). *Actas do Congreso O mar das cantigas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 267-290.
(2005): “Refrões sem autonomia rimática na lírica galego-portuguesa: um contra-modelo”, Ana Sofia Laranjinha; José Carlos Ribeiro Miranda (eds.). *Actas do V Colóquio da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Secção Portuguesa*. Porto: Universidade do Porto, 69-80.
- CMGP = *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Universidade Nova de Lisboa, FCSH, IEM, BNP) [<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1681&p-v=sim>, data di consultazione 10.1.2021].
- CUNHA, Celso Ferreira da (1949): *O cancioneiro de Joan Zorro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional [faccio riferimento alla riedizione anastastica: CUNHA, Celso Ferreira da: *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, edição preparada por Elsa Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, 149-296].
(1956): *O cancioneiro de Martin Codax*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional [faccio riferimento alla riedizione anastastica: CUNHA, Celso Ferreira da: *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, edição preparada por Elsa Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, 297-508].
(1982): *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.

- CUNHA, Celso Ferreira da; CINTRA, Luís Felipe Lindley [2016⁷ (1985)]: *Nova gramática do Português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Lúxicon.
- DELUY, Henry (1987): *Troubadours galego-portugais. Une anthologie*. Paris: Éditeur P.O.L.
- D'HEUR, Jean-Marie (1974): “Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie Générale* et au *Corpus des troubadours*”. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. 7: 3-43.
- FERRARI, Anna (1979): “Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)”. *Arquivos do Centro Cultural Português*. 14: 27-142.
- (1991): “Le chansonnier et son double”. Madeleine Tyssens (éd.). *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Liège: Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 303-327.
- (1993a): “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”. Giuseppe Tavani; Giulia Lanciani (coord.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 119-123.
- (1993b): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”. Giuseppe Tavani; Giulia Lanciani (coord.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 123-126.
- (2001): “Sbagliando (loro), s'ìmpara (noi): tipologia e interesse dell'*incipiens error* nel Colocci-Brancuti”. Patrizia Botta; Carmen Parrilla García; José Ignacio Pérez Pascual (eds.). *Canzonieri iberici*, 2 vols. Noia: Editorial Toxosoutos, 107-123.
- (2010): “Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eteronomici”. Mariña Arbor Aldea; Antonio Fernández Guiadanes (eds.). *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 103-114.
- FERREIRO, Manuel (2016): “Materiais para unha revisión crítica da segmentación de é no texto das cantigas profanas galego-portuguesas”. Xosé Manuel Sánchez Rei; Maria Aldina Marques (eds.). *As ciéncias da linguagem no espaço galego-português*. Ribeirão (Vila Nova de Famalicão): Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, 39-64.
- FRÄNKEL, Hermann (1969): *Testo critico e critica del testo*. Firenze: Le Monnier [originale tedesco: *Einleitung zur kritischen Ausgabe der "Argonautika" des Apollonios*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964].
- GONÇALVES, Elsa (1976): “La tavola colocciana 'Autori Portughesi'”. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. 10: 387-448 [ora riedito in: Elsa GONÇALVES, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, 2016, 5-87].
- (1993): “Tradição manuscrita da poesia lírica”. Giuseppe Tavani; Giulia Lanciani (coord.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 627-632.

- (2007): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”. *eHumanista*. Vol. 8: 1-27 [ora riedito in: Elsa GONÇALVES, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, 2016, 501-533].
- HAVET, Louis (1911): *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*. Paris: Hachette.
- INDINI, Maria Luisa (1978): *Bernal de Bonaval. Poesie*. Bari: Adriatica Editrice.
- LAZZERINI, Lucia (1997): “Appunti e riflessioni in margine all’ecdótica di Gianfranco Contini”. *Anticomoderno*. Vol. 3: 7-25.
- MACHADO, José Pedro; PAXECO MACHADO, Elza (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti), facsímile e transcrição; leitura; comentários*, 8 vols. Lisboa: Edição da “Revista de Portugal”.
- MedDB3: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa, Santiago de Compostela, Centro “Ramón Piñeiro” para a Investigación en Humanidades <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2> [data di consultazione: 10.1.2020].
- MOLTENI, Enrico (1878): “Il secondo canzoniere portoghese di Angelo Colocci”. *Giornale di Filologia Romanza*. Vol. 1: 190-191.
- MOLTENI, Enrico; MONACI, Ernesto (1880): *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803*. Halle a. S.: Max Niemeyer [edizione preparata da E. Molteni e pubblicata postuma, a cura di E. Monaci].
- MONACI, Ernesto (1875): *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle a. S.: Max Niemeyer.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972 [1956]): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- NUNES, José Joaquim (1921): *Crestomatia arcaica. Excertos da literatura portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*. Lisboa: Editora Portugal-Brasil Limitada. (1926-1929): *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 vols. Coimbra, Imprensa da Universidade.
- REW = MEYER-LÜBKE, Wilhelm (1911): *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- RM = TAVANI, Giuseppe (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- RAMOS, Maria Ana (2007): “A Edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*”. Maria Ana RAMOS, *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 9-37.
- RONCAGLIA, Aurelio (1975): *Principi e applicazioni di critica testuale*. Roma: Bulzoni [dispensa di corso universitario].
- TAVANI, Giuseppe (1969): *Poesia del Duecento nella Penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.

(1979): “A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”. *Medioevo Romano*. Vol. 6: 372-418.

(1999): “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”. *Rassegna Iberistica*. Vol. 65: 3-12.

(2002): “Eterotopie de eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesi”. Giuseppe TAVANI, *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*. Roma: Carocci, 13-28 [già pubblicato con lo stesso titolo in *Estudis Romànics* Vol. 22 (2000): 139-153].

TIMPANARO, Sebastiano (1974): *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*. Firenze: La Nuova Italia [ora Torino: Bollati Boringhieri, 2002].

VARNHAGEN, Fancisco Adolfo de (1872): *Cancioneirinho de trovas antigas colligidas de um grande cancionero da Biblioteca do Vaticano*. Vienna: Thypografia da Corte.

WEST, Martin L. (1991): *Critica del testo e tecnica dell'edizione*. Palermo: L'Epos [originale inglese: *Textual Criticism and Editorial Technique. Applicable to Greek and Latin texts*. Stuttgart: Teubner, 1973].

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Doctor en Filología Románica por la Universidad de Messina (2014), ha sido investigador postdoctoral del CNRS en la Universidad de Toulouse 2 “Jean Jaurès” (2016-2017). Actualmente es investigador contratado en la Universidade Nova de Lisboa (Faculdade de Ciências Sociais e Umanas – Instituto de Estudos Medievais). Desde 2013 forma parte del Comité de Redacción de “Cultura Neolatina”. Su investigación se ha centrado en diversos aspectos de la lírica románica medieval, sobre todo provenzal y gallego-portuguesa, como cuestiones relativas a la tradición manuscrita (el cancionero provenzal *f*; el cancionero portugués Colocci-Brancuti), la análisis y edición de textos (el trovador Rostainh Berenguier de Marseilha; Pero da Ponte; Alfonso X; las cantigas anónimas del cancionero de Ajuda entre otros), las anotaciones de Angelo Colocci a los cancioneros portugués *B* (Colocci-Brancuti) y provenzal *M*. Asimismo, se ha ocupado de literatura anglo-normanda (épica y traducciones bíblicas) y de poesía portuguesa contemporánea (Eugénio de Andrade y sus relaciones con la poesía española de la Generación del '27).

Fecha de recepción : 11-03-2021

Fecha de aceptación : 10-05-2021

« FUIITE » ET ÉCRITURE DU BIEN-ÊTRE EN
ROMAN IVOIRIEN : ANALYSE DES *SOLEILS DES*
INDÉPENDANCES D'AHMADOU KOUROUMA
(“Escape” and writing of well-being in Ivorian novel: analysis of *Les Soleils*
des indépendances by Ahmadou Kourouma)

Bidy Cyprien Bodo*
Université Félix Houphouët-Boigny

Abstract : The “escape” in question is in line with Henri Laborit’s point of view. It’s about escaping into the world of the imagination in which one can carve out a vast and rewarding territory in an anxiety-provoking context. Escaping into the imaginary world therefore appears to be a happy mechanism for avoiding environment and sociological alienation. The link that Laborit establishes between escape and well-being is manifested in *Les Soleils des indépendances* of Ahmadou Kourouma. This novel, under study, illustrates this theory. It’s the place for the expression of the “eulogy of escape” to the analysis of the posture of two characters: Salimata and Fama through the deployment of what we call the “imagined-tranquilizing” that makes this reflection explicit.

Keywords: escape, imaginary, well-being, imagined-tranquilizing

Résumé : « La fuite » dont il est question s’inscrit dans l’optique d’Henri Laborit. Il s’agit de fuir dans le monde de l’imaginaire dans lequel on peut se tailler un vaste territoire gratifiant dans un contexte anxiogène. La fuite dans l’imaginaire apparaît par conséquent comme un mécanisme heureux d’évitement de l’aliénation environnementale, sociologique. Le lien que Laborit établit entre la fuite et le bien-être est manifeste dans *Les Soleils des indépendances* d’Ahmadou Kourouma. Cette œuvre, à l’étude, illustre cette théorie. Elle est le lieu de l’expression de « l’éloge de la fuite » à l’examen de la posture de deux personnages : Salimata et Fama à travers le déploiement de ce que nous appelons « l’imaginé-tranquillisant » que cette réflexion explicite.

Mots-clés : Fuite, imaginaire, bien-être, imaginé-tranquillisant.

* Adresse pour la correspondance : 22 Bp 1242 Abidjan 22, Côte d’Ivoire. (00225) 0707881194. [cyprienbodo@yahoo.fr]

1. Introduction

Ce texte est le fruit d'une réflexion présentée au forum international sur le « Bien-être et les subjectivités », notamment dans le « Sud global » à l'Université de Tübingen en Allemagne¹. L'objectif de cette rencontre était de débattre, de questionner la signification et l'opérationnalité de divers modèles et concepts du bien-être dans les domaines de la santé, de l'éducation, du travail, de la prospérité économique, de la participation communautaire, de la spiritualité, de la création culturelle et littéraire.

C'était pour nous l'opportunité de relire, sous l'angle du bien-être, Ahmadou Kourouma (1927-2003) au regard de son statut dans le champ littéraire africain qui en fait, selon Abdourahman Waberi dans la revue *Notre Librairie* n°155-156² (2004 : 68), un « colossal ». D'ailleurs, comme le conseillait Boniface Mongo-Mboussa (2002 : 15), « il est grand temps de relire nos classiques. Non pas pour les opposer aux « modernes ». Mais pour marquer une continuité et surtout pour mettre en exergue la modernité de certains classiques ». Et effectivement, la relecture d'un des classiques de Kourouma, *Les Soleils des indépendances* (1970), nous a permis de noter qu'à côté des questions intéressantes que sont, pour l'essentiel, la langue littéraire, le style, les mythes littéraires, le statut de la femme, la culture malinké, l'interculturalité, la problématique coloniale, la gestion des indépendances qui ont fait l'objet de nombreuses et pertinentes analyses³, se pose une, peu convoquée : la problématique moderne ou postmoderne du bien-être qui structure le parcours narratif de Salimata et de Fama dans cette œuvre.

Ce classique de l'auteur ivoirien Kourouma met en effet en scène Fama et Salimata confrontés au changement de paradigme culturel, politique, social, économique du fait de la colonisation puis des indépendances « ratées » avec leurs effets pervers que sont, pour Fama, la perte du pouvoir politique, de la puissance économique et culturelle, l'incarcération, la vie erratique. La situation de Salimata, son épouse, n'est guère enviable. En plus d'avoir été excisée puis violée, elle doit affronter la pauvreté, la stérilité et son lot d'humiliations, les difficultés familiales, etc. Fait notable, dans ces conditions picaresques, il se déploie chez ces deux personnages une voie très particulière, originale qui les aide à maintenir leur équilibre, un bien-être et qui n'a pas encore été soulignée par la critique⁴. C'est une voie intimiste, personnelle qui relève de la santé mentale ou du bien-être mental : il s'agit de la « fuite » conceptualisée par le chirurgien français Henri Laborit (1914-1995).

1 Le forum s'est déroulé sur un mois, du 1^{er} au 31 juillet 2020. Nous avons, pour l'essentiel, participé à l'atelier « Les lieux imaginaires du bien-être ».

2 Ce numéro spécial de cette revue est consacré à Kourouma et met l'accent sur son héritage littéraire.

3 Lire notamment, entre autres, *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud* (2004), Dossier « Cahier spécial Ahmadou Kourouma : l'héritage. Identités littéraires », n° 155-156 juillet-décembre, Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot* (1998), Jean-Claude Nicolas, *Comprendre Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma* (1985), Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération* (1986), Makhily Gassama, *La langue de Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique* (1995).

4 La plupart des solutions du bien-être qui font actuellement l'objet des débats politiques et littéraires sont écologiques ou quantitatives (objectifs du développement durable). Sur la problématique écologique, le lecteur est renvoyé aux analyses de Jérôme Blanchet-Gravel sur « l'écoromantisme » dans son ouvrage *La face cachée du multiculturalisme* (2018 :105-178) et celles de Baptiste Morizot sur la « solastalgie » dans la revue *Critique* n°860-861 (2019 : 166-181).

La recherche des voies du bien-être structure les travaux de ce chirurgien. Ils portent, pour l'essentiel, sur les modalités de l'équilibre biologique pourvoyeur de gratification. Pour lui, il y a un lien entre l'équilibre biologique et le mieux-être. Dans cette logique, à partir de ses études sur la réaction organique aux agressions, il a mis en place un tranquillisant : la « chlorpromazine » à action psychotrope.

La prise de conscience des limites d'une approche strictement clinique, médicale l'a amené à ouvrir ses recherches à la biologie des comportements en situation sociale pour trouver d'autres voies. Il s'est ainsi intéressé aux sciences humaines, notamment à la psychologie, à la sociologie à partir desquelles il s'est forgé une conviction : « la fuite » comme la voie royale du bien-être. Elle est analysée dans son ouvrage au titre révélateur : *Éloge de la fuite* (1976). Le texte se positionne comme dithyrambique de « la fuite » dont il vante les mérites dans la construction du bien-être. D'où ce questionnement : qu'est-ce que la fuite? En quoi est-elle une modalité du bien-être? Comment les postures des personnages Salimata et Fama, dans *Les Soleils des indépendances* de Kourouma, illustrent-elles « l'éloge de la fuite »? De trois manières, fondamentalement, que l'étude met en exergue : la construction d'un autre-moi gratifiant, la fabrique d'un couple gratifiant et la victoire gratifiante de « la fin voulue » sur « la fin subie ». Nous aborderons ces modalités de ce que nous appelons « l'imaginé-tranquillisant » après une approche définitionnelle du concept de la fuite laboritienne. Nous ne manquerons pas de proposer une interprétation de « la fuite » chez Kourouma avec l'objectif de montrer que cette posture, dans *Les Soleils des indépendances*, n'est pas l'expression d'un défaitisme. Elle pourrait se lire comme une manifestation d'un esprit décolonial à travers l'intranquillité sémantique qu'elle convoque et une distance critique du système politique postcolonial défaillant.

2. Sémantique de la fuite laboritienne

La fuite dont il est question avec Laborit est une démarche de la pensée. Elle est son activation à travers la mise en jeu de l'imaginaire, notamment en contexte anxiogène. Ainsi, pour Laborit,

Il y a plusieurs façons de fuir. Certains utilisent les drogues dites « psychotogènes ». D'autres la psychose. D'autres le suicide. Il y a peut-être une autre façon encore : fuir dans un monde qui n'est pas de ce monde, le monde de l'imaginaire. Dans ce monde, on risque peu d'être poursuivi. On peut s'y tailler un vaste territoire gratifiant, que certains diront narcissique. Peu importe, car dans le monde où règne le principe de réalité, la soumission et la révolte, la dominance et le conservatisme auront perdu pour le fuyard leur caractère anxiogène et ne seront plus considérés comme un jeu auquel on peut, sans crainte, participer de façon à se faire accepter comme « normal ». Dans ce monde de la réalité, il est possible de jouer jusqu'au bord de la rupture avec le groupe dominant en gardant intacte sa gratification imaginaire, la seule qui soit essentielle et hors d'atteinte des groupes sociaux. Ce comportement de fuite sera le seul à permettre de demeurer normal par rapport à soi-même. (Laborit 1976 : 16, 17)

Le propos souligne le pouvoir de l'imaginaire, sa capacité à transformer le principe de réalité, d'ajouter de l'information, de transfigurer le monde qui entoure avec ses contraintes. L'imaginaire apparaît ainsi comme un mécanisme performant de fuite, d'évitement de l'aliénation environnementale, sociologique. En tant que lieu hors d'atteinte par l'autre, il se positionne comme lieu de liberté par excellence :

L'imaginaire s'apparente ainsi à une contrée d'exil où l'on trouve refuge lorsqu'il est impossible de trouver le bonheur parce que l'action gratifiante en réponse aux pulsions ne peut être satisfaite dans le conformisme socio-culturel. C'est lui qui crée le désir d'un monde qui n'est pas de ce monde. Y pénétrer, c'est choisir la meilleure part, celle qui ne sera point enlevée. (Laborit 1976 : 98)

En définitive, l'idée maîtresse chez Laborit est la possibilité qu'offre l'imaginaire d'échapper à la souffrance, à l'angoisse par la fuite et de construire en soi et pour soi un bien-être. Il est question, devant le « brutalisme⁵ » de la réalité (Mbembe, 2020), de fuir dans un imaginaire consolateur. C'est le jardin intérieur que l'on modèle à sa convenance comme en témoignent des éléments du parcours narratif de Salimata et Fama.

3. Actualisation dans *Les Soleils des indépendances* : les modalités de l'imaginé-tranquillisant

« L'imaginé-tranquillisant » exprime comment, dans une situation problématique, l'imaginé, la construction de la pensée, le lieu de l'imaginaire en somme contribue à atténuer, à dépasser le mal-être en fabriquant des conditions de bien-être. De la sorte, l'imaginé-tranquillisant est une expression de la fuite.

Dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, l'une des manifestations de l'imaginé-tranquillisant est la construction par Salimata d'un autre-moi gratifiant. Il s'agit pour ce personnage, par la puissance de l'imaginaire, de se mettre dans la peau d'une autre Salimata améliorée, meilleure. Il n'est pas ici question seulement de se projeter dans le moi idéal ou l'idéal du moi mais de le devenir et de le vivre. Il se produit alors une confusion-fusion entre soi et l'image imaginée de soi qui apaise parce qu'elle échappe, fusse-t-elle momentanée, à toute contingence crisogène comme en témoigne cet instant textuel de la vie de Salimata mis en évidence par un narrateur omniscient et donc en capacité de présenter les faits et d'instruire sur les effets, notamment les sentiments, les émotions de Salimata :

On se la montrait du doigt : Maudite beauté! une femme sans trou! une statuette!
[...] Salimata vécut des mois et des années mais malheureusement sans enfant. Ce qui sied le plus à un ménage, le plus à une femme : l'enfant, la maternité qui sont plus que

5 Cette terminologie évoque chez Mbembe le processus de transformation de l'humain en valeur marchande. Elle est une réflexion sur la problématique du devenir-artificiel de l'homme avec ce que cela induirait comme violence épistémique et sociale. L'auteur ne manque pas de proposer des modalités pour y échapper.

les plus riches parures, plus que la plus éclatante beauté! À la femme sans maternité manque plus que la moitié de la féminité. Et les pensées de Salimata, tout son flux, appelèrent des bébés. Ses rêves débordaient de paniers grouillants de bébés, il en surgissait de partout. Elle les baignait, berçait et son cœur de dormeuse se gonflait d'une chaude joie au réveil. En plein jour et même en pleine rue, parfois elle entendait des cris de bébés, des pleurs de bébés. [...] Un matin, elle rinçait les calebasses; sous ses doigts elle sentit un bébé, un vrai bébé. Elle le baigna, il pleurait en gigotant. Elle le porta dans la chambre et ouvrit les yeux. Rien : une louche dure et cassante. [...] Une nuit, dans le lit, un bébé vint se coller à Salimata et se mit à téter, les suctions ont brûlé les seins gauche et droit, elle le tâta, tout chaud, tout rond, tout doux. Elle alluma la lampe : envolé, transformé en mortier de cuisine. [...] Qu'importe qu'après que tout fût tombé, se fût envolé [...]. Salimata avait été heureuse; elle avait exulté; elle avait été enceinte, avait eu un ventre. (Kourouma 1970 : 43, 51,52)

Le propos du narrateur met en scène deux principes et leurs incidences sur le ressenti de Salimata. Le premier est le principe de réalité. Il présente Salimata sous les traits d'une femme stérile. Le narrateur en précise les effets à travers le jugement de valeur « malheureusement sans enfant » et le désignateur dépréciatif « femme à moitié de la féminité » qui témoignent d'une condamnation sociale et instruisent sur son mal-être. Face à ce réel problématique, Salimata trouve refuge dans la fuite laboritienne à travers l'activation de la pensée audacieuse, imaginative, créative, libre. Dans le territoire de son imaginaire, elle fabrique et devient une autre Salimata féconde, mère. Ainsi, la calebasse et la louche sont transformées en bébé et elle est également enceinte. Porté par la focalisation zéro, le narrateur ne manque pas de préciser l'évolution, le changement de ses sentiments une fois qu'elle habite le territoire de son imaginaire : « Salimata est heureuse », « son cœur se gonflait d'une chaude joie ». Il se déploie de la sorte le principe du plaisir de l'imaginaire qui atténue celui de la réalité douloureuse. Pathos et éthos mettent dès lors en scène une Salimata améliorée, une « femme totale » dans le monde de son imaginaire. Le mal-être social y est vaincu et remplacé par le bien-être d'où l'idée d'imaginé-tranquillisant.

Cette autre Salimata témoigne de la capacité de l'imaginaire à transformer l'impuissance en puissance, l'incapacité en capacité et à créer un univers apaisant d'où l'éloge de la fuite chez Laborit. Le lieu de l'imaginaire se pose dès lors comme un espace de liberté, de possibilité de fabriquer de bien-être auquel personne d'autre n'a accès et ne peut troubler. « Ce que nous appelons liberté, c'est la possibilité de réaliser des actes qui nous gratifient, de réaliser notre projet, sans nous heurter au projet de l'autre » (Laborit 1976 : 71). La liberté, dans le cas d'espèce, c'est, grâce à la fuite, l'indépendance, même relative, prise par Salimata devant les lois biologiques ou celles du déterminisme pour dire non à « l'auto-phagie » (Mbembe 2016 : 158). La fuite se lit de ce fait comme une soupape.

On objectera que, comme le montrent des éléments de l'extrait, la réalité finit par la rattraper par un mécanisme d'alternance enfant/calebasse/enfant/louche/enfant/mortier. L'enfant en effet finit par disparaître. Mais justement, la coprésence du réel et de l'imaginé, la tension réalité/dé-réalité (imaginaire), en l'occurrence, s'expliquent par la

problématique du déni et du refoulement. Elles illustrent, dans le jeu de construction d'un bien-être, la différence entre le déni et le refoulement comme procédé de fuite. En effet, dans son ouvrage *Figures du déni. En deçà du négatif*, Bernard Penot instruit de cette différence. Contrairement au refoulement, dans le déni, « la représentation des choses ne s'y trouve pas soustraite en tant que telle. Elle n'est pas effacée comme image, mais c'est son sens qui s'avère indécidable » (Penot 2003 : 7). Cette lecture souligne que le refoulement nie l'existant quand le déni le problématise et s'autorise une distance critique et sémantique. Il (déni) se situe dans la méta-image et convoque la méta-lecture créatrice d'un méta-texte/corps du visuel. En conséquence, le déni, précise Penot (2003 : 7), affirme « l'existence du sujet comme acteur possible d'un jugement qui lui soit propre » instaurant par ce fait la dialectique de l'analogie et de la différence.

Le jeu de réalité/dé-réalité dans la scène analysée pourrait ainsi s'appréhender. Il témoigne de ce que d'une part, Salimata s'inscrit dans la dialectique laboritienne du « fuyard » (imaginaire) et de « l'installé » (la réalité) (Laborit 1976 : 49) qui la pose, à notre sens, comme une « fuyarde installée ». D'autre part, cette conflictualité illustre « l'agentivité » (Appadurai, 2013) de Salimata qui, à travers sa fuite portée par un « déni en deçà du négatif » se construit, dans la perspective de Simon Langlois (2014 : 389), un « bien-être subjectif » à côté d'un mal-être objectif. Comme le remarquait Virginie Affoué Kouassi (2004 : 51) dans son étude des femmes dans l'œuvre de Kourouma, Salimata est « douée de grandes capacités d'adaptation sous les soleils des indépendances ».

À l'autre-moi amélioré, Salimata associe, comme modalité de la fuite laboritienne, la fabrique d'un couple gratifiant à travers sa vision de Fama. En effet, le mari de Salimata apparaît dans la réalité du texte sous les traits d'un personnage dégradé, problématique (Lukacs, 1968). Pour preuves, Fama, « le prince », a pris les allures, à l'analyse de son jeu actantiel, d'une « hyène », d'un « vautour », d'un « charognard » (Kourouma 1970 : 11, 12). D'autre part, son parcours narratif est symptomatique d'une épopée dégradée. On peut souligner en effet qu'une histoire épique commence le plus souvent par un manque, se déploie par une quête et s'achève par la satisfaction du manque. Mais le sujet épique conquiert l'objet du manque à travers moult épreuves dites qualifiantes et obtient la reconnaissance, l'honneur au regard de ses actions glorifiantes, éclatantes. Pareillement, *Les Soleils des indépendances* commence par un manque. Le cousin Lacinna avait évincé Fama de son trône dans le Horodougou. Sa destitution, qui introduit une nouvelle perturbation, relance la quête de Fama : reconquérir son pouvoir ce qui explique son voyage à Togobala. Mais une fois sur place, une épreuve qualifiante se présente à lui : l'opposition du parti unique incarné par le délégué. Comment le prince du Horodougou aborde-t-il cet obstacle? C'est à ce niveau que le mari de Salimata se distingue du personnage épique. Le narrateur rapporte : « Les partisans de Fama, et Fama, Diamourou et Balla, tous s'agenouillèrent, tous supplièrent. Le délégué se leva ébahi » (Kourouma 1970 : 136, 137). Ce parcours narratif de Fama se donne à lire comme une parodie du modèle épique traditionnel qui le présente sous l'angle d'un lâche, d'un picaresco.

Tout autre est cependant la manière dont Salimata se représente son mari. Sa perception mentale est en retrait du principe de la réalité textuelle :

Un calme, une certaine indolence envahit Salimata. La paix du cœur. La lagune parut se rider sous les coups de tam-tams, des moteurs et des rythmes de cha-cha escamotés par le batelier. Mais le timbre de celui-ci rappelait Fama. Salimata se retourna, le chanteur était à demi caché par une passagère, mais la silhouette, autant qu'on pouvait la voir, rappelait aussi, confirmait : pas le Fama vautour vide, mais le jeune, le beau, que Salimata avait rejoint lorsqu'elle s'était échappée du village. [...] Le plus haut garçon du Horodougou, le plus noir, du noir brillant du charbon, les dents blanches, les gestes, la voix, les richesses d'un prince. [...] Et depuis, jamais [...] elle ne l'avait oublié [...] son Fama. Un Fama toujours unique. (Kourouma 1970 : 46, 47, 48)

Il apparaît nettement que le Fama de Salimata est une construction, une œuvre d'art. Il ne correspond pas à la réalité sociologique du texte que souligne le désignateur « le Fama vautour vide ». Son plaisir, sa joie de femme mariée, en somme son bien-être se trouve ainsi dans sa fuite dans l'imaginaire amoureux d'où la précision « son Fama » en opposition avec le Fama de la réalité. Toute tentative de Salimata de faire correspondre son image mentale de Fama à la réalité provoquerait la désillusion, le mal-être, ce à quoi elle se refuse d'ailleurs comme en atteste la précision narrative « son fama. Un Fama toujours unique ». Par conséquent, Salimata fait le choix de se fermer les yeux, de fuir le réel, de recréer, de fabriquer son univers amoureux car,

Le seul amour qui soit vraiment humain, c'est un amour imaginaire, c'est celui après lequel on court sa vie durant, qui trouve généralement son origine dans l'être aimé, mais qui n'en aura bientôt plus ni la taille, ni la forme palpable, ni la voix, pour devenir une véritable création, une image sans réalité. [...] L'amoureux est un artiste qui ne peut plus se passer de son modèle, un artiste qui se réjouit tant de son œuvre qu'il veut conserver la matière qui l'a engendrée. Supprimer l'œuvre, il ne reste plus qu'un homme et une femme; supprimer ceux-là, il n'y a plus d'œuvre. L'œuvre, quand elle a pris naissance, acquiert sa vie propre, une vie qui est du domaine de l'imaginaire, une vie qui ne vieillit pas, une vie en dehors du temps et qui a de plus en plus de peine à cohabiter avec l'être de chair. C'est pourquoi il ne peut y avoir d'amour heureux, si l'on veut à toute force identifier l'œuvre et le modèle. (Laborit 1976 : 25, 26)

Applicable à souhait à Salimata, on conclura, au regard de sa posture laboritienne, que son amour pour Fama est devenu plus l'amour d'un concept que celui de la personne aimée. La fuite apparaît ici comme une pertinente stratégie de fabrique du bonheur ou du bien-être en amour.

La dernière manifestation de la fuite laboritienne que nous avons identifiée dans le roman de Kourouma est l'œuvre de Fama. Il s'agit de sa fuite par l'invention d'une finitude gratifiante. Elle a trait à sa posture dans les conditions de sa mort :

Les gardes frontaliers de la république de Nikina vinrent relever Fama qui avait été atteint. [...] Il était grièvement atteint à mort par le saurien. On coucha Fama dans une ambulance, direction Togobala du Horodougou. [...] On partait. Tu vas à Togobala, Togobala du Horodougou. Ah! voilà les jours espérés! La bâtardise

balayée, la chefferie revenue, le Horodougou t'appartient, ton cortège de prince te suit, t'emporte. Ton cortège est doré. [...] Fama sur un coursier blanc qui galope, trotte, sautille et caracole. Il est comblé, il est superbe. [...] Tout s'arrange doux et calme, la douceur qui glisse, la femme qui console, et l'homme, et la rencontre d'un sous-bois frais et doux, et les sables menus et fins, et tout se fond et coule doucement et calmement, Fama coule, Fama avait fini [...]. Un Malinké était mort. (Kourouma 1970 : 193, 195, 196)

Cet extrait est porté par deux moments narratifs avec en toile de fond la technique de la fiction dans la fiction. Le premier informe des conditions objectives de la mort de Fama. On y apprend qu'il a été attaqué par un caïman, qu'il est grièvement blessé et agonisant dans une ambulance. Le second est celui de Fama dans une configuration du double littéraire. Il est le résultat de ce que David Le Breton (2004) nomme « les prolongements de soi ». Dans ce prolongement de soi, le récit de la situation de Fama s'oppose au premier. Il le réécrit, reconfigure les conditions de sa mort en nous conduisant dans le territoire de son imaginaire gratifiant, le lieu de sa fuite. Là-bas, Fama n'est pas couché dans une ambulance. Loin s'en faut! Il est le cavalier sur un cheval blanc métaphore de la pureté, de la puissance. Là-bas, il a vaincu la bâtardise, il a repris son trône, il a rétabli la dynastie des Doumbouya. Là-bas, il n'est plus ce personnage faible, mourant piteusement mais le digne, glorieux et victorieux chevalier africain. Il meurt ainsi en héros, en grand seigneur, en sauveur. Dans ce jeu de dédoublement, Fama, réfugié dans son imaginaire dans l'ambulance dans les derniers instants de sa vie, est le Don Quichotte africain. Il s'est fabriqué, par la fuite, une fin qui étouffe le récit de « la fin subie » ou « la fin honteuse » et dans laquelle il refuse de « se faire voler son image » (Gélinas 2011 : 75). En posant la situation finale du récit au cœur de « la fin voulue », de « la fin arrangée » ou inventée par Fama, le roman de Kourouma décline la victoire de l'imaginaire sur le réel. Et les adjectifs « calme », « doux », « superbe » et « frais », le participe passé « comblé » ainsi que le substantif « douceur » sans omettre les adverbes « doucement », « calmement » instruisent des effets de cette victoire sur le mourant : une mort gratifiante, un bien-être pendant la finitude, une « belle » mort grâce à la fuite.

4. Interprétation de la fuite kouroumienne

L'étude de la fuite chez Kourouma peut soulever des interrogations, notamment en rapport avec sa portée. Par exemple, les actes de fuite de Salimata et de Fama ci-dessus analysés ne seraient-ils pas une expression du défaitisme, de l'abandon, de la passivité devant la difficulté? Pour réponse à cette lecture, rappelons que la fuite laboritienne implique l'activation de la pensée créatrice, imaginative qui est, déjà, à l'opposé de la passivité. Leur posture est donc antinomique à « la défaite de la pensée » (Finkielkraut, 1987).

Par ailleurs, activer le champ de l'imaginaire pour se construire un havre de paix n'a pas signifié pour Salimata et fama rester passifs face aux contingences de leur vie. Pour preuves, Salimata a pris des dispositions sociales, posé des actes, lutté pour affronter

et résoudre son problème de stérilité. Dans cette logique, elle a fréquenté « marabouts, sorciers », hôpital (Kourouma 1970 : 51, 53). Elle a donc associé actes objectifs et imaginaire.

À un autre niveau, les modalités du recours à la fuite dans l'imaginaire par Fama et Salimata ont une valeur métaphorique, symbolique. Elles sont sémantiquement chargées. En effet, la distance sémantico-critique qu'ils ont prise avec les événements pour les re-définir est un travail de re-conceptualisation fort instructif. Elle rappelle la « désobéissance épistémique » ou le « détachement épistémologique » (Mignolo 2015 : 27, 28) qu'instaure l'esprit décolonial et qui est manifeste dans cette méta-lecture de la colonisation et des indépendances faite par Fama :

Bâtard de bâtardise! Le soleil des indépendances maléfiques remplissait tout un côté du ciel, grillait, assoiffait l'univers. [...] Le soleil avait cessé de briller sur le quartier nègre pour se concentrer sur les blancs immeubles de la ville blanche. Damnation! bâtardise! les immeubles, les ponts, les routes de là-bas, tous bâtis par les doigts nègres, étaient habités et appartenaient à des toubabs. Les indépendances n'y pouvait rien! [...] Mais alors, qu'apportèrent les Indépendances à Fama? Rien que la carte d'identité nationale et celle du parti unique. Elles sont les morceaux du pauvre dans le partage et ont la sécheresse et la dureté de la chair du taureau. Rien à en tirer, rien à sucer. (Kourouma 1970 : 11, 20, 25)

La distance critique qu'induit le recours à la fuite laboritienne dans l'imaginaire et convoquée par Fama et Salimata peut être interprétée, dans le contexte actuel post-colonial, comme une invitation à l'esprit décolonial, à l'esprit de problématisation, à l'intranquillité sémantique devant le discours officiel dominant tant politique que socio-culturel que Laborit (1976 : 93) nomme « la caresse sociale ».

Enfin, Kourouma soutenait que la littérature africaine est « une littérature de mauvaise conscience » (Mongo-Mboussa, Préface, 2002 : 9). Dans cette logique, la fuite peut être lue comme un discours de « la mauvaise conscience » du système socio-politique postcolonial qui, à la lecture des *Soleils des indépendances*, apparaît incapable de répondre aux besoins des sujets africains postcoloniaux au point de les conduire à fuir dans l'imaginaire pour se construire un bien-être. Dans ce sens, la fuite est synonymique à une posture-révolte.

5. Conclusion

Jean-Claude Blachère (2004 : 19) note, à la lecture de Kourouma, que la tonalité générale souligne « l'impuissance des hommes à maîtriser leur destin ». En gardant à l'esprit cette remarque pertinente, une relecture des *Soleils des indépendances* nous a permis de mettre en exergue comment Fama et Salimata se jouent de cette impuissance en la transformant en puissance par le biais de la fuite laboritienne : l'activation de l'imaginaire, la fuite dans un monde qui n'est pas le monde objectif du texte, c'est-à-dire le monde de leur imaginaire. Dans ce monde parallèle ou monde dans le monde, ils se sont fabriqué une

vie gratifiante, un destin voulu et non subi, un lieu de bien-être. C'est cet environnement socio-psychologique dans lequel ils se réfugient par la force de l'imaginaire que nous avons appelé « l'imaginé-tranquillisant ». C'est une sorte « d'écologie mentale », une voie de protection de la santé mentale de ces personnages. Elle est manifeste lorsque Salimata s'est construite pour son bien-être, en contradiction avec la réalité sociale textuelle, un autre-moi amélioré et heureux, un univers amoureux gratifiant et Fama une mort à la Roland⁶, celle qui le peint comme l'incarnation de « l'esprit Kunta Kinté⁷ » (Haley, 1977).

Un parallèle peut être établi entre la posture de Fama et Salimata et l'acte d'écriture ou la phase rédactionnelle chez Kourouma : « Je vivais dans leur monde, le monde créé » expliquait-il en répondant à une question posée par Tanella Boni sur le processus de fabrication de ses textes (Boni, 2004 : 78). Pareillement, dans *Les Soleils des indépendances*, Fama et Salimata vivent dans le monde qu'ils ont créé et dans lequel ils sont des personnages heureux. Dans l'illusion romanesque, ils apparaissent, dans le jeu du double littéraire, comme des « créés-créateurs ». En conséquence, par/grâce à la fuite dans l'imaginé-tranquillisant, ils ont pu goûter à la joie, au bien-être à l'intérieur d'une société de « bâtards de bâtardise », « de damnation » (Kourouma 1970 : 11, 27). Aucun appareil répressif exogène n'a pu et ne pouvait s'y opposer. Le lieu de leur imaginaire s'est posé comme un lieu de liberté par excellence. Y fuir est reconquérir la liberté :

Puisqu'il tient au cœur de l'individu de retrouver sa différence, de montrer qu'il est un être unique, ce qui est vrai, dans une société globale, ne peut-on lui dire que c'est dans l'expression de ce que sa pensée peut avoir de différent de celle des autres, et de semblable aussi, dans l'expression de ses constructions imaginaires en définitive qu'il pourra trouver le bonheur? (Laborit 1976 : 102)

Salimata et Fama répondent par l'affirmative et nous enseignent, à partir de la perspective du bien-être de Laborit, une pensée positive : tout le monde peut être heureux, en dehors des contingences ou capacités matérielles⁸, car chacun dispose, gratuitement, de ce lieu de la fuite : l'imaginaire. La fuite laboritienne opérationnelle dans le roman de Kourouma est une voie personnelle, intimiste du bien-être libre de toute pesanteur socio-politique.

Une autre portée de l'analyse a été soulignée à l'étude de l'esprit qui a prévalu à la fuite chez ces deux personnages : l'intranquillité sémantique, la désobéissance ou le détachement épistémique, la reconfiguration épistémique, la re-sémantisation qui rappellent l'esprit du sujet décolonial. Celui-ci (sujet décolonial) se positionne, à l'instar de Salimata et Fama,

6 Sur les conditions glorieuses de la mort de Roland, lire Jean Maurice, *La Chanson de Roland*, Paris, Puf, 1992.

7 Le lecteur est renvoyé à la posture du célèbre personnage d'origine africaine d'Alex Haley, Kunta Kinté, dans son texte *Racines*. Il incarne une des figures de la résistance.

8 Sur la question de l'importance des capacités matérielles dans la construction du bien-être, on renvoie le lecteur aux résultats des enquêtes de Simon Langlois (2014, p. 390, 391) qui soutiennent l'idée que « La grande majorité des enquêtes internationales conclut que le revenu des individus et des ménages est la principale variable explicative du sentiment de bien-être au plan transversal et microscopique. Plus le revenu disponible du ménage est élevé, plus le sentiment de bonheur et la satisfaction de ses membres à l'égard de la vie sont élevés. [...] Les taux moyens du bien-être se sont accrus avec la croissance des revenus ».

comme un « créé-créateur » : « un créé » par les contingences historiques, par exemple la colonisation, mais « un créateur » en tant que sujet participant, notamment épistémologiquement à la construction d'une modernité postcoloniale dans laquelle il se reconfigure comme sujet. Sous ce prisme, la fuite kouroumienne se lit comme une distance critique vis-à-vis des « monnè, outrages et défis » (Kourouma 1990) de l'histoire. Cette actualisation conforte le propos de Bonifasse Mongo-Mboussa qui recommandait de relire les classiques africains pour mettre en exergue leur modernité. En effet, Kourouma disait : « Un homme comme moi, du tiers-monde, a beaucoup à dire » (Borgomano, 2004 : 3). Le résultat est qu'il y a encore beaucoup à dire sur lui et son écriture sous des angles nouveaux.

BIBLIOGRAPHIE

- APPADURAI, Arjun (2003) : *Condition de l'homme global*. Paris : Payot.
- BLACHÈRE, Jean-Claude (2004) : « Monnè, outrages et défis : quelle histoire! », dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, Dossier « Cahier spécial Ahmadou Kourouma : l'héritage. Identités littéraires », n°155-156 de juillet-décembre : p. 17-21.
- BLANCHET-GRAVEL, Jérôme (2018) : *La face cachée du multiculturalisme*. Paris : Éditions du Cerf.
- BONI, Tanella (2004) : « Les « contre-dires » de l'Histoire », Entretien dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, Dossier « Cahier spécial Ahmadou Kourouma : l'héritage. Identités littéraires », n°155-156 de juillet-décembre : p. 77-80.
- BORGOMANO, Madeleine (1998) : *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*. Paris : L'harmattan.
- (2004), « Écrire, c'est répondre à un défi », dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, Dossier « Cahier spécial Ahmadou Kourouma : l'héritage. Identités littéraires », n°155-156 de juillet-décembre : p. 3-9.
- DABLA, Séwanou (1986) : *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*. Paris : L'Harmattan.
- FINKIELKRAUT, Alain (1987) : *La défaite de la pensée*. Paris : Gallimard.
- GASSAMA, Makhily (1995) : *La langue de Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. ACCT-Karthala.
- GÉLINAS, Ariane (2011) : « Identité trouble : manifestations littéraires du double », dans *Postures*, Dossier « Vieillesse et passage du temps », n°14 : p. 71-83, disponible sur [<http://revuepostures.com/fr/articles/gelinas-14;18/02/2021>]
- HALEY, Alex (1977) : *Racines*, traduction anglaise de Maud Sissung. Paris : Robert Laffont.
- KOUASSI, Affoué Virginie (2004) : « Des femmes chez Ahmadou Kourouma », dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, Dossier « Cahier spécial Ahmadou Kourouma : l'héritage. Identités littéraires », n°155-156 de juillet-décembre : p. 50-54.

- KOUROUMA, Ahmadou (1970) : *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil.
(1990) : *Monnè, outrages et défis*. Paris : Seuil.
- LABORIT, Henri (1976) : Éloge de la fuite. Paris : Robert Laffont.
- LANGLOIS, Simon (2014) : « Bonheur, bien-être subjectif et sentiment de justice au Québec » dans *L'Année sociologique*, Vol. 64 : 389-420, [<https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2014-2-page-389-htm;17/07/2020>]
- LE BRETON, David (2004) : « Les prolongements de soi », dans *La mort et l'immortalité, encyclopédie des croyances*, Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac (dir.). Paris : Bayard, p. 1549-1567.
- LUKACS, Georg (1968) : *La théorie du roman*. Paris : Denoël.
- MAURICE, Jean (1992) : *La Chanson de Roland*, Paris : Puf.
- MBEMBE, Achille (2016) : *Politiques de l'inimitié*. Paris : La Découverte.
(2020) : *Brutalisme*. Paris : La Découverte.
- MIGNOLO, Walter (2015) : *La désobéissance épistémique. Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*. Bruxelles : Peter Lang.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface (2002) : *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard.
- MORIZOT, Baptiste (2019) : « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », dans *Critique*, n°860-861 : 166-181, [<https://www.cairn.info/revue-critique-2019-1-page-166.htm> ; 20/01/2021]
- NICOLAS, Jean-Claude (1985) : *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*. Issy les Moulineaux : Édition Saint Paul.
- PENOT, Bernard (2003) : *Figures du déni. En deçà du négatif*. Toulouse : ERES.
- WABERI, Abdourahman (2004) : « Colossal Kourouma », dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, Dossier « Cahier spécial Ahmadou Kourouma : l'héritage. Identités littéraires », n°155-156 de juillet-décembre : p. 68-70.

PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

Docteur de l'Université de Limoges, Bidy Cyprien Bodo est Maître de conférences à l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire. Il est membre de l'équipe de recherches Langues, Civilisation, Arts, Cinéma et Littérature : Littératures et Imaginaires des mondes (LACIL-LIM). Il s'intéresse à la forme picaresque du texte africain et aux études décoloniales. Il est l'auteur des ouvrages *La décolonialité. Sémantique et pratiques textuelles* (2020), *La question du picaresque dans la littérature africaine. Théories et pratiques* (2016) et co-auteur de *L'imaginaire social : itinéraire sémantique, formes, actualité* (2019) et de *Les écritures de l'horreur en littératures africaines* (2016).

Fecha de recepción : 13-11-2020

Fecha de aceptación : 05-04-2021

EL VIAJE NARRATIVO Y EL LIBRO DE VIAJE MEDIEVALES (The narrative journey and the travel book in the Middle Ages)

Fernando Carmona Fernández*
Universidad de Murcia

A Eugenia Popeanga, por su jubilación y
en reconocimiento de sus estudios sobre libros de viaje

Abstract: This article points out the importance of travel books in the medieval literary story that responds to the sociocultural awakening of the 12th century and characterizes the realist novel of the 13th and 14th centuries. Particularly noteworthy are Jehan Renart's *Escoufle*, Philippe de Beaumanoir's *Manekine* and Jean Maillart's *Roman du comte d'Anjou*. These novels are contemporary to the expansion of travel books and are connected to the concept of travel.

Keywords: narrative travel; medieval travel books; *Escoufle* by Jehan Renart; *Manekine* by Philippe de Remy; *Roman du comte d'Anjou* by Jean Maillart; *Mirabilia descripta* by Jordán de Séverac.

Resumen: El artículo señala la importancia del viaje en el relato literario medieval que responde al despertar sociocultural del siglo XII y caracteriza la llamada novela realista de los siglos XIII y XIV. En particular, al *Escoufle* de Jehan Renart, a la *Manekine* de Philippe de Remy y al *Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart. Novelas coetáneas a la expansión de los libros de viaje y ligadas a estos en la concepción del viaje.

Palabras clave: viaje narrativo; libros de viajes medievales; *Escoufle* de Jehan Renart; *Manekine* de Philippe de Remy; *Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart; *Mirabilia descripta* de Jordán de Séverac.

* Dirección de correspondencia: fcarmona@um.es

Pretendo, en este artículo, considerar la interrelación entre el viaje de la ficción narrativa y el de los libros de viaje¹. Ambas modalidades literarias se desarrollan y convergen en el siglo XIII respondiendo a la transformación sociocultural y a la literaria heredada del siglo anterior.

Se podría hablar de la transversalidad de la idea de viaje en cuanto que no deja de concebirse la existencia y la actividad humana como *viaje*. Así, la vida era un camino a recorrer (*homo viator*) y la cultura del occidente medieval estaba ligada al *movimiento*. La transformación económica de la llamada *segunda edad feudal* se debe, para Marc Bloch, al “intenso movimiento de la población que, de 1050 a 1250 aproximadamente, transformó la faz de Europa en los confines del mundo occidental” (cit. por Le Goff 1972: 6). Roturaciones y cambios en los sistemas de cultivo facilitan el incremento de población y la aparición de las ciudades. Los caminos se llenan de peregrinos, de mercaderes, de caballeros, de cruzados, juglares, estudiantes. “En casi todas las clases sociales, el vagabundeo, errar, se convierte en una necesidad, una costumbre, una idea” (Le Goff 1972: 49). No se concibe actividad humana que no esté ligada a un itinerario o viaje (para santo Tomás, Dios es el primer *motor* de lo existente); ni el estudio sin el desplazamiento físico; es decir, requiere hacerlo “in terra aliena”². Es más, el estudio mismo es un viaje³; y el acceso al templo, espacio sagrado por antonomasia, es un recorrido por el universo y la historia humana⁴.

No es extraño que la literatura surja en un itinerario, en los caminos de peregrinación. J. Bédier, en una conocida frase, resume el origen de los cantares de gesta (“au commencement était la route, jalonnée de sanctuaires”, 1908: 135); señaló la *route*, el camino, como el lugar del *comienzo* del cantar de gesta. La literatura europea nace ligada a la ruta del peregrino como ocurre en el *Liber sancti Jacobi*: es significativo que reproduzca este manuscrito una guía del peregrino de París a Santiago junto a un cantar de gesta (*Crónica del Pseudo Turpín*). Uno de los primeros cantares de gesta, *Pèlerinage de Charlemagne*, es también una especie de descubrimiento viajero de Bizancio.

1 El corpus narrativo de los siglos XIII y XIV del que partimos coincide en gran medida con el utilizado en nuestro trabajo “El espacio narrativo a la aparición de la literatura de viajes del siglo XIII”, en *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico* (2002). Este artículo completa el anterior trabajo en cuanto que el primero, como el título indica, realiza una tipología evolutiva de la concepción del espacio literario. En el presente trabajo, nos centramos en el realismo narrativo en consonancia con la concepción del relato del viaje; es decir, como indica el título, entre el viaje novelesco y el vivido “contado”.

2 Es una de las exigencias fundamentales para el estudioso que pone Bernardo de Chartres (Carmona 2001: 76).

3 El *saber* se concibe como viaje por el universo que va del conocimiento de lo inmediato y terrenal a la contemplación divina. En el segundo tratado de *El convivio*, Dante (1949: 43-74) establece una correspondencia entre las siete artes y los siete cielos, haciendo un recorrido por el universo: Luna (*Gramática*), Mercurio (*Dialéctica*), Venus (*Retórica*), Sol (*Aritmética*), Marte (*Música*), Júpiter (*Geometría*), Saturno (*Astrología*). Añade el Cielo Estrellado (*Física y Metafísica*) y el Cielo Cristalino o Primum Mobile (*Ética*). Por encima, finalmente, el Empíreo (*Teología*).

4 El templo expresaba el cronotopo medieval en su totalidad. Atrio, nave y transepto simbolizaban las tres etapas de la vida cristiana: purificación, iluminación y unión con Dios que correspondían con bautismo, enseñanza sagrada y eucaristía. La disposición del atrio, al este del edificio, señalaba la ubicación bíblica del Paraíso terrenal; el ábside colocado al otro extremo, con la representación del Juez Supremo, indicaba el fin de los tiempos. El fiel cristiano, en su desplazamiento por el templo, recorre el espacio de su existencia y el de la historia de la cristiandad (cf. Burkhardt 1999: 11-14).

1. Cambios de itinerario: del desfiladero al castillo.

Atendiendo a la percepción del espacio de los siglos XII y XIII, encontramos la falta de descripción de la naturaleza en los comienzos de la narrativa. En el *Cantar de Roldán*, se reduce, a veces, a la breve pincelada de un verso: “altos son los montes y los valles tenebrosos” (v. 814). A modo de eco el verso se irá repitiendo en el cantar⁵. Con la repetición, se enriquece connotativamente en cada momento dramático de su ubicación; los calificativos que los enmarcan *-altos/tenebrosos-* si bien aluden al desfiladero de Roncesvalles, remiten también a la verticalidad de lo *alto* y lo *bajo*, *-cielo/infierno-*. El adjetivo *tenebroso* es premonitorio del destino del héroe *-oscuridad de la muerte-* y del ataque de los sarracenos que serán presentados como seres demoníacos procedentes del mundo de las *tinieblas*; además, el término anticipa el dolor de los caballeros y del emperador del que participa el público que escucha el cantar. El verso se repite abriéndose, pues, en una pluralidad de significaciones relegando la materialidad de lo designado⁶.

Podríamos hablar de un espacio enajenado, vertical y *transcendido*, como he señalado en otra ocasión (Carmona 2002: 327-329), que da sentido al cantar como exaltación de la muerte del héroe, ofreciendo su guante al cielo de donde bajan los ángeles para subir su alma; o al que se dirige Carlomagno para detener el sol. El Cantar responde a una concepción neoplatónica y simbólica que trata las *cosas* como signos cuyas significaciones a desentrañar son la verdadera realidad. Así, a principios del XII, Hugo de San Víctor fundamenta el conocimiento en la *alegoría*. Sobre este siglo, escribe E. Gilson: “Muchos cantan la naturaleza, pero ninguno piensa en observarla. [...] Para un pensador de este tiempo, conocer y explicar una cosa consiste siempre en mostrar que esa cosa no es lo que parece ser; que es el símbolo o el signo de una realidad más profunda; que *anuncia* o *significa* otra cosa” (1976: 320, subrayados del autor).

Al pasar a la segunda mitad del XII, con la narración artúrica y bretona, el espacio *cerrado* (desfiladero de Roncesvalles) y *vertical* (comunicación con lo sobrenatural) se transforma en *abierto* y *horizontal*. Se trata de la narración de un itinerario de ida y vuelta. El caballero parte de Camelot y regresa tras un viaje transformador. En el viaje ha tenido lugar una sucesión de pruebas; es decir, la *aventura* a la que el caballero debe su nombre y su identidad como tal. La *aventura* finaliza con una prueba excepcional y culminante, el encuentro con lo extraordinario, y hasta con el *Otro Mundo*.

El relato “proyecta así como narración lo que es descubrimiento y (por así decirlo) colonización de un espacio de límites inexplorados [...]. La aventura pone en marcha un dinamismo que orienta la búsqueda, como un itinerario orienta el viaje” (Zumthor 1993: 369).

En el itinerario artúrico destacan tres lugares: el castillo, el bosque y el vergel. El castillo y su entorno es el espacio caballeresco por excelencia. Se presenta como realidad y ficción a la vez. El castillo se alza en la altura encaramado en un monte, en una colina o un acantilado; dominando el bosque o la llanura. Es un espacio abierto para el caballero. Sale de uno

5 El verso se repite posteriormente: “Altos son los montes tenebrosos y grandes” (v. 1830); “altos son los montes y muy altos los árboles” (v. 2271); “y pasan los montes y rocas muy altas” (v. 3125).

6 J. Paredes ha considerado estos versos con relación al *Poema del Cid* (2012: 78-80).

para entrar en otro. Los demás espacios, habitados o no, como bosques, ríos, villas son lugares de paso. El castillo es el lugar de prueba y aventura. En el de la *Pésima aventura*, Ivain tendrá que luchar con dos demonios para liberar a cien doncellas esclavizadas y explotadas laboralmente o Perceval no romperá el encantamiento del *Castillo del Grial*.⁷

Si el castillo es un lugar en el que el caballero puede encontrar inesperados enemigos, el bosque representa el universo salvaje frente a la civilidad del castillo. Lugar de retiro y penitencia para ermitaños, de pastoreo por parte de monstruosos villanos, de refugio para proscritos que están fuera de la ley o enloquecidos enamorados; lugar también de peligros inesperados o de hadas y fuentes que nos sitúan en un mundo mágico, pero, a su vez, espacio de degradación y de reducción a la animalidad.

La armonización de lo civilizado y de lo salvaje tiene lugar en el vergel, ubicado junto o cercano al castillo. Jardín idílico donde los caballeros cortejan a las damas y en el que tiene lugar la conquista amorosa *cortés*. Eco del *paraíso terrenal* y derivado del *locus amoenus* se convierte en espacio de “delit”, de *deleite*, *hortus conclusus*, espacio que se *cierra* para el placer y el amor (Zumthor 1993: 51-107 y 1994: 104-7; Dubost 1991: 243-425). Pero, a la vez, es un lugar peligroso porque allí puede ser víctima de un enemigo infernal (Carmona 2016: 207-220).

2. El itinerario no caballeresco: el burgo como destino. *El milano* de Jean Renart. *La Manekine* de Philippe de Remy. *Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart

Tras la literatura caballeresca artúrica de la segunda mitad del XII, a principios del siguiente siglo, se desarrolla una corriente narrativa en verso denominada *realista* o *gótica* con la producción de Jean Renart, unas décadas después con la de Philippe de Remy y prolongada hasta principios del XIV con Jean Maillart, por señalar los más representativos. Sus narraciones conllevan un nuevo espacio e itinerario de los personajes.

Los lugares y seres fantásticos son sustituidos por otros reales y cercanos. Del caballero errante en busca de *aventuras* extraordinarias, pasamos a enamorados separados contra su voluntad y entregados a la búsqueda mutua. El itinerario de la *aventura* caballeresca se transforma en *búsqueda viajera*. La reducción al espacio y al tiempo contemporáneos y la eliminación de lo maravilloso artúrico ha llevado a calificar la producción de estos autores como “realista”⁸. Los espacios fantásticos se sustituyen por los geográficamente conocidos. El castillo imaginario por el burgo del viajero contemporáneo. Sobre lo maravilloso y simbólico se impone lo cotidiano.

En *El milano* (1202) de Jean Renart, la joven Aelis buscando a su enamorado se aloja en Toul, acompañada de Isabel, una joven que la había acogido en su pobre casa, y prosigue su búsqueda camino de Normandía. Pasan por Châlons, Rouen, Montivi-

7 Se puede seguir con una larga lista de ejemplos: Boores será seducido mágicamente por una doncella en el *Castillo de la Marca*. Perleवास vencerá a un diablo en el *Castillo de la Torre de Cobre*. Lanzarote pasará pruebas en el de *La Dolorosa Guardia*, en el de las *Damas*, en el de los *Grifos*, en el *Inexpugnable*, etc. Sobre estos y otros castillos, cf. Alvar: 1991: 80-8; las páginas de Dubost bajo el epígrafe “Le château de l’aventure romanesque”, 1991: 366-389; Duce García establece una tipología de castillos encantados referida a la literatura española (2005: 213-231).

8 Lejeune-Dehousse 1978: 400-453. También se han designado como “romans de estilo gótico” (Louison 2004).

liers. Tras más de dos años de infructuosa búsqueda y agotados los recursos, se asientan en Montpellier trabajando como bordadoras.

Su enamorado, Guillermo, no hace un itinerario menor; llega a Santiago a una hospedería importante de peregrinos, cuyo dueño lo contrata como su principal administrador. Por un peregrino, podrá orientar de nuevo su búsqueda volviendo a Montpellier donde tendrá lugar el fortuito y feliz reencuentro de los enamorados.

La comparación de dos relatos inspirados en el mismo argumento, *Manekine* de Philippe de Remy y el *Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart, permite observar el cambio narrativo del viaje entre la mitad del XIII y principios del siglo siguiente.

En *La Manekine* (1230-1240), el rey de Hungría ha concedido en el lecho de muerte de su esposa el don en blanco de casarse con aquella que se le parezca más. Por lo que se ve obligado a casarse con su hija ya que es la única del reino con tal parecido. Para evitar el incesto, ella se amputa la mano y huye de la condena a muerte, ordenada por su padre, en una embarcación sin vela ni remo. En un rápido viaje, aparece en Escocia, cuyo rey se enamora y se casa con ella; pero, víctima de otra intriga y obligada a otra huida con su hijo y también en un barco sin vela, llega a Roma donde es acogida por un rico senador. Mientras tanto, el rey de Escocia regresa de los torneos, descubre lo ocurrido a su esposa e inicia un largo viaje en su busca que le lleva de la India Mayor al septentrión. Finalmente, se dirige a Roma, a la vez que el arrepentido padre de la Manekine, el rey de Hungría. Ante el Papa, se efectuará el encuentro de todos y el final feliz, sin faltar la recuperación milagrosa de la mano amputada. El relato se cerrará con otra sucesión de viajes marinos de los jóvenes monarcas a Armenia, Hungría y, después, a Escocia. Itinerarios cortos y detallados, bien conocidos por el autor⁹, se alternan con otros viajes que recorren todo el mundo conocido en la época. El del rey de Escocia no es menor que el de su esposa, ya que recorre todo puerto e isla conocidos y países sólo poblados por fieras salvajes, serpientes y escorpiones, desde la India oriental al septentrión.

El dilatado espacio geográfico y social de *La Manekine*, al pasar a la narración de Jean Maillart, el *Roman du comte d'Anjou* (1316), se reduce al itinerario real y físico que pueden recorrer los personajes. Las plegarias a la Virgen no facilitan, en este relato, la embarcación sin vela ni remo que transportaba al otro extremo de Europa a la protagonista del relato anterior¹⁰. La hija del conde de Anjou y la nodriza que la acompaña sufren las penalidades de la huida por un bosque hostil, la frugalidad de la comida propia de pobres campesinos (un mendrugo mohoso) y un alojamiento no mejor. Llegan a Orleans, donde son acogidas por una viuda y su hija, unas pobres

9 A un calendario preciso de los acontecimientos, se une la precisión geográfica del itinerario de sus personajes: nuestra protagonista llega al puerto de Berwick, la corte se reúne en Dundee; la reina madre, contrariada por el matrimonio, se retira a Perth. En el puerto de esta ciudad, tiene lugar la despedida de los esposos y el embarque del rey para los torneos en Francia. Tras una noche de navegación llega a Dam, donde el rey de Escocia se informa de que el conde de Flandes está en Gante preparando el torneo y se dirige a esta ciudad. Recorre Resson, Lille y Épernay. La reina, a su vez, embarcado el rey hacia Francia, regresa a Berwick y, de aquí, a Dundee. De la misma manera, el itinerario del mensajero que lleva la noticia al rey del nacimiento de su hijo es presentado detalladamente (cf. Carmona 2002: 331-333).

10 Maillart elimina lo maravilloso céltico, como la travesía marítima sin vela ni remos de la tradición legendaria celta (*Tristán, Guigemar*); y también lo maravilloso cristiano; al suprimir que la joven se corte la mano, hace innecesario el milagro de su recuperación.

obreras cuya indigencia no les permite comer y dormir mejor que en el alojamiento anterior¹¹. Ejercen, como en el relato de Jean Renart, de bordadoras; pero, acosada nuestra protagonista por unos jóvenes burgueses, se encaminan a Lorris. En la espesura de un bosque se encuentran con el castellano de Lorris, que las alberga en su castillo donde la conoce el conde de Bourges y con el que contrae matrimonio. De nuevo, es víctima de una conspiración, ahora por parte de la tía del conde; y tiene lugar otra penosa huida de nuestra protagonista. También, como el anterior relato de Ph. de Remy, con el bebé, fruto del matrimonio. Madre e hijo atraviesan el bosque y llegan a Estampes donde la alcaldesa las acoge en su casa; esta vez, entre las protestas de su marido, mercader. Obligada a seguir su camino, se dirige a Orleans para recibir las limosnas del obispo. Allí se apiadará de ellos una pobre mendiga que los acoge hasta ser recibidos en el Hôtel-Dieu, centro episcopal de beneficencia.

Por su parte, el conde, tras conocer la traición de la que ha sido víctima su esposa, inicia su búsqueda como peregrino penitente con el voto de ayunar e ir a pie con la misma vestimenta y el mismo calzado¹² hasta encontrarla. Se dispone a “mendigar el pan de puerta en puerta por las villas; y para mayor sufrimiento, vistiendo como un mendigo, soportar las peores palabras de desprecio con golpes y maltrato” (vv. 5286-92). En su recorrido, pide limosna a un villano, de un cura recibirá un ennegrecido mendrugo de pan y dormirá a la intemperie; cuando se acerca a Estampes, es acosado por perros e insultado y menospreciado por sus habitantes (vv. 5422-60). Informado por la misma alcaldesa que había acogido a la esposa y al hijo, se dirige también a Orleans. En una cola de dieciséis mil pobres y mendigos que esperan limosna, recibe palos e insultos de los guardias que ponen orden en la muchedumbre de pordioseros (vv. 5621-99). El limosnero que había atendido a la madre y al niño facilitará al conde el encuentro y el feliz final.

Si, en *La Manekine*, encontramos grandes viajes por todo el mundo conocido en la época (Hungria, Escocia, Roma, Armenia, la India y el septentrión); por su parte, los personajes de Maillart hacen un recorrido corto; es decir, el posible dentro de sus limitaciones humanas, sin ayuda sobrenatural. Recorren etapas de unas decenas de kilómetros al sudeste de París¹³. El espacio recorrido aumenta veracidad y realismo al ser repetido por nuestra fugitiva y su esposo. Los personajes que encuentran, de condición baja y humilde, toman mayor protagonismo: sicarios y verdugos, un mundo de viudas pobres, alcaldesas, mercaderes y villanos, clérigos, mendigos y limosneros. El comportamiento es el habitual, el cotidianamente observable, lejos de idealización alguna. El espacio recorrido es el que *se puede* recorrer a pie. El itinerario no es de castillo en castillo sino de burgo en burgo, de ciudad en ciudad¹⁴. Este tipo de narración lleva consigo la eliminación de lo maravilloso cristiano y de los recursos tradicionales de la narrativa cortés presentes en *La Manekine*

11 “Mez, s’aucun me fesoit demande / qu’iex mes ne quans elles mengierent, / je dis que pois reschauféz ierent / du jour devant, et puis des oez. / Male viande iert a leur oez: / du pain noir et de l’iau plate” (vv. 1330-1335).

12 “Des or mes m’estuet esprover / qu’est povreté et qu’est malaise” (vv. 5254-5).

13 De Angers a Orleans (en la actualidad, 247 km); de Orleans a Lorris (53 km); de Lorris a Estampes (76 km); y de Estampes a Orleans (66 km).

14 No olvidemos la importancia que toman las descripciones de ciudades como la de Roma (*Mirabilia urbis Romae*) en las guías (Rubio 1986: 35).

(don en blanco, barco sin remo ni vela, torneos, milagros, etc.). Lo maravilloso no cabe en la nueva realidad narrativa.

La reducción a un paisaje preciso y conocido; la importancia de personajes secundarios y populares -los reyes del relato anterior son sustituidos por condes, los senescales y los senadores por burgueses, o alcaldesas o viudas indigentes-; las escenas de la vida cotidiana y popular; un recorrido social por el espacio cerrado y urbano. Es la presentación de una nueva percepción del espacio que designé en otro momento como *inmanente*¹⁵. En la literatura llamada *realista* o *gótica* de los siglos XIII y XIV, el espacio y su descripción toman protagonismo; elementos caracterizadores de la narrativa de viaje.

3. Narración viajera y libros de viaje

Jean Renart abre el camino a un modelo de viaje, el comercial, burgués y *realista* del siglo XIII; a esta actitud narrativa pertenece la modalidad de los *libros de viaje* que van a aparecer, una década después, en la segunda mitad de este siglo. La nueva concepción del relato prepara y facilita el tipo de narración de los *libros de viaje* que florece en la segunda mitad de este siglo. Narración literaria y relato de viaje no dejan de estar imbricados.

Paralelamente al desarrollo de la narrativa literaria *realista*, florece el género de los libros de viaje. En pocos años, aparecen la *Historia Mongalorum* de fray Juan de Pian de Cárpine y la *relación* de Benito de Polonia, en 1247; la carta de Sempad, condestable de Armenia, y la *Historia Tartorum* de Simon de Saint-Quentin, en 1248; en 1255, el *Itinerarium* de Guillermo de Rubruc; hacia 1270, la relación de David d'Ashby; hacia 1292, la *Carta* de Juan de Montecorvino; el siglo se cerrará con el *Divisament dou monde* de Marco Polo (1298).

Lo que entendemos por *libro de viaje* no deja de tener una doble herencia de la narrativa anterior: si la narración *realista* o *gótica* aporta una nueva percepción del espacio, de la bretona o artúrica mantiene el interés por el desenlace en una *aventura* extraordinaria. El conocimiento de lo extraordinario está también al final del viaje¹⁶.

El hombre medieval cree vivir en un mundo *conocido* aunque le sea desconocido “porque –como señala E. Popeanga –todo espacio (real o imaginario) está mencionado o escrito de antemano” (2002: 59).

Surge la necesidad de *descubrir* lo conocido pero no visto hasta el momento. En el siglo XII, se usa en el sentido de “quitar lo que cubre” y “desvestir” (1230); en el XVI,

15 “El espacio no está lleno de significaciones que lo trascienden sino que nos ofrece, sin más, lo percibido. En este sentido, podemos hablar de una percepción *inmanente* del espacio”, frente al *transcendido* y neoplatónico del siglo XII (Carmona 2002: 338).

16 Para Bajtin, el cronotopo de la novela caballerescas es “*un mundo milagroso en el tiempo de la aventura* [subrayado por el autor]” (Bajtin 1989: 306). En cuanto a la narrativa del XIII señalada, podríamos añadir que se trata de *un mundo milagroso* partiendo del presente cotidiano. Hay una serie de rasgos caracterizadores de la literatura de viaje que no son ajenos a la narrativa artúrica y, en particular, la posterior señalada: 1) en cuanto que “la narración se articula sobre el trazado y recorrido de un itinerario”; 2) adopción de orden cronológico; 3) importancia del orden espacial. Y “un propósito totalizador de describirlo todo, de incorporarlo todo al relato, aunque sólo sea mediante su simple mención” (Pérez Priego 1984: 220-234).

como “percibir una cosa desde un lugar”. “Dar a conocer el primero una cosa ignorada” (Rey 2002: 1012)¹⁷.

El viajero va *reconociendo* la geografía bíblica y los seres de su imaginario: unicornio (hipopótamo), etc. Pero el viaje es una experiencia personal, particularmente en cuanto se expresa un testimonio de algo nuevo. Es lo que Eugenia Popeanga ha designado como *discurso mixto* (2002: 59).

La fusión medieval de espacio y tiempo hace del viaje a Asia un recorrido no sólo espacial sino también temporal; el viaje que nos puede llevar al *descubrimiento* del Paraíso Terrenal. El viaje va del presente del viajero al principio de la Historia. El viaje medieval es un “proceso continuo de mistificación y desmitificación” (Popeanga 2002: 61). Se desmitifica el recorrido realizado -lo descrito directamente- pero no el destino buscado; como la búsqueda del Paraíso de los conquistadores de América; móvil que les impulsa a recorrer en pocos años un continente, como refleja la toponimia (Amazonas, California, Patagonia, etc.).

Así como el caballero del *roman* artúrico tiene que luchar con monstruos y seres demoníacos para culminar su aventura en un lugar de difícil acceso, rodeado de agua o aire impenetrable; el Paraíso se concibe de forma similar rodeado de un cinturón de fuego y montañas y de dragones y monstruosas serpientes. Si el público unas décadas anteriores quedaba fascinado con las aventuras extraordinarias de los caballeros, al fin y al cabo “vains et plaisants”, el nuevo queda más fascinado porque oye historias extraordinarias vividas realmente.

El relato de viaje de fray Jordán Catalán de Séverac, resume en su título, *Mirabilia descripta* los dos elementos que sustentan la atracción y fascinación de los libros de viaje y su misma caracterización como género. La *descripción* de los espacios que recorre responde a un diseño dado. Es un desplazamiento hacia Oriente, haciendo un recorrido contrario al del sol. Recorre un *lugar* inseparable de *su* tiempo; es decir, de su historia que, a su vez, se ordena siguiendo el curso solar. La historia va de oriente a occidente, según el tópico de *translatio imperii*. El viajero siguiendo un curso inverso, hace también un viaje al pasado. En su desplazamiento de Occidente a Oriente, en un caminar inverso al de los astros y al movimiento del tiempo, recorre un espacio que se sitúa entre el que encalló el Arca de Noé y el Paraíso Terrenal.

Viaja para *describir* (*descripta*) lo *maravilloso* (*mirabilia*)¹⁸. Es el término que se repite en el relato de Séverac y que justifica lo relatado (*mirabilis, mirabile valde, Mirabile magnum, etiam! mirae admirationis!*, multa et infinita *mirabilia*, etc.) La raíz *mir* (latín: mirar) implica mirada, percepción visual. Valorando lo maravilloso cristiano, lo *miraculosus*.

Se atiende, pues, a lo que puede ser *mirado* y *admirado*; se trata de lo maravilloso *real*, cuya existencia es garantizada por el testimonio del viajero o por testigos fidedignos: así, el término *vidi* aparece asociado a *mirabile*.

17 “*Descubrir* -escribe Olschki- no significaba solamente encontrar cosas nuevas, sino en primer lugar reconocer en la realidad aquello que la imaginación y una fe tradicional daban por existente” (cit. por Rubio 1987: 26).

18 Entre los siglos VII y X se difunde en Occidente las *mirabilia Indiae* como la *Epistola Premonis regis ad Trajanum Imperatorem*, la carta apócrifa de Alejandro a Aristóteles, la correspondencia entre Alejandro y Dindymus y la carta del preste Juan (Rubio Tovar 1987: 22-23).

En Asia tiene lugar el encuentro entre el espacio *real* y el espacio *imaginario*: es el tema fundamental. En un momento histórico determinado, el libro de viajes y el relato de ficción del XIII responden a un mismo “imaginario espacial”. Para el cartógrafo medieval “su objetivo es confirmar, no crear un conocimiento” (Zumthor 1994: 312); y “el mapa medieval es un relato” (Zumthor 1994: 324). Hay una fusión, pues, del espacio literario narrativo con el del libro viaje. La tradición literaria, la cultural y filosófica del XIII proporcionan la precisión descriptiva, el interés por el dato tal como es percibido; pero se integra en el imaginario heredado.

Difícilmente se podrá ver aquello que previamente no es *conocido* o *imaginado*. Al finalizar el siglo XIII, el *imaginario* está configurado y va a condicionar la visión del mundo hasta la época moderna. Cristóbal Colón y las *relaciones* o crónicas de los conquistadores ajustarán la realidad descubierta al espacio medieval imaginado. El descubrimiento del otro, el viaje como revelación de la *alteridad*, no está referido al sujeto que viaja. Sobre el *yo*, está el *nosotros* colectivo. La subjetividad del viajero quedó subordinada al *nosotros*¹⁹.

El viajero queda despersonalizado, reducido a testigo, al mero registro de lo percibido. Queda eliminado lo acaecido directamente: su aventura personal. Es lo que echa de menos el lector moderno. Se imponía, pues, el *yo* colectivo; el *nosotros*, sobre el individuo.

El imaginario individual integrado en el de la comunidad es entendido como *realidad*²⁰. De aquí, la importancia de la *función referencial* en los libros de viajes señalada por Eugenia Popeanga²¹. El viajero *describe* una *realidad dada* y difícilmente entra su observación y curiosidad en conflicto con ella. La experiencia del viajero aclara la *significación* de la *realidad* y no discute su *autenticidad*²². Popeanga lo ha precisado así:

El trasfondo mítico-simbólico que rige en toda creación medieval aflora en algunos libros de viaje, de manera distinta, desconcertante. La aventura de conquista y descubrimiento emprendida como acción y narrada por el autor-viajero permite al público participar de las “maravillas” de un mundo desconocido sin cuestionarse ya si lo contado es verdadero o no (1991b: 26).

Es, por todo ello, por lo que, en la Edad Media, hablamos de *libros de viaje* antes que de *libros de viajeros*. Aquellos preceden a estos, pero el relato de ficción narrativa del XIII y principios del XIV anuncia y prepara la llegada de estos últimos.

19 “S’il a bien présence d’une conscience dans les textes, c’est avant tout une conscience collective, suscitée par la découverte d’autres manières de vivre ou de penser” (Guéret-Laferté, 1994: 206).

20 El libro de viajes pretende sustituir una poética de la ficción por otra de la *realidad*, recurriendo a la descripción.

21 “Se trata de discursos en que la función referencial es fundamental, puesto que lo que se cuenta-comunica representa una referencia continua a un contexto determinado” (1991a: 150).

22 Los viajeros medievales parecen seguir a san Agustín cuando afirma que “lo importante es meditar sobre la significación de un hecho, no discutir su autenticidad” (cit. por Bercovici-Huard, 1976: 223).

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (1949): *El convivio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- ALVAR, Carlos (1991): *El rey Arturo y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BÉDIER, Joseph (1908-1912): *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*. París: Honoré Champion.
- BERCOVICI-HUARD, Carole (1976): “Prolegómenos à l’étude de l’Inde au XIII siècle”, *Senefiance, Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation medievales*. Vol. 2: 223-234.
- BURCKHARDT, Titus (1999): *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Palma de Mallorca: Medievalia.
- CARMONA, Fernando (2001): *La mentalidad literaria medieval*: Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones.
- (2002): “El espacio narrativo a la aparición de la literatura de viajes del siglo XIII”, Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 327-342.
- (2016): “*Locus amoenus / locus horroris*: el marco espacio-temporal del combate caballeresco (*Erec, Le Bel Inconu, Jaufré, Amadis*)”, Esther Corral, Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo (eds.), *Cantares de amigos. Estudios en homenaxe a Mercedes Brea*. Universidade de Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 207-220.
- DUBOST, Francis (1991): “Le château de l’aventure romanesque”, *Aspects fantastique de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*. París: Honoré Champion. Vol. I, 366-389.
- DUCE GARCÍA, Jesús (2005): “Fantasías caballerescas: aproximación al motivo de los castillos encantados”, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*. Noia (La Coruña). Vol. II, 213-232.
- GILSON, Étienne (1976): *La filosofía en la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos.
- GUÉRET-LAFERTÉ, Michèle (1994): *Sur les routes de l’Empire Mongol. Ordre rhétorique des relations de voyage au XIII et XIV siècles*. París: Honoré Champion.
- LE GOFF, Jacques (1999): *La civilización del occidente medieval*. Barcelona: Paidós.
- (1972): *La Baja Edad Media*. Madrid: Siglo XXI.
- LEJEUNE-DEHOUSSE, Rita (1978): “Jean Renart et le roman réaliste au XIII siècle”, *Le roman jusqu’à la fin du XIII siècle. Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Heidelberg: Carl Winter. Vol. 4/1: 400-453.
- LOUISON, Lydie (2004): *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*. París: Honoré Champion.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane (1980): *La Manekine. Roman du XIII siècle*. París: Stock-Plus Moyen Âge.
- PAREDES, Juan (2012): “Le sentiment de la nature dans l’épopée romane. Paysage et description expressive dans la *Chanson de Roland*”, *Le Moyen Age*. N° CXVIII, 1: 75-88.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1984): “Estudio literario de los libros de viajes medievales”, *Epos*. N.º. I: 217-239.
- POPEANGA, Eugenia (1991a): “El discurso medieval en los libros de viajes”, *Revista de Filología Románica*. N.º 8: 149-162.
- (1991b): “Lectura e investigación de los libros de viaje medievales”, *Revista de Filología Románica. Los libros de viajes en el mundo románico*, Anejo I: 9-26.
- (2002): “Viajeros en busca del Paraíso Terrenal”, Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 59-75.
- REY, Alain (2002): *Dictionnaire historique de la langue française*. París: Robert.
- ROQUES, Mario, ed. (1964): *Jehan Maillart. Le roman du comte d'Anjou*. París: Honoré Champion.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1987): *Libros españoles de viajes medievales*. Madrid: Taurus.
- SWEETSER, Franklin, ed. (1974): *Jean Renart. L'Escoufle. Roman d'aventure*. Paris-Genève: Droz.
- ZUMTHOR, Paul (1994): *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Fernando Carmona Fernández es catedrático emérito de la Universidad de Murcia. Ha publicado más de un centenar de artículos y trabajos; y una veintena de libros (monografías, traducciones y ediciones de congresos y coloquios). Particularmente, sus trabajos se han referido a textos medievales y algunos de ellos a libros de viaje.

Fecha de recepción: 04-03-2021

Fecha de aceptación: 15-04-2021

**DIPINGERE CON LA SCRITTURA.
BREVI CONSIDERAZIONI SUL RITRATTO
FEMMINILE DAL *PIACERE* ALLE *VERGINI
DELLE ROCCE* DI GABRIELE D'ANNUNZIO**
(Painting with words. Some considerations on the picture of women from *The
Child of Pleasure* to *The Virgins of the Rocks* by Gabriele D'Annunzio)

Linda Garosi*
Universidad de Córdoba (España)

Abstract: This essay deals with a fundamental aspect of D'Annunzio's research which is the fusion of writing and figurative art, and its declination according to the dictates of *fin de siècle* aesthetics. The study intends to highlight the stylistic and compositional modalities, as well as the poetic purpose and ideological values, of the ekphrastic experimentation carried out in the transition between the debut novel (*The Child of Pleasure*) and the novel of *superomismo* (*The Virgins of the Rocks*). The textual analysis will examine how the portraits of female characters, constructed through the comparison with objects of art, rest also on the narration of the effect produced on the Self of the protagonist who chooses and looks at these works of art. The vision turns out to be crystallized in verbal images which adorn the pages of the book which, in turn, becomes a museum and offers itself to the eye of the contemporary reader of the time, proposing a new aesthetic canon of Beauty.

Keywords: *Ekphrasis*; Woman portrait; Italian novel; Gabriele D'Annunzio; image and word.

Resumen: Il saggio si occupa di un aspetto fondamentale della ricerca compiuta da D'Annunzio che è la fusione di scrittura e arte figurativa, e della sua declinazione secondo i dettami dell'estetismo finisecolare. Lo studio intende mettere in luce non solo le modalità stilistiche e compositive, ma anche la finalità poetica e le valenze ideologiche,

* **Dirección para correspondencia:** Linda Garosi. Dpto. de Ciencias del Lenguaje. Área de Filología Italiana. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza Cardenal Salazar s/n 14071 Córdoba. e.mail: linda.garosi@uco.es

della sperimentazione ecfrastrica realizzata nel passaggio tra il romanzo di debutto (*Il piacere*) e il romanzo del superomismo (*Le vergini delle rocce*). L'analisi testuale prenderà in esame come i ritratti dei personaggi femminili, costruiti attraverso la comparazione con oggetti d'arte, poggino altresì sulla narrazione dell'effetto prodotto sull'io del protagonista che sceglie e guarda tali opere d'arte. La visione viene cristallizzata nelle immagini verbali che ornano le pagine del libro, il quale, a sua volta, diventa museo e si offre allo sguardo del lettore del tempo proponendogli un nuovo canone estetico di Bellezza.

Palabras clave: *Ekphrasis*; Ritratto femminile; Romanzo italiano; Gabriele D'Annunzio; arti figurative e letteratura.

1. Introduzione

Fin dagli inizi, la formazione letteraria di Gabriele D'Annunzio scorre in parallelo al suo apprendistato artistico. Mentre l'intensa attività giornalistica degli anni romani (1882-1888) attesta l'assidua frequentazione di musei, esposizioni e concerti, così come il vivo interesse del giovane per pittura, scultura e musica, la penna dello scrittore esordiente rivela un profondo senso unitario delle arti in linea con le temperie culturali provenienti d'Oltralpe, in cui la mescolanza tra i linguaggi artistici è rivendicata come la cifra autentica della nuova sensibilità estetica che si afferma alla fine del secolo. Se la fusione della parola con suono, colore e ritmo costituisce un elemento fondante dell' "amor sensuale per la parola" professato dallo scrittore abruzzese, nel contempo rappresenta una costante molto proficua della ricerca compiuta verso "un ideal libro di prosa moderna", nel "proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche" (D'Annunzio 1988: 640) programmaticamente espresso nel prologo a *Trionfo della morte* (1894). Tale dichiarazione di poetica è poi puntualizzata nelle *Vergini delle rocce* (1895) e culmina nelle pagine del *Fuoco* (1900).

In tale percorso di innovazione compiuto da D'Annunzio nel tentativo strategico, va ricordato, di acclimatare in Italia le nuove tendenze artistiche insieme a un'inedito modo di rapportarsi tra arte (e artista) e società, è noto che il versante figurativo (e plastico) rappresenta il punto di maggior attrazione, una fonte inesauribile di suggestione stilistica e compositiva. Come sottolinea Marinoni (2016), nel tessuto di immagini che la penna dannunziana tesse nel reciproco trascorrere da un codice all'altro, "un ruolo primario è assegnato alle dinamiche ecfrastriche e alle risultanti poetiche del visuale e del figurato". Ciò nonostante, è importante chiarire ai fini del nostro discorso che la simbiosi tra scrittura e pittura, così come è sperimentata da D'Annunzio, non tende tanto alla resa iconografica della rappresentazione verbale; ma radica piuttosto "in quella così insistita nostalgia nei vari mezzi tecnici che nei secoli hanno servito l'uomo per tradurre in forme d'arte il fiore dei suoi sogni [...] perché l'arte è per D'Annunzio essenzialmente stile, espressione formale" (Tamassia Mazzarotto 1949: 12). È vero infatti, come ribadisce Gibellini, che "l'Imaginario rimase un creatore d'immagini verbali, non iconiche" (2016: 112). D'Annunzio, come ebbe a sottolineare Anceschi in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* [(1976)

apud Lisa 2007: 76], “ingigantisce la realtà verso il sublime, cerca il sublime negli oggetti preziosi” e nel contempo forza la parola “ad una sua condizione vaga e indeterminata di simbolo” (82) che possa, non rappresentare, ma alludere analogicamente all’ulteriorità di senso dell’esistenza a cui l’incompiutezza di ogni esperienza rimanda.

Inoltre, va osservato che la sperimentazione ecfraistica non si limita esclusivamente ad un innesco pittorico funzionale alla compagine del romanzo ed esornativo dello stile allineato alle tendenze formaliste del momento. Ci interessa puntualizzare infatti che per D’Annunzio l’*ekphrasis* sarà un espediente fondamentale del suo modo di lavorare (riscrittura e manierismo) e, funzionale alle premesse del decadentismo estetizzante, sostanzia la “narrazione dell’immagine, della visione e della fruizione insieme” dell’opera d’arte (Caltagirone 2009: 68) esperita da “una sola unica *dramatis* persona” (D’Annunzio 1988: 640). Ne consegue che la scrittura ecfraistica non mira solo a una descrizione dell’oggetto artistico con esiti di visibilità, ma serve per dotare la parola di una forza allusiva e suggestiva che permetta all’artista di orientare e coinvolgere il lettore nell’esperienza sensoriale e immaginativa fatta dal personaggio al centro della *fabula*, la quale ricostruisce “la sua particolar visione dell’universo” (D’Annunzio 1988: 640) e in cui si proietta D’Annunzio stesso in virtù del rapporto scambievolmente tra arte e vita. Il sottile gioco di *correspondances*, di analogie e rimandi con la pittura (ma anche con la scultura, le arti minori e la musica) messa in atto dalla scrittura dannunziana non tende alla semplice riproduzione dell’oggetto d’arte (referente iconico); ma anzi si presenta come continuazione dell’immagine che, non solo dice di sé (descrive), ma narra di sé (racconta), assecondando, attraverso la scoperta del “particolare” e della sua trasfigurazione in invenzione letteraria, “l’enigmatica continuazione della natura attraverso le risorse della parola scritta, dello stile” (Oliva, 1992: 14).

Prima di presentare il corpus di romanzi su cui si svolgerà la nostra analisi, va chiarito che la ricognizione sui testi ha l’obiettivo di indagare e, al tempo stesso, di illustrare il concetto stesso di ecfraisi a cui D’Annunzio sembra rifarsi, non solo a livello macrotestuale, come elemento attivo della prassi compositiva e del tema (Yacobi, 1995), ma anche per accrescere la valenza analogica del referente linguistico (Krieger, 2019 [1992]). D’altro canto, in mano all’artista abruzzese, si esplica come una delle possibili varianti di quella intertestualità che sottende l’intera opera dannunziana.

In sintesi, come spiega Marinoni (2016):

gli indici contestuali figurativi [...] sono dunque la traccia di uno stile della “visione” che, di volta in volta, aiuta a sentire prossimi gli orizzonti di una configurazione percettiva di micro e macrocosmi. Salto emozionale e dimensione creativa s’inficiano del più mirabolante veleno sinestetico, originando frenetiche vibrazioni tra una linea artistica e l’altra, specie nei diagrammi dello stile e della retorica: fra il “sentire visivo”, il “sentire sonoro” e l’auscultazione totale dell’immaginario.

Su queste premesse il presente articolo intende circoscrivere un oggetto di studio preciso: il ritratto dei personaggi femminili. Nello specifico si prenderanno in esame brani tratti dal *Piacere* (1889) e dalle *Vergini delle rocce* (1895) particolarmente significativi in

quanto catalizzatori di materiali e tendenze che permettono di rintracciare il filo rosso che collega, senza soluzione di continuità, lo scrittore esordiente e cronista mondano (1882-1888) all'autore del primo romanzo e, passando per il *Trionfo della morte*, all'*artifex additus artificii* che pretende fare del libro non imitazione ma continuazione della Natura, dal momento che “libero dai vincoli della favola, portasse alfine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale – di un essere umano collocato nel centro della vita universale” (D'Annunzio 1988: 639)¹.

La *descriptio muliebris* si avvale di elementi figurativi, più o meno scoperti, tratti dal repertorio dello scrittore e diversamente combinati a esplicitare non solo l'ispirazione dell'artista che si finge pittore e palesa così le sue elezioni di gusto, ma anche l'effetto prodotto nell'io che guarda e che, tematizzato nella narrazione della visione, viene offerto al lettore. Vi è contenuto un vero e proprio un invito a identificarsi nella figura di intellettuale e aristocratico incarnato dal protagonista proposto come modello umano vincente nel tempo dissacrante della riproducibilità dell'arte, del liberismo e della democrazia sociale. Nel modo di rappresentare i personaggi femminili centrato sul raffronto con l'arte si materializza la loro immagine mentale così come è presente nei ricordi, nelle proiezioni, nei sogni dell'io lirico. Ciò è accentuato dal fatto che nell'operazione ecfraistica D'Annunzio pare seguire le convenzioni tradizionali della *descriptio muliebris*. La retorica della *descriptio* (Pozzi 1993 [1979]) prevede, in primo luogo, la selezione di un ristretto numero di parti del corpo (testa, capelli, fronte, ciglia, occhi, guance, labbra, bocca, denti, collo, seno, braccia, mani, piedi) e poi l'attribuzione a ciascuna delle parti del corpo di referenti metaforici legati, *in primis*, alla luminosità o al colore, e in secondo luogo alla consistenza tattile oppure alla fragranza. A tali procedimenti, D'Annunzio associa (accostandosi è legittimo supporre alla ritrattistica petrarchesca, che tanta fortuna ebbe nella critica d'arte)² l'uso dell'enumerazione delle singole parti del corpo in modo che non pervengano a comporre un'immagine compiuta della donna, se non per sineddoche.

2. Tra rarefazione ritrattistica e *tableaux vivants*, il ritratto muliebri nel *Piacere*

Consapevole della crisi della formula naturalista e candidandosi a massimo rappresentante nazionale del romanzo psicologico alla moda D'Annunzio scrive ne “L'ultimo romanzo” (*Cronaca letteraria*, 26 maggio 1888), uno degli ultimi articoli che firma come giornalista prima di licenziarsi per dedicarsi alla composizione del *Piacere*:

La descrizione naturalista e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte. La descrizione de' luoghi e delli avvenimenti, in somma, non è quasi mai messa d'accordo con le speciali condizioni intellettuali del personaggio. (D'Annunzio 1996: 1194)

1 Su questo punto, per meglio inquadrare le questioni che l'articolo pretende affrontare, è particolarmente significativo, ricordare che D'Annunzio riprende qui un'idea che, tratta dalla biografia che Séailles aveva dedicato a Leonardo Da Vinci (*Leonardo de Vinci. Sa vie, son œuvre*, 1892), attribuisce all'amico e mentore, il pittore Michetti (Andreoli 1988: 1299).

2 Su Petrarca è utile il riferimento ai saggi di Marcello Ciccutto (2006) e di Ezio Raimondi (1994).

Nell'allestire le originali soluzioni stilistico-compositive che intendono arginare tale falla, il dialogo con le arti figurative ricopre un ruolo fondamentale. Infatti, come osserva Andreoli, se “nelle prime prove la scrittura si appoggia al quadro, limitandosi la pagina a trasporre, tradotti in parole, immagini e colori, in rapido volgere di tempo D'Annunzio andrà molto oltre” (1996: XXIII) entrando, si aggiunga qui, nel vivo di quella sperimentazione del frammento ecfrastico allo stesso tempo in cui si staccava dal fenomenismo verista e agganciava le nuove tendenze iconografiche e culturali che lo scortavano oltre il Naturalismo alle soglie della prima declinazione, quella finisecolare, del Simbolismo. Ciò è programmaticamente espresso già nel prologo al *Piacere* (e poi, come vedremo, puntualizzato in quello al *Trionfo della morte*) con “l'individuazione dell'opera di un pittore, di Michetti, come provvista delle stesse caratteristiche cui aspira il modello dannunziano di prosa moderna, capace anch'essa di profonda introspezione psicologica, in un processo di semplificazione” (Caltagirone 2009: 69).

La scrittura dannunziana è alimentata, fin dalle prime prose giovanili, da un movimento continuo di intertestualità figurativa che, se non sempre è citazione diretta, è comunque volta a mostrare scopertamente al lettore gli indici contestuali di riferimento dell'artista. Se considerate separatamente dalla struttura narrativa in cui sono inserite, le descrizioni ecfrastiche costituiscono dei luoghi testuali attraverso i quali è possibile gettar luce sulla ricerca che l'autore compie progressivamente nel senso di “una adeguata traduzione formale dell'esperienza visiva, ricerca esplicita fino al punto di identificarsi con l'accettazione di precise correnti artistiche”, come suggerisce Marabini Moevs (1976: 143) nel caso del *Piacere*. Nel primo romanzo dannunziano ebbero infatti il loro banco di prova i materiali già collezionati nelle cronache d'arte e nelle prime prove di scrittura, in linea con la nuova sensibilità estetica della fine del secolo e con i codici pittorici in voga (tra i rinvii più significativi si ricordino Moreau, Alma-Tadema e Rossetti, oltre all'omissione altrettanto emblematica degli Impressionisti), così come l'anacronismo del teorico già orientato verso il ritorno all'antico nell'imminenza di un “nuovo Rinascimento”, preconizzato da Hippolite Taine (*Philosophie de l'Art*, 1865) e Walter Pater (*Renaissance*, 1867-1877).

È utile ricordare allora, ai fini del nostro discorso, che a metà degli anni Ottanta, un D'Annunzio poco più che diciottenne giunge a Roma attratto dalla vivacità culturale, dalle iniziative editoriali e dalla mondanità aristocratico e alto borghese che valse alla capitale del Regno d'Italia l'appellativo di “nuova Bisanzio”³. I cenacoli di artisti e letterati riuniti nel Caffè Greco e anche intorno alle riviste dell'epoca, ne costituiscono le realtà più vitali ed emblematiche. Sotto la guida di Francesco Paolo Michetti, D'Annunzio si inserisce perfettamente nel clima della città, nel contempo l'amicizia con i più importanti conoscitori italiani della letteratura e arte inglesi del tempo (Enrico Nencioni e Giuseppe Chiarini) gli scoprono inedite tendenze artistiche insieme alle opere⁴.

3 Per un approfondimento sull'apprendistato figurativo di d'Annunzio e delle coordinate culturali in cui si svolge, si rimanda al volume collettaneo: *D'Annunzio a Roma* (1990) e al numero monografico “D'Annunzio e le arti figurative” pubblicato su *Quaderni del Vittoriale* (1982).

4 Sul rapporto eclettico con le arti di D'Annunzio, e su questo punto in particolare, rimane fondamentale lo studio di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1996 [1930]). Per un ulteriore approfondimento del versante anglosassone, tra gli interventi più recenti, si ricorda quello di Giuliana Pieri, “The Cultural Consciousness of D'Annunzio” (2009: 175-191). L'aggiornamento culturale, tuttavia, avveniva principalmente attraverso la mediazione francese come ebbero modo di attestare i lavori di Guy Tosi (ora raccolti in Tosi 2013).

Grazie a tali suggestioni tenderà i primi agganci all'attualità pittorica, ma soprattutto realizzerà le prime prove di scrittura contaminata. A quegli stessi anni, inoltre, risale il sodalizio stretto tra il poeta e Angelo Conti con cui entra in contatto grazie all'amico Giuseppe Cellini (Gibellini 2000, XV; Oliva 1979, 152-161). Il critico d'arte incoraggia l'innata inclinazione dannunziana per le arti figurative, orientandolo verso l'appassionata fruizione delle opere dei preraffaelliti, di Leonardo, di Botticelli, di Tiziano e di Giorgione che ha modo di vedere nelle Esposizioni d'arte (1883; 1888) e nelle Chiese o nei Musei della capitale (in particolare, la Galleria Borghese) (Andreoli 2000). Nel cenacolo romano dei pittori simbolisti, da Sartorio a Mario de Maria, viene allestita l'*editio picta* dell'antologia poetica intitolata *Isaotta Guttadauro* (1886), con la quale D'Annunzio sperimenta il dialogo tra illustrazioni e testo poetico.

Qualche anno dopo quel primo frutto acerbo, la simbiosi tra poesia e pittura (e la predilezione per quest'ultima) è ampiamente ribadita nella prefazione al *Piacere* in cui si fa riferimento non solo a Michetti, eletto a maestro in quanto "acuto conoscitor di anime quanto grande artefice di pittura" (p. 3), ma anche alla lezione di Leonardo nella ripresa che se ne fa nell'orizzonte decadente europeo. Il giovane scrittore fa inoltre trapelare un atteggiamento da dilettante nei confronti dell'arte che connoterà il protagonista, Andrea Sperelli, nella definizione datane da Bourget in uno degli *Essais* che dedica al collezionismo dei personaggi dei Goncourt e di Gautier. Ciò è esemplificato infine dall'eclettismo e dall'anacronismo con cui sceglie i rappresentanti artistici citati: Vinci, Tiziano, Paolo Veronese, Clivate (ceramista al servizio di Galeazzo Maria Sforza).

Nelle note all'edizione del *Piacere*, Andreoli (1988: 1117)⁵ sottolinea un dato fondamentale della sperimentazione ecfrastrica compiuta da D'Annunzio mettendo in evidenza come l'intertestualità figurativa messa in atto non funzioni solo attraverso la citazione diretta di quadri menzionati per abbellire personaggi, paesaggi e oggetti. La penna dannunziana segue la tecnica, come si diceva, del *tableau vivant* che si impone anche nel ritratto fotografico del tempo. Si tratta a ben vedere di:

uno degli espedienti fondamentali della scrittura dannunziana [...] è davvero congeniale al manierista per il quale la fruizione dell'opera d'arte è concepita come intervento attivo su di essa, come "amor sensuale" al cui culmine è il possesso. È ciò che D'Annunzio ha definito 'Chimera estetico-afrodisiaca', responsabile della sua quasi maniacale museografia che annovera il *Piacere* fra gli esemplari più significativi. Pagina dopo pagina, il referente artistico accompagna puntuale personaggi e luoghi del romanzo, così che nessuna comparsa viene privata (anche – si badi – implicitamente) di un qualche stereotipo. Sfilano sotto i nostri occhi la *Danae* di Correggio, la *Dafne* di Bernini, la *Circe* di Dosso Dossi, la *Tornabuoni* del Ghirlandaio, la *Maria d'Austria* di Suttermans, gli *Arundel* di Rubens, il *Borgia* di Raffaello, *Carlo I* di Van Dick, e i Primitivi, Memling, Botticelli, Pinturicchio, Leonardo, Tiziano, Rembrandt, Claude Lorrain, Reynolds, Leighton, Tadema, Hunt, Rossetti, Michetti... Un museo, e a oltranza. (Andreoli 1988: 1117)

5 Si cita da questa edizione (D'Annunzio 1988) con la seguente abbreviatura P.

Il ricorso frequente alla tecnica di paragonare persone, posizioni e gesti a quadri noti o meno conosciuti seguendo la moda dei *tableaux vivants*, già sperimentato in alcune cronache mondane che vengono interpolate nel romanzo romano, risponde nel *Piacere* a una doppia logica. Da un lato, diventa risorsa basilare per la costruzione di un *roman d'analyse* alla Bourget, dall'altro è funzionale alla resa del *esprit de musée* che connota il modello umano del dilettante (il collezionista dei Goncourt) che D'Annunzio pone al centro di un universo fittizio in cui l'artificio prevale sul verosimile nel tentativo di costruire un paradigma di Bellezza moderna sul lascito di altre civiltà.

Seguendo le annotazioni critiche del Bourget sulla tipologia decadente del dilettante, D'Annunzio concretizza attraverso la scrittura l' "interior vita dell'uomo", di Andrea Sperelli; ossia rende visibile l'immagine che si compone nella mente del protagonista del romanzo e in cui confluisce la narrazione sia degli stati d'animo e i ricordi sia la fruizione dell'opera d'arte. Nella spola tra il vero e il verosimile, lo studio della "Vita" del protagonista si inverte nell'artificio. Ne deriva, dal punto di vista compositivo, la serie di *tableaux vivants*, di nature morte e di paesaggi dal chiaro innesco pittorico che sfilano dinanzi agli occhi del lettore.

Sulla simbiosi tra pittura e scrittura si fonda la costruzione dei personaggi femminili e risponde pienamente alla sintesi tra arte e vita che connota il personaggio dilettante: il ritratto muliebre plasmato su di uno o più referenti artistici e immancabilmente assimilato a un modello d'arte funziona al tempo stesso come personificazione delle visioni che si procura Sperelli e in cui risiede il senso della vicenda amorosa. Si tratta in fin dei conti di un gioco di specchi in cui lo studio della "Vita" sembra invertire la dialettica naturalista tra vero e verosimile cancellando quanto precede l' "artificio", nell'adempimento della legge morale di un estetico: "bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte". Si tratta di un'esperienza radicale sperimentata dal protagonista del romanzo romano dalla quale il narratore stesso mette in guardia quando dice di Sperelli che:

nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo. (*P*, 17)

Nella confezione delle descrizioni muliebri convergono, nelle pagine del *Piacere*, le risorse approntate e i materiali tesaurizzati (un'ingente quantità di 'cose viste') dal giovane D'Annunzio. Nel testo infatti vengono intercalati brani delle cronache mondane; lacerti descrittivi tratti (in traduzione) da opere letterarie firmate da Péladan, Flaubert, Baudelaire tra gli altri; e rinvii più o meno espliciti all'arte del Quattrocento, ai pittori simbolisti francesi e ai Preraffaelliti inglesi, ma non solo come si è visto.

In particolare la figura muliebre è un potente catalizzatore di strategie stilistico-retoriche attraverso cui viene attuata la traduzione verbale del referente figurativo. Le effigi dei personaggi femminili, allestite con elementi iconografici di diversa provenienza, sono il risultato di un processo di astrazione; le donne comparate a dipinti, statue

o oggetti d'arte vengono depurate da ogni concretezza. La rarefazione ritrattistica è funzionale alla narrazione della visione, dell'effetto prodotto nell'io del protagonista che, nel contemplare (o evocare nella memoria) le eleganti signore della mondanità romana, vi sovrappone l'esperienza della fruizione di opere d'arte eseguita secondo i dettami dell'estetismo decadente. Il collezionista edonista sradica l'opera d'arte dal luogo e dal tempo in cui l'artista l'aveva concepita per dare forma a un nuovo canone di Bellezza⁶, nel fare ciò è altresì legittimato a smembrare dal tutto la parte che più lo interessa. È utile ricordare che il gusto invalso nella fine del secolo per il frammento d'arte, la copia e l'imitazione è componente intrinseco dello stile della decadenza teorizzato da Bourget.

Se letto alla luce di quanto detto finora, l'incipit del libro fornisce alcune chiavi di interpretazione importanti sia del modo in cui D'Annunzio conduce la traduzione verbale degli elementi iconografici, sia del repertorio a cui attinge, e se ne desumono altresì le coordinate culturali e la finalità strategica dell'operazione di risemantizzazione sottesa alla sperimentazione ecfastica. Dato che "egli ricercava con arte, come un estetico" e "traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebrezza", perciò "la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore" (P, 17). Da qui, Andrea Sperelli all'inizio del romanzo invece di appendere alla parete del salotto del palazzetto Zuccari il *tondo* della *Vergine fra gli Angeli* di Sandro Botticelli visto alla Galleria Borghese mette in posa prima Elena e poi Maria che saranno la Vergine che l'anacronistico "ideal tipo del giovine signore italiano nel XIX secolo [...], tutto impregnato di arte" (P, 35-36) intende possedere (e profanare).

La narrazione prende avvio in uno spazio interno in cui, il protagonista Andrea Sperelli, modernamente sospeso tra memoria e aspettazione, proietta il ricordo di un incontro amoroso. Ricostruisce la figura dell'amante assimilandola a una statua. La sensualità di Elena Muti è evocata da una corporeità sinuosa resa mediante la tecnica pittorica del chiaroscuro e il rinvio diretto a elementi tratti da diversi referenti artistici. Discinta e reclinata innanzi al caminetto a ravvivarne la fiamma,

il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio. Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata. (P, 6)

Quando poi finalmente Elena appare sulla scena, è evidente l'innesco plastico che soggiace alla descrizione che, pur priva di termini di comparazione espliciti, ripete lo

6 Nel definire il gusto pittorico del suo personaggio, D'Annunzio scriveva a Hérelle, il suo traduttore francese: "L'eroe del *Piacere*, Andrea Sperelli, un gran signore artista, si riallaccia, nelle sue opere preziose, ai poeti dello *stil novo* e ai pittori che precorrono il Rinascimento. L'intendimento suo, nelle acqueforti, era questo: -rischiare con gli effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno dei quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippino Lippi" (D'Annunzio 1993: 56).

schema anteriore⁷. Inoltre, drappeggiata in un elegante vestito e “con gli occhi pieni di non so che sorriso tremulo” (*P*, 20), Elena assume le sembianze di una moderna Gioconda finisecolare i cui tratti fisionomici nel ritratto che ne fa D'Annunzio sono accostati ai tipi femminili di Botticelli e di Reynolds nella resa visibile dell'ambiguità e della “malìa” che identifica il personaggio⁸. Si legge:

L'enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancor più oscuro e attirante. La sua testa dalla fronte breve, dal naso diritto, dal sopracciglio arcuato, d'un disegno così puro, così femo, così antico, che pareva essere uscita dal cerchio d'una medaglia siracusana, aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione: quell'espression passionata, intensa, ambigua, sopraumana, che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell'arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O' Brien (*P*, 25).

Il brano appena citato serve inoltre da esempio del modo in cui D'Annunzio confeziona la descrizione dei personaggi femminili: il ricorso a figure retoriche come la similitudine, la metonimia, la sinestesia l'enumerazione, l'antropomorfizzazione di oggetti, l'aggettivazione ridondante, nonché il rinvio a dettagli di referenti artistici concreti ottenendo, nell'insieme, un'effetto di rarefazione ritrattistica che intende proporsi come metafora dell'esperienza concreta della fruizione estetica.

Modalità simili sono seguite altresì per la costruzione del secondo personaggio femminile che forma il triangolo amoroso che racconta il romanzo. Maria Ferres, a differenza della leonardesca Elena Muti, incarna il tipo shelleyano della donna spirituale, anch'esso risemantizzato nella dicotomia invalsa nel decadentismo finisecolare⁹. Nell'ampia parentesi descrittiva che evoca pittoricamente la donna sedotta e, nell'epilogo del romanzo, ‘profanata’ da Sperelli, i tratti fisionomici sono comparati con quelli codificati dai Primitivi e ripresi dai ritratti muliebri dei Preraffelliti, a cui D'Annunzio assimila pure le figurazioni di Alma Tadema. Come se di “una pura madonna senese” si trattasse, quando Andrea nel loro primo incontro “vide infine l'intero volto della signora scoperto” ne ha questa visione:

aveva un volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma appena appena un poco, di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d'eleganza esageravano. Ne' lineamenti delicati era quell'espressione tenue di sofferenza e di

7 “Elena sedette.[...] Quindi si tolse il velo, sollevando le braccia per isciogliere il nodo dietro la testa; e l'atto elegante destò qualche onda lucida nel velluto: alle ascelle, lungo le maniche, lungo il busto. Poiché il calore del camino era soverchio, ella si fece schermo con la mano nuda che s'illuminò come un alabastro rosato: gli anelli nel gesto scintillarono” (*P*, 21).

8 D'Annunzio piega alle proprie intenzioni compositive il materiale iconografico vinciano nella ripresa che se ne fa nel decadentismo. Si pensi al mito della Gioconda codificato da Baudelaire, da Gautier o da Taine che si aggiunge all'affollata galleria di *femmes fatales* tardo romantica e parnassiana in voga sullo scorcio dell'Ottocento.

9 Hinterhäuser (1980) dedica un ampio capitolo compilativo ai personaggi letterari ispirati dalle donne preraffaellite. Per D'Annunzio, una delle prime e ancora valide analisi di quest'asse tematico è il lavoro di Woodhouse (1982).

stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' *tondi* fiorentini del tempo di Cosimo. Un'ombra morbida, tenera, simile alla fusione di due tinte diafane, d'un violetto e d'un azzurro ideali, le circondava gli occhi che volgevan l'iride lionata degli angeli bruni. I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona pesante; si accumulavano e si attortigliavano su la nuca. Le ciocche, d'innanzi, avevan la densità e la forma di quelle che coprono a guisa d'un casco la testa dell'Antinoo Farnese. (P, 161)

Il cromatismo pittorico unito alla sinestesia, già presenti in questo passaggio, costituiscono un *light motif* tematico-stilistico che collega tra di loro altri passaggi descrittivi in cui si ritrae Maria; la scrittura traccia i contorni dell'immagine femminile come trasfigurazione dei soggetti pittorici degli artisti e delle scuole citate, mentre la *descriptio muliebris* è plasmata combinando le risorse retorico-compositive prima menzionate con l'uso della parola che si fa linea, colore e volume plastico. Vediamone un esempio¹⁰:

Portava un abito d'uno strano color di ruggine, d'un color di crocco, disfatto, indefinibile; d'uno di que' colori cosiddetti estetici che si trovano ne' quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, e in quelli di Dante Gabriele Rossetti. [...] Un largo nastro verderame, del pallore d'una turchese malata, formava la cintura e cadeva con un solo grande cappio giù dal fianco. [...] Un nastro anche eguale legava l'estremità della prodigiosa treccia cadente di sotto a un cappello di paglia coronato d'una corona di giacinti simili a quella della Pandora d'Alma Tadema. (P, 171)

L'incontro amoroso con cui si chiude la vicenda è orchestrato su di un gioco di specchi in simmetria con il *tableau vivant* dell'inizio: ora al posto di Elena, al centro della stanza è messa in posa Maria, la donna pura e angelicata, mentre intorno a lei sono disposti con cura alcuni oggetti scelti del *tondo* borghesiano: "Dietro di lei, come dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli, sorgevano le coppe di cristallo coronate dalle ciocche di lilla bianche; e le sue mani d'arcangelo si movevano tra le istoriette mitologiche di Luzio Dolci e gli esametri di Ovidio" (P, 334).

A modo di conclusione di questa prima parte dell'articolo, va osservato che l'extratesto figurativo del *Piacere* configura una galleria d'arte di tipi umani femminili che rappresentano strategicamente dei canoni di bellezza alla moda, ma che fissano nel contempo le modalità e la valenza della prosa efrastica di cui il romanzo romano è il primo capolavoro. Da un lato, come si diceva, si tratta di un'operazione di aggiornamento culturale promossa dal giovane D'Annunzio che gli permette di agganciare prontamente e con fino intuito le tendenze europee più innovative; dall'altro lato, lo scrittore si misura con la complessità della traduzione verbale allestendo una struttura retorica con cui incardina le arti visive e plastiche nella costruzione di una visione della realtà soggettiva. Il personaggio principale, dotato di immaginazione prensile, trasfigura, sublimandolo, il dato reale per creare uno spazio concettuale in cui esporre la propria opera d'arte che è il racconto stesso. Ne deriva che la riproduzione dell'opera d'arte non si limita alla descri-

¹⁰ Al brano citato a continuazione si può accostare anche il *tableau vivant* a pagina 167 che rimanda ai quadri di Alma Tadema che D'Annunzio assimila ai preraffaelliti.

zione dell'oggetto, all'analogia tra oggetto d'arte e donna, messa in scena dal personaggio collezionista ed edonista, ma si arricchisce nella narrazione dell'interazione tra il fruitore e l'oggetto iconico. Nel *Piacere* pare, come sottolinea Caltagirone, che l'autore inventi "una nuova funzione dell'*ékphrasis*", per cui "restituendole l'originaria coincidenza con l'*enargeia*, ne fa scaturire il senso e le pulsioni dei personaggi" (2009: 59).

Nei romanzi successivi la descrizione di personaggi, paesaggi e oggetti paragonati a opere d'arte suggela, stringe ulteriormente il nesso con la narrazione della visione e della fruizione filtrata dall'io narratore, approdando nelle *Vergini delle rocce* a immagini verbali che sono la cristallizzazione dello sguardo che interiorizza l'oggetto con cui il lettore, è a sua volta, sollecitato a interagire¹¹. Dopo le puntualizzazioni sulla prosa moderna fatte nel prologo al *Trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce* (e il *Fuoco*) segneranno il culmine della ricerca compiuta su materiali e poetiche del debutto in cui l'*ekphrasis* svolge un ruolo fondamentale.

3. *Le Vergini delle rocce*: indici figurativi e narrazione ecfrestica

Riallacciandoci al tema che qui ci occupa, vale a dire i risultati formali della contaminazione tra linguaggio verbale e figurativo, è utile sottolineare che l'innesto pittorico che soggiace alla scrittura è reso esplicito già dal titolo del romanzo¹². Il 14 novembre 1894, in una lettera all'editore Treves, D'Annunzio annuncia finalmente, dopo varie proposte, che il romanzo "ha per titolo definitivo: *Le Vergini delle Rocce* (*Les Vierges aux Rochers*). Conoscete la tela di Leonardo che è al Louvre?" (1999: 145-146). D'altro canto, l'indicazione del referente mette in luce il prevalere di modelli iconografici nuovi nelle scelte operate dallo scrittore: su quelli del primo preraffaellismo inglese prevalgono i motivi tratti dal rinascimento italiano in un momento in cui il poeta era intriso di arte greca¹³. In un'altra lettera, datata 12 novembre 1894 e indirizzata al traduttore francese, Georges Hérelle, D'Annunzio evoca il quadro vinciano conservato al Louvre sottolineando il colorismo del paesaggio e le corrispondenze segrete tra soggetto rappresentato e la natura dello sfondo. Pare così calcare proprio sull'attinenza tra il quadro citato e il suo romanzo nel segnalare le principali linee tematiche della narrazione e gli esiti rappresentativi ottenuti dalla contaminazione tra codici artistici diversi. Scrive:

Le tre figure delle Vergini si muovono su uno sfondo di paesaggio che è in accordo con l'ardore e con la desolazione delle loro anime. Una catena di rocce acute si svolge sul loro orizzonte disegnandosi nel cielo, ora azzurre, ora bianche e raggianti, ora purpuree come fiamma, tra delicate e rosee come il più fine dei coralli. Pensate un poco alla *Vierge aux rochers* di Leonardo. Ed ecco suggerito un titolo poetico e breve: *Le Vergini delle Rocce*, *Les Vierges aux Rochers*. (D'Annunzio 1993: 57)

11 È interessante sottolineare come cambino le voci narrative e il punto di vista: dal narratore onnisciente (e anche un po' giudicante) del *Piacere* si passa all'istanza narrativa in prima persona delle *Vergini delle Rocce*.

12 Si cita da Gabriele D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Rizzoli, 2010, con la seguente abbreviatura *V*.

13 A ridefinire la linea degli interessi dell'autore contribuirono probabilmente alcune letture così incisive come il *Giorgione* dell'amico Angelo Conti e il *Trattato della pittura* di Leonardo Da Vinci.

Il breve testo ecfrastico denota altresì perizia nella resa verbale delle immagini pittoriche da parte dello scrittore. Non si dimentichi l'intensa attività svolta da D'Annunzio in veste di critico d'arte per la rivista *Cronaca bizantina* già nei primi anni del suo soggiorno romano, né tantomeno le numerose note raccolte nei suoi *Taccuini*. Nel testo citato, inoltre, emerge con evidenza l'influsso dello stile del critico d'arte e amico Angelo Conti: le pagine d'ecfrasi inoltre intendono riprodurre l'impatto visivo ed emozionale suscitato dall'opera artistica presa in considerazione. Al critico lo scrittore confessa, durante la stesura delle *Vergini delle Rocce*, "lavoro con doloroso ardore; e penso assai spesso a te che comprenderai forse solo" (1939: 19)¹⁴.

I riferimenti alle opere d'arte, che l'autore incastona nel prezioso tessuto linguistico, costituiscono un materiale 'ideale' che deve superare il carattere citazionistico per caricarsi di valenze ulteriori. Su questa linea, nelle *Vergini delle Rocce* i numerosi richiami pittorici non tendono tanto alla resa visiva dell'oggetto quanto alla trasfigurazione del reale attuata dalla mente del protagonista e tradotta verbalmente da colui che viene presentato come l'incarnazione del superuomo estetico; da colui che, sull'esempio dell'antico oratore, Socrate, "con sottile gusto discorre" e sa "ornare il discorso di immagini vivide" (*V*, 45), mentre la presenza di Leonardo ne addombra l'intero percorso.

Rifacendoci all'oggetto in esame, si può notare che l'assenza di un intreccio e la rigorosa focalizzazione interna privano i personaggi della possibilità di rivelarsi autonomamente. Così le tre vergini del titolo, Massimilla, Violante e Anatolia, come pure i superstiti della decaduta casata dei Capece Montaga, non possiedono un'esistenza indipendente dall'eroe. Tutto è visto dalla sua angolatura e filtrato dalla sua mente; si noti la ripetizione insistente dei sintagmi "io vidi", "io immaginai". Di conseguenza, i personaggi che abitano il mondo fittizio non sono altro che proiezioni del suo io. Nell'elaborazione di tale visione soggettiva, e nel caso specifico delle tre sorelle, l'autore attinge a fonti iconografiche concrete, oltretutto letterarie. I ritratti delle giovani, tracciati senza pennello, sono tutti giocati su di una fitta rete di allusioni erudite che fungono da elementi descrittivi dotati di forza allusiva. Il processo immaginativo e creativo sotteso ai brevi passaggi descrittivi in cui le figure di Massimilla, Violante e Anatolia vengono rese visibili, pare sciogliere la fissità dei richiami figurativi da cui lo scrittore trae ispirazione e farli vibrare in una superiore forma di vita ideale, quella dell'opera d'arte. Tale procedimento viene reso esplicito dal protagonista stesso nel *Prologo* proprio nell'atto di presentare le tre antiche sorelle. Nel pregustare l'imminente incontro, Cantelmo ne traccia una visione d'insieme in cui insiste, pittoricamente, sulla disposizione dei corpi nello spazio e sulla fissità degli occhi, quasi si trattasse di soggetti immobili su di una tela. Tuttavia, nel contatto con lo sguardo del protagonista, come per il fruitore di un quadro, esse paiono animarsi ricambiando tale sguardo in virtù di un illusionismo

14 Insieme a Angelo Conti e Adolfo de Bosis, D'Annunzio è tra i fondatori della rivista *Il Convito* che sancisce la fine dell'effimera esperienza dell'estetismo decadente e segna l'inizio di una nuova stagione culturale erede degli slanci idealistici del simbolismo europeo di cui, i fondatori, si fanno promotori. Va ricordato qui che il romanzo, prima di essere pubblicato in volume da Treves nel 1896, appare nei primi fascicoli della nuova pubblicazione, quelli che vanno da gennaio a giugno del 1895.

pittorico dato dalla prospettiva e dagli effetti di chiaroscuro. Il dato figurativo di per sè rimarrebbe sterile, inerte, se la mediazione dell'artista non intervenisse a dare forma e sostanza all'immagine ieratica delle tre principesse reclusi nell'antico giardino gentilizio; si legge nel testo:

le tre sorelle componevano la loro attitudine secondo il ritmo interiore della loro bellezza nativa già da tempo minacciata [...] Ma forse quel ritmo in loro non aveva parole. Sembra, tuttavia, che in me oggi sorgano distinte le parole di quel ritmo secondando le pure linee delle immagini ideali. (*V*, 35)¹⁵

All'intero brano soggiace lo schema narrativo del mito greco di Ercole che penetra nel giardino fantastico delle Esperidi affascinato dalla bellezza delle tre vergini. Il soggetto mitologico, nell'interpretazione rinascimentale, è filtrato dalla concezione neoplatonica secondo la quale la danza delle Grazie costituirebbe un movimento circolare che arriva a compimento attraversando tre stazioni, rappresentate ciascuna di esse da una figura femminile: *Castitas*, *Pulchritudo* e *Voluptas*. La rappresentazione delle tre sorelle nell'opera di D'Annunzio richiama, sia iconograficamente che simbolicamente, i modelli proposti dalle opere pittoriche rinascimentali. Fonti visive precise sono senz'altro *Le tre Grazie* di Raffaello e *La Primavera* del Botticelli. A riprova di ciò, nelle note dei *Taccuini*, l'appunto sul *Sogno del Cavaliere* (1498) è seguito da quello su di un altro quadro di Raffaello, "*Le Tre Grazie* del Museo Condé a Chantilly" (D'Annunzio 1976: 616)¹⁶. Si legga al riguardo il brano del *Prologo* in cui le tre vergini ritratte sono disposte in cerchio e assumono posizioni che ricalcano quelle dei modelli iconografici sottesi:

respiravano le virtuose sorelle nel medesimo cerchio di dolore, premute dal medesimo destino; e, nelle sere gravi d'ambascia, a volta a volta l'una reclinava la fronte su l'omero o sul petto dell'altra, mentre l'ombra agguagliava la diversità dei volti e confondeva le tre anime in una sola. Ma, come il passeggero annunziato era per porre il piede su la loro soglia deserta e già appariva alla loro attesa col gesto di colui che elegge e che promette, esse risollevarono il capo con un fremito e disciolsero le dita avvinte e scambiarono uno sguardo ch'ebbe la violenza d'una illuminazione repentina [...] esse conobbero infine in quello sguardo tutta la loro grazia declinante, e qual fosse il contrasto delle loro sembianze illuminate dal medesimo sangue, e quanta notte si raccogliesse nel volume d'una capellatura addensata come un castigo su una nuca troppo pallida, e le meravigliose persuasioni espresse dalla curva di una bocca in silenzio. (*V*, 34)

15 "Triplice è il tuo compito: - condurre con diritto metodo il tuo essere alla perfetta integrità del tipo latino; adunare la più pura essenza del tuo spirito e riprodurre la più profonda visione del tuo universo in una sola e suprema opera d'arte; preservare le ricchezze ideali della tua stirpe e le tue proprie conquiste in un figliuolo che, sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sè per sentirsi degno d'aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate" (*V*, 66).

16 Riportiamo in nota l'intera citazione, "La virtù e la voluttà del *Sogno del Cavaliere* (datato 1498) sono evidentemente dipinte dal medesimo modello che servi a questa Vergine".

Di seguito, nel testo, ritroviamo alcuni elementi pittorici, assenti dal quadro di Raffaello molto più austero, che collega l'intera sequenza alla *Primavera* del Botticelli. E sono il soffio di Zefiro e i particolari floreali e boschivi del risveglio della natura dopo l'inverno: "il primo fiato della primavera appena tiepido [...] blandiva le tempie delle vergini inquiete. Sul grande claustro fiorito di giunchiglie e di violette, le fontane ripetevano il comento melodioso" e ancora "su taluni alberi, su taluni arbusti le foglie tenui brillavano come involuppate d'una gomma o d'una cera diafana" (V, 35). Allo stesso modo, la presenza di Cantelmo pare infondere loro vita. Così, se i tratti delle principesse vergini sembravano confondersi in quelli di un'unica persona, cominciano poi pian piano a differenziarsi. Nella progressiva caratterizzazione di cui sono oggetto diventano l'incarnazione di altrettante modalità della Bellezza.

Prima di continuare l'analisi, però, va sottolineato che nonostante il prevalere di elementi pittorici rinascimentali permangono tracce evidenti di preraffaellismo. Nel brano appena citato, il riferimento alla "capellatura addensata" rimanda a quell'ossessione per le capigliature femminili che D'Annunzio riprende da Dante Gabriel Rossetti e traduce, fin nelle pagine del *Piacere*, in momenti descrittivi dalle forti tinte pittoriche. Parimenti la "bocca" che appare così enigmatica e sibillina ricorda sia il ritratto di Nelly O'Brien del Reynolds, citato sempre nel *Piacere*, come le misteriose donne leonardesche.

Massimilla è la prima vergine a incontrare Cantelmo. Essa è la manifestazione della bellezza spirituale, quella che nel gruppo delle tre vergini rivolge il proprio sguardo verso l'alto: "posso tenere a lungo gli occhi aperti e fissi verso l'alto perchè le mie palpebre sono lievi" (V, 37). La sua figura si ricompone entro linee di preraffaellistica squisitezza, evocanti le fanciulle morte dello stilnovismo e della *Vita Nuova*. A essa è associata l'immagine dell'ermellino, a connotarne la purezza. Si tratta di un simbolo già usato nel *Piacere* a significare metaforicamente la virtù di Maria Ferres, il prototipo della donna-angelo. Tuttavia, nelle *Vergini* occulta un referente pittorico preciso, che diventa evidente nella seconda occorrenza della citazione, quando cioè nel ricordare l'apparizione del primo giorno, il protagonista usa la combinazione tra il bianco dell'animale e il colore porpora, simbolo di magnificenza, per alludere ai tratti caratteriali del personaggio. Il rimando è al quadro di Da Vinci *La dama dell'ermellino*; ritratto di Cecilia Gallerani incaricatogli da Ludovico Sforza. La suggestione è altresì confermata da un'altra corrispondenza vinciana. Questa volta al richiamo pittorico se ne aggiunge uno letterario dal forte impatto visivo: "ella stava a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco" (V, 35)¹⁷. La frase ricorre per ben due volte (p. 35 e p. 211) a intensificare la similitudine già riportata all'inizio in cui la donna è rappresentata in termini plastici: "dalle statue assise e intente ho appreso l'immobilità di un'attitudine armoniosa" (V, 37).

Alla spiritualità di Massimilla, viene contrapposta l'ideale di bellezza carnale rappresentato da Violante. Del gruppo delle tre Grazie sembra fare riferimento a quella che appare di spalle con la fluente e abbondante capigliatura stretta a lasciare nuda la nuca. Sul particolare, riferito esplicitamente a lei, Cantelmo ritorna mentre la contem-

¹⁷ L'atteggiamento di Massimilla è ripreso da Leonardo, *Trattato della pittura*, cap. CCLIV, *Del figurare uno che parli con più persone*.

pla seduta immobile: “i suoi capelli, costretti su la nuca in un gran nodo, parevano avere obbedito al ritmo che regola i riposi del mare” (V, 97). Sembra comunque esserci una confusione di identificazione, o piuttosto una voluta sovrapposizione tra le due donne, che si vedrà nuovamente di seguito, dato che, se ci si basa sul significato simbolico del quadro, dovrebbe corrispondere alla figura a sinistra, quella che si mostra completamente. Tuttavia, è chiaro che a D'Annunzio interessa recuperare il particolare della chioma ondulata della terza Grazia e ricollegarsi a suggestioni pittoriche precedenti, quelle di un preraffaellismo soffuso di tenue ellenismo. Un altro esempio di tale commistione si ritrova nello stesso brano descrittivo, in cui si legge: “ella era immobile, seduta su un plinto di pietra che un tempo aveva forse sostenuto un'urna. Poggiato il gomito sul ginocchio, ella si reggeva il mento con la palma” (V, 97). La posizione assunta dalla giovane, oltre a coincidere con l'immagine già vista di Massimilla, è esemplata sul quadro di Rossetti, *The Lady of the Sycamore tree*. Da quanto suggerisce D'Anna (1990), D'Annunzio doveva averlo visto prima che una copia del dipinto fosse pubblicata sul *Convito* dell'aprile 1895, probabilmente l'anno prima grazie a Giulio Aristide Sartorio.

La presenza di questo personaggio è l'unica a essere evocata mediante l'immagine del corpo. Nella mente di Cantelmo ella appare per la prima volta “sotto un alto arco di bosso, con i piedi nell'erba [...] e pareva ch'ella offerisse al mio sguardo attonito la sua bellezza intera in quell'attitudine calma” (V, 91 e poi ripresa a p. 132). La figura di Violante pare la rivelazione dell'idea della bellezza nella materialità della carne. La suggestione qui presente non è più vinciana ma michelangiolesca. Tale nesso è confermato dalle seguenti parole di Cantelmo che delineano i motivi dell'ammirazione provata da D'Annunzio per lo scultore fiorentino: “ella pareva respingere il mio spirito verso l'epoca meravigliosa in cui gli artefici estraevano dalla materia dormite le forme perfette che gli uomini consideravano come le sole verità degne di essere adorate in terra” (V, 93).

Infine, va sottolineato che alla ieraticità della immagine di Violante, espressa dai referenti figurativi ricordati, si alternano slanci di vitalità fisica, così nella scena iniziale in cui sale le scale del palazzo e in quella finale in cui si arrampica come una fiera sulla montagna, si raccordano elementi descrittivi che la assimilano al prototipo figurativo della *femme fatale* finisecolare.

Anatolia è la vergine che chiude il cerchio e rappresenta i valori dell'equilibrio: nel dipinto di Botticelli infatti è quella dall'apparenza composta con i capelli raccolti da un velo. Nel testo la sua apparenza fisica e le sue qualità caratteriali sono evocate, mediante sineddoche, dalla mano che porge al protagonista:

il suo gesto aveva una franchezza virile; e la sua mano nel contatto parve comunicarmi quasi direi un senso di forza generosa e di bontà efficace, parve d'improvviso infondere nel mio spirito una specie di confidenza fraterna. Era una mano spoglia di anelli, non troppo bianca, nè troppo allungata, ma robusta nella sua forma pura, atta a raccogliere e a sostenere, pieghevole e ferma nel tempo medesimo, con un'impronta di fiera sul dosso variato dai rilievi delle congiunture e dalle trame delle vene, con solchi di dolcezza nella palma concava e tiepida dove pareva risiedere un focolare irradiante di sensibilità. (V, 97)

L'immagine di Anatolia è la rappresentazione stessa di un destino già disegnato e accettato dal personaggio. Definita da Cantelmo, con una citazione di Leonardo, la "vera custode dell'abitazione oscura" (V, 95), assume le sembianze della vestale che si sacrifica per proteggere i propri familiari dalla rovina che su di loro incombe; il suo volto è illuminato da un sorriso eroico di martire (V, 202).

Per concludere, va sottolineato che, l'analisi appena tracciata non è volta a rintracciare l'ingente materiale che confluisce nella scrittura dannunziana, quanto piuttosto mettere in evidenza un particolare meccanismo efrastico alla base dei procedimenti descrittivi che gli consentono di rendere visibili le figure delle tre vergini. Le mani, lo sguardo, gli occhi, i capelli, ma anche i gesti e gli atteggiamenti costituiscono i tasselli che, derivati da fonti visive concrete e, non di rado tra loro intrecciate, vengono usati nella composizione del ritratto dei principali personaggi femminili. Nella costruzione della loro immagine il dettaglio pittorico diventa non solo un elemento fondamentale della descrizione, dal momento che evoca le singole parti del corpo senza comporre un'immagine compiuta se non per sineddoche, ma anche della narrazione in quanto i figuranti metaforici attribuiti alle parti del corpo selezionate per la *descriptio* attenuano spesso la concretezza della manifestazione fisica della donna per lasciarne trasparire tratti della psiche. Nella rappresentazione delle figure femminili, la scrittura efrastica si ibrida con i procedimenti della *descriptio muliebris*. Ne deriva che l'allusione erudita ribalta il nesso mimetico tra dato reale e artificio letterario, mentre le enumerazioni descrittive sfociano in una somma di metafore "incarnate" autosignificanti che danno forma retorica all'immaginazione dell'io lirico del protagonista e narratore. Espressione e visione paiono fondersi in un'opera in cui la parola, investita della sua primigenia forza di rappresentazione visiva (*enargeia*), crea delle immagini visivamente eloquenti, capaci di fissarsi con forza negli occhi e nella mente del lettore. La visione del soggetto non coincide solo con l'esperienza vissuta individualmente, ma viene cristallizzata in immagini verbali, che, a loro volta, disposte nel libro come se di un museo si trattasse, costituiscono una metafora della fruizione dell'arte al tempo della sua mercificazione. Come scrive Guglielmi, D'Annunzio elabora "una poetica del consumo dell'arte, erige l'arte a valore positivo e usabile, fonda una tradizione di esteticità diffusa" (2001: 74). Su questa linea è possibile dunque riconoscere una delle eredità fondamentali dell'abruzzese, il quale "allestì e rappresentò la bellezza come spazio in cui lo sguardo dell'artista incontra tutti gli altri sguardi che vi si depositeranno e che, a prescindere dalla loro valenza estetica, generano nuova bellezza, conservandone e rinnovandone la memoria" (Caltagirone 2009: 70).

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1982): "D'Annunzio e le arti figurative". Numero monografico dei *Quaderni del Vittoriale*. Vols. 34-35.
- AA.VV. (1990): *D'Annunzio a Roma. (Atti del convegno Roma 18-19 maggio, 1989)*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
- ANDREOLI, Annamaria (1988): "Note" a: Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*. Milano: Meridiani Mondadori, vol. I, 1103-1349.

- (1996): "Introduzione" a: Gabriele D'Annunzio. *Scritti giornalistici 1882-1888*. Milano: Meridiani Mondadori.
- (2000): *Gabriele D'Annunzio. Dalla Roma Bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*. Torino-Londra: Umberto Allemandi.
- CALTAGIRONE, Giovanna (2009): "La modernità di D'Annunzio nel rapporto con le arti visive", *Studi Medievali e Moderni*. Vol. XIII: 57-70.
- CICCUTO, Marcello (2006): "Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segreti del mondo", *Quaderns d'Italia*. Vol. 11: 203-221.
- D'ANNA, Riccardo (1990): "Ripetta Preraffaellita", *D'Annunzio a Roma*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 179-190.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1939): *Carteggio col "dottor mistico"*, E. Campana (ed.), *Nuova Antologia*.
- (1976): *Taccuini*, Enrica Bianchetti; Roberto Forcella (eds.). Milano: Mondadori.
- (1988): *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, introduzione di Ezio Raimondi, Annamaria Andreoli; Niva Lorenzini (eds.). Milano: Meridiani Mondadori, vol. I.
- (1993): *Lettere a Georges Hérèlle (1891-1913)*, Maria Giovanna Sanjust (ed.). Palomar: Bari.
- (1996): *Scritti giornalistici 1882-1888*, Annamaria Andreoli (ed.). Milano: Meridiani Mondadori, vol. I.
- (1999): *Lettere ai Treves*, Gianni Oliva (ed.). Milano: Garzanti.
- (2010): *Le vergini delle rocce*, Pietro Gibellini (ed.). Milano: Rizzoli.
- GIBELLINI, Pietro (ed.) (2000): *Conti, Angelo: La beata riva. Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- (2016): "D'Annunzio paesista. Quattro stagioni tra natura e arte", *Archivio D'Annunzio*. Vol. 3: 111- 125.
[https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/articoli/archivio-dannunzio/2016/0/art-10.14277-2421-292X-AdA-3-16-7_GYGnjK.pdf; 20/09/2020]
- GUGLIELMI, Guido (2001): "D'Annunzio e la letteratura", *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*. Napoli: Liguori Editore.
- HINTERHÄUSER, Hinter (1980): "Mujeres prerrafaelitas", *Fin de siglo: Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 91-121.
- KRIEGER, Murray (2019 [1992]): *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LISA, Tommaso (2007): "Luciano Anceschi e le poetiche dell'oggetto", *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*. Firenze: Firenze University Press, 9-113.
- MARABINI MOEVS, Maria Teresa (1976): *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre.
- MARINONI, Manuele (2016): "Visibilità e superficie del tragico. Il pathos dell'immagine in D'Annunzio (dai *Taccuini* al *Libro segreto*)", *Arabeschi*. Vol. 8. [<http://www.arabeschi.it/visibilita-e-superficie-del-tragico-il-pathos-dellimmagine-in-dannunzio-dai-taccuini-al-libro-segreto/>; 14/09/2020]

- OLIVA, Gianni (1979): *I nobili spiriti: Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*. Bergamo: Minerva Italica.
- OLIVA, Gianni (1992): *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.
- PIERI, Giuliana (2009): "The Cultural Consciousness of D'Annunzio", Rachel Langford (coord.), *Textual Intersections. Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*. Amsterdam-New York: Rodopi, 175-191.
- POZZI, Giovanni (1993): "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione", *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi, 145-172; prima in *Lettere italiane* [1979].
- PRAZ, Mario (1996 [1930]): *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: Sansoni.
- RAIMONDI, Ezio (1994): "Ritrattistica petrarchesca", *I sentieri del lettore*. Bologna: il Mulino, vol. I, 107-131.
- TAMASSIA MAZZAROTTO, Bianca (1949): *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca.
- TOSI, Guy (2013): *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, Maddalena Rasera (ed.), Lanciano: Rocco Carabba, 2 vols.
- WOODHOUSE, John (1982): "Dante Gabriel Rossetti, D'Annunzio e il preraffaellismo", *Rassegna dannunziana*. Vol. 2: 1-11.
- YACOBI, Tamar (1995): "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis", *Poetics today*. Vol. 16 (4): 599-649.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Linda Garosi es profesora titular de Filología Italiana en la Universidad de Córdoba (España). Tras licenciarse por la Università di Verona (Italia) en 2000, consiguió su doctorado por la Universidad de Córdoba en 2006 con una tesis titulada "Poéticas de una crisis. La literatura italiana y española entre los siglos XIX y XX". Imparte asignaturas de lengua y cultura italianas, así como de traducción del italiano al español. En sus investigaciones se ha ocupado de narrativa italiana de los siglos XIX-XX, estudiando entre otros a d'Annunzio, Tarchetti, Dossi, Pirandello, De Amicis y Gadda. En concreto se ha ocupado de la figura del personaje, de la forma breve de la narración y del diálogo entre la literatura y las artes visuales.

Fecha de recepción: 15-11-2020

Fecha de aceptación: 09-02-2021

EL ARTE ENTREMESIL DE JERÓNIMO DE CÁNCER Y VELASCO

(The theatrical art of Jerónimo de Cáncer y Velasco)

Juan Carlos González Maya*

Universidad de las Islas Baleares

Abstract: Jerónimo de Cáncer y Velasco, a comedian from the first half of the seventeenth century, is one those witty geniuses that in monographs, anthologies or short theatrical treatises shine for their abilities, though on the contrary he has had little fortune in modern publications. For this reason, he has only reached the public partially or has been insufficiently published. The present article tries, precisely for this reason, to bring to light his work in theatre interlude performances by taking a critical look at his most unexplored or unpublished works, starting with the publication of his first anthology of theatrical pieces.

Keywords: Jerónimo de Cáncer; interludes; critical theatre editions.

Resumen: don Jerónimo de Cáncer y Velasco, comediante de la primera mitad del siglo XVII, es uno de esos ingenios que en las monografías, antologías o tratados de teatro breve siempre se destaca por su ingenio cómico. En cambio, ha sufrido escasa fortuna en las prensas modernas. Motivo por el cual nos ha llegado solo parcial e insuficientemente editado. En el presente artículo se intenta, precisamente por ello, un acercamiento a su arte entremesil a través de una mirada crítica a sus piezas más recónditas o inéditas en honor a sus merecimientos, a partir de la publicación de la primera antología de su teatro breve.

Palabras clave: Jerónimo de Cáncer; entremeses; ediciones críticas de teatro.

1. Justificación

Decía la especialista Hannah E. Bergman sobre la popularidad de Cáncer y Velasco en su *Ramillete de entremeses y bailes*: «se cantaban sus jácaras en todas partes, y su nombre, acoplado con el de Benavente, venía a ser sinónimo de entremés. Décadas después de su

* Dirección para correspondencia: Torcuato Luca de Tena, 9, 5A, 07005, Palma Mallorca. (j-c.gonzalez@uib.es).

muerte se le cita todavía como modelo de agudeza y donaire» (1970: 279). Se sabe que su fama se extendió a lo largo de todo su siglo y que penetró en el XVIII, cuando el *Diccionario de Autoridades* incluyó 188 citas suyas; y, todavía en 1874, la Academia Española lo nombró autoridad de la lengua por vía del ejemplo en su *Catálogo de los escritores que pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos y de las frases de la lengua castellana* (1874: 18). En la misma medida que otros contemporáneos suyos como Antonio Hurtado de Mendoza, Luis Vélez de Guevara o Antonio de Solís¹, fue personaje muy vinculado al círculo intelectual de la corte de Felipe IV², con trayectoria en los escenarios palaciegos, como él mismo se encarga de recordar con desinhibición en su poesía: «Al Rey Nuestro Señor, pidiéndole una ayuda de costa, habiendo representado el Poeta en la Comedia que hicieron los criados de Su Majestad»³, dando rienda suelta así a su bufonería más descarada.

¿Qué ha podido ocurrir entonces para que su nombre pasara del éxito al ostracismo y mereciera tan escasa atención filológica? Cuesta hoy día hacerse una idea cabal de la fama y el reconocimiento que pudo tener entre sus contemporáneos, y que se tenga que convertir en lugar común su olvido. Descartada la ausencia de calidad, a pesar de los juicios parcos de la crítica, es posible que pesara la concepción de “teatro menor”, en su aspecto más peyorativo, que durante tanto tiempo gozó el entremés, poco menos que un entretenimiento al margen de la literatura. Solo a partir del rescate de la obra del Lope de Vega del entremés, Luis Quiñones de Benavente, empezó a cambiar esta sensibilidad estética, y, ya con juicio más ecuánime, se han ido lentamente ponderando estas obras con estudios y ediciones de sus cultivadores, lejos de los clichés repetidos. Empezando en el ya lejano 1911 con la fundacional *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* de don Emilio Cotarelo y Mori y continuando en los años 60 con Eugenio Asensio, la citada Hannah E. Bergman o, más recientemente, Abraham Madroñal, Celsa Carmen García Valdés, Catalina Buezo, M^a Luisa Lobato, Ignacio Arellano o Javier Huerta Calvo, por citar solo una pequeña muestra de especialistas. Hasta que en 2012 apareció la primera edición moderna de una de las colecciones de teatro breve más célebres del siglo XVII, por la categoría de sus integrantes, los *Entremeses Nuevos para honesta recreación*, de 1643.

Aunque en los últimos años Cáncer ha dejado de ser un desconocido, en el ámbito congresual su aparición ha sido poco menos que testimonial. Algunas citas aisladas, pero ninguna ponencia o comunicación a su nombre⁴. En 2005 Rus Solera publicó las *Obras varias* (1651), compendio de gran parte de sus poemas más su vejamen satírico; y dos años más tarde salió al mercado su poesía completa en edición crítica sobre mi tesis doctoral leída en 2000.

En cuanto a la suerte de su teatro breve, su difusión constituía todavía un caramelo que estaba aguardando más de 300 años, en espera de una necesaria revisión y pues-

1 Este último, según Farré Vidal 2016: 13, dramaturgo oficial de palacio en 1651.

2 El más completo estudio hasta la fecha, desde el punto de vista artístico y literario, es el de Julio Vélez Sainz (2017), *El rey planeta*.

3 *Poesía completa*, n^o 5.

4 Si descontamos una comunicación que presenté sobre su poesía satírico-burlesca en el congreso de la AISO de Cambridge (2005).

ta al día que arrojara luz sobre esa paradoja del éxito y del olvido, convertida ya en cansino tópico. En este orden de cosas, una primera cuestión surgía de la necesidad de establecer un corpus definitivo de su obra completa y su transmisión, como primer marco de referencia para futuros acercamientos. Tarea que me fue encomendada para el *Diccionario filológico del Siglo de Oro*, de Castalia (2010). Dos años antes, gracias a la iniciativa de Javier Huerta Calvo y su *Historia del teatro breve en España*, se hizo realidad el primer estudio aproximativo de sus entremeses, debido al profesor italiano Pietro Taravacci. Aunque no se daba con la técnica compositiva, al menos sí se ofrecía un acercamiento más real a sus títulos más significativos. Cáncer empezaba a salir de la penumbra.

Ahora bien, el círculo no se podía cerrar hasta que no apareciera una edición crítica anotada de su producción breve, porque si bien algunas piezas suyas habían circulado a partir de la década de los 60 del siglo pasado en antologías varias, todavía estas no se habían reunido en un único volumen. Cabe citar, en esta dirección, la pionera Felicidad Buendía (1965), la mencionada Bergman (1970), pero también García Valdés (1985), Huerta Calvo (1985 y 1999), Arellano (2005) o Sáez Raposo (2005)⁵, quienes sí supieron incluir su nombre entre lo más granado del género. La mirada crítica volvía a depositarse sobre su persona, y eso suponía no solo un cierto reconocimiento formal sino el inicio de una tradición científica en disposición de revisar sus intermedios cómicos, aunque todavía no de estudiarlos.

Hasta que en diciembre de 2019 vio la luz la primera entrega de su teatro breve titulada *Doce entremeses nuevos*. Finalizaba así una travesía de más de 300 años. Representaba el primer intento de reunir un corpus significativo de este tipo de piezas, con el fin de ofrecer una edición moderna, filológica, y con estudio crítico introductorio, sobre unas obras que se representaron en su momento, pero que habían quedado sepultadas o, incluso, no llegaron a la imprenta y permanecieron manuscritas; por tanto, desconocidas pero no inéditas, salvo en algún caso. Los entremeses en cuestión fueron: *Este lo paga*, *El francés*, *El gigante*, *Los golosos de Benavente*, *Juan Rana mujer*, *Juan Ranilla*, *Las lenguas*, *El libro de qué quieres, boca*, *La mariona*, *La regañona y fiesta de toros*, *El sí* y *El tamborilero*.

2. La transmisión

La transmisión de este tipo de teatro, hartamente accidentada a causa de los diversos avatares padecidos, comparte conflictos con los de su hermana mayor, la comedia. A saber: la falta de autógrafos, las atribuciones y las dificultades para establecer un texto fiable. Cuestiones siempre complicadas, en parte por la misma génesis de la fiesta teatral, más bien pensada para el regocijo del espectador que no para su perduración escrita. Su función lúdica, sin embargo, no tiene que confundirse con su falta de valor literario. No obstante, la circunstancia de la inmediatez del espectáculo y el proceso de venta de los originales incidió en la deficiente transmisión y en la ausencia de autógrafos. Además,

5 Ver en la Bibliografía las entradas correspondientes.

las impresiones tardías escapaban al control de sus creadores, iniciando un camino pleno de incertidumbres, circunstancia de lo más habitual; y Cáncer, a diferencia de Quiñones de Benavente, nunca se interesó en acometer lo mismo que concibió para su poesía, la compilación de su teatro breve; circunstancia, por otra parte, habitual en el resto de compañeros de generación.

Todas las piezas presentadas se redactaron durante su periodo de madurez, entre finales de los años 30 y primeros 50, etapa de consolidación del género y de su mayor éxito. Sin embargo, ha resultado complicado proponer una datación concreta para las redacciones, bien por la falta de referencias internas o porque las fuentes consultadas no arrojaron éxito. Salvo en el caso del *Entremés de este lo paga*, donde se alude a la comedia de Calderón *Las manos blancas no ofenden*, representada en 1640 (Valbuena Prat 1937: 1079).

El de las atribuciones y cambios de títulos es otro asunto espinoso. En este repertorio su nombre se asocia al de los ilustres Quiñones de Benavente o Calderón de la Barca, o a los más desconocidos Pedro Rosete Niño y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa. Salvo el toledano, amigos o conocidos suyos.

Aún aplicando los instrumentos de la crítica textual, el deslinde de atribuciones siempre arroja dudas. Pongamos por caso el *Entremés de las lenguas*, atribuido también a Calderón. El primer impreso con Cáncer al frente (*Floresta de entremeses* 1691) y los atribuidos al madrileño reproducen el mismo texto, con diferencias mínimas, repitiendo incluso erratas. Los manuscritos, en cambio, son más desiguales. A favor de Calderón juega su afición por las refundiciones y el hecho de que este acompañara a un auto sacramental suyo representado en 1674. Aunque la trama es parecida, el desarrollo es diferente y se reduce el número de personajes. A favor de Cáncer, la recreación de un personaje distintivo de su teatro breve, el italiano, que habla en una jerga macarrónica con términos que se repiten en otras obras suyas. El repertorio de frases hechas, refranes o bailes tan comunes a su poesía y teatro, también intervienen a su favor. Todo apunta a un entremés redactado por don Jerónimo, impreso tardíamente, de donde creció una mojiganga y otro entremés.

3. Morfología e intertextualidad

Uno de los puntos fuertes del Cáncer entremesista es el diálogo intertextual con sus fuentes. Donde mejor se observa este espejo metaliterario es en sus comedias burlescas, con parodia de mitos tan populares como el Cid o los infantes de Lara (a medias con Juan Vélez de Guevara). En los interludios actúan como hipotextos composiciones que pudieran apelar fácilmente al vulgo, como los casos del convidado de piedra en versión ridícula (*Entremés de Juan Ranilla*) o el famoso Escarramán de las jácaras (*Entremés del libro de qué quieres, boca*).

Otro tipo de vinculaciones es el de las reescrituras, refundiciones y repetición de fórmulas. Por esta vía se emparentan *Los gigantes* o *El francés* de Cáncer con *Los gigantes* o *Los condes fingidos* de Quiñones de Benavente, respectivamente; los mariones de Quevedo o Quiñones con *Los putos* o con *Juan Ranilla*; o los enfrentamientos de

alcaldes, de tradición cervantina, con los de Juan Rana o Juan Ranilla. Las personificaciones de las figuras del refranero de *Los refranes del viejo celoso*, de autoría controvertida (Madroñal 2013: 155-177), pudieron inspirar el mismo desfile de *La mariona*, sustituyendo refranes por bailes.

Los materiales de origen folclórico representan una fuente inagotable de recursos con vasos comunicantes continuos que saltan de un lado a otro sin parar. Las paremias, canciones, cuentos, aún sometidos a un proceso de manipulación o depuración, son materiales de fácil acomodo para los espectáculos entremesiles y marcas que inciden en su nexos con el espectador. Recurso o fórmula dramática no potestativa del género breve, como bien se puede comprobar en el teatro lopesco y el de otros dramaturgos, sobre todo en el habla de los graciosos (González Cañal 2013: 862).

Estos ingredientes pueden infiltrarse en algún pasaje narrativo como un recurso más en la voz de algún personaje o bien dar lugar al diseño argumental, operando así sobre todo el conjunto. Baste citar como muestra el cuento popular picaresco de «Los cuatro estudiantes», donde unos tunantes se reúnen para conseguir comer gratis, en el *Entremés de este lo paga*, cuyos precedentes se pueden rastrear en el *Patrañuelo* de Timoneda (patraña 18) o en los italianos Arienti y Morlini (Espinosa 2009: 689); o el de la comida y el embeleco al simple del *Entremés del libro de qué quieres, boca*, popularizado por Lope de Rueda en sus pasos.

Hay más ejemplos de esta técnica. En la quinta década del siglo xvii, el jaque Escarramán, conocido personaje del hampa, ya había circulado por canciones, jácaras, o por las tablas desde que Quevedo lo popularizara. Pero Cáncer centra su interés en la transgresión cómica como juego metateatral. «Ya está metido en la trena tu querido Escarramán» (*El libro de qué quieres, boca*) sirve como letra de baile entre unas raposas y un alcalde incauto. En *Este lo paga*, «Las blancas manos nos agravian y estas lo son en extremo» se puede reconocer un guiño a su colaborador Calderón, con quien escribió dos comedias y quien le corresponde con palabras elogiosas en la aprobación de sus *Obras varias* (1651).

No hay entremés que no contenga algún refrán, proverbio, frase hecha y demás latiguillos en manos de cualquier personaje, bien textualmente o manipulado. Su uso es tan persistente que su estudio excede los límites de estas líneas. Baste mencionar las licencias que se permite con sus ocurrencias haciéndolas pasar como refranes. Tal es el caso de esta parodia del convidado de piedra: «Amigo, esto / no es comer sino probar / si es el refrán verdadero / de que cualquiera pastel / lo puede comer un muerto» (*Juan Ranilla*), refrán, si existe, no localizado; o en esta otra situación cuando al alcalde Rana, transformado en mujer, su esposa le saca una rueca y este contesta «esto es andar el uso sin pollera», que parece remitirnos a la paremiología, pero que en realidad no es más que una muestra más de su arraigado conceptismo verbal.

Los títulos de las obras también pueden ser recreación escénica del contenido de estas formulillas. Así, «Regalar a uno a qué quieres boca» (*Covarrubias*) da lugar al *Entremés de qué quieres, boca*; o «Mi marido es tamborilero, Dios me lo ha dado y así me lo quiero» al *Entremés del tamborilero*. Pero ese vínculo con el público se estrecha aún más si de lo que se trata es de escenificar una de las diversiones más populares de

la época, el baile. El *Entremés de la mariona* es la personificación, a través de la protagonista del mismo nombre, una presa de la que anda enamorado el alcalde de la villa, de una famosa danza. Uno de los bailes lascivos que el Diabolo Cojuelo se ufanaba de haber traído al mundo y que popularizó Luis Vélez de Guevara.

Con los materiales literarios y las canciones populares sucede otro tanto. Cáncer, gran conocedor de sus contemporáneos, no duda en recordar a Góngora con sus romances amorosos en clave humorística («¡Ay, cómo gime! / ¡Más ay, cómo suena / el remo a que nos condena») o con la manipulación de conocidas letrillas juveniles: «Si en todo lo qu'hago / soy desgraciada, / ¿qué queréis qu'haga?»⁶ convertida en «¿Qué queréis caga, / mujer, si en todo lo cago / dicen que no cago nada?»; a famosas jácaras de Quevedo («*Zampuzado en un banasto*»); a pasajes de *La vida es sueño* con sesgo cómico («Clarín que rompe al albor / no suena mejor»); al celeberrimo estribillo de *El caballero de Olmedo* («Que de noche le mataron / al caballero, / a la gala de Medina, / la flor de Olmedo»), cantado y zapateado; o a cantarcillos anónimos («Que no me las ame nadie»). Si bien este empleo de la lírica popular viene determinado sobre todo por alguna necesidad dramática, su inclusión en escenas con canto y baile suele apuntar hacia algún tipo de enseñanza.

La burla entremesil, en su expresión lingüística, se asocia con la parodia, al servicio del deleite o del juego ocurrente. Lo que Lope de Vega llamaba «bajeza de estilo» en su *Arte Nuevo*, por ser los entremeses acción de gente plebeya (vv. 72-76). De la comicidad verbal nace el lenguaje avulgarado, popular, incorrecto a veces, bronco, o sus registros particulares, en consonancia con el origen social, particularmente eficaz en la captación de esa atmósfera a medio camino entre el realismo, el costumbrismo y la caricatura.

Un caso prototípico sería el de los alcaldes villanos, unos auténticos paletos que no saben hablar; su esquizofrenia lingüística va acompañada de un sinnúmero de prevaricaciones con el objeto de provocar la hilaridad del público: asimilación de infinitivos, metátesis, formas verbales antiguas, confusión de fonemas o de vocalismo átono... Todo un subgénero en el teatro breve: «¡Josticia, aquí del Rey! [...] No acierto a requebrar a mi querida. / Sopradme por detrás, por vuestra vida [...] Mojer, bien podéis habrar...» (*La Mariona*).

Al margen del alcalde, la parodia también se extiende al habla de minorías étnicas, extranjeros, vendedores ambulantes, a las hablas dialectales peninsulares o incluso al código amoroso y marginal. Esta comicidad verbal se define, en general, por sus vulgarismos, deformaciones, por sus formas verbales anticuadas, jergas o latines estafalarios, pullas, juramentos, amenazas... En *El francés* el protagonista, que debería expresarse en la lengua gala, lo hace en una jerga difícil de discernir, plena de disparates con un único fin desconcertante: «Ricadea e mulo de trifalte longitudo», lo que lleva a sus interlocutores expresiones de extrañeza: «¿Qué lengua es esta, hermana?». La manipulación de las diferentes lenguas y las dificultades de su traducción son elementos caracterizadores siempre en complicidad con el público.

Estilo dinámico, pues, a veces frenético, al servicio del hiperbolismo lingüístico. Uno de los recursos más fértiles brota de la dilogía, en comunión con el chiste fácil, pero

6 Se cita por la edición de las *Letrillas* de Robert Jammes, 1981, XXVI.

también del calambur, los equívocos... y, en otra esfera, del lenguaje paremiológico y del folclore ya mencionado.

La «bajeza de estilo» apuntada más arriba va asociada con la extracción social de los personajes y su lenguaje callejero. Entre las expresiones lingüísticas destaca, como no podía ser de otra manera, el lenguaje pullístico, a modo de pequeños debates violentos entre contendientes, en un escenario repleto de gritos e insultos recurrentes. Aunque los duelos de palabras son muy variados, sobresalen en los entremeses canceristas dos: el de los vejetes malhumorados y desconfiados con sus criados y el de las disputas conyugales. La gran fuerza expresiva de estos cañonazos lingüísticos en forma de maldiciones, deprecaciones, amenazas, juramentos, exclamaciones... más el lenguaje avulgarado, exagerado, conforman otra de las señas de identidad del género. En este combate, se pueden apreciar varias modalidades, que van desde el insulto («¡Sois un puerco!») a la frase ingeniosa («¡Vos, limpia de vergüenza!»), al calificativo («Sois un pesado»), al antónimo («Vos, una ligera»), a una frase hecha («Sois hombre de la muerte») o a la dilogía («Vos, mujer de la vida»).

Estos y otros ejemplos recuerdan constantemente cuán lejos se situaban estas obri-llas de las representaciones realistas o costumbristas, de donde procedían argumental y temáticamente, porque lo que en verdad se veía en el tablado más que vida era teatro. La estilización caricaturesca los alejaba de esa óptica.

Música y baile cantado es otro recurso fertilísimo. El espectáculo teatral en su conjunto tenía una dimensión musical oailable considerable, y las piezas breves encajaban como mecanismo de relojería en esa dimensión lúdica. En el 75 % de los entremeses de esta colección se desarrollan secuencias musicales. Donde más brilla es, obviamente, en los remates finales, en esa especie de final feliz despreocupado ajeno a las cuitas iniciales. La forma métrica favorita es la seguidilla, tan adecuada por temática como por su fácil adaptación al canto y al baile, a modo de consejo, epílogo o moraleja, como en este estribillo misógino: «Hoy se ha vengado a su salvo / de amor un hombre de bien. / Albricias hay quien engañe / las mujeres una vez». Enlazando así palabra, música y baile.

Las intercalaciones musicales en el transcurso de la acción también son comunes, integrándose el fragmento en la secuencia métrica, normalmente en romance a diferencia de los finales, aunque también se pueden introducir formas métricas extrañas si se trata de algún conocido estribillo. Tal es el caso del baile cantado del Lanturulú en *Las lenguas*. El caso de este entremés es paradigmático de los entremeses de revista. Un alcalde va a Madrid a buscar una compañía de baile para las fiestas de su pueblo, y en su deambular van apareciendo diferentes formas como la pavana, las folías, el caballero, el villano o canciones populares gallegas, entre, se supone, la algarabía del público. No obstante estos apuntes, no debe confundir estas regocijadas intromisiones con el subgénero del entremés cantado o del baile entremesado, técnica con la que guarda cierto parentesco.

Consta la selección con una media de 231 versos por pieza, proporción habitual en el género, repartidos casi por igual entre silvas y romances, a diferencia de Quiñones o Moreto más propensos al romance (Lobato 1991: 120 y 2003: 184-185). En su relación

con su morfología, la silva es la preferida para presentar a los personajes y para abrir el argumento a partir de un punto álgido que atrape de inmediato al espectador. Situación esta que se manifiesta entre los cien primeros versos como media. El romance, por su ductilidad, tiende a ser el soporte del desarrollo de la acción con sus largas tiradas. La seguidilla, la tercera en importancia, es la reservada para los finales cantados y para el triunfo del ingenio por encima de cualquier otra consideración. Con un balance favorable a los metros cortos frente al endecasílabo (61 % frente a 39 %). La combinación de ambas medidas en las silvas junto al romance conforma la arquitectura de todas estas obrillas.

4. La comicidad

El ingrediente vital de todo entremés que se precie es la comicidad, la burla, entretenimiento sin más aditivos a partir de la materia ridícula. Y esta comicidad debe radicar también en la *turpitudō et deformitas* ciceroniana, pasada por el tamiz de la tradición carnavalesca. Y para ello es necesario subrayar, en primer lugar, el papel tan crucial que suponía la técnica del actor áureo, quien a través de sus recursos paralingüísticos o kinésicos era, en realidad, el único que podía conquistar al público. Lo cual, en la práctica, suponía un doble esfuerzo, a pesar de su conocimiento sobre unos arquetipos fuertemente codificados. Los entremeses de Cáncer, al igual que los de otros compañeros, sabían explotar bien esa baza. *Los golosos de Benavente* es particularmente ilustrativa en esta dirección. Averiguar la astucia de unos criados glotones por ver cómo son capaces de desembarazarse de sus manos oprimidas en el transporte de unas apetitosas golosinas, misión encargada por un vejete desconfiado, quien termina a lomos de uno de sus criados y aporreado, nos remite al dinamismo escénico característico de estas piezas, pero también al contorsionismo de unos intérpretes que no necesitan de diálogo para hacer reír. El ingrediente motriz acerca este teatro más al ámbito carnavalesco o circense que al realista o costumbrista del que procede. Las persecuciones, disfraces, golpes, bailes, maquillajes... incluso la onomástica burlesca (Palomino, Mortero, Maridura...), en otro nivel, casi siempre asociada a cualidades risibles o a chanzas, inciden en esa misma dirección. Esta expresión visual no suele venir indicada en las acotaciones del texto, es un trabajo del actor o del moderno filólogo su interpretación.

La burla o el engaño de unos contra otros por encima de todo. Ese es el ingrediente diferencial del entremés frente a otros géneros breves. Esta puede estar motivada por diferentes factores, pero nunca ha de ser violenta o, al menos, así deben sentirla los espectadores. Sus tres propósitos principales son obtener un provecho material o pecuniario de una acción previamente urdida, ocupar el ocio a costa de algún ingenuo o simple o tener como centro el trasiego amoroso y sus complicaciones. A la hora de materializar las intenciones cobran relieve ciertas industrias como la del disfraz, la más importante, y la de objetos con ciertas propiedades mágicas o sobrenaturales a propósito para los incautos.

La técnica del disfraz es especialmente recurrente como vehículo privilegiado en las diferentes trazas, por sus resultados inmediatos en escena. Dado el carácter aplebeyado de los protagonistas, es habitual que estos lo utilicen en su estrategia para hacerse pasar

por personajes de alta alcurnia, como en el *Entremés del Sí*, donde unos pícaros lo utilizan para robar en una tienda; pero también como estrategia para cortejar a una dama celosamente guardada por su padre, como el caso del sacristán enamorado disfrazado de gigante de la villa (*El gigante*); o el de un barbero vestido de convidado de piedra para cobrarse una cena (*Juan Ranilla*) o el más estafalario de *Juan Rana mujer*, donde una esposa encerrada hace creer a su marido que es hombre y él mujer para así poder salir. Los casos de travestismo eran muy aplaudidos por el público.

Todo lo cual daría paso a una tipología⁷ que varía en función de la importancia del ingrediente burlesco. Si lo que predomina es la acción, nos encontraríamos con lo que se ha llamado entremeses de engaño y burlas; si lo es la descripción costumbrista, entonces tendríamos entremeses de acción y ambiente; y si el ingrediente principal es el desfile de una serie de personajes ridículos, entonces daríamos con el entremés de figuras. De todo encontramos en los entretenimientos de Cáncer, siendo el primero de los casos el más común, también el más usual en el género.

Este potencial lúdico de extravagancias poco decorosas desemboca en una literatura de burlas, en parte de una comicidad convencionalizada, pero que gusta poner al descubierto un conjunto de debilidades humanas, vicios, necedades, ambiciones, miedos, miserias... que el autor sabe acondicionar a su contexto sociocultural y literario siempre dentro de unos espacios físicos con valor simbólico, cargados de significación, pero de procedencia urbana, sin alusiones topográficas. Y ello desde los dos bandos, tanto el de los burladores como el de los burlados. ¿Qué nos encontramos entonces? ¿Mera diversión o acerada crítica en este reino pleno de «vacaciones morales» como lo denominaba E. Asensio (1971: 35)? De todo hay en las parodias: de la celebración del ingenio y la chanza a la crítica despiadada de las miserias humanas, del disparate más absurdo a la reflexión moral, siempre sin olvidar que, por encima de todo, prima la diversión, no los mensajes profundos.

Entre el elenco de personajes destacan sobremanera tres emparejamientos con sus respectivos duelos y rasgos ciertamente convencionalizados para que el público pudiera identificarlos rápidamente: el del alcalde y el escribano, al modo de los modernos payasos bobos y agudos, respectivamente; el de hombre-mujer, el más delirante de todos, con sus acostumbradas cargas misóginas y violentas; y el del vejete y criado o gracioso, también de cariz agresivo. La asociación de estas dos últimas figuras viene determinada porque reproducen las estructuras de poder dominantes que se ponen en tela de juicio. La diversión con esta pareja está asegurada: maltrato, insultos, vejaciones, persecuciones, aporreamientos..., es decir, aquello que más se espera de un entremés pleno de acción. Personajes siempre malhumorados y desconfiados, los vejetes de Cáncer gustan de emplear imprecaciones, improprios o maldiciones varias de forma habitual: «¡Matarete, vive el cielo!».

En la asociación entre hombres y mujeres, la figura principal es la femenina, en torno a la cual suele girar el argumento. Atrapados en un conflicto que no saben re-

7 Son varios los investigadores que se han dedicado al asunto, desde los fundacionales de los maestros E. Asensio (1971: 18-19) y H.E. Bergman (1970: 13) hasta los más recientes de M^a Luisa Lobato (2003: 44-59) y, sobre todo, Javier Huerta, en varios de sus estudios (1995: 52-66).

solver, los galanes o maridos no hacen más que quejarse y maldecir a sus damas, pero su actitud es, contrariamente, pasiva. Débiles de carácter son incapaces de afrontar la situación. En el caso de los matrimonios, con sus relaciones inarmónicas, las riñas y peleas están servidas en un ambiente donde no tiene cabida el amor. Fuera del ámbito de la pareja, la mujer adquiere un papel dominante y muestra su superioridad ante el hombre, burlándose casi siempre de él.

El gracioso es probablemente el más prototípico de todos los personajes de estos juguetes cómicos y el más esperado por el bullanguero público. Como evolución o heredero directo del bufón medieval (García Lorenzo 2005), se presenta enfundando diferentes máscaras, parodiando a sus émulos de la Comedia: como crédulo alcalde pueblerino analfabeto, criado ingenuo o cómplice más o menos ingenioso. Su nota más destacable es su candidez, circunstancia que advierten de inmediato sus compañeros de reparto, pues es ideal para sus trazas embaucadoras. Necesario recordar aquí la famosa máscara de Juan Rana, en su papel habitual de bobo. El de alcalde villanesco, todo un subgénero del teatro breve desde que Cervantes marcara sus tipos en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, es en sí mismo una parodia de los alcaldes serios de la Comedia (Pedro Crespo), quien con su justicia arbitraria, su simpleza y otras taras morales, provocaba siempre las delicias del público.

Por último, la celebración del apetito, el hurto y la traza embaucadora, los ejes principales de los entremeses de acción, tiene en los finales musicales, su ingrediente sancionador, pues garantiza el triunfo de la diversión por encima de todas las cosas. Y eso es lo que pretendía Jerónimo de Cáncer, divertir haciendo gala de su ingenio poético.

BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA ESPAÑOLA (1874): *Catálogo de los escritores que pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos y de las frases de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de Pedro Abienzo.
- ARELLANO, Ignacio (ed.) (2005): *Teatro breve (loas y entremeses) del Siglo de Oro*. Barcelona: Debolsillo.
- ASENSIO, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos.
- BERGMAN, H.E. (ed.) (1970): *Ramillote de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo xvii*. Madrid: Castalia.
- BUENDÍA, Felicidad (ed.) (1965): *Antología del entremés (Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora). Siglos xvi y xvii*. Madrid: Aguilar.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo (1691): “Entremés de Las lenguas”, *Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes assumptos, de bailes y mojigangas. Escritos por las mejores plumas de nuestra España*. Madrid: Antonio de Zafra, pp. 36-45.
- (2005): *Obras varias*, ed. Rus Solera López. Zaragoza: Larumbe.

- (2007): *Poesía completa*, ed. crítica de Juan C. González Maya. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CARREÑO, Antonio (ed.) (1998): *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Lope de Vega. Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Crítica, 545-605.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Bailly-Baillière (NBAE 17-18). Ed. facsímil de José L. Suárez y Abraham Madroñal (2000). Granada: Universidad.
- ESPINOSA, Aurelio M. (2009): *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, introducción y revisión de Luis Díaz Viana y Susana Asensio Llamas. Madrid: CSIC [1923].
- FARRÉ VIDAL, Judith (coord.) (2016): *Antonio de Solís. Teatro breve*. New York: IDEA.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (2005): *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (ed.) (1985): *Antología del entremés barroco*. Barcelona: Plaza y Janés.
- GÓNGORA, Luis de (1981). *Letrillas*, ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2013): «Los cuentos en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Pictavia Áurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 861-870.
- GONZÁLEZ MAYA, Juan Carlos (ed.) (2020): *Jerónimo de Cáncer. Doce entremeses nuevos*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- (ed.) (2012): *Entremeses Nuevos (1643)*. Newark Delaware: Juan de la Cuesta.
- HUERTA CALVO, Javier (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.
- (ed.) (1999): *Antología del teatro breve español del siglo xvii*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JAMMES, Robert (ed.) (1981): *Luis de Góngora. Letrillas*. Madrid: Castalia.
- LOBATO, M^a Luisa (1991): «Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto», en *Homenaje a Hans Flasche*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (2013): «De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo». *La Perinola*, 17, pp. 155-177.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (ed.) (2005): *Juan Rana y el teatro cómico breve*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- SOLERA LÓPEZ, Rus (ed.) (2005): *Jerónimo de Cáncer y Velasco. Obras varias*. Zaragoza: Larumbe.
- TARAVACCI, Pietro (2008): «Cáncer», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 315-343.

- VALBUENA PRAT, Ángel (1937): *Historia de la literatura española. Tomo II*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VEGA, Lope de (1998): *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, pp. 545-605.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2017): «*El rey planeta*». *Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Profesor de la Universidad de las Islas Baleares especialista en estudios y ediciones críticas de textos del Siglo de Oro español. Ha publicado ediciones críticas de poesía (*Poesía completa* de Jerónimo de Cáncer), prosa (*Bartolomé Jiménez Patón. Discursos (de calamidades, cruces y herejes)*) y teatro (*Entremeses nuevos (1643)* y *Jerónimo de Cáncer. Doce entremeses nuevos*); además de artículos de revista (*Revista de Literatura*, *Anuario de Historia de la Iglesia*, *Hispania Sacra*, *Bulletin Hispanique...*) y comunicaciones en diversos congresos nacionales e internacionales. Es miembro de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) y de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH).

Fecha de recepción: 11-03-2021

Fecha de aceptación: 16-04-2021

ORAGE MYSTIQUE DE FRANÇOIS DE CUREL : MISE EN QUESTION DE LA « PIÈCE BIEN FAITE » (*Orage Mystique* by François de Curel: “well-made play” called into question)

Tomasz Kaczmarek^{1*}

Université de Łódź

Abstract: François de Curelis considered a representative of “problem plays”, though his theatre has fallen into oblivion. However, despite the author’s attachment to the classical tradition, he was criticized for scuttling the very fundamental dramatic art. In fact, when studying *Orage mystique* (*Mystical Storm*), it is clear that he disregards the regulatory principles of the fable, principles inherited from Aristotelian conceptions. If the first act of the drama seems to comply with the formal constraints of a “well-made play”, in the second, the writer breaks the course of the linear action to focus not on the dynamics of events, but on psychic life of the protagonist. In this way, Curel proposes a new dramatic paradigm, in which intra-subjective confrontations develop within the psyche of the central character, instead of interpersonal conflicts meant to push the action forward.

Keywords: François de Curel, *Orage mystique*, well-made play, ontological drama, agonistic drama, reflective character.

Résumé : François de Curel, dont le théâtre est tombé quelque peu dans l’oubli, est considéré comme un représentant de « pièces à thèses ». Pourtant, malgré un certain attachement de l’auteur à la tradition classique, on lui reprochait de saborder les fondements mêmes de l’art dramatique. De fait, en étudiant *Orage mystique*, force nous est de constater qu’il tourne résolument le dos aux principes régulateurs de la fable, principes hérités des conceptions aristotéliennes. Si le premier acte du drame semble obtempérer aux contraintes formelles d’une « pièce bien faite », dès le deuxième, l’écrivain brise le déroulement de l’action linéaire pour se focaliser non sur la dynamique des événements, mais sur la vie psychique du protagoniste. Ce faisant, Curel semble

* **Adresse pour la correspondance :** Tomasz Kaczmarek, Instytut Romanistyki, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236, Łódź. Pologne [tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl].

proposer le nouveau paradigme dramatique, où, au lieu de conflits interpersonnels censés pousser l'action en avant, nous assistons à des affrontements *intrasubjectifs* se déroulant dans la psyché du personnage central.

Mots-clés : François de Curel, *Orage mystique*, pièce bien faite, drame ontologique, drame agonistique, personnage réflexif.

Le nom de François de Curel (1854–1928) figure parmi ceux des auteurs attachés à l'esthétique de la « pièce bien faite », depuis longtemps considérée comme peu artistique et, par conséquent, indigne de l'attention critique de nos jours. Celle-ci, reposant sur une mécanique aussi logique qu'infailible, se compose des étapes dramatiques invariables subordonnées à un système rigoureux : une brève exposition signale adroitement les événements à venir, l'action démarre à partir d'un moment central qui se propage au travers de péripéties plus ou moins compliquées et toujours liées entre elles par une relation causale, pour, après le point culminant (catastrophe), aboutir à un apaisement final (dénouement). Il est curieux de noter que nombre de critiques reconnaissent dans les textes de l'auteur français la mise au point de ce type de dramaturgie. Il serait opportun à ce propos de nuancer quelque peu les scansion qui érigent Curel au statut de partisan incontournable de la construction classique du drame. Le principe de celui-ci, que Peter Szondi appelle le « drame absolu » (1983) et Jean-Pierre Sarrazac, le « drame-dans-la-vie » (2012 : 12) consiste en une action interpersonnelle qui se déroule au présent, « *dans sa présence même* » (Sarrazac 2012 : 12) à travers laquelle nous assistons à un conflit entre un certain nombre de personnages agissants, le tout étant soumis à un processus linéaire « défini par un commencement, un milieu et une fin » (Sarrazac 2012 : 29).

Pourtant, l'œuvre de l'écrivain français semble, toutes proportions gardées, saborder les invariants de ce « drame absolu » par une série de procédés de dédramatisation qui embrayent l'émancipation d'un nouveau drame. Jean-Pierre Sarrazac appelle ce nouveau drame le *drame-de-la-vie* qui, contrairement à la forme classique *drame-dans-la-vie*, se caractérise, entre autres, par l'abandon du conflit entre personnages, le renoncement au caractère de ceux-ci, la remise en question de l'action linéaire ou le mélange des formes hybrides (du dramatique, de l'épique et du lyrique). L'auteur français tourne aussi le dos à la forme canonique en introduisant des éléments épiques exogènes aux règles du genre et en se focalisant non sur l'action, mais sur la vie vécue par les personnages, ce qui bouleverse l'intégrité du modèle aristotélo-hégélien (Lukács 1965 : 97). Même si la plume de Curel n'a pas révolutionné la dramaturgie au même titre que les pièces d'Ibsen ou de Strindberg que l'on joue toujours sur les scènes mondiales, elle rend compte de certaines recherches formelles des auteurs de l'époque qui ont posé les jalons de la dramaturgie moderne et contemporaine. C'est à ce sujet qu'il est intéressant de se pencher sur la dernière pièce de l'auteur, à savoir *Orage mystique* (1927) où, par diverses stratégies formelles, il se démarque explicitement de la tradition dramaturgique. Revoir ce texte ne vise pas pour autant à réhabiliter ou à promouvoir Curel comme un écrivain par excellence novateur injustement tombé dans l'oubli – il

partagera le destin d'Eugène Brieux ou d'Henry Bernstein, pour n'en citer que deux – qui, comme lui, n'ont pas réussi à s'imposer face à des géants étrangers. La relecture de ce drame, dans la perspective qui est la nôtre, tâche tout de même de répertorier les signes avant-coureurs du « débordement » (Sarrazac 2012 : 17) de la forme dramatique annoncé au tournant du XX^e siècle et qui ne signifie pas sa mort, comme le constate Theodor Adorno (1984), ni sa disparition, comme le déclare Hans-Thies Lehmann, en prônant haut et fort l'avènement du « théâtre postdramatique » (2002), mais sa réinvention continue, condition *sine qua non* de sa survie. Loin de privilégier l'approche uniquement textocentriste, nous nous penchons, tout de même, plus particulièrement sur le texte de théâtre sans que soit omise sa dimension scénique.

Le drame n'étant pas connu du large public, force nous est de retracer, ne serait-ce que sommairement, les principales lignes – pour reprendre les termes de Boris Tomachevski (1925 : 263-307) – de sa « fable-matériau » (énoncé) avant d'examiner sa « fable-sujet » (énonciation). La pièce débute devant la porte d'entrée de la villa des Pétrel, une famille bourgeoise bien huppée, la nuit lors d'un orage épouvantable. Clotilde regagne son domicile après un rendez-vous avec le capitaine Brassard, son ami intime, mais elle ne peut pas entrer, car la porte fermée à clé lui bloque l'accès. Désespérée et anxieuse, elle ne peut qu'attendre un miracle : elle a peur que son conjoint suspicieux ne découvre son échappée au crépuscule. Sur ces entrefaites, elle rencontre le docteur Tubal, ami de la famille, qui se rend chez lui après une visite chez une patiente souffrante. La pauvre femme ne cache pas son malaise devant le médecin qui est au courant de ses amours illicites. Un dialogue s'engage entre les deux au cours duquel Clotilde fait part de la méfiance et de l'irascibilité de son conjoint qui la soupçonne de cupidité, tout en scrutant un minime geste équivoque. Le docteur ne manque pas de la réprimander pour avoir quitté le lit en dépit de son état de santé altérée. Pourtant, la clé laissée dans la serrure à l'intérieur empêche l'épouse de s'insinuer subrepticement dans la demeure. Secouée d'un frisson, la femme imagine un subterfuge pour se tirer d'embarras et se retrouver enfin dans sa chambre. Elle demande au docteur de réveiller Robert et de détourner son attention de la porte d'entrée. Après une légère hésitation, Tubal acquiesce à l'idée de Clotilde et pendant qu'il s'entretient avec son vieil ami, la femme s'introduit habilement dans la villa à l'insu de son époux. Le deuxième acte se déroule, un an plus tard, la veille du premier anniversaire de la mort de Clotilde qui a succombé à la pneumonie contractée lors de sa dernière sortie clandestine. Entouré de sa sœur, du curé et avant tout de Tubal, Robert vit des instants d'angoisse : il pressent que le lendemain il va revoir sa défunte épouse – de son vivant Clotilde lui a promis de le revisiter un an après son décès. Mais l'anxiété qui travaille l'esprit du veuf se mêle souvent à l'espoir dans son âme, car malgré le temps écoulé et l'inconstance supposée de Clotilde, Pétrel n'a jamais cessé de l'aimer. Dès lors, nous assistons à de poignantes conversations entre cet homme d'humeur chagrine et le docteur, sur des sujets existentiels. Elles sont d'autant plus intéressantes que chacun des deux interlocuteurs diverge absolument sur la question de la survie de l'âme et sur la possibilité d'entrer en rapport avec les morts. Robert, qui a à son actif quelques œuvres littéraires (poèmes, pièces de théâtre), croit fermement en une vie dans l'au-delà tandis que Tubal, d'un esprit foncièrement rationnel, s'inscrit en

faux contre tous les arguments religieux. Si le premier ne doute pas de pouvoir entrer en contact avec la défunte, le deuxième détecte dans cette conviction de son patient et ami de longue date, un simple détraquement mental dû sans aucun doute au traumatisme survenu lors de la perte de la personne aimée. Le jour de la cérémonie funeste (acte 3), Robert, toujours persuadé de revoir sa bien-aimée, se rend au cimetière. Et, en effet, resté seul devant le tombeau de sa femme, le poète aperçoit le fantôme de celle-ci avec lequel il échange quelques mots avant que le spectre ne s'évanouisse dans l'air. Le rideau tombe sans que nous sachions si le protagoniste a en réalité rencontré son épouse ou s'il n'a pas été tout simplement le jouet d'une illusion, fruit de son esprit déboussolé. Le dramaturge laisse ainsi son lecteur/spectateur sur sa faim en l'invitant à une réflexion de nature ontologique dépourvue de tout message pédagogique.

De fait, le public ayant participé au spectacle, sortait du théâtre quelque peu déconcerté (Roustan 1928 : 3) non seulement par le manque de dénouement rassurant de la pièce, mais par la question angoissante qu'elle aborde et qui touche tout le monde. La première a eu lieu le 1^{er} décembre 1927, (six mois avant la mort de l'auteur), au Théâtre des Arts. Tout en appréciant la portée intellectuelle de la pièce, Louis Schneider dit que « l'échafaudage dramatique en est incertain » (1927 : 4) et Lucien Dubech de déclarer que le sujet abordé dans l'œuvre n'est pas « matière à agiter la scène » (1927 : 2). En revanche, René Baschet accueille avec joie cette pièce qu'il monte conformément à l'esprit du dramaturge. La critique apprécie l'approche originale du thème – en particulier l'étude « de la personnalité et de l'inconscient » (Fréjaville : 1927 : 2) – comme l'appelle Pierre Brisson, des « fatalités obscures » (1927 : 2) et acclame la distribution qui a été confiée à des acteurs de premier ordre. On salue Alexandre Arquillière qui, dans le personnage de Tubal, a su interpréter avec subtilité le rôle du raisonneur s'exprimant au nom du dramaturge. Aussi distant que sympathique, il a fait preuve d'un art nuancé. On applaudit généreusement Louis Gauthier qui a rendu avec maîtrise le caractère nerveux de Robert Pétreil, sa progressive agitation passionnelle ayant vivement ému l'auditoire. Germaine Laugier dans le rôle du fantôme de la femme décédée impressionne le public par sa nature à mi-chemin entre le physique et l'éthérique. Pourtant, on réserve des mots critiques aux décors d'Eugène Prévost : « la mise en scène n'était pas sans présenter quelque écueil, en raison du décor du dernier acte. Mais on a justement pensé que l'intérêt était dans le texte, et non dans l'illusion des yeux » (Beauplan 1927 : 24).

D'après la reconstruction rudimentaire de la fable (lecture horizontale) du drame on serait enclin à constater que nous avons affaire à une énième « pièce bien faite » ou, tout au moins, à son avatar : une « pièce à thèse » dont le sujet se réduirait primordialement à la question de la survie de l'âme humaine. Cependant, comme nous l'avons signalé, le drame ne défend aucune thèse et les questions qui y sont posées ne trouveront jamais de réponses valables ou consolatoires. Qui plus est, en ce qui concerne la structure de la pièce, elle s'écarte visiblement de certains critères génériques du drame. La lecture verticale (ou paradigmatique) du texte, qui prend en considération la façon dont sont agencés les incidents, permet d'étudier les ruptures du flot événementiel qui rendent lisible le thème existentiel mis en avant par l'écrivain. À y voir de plus près, nous découvrons un texte qui ne respecte point la forme canonique, car, au-delà d'une trame simple en surface

qui peut même paraître naïve, le dramaturge nous propose une descente en profondeur dans l'âme souffrante qui est la clé de voûte de la pièce. Dans cette perspective, le drame n'aborde pas l'immortalité de l'homme, ni même, comme le désire Robert de Beauplan, « la possibilité pour les vivants d'entrer en rapport avec les morts » (Beauplan 1927 : 23). De fait, le dramaturge tente d'exposer l'histoire d'une vie tourmentée au détriment du *mythos* aristotélicien, ce qui est l'entorse principale au fablisme linéaire. Le ressort dramatique se résume par une vivisection parfois douloureuse de l'âme du personnage central. Curel fait tout pour déplacer l'importance de la tension dramatique (action) pour se concentrer sur l'étude de l'inconscient à travers le dialogue.

Le premier acte, qui par sa structure schématique rappelle indéniablement le vaudeville, pourrait à ce propos nous induire en erreur. De fait, constituant l'exposition de l'action à venir, cette partie semble annoncer le drame traditionnel qui, au fur et à mesure des complications envisageables, tendrait impérativement à un dénouement heureux ou fatal. La conversation entre la femme malade et le docteur sert à l'écrivain français à nous renseigner sur l'origine du différend conjugal, une phase indispensable pour lancer une intrigue plus ou moins complexe. Après la scène quasi grotesque au cours de laquelle Clotilde n'hésite pas à recourir à un stratagème (numéro souvent employé dans le théâtre de boulevard), à partir du moment où son mari ne se rend pas compte de l'escapade nocturne de l'épouse, on pourrait s'attendre avec impatience au développement aussi cocasse que captivant de l'intrigue dans les actes suivants. Jusque-là, le dramaturge semble observer rigoureusement les règles classiques et rien ne présage le dévoiement du déroulement régulier de l'histoire. Pourtant, dès le deuxième acte, la progression linéaire de l'action menant vers la catastrophe est résolument brisée par un ralentissement soudain de l'intrigue. Il y a une raison importante à cet état de choses : Curel décide tout simplement d'éviter le point culminant et le dénouement de l'action (principes obligatoires qui soutiennent la charpente dynamique du drame) pour se concentrer sur l'immédiat-après l'événement fâcheux. En d'autres mots, l'auteur français prétend examiner les conséquences qui découlent directement de la disparition de Clotilde pour attirer notre attention non sur l'action au sens traditionnel du mot, mais sur les causes qui ont conduit vers son accomplissement. En supprimant le « drame absolu », il sacrifie le *drame-dans-la-vie* (acte 1) pour lancer le *drame-de-la-vie* (actes 2 et 3). La catastrophe s'étant bel et bien consommée pendant l'entracte (la mort de Clotilde), dorénavant, nous allons assister à un « autre drame » qui se trouve ancré dans la psyché fragile du protagoniste, où l'action sera comme suspendue. Curel rompt avec la forme classique du drame, tout en adhérant, tels les géants scandinaves (Ibsen, Strindberg), à l'esthétique d'une *dramaturgie de l'intime*. Celle-ci « ne procède plus principalement d'une relation conflictuelle entre les personnages, mais d'une dimension *intrasubjective* » (Sarrazac 2012 : 66) où l'action se déroule, le cas échéant, dans l'âme du veuf affligé. De fait, le deuxième et le troisième actes changent complètement de mesure et divergent délibérément du premier. Si dans celui-ci on pense encore participer à un conflit qui oppose la femme à son mari (conflit interpersonnel), dans les deux restants, nous sommes témoins de micro-conflits qui se déploient exclusivement dans la conscience du protagoniste (conflit intrapersonnel).

Ainsi, le premier acte ne serait qu'une simple introduction dans l'argument abordé par Curel afin de préparer le terrain au dépassement de la *mimèsis* par la *diégèse*, ou, pour mieux accentuer son désaccord envers le *drame-dans-la-vie* et ses prescriptions aussi rigides qu'anachroniques. Ce n'est qu'après la mort de son épouse que nous serons capables de connaître les pensées du protagoniste et ce n'est qu'alors que nous prenons part au retour sur le drame qui opposait les conjoints. Tous les dialogues tournent autour du drame arrivé dans les coulisses, le présent dramatique étant subjugué à cet événement néfaste. Dès lors, nous assistons à une sorte de remontée du passé dans un présent immobile, procédé qui non seulement retarde l'action, mais l'annule. Même si Robert s'impatiente de revoir sa femme morte, tout est concentré sur ce passé ombrageux qui déséquilibre sa psyché. Ainsi, la pièce ne procure plus au spectateur « l'illusion que l'événement dramatique a lieu directement devant lui dans un absolu présent » (Sarrazac 2012 : 37), mais lui propose « le drame vécu par le personnage » (Sarrazac 2012 : 37) qui réfléchit sur sa condition précaire. Il ne faut pas en déduire que l'auteur d'*Orage mystique* désire effacer tout simplement l'action, mais qu'il souhaite la redéfinir pour mieux l'exposer. « Le statisme apparent [...] n'a d'autre fonction que de permettre au spectateur d'accéder aux détails les plus infinitésimaux de l'action dramatique » (Sarrazac 2012 : 35). De cette manière, comme c'est aussi le cas des œuvres de Maurice Maeterlinck ou autres symbolistes, on passe, aux dires de Jean-Pierre Sarrazac, d'un « drame agonistique » à un « drame ontologique ». L'action tend à disparaître au profit des réflexions de Robert en brisant ainsi le déroulement linéaire de l'action, le dramaturge se détachant d'un drame à peine esquissé (I acte), pour offrir une nouvelle perspective qui correspond à la poétique du *drame-de-la-vie*.

La stratégie de l'auteur français ne semble pas novatrice. Dans ses toutes premières pièces telles *L'Envers d'une sainte* (1892) ou *L'Invitée* (1893), il a déjà eu recours à des *opérations* grâce auxquelles, comme dans *John Gabriel Borkman* (1894) d'Ibsen, nous sommes témoins d'« une *secondarisation* généralisée de la forme dramatique » (Sarrazac 2012 : 37). Cette *secondarisation* s'exprime primordialement par le règne du passé qui pèse sur les personnages des pièces citées, le passé qui les « phagocyte » car il les rend abouliques, inaptes à toute volition. Ce n'est plus la progression dramatique qui intéresse Curel (l'action au présent), mais les séquelles souvent désolantes qui retombent sur les pauvres créatures terrassées par leur détresse. Dans *Orage mystique*, à compter du deuxième acte, la rétrospection occupe aussi une place éminente. C'est le claquement de portes qui éveille subitement les événements d'antan. De fait, ce bruit insistant, que l'on entend au cours de cet acte, est antipathique pour Robert parce qu'il lui fait revivre instantanément cette nuit où son épouse est revenue du rendez-vous avec son prétendu amant (« Les bruits de portes [...] heurtent mon oreille pour me rappeler de quelle façon Clotilde a gagné sa mortelle pleurésie » Curel 1927 : 13). La révélation de cet épisode du passé a des répercussions sur le présent et surtout sur les nerfs du protagoniste. Il s'avère que Robert était bien conscient du geste de Clotilde qui se dissimulait pour éviter une semonce. C'est lui-même qui a fermé la porte de l'intérieur afin de démontrer la déloyauté de sa femme. Le deuxième acte se transforme ainsi en un réquisitoire contre la femme ingrate. C'est au cours de celui-ci que nous serons révélés les secrets et les mobiles qui ont poussé Robert à tenter même de tuer sa conjointe.

Du point de vue dramatique, rien ne se passe si ce n'est le dialogue qui ravive le passé révolu comme il arrive dans les premiers textes de Curel. Pourtant, dans cette pièce, l'auteur fait un pas en avant dans la déconstruction de la forme ancienne du drame, ce qui est le plus perceptible dans son approche inusuelle du personnage. Or, si, par exemple, dans *L'Envers d'une sainte* et *L'Invitée* les protagonistes, condamnés à ruminer leur passé, s'affrontent avec d'autres personnages munis de traits particuliers, ici, les comparses qui entourent Robert (notamment Tubal et Clotilde) semblent esquiver leur statut d'individus à part entière pour incarner les instances psychiques du protagoniste.

C'est à ce propos qu'il serait légitime de nous arrêter, en premier lieu, sur la figure de Tubal. Curel introduit dans sa pièce ce personnage aussi sympathique qu'ironique qui semble tout simplement commenter l'action, tout en paraissant quelque peu détaché de celle-ci. Il sait tout sur les escapades nocturnes de Clotilde et il est au courant du caractère irascible de son mari, comme s'il avait la fonction du narrateur dans le roman. Plusieurs critiques, avec Robert de Beauplan en tête, remarquent ce statut particulier que tient le docteur dans le drame. Le critique observe que Tubal est le « raisonneur » de la pièce, qui s'exprime au nom du dramaturge (Beauplan 1927 : 23). Ceci est sans aucun doute vrai, car Curel aime, de temps à autre, privilégier certains personnages en leur donnant le pouvoir de préciser le sens et la portée de ses pièces. On pourrait aussi constater, toutes proportions gardées, que ce personnage, qui prétend tout savoir, se charge du rôle, comme aurait écrit Szondi, du « sujet épique » qui nous relate le point de vue de l'auteur. Mais ce *moi épique* n'en participe pas moins à l'action, si on peut encore utiliser ce terme. De fait, le docteur n'est pas uniquement le commentateur, une espèce de porte-parole de l'écrivain qui est omniscient sur le déroulement de l'histoire ou qui a le plein pouvoir, comme l'entomologiste dans *La Figurante* (1896), à guider les actes de ses comparses, mais il a la fonction de cet « autre moi » qui permet à Robert de se questionner sur sa condition ontologique précaire. Ne renonçant pas à son rôle d'*explicateur*, Tubal se fait partie prenante de l'action en tant qu'analyste. C'est grâce à lui que le protagoniste peut entamer un dialogue avec lui-même, car pour s'analyser il doit recourir à un autre, capable de l'aider à venir à bout de tout ce qui perturbe la zone inconsciente de son âme. Qui plus est, en endossant la part de thérapeute, le docteur semble refléter une instance rationnelle du psychisme de Robert. C'est elle qui guidera le personnage central dans le labyrinthe de son esprit déchiré. On pourrait subodorer dans ce procédé la méthode psychanalytique – mise au point, entre autres, par Henri-René Lenormand dans *L'Homme et ses fantômes* (1925) – comme en témoigne ce dialogue entre Tubal et Robert :

Tubal – [...] Je suis témoin de vos efforts pour définir votre état d'âme, mobiliser des souvenirs, réprimer d'inexplicables angoisses. Ce pénible labeur qui, selon vous, fraie le chemin à une vision surnaturelle n'en évoque-t-il pas un autre aboutissant au même résultat ? Réfléchissez bien.

Un temps.

Robert – L'anxiété de l'écrivain qui compose.

Tubal – Bravo ! C'est vrai surtout pour vous qui composiez avec la collaboration de votre inconscient. Depuis une heure, je vous vois diriger par lui.

Robert – À l'époque où je faisais dialoguer des personnages, souvent ceux-ci me dépassaient.

Tubal – C'est qu'alors votre inconscient, vous donnant congé, expédiait toute la besogne. Cette façon de travailler d'abord péniblement et enfin dans la fougue et l'allégresse évoque une autre classe de chercheurs. Devinez laquelle ?

Robert, *après réflexion*. – Cette fois je renonce.

Tubal – Certaines personnes après avoir subi une laborieuse attente nommée transe, avoir sué sang et eau, avoir même simulé des apparitions, finissent quelquefois par en obtenir une qui paraît authentique (Curel 1927 : 13-14).

La dernière réplique de Tubal résume l'essentiel de la pièce. Il ne s'agit point de la recherche d'un au-delà, ni de la tentative d'entrer en rapport avec la créature prématurément décédée, mais il est question des chimères de l'esprit de Robert qui extériorise tantôt ses doutes, tantôt ses espoirs. Tant qu'il les sublime à travers ses œuvres, il s'en débarrasse tout en laissant une littérature originale, mais il se fait victime de ses illusions dès qu'il les considère comme réelles. Le médecin tente de convaincre son patient de se libérer de ses fantasmagories aussi trompeuses que douloureuses, ou tout au moins, de prendre ses distances par rapport à l'authenticité discutable, en l'occurrence, de l'apparition dont il sera témoin oculaire. Mais le protagoniste, en proie à une angoisse inflexible, continue de défendre ses positions contre l'athéisme de son médecin. Il est curieux de noter que le différend entre Tubal et Robert n'enclenche pas un conflit censé pousser l'action en avant. Ici, rien ne se passe, comme si ce duel verbal se déroulait non entre les personnes, mais entre les idées contradictoires. C'est dire que Robert s'insurge non contre son ami aux convictions qui ne sont pas les siennes, mais contre sa propre raison. De fait, comme nous l'avons signalé plus haut, Tubal se manifeste dans le drame comme un double pâle du protagoniste et, dès lors, il interprète le rôle de cette voix que Robert tend à étouffer en lui-même. Ainsi, Curel semble ouvrir sa pièce vers « le régime de l'*infradramatique* » (« Sarrazac 2012 : 79) où le conflit dramatique traditionnel est résolument remplacé par une myriade de micro-conflits ou micro-événements intrasubjectifs qui se déroulent dans le mental du personnage. Dans cette perspective, le dialogue entre les deux hommes exemplifie le conflit intérieur de Robert, comme si celui-ci, en s'adressant à son « confesseur », désirait discuter avec une instance psychique de lui-même. C'est pour cette raison que les deux paraissent schématiques, chacun campant sur sa position et défendant sa foi, comme s'ils étaient plutôt des allégorisations que des personnages en chair et en os. Le poète n'est pas esquissé comme un pieux naïf, même si son interlocuteur, rationaliste invétéré, n'hésite pas à lui réserver de temps à autres des remarques sarcastiques et si le veuf inconsolé perd parfois patience face à son contradicteur, c'est qu'il est déchiré entre ses appétences spirituelles et la réalité matérielle, représentée par son adversaire. Ce procédé, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du drame expressionniste, permettrait aussi bien de signaler le dédoublement qui s'opère entre le dramaturge et ses personnages. Tout porte à croire que Tubal est le double de l'écrivain français, mais Robert ne renvoie-t-il pas moins à son créateur, même si celui-ci lui met dans la bouche quelques propos

misogynes ? Poète, mais avant tout dramaturge comme notre auteur, il personifie l'écrivain en bute à ses hésitations créatrices. Dans ce contexte et compte tenu de « la pluralité de lectures » (Goetz 2005 : 185) auxquelles se prête l'œuvre de Curel, le dialogue mené entre le docteur et le veuf pourrait aussi bien illustrer les deux pôles différents du dramaturge même : d'un côté, l'écrivain cherchant l'inspiration qui se ressource dans le rêve et, de l'autre, l'homme rationnel qui use de la raison pour dompter le flux créateur et le figer dans la forme d'une pièce de théâtre.

La rencontre avec la défunte, qui rappelle *L'Image* (1894) de Maurice Beaubourg, apporte aussi un éclaircissement troublant sur le mal qui ronge le protagoniste sans pour autant donner des explications réconfortantes aptes à remédier aux souffrances du personnage principal. Cet entretien tant attendu par Robert n'est pas toujours cordial surtout au début. Au premier abord, le fantôme de la femme se présente ouvertement hostile à l'égard de son conjoint ingrat. Clotilde ne manque pas de reprocher à son mari sa jalousie excessive et son envie secrète de la tuer. Elle semble lire dans les pensées les plus mystérieuses de l'homme, ce qui peut le scandaliser, mais pas l'effrayer. Robert a beau protester contre les allégations accusatrices, en lisant attentivement les répliques entre les personnages, on se rend aussitôt compte que le mari inconsolé mène bel et bien un dialogue avec lui-même. De fait, la scène 4 du troisième acte fait penser à un monodrame polyphonique qui, une fois de plus, conduit la pièce dans les champs de l'intrasubjectivité permettant ainsi une exploration de l'intériorité du protagoniste. Cette nature monodramatique évidente dissout la forme dramatique, car elle contribue à dégager « le point de vue de toute allégeance à l'objectivité ou au réalisme » (Danan 2010 : 124) tout en privilégiant l'expression de l'inconscient. Dans ce contexte, il serait légitime de considérer cette scène comme une sorte de monologue intérieur à deux voix qui expose la complexité de la personnalité de Robert tiraillé entre diverses instances psychiques contradictoires. Mais à un moment donné, la femme devient inopinément plus conciliante et plus compréhensive à l'égard de Robert. Elle déclare même que jusqu'alors le protagoniste conversait avec une « fausse Clotilde ». Ainsi, le revenant est scindé, tel le malheureux poète, en deux personnes différentes : l'une professant des injures, l'autre consolant le pauvre homme en détresse. Ce partage de voix illustre parfaitement le conflit intérieur de notre héros qui, rongé par des doutes et des sentiments de culpabilité, ne rêve que de trouver la consolation. En rapportant au médecin le déroulement de la conversation avec son épouse, il fait part de la double nature de Clotilde qui reflète sa propre nature déchirée :

[...] il en est venu deux... La fausse s'est montrée la première... Mais était-elle fausse ? en somme, je n'en ai vu qu'une seule dont l'apparition m'a d'abord plongé dans une sorte d'extase, mais en écoutant cette épouse adultère qui me traitait d'assassin, voilà que la moutarde me monte au nez et que je lui dis rudement son fait. Alors, coup de théâtre : j'ai l'impression de regarder un portrait de ma femme et que soudain l'original crève la toile et se substitue à l'image. Je suis enfin devant Clotilde et j'apprends que je viens de causer avec une copie d'elle-même exécutée par moi (Curel 1927 : 20).

Plusieurs indices démontrent incontestablement que la femme décédée n'est que la projection extérieure du rêve, des désirs et des peurs du personnage principal. Celui-ci, regardant profondément dans les yeux de Clotilde, ne tarde pas à remarquer la ressemblance physique de sa bien-aimée avec lui-même : « tu restes formée d'une chair semblable à la mienne » (Curel 1926 : 18). Apparaissant en sa robe de noces (c'est ainsi que Robert l'a figée dans sa mémoire), elle rappelle la jeunesse, comme le précise Gérard d'Houville dans *Le Figaro*, « au moment le plus fervent de tous les espoirs de création » (Houville 1927 : 2). Elle représente une instance psychique de l'homme qui se débat avec ses instincts ombrageux : celle qui désire tantôt envenimer, tantôt calmer ses remords. Mais, à vrai dire, elle symbolise le versant émotionnel du personnage contrairement au versant rationnel et logique représenté par Tubal, adepte rigoureux des méthodes d'investigation mentale. Les répliques du fantôme extériorisent ainsi les idées de l'homme, car c'est lui qui lui dicte les mots à prononcer, et si au début, le revenant l'accuse de graves erreurs, c'est qu'il souffre du sentiment oppressif de culpabilité. Les aveux de la femme confirment qu'elle débite tout ce que son mari coléreux désire entendre : « Ce que je t'ai révélé a dû rassurer ton orgueil. Il m'est doux de penser qu'au lieu de t'abaisser à des amours vulgaires, tu donneras un nouvel essor à ton talent. Je te suivrai avec anxiété dans tes nobles tentatives » (Curel 1927 : 20).

À ce propos, force nous est de constater que Robert, privé de ses vertus actives, perd le statut de héros. Curel est le maître à créer des personnages passifs qui, au lieu d'agir, s'enlisent inmanquablement dans les méandres de leur vie psychique. Dès *L'Envers d'une sainte* l'auteur peuple ses œuvres d'abouliques qui ne peuvent que ressasser leur existence malheureuse. Il en est de même dans ce drame où tout converge vers l'état psychique du protagoniste. Même la nature reflète ses états d'âme. L'orage grondant en dehors est un fond pour le déploiement d'un autre orage qui se déroule dans l'âme du poète en proie à des conflits intérieurs, ce qui correspond parfaitement à l'esthétique de l'intime :

L'intime prend racine dans l'inconscient, au plus profond de la psyché des personnages. [...] Dans le registre de l'intime, les personnages sont agis par leurs propres pulsions beaucoup plus qu'agissants. [...] Au sein des affrontements interhumains, ce sont leurs propres conflits et névroses intrapersonnels (Sarrazac 2018 : 144).

La pièce de Curel annonce, toutes proportions gardées, ce type de dramaturgie qui se concentre sur les « névroses intrapersonnelles » d'autant plus qu'elle repose (à partir du deuxième acte) sur l'inconscient du protagoniste. Dès lors, le déroulement de cette action *souterraine* ne pourrait s'articuler qu'en fonction de la fluctuation des sentiments de Robert, qui ne peut pas s'échapper de son bagage héréditaire sur lequel, de plus, il n'a aucun droit. Le faible de la pièce réside peut-être dans l'engouement de Curel à expliquer de point en point l'étiologie du mal qui ronge le personnage, mais dans l'entre-deux-guerres, même les dramaturges, tel Lenormand, n'hésitent pas à faire signaler par leurs créatures « les forces invisibles qui trament [leur] destinée » (Sarrazac 2018 : 71), comme en témoignent les deux tirades ci-dessous à l'adresse de Robert :

Sous votre âme officiellement représentative de votre personnalité fourmillent des âmes élémentaires, âme d'ancêtres, âme des cellules de votre corps associé en sourdine à vos opérations mentales et souvent toutes-puissantes sur vos décisions. Chaque fois que vous verrez un homme se conduire de façon à vous arracher ce cri : « Je ne me serais jamais attendu à cela de sa part ! » soyez certain qu'il a suivi un de ces conseillers dont j'ai décrit le travail souterrain (Curel 1927 : 10).

Et le fantôme de la femme décédée de faire une observation analogue :

Depuis deux jours, tu es continuellement à même de constater à quel point tu es soumis à l'emprise de ton inconscient. Lorsque tu écris, il est ton collaborateur assidu et gardien de tes hérédités, il t'apporte les idées et la tournure d'esprit des millions de Français qui forment ton ascendance et qui revivent à la fois dans ton âme et dans les âmes de ceux auxquels s'adressent tes œuvres, car tous les enfants d'un même pays communient dans le passé, de même que toutes les herbes d'une prairie se touchent par leurs racines. Ton langage, imprégné du génie de ta race, parle aux cœurs des milliards de morts inclus dans le peuple des vivants, qui est ainsi conquis par toi sans qu'il te semble avoir rien fait pour cela (Curel 1927 : 19).

Malgré les relents comiques du premier acte, la tonalité dominante de la pièce reste maussade. En dépit de la présence de quelques comparses, le dramaturge accentue la solitude de Robert qui, en réalité, est entouré de revenants, reflets de son âme égarée. Cependant, l'écrivain ne veut pas juste exemplifier un cas pathologique singulier pour épater le public, il désire démontrer à travers son protagoniste la fragilité de l'existence de tout un chacun, sa règle d'or étant de partir d'un fait pour se hausser à une généralité philosophique. « Le spectateur regarde le drame-de-la-vie par-dessus l'épaule du personnage, lui-même spectateur de sa propre vie » (Sarrazac 2012 : 99). Curel prétend faire éprouver aux spectateurs cette cuisante angoisse existentielle, ébranler leurs certitudes auxquelles ils s'attachent avec persévérance. C'est Henri Bidou qui exprime le mieux cette idée principale de l'œuvre. Il attire l'attention sur la condition précaire de l'homme moderne qui s'accroche aux illusions, mais, quoi qu'il fasse, il se sent toujours abandonné. Nous sommes tous Robert et nous partageons avec lui cette même douloureuse déréliction : tel pourrait être l'ultime enseignement de l'écrivain lorrain. Même si le protagoniste semble convaincu d'avoir vu sa femme qui a apaisé quelque peu ses doutes, la fin de la pièce ne résout rien et ne dénoue rien, tout en laissant suspendues les questions eschatologiques. En pensant toujours à la pragmatique du drame, Curel use du doute pour tenter de bouleverser la sérénité du public :

L'homme projette sur une paroi de rêve les fantômes formés par son esprit ; et il appelle cela le monde extérieur. Ainsi sommes-nous éternellement prisonniers de nous-mêmes. Enfermé dans une bulle de savon lisse et résistante, chacun de nous la décore d'une fantasmagorie d'image qu'il fabrique sans fin. Il ne voit jamais que ces images. Comme elles sont en perspective, il croit sa prison ouverte sur l'infini. Illusion pure : le mur est tout près. Et, comme des figures s'y meuvent, il croit voir des humains. Illusion encore : entre ces apparences, il est seul à jamais (Bidou 1927 : 23).

*

Contrairement aux idées reçues sur l'œuvre de François de Curel, selon lesquelles elle incarnerait explicitement et exclusivement l'attachement de l'écrivain à l'esthétique classique du théâtre, le dispositif d'*Orage mystique* n'est pas du tout construit conformément aux règles strictes de la forme canonique du drame et ne rappelle en rien cette image chère à Francisque Sarcey « de boules de billard se percutant entre elles à partir d'un choc initial » (Landis 2006). Loin d'observer les contraintes régulatrices de la « pièce bien faite », contre laquelle il s'insurge au demeurant à maintes reprises dès le début de ses activités dramaturgiques, l'auteur français, pourtant salué par le passé comme un écrivain renouant avec la tradition du théâtre classique, porte un coup dur à l'édifice « du bel animal » bâti sur un processus linéaire (assuré par des invariants : un commencement, un milieu, une fin) défini par une tension dramatique. Ce travail de sape vise avant tout la fable, clé de voûte du « drame absolu », mais ce procédé de dédramatisation n'est peut-être pas jugé à sa juste valeur, car le premier acte reprend les « ficelles » de l'art traditionnel, ce qui paradoxalement souligne encore plus le choix du « nouveau régime » dans les actes suivants. L'auteur part bien d'un fait, semble-t-il, dramatique, qui pourtant n'est qu'une introduction à la situation dans laquelle se trouvent les personnages et plus particulièrement Robert Pétreil. Contre toute attente, l'écrivain abandonne l'action avec ses péripéties censées conduire vers un dénouement final et donc garantir une tension toujours croissante pour privilégier des motifs *régressants* qui remettent catégoriquement en question les principes de mécanisme, comme l'appelle Jean-Pierre Sarrazac, de la *pièce-dans-la-vie*. De fait, la pièce se dé-fait à partir du deuxième acte où l'action au sens traditionnel du mot s'efface en faveur du récit qui se manifeste primordialement à travers les dialogues entre Robert et Tubal. Si dans la première partie certains indices font encore penser à une dynamique idoine à la fable classique, les deux restantes se focalisent sur les réflexions du protagoniste, l'action ne pouvant plus progresser. C'est ainsi que la recrudescence dynamique à peine annoncée cède la place au ralentissement, composante allogène par rapport à la forme canonique. Cette brèche épique provoque inévitablement l'annulation du conflit interpersonnel (l'antagonisme entre les conjoints) pour privilégier le déploiement des micro-conflits intrapersonnels qui se déroulent dans l'âme de l'homme souffrant. Dès le lever de rideau (du deuxième acte), le dramaturge met l'accent sur la figure du protagoniste autour duquel d'autres comparses tournent comme des satellites, tout le déroulement se concentrant sur son âme déboussolée. Pendant deux actes, rien ne se passe, ce qui pourrait retenir l'attention du lecteur/public avide de connaître les rebondissements de l'intrigue et enfin le dénouement de l'action. Qui plus est, la pièce n'aboutit même pas à son dénouement, car la question posée par le dramaturge ne sera pas résolue d'une manière univoque.

Quand Curel déconstruit l'action, il en fait autant avec la notion de *caractère* de ses personnages qu'il met en doute. C'est dire qu'en renonçant à l'action, le dramaturge propose une nouvelle approche du personnage qui n'est pas sans rappeler les recherches formelles des expressionnistes allemands. De fait, afin de mettre en avant les hésitations

douloureuses de Robert, Curel brosse les portraits des comparses comme des silhouettes insignifiantes qui renvoient à divers reflets de sa personnalité écorchée. Ainsi, le docteur Tubal acquiert la fonction de l'instance rationnelle du veuf inconsolé, sa présence permettant, outre le commentaire de l'action *intérieure*, l'autoanalyse du protagoniste. Dans ce cas de figure Clotilde, par contraste, semble incarner la part spirituelle du protagoniste, ou mieux, sa part émotionnelle. Dès lors, nous assistons à un drame analytique sur la nature humaine vouée à une quête existentielle aussi persistante que désespérante. Si dans ses quelques drames antérieurs, Curel défend des thèses sociales ou morales, ici, il pose des questions existentielles sans oripeaux d'un faux optimisme qui témoignent sans nul doute de l'angoisse de l'écrivain, conscient de l'imminence de sa mort. C'est de cette manière que l'auteur d'*Orage mystique* réussit à passer du « drame agonistique » (*drame-dans-la-vie*) au « drame ontologique » (*drame-de-la-vie*), ce nouveau paradigme, annoncé par un Ibsen, un Strindberg ou un Tchekhov, contribuant à l'élargissement des potentialités dramatiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor (1984) : « Pour comprendre *Fin de partie* ». Trad. S. Muller, *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.
- BEAUPLAN, Robert de (1927) : « *Orage mystique* au Théâtre des Arts », François de Curel, *Orage mystique. La Petite Illustration*, n° 195 : 23-24.
- BIDOU, Henry (1927), François de Curel, *Orage mystique. La Petite Illustration*, n° 195 : 23-24.
- BRISSON, Pierre (1927) : « Chronique théâtrale ». *Le Temps*, 5 décembre.
- CUREL, François de (1927) : *Orage mystique. La Petite Illustration*, n° 195.
- DANAN, Joseph (2010) : « Monodrame (polyphonique) », Jean-Pierre Sarrazac (éd.) *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé.
- DUBECH, Lucien (1927) : « Chronique théâtrale ». *L'Action française*, 11 décembre.
- FRÉJAVILLE, Gustave (1927) : « Théâtre des Arts : *Orage mystique* ». *Journal des débats*, 4 décembre.
- GOETZ, Olivier (2005) : « *Le repas du lion* de François de Curel, ou la représentation spectaculaire d'une industrie lorraine », Jeanne Benay, Jean-Marc Leveratto (éd.), *Culture et histoire des spectacles en Alsace et en Lorraine. De l'annexion à la décentralisation (1871-1946)*. Berne : Peter Lang.
- HOUVILLE, Gérard d' (1927) : « Chronique dramatique ». *Le Figaro*, 5 décembre.
- LANDIS, Johannes (2006) : « La pièce bien défaite : physique et pragmatique du drame ». *Loxias* n° 14. [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1213> ; 20/07/2020].
- LEHMANN, Hans-Thies (2002) : *Le Théâtre postdramatique*. Trad. P.-H. Ledru. Paris : L'Arche.
- LUKÁS, Georges (1965) : *Le Roman historique*. Trad. R Saille. Paris : Payot.
- ROUSTAN, Mario (1928) : « Sur la Mort de François de Curel ». *La Renaissance*, n° 20.

- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012) : *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions du Seuil.
(2018) : *Strindberg, L'Impersonnel*. Paris : L'Arche.
- SCHNEIDER, Louis (1927) : « Le Premières ». *Le Gaulois*, 3 décembre.
- SZONDI, Peter (1983) : *Théorie du drame moderne, 1880-1950*. Trad. P. Pavis. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- TOMACHEVSKI, Boris (1996) : « Thématique », Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil, 1966.

PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (française et italienne) à l'Université de Łódź (Institut d'Études Romanes). Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. 4 monographies sur le théâtre français de contestation sociale, 3 monographies sur l'œuvre d'André de Lorde. Nombreuses publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.

Date de réception : 28-02-2021

Date d'acceptation : 13-04-2021

VINTILA HORIA: LA RECEPCIÓN CLÁSICA COMO MODO DE CREACIÓN DE SENTIDO EN *DIOS HA NACIDO EN EL EXILIO** (Vintila Horia: the Classical Reception as a means for creating meaning in *God was born in exile*)

Gabriel Laguna Mariscal**

Universidad de Córdoba

Abstract: Vintilă Horia (1915-1992) is a Romanian writer and romanist. Convicted by the communist régime of his country, he lived most of his life in exile, in Italy, Argentina, and France. He eventually settled in Spain from 1953. His production consists of articles, novels, and essays, written in Romanian, French, and Spanish. Ideologically, he was conservative and Christian. He develops two core subject-matters: exile and intellectual dissent. In this paper it will be analysed the creative use of the Classical reception for expressing these two motives. Several of his novels portray historical characters who represent the author himself: for instance, *God was born in exile* (1960) tells the story of Ovid's exile and his conversion to the Christian faith. It will be examined the use of Classical sources by Horia and the creative assimilation of these materials as a correlative objective for creating meaning

Keywords: Vintila Horia; Classical reception; objective correlative; exile; religion; primitive Christianity.

Resumen: Vintila Horia (1915-1992) fue un escritor e intelectual de nacionalidad rumana. Condenado por la dictadura comunista de su país, vivió en el exilio gran parte de su vida, en Italia, Argentina y Francia, hasta que se estableció en España en 1953.

* Una versión embrionaria de este trabajo se presentó en el congreso internacional "La Romania más lejana. Un acercamiento", celebrado en febrero de 2009 en la Universidad de Granada. La abundante bibliografía aparecida después, afortunadamente, sobre Vintila Horia, ha sido manejada en la medida de lo posible. Agradezco a los evaluadores anónimos de la revista *Estudios Románicos* sus valiosas sugerencias críticas.

** **Dirección para correspondencia:** Gabriel Laguna Mariscal. Departamento de Estudios Filológicos y Literarios. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Córdoba. Plaza del Cardenal Salazar 3. 14071 Córdoba (glaguna@uco.es).

Escribió una amplia y variada obra, que consta de artículos, novelas y ensayos, en rumano, francés y castellano. Ideológicamente tuvo un talante conservador y cristiano. Dos temas dominantes de su obra, relacionados entre sí, son el exilio y la disidencia intelectual. Analizaremos en este trabajo la incorporación creativa de la tradición clásica para expresar esos dos motivos. Varias de sus novelas versan sobre personajes históricos grecorromanos que, de alguna manera, representan al propio autor. Entre ellas, *Dios ha nacido en el exilio* (1960) recrea el exilio de Ovidio y su descubrimiento de la fe cristiana. En este trabajo se analiza el uso de fuentes clásicas por parte de Horia y la incorporación creativa de estos materiales como correlato objetivo y como base de creación de sentido en esa novela.

Palabras clave: Vintila Horia; recepción clásica; correlato objetivo; exilio; religión; cristianismo primitivo.

1. Introducción

Vintila Horia es un escritor rumano que constituye un ejemplo de exiliado por su oposición ideológica a un régimen político. Vivió durante su exilio en varios países de lengua románica (Italia, Argentina, Francia), pero finalmente recaló en España, donde residió desde 1953 hasta 1992 (fecha de su muerte). Su figura no es muy reconocida y apreciada hoy, debido a dos elementos principales de su posición ideológica: su conservadurismo político y su religiosidad cristiana. En los sesenta del siglo XX, sufrió una campaña de desprestigio por parte de la “intelligentsia” progresista francesa. Igualmente, se suele establecer una asociación peyorativa entre Horia y el régimen franquista de España, ya que Horia nunca ocultó su simpatía por el régimen autoritario de Franco. Todo esto provoca que no se lo incluya en el canon de autores rumanos contemporáneos, junto a Mircea Eliade, Eugen Ionescu o Emil Cioran (Dobroiu 2011: 152). Pero no cabe duda de que fue un escritor de amplios intereses humanísticos¹. Además, desde la perspectiva del romanista, hay que apuntar que llegó a dominar y a escribir en varias lenguas románicas: el rumano (su lengua nativa), el francés (su lengua materna), el italiano y el español. Por tanto, quizá sea procedente una reivindicación de su obra, pensamiento y de la manera creativa con que incorpora la recepción clásica como correlato objetivo y como base para la creación de sentido. Estudiaremos esta última cuestión a propósito de su novela *Dios ha nacido en el exilio* (1960), que recrea el exilio de Ovidio y el nacimiento de una incipiente fe en un nuevo Dios.

2. Peripetia biográfica

Algunos hitos de su vida² ayudarán a contextualizar su posición ideológica e intelectual, y, por tanto, a comprender mejor su producción literaria. Vintilă Caftangioglu,

1 Siena (2002c), Ruiz Miguel (2017 y 2020) y López-Arias Montenegro (2020).

2 Para una aproximación a la vida de Vintila Horia, léase Siena (2002a), a quien sigo sustancialmente aquí.

que adoptaría el sinónimo literario de Vintila Horia, nace el 18 de diciembre de 1915 en Segarcea (Oltenia, Rumanía), en el seno de una familia acomodada y conservadora (su padre era ingeniero agrónomo que trabajaba para las Fundaciones Reales). Siendo su madre una institutriz francesa, el francés fue literalmente su lengua materna. Tuvo una formación bastante sólida en humanidades, ya que se graduó en Derecho por la Universidad de Bucarest, aprendió francés e italiano, y siguió cursos de Filosofía y Letras en las universidades de Perusa, París y Viena.

En su primera juventud fue seguidor del político ultraderechista Nichifor Crainicse y se aproximó a los movimientos filofascistas que se desarrollaron en Rumanía, aunque no llegó a afiliarse a la organización rumana Guardia de Acero, que se ha considerado afín al fascismo³. A principios de la II Guerra Mundial, en 1940, cuando las potencias del Eje mantenían la supremacía militar y Rumanía, bajo la dictadura del mariscal Ion Antonescu, era un satélite del Tercer Reich, a los veinticinco años inició un periplo diplomático como agregado de cultura en las legaciones de Rumanía en países del Eje: en Roma en 1940 y en Viena en 1942. Cuando en agosto de 1944 un golpe de estado en Rumanía, protagonizado por el rey Miguel I, reemplaza el régimen “pro-Eje” de Antonescu por un gobierno comunista, de filiación prosoviética, Vintila Horia se encontraba en Viena y es internado por las autoridades nazis en los campos de concentración de Krummhübel y de Maria Pfarr, hasta que finalmente es liberado por las tropas británicas en 1945.

Se traslada, junto a su joven esposa Olga Theohari, a Bolonia en Italia. Deciden no regresar a su patria en vías de soviétización. Empiezan su dura vida de exiliados. Desde 1946, se celebraron juicios en Rumanía a disidentes políticos, siguiendo el modelo soviético-estalinista de una combinación de tortura y farsa. En uno de estos procesos políticos, instruido con juicio sumario en febrero de 1946, se condena a Vintila Horia *in absentia* y en contumacia a trabajos forzados de por vida, por el delito de “that he had facilitated the penetration of fascist ideas into Romania and had made the case for those ideas to be realized under the leadership of the German embassy in Bucharest” (Wagner 2007). Según el propio Horia escribiría años después, fue condenado a causa de “un pasado que casi no poseía y por culpas que no había tenido tiempo de soñar”. El escritor reconocerá igualmente: “Entonces empezó mi verdadero exilio como un proceso de anacoretismo; es decir: un proceso de separación de todo aquello que yo había sido”⁴.

Horia residió primero en Italia, luego en Argentina, hasta que en 1953 se asienta en España, salvo por un paréntesis de residencia en Francia (1960-1963). Los comienzos en España fueron duros: aquel hombre de familia acomodada se rebajó a trabajar como recepcionista de hotel, cronista y agente literario, hasta que llegó a ser profesor en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense. Luego se doctoró en derecho por la universidad de Valladolid (1980) y finalmente obtuvo la cátedra de Literatura en la universidad de Alcalá de Henares. Enseñaba literatura universal contemporánea (Alvar Ezquerro 2020). En España desarrolló asimismo una amplísima

3 No obstante, Popa (2020: 214-215) postula que la Guardia de Hierro, llamada propiamente Legión del Arcángel Miguel, era una organización autóctona de Rumanía, de carácter no fascista. Para la no pertenencia de Horia a la Guardia de Hierro, véase Patea 2020: 53-54.

4 Datos en Siena (2002b). Para el proceso judicial, puede verse más recientemente Patea 2020: 66-68.

labor como escritor y periodista. Fundó y dirigió una revista de pensamiento, *Presente Futuro* (1971-1978), y colaboró asiduamente desde 1980 al 1992 en el periódico *El Alcázar*, muy cercano al régimen (Moraru 2016). Durante toda esta trayectoria, nunca ocultó su proximidad ideológica con la derecha conservadora y con el franquismo. Murió el 4 de abril de 1992, afectado por un tumor cerebral, en Collado Villalba (Madrid) y está sepultado en el cementerio civil de la Almudena.

3. La novela gnoseológica de Vintila Horia

Si hay dos actitudes vitales que explican la obra de Horia estas son: la vivencia penosa del exilio y la independencia intelectual ante cualquier forma de pensamiento único. Para plasmar literariamente estas dos vivencias, recurre a un tipo especial de novela. Es necesario señalar previamente que Vintila Horia distinguía dos clases de novelas: la “representativa” y la “gnoseológica”⁵.

La novela representativa o física, como su nombre indica, aspira a representar la realidad: aplicando los cánones del romanticismo y del naturalismo, cuenta simplemente lo que acaece o lo que ha acaecido, pero no logra expresar adecuadamente la problemática existencial y sociopolítica de los tiempos de crisis.

Para Horia, en cambio, la modernidad requiere una novela gnoseológica o metafísica, que, como su nombre igualmente sugiere, genera conocimiento; esto es, consiste en una narrativa que, utilizando la poesía y la tragedia como modalidades simbólicas del conocimiento, expresa la temática de la cultura contemporánea, buscando en ella una explicación profunda y global del hombre y de la vida. En palabras de Petrescu (2018: 101), “[s]e trata pues, de novelas polifónicas, simbólico-culturales, de máximas capacidades cognoscitivas que plantean interrogaciones históricas y metafísicas, pero, sobre todo, trascienden el contexto espacial hacia lo arquetípico espiritual.”

Las novelas de Vintila Horia pueden encuadrarse en la modalidad gnoseológica. Son novelas históricas, porque están protagonizadas por personajes históricos, pero esos personajes son un trasunto del autor, y sus vivencias son un correlato objetivo de sus vivencias y pensamientos. Además, tres de esas novelas están precisamente protagonizadas por personajes históricos griegos y romanos (por lo que conciernen al estudio de la recepción clásica): *Dios ha nacido en el exilio* (sobre el poeta Ovidio), *La séptima carta* (sobre el filósofo Platón) y *Perseguid a Boecio* (sobre el filósofo y poeta Boecio). Para la elaboración de estas novelas, Vintila Horia consultó y manejó fuentes literarias clásicas: para *La séptima carta* se basó en la Carta VII de Platón, dirigida a los amigos y familiares del difunto Dion de Siracusa (como el título mismo sugiere y confirma), así como en la biografía de Dion escrita por Plutarco; para *Perseguid a Boecio*, Horia tuvo presente sobre todo *La consolación de la Filosofía* de Boecio; finalmente, la novela *Dios ha nacido en el exilio* se basa en la poesía de exilio de Ovidio, como tratamos a continuación.

5 Para esta distinción en Horia, véase Siena (2002b). La distinción entre novela representativa y gnoseológica recuerda algo a la distinción conceptual entre poesía como comunicación y la poesía como conocimiento.

4. *Dios ha nacido en el exilio* (1960)

4.1. Génesis de la novela

Es pertinente, a efectos de nuestra investigación, presentar la génesis de esta novela, siguiendo el estudio de Dobroiu (2011: 143-144). En 1958 se celebraba el Bimilenario del nacimiento de Ovidio (nacido el 43 a.C.). Horia llevaba años desterrado. Y se acordó de Ovidio, que también fue un desterrado, pero en sentido inverso que él: si Ovidio había sido desterrado del oeste (Roma) al este (Tomi, en Mesia inferior, actual Rumanía), desde el año 9 hasta el 17 d. C., Horia fue desterrado del este (Rumanía) al oeste (Italia-Francia-España). Este paralelismo-contraste supuso una revelación para Horia y le animó a retomar sus lecturas del poeta sulmonense, más o menos abandonadas desde el bachillerato.

Basándose sobre todo en las epístolas poéticas que el propio Ovidio había escrito desde su destierro (*Tristia* y *Epistulae ex Ponto*), escribió en francés *Dieu est né en exil. Journal d' Ovide à Tomi*⁶. Sobre material ovidiano, el novelista ideó varios detalles y, sobre todo, un motivo fundamental: la cristianización de Ovidio. Horia sugería que Ovidio había encontrado en el exilio un atisbo de la fe cristiana.

El libro obtuvo el prestigioso Premio Goncourt en el año de su publicación (1960), pero numerosos intelectuales de izquierda (liderados por Jean Paul Sartre), en conjunción con la Embajada de Rumanía en Francia, organizaron en el país galo una campaña mediática de desprestigio de Vintila Horia y de boicot del premio, acusando al autor de filofascista⁷. Esta campaña, que aireaba en gran medida los datos aducidos en el proceso político de 1946, se presentó sobre todo en las páginas del diario *L'Humanité*, órgano de expresión del partido comunista francés (Wagner 2007, Patea 2020). Horia renunció al premio y este nunca llegó a entregarse, aunque tampoco se le retiró formalmente.

4.2. Estructura y contenido

En esta obra⁸ se recrea el diario apócrifo de Ovidio, quien, acusado de un doble cargo (*carmen et error*: la composición de un poema y un error no especificado), fue

6 La primera edición en francés es Horia (1960a). El libro ha sido traducido a 25 idiomas: al castellano, inmediatamente (Horia 1960b, edición por la que citaremos en este artículo, haciendo siempre referencia al capítulo y a las páginas, para facilitar la localización de las citas); hay también una temprana traducción al catalán (Horia 1963). En cambio, Vintila Horia fue un autor condenado y censurado en su propio país, y hasta 1990 no apareció una versión en rumano de la novela (Horia 1990).

7 Para los detalles del incidente Goncourt pueden consultarse Boilloiu 2011: 149-151, Patea 2020, Duque Gimeno 2020: 19 y Popescu Duma 2020: 77.

8 Para una introducción literaria a esta novela, véanse Grau Aznar (1998), Siena (2002b) y Simuț (2008). Agradezco al profesor Ion Simuț el haberme facilitado su interesante estudio de la novela. García Fuentes (2006) examina la deuda de Vintila Horia con las fuentes clásicas, distinguiendo entre citas, traducciones y reescrituras. Dobroiu (2011) hace un completo análisis de la historia como reflejo de las inquietudes del autor. Martínez Sobrino (2011) ofrece un trabajo atinado sobre la adaptación de motivos y material procedentes de *Tristia* en la novela. Por su parte, Martínez Sobrino (2016) interpreta el exilio del Ovidio de la novela como si de una catábasis o descenso al infierno se tratara. Más recientemente, Petrescu (2018) ha examinado comparativamente la vivencia del exilio en Ovidio y en Horia. En el libro editado por Cristina Horia Theohari *et al.* (2020) se incluyen varios estudios de la novela como representación del exilio: Bauzá (2020), Enrique (2020) y Helgueta Manso (2020).

desterrado por el emperador Augusto a la ciudad de Tomi (actual Constanța) en la orilla noroccidental del Ponto Euxino (Mar Negro en la actualidad), en la provincia romana de Mesia inferior, actual Rumanía. La novela se desarrolla en ocho capítulos, correspondientes cada uno a un año del destierro de Ovidio (llevan por título “Primer año”, “Segundo año” y así sucesivamente hasta el “Octavo año”). Es decir, se abarca prácticamente todo el período de destierro de Ovidio, desde el 9 hasta el 17 d. C. Por otra parte, la estructura en ocho capítulos casi concuerda la disposición en nueve libros de la obra ovidiana del destierro (cinco libros de *Tristia* más cuatro de *Epistulae ex Ponto*), como nos recuerda García Fuentes (2006: 960).

Tomi es una insignificante población oriental ubicada en los confines del Imperio Romano, de población geta y griega, y dotada de una pequeña guarnición militar romana. En Tomi, Ovidio es instalado en una casa humilde, atendido por una joven sirvienta geta llamada Dokia (a la que ama platónicamente) y vigilado por un centurión de la guarnición romana, Honorio; está acompañado por un perro, al que nombra “Augusto” con sarcasmo hacia el emperador. Esporádicamente recurre a los servicios de una prostituta, Artemis, con la que entabla una relación de amistad también, pero que no tardará en desaparecer. Igualmente vive una relación erótica con Lidia, una bella joven, amante de Herimón, el tabernero.

Ovidio aprende la lengua geta, tomando clases con Dokia. Y con ocasión de una invitación a comer en casa de la familia de Dokia, tiene noticia de la religión monoteísta del dios Zamolxis, practicada por unos sacerdotes eremitas de las montañas. Zamolxis era, en origen, un esclavo del filósofo Pitágoras, que fue luego divinizado por los getas. El interés de Ovidio es tan grande que decide emprender un viaje a la ciudad de Troesmis y a sus montañas. Allí entra en contacto con los sacerdotes de Zamolxis: uno de ellos pone en evidencia la incongruencia de la religión politeísta pagana y le aclara que Zamolxis no es en realidad un dios, sino una representación del Dios verdadero, que debe llegar a la tierra.

De regreso a Tomi, Ovidio descubre que el centurión Honorio, que resultó ser marido de Dokia, ha desertado de Tomi en compañía de esta, para sustraerse al control de Roma y abrazar la religión de Zamolxis. Se introduce entonces el relato de Teodoro, un médico griego itinerante, que cuenta cómo primero abrazó la religión egipcia, pero que luego, en un viaje a Palestina, presencié el nacimiento del Mesías (el Dios esperado). Teodoro parte para Roma, para preguntar por el Mesías, y escribe cartas a Ovidio desde allí. El tabernero Herimón asesina a su mujer y luego se suicida. Lega sus propiedades a Lidia, que se convierte en la nueva dueña de la taberna. El emperador Augusto muere; Ovidio pronuncia un poema encomiástico de Augusto y de su sucesor Tiberio en la plaza de Tomi. Abriga la esperanza de que Tiberio le perdonará, pero esta esperanza queda defraudada.

Ovidio se hace creyente del nuevo Dios. Llega un nuevo centurión a Tomi, el estricto Valerio, a manera de comisario político de Roma, e interroga a Ovidio sobre la huida de Honorio. Ovidio mismo intenta escapar, pero es capturado. Siente que nunca volverá a Roma, pero que, al menos, morirá en Tomi consolado por la nueva fe y que finalmente, tras su muerte, alcanzará la vida eterna. El título de la novela (*Dios ha nacido en el*

exilio) es ambiguo, ya que puede recibir hasta tres interpretaciones: por un lado, parece sugerir que Dios (en la persona de Jesús de Nazaret) ha nacido en el exilio (es decir, en Belén, un pueblo alejado de Nazaret); o bien que es un ser divino (procedente del cielo) que ha nacido en la tierra; igualmente, cabría la interpretación de que en el corazón de un exiliado (Ovidio) ha nacido la fe en ese Dios (López Sáez 2020).

4.3. Incorporación creativa de fuentes clásicas

Convendría examinar a continuación el uso de fuentes clásicas, por parte de Vintila Horia, como materiales primarios de su novela⁹. Como se ha apuntado (Martínez Sobrino 2011), las principales fuentes manejadas son indudablemente la propia obra de exilio de Ovidio: *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*. Unos cuantos ejemplos bastarán para mostrar esta dependencia. En la novela, Ovidio recuerda en el capítulo “Primer año” (Horia 1960b: 26-27) el itinerario seguido en el viaje de destierro, de Roma a Tomi, y la ayuda prestada por su amigo Sexto Pompeyo; estos datos proceden, respectivamente, de *Tristia* I 10 (itinerario) y de *Pónticas* IV 5 (ayuda de Pompeyo) (García Fuentes 2006: 964). En el diario ficticio, Ovidio se embarca en una disquisición sobre la etimología del topónimo Tomi, en relación con el episodio del despedazamiento de Apsirto por su hermana Medea (cap. “Segundo año” (Horia 1960b: 95))¹⁰; esto lo contó Ovidio monográficamente en *Tristia* III 9. El Ovidio de la ficción nos habla de la redacción de las *Pónticas*, después de los *Tristia*; señala algunas características diferenciales de una y otra obra (en concreto, el hecho de que las *Pónticas* mencionen nominalmente los destinatarios); y cita incluso algunos pasajes:

Cansado de las *Tristes*, he empezado un nuevo libro al que llamaré *Las Pónticas*, pobre homenaje al lugar de mi exilio. El tema sigue siendo el mismo ya que, en cuatro años, nada ha cambiado. Augusto no quiere perdonarme, de modo que vuelvo a la carga con los mismos argumentos. Los amigos a quienes dirijo estas misivas se agitarán para obtenerme el perdón, serán mis embajadores cerca del César. Escribía yo a Bruto: “Por lo demás, y aunque su título no sugiera idea alguna de tristeza, ya verá que esta obra no es menos triste que la que he publicado anteriormente. Es el mismo tema con título diferente”. Sin embargo, hay una diferencia táctica entre los dos libros. Esta vez no envuelvo en el secreto los nombres de los destinatarios (Horia 1960b: 155-160)¹¹.

Asimismo, Ovidio escribe una carta al rey de Tracia Cotis IV, solicitando su ayuda y protección (cap. “Cuarto año (Horia 1960b: 95-96)): en efecto, *Pónticas* II 9 es una epístola poética a dicho rey (Pérez Vega 1989: 212-213). También se cuenta cómo, a la muerte de Augusto, Ovidio pronunció un elogio fúnebre en público, en el foro de Tomi

9 Un primer acercamiento a la manipulación, por parte de Horia, del material clásico, puede leerse en Bonjour (1982). Por su parte, García Fuentes (2016) presenta un completo elenco de los motivos clásicos y de sus fuentes. Según esta autora, las referencias a textos clásicos se dividen en tres tipos: citas latinas, traducciones del latín, y reescritura de mitos y relatos históricos (2006: 961).

10 Léase García Fuentes (2006: 961).

11 Cap. “Cuarto año”. La cita latina es de *Pónticas* I 1, 15-20).

(cap. “Quinto año (Horia 1960b: 155-160)) y por encargo oficial: el Ovidio real da noticia en *Pónticas* IV 13 de que compuso en lengua geta un poema encomiástico de Augusto y de Tiberio, el cual fue recitado ante algunos habitantes getas de Tomi. Es decir, las diferencias serían que no existió encargo oficial, la solemnidad del acto y la amplitud de la audiencia. En general, Horia recaba bastantes datos de la obra ovidiana del exilio para la caracterización del exilio de Ovidio novelesco: por ejemplo, que el clima de Tomi es muy frío e inclemente (se trata de un *leitmotiv* obsesivo en la novela, al igual que lo es la obra de exilio de Ovidio); que Ovidio aprendió la lengua gética en Tomi; o que la ciudad sufre ataques de getas vecinos, los cuales disparan flechas envenenadas¹².

El novelista incorpora también otras fuentes documentales, del propio Ovidio (especialmente, de *Metamorfosis*) o ajenas al poeta latino. El Ovidio novelesco cita o comenta varios pasajes de las *Metamorfosis*. Se acuerda del retrato que hizo de Pitágoras y de su filosofía y teología en *Metamorfosis*, lo cual constituyó, en su opinión, un precedente de la nueva fe en un único Dios¹³. Cuando la cortesana Artemis le cuenta una vivencia personal, al Ovidio ficticio le recuerda el episodio de Hero y Leandro, narrado por el Ovidio real en *Heroidas*¹⁴. Cuando en su viaje a Troesmis es acogido hospitalariamente por una pareja de ancianos que viven en una humilde cabaña del bosque, la escena le recuerda al episodio de Baucis y Filemón, que el Ovidio real escribió en *Metamorfosis*¹⁵. También el Ovidio de ficción rememora la historia de Níobe, narrada en *Metamorfosis*, como ejemplo de que los dioses disponen sobre la vida humana¹⁶.

Por otro lado, el Ovidio de la novela menciona a Virgilio en varias ocasiones, y muy significativamente al Virgilio “mesiánico” de la *Égloga* IV, un poema que la Edad Media leyó como una profecía de la llegada del Mesías a la tierra:

Voy a releer a Virgilio, que tuvo ciertos presentimientos. El Imperio se expande para dar cabida a otra cosa mayor y mejor. Cuanto ocurre ahora en el mundo es tan sólo una preparación para una nueva metamorfosis del hombre. Y entre nosotros hay hombres que “oyen venir” ese cambio [...] (Horia 1960b: 76, cap. “Tercer año”)

Ese párrafo evoca inequívocamente a Virgilio como profeta que vaticina la llegada de una nueva era en su *Égloga* IV. Concretamente, una frase (“El Imperio se expande para dar cabida a otra cosa mayor y mejor”) evoca el verso virgiliano *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo* (*Égloga* IV 5).

Otros aspectos de ambientación histórica son tomados por Horia de otras fuentes clásicas, especialmente de historiadores como Tácito y Suetonio (García Fuentes 2006:

12 Clima frío: Horia (1960b: 43-44), cap. “Segundo año”, Horia (1960b: 95-96), cap. “Cuarto año”, y *Tristia* III 10; ataque de los getas, provistos de flechas envenenadas: Horia (1960b: 53-54), cap. “Segundo año” y *Tristia* IV 1, 71-74; aprendizaje del idioma: Horia (1960b: 19), cap. “Primer año”, (1960b, 37), cap. “Quinto año” y *Tristia* V 5, 55-60.

13 Horia (1960b: 32-33 y 38), cap. “Primer año” y Horia (1960b: 209-211), cap. “Séptimo año”. Cf. *Metamorfosis* XV 60-478 y García Fuentes (2006: 963).

14 Horia (1960b: 30-31), cap. “Primer año” y *Heroidas* XVIII y XIX. Véase García Fuentes (2006: 961-962).

15 Horia (1960b: 134-135), cap. “Cuarto año” y *Metamorfosis* VIII 611-877. Véase García Fuentes (2006: 961).

16 Horia (1960b: 142-143), cap. “Quinto año” y *Metamorfosis* VI 146-312. Véase García Fuentes (2006: 962).

964-966). Así, para la caracterización de Augusto se basa en la vida de Suetonio (García Fuentes 2006: 965). Menciona, por ejemplo, la historia de la ejecución en el Foro Romano del bandido Selouros, atado a una picota y ofrecido a las fieras, que conocemos por Estrabón; o detalles de la doctrina de Pitágoras, que habían sido transmitidos por Diógenes Laercio; o la referencia a la religión monoteísta de los getas, que rinden culto a Zalmoxis, que había sido descrita por Heródoto¹⁷.

4.4. Creaciones del novelista

Algunos personajes, episodios y elementos narrativos de la novela no se documentan en las fuentes clásicas y, por tanto, deben ser consideradas creaciones del novelista. Como nos recuerda García Fuentes, “[c]uando ofrece datos históricos [...] a veces resulta difícil saber si es pura invención o si se apoya en datos históricos” (2016: 964). Nada se dice en la obra de Ovidio ni en otras fuentes clásicas de personajes secundarios de la historia, como Dokia, Honorio, Artemis, el perro Augusto, Lidia, Teodoro o Valerio. Por otro lado, no parece verosímil que a Ovidio, confinado en Tomi, se le permitiera realizar viaje alguno. Y, por supuesto, es invención de Horia todo el episodio de la toma de contacto por parte de Ovidio con el culto a Zamolxis y el nacimiento en su fuero interno de la creencia en un nuevo Dios. La figura de Zamolxis como dios de una religión monoteísta (o henoteísta) de los getas es bien conocida en las fuentes clásicas (Heródoto, Platón, Apuleyo)¹⁸, pero no es mencionado por Ovidio.

Por otra parte, siendo una invención el motivo, primordial en la novela, de la cristianización de Ovidio, es necesario recordar que Vintila Horia estaba en realidad recurriendo a un esquema de cristianización de autores paganos que se venía aplicando desde la Antigüedad. Ya hemos mencionado el primer y muy importante ejemplo: desde la Antigüedad tardía se hizo una interpretación mesiánica de la Égloga IV de Virgilio; por tanto, se quiso vislumbrar en Virgilio una postura profética de anticipación del cristianismo (Comparetti 1908: 96-103). Por otra parte, siendo la doctrina estoica de Séneca bastante compatible con la doctrina cristiana, se supuso que Séneca era cristiano e incluso se forjó en la Edad Media una correspondencia apócrifa, mantenida entre Séneca y Pablo de Tarsos (González Luis 1997). También el poeta Estacio, del que no tenemos noticia de que fuera cristiano, aparece como criptocristiano en los cantos XXI y XXII del “Purgatorio” de la *Divina Comedia* de Dante¹⁹. Estos precedentes bien pudieron inspirar a Vintila Horia la cristianización del personaje de Ovidio en su novela.

17 Bandido Selouros: Horia (1960b: 44-45), cap. “Segundo año” y Estrabón VI 273; detalles de la doctrina de Pitágoras: Horia (1960b: 32-33), cap. “Primer año” y Diógenes Laercio, *Vida de Filósofos Ilustres* VIII.

18 Heródoto (IV 94-96) es la fuente que transmite más datos sobre el dios: Zalmoxis (o Gebeleizis) era el dios de los getas de Tracia, que prometía la inmortalidad a sus devotos: cada cuatro años, la tribu comunicaba con él mediante una víctima-mensajero, en un sacrificio ritual que también se recoge en la novela (116, cap. “Cuarto año”). Heródoto ofrece también una versión evemerista, según la cual Zalmoxis fue un esclavo-discípulo de Pitágoras; esta conexión con Pitágoras también es presentada en la novela (33, cap. “Primer año”). Platón (*Charmides* 156d-158b) describe a Zalmoxis como un rey divinizado, al que se ofrecían conjuros curativos. Apuleyo menciona a Zalmoxis como chamán y mago (*Apología* II 26).

19 Léanse Hardie 1916, Brugnoli 1988 y Andreacchio 2012.

4.5. La peripecia como correlato objetivo

Parece evidente que Vintila Horia pretendió mediante esta recreación novelística del destierro de Ovidio representar su propia vivencia biográfica y los acontecimientos históricos que le tocó vivir y sufrir. El Ovidio de la novela es, como Horia, un exiliado, que manifiesta su disidencia intelectual frente a los totalitarismos basados en el miedo y en la coerción de la opinión pública: “à travers le fictif journal apocryphe d’Ovide, Horia Vintila semble évoquer son propre exil et solitude, recherche et découverte de soi” (Dobroiu 2011: 143). De hecho, la figura intelectual de Horia se ha tomado como un puntal de reivindicación de los derechos humanos (Ruiz Miguel 2017 y 2020). Para Ovidio, el totalitarismo procede del emperador Augusto; para Horia, del régimen comunista establecido en Rumanía desde 1944, bajo la órbita del estado soviético.

Ya desde el arranque de la novela, Horia describe al emperador Augusto como si de un “Gran Hermano” se tratara, un tirano paranoico y represor, vigilante de los disidentes, en lo que hemos de ver un retrato en clave del Stalin que organizó las grandes purgas de finales de los años 30 en la URSS:

Cierro los ojos para vivir. También para matar. En esto soy el más fuerte, pues él sólo cierra los ojos para dormir y ni siquiera su sueño le reporta consuelo alguno. Sus tinieblas están pobladas de muertos, de crueldades que le obsesionan. Sé que rehúye el reposo como todos los grandes de la tierra. El reposo lo deja solo con su conciencia y sus remordimientos con el pesar de haber obrado siempre en poderoso, es decir, como hombre aterrorizado por su poder. Una vez hace cinco años, me encontré con él en el templo, por la mañana, cuando apenas había salido del sueño. Tenía los ojos enrojecidos, inflamados de cansancio, y le faltaba valor para mirarnos por miedo a que se pudiera descifrar en su mirada el nombre o las facciones de aquellos que le habían atormentado durante la noche. Lo adoran como a un dios, pero nadie lo quiere. Porque si es el autor de la Paz en general y ha creado el más grande de los Imperios de todos los tiempos, también es el autor del Miedo en particular, del miedo de los demás y de su propio miedo. (Vintila Horia 1960b: 15, cap. “Primer año”)

Horia caracteriza el estado totalitario de Augusto como un régimen policial basado en el miedo y la represión de la libertad, en la divinización del emperador (al que se llama “Júpiter”) y en el apoyo indigno de los senadores serviles (algo que nos hace pensar de nuevo en la URSS de Stalin, con su régimen policial y de terror, alentado por el servilismo de los miembros del Politburó):

Hay que ser un inconsciente o un privilegiado del régimen para no desear un cambio, para no darse cuenta de un hecho muy grave: hemos perdido toda libertad y basta una palabra, murmurada por un esclavo al oído de un policía, para perder tanto los bienes como la vida. Es, pues, lógico pensar que la paz de Augusto es la paz bajo el miedo y que, en Roma o en Tomi, hay gente que piensa de un modo

distinto a los senadores. Muchos han padecido directamente por ello, como yo, y han descubierto la verdad después de haber sufrido en su propia carne los rigores de “Júpiter”. (Horia 1960b: 51, cap. “Segundo año”)

En otro pasaje, Ovidio reflexiona sobre el hecho de que el régimen del Principado ha anulado la fe religiosa, ya que los emperadores son ahora los dioses. Esto nos recuerda a la prohibición de los cultos religiosos en los regímenes comunistas (según el aserto marxista de que “la religión es el opio del pueblo”), en contraste con la “divinización” de la doctrina comunista y con el culto al jefe del estado (Stalin) como líder providencial²⁰. Esta creencia ciega en el sistema político llevaría, según se deduce de la posición de Horia, a guerras imperialistas, por parte tanto del Imperio Romano como por parte de los estados comunistas, especialmente la URSS:

La conversación con Sedida me hace pensar en la fatalidad que devora a nuestro pueblo. A partir de Julio César, los dioses han sido sustituidos por un hombre y el Imperio se ha convertido en la imagen de esta metamorfosis. Un hombre nos impone la ley y los dioses han muerto. O quizá seamos nosotros los que hemos muerto para ellos. La guerra se convierte así en el símbolo de la muerte y la llevamos en nosotros mismos, con violencia, desde que hemos perdido la fe. (Horia 1960b, 111, cap. “Cuarto año”)

Algunos episodios y reflexiones de la novela pueden recordar las vivencias de Horia en los campos de concentración nazi. En la novela, Teodoro (el médico) cuenta a Ovidio por carta que, durante su estancia en Roma, el médico Musa lo acompañó a una macabra sesión de vivisección de hombres, realizada por el médico Herófilo. Esto nos recuerda a los crueles experimentos “médicos” de los nazis con los judíos y otros grupos humanos en los campos de concentración, especialmente el programa desarrollado en el campo de Auschwitz, bajo la dirección de Eduard Wirths²¹. Por otro lado, la situación de Ovidio en Tomi al final de la novela, el interrogatorio a que lo somete el centurión Valerio y su intento de fuga (y captura final) evocan la situación vivida por Horia en dichos campos y, en general, la persecución de los disidentes en los países comunistas durante la época de la guerra fría²².

Finalmente, Ovidio logra sobreponerse a su desdicha en la novela, cuando ya desespera de regresar a Roma, mediante la adquisición de una nueva fe religiosa. En medio de su exilio, Ovidio encuentra la esperanza en el descubrimiento de la fe cristiana, que le promete la vida eterna. Algo similar debió de sentir Vintila Horia en su exilio. En efecto, Vintila Horia aborrecía el materialismo (tanto del capitalismo occidental como

20 La actitud dictatorial de Stalin y el llamado “culto a la personalidad” fueron denunciados incluso desde instancias soviéticas oficiales a partir del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (febrero 1956), como se puede apreciar en la entrada “Culto a la personalidad” del *Diccionario Filosófico soviético* (Rosental; Iudin 1965).

21 Vivisección: Horia (1960b: 177-178), cap. “Sexto año” y Cohen (1991).

22 Interrogatorio de Valerio: Horia (1960b: 204-206), cap. “Séptimo año”; intento de fuga y captura: Horia (1960b: 232-235), cap. “Séptimo año”.

del comunismo del este) y creía que la esperanza y la salvación del hombre debían venir dadas por valores espirituales, antinihilistas, como la tradición, la comunidad latina y la fe cristiana²³.

5. Conclusiones

En el presente trabajo hemos examinado cómo Vintila Horia usa erudita y extensamente fuentes clásicas para configurar la ambientación y bastantes episodios y motivos de su novela *Dios ha nacido en el exilio*. Puesto que la novela se presenta como el diario apócrifo de Ovidio, Horia se basa especialmente en la obra de exilio del poeta romano (*Tristia, Epistulae ex Ponto*), como no podía ser menos, aunque incorpora igualmente otros textos clásicos (ovidianos y no ovidianos).

Inevitablemente, hay episodios y elementos de la narración inventados por el novelista. En el proyecto de Horia de escribir una novela gnoseológica, el personaje de Ovidio y su peripecia en el exilio son correlatos objetivos del propio escritor en varios aspectos: la vivencia sufrida del destierro, la disidencia intelectual ante el totalitarismo político y el refugio en la fe cristiana (que conlleva una creencia en la salvación tras la muerte), como salida a los problemas del hombre.

La recepción clásica no solo aporta material para la documentación de una novela histórica, como paralelo de las vivencias del autor, sino que supone un procedimiento poético en sí mismo: sirve al novelista para dotar de sentido y significado a su novela. En conclusión, aunque Horia no pertenezca al canon de escritores rumanos contemporáneos, merece ser objeto de lectura y de atención crítica, porque, mediante el uso de la recepción clásica como correlato objetivo, representa algunos valores de enorme actualidad: reivindicación de la libertad de pensamiento y de otros derechos humanos, denuncia de los totalitarismos y necesidad de espiritualidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR EZQUERRA, Antonio (2020): “Vintila Horia en mi recuerdo”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 13-16).

ANDREACCHIO, Marco (2012): “Dante’s Statius and Christianity: A Reading of Purgatorio XXI and XXII in their Poetic Context”. *Interpretation: A Journal of Political Philosophy*. Vol. 39: 55–82.

[https://www.academia.edu/7431133/Dantes_Statius_and_Christianity_A_Reading_of_Purgatorio_XXI_and_XXII_in_Their_Poetic_Context]

23 El sentimiento de espiritualidad cristiana se documenta en varios ensayos de Horia, especialmente en *Reconquista del Descubrimiento y Más allá del Septentrion* (ambos de 1992) (Buela 2020 y López Sáez 2020). Sobre la espiritualidad como medio de conocimiento en Horia puede leerse López-Arias Montenegro (2020). Sobre la necesidad de una espiritualidad cristiana para Rumania, que sustituya al materialismo del socialismo real, el escritor escribió en una carta: “Solo por medio de la cultura y la espiritualidad volveremos a recuperar una independencia, que, políticamente, de una manera u otra, será difícil recobrar” (Popescu Duma 2020: 76). Sobre la cuestión de la comunidad latina, cuando le preguntaron cómo dominaba tantos idiomas, su respuesta fue: “Es simple. Al fin y al cabo todos nosotros hablamos latín” (Buela 2020: 91).

- BAUZÁ, Hugo Francisco (2020): “Vintila Horia y el tema del destierro. A propósito de «Dieu est né en exil»”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 105-114).
- BONJOUR, Madelaine (1982): “*Dieu est né en exil* de Vintila Horia où un Ovide métamorphosé”, Raymond Chevalier (ed.), *Colloque Présence d’Ovide*. Paris: Les Belles Lettres, 441-454.
- BRUGNOLI, Giorgio (1988), “Stattius Christianus”, *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* Vol. 17: 9-15. [<https://www.jstor.org/stable/23928809>]
- BUELA, Alberto (2020): “Un pensador no conformista: Vintila Horia (1915-1992)”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 89-92).
- COHEN, Baruch C. (1991): “The Ethics of Using Medical Data from Nazi Experiments”, *Jewish Law*. [[Http://www.jlaw.com/Articles/NaziMedEx.html](http://www.jlaw.com/Articles/NaziMedEx.html)]
- COMPARETTI, Domenico (1908), *Vergil in the Middle Ages*. Second edition. London: Swan Sonnenschein & Co.
- DOBROIU, Vlad (2011) : “Quête identitaire et écriture de filiation dans *Dieu est né en exil* de Horia Vintila”. *Intercâmbio* Vol. 2, Núm. 4: 138-154. [<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10352.pdf>]
- DUQUE GIMENO, Aquilino (2020): “Vintila Horia: su «emboscamiento» y su hispanidad”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 17-26).
- ENRIQUE, Antonio (2020): “Relectura de Dios ha nacido en el exilio, 47 años después”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 39-48).
- GARCÍA FUENTES, M^a. Cruz (2006): “La obra del sulmonés en la novela del siglo XX”, Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez (ed.), *Las raíces clásicas de Andalucía. Actas del IV Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*. Córdoba: Cajasur, Vol. 2, 959-966.
- GONZÁLEZ LUIS, José (1997): “Séneca y Pablo”, Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, (coord.), *Séneca, dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 413-418.
- GRAU AZNAR, Elena de (1998): “*Dios ha nacido en el exilio*”, *Diccionario Literario Bompiani. Apéndice de Obras 1987-1997. Tomo V. A-LL*. Barcelona: Hora, 268-270.
- HARDIE, W. R. (1916): “Virgil, Stattius and Dante”, *Journal of Roman Studies* Vol. 6: 1-12.
- HELGUETA MANSO, Javier (2020): “Variaciones sobre el exilio en el “Ovidio” de Vintila Horia. Un análisis desde la sonoridad”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 115-134).
- HORIA THEOHARI, Cristina; BUCURENCIU, Ileana; HELGUETA MANSO, Javier (eds.) (2020): *Vintila Horia: una mirada libre desde el exilio*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- HORIA, Vintila (1960a) : *Dieu est né en exil. Journal d’Ovide à Tomi*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- (1960b): *Dios ha nacido en el exilio. Diario de Ovidio en Tomi*. Traducción del francés por Rafael Vázquez Zamora. Barcelona: Ediciones Destino.

- (1963): *Déu ha nascut a l'exili (Diari d'Ovidi a Tomi)*. Traducció de Rossend Llates. Barcelona: Editorial Vergara.
- (1990): *Dumnezeu s-a născut în exil*. București: Ed. Anastasia.
- LÓPEZ SÁEZ, Francisco José (2020): “El itinerario espiritual de Vintila Horia: de la nostalgia en el exilio a la fe que crea comunión”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 221-226).
- LÓPEZ-ARIAS MONTENEGRO, Carmelo (2020): “Vintila Horia, la unidad del saber y las vías del conocimiento”, Relectura de Dios ha nacido en el exilio, 47 años después”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 218-220).
- MARTÍNEZ SOBRINO, Alejandro (2011): “Las Tristes de Ovidio a través de *Dios ha nacido en el exilio. Diario de Ovidio en Tomis* de V. Horia”. *Myrtia* Vol. 26: 289-312. [<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/28434/1/143791-542761-1-SM.pdf>]
- (2016): “El descenso al infierno del Ovidio de Vintila Horia en la novela *Dios ha nacido en el Exilio. Diario de Ovidio en Tomis*”. *Euphrosyne* Vol. 44 : 291-303. [https://www.researchgate.net/publication/312024074_El_descenso_al_infierno_del_Ovidio_de_Vintila_Horia_en_la_novela_Dios_ha_nacido_en_el_Exilio_Diario_de_Ovidio_en_Tomis#fullTextFileContent]
- MORARU, Sanda Valeria (2016): “La actividad periodística de Vintila Horia. Su colaboración en el periódico madrileño “ABC” (1971-1980)”, *Colindancias* Vol. 7: 123-140.
- PATEA, Viorica (2020): “Vintila Horia: el escándalo de un Premio”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 49-74).
- PÉREZ VEGA, Ana (1989): *Publio Ovidio Nasón. Cartas desde el Ponto. Libro II*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- PETRESCU, Olivia N. (2018): “Hermenéutica del exilio y confluencia de culturas en Ovidio y Vintila Horia”, Christian Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Serendipia: migración como oportunidad*. Köln: Universität zu Köln, 100-108.
- POPA, (2020): “Vintila Horia acerca de Lucian Blaga”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 203-216).
- POPESCU DUMA, Sanda (2020): “Vintila Horia: perfil humano, el pensador y el escritor”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 76-88).
- ROSENAL, M; IUDIN, P. F. (1965): “Culto a la personalidad”, *Diccionario filosófico*. Traducido del ruso por Augusto Vidal Roget. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 97-98. [<http://www.filosofia.org/enc/ros/culto.htm>]
- RUIZ MIGUEL, Carlos (2017): “La contribución de Vintila Horia a la filosofía de los derechos humanos”, *Prolegómenos. Derechos y valores* Vol. 20, Núm. 40: 113-125. [DOI: <http://dx.doi.org/10.18359/prole.3044>]
- RUIZ MIGUEL, Carlos (2020): “La contribución de Vintila Horia a la filosofía de los derechos humanos”, en Horia Theohari *et al.* (2020: 149-162).
- SIENA, Primo (2002a): “Vintila Horia (I). Testigo de la verdad en el tiempo de las mentiras”, *Arbil* Vol. 61. [[http://www.arbil.org/\(61\)vint.htm](http://www.arbil.org/(61)vint.htm)]
- (2002b): “Vintila Horia (II). El novelista, escritor de la resignación metafísica”, *Arbil* Vol. 62. [[http://www.arbil.org/\(62\)vint.htm](http://www.arbil.org/(62)vint.htm)]

- (2002c): “Vintila Horia (III), el ensayista: Un legado metapolítico para el tercer milenio”, *Arbil* Vol. 63. [[http://www.arbil.org/\(63\)vint.htm](http://www.arbil.org/(63)vint.htm)]
- SIMUȚ, Ion (2008): “Vintila Horia. *Dumnezeu s-a născut în exil* (1960, în franceză; 1990, în română)”, *Europenitatea romanului românesc contemporan*. Oradea: Editura Universității din Oradea, 78-84.
- WAGNER, Richard (2007): “A writer in the cold war”, *Neue Zürcher Zeitung* 2 de abril de 2007. [<http://www.signandsight.com/features/1318.html>]

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Gabriel Laguna Mariscal es catedrático de Filología Latina en la Universidad de Córdoba (España) desde 2016. Antes ha sido profesor titular de la misma área en las universidades de Extremadura y de Córdoba. Es licenciado en Filología Clásica por las universidades de Córdoba y de Sevilla (1986); realizó estudios de posgrado en la universidad americana de Cornell (en el estado de Nueva York); y es doctor por la universidad de Sevilla (1991), con una tesis doctoral consistente en una edición crítica con comentario filológico del libro III de las *Silvas* de Estacio, que recibió el Premio de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos y fue publicada en 1992. Ha sido profesor o investigador visitante (“visiting scholar”) en las universidades americanas de Cornell, Harvard e Indiana. Ha impartido conferencias plenarias en Oxford, Liverpool, Groningen, Lisboa, Liverpool y Tallahassee (Florida State University).

Sus campos principales de investigación son la poesía latina clásica, la topología y la recepción clásica. Ha publicado varios libros como coeditor literario: *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra: Coimbra University Press, 2019; *Dioniso, el vino y la música: Divino frenesí, de ayer a hoy*, Palma de Mallorca: Cerix; Córdoba: UCOPress, 2019; *Marco Aurelio y la Roma Imperial: las raíces béticas de Europa*, Espejo: Ayuntamiento, 2018. Sus últimos artículos publicados son: “Por qué soñamos con irnos a vivir al campo: la tradición bucólica y la COVID-19”, *The Conversation* 27-september-2020; “Neopaganismo gay: el Mundo Clásico como utopía homosexual en Luis Cernuda, Juan Bernier y Jaime Gil de Biedma”, *Estudios Clásicos* 157 (2020), 111-149; y Gema María Molina Mellado y Gabriel Laguna Mariscal, “«Feliz como un perro»: la recepción de Diógenes el cínico en la poesía de Jorge Guillén”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 33 (2020) 213-234. Es el coordinador del grupo PAIDI de investigación “Filología Latina” de la universidad de Córdoba (HUM-344).

Fecha de recepción: 11-01-2021

Fecha de aceptación: 14-05-2021

EN LA LUCHA FINAL, LA ARTIFICIOSA Y FALLIDA NOVELA DE RAFAEL CHIRBES

(*En la lucha final*, Rafael Chirbes' contrived and failed novel)

Jacobo Llamas Martínez*

IES Xesús Taboada Chivite

Abstract: Rafael Chirbes refused to reissue his novel *En la lucha final*, considering it failed, and the publishing house Anagrama has so far respected that will. There was only one edition published in 1991. This article studies the literary reasons why the author may have made this decision. Many of them also explain Chirbes's convictions and career as a writer.

Keywords: Rafael Chirbes; *En la lucha final*; *Los viejos amigos*; Life; Work; Diary.

Resumen: Rafael Chirbes se negó a reeditar su novela *En la lucha final* por considerarla fallida, y la editorial Anagrama ha respetado por ahora esa voluntad, de manera que únicamente se ha publicado una edición en 1991. En este artículo se estudian las razones literarias por las que el autor pudo haber tomado esta decisión; muchas de las cuales justifican las convicciones y la trayectoria posterior de Chirbes como escritor.

Palabras clave: Rafael Chirbes; *En la lucha final*; *Los viejos amigos*; Vida; Obra; Diario.

En la lucha final probablemente sea la novela menos leída, mencionada y estudiada de las editadas por Rafael Chirbes, quien renegó de ella desde su publicación. Si bien esto fue usual por parte del escritor, debido a su insatisfacción y consabida inseguridad hacia todo lo que escribía, su juicio sobre la obra se mantuvo firme, por lo que se negó a reeditarla y la única edición existente continúa siendo la publicada en el año 1991 por la editorial Anagrama.

Chirbes procuró no referirse a *En la lucha final* para que quedase como una especie de borrón olvidado en su trayectoria literaria. En los ensayos sobre su oficio de escritor

* **Dirección para correspondencia:** Jacobo Llamas Martínez. Departamento de Lengua Castellana y Literatura. IES Xesús Taboada Chivite. Avenida de Portugal, 116, 32600, Verín (Ourense). (jacobo.llamas@edu.xunta.gal).

—Chirbes (2002) y (2010)—, aportó informaciones sobre las fuentes, la intertextualidad y la génesis de todas sus novelas, pero entre ellas apenas hay menciones explícitas a *En la lucha final*¹. De hecho, la publicación al año siguiente de *La buena letra* (1992) reorientó la forma de novelar del autor, quien, en vez de un protagonista masculino con pretensiones de ser escritor que narra situaciones asimilables al presente o a un pasado próximo de su biografía como en *Mimoun* (1988) y en *En la lucha final*, recurrió a un personaje femenino para evocar su infancia y el pasado de su familia. Esto se iría ampliando en sus novelas siguientes, *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996) y *La caída de Madrid* (2000), en las que el dialogismo amplió la visión sobre la posguerra y el franquismo, y diseminó las vivencias, convicciones y contradicciones del propio Chirbes, quien no volvió a centrarse en un tiempo muy próximo al de la publicación de la novela hasta en *Los viejos amigos* (2003), «hermanada», según Español (2019: 236), con *En la lucha final* por el marco temporal y los asuntos tratados. Pero a ello habría que añadir la ciudad de Madrid como espacio; el tipo de personajes —antiguos militantes comunistas en torno a la cuarentena en *En la lucha final* y la cincuenta en *Los viejos amigos*—; la complejidad del punto de vista, y la manera de intercalar las voces de «Amelia» y «Ricardo» al final de la primera parte (Chirbes 1991: 103-103), que evocan o anticipan los monólogos interiores de los personajes de *Los viejos amigos*². Herralde (2015) llegó a sugerir a Chirbes que encabezase los monólogos de esta última con el nombre del personaje correspondiente para facilitar la lectura, pero el escritor se negó por creer que se deducía fácilmente.

La sofisticación estructural y el artificio estilístico de *En la lucha final* desdibuja un tanto la impugnación política y social que implica el acomodo, la desidia y la renuncia a los ideales revolucionarios, igualitarios y solidarios de los personajes, y son las novelas siguientes de Chirbes las que contribuyen a esta interpretación. *La larga marcha* y *La caída de Madrid* manifiestan con mayor crudeza la desazón y la degradación moral que supuso la guerra y la dictadura de Franco, lo que explica la actitud oportunista y mendaz de los personajes de *Los viejos amigos* educados bajo ese régimen. Su actitud ejemplifica —siempre de acuerdo con Chirbes— el fracaso vital, político e ideológico del escritor y de su generación, representado por las lacras particulares de cada uno de ellos: desde Carlos, el autor que vendería a su padre, «si viviera», por escribir una buena novela, hasta Pedro, para quien «la revolución es el mal de la noche» (Chirbes 2003: 11), pasando por el resto de personajes, de los que se ocupan en detalle López Bernasocchi y López de Abiada (2011c)³. Esta diatriba continúa en *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013), pero ya está presente en *En la lucha final*, donde el innominado personaje que narra la novela ilustra el fracaso personal de Chirbes, y los de Amelia, Carlos, Pedro Ruibal, Concha, José Bardón, Silvia, Ricardo Alcántara, Santiago e incluso los esporádicos de Brines y Brull muestran las envidias, celos, rivalidades y traiciones de su generación. Sus nombres

1 La única que he encontrado figura en una charla de junio de 2001 en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid: «hay referencias a él [el pintor Francis Bacon] en *Los disparos del cazador* y *En la lucha final*» (Chirbes 2015 [2002]: 63).

2 De manera más anecdótica, convendría sumar a los argumentos anteriores el uso de la expresión «viejos amigos»: «—Ricardo, ten cuidado con estos hijos de puta. No esperes nada de ellos. Ya no son tus viejos amigos. Solo les queda la apariencia de lo que fueron» (Chirbes 1991: 70).

3 Para los personajes de *Crematorio* y *La larga marcha* véanse López Bernasocchi y López de Abiada (2011a y 2011b).

y circunstancias (profesión, trabajo, convicciones, deseos) recuerdan a los de *Los viejos amigos*: el cinismo y el deseo de medro de Amelia, la codicia y el poder de Carlos, el bravucón y frustrado Pedro, las aspiraciones de clase de Concha, el mentiroso Ricardo Alcántara, Santiago, el heroinómano celoso...⁴ El mismo Chirbes confirmó en su diario inédito *A ratos perdidos* la afinidad de asuntos, tono e intención de *En la lucha final* y de *Los viejos amigos* al rememorar el pulso estilístico que supuso la escritura de la primera⁵:

Sólo *En la lucha final* me planteó tantos problemas como me está planteando la novela que escribo [*Los viejos amigos*]. Tengo voces, personajes, pero me faltan los cinco puntos esenciales que hacen que un texto sea una novela: ¿quién cuenta?, ¿qué cuenta?, ¿por qué lo cuenta?, ¿a quién se lo cuenta?, ¿para qué se lo cuenta? Pero es que lo que quiere contar no puede haber ningún narrador capaz de asumirlo, porque eso sería como asumir un proyecto colectivo, cuando la novela lo que quiere contar es precisamente que no lo hay (Chirbes *A ratos perdidos*, 2: 73)⁶.

En entradas posteriores del diario, Chirbes se refirió a *En la lucha final* como una novela fallida, que compartía los mismos defectos que *Crematorio* —«una novela hueca, grandilocuente» (Chirbes *A ratos perdidos*, 5: 93)— y adujo el haber tenido en cuenta la opinión de demasiadas personas como una de las razones por las que no respondió a sus expectativas o no fue de su agrado: «De mis primeros escritos, entregaba folios a los amigos, pidiéndoles su opinión. No he vuelto a hacerlo desde en *En la lucha final*, la segunda novela que escribí, un libro que se frustró quizá por tener los oídos demasiado abiertos» (Chirbes *A ratos perdidos*, 5: 299). Probablemente, personas próximas al escritor se reconocieron en situaciones y personajes, y Chirbes debió de optar por atender las sugerencias que le formularon, algo que no sucedió en las novelas siguientes, en las que arremetió contra sí mismo y contra personas próximas o reconocibles de su entorno familiar, universitario, amistoso y laboral⁷.

4 Valls (2014-2015: 130-132) ofrece una síntesis y una certera valoración de *En la lucha final*.

5 El diario está disponible para su consulta en la Fundació Rafael Chirbes (véase la bibliografía para más detalles).

6 Durante el proceso de redacción de *En la lucha final*, concretamente el 20 de diciembre de 1987, Chirbes (*A ratos perdidos*, 1: 148) anotó: «Tengo a grandes rasgos el tema de la próxima novela: algo de lo que quisiera contar. Es decir, me falta todo, aunque creo que, si lo sé organizar, eso puede estar en estos cuadernos que he ido poco a poco llenando con citas ajenas».

7 A este respecto es muy significativa la dedicatoria de *La larga marcha* (1996): «A Constantino [Bértolo], que me lee, A Ernesto, Vicente, Carmen y Elena (sin hace) [Elena Cabezalí, se supone, amiga de Chirbes y vocal de la Fundació del autor]» (Chirbes 1996: s. p. [7]). Desde entonces, la única dedicatoria de Chirbes en sus libros es la destinada a Carlos Blanco Aguinaga, con quien mantuvo contacto (correspondencia, llamadas telefónicas y encuentros) desde que participó en un seminario dirigido por el profesor en los años setenta. Val (2014-2015: 287) explica: «De 1976 a 1978 forma, junto a un grupo de amigos, un seminario con Carlos Blanco Aguinaga. “Estaban Isabel Romero —a quien echo de menos, falleció hace unos años—, Ana Puértolas, Manuel Rodríguez Rivero, Luis María Brox, Constantino Bértolo, Carmen del Moral y Alfredo Taberna. Nos dedicamos a estudiar la crítica periodística de entonces —el *Informaciones Literario*, *El País*—, y a trabajar en la poesía de Gil de Biedma y de César Vallejo, y sobre algunas novelas: *Imán*, *Doctor Faustus*, *La consagración de la primavera*... Eran discusiones a vida o muerte y Blanco tenía una paciencia de santo con nuestra altiva ignorancia”». En *A ratos perdidos*, Chirbes muestra además su abatimiento por el alejamiento de ciertas amistades —la de Constantino Bértolo es una de ellas («brillante reflexión de mi (ex) amigo Bértolo sobre *El Quijote*», Chirbes *A ratos perdidos*, 6: 54)—, pero al mismo tiempo se jacta de la incorruptibilidad de su criterio, rasgo que Chirbes convirtió en su principal aval como escritor e intelectual.

Más interesantes que las circunstancias y motivos personales que pudieron haber llevado al autor a suavizar o a no expresar todo lo que hubiese deseado en *En la lucha final* por amistad, respeto o pudor, resultan los de carácter literario. A la luz de la trayectoria, figura y juicios de Chirbes se deducen las razones genéricas, estructurales y estilísticas por las que el escritor consideró *En la lucha final* una novela malograda. La primera de ellas puede ser el aire de novela negra, de intriga o misterio. Las conversaciones del ignoto personaje y narrador de la historia, un escritor primerizo que busca tema para su segunda novela y aspira a la repercusión cultural y social del matrimonio formado por Carlos y Amelia y de su círculo de amigos, van desvelando las relaciones perniciosas entre ellos y exponen el engaño de Ricardo Alcántara y lo sucedido la noche del asesinato de Carlos. Ambos hechos suponen casi el arranque de la trama: «Puede decirse que esta historia empezó el día en que Ricardo llamó a Amelia para decirle que acababa de regresar a Madrid. Fue el primer ladrillo que el destino colocó en la tumba de Carlos; la primera palada de tierra sobre el grupo» (Chirbes 1991: 22).

Al final de la primera parte de la novela se resuelve el engaño al revelar el narrador cómo Ricardo Alcántara conoce y se apropia durante su estancia en Manila de los papeles escritos por el difunto Manuel Weizer (Chirbes 1991: 106-115). Entre ellos figuran la novela *Una moneda en el aire* y el libro de relatos *El espejo de mármol* que Ricardo asegura escribir, y se introduce la figura de Tomás Beltrán, conocedor de esos papeles y gracias a quien el resto de personajes descubren el plagio tal como se especifica en la tercera parte de *En la lucha final*: «Pedro sabía que Brines quería a Ricardo aún menos que él. Le pidió por teléfono que saliera a la calle, buscarse la librería más cercana y adquiriese el libro de un tal Tomás Beltrán. “Se titula *Una moneda en el aire* [...]» (Chirbes 1991: 144-145).

En esta tercera parte también se aclaran las circunstancias del otro misterio de la novela, el involuntario asesinato de Carlos por parte de Santiago, anticipado al comienzo («pienso en Santiago, a quien no conozco, en el cuchillo que le robó a Pedro y que usó para matar a Carlos», Chirbes 1991: 16):

Carlos se despertó al escuchar ruidos. Debió de pensar que se trataba de Amelia [...]. Santiago lo contó así en el juicio: «Salió desperezándose. Los faldones de la camisa le colgaban fuera del pantalón. Al verme, no retrocedió. Gritó algo y avanzó tambaleándose como si estuviese borracho. Era como si fuese a matarme sólo con la mirada. Cuando sintió el cuchillo, se quedó quieto, y entonces me dio pena» (Chirbes 1991: 177).

La segunda parte de *En la lucha final* reproduce el diario de Ricardo Alcántara; en él anota los pormenores de su encuentro con M. W. (Manuel Weizer), refiere el mecanografiado de *El espejo de mármol* y la intención de retomar el contacto con sus antiguos amigos de facultad en Madrid, con «A.» (Amelia) en especial, ante los que quiere reaparecer como un talentoso escritor merced a los textos de Weizer:

Mecanografía *El espejo de mármol*. Estoy bloqueado. De vez en cuando me encuentro con alguna palabra que no entiendo y soy incapaz de adivinarla [...]. Reflexión pesimista: no sirvo ni para mecanógrafo de M. W. [...] Escucho en una

entrevista por la radio a A., vieja amiga de la Universidad. No sé muy bien cómo, pero tengo que acabar regresando a ese grupo [...] Volver al grupo de A., a los viejos amigos de la Facultad, cargado con los manuscritos de M. W. significa traspasar una parte de su poder a mi cuenta (Chirbes 1991: 130-131).

Todos estos avatares, propios de un *thriller* con toques folletinescos y sentimentales⁸, son un reflejo más de las viciadas relaciones de los personajes, cuyas rencillas, ventajismo e infidelidades gradualmente reveladas inciden en el suspense de *En la lucha final* y propician la fatal muerte de Carlos:

Durante mucho tiempo, Santiago había sido el único en saber que Pedro y Amelia eran amantes porque la había seguido a ella con frecuencia: cuando salía con Ricardo y también cuando iba sola, o acudía a casa de Pedro. Santiago guardó sus descubrimientos en secreto. Un día podrían llegar a serle útiles y, además, constituían el contrapunto en el que se sentía vengador de la relación de Ricardo con Amelia, de las relaciones que mantenían todos los componentes del grupo (Chirbes 1991: 169).

A esta trama policiaca o de misterio se añade la inquietud generada por el desconocido narrador, que aspira al reconocimiento como novelista y cuya biografía y reflexiones remiten a la figura de Chirbes después de la publicación de *Mimoun*: «Yo todavía no era nadie [...] y ni mi foto ni mi nombre aparecían en ningún sitio [...] [Brines] se había leído mi libro, publicado apenas unas semanas antes. Era el primero y no llevaba camino de convertirse en ningún éxito de ventas, aunque había sido bien recibido por los críticos» Chirbes (1991: 10-11).

Estos elementos hacen de *En la lucha final* una novela de intriga o suspense con rasgos de novela negra, una tendencia destacada por las historias de la literatura en la narrativa española del último cuarto del siglo xx. *En la lucha final* trasluce, además, otras características resaltadas por esas mismas historias: un cierto cosmopolitismo, exotismo u orientalismo; la temática desencantada y marginal —más recordada hoy por el cine que por la literatura—; y el cliché metaliterario, ya que del epílogo de la obra se deduce que lo relatado por el innominado narrador se convertirá, tras una revisión y reescritura, en su siguiente obra (Chirbes 1991: 187-190)⁹. Las tres partes en las que se

8 La figura de Amelia, a quien los personajes masculinos desean y los femeninos envidian, concita la mayor parte de esos pasajes sentimentales: «Carlos vivía muy aferrado a su infancia», dice Brines, “había algo en su infancia que lo había marcado y que a mí me fue descubriendo. Resulta digno de reflexión que, cuando Amelia se empeñó en iniciar un descabellado romance conmigo, Carlos no se enojara nunca. Incluso estoy convencido de que, desde entonces, me apreció más. Continué trabajando para él en la galería y hasta puedo decir que vino más por las noches y que bebimos más que nunca juntos y que me hizo confidencias”» (Chirbes 1991: 78).

9 Según Valls (2014-2015: 130), el resultado de la novela escrita por el narrador sería «lo que un posmoderno de hoy tacharía de *novela reportaje*». Sanz Villanueva (1992: 260) consideró: «La metanovela es una actitud especial dentro de una más genérica que puede calificarse, con término también extendido por la moda, metacultural». Aunque muchas historias de la literatura comentan la cuestión, remito a Sanz Villanueva (1992) porque su síntesis, que toma planteamientos de trabajos suyos anteriores (de 1988 y 1990), es casi contemporánea a la publicación de *En la lucha final* y recoge juicios y nociones que el escritor pudo haber considerado durante la redacción y para fundamentar el ulterior rechazo; es más, Chirbes (2015 [2002]: 112) se refirió al libro donde figura el texto de Santos Sanz Villanueva en una conferencia pronunciada en 1998: «[...] Francisco Rico y Darío Villanue-

divide la novela, de las que se excluye el epílogo anterior, dan la idea de obra en elaboración o proceso por su desproporción y desemejanza, pero también generan una forzada sofisticación y una acumulación de digresiones sobre la literatura, el sistema literario y el negocio editorial y artístico en general que lastran el desarrollo argumental¹⁰. Un caso especialmente ilustrativo se da en la secuencia «21» de la primera parte (Chirbes 1991: 76-83), de la que extraigo un breve ejemplo:

La cotización es la única balanza y no hay reglas morales: hay reglas de mercado. Somos mudos. Es el mercado quien habla con nosotros. [...] Pobres escritores. Son como los curas: aburridos. Se ven obligados a escribir según no sé qué canon moral, y a convertir cada uno de sus mezuquinos crímenes en un acto de piedad. Viven de la hipocresía. Me perdonas, ¿verdad, José? No es por ti, cielo. Tú no te tomas las cosas tan a la tremenda. Nadie que sepa conjuntar así los colores del traje con los de la camisa puede ser un ideólogo. Llevas una camisa preciosa. Quizá demasiado bien entonada (Chirbes 1991: 83).

La introducción de estas nociones afecta sobremanera a la caracterización de los personajes de *En la lucha final*, cuyas reflexiones y comportamientos vienen predeterminados y artificiosamente articulados por el narrador sin nombre. En novelas posteriores, Chirbes armonizó con mayor sutileza todas estas consideraciones basadas en su formación como historiador, la prestigiada sociología de Adorno y en su bagaje como reportero para la revista *Sobremesa*, y las desarrolló por extenso en prólogos, conferencias, ensayos y entradas de su diario:

Y he tenido la certeza de que también yo me veré obligado a acabar contándole mi parte de trama a otro, a alguien que tenga la inocencia de mentirse suficientemente para creerse sabio tejedor durante algún tiempo: un iluso, o un impostor. [...] Me parece difícil darles forma y, al mismo tiempo, curiosamente, sé que la forma es lo único que puede salvarlos a ellos y salvarme a mí de ellos (Chirbes 1991: 183-184).

va, autores de una *Historia crítica de la literatura española*, publicada en 1992 por la Editorial Crítica: un grueso volumen en el que aparecíamos hasta el último gato de la narrativa [española]». Rico (1992: 91) y de nuevo Sanz Villanueva (1992: 254-260) resaltan la importancia adquirida por la novela negra, policiaca o de intriga. Alonso (1992: 414) ya había adscrito *Mimoun* a esta tendencia: «Acorde con la trama, la novela adopta una estructura de relato policial donde se dan cita el suspense o la intriga [...] y, sobre todo, un telón de fondo donde se mueven personajes y factores de intriga que llevan a pensar en hampas organizadas [...]». Este especialista no advierte, en cambio, la posible censura de la transición y democracia españolas que recoge un análisis reciente de Serber (2019), lo que demuestra cómo las novelas publicadas posteriormente por Chirbes son decisivas para reinterpretar tanto *Mimoun* como *En la lucha final*, sobre la que Thion Soriano-Molla (2015: 3-4) comenta: «Los aspectos que unen al grupo [de universitarios y militantes de extrema izquierda de *En la lucha final*] son las falsas posturas con las que sus existencias se van desarrollando durante la Transición». En Jacobs (1999: 186) Chirbes declaró: «[en *Mimoun*] quise representar [a] esa gente que perdió la transición y buscó la salvación individual. [...] *En la lucha final* quise escribir, en cambio, acerca de la clase social que acababa de llegar a los alledaños del poder».

10 Esto también liga *En la lucha final* al intimismo y la fragmentación de la novela estructural, fomentada por el *nouveau roman* francés, afianzada en España por los narradores del «boom latinoamericano», y estudiada por Sobejano (1975 [1970]).

Chirbes tampoco afinó el pulso lingüístico o el impulso verbal de los diálogos y el modelo monologal de *En la lucha final*, y no volvió a abundar en ello hasta *La caída de Madrid*, en la que depuró la estructura, el estilo y el tono en los que persistiría en *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla*. Los juicios de Martín Gaité precisamente apuntan las dificultades de Chirbes para escribir diálogos en novelas anteriores a *La caída de Madrid*:

Carmen Martín Gaité me decía que yo no sabía hacer diálogos. Seguramente tenía razón; y, sin embargo, creo que he hecho hablar a algunos personajes. No ya monologar, como lo hacía Carlos en *Los disparos del cazador*, me refiero a dialogar, como hacen los personajes de *La caída de Madrid* (Chirbes *A ratos perdidos*, 2: 72).

Herralde (2006: 79) resaltó que *En la lucha final*, «pese a fragmentos excelentes [...], estaba lastrada [...] por un elemento de inverosimilitud que [la] [...] aplicada labor [de revisión]» no dispó del todo. Chirbes no supo dotarla de la llaneza y la agilidad lingüística de novelas posteriores, e incurrió en la verbosidad desde la primera línea: «Relucían como joyas, si uno los contemplaba desde lejos, y la verdad es que, en la distancia, llegaron a deslumbrarme» (Chirbes 1991: 9)¹¹. A lo largo de las páginas se repiten las florituras verbales para caracterizar la impostura, frivolidad o evanescencia de los personajes, pero muchas resultan grandilocuentes y afectadas por la reiteración de conceptos o la acumulación de referentes:

Entraban los últimos rayos del sol a través de las persianas y los muebles de la casa estaban envueltos en una funda de miel [...]. Se borraron los perfiles que definían muros y muebles y él [Pedro] tuvo la sensación de que el suelo sobre el que navegaba la silenciosa cama revuelta no alcanzaba a sostenerlo (Chirbes 1991: 19).

Concha tuvo que levantar su orden contra el grupo. La superficie reluciente de los muebles era el brillo de sus dientes. ¿Cómo voy a entenderla? (Chirbes 1991: 52).

Después le había acariciado el lóbulo [de la oreja de Silvia] sin dejar de sonreír. El pendiente de plata le bailó entre los dedos [...]. Digamos que José Bardón tuvo prisa por tocar la espiga de plata en su lóbulo (Chirbes 1991: 56-57).

Se intuye que la intención de estos lugares es la de mostrar la vacuidad y el lenguaje engolado e impostado de los personajes y del narrador, que también trata de exhibir su

11 En 1998 Chirbes recuperó parcialmente esta idea en una charla en la Universidad de Duisburgo para referirse a la carencia de ideas y de compromiso ético y moral de algunos escritores y novelas, consideradas brillantes por su estilo y fecunda intertextualidad: «[los críticos] admiran aquellos textos que cristalizan las formas anteriores y las dejan brillando como joyas o que las arrojan al suelo y las convierten en pedazos para romper un juego establecido en el código literario y comenzar otro. Yo también creo en eso, pero sólo en parte [...]. Yo, desde luego, no perdería lo mejor de mi vida intentando escribir novelas si se tratase sólo de un juego, de tejer un bordado de ganchillo verbal utilizando los hilos de un género que otros manejaron antes que yo» (en Chirbes 2015 [2002]: 81-83).

brillantez estilística con ampulosidad. Sin embargo, como en el caso de las reflexiones metaliterarias señaladas, estos pasajes no se ajustan al tono sórdido e indecente del argumento, y más que admiración o deleite por la asociación de referentes, denotan un exagerado gusto de Chirbes por la frase redonda pero un tanto hueca y dispersa:

Estaba en el primer escalón, aprendiendo a reconocer a aquella gente un poco del mismo modo que los estudiantes aprenden a reconocer en las ilustraciones del libro de arte el Discóbolo de Mirón, la Venus de Milo o el Torso de Belvedere (Chirbes 1991: 10).

Las confidencias de Amelia la protegían. Digamos que el corazón de Amelia era una maqueta desmontable que le permitía ensayar con lo que estaba escondido en José (Chirbes 1991: 71).

Las palabras de José, su resentimiento contra Ricardo le resbalaron dentro, como las gotas de lluvia resbalaban sobre el cristal de la ventana, y la refrescaron, la hicieron sentirse de nuevo propietaria (Chirbes 1991: 74).

La pureza desata la peor de las sospechas: una sospecha tozuda, insistente, que no muere hasta que destruye el agente que la puso en marcha. La noche que confirmaron que Ricardo era solo humo, todos durmieron en paz (Chirbes 1991: 147).

Todas estas razones debieron de ser las que llevaron a Chirbes a postergar *En la lucha final* y a replantearse sus aspiraciones comerciales y su técnica como novelista. En sus novelas siguientes las relaciones entre significado y forma y entre contenido, tono y estilo se armonizan más sutilmente y son objeto de reflexión en conferencias, artículos, ensayos y entradas de su diario, en los que se condena la inanidad y sofisticación a las que él mismo se había aproximado en *En la lucha final*. Así, con la publicación de *La buena letra* y *Los disparos del cazador*, Chirbes dio carpetazo a los arabescos argumentales y las tendencias en boga en el mercado literario español por aquel entonces al escribir dos *nouvelle* centradas en un pasado de España que a juicio del autor quedaba definitivamente solapado en 1992 por los fastos olímpicos y la Exposición Universal de Sevilla. En las dos simplificó la trama, la estructura y el punto de vista, y limitó las digresiones y los alardes estilísticos para focalizar el argumento en los recuerdos de los dos narradores protagonistas, Ana y Carlos Císcar, desde los últimos años de la República hasta finales de los ochenta con el objetivo de relatar y comprender lo sucedido en España entre la guerra civil y la democracia actual.

En *La larga marcha* y *La caída de Madrid*, Chirbes perfiló la forma de novelar que le distinguió hasta *En la orilla*¹²: la acumulación de técnicas de la novela de finales del XIX y principios del XX (fluir de conciencia, polifonía, analepsis), y del *nouveau roman* (fragmentación, perspectivismo, recursividad, *mise-en-abyme*, *collage*), para tratar de

12 La póstuma *París-Austerlitz* (2016), cuya primera versión fue desechada para la publicación por el autor en torno al año 1995, supuso una vuelta a la novela corta y al tono emotivo e intimista de *La buena letra*.

interpretar la realidad, de dotarla de sentido a partir de un orden y de una construcción determinadas al modo de Galdós, Balzac y de otros autores decimonónicos. Chirbes ensayó todo ello en *En la lucha de Madrid*, pero no logró la cohesión, equilibrio y justificación argumental y estructural de sus novelas posteriores, en especial de la de *Los viejos amigos*, con la que aquella presenta mayores concomitancias temáticas y estilísticas, por lo que no sería descabellado considerar *Los viejos amigos* como la novela que Chirbes hubiese querido culminar cuando redactó *En la lucha final*.

Desde luego, y de acuerdo con Español (2019: 236), *En la lucha final* carece de «la fuerza narrativa de las demás novelas que componen lo que hemos llamado el ciclo chirbesiano». Las páginas anteriores muestran varias de las posibles razones, como el abigarramiento temático y estructural, la endeblez de los personajes, que en ocasiones son un eco demasiado directo del ideario de Chirbes, y la verbosidad excesiva de bastantes pasajes, que emula las tendencias literarias que despreciaría años después¹³. Todo ello explica por qué el escritor se negó a reeditarla y por qué se ha convertido en la novela menos significativa de su trayectoria pese a lo esclarecedora que resulta para su producción, puesto que *En la lucha final* avanzó todas sus facetas como autor: la del escritor posmoderno que quiso recuperar los presupuestos de la literatura realista y naturalista para proponer una interpretación política, económica y social de la España de los últimos ochenta o noventa años; la del fino estilista, y la del ensayista e ideólogo de sus conferencias, artículos y reportajes de viajes, en los que primó la reflexión sobre la narración.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Santos (1992): “*Mimoun*”, en Varios autores. “La pleamar de los ochenta”, Darío Villanueva y otros (intr.). *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Francisco Rico (al cuidado de). *Historia y Crítica de la Literatura Española*, IX. Barcelona: Crítica, 413-414.
- CHIRBES, Rafael (1991): *En la lucha final*. Barcelona: Anagrama.
- (1996): *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama.
- (2002): *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): *Los viejos amigos*. Barcelona: Anagrama.
- (2010): *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.
- (2015): *El novelista perplejo* (1.^a ed. 2002). Barcelona: Anagrama.

13 En un artículo publicado en 2007 en la revista *Livres Hebdo*, Chirbes aseveró: «Con demasiada frecuencia, tengo la impresión de que la novela contemporánea se ahoga en un exceso de aptitudes; agoniza por una sobredosis de inteligencia» (en Chirbes 2010: 212). En 2008 postuló: «Muchos de los escritores que se han prestado a ese juego que llaman el gran mercado se quejan de que, pasado el primer momento, se apaga el brillo de estrellas que buscaron» (en Chirbes 2010: 286).

(inéd.): *A ratos perdidos I (1984-1995). Una habitación en París*¹⁴.

(inéd.): [*A ratos perdidos 2*] (agosto de 1995-octubre de 2005)¹⁵.

(inéd.): *A ratos perdidos* [5]¹⁶.

(inéd.): *A RATOS PERDIDOS* [6]¹⁷.

ESPAÑOL CASALLAS, Janneth (2019): “Literatura y Derecho: usos de la memoria en Rafael Chirbes y Laura Restrepo”, Ana Gallego Cuiñas (dir.). Tesis doctoral. Universidad de Granada: Granada.

HERRALDE, Jorge (2006): *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama.

(2015): “Recuerdo a Rafael Chirbes”. Biblioteca Nacional de España. [<http://www.bne.es/es/Actividades/2015/diciembre/recuerdo-a-chirbes.html>].

JACOBS, Helmut C. (1999): “Entrevista con Rafael Chirbes”, *Iberoamericana*. Núm: 3-4. Vol. 75-76: 182-187.

LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta; y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (2011a): “Hacia *Crematorio*, de Rafael Chirbes. Guía de lectura” Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.). *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum, 279-369.

(2011b): “Hacia *La larga marcha*, de Rafael Chirbes. Guía de lectura”. Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.). *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum, 179-218.

(2011c): “Hacia *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes. Guía de lectura”. Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.). *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum, 219-278.

RICO, Francisco (1992): “De hoy para mañana: la literatura de la libertad”, Darío Villanueva y otros (intr.). *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Francisco Rico (al cuidado de). *Historia y Crítica de la Literatura Española*, IX. Barcelona: Crítica, 86-93.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1992): “La novela”, Darío Villanueva y otros (intr.). *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Francisco Rico (al cuidado de). *Historia y Crítica de la Literatura Española*, IX. Barcelona: Crítica, 249-284.

SERBER, Daniela (2019): “*Mimoun* de Rafael Chirbes: Ecos y espejos de la España de la Transición”. Cécile Iglesias y Catherine Orsini-Saillet (dirs.). *Hispanística XX: Regards sur le paysage. Monde hispanique contemporain*. Binges: Orbis Tertius, 183-199.

SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, *Prensa Española* (1.ª ed. 1970). Madrid: Prensa Española.

14 En la propia cubierta se lee: «Este vale». Se referencian por separado las seis partes de los diarios validadas por Chirbes para su publicación y disponibles para la consulta en la Fundació Rafael Chirbes. Esta primera parte comienza en «Abril de 1984» y concluye con una entrada del «20 de agosto de 1992».

15 El título de *A ratos perdidos* no figura en la cubierta de la versión manejada. La primera entrada es del «5 de agosto de 1995»; la última del «1 de marzo» de 2005.

16 En la parte superior derecha de la cubierta se escribe: «Esta vale». La primera entrada es del «8 de enero de 2007»; la última del «27 de agosto de 2008».

17 En la parte superior derecha de la cubierta se indica: «Este sí». La primera entrada es del «30 de agosto de 2008»; la última del «9 de agosto de 2015». Otra de las versiones del diario concluye en junio.

- THION SORIANO-MOLLA, Dolores (2015): «Desmemoria, posturas e imposturas en la transición en las primeras obras de Rafael Chirbes», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*. Vol. 13: 1-13. [<https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1506>].
- VAL, Fernando del (2014-2015): “Biocronología de Rafael Chirbes”, *Turia: revista cultural*. Vol. 112: 280-305.
- VALLS, Fernando (2014-2015): “La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la historia”, *Turia: revista cultural*. Vol. 112: 127-145.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Jacobo Llamas Martínez ha sido investigador y docente en las universidades de Santiago de Compostela y Neuchâtel. Entre sus publicaciones destacan el estudio *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo* y las ediciones anotadas de *Melpómene*, musa tercera de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo, y de *El rústico del cielo*, una comedia de Lope de Vega, pero ya lleva varios años compaginando sus investigaciones ecdóticas, métricas y sobre tradiciones literarias en Quevedo y Lope con el estudio de la obra de autores como Rafael Chirbes. En la actualidad trabaja como profesor de Educación Secundaria.

Fecha de recepción: 19-01-2021

Fecha de aceptación: 02-02-2021

LA CLARIDAD (2020), DE MARCELO LUJÁN: UNA LECTURA COMO CICLO DE CUENTOS (*La claridad* (2020) by Marcelo Luján: a reading as a short story cycle)

Sandra Mendoza Vera*
Universidad de Murcia

Abstract: Departing from a brief review of the different theoretical and critical contributions from the 20th century around the so called *short story cycle*, we could define *La claridad*, a book of stories by Marcelo Luján published in 2020, as such. This classification is justified by the fact that this work brings together six stories that are both autonomous and interrelated thanks to a series of narrative elements. An interview, reproduced in this work, was conducted with Luján in order to understand the creative process behind his work and to know what his own conception of it is.

Keywords: Marcelo Luján; *La claridad*; Short story cycle; Interview.

Resumen: Partiendo de un somero recorrido por las distintas aportaciones teórico-críticas del siglo XX en torno al denominado *ciclo de cuentos*, se defiende tal estatuto genérico para *La claridad*, libro de cuentos de Marcelo Luján publicado en 2020. Dado que esta obra reúne seis cuentos que son autónomos y a la vez están interrelacionados gracias a una serie de elementos narrativos, cumple los requisitos para ser considerada un ciclo. Se realizó una entrevista con Luján, reproducida en este trabajo, con el propósito de entender el proceso creativo detrás de esta obra y conocer qué concepción tiene este autor de su propia obra narrativa.

Palabras clave: Marcelo Luján; *La claridad*; Ciclo de cuentos; Entrevista.

La práctica literaria de recopilar narrativa breve en un volumen unitario se ha dado de diversas formas a lo largo de la historia de la literatura hispánica. Podemos destacar

***Dirección para correspondencia:** Sandra Mendoza Vera. Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia (sandra.mendoza@um.es). Este estudio ha sido realizado con el apoyo de una ayuda para la formación de profesorado universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU17/00092).

las colecciones de *exempla* medievales, las colecciones renacentistas con influencia italiana y, en concreto, boccacciana, las colecciones barrocas enmarcadas o las antologías más recientes, entre otros modelos recopilatorios. Es en el siglo XX cuando surge, según algunos estudiosos, un nuevo modelo literario vinculado a la recopilación de relatos, el que Ingram (1971) denominó *short story cycle* y que otros críticos han nombrado de diferentes formas: “cuentos integrados” (Gabriel Matelo 2010), “colección de relatos integrados” (José Sánchez Carbó 2012), “cuentario” (Francisca Noguerol 2008 y Bénédicte Vauthier 2017), etc. En cualquier caso, hay consenso entre los estudiosos de este género a la hora de considerar pionera la obra de Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Ello no exime esta cuestión de polémica crítica. En primer lugar, la variedad terminológica tras la propuesta de Ingram es imperante. Por supuesto, las ideas de este autor fueron puestas en cuestión, llegando a ser matizadas o incluso negadas por diversos críticos. Pese a ello, los estudiosos que defienden el ciclo de cuentos como modelo literario coinciden en definirlo como la práctica en la que se lleva a cabo la reunión de relatos autónomos y a la vez interrelacionados, en diferente medida. La definición que propuso Ingram del *short story cycle* es muy esclarecedora: “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (1971: 19). Esta definición, que logra establecerse como canónica en los estudios de este ámbito, pone de relieve un aspecto fundamental del ciclo de cuentos: la simultánea autonomía e interdependencia de los textos que lo componen.

Teniendo muy presente la conexión entre las distintas partes que conforman el todo en esta práctica literaria, Ingram distinguió el *short story cycle* de una simple colección de historias independientes, situándolo en un *continuum* o espectro en cuyos extremos se encuentran este tipo de colecciones, por un lado, y la novela, por otro (1971: 14). Dada tal afinidad entre el ciclo de cuentos tanto con la novela como con la colección de relatos, algunos críticos como Antonaya lo han defendido como género “muy flexible” o “género híbrido, a caballo” entre ambos (2000: 434, 440). Asimismo, Ingram ofreció una clasificación de los distintos *short story cycles*, según la intención del autor, cuyo papel en la creación de estas obras se torna fundamental para este estudioso: *composed cycle*, *completed cycle* y *arranged cycle*. El ciclo compuesto sería aquel que el escritor ha planeado como tal desde el principio, mientras que el completo se vislumbra como obra unitaria durante el proceso de creación de los relatos individuales y el arreglado se dispone de tal forma una vez que todos los relatos que lo van a componer ya han sido creados y/o publicados (1971: 17-18).

Otros críticos han ampliado la teoría de Ingram aportando comentarios a su definición del *short story cycle* o nuevas clasificaciones de los ciclos, recopilaciones y colecciones. Así, Gabriela Mora (1993) propone distinguir entre una colección de cuentos integrada y una colección de cuentos miscelánea, siendo la primera aquella cuya característica más resaltable es su efecto unificador, mientras que en la segunda no existe relación entre las narraciones que lo componen, por lo que el efecto que produce es el contrario: de separación. Francisca Noguerol, por su parte, ofrece una clasificación de

distintos tipos de *cuentarios*, como ella los denomina, siguiendo un criterio cronológico: los *modernos*, que “presentan unidad espacial, temática y de personajes para ofrecer una visión totalizadora de la realidad” (2008: 165) y los *posmodernos*, surgidos en los albores del siglo XX bajo el espíritu de las vanguardias, que albergan textos unidos por un motivo o por su adscripción genérica. Se hace evidente que este tipo de clasificación, como las demás, no ofrece compartimentos estancos, pues una misma práctica literaria puede ser calificada de *cuentario* moderno y posmoderno, si coinciden en sus páginas los personajes, el espacio y el tiempo con los motivos y el género. Dunn y Morris (1995) defendían el estatuto genérico de la que denominaron *composite novel*, frente al *short story cycle*, con características distintivas, pues la novela compuesta hace hincapié en el todo, mientras que el ciclo lo hace en las partes. La novela compuesta se establece, entonces, como otro modelo narrativo caracterizado por su naturaleza fragmentada, en el sentido de que se trata de novelas cuyos capítulos presentan autonomía estética.

En el campo filológico francés también hallamos aportaciones muy interesantes en torno a este género o modelo narrativo. Irène Langlet habla del *recueil* y lo define como “puzzle ou série, cycle ou mélange” (2003: 11). Esta estudiosa detalla los distintos criterios que pueden sustentar la recopilación de textos: “homogénéité/hétérogénéité, cohérence/discohérence, ordre/désordre” (2003: 12), si bien ella se basa en otros criterios para clasificar los distintos tipos de *recueils*: en primer lugar, según el género de los textos recopilados, con especial predominio del ensayo, la poesía y la *nouvelle*; en segundo lugar, según la forma o estructura, es decir, si los textos están reunidos con un marco o no, si tienden a la unidad o al fragmentarismo, si son coherentes o si, por el contrario, pertenecen a diferentes géneros literarios; por último, según la autoría, los *recueils* pueden ser póstumos o no, según se publiquen tras la muerte o en vida del autor, *autographes* o *allographes* en función de si responden o no a una intención determinada, y del mismo autor o del mismo editor. Es importante llamar la atención sobre el hecho de que Ingram no otorgara importancia al papel que podían cumplir los editores, por haberse centrado en el proceso creativo de los autores, si bien estudiosos como Langlet ponen el foco en la intervención de los editores, ya que pueden ser ellos quienes propongan la reunión de relatos en un volumen y darle cierta forma, o bien sugerir la reedición unitaria de relatos de un autor que ya habían sido publicados previamente, como matiza Vauthier (2017), aunque la intervención de los editores en el proceso creativo de un ciclo se torna poco determinante, pues en este modelo literario es fundamental el entrelazado de los relatos, que tiene lugar durante la escritura.

En España, la producción de ciclos de cuentos ha sido escasa en comparación con la de otros países, como señala Antonaya (2000: 433). Aunque hay ilustres obras españolas que se pueden clasificar como ciclos –como *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez y *Obabakoak* de Bernardo Atxaga–, el problema reside, según Antonaya, en que tal producción limitada no se ha llegado a reconocer como ciclo de cuentos, sino como colecciones muy cohesionadas o, y esto es más frecuente, como novelas fragmentarias, dada la mayor demanda que ostenta la novela en el mundo editorial, en términos generales. El ámbito latinoamericano, en cambio, ha dado mayores frutos que el español, tanto en obras literarias catalogables de ciclos como en estudios críticos

sobre este género, como señalan Pablo Brescia y Evelia Romano (2006: 8). Según estos autores, la cantidad de ciclos latinoamericanos superan en número a los estudios críticos latinoamericanos sobre los mismos. Esta defensa de la mayor presencia de obras cíclicas en Latinoamérica responde, para Lauro Zavala, al hecho de que exista “una producción literaria relacionada con la serialización y la fragmentación en la que se plantean problemas de una riqueza literaria que está ausente en otras lenguas” (2004: 6). Ejemplos de ciclos latinoamericanos serían, para Mora (1993), *El llano en llamas* de Juan Rulfo, *Huerto cerrado* de Bryce Echenique y *Silendra* de Elizabeth Subercaseaux. Nosotros añadiríamos ejemplos contemporáneos argentinos: *La biblioteca de agua*, de Clara Obligado, y *La claridad*, de Marcelo Luján, en cuya obra nos centramos en este trabajo, dejando la de Obligado como objeto de análisis para otro estudio.

La claridad es un libro de seis relatos que poseen autonomía: “Treinta monedas de carne”, “Una mala luna”, “Espléndida noche”, “El vínculo”, “La chica de la banda de folk” y “Más oscuro que tu luz” desarrollan sendas historias autoconclusivas. Sin embargo, la lectura completa del libro permite observar una serie de elementos que se repiten en los relatos. En primer lugar, destaca la recurrencia de algunos personajes, que en ciertas ocasiones son secundarios en unos relatos y protagonistas en otros, como es el caso de Ingrid Benítez, madre de Luna que aparece en la veterinaria del cuarto cuento, o el protagonista de este cuento y su hermano, que aparecen como invitados en la casa de Ingrid en el segundo cuento. Se producen así trasvases de los personajes de unos relatos a otros, como ocurre con los adolescentes del primer cuento, que se cruzan en la carretera con el camionero del tercer cuento. También se da un espacio común en el que se desarrollan ciertas historias (sea en la misma época o en distintas), como en los cuentos primero y tercero, que tienen lugar en las inmediaciones de un valle y un pantano, y en los cuentos segundo y cuarto, que ocurren en la misma ciudad donde habitan Ingrid y los hermanos que trabajan en la veterinaria. Por otra parte, a lo largo del libro hay ciertos motivos y temáticas que son comunes a todos los cuentos, como los lazos familiares y afectivos quebradizos, las emociones negativas que conducen a los personajes a cometer actos deleznable y las dificultades que acarrea la adolescencia. Hay un elemento cuya presencia se acentúa conforme avanza el libro: lo fantástico, que se expande hasta dar lugar a la aparición de lo que podemos considerar fantasmas en los dos últimos relatos, tras la conversión de un personaje del cuarto relato en una suerte de zombi. En el ámbito paratextual, destaca la combinación de fragmentos de la Biblia y canciones de *rock* en los epígrafes de cada cuento. Asimismo, se da la particularidad de que los seis relatos están divididos en dos bloques diferenciados: uno con los relatos impares, en los que el narrador es externo a la historia y por ello puede valerse de prolepsis para adelantar hechos futuros a la historia y reflexionar sobre los motivos que conducen a los personajes a actuar de determinada forma, y otro con los relatos pares, con narradores homodieéticos que también pueden adelantar información al narrar una historia que pertenece a su pasado. Además, en los cuentos impares se utiliza la misma estructura sintáctica para iniciar las historias. De este modo, se produce la alternancia de relatos de un bloque y de otro, dando así lugar a un orden férreo.

Dada esta simultaneidad de la autonomía y la interdependencia de los relatos que conforman *La claridad*, podemos definir esta obra como un ciclo compuesto, en términos de Ingram (1971), una colección de cuentos integrada, en términos de Mora (1993), un *cuentario* moderno o posmoderno, en términos de Noguerol (2008) –pues presenta unidad tanto de espacio, de tema y de personajes como de motivos y de género (cuento)–, y un *recueil* de cuentos, en términos de Langlet (2003), armado por Luján y con asesoramiento del editor de Páginas de Espuma, Juan Casamayor. Por ello, surgió la necesidad de entrevistar a su autor para desentrañar cómo había construido su obra y qué concepto genérico manejaba a la hora de escribir y definir *La claridad*.

1. Entrevista al autor

Marcelo Luján, argentino afincado en Madrid desde hace dos décadas, coordina actividades culturales y talleres de escritura. Autor de, entre otros géneros, novelas, como *La mala espera*, *Moravia* y *Subsuelo*, y libros de cuentos, premiados todos ellos: *Flores para Irene*, *En algún cielo* y *El desvío*. *La claridad* obtuvo el VI Premio Ribera del Duero –sin el último cuento que sí aparece en el libro publicado posteriormente porque este ya había sido premiado con el XXXV Premio Villa de Mazarrón Antonio Segado del Olmo– y fue publicado en julio de 2020 en la editorial Páginas de Espuma, que destaca en el panorama editorial español por estar especializada en cuento. Reproducimos, a continuación, la entrevista que Luján nos concedió en una llamada telefónica, en la que, amablemente y con la lucidez que caracteriza a un escritor y crítico de su propia obra, respondió a las preguntas que le planteamos.

“Escribir un libro no es lo mismo que juntar seis cuentos”: esto lo afirmó usted refiriéndose a *La claridad*, y estamos totalmente de acuerdo con que esta obra no es una mera recopilación de seis cuentos independientes. ¿En qué se diferencia para usted esta práctica recopilatoria de cuentos de aquella que usted ha llevado a cabo con su libro?

Yo tengo, como latinoamericano y rioplatense, varios libros de cuentos. El cuento es un género para nosotros muy importante, al que le tenemos muchísimo respeto. Lo consideramos uno de los géneros más complejos de ejecutar narrativamente, por lo que siempre estoy y estamos escribiendo cuentos, ya sea para antologías, para periódicos o revistas, etc. Esos cuentos quedan sueltos, como he comentado, o incluso inéditos. Es bastante normal y saludable que autores o autoras publiquen de vez en cuando un libro de cuentos en el que reúnen, compilan o aglomeran todos esos cuentos que escribieron en algún período de tiempo. Esto me parece válido, el lector de cuentos lo puede disfrutar, son historias que tienen su autonomía, y a veces se puede forzar un poco y escribir un cuento específicamente para completar el libro. Es la práctica más habitual, yo tengo tres libros así. Sin embargo, a esta altura de mi carrera y después de mi última novela, tenía muchas ganas de escribir cuentos, en concreto un libro de cuentos. Cuando digo libro de cuentos me refiero a escribir un libro desde cero, cuento a cuento, historia a historia, dedicarme únicamente desde el punto de vista del proceso creativo a la escritura de este libro y construirlo con ciertos

elementos que los escritores utilizamos a la hora de escribir una novela. Uno de los elementos inherentes al cuento es su autonomía, tiene que funcionar por sí mismo, es una unidad narrativa que tiene que funcionar en ese universo y en las páginas que se extiende. El ejercicio de escritura era complicado, me lo tomé como un reto difícil y laborioso que me iba a llevar muchísimo tiempo.

En este proyecto mío que terminó siendo *La claridad*, que tuve claro desde el primer momento que se iba a titular así, lo que me propuse es escribir unas cinco o seis historias –tenía una lista de dos líneas con lo que quería contar en cada historia– y hasta que no terminaba de escribir un cuento no me quería poner con la escritura del siguiente. Un cuento logrado nunca se sabe cuándo va a salir adelante. Pasaban los años y los editores y compañeros de profesión me preguntaban en qué estaba trabajando y yo solo podía responder que estaba escribiendo cuentos y no publicaba nada. Me preguntaban por una fecha estimada de la finalización de mi proyecto y no podía darles una respuesta. No sabía si iba a lograr un cuento, un cuento que a mí me pareciera que estaba logrado y que podía pertenecer a esta unidad. Es un proceso muy complejo y muy diferente al de compilar. Además, si uno está en un proyecto al que le dedica hasta cuatro años a escribir las historias, aunque las historias sean diferentes y autónomas, se nota, hay una pátina en el fondo de esa narración que aúna de un modo subliminal. También se puede utilizar cierta temática común.

Por otra parte, una vez que llevaba uno o dos cuentos escritos, en el cuarto incluí una señora con un transportín, que puede ser una señora misteriosa cualquiera o nos puede valer que sea esa señora secundaria del segundo cuento. Entonces la incluí, no estaba proyectado, pero la incluí y con ello se generó otra línea de conexión interna que no perjudicó a la autonomía del cuento en ningún momento. Esto es algo que yo tenía clarísimo: cada cuento era una historia. De hecho, se los di a leer a escritores amigos por separado, cuento a cuento, sin mezclarlos, para saber si funcionaban y sí, los cuentos por sí mismos funcionaban. El lector lee las historias y cuando termina de leer el libro tiene esa sensación de unión, que es el objetivo de *La claridad*. Se queda con la sensación de haber leído un libro, misma sensación que se consigue con una novela. Es un proceso muy difícil que nunca antes había hecho y prometo que no lo volveré a hacer, porque uno pierde la noción del tiempo. Además, el cuento en sí es muy complejo y en el caso de *La claridad* son extensos, digamos que la media del género la dobla. Al ser cuentos extensos, tuve que utilizar otros recursos técnicos, como el narrador anticipatorio que trabaja el futuro narrativo, un recurso muy poco explotado, por cierto, en la literatura moderna (se me ocurre Dulce Chacón, que lo utilizó en *La voz dormida*). Como digo, es un recurso que me gusta mucho, ya lo utilicé en alguna novela, y con una voz narrativa externa u omnisciente se puede trabajar muy bien. Los tres cuentos de *La claridad* que están narrados en tercera persona lo hacen; eso generaba tensión y podía extender más la historia. La extensión de los cuentos, muy superior a la media, la tenía muy presente porque lo más importante era la unidad narrativa de cada cuento, pues yo estaba escribiendo un libro de cuentos y no una novela facetada. Son estos géneros muy diferentes.

Conexiones estructurales y temáticas recorren *La claridad* (incluidos los epígrafes con referencias a canciones de *rock* y la Biblia y el tránsito de algunos personajes), pero sobre todo observamos una fuerte imbricación entre dos parejas de cuentos: “Treinta monedas de carne” y “Espléndida noche”, por un lado, que también se pueden relacionar con “La chica de la banda de folk”, y “Una mala luna” y “El vínculo”, por otro; vislumbramos, así, dos bloques constituidos por los cuentos impares y por los pares. ¿Qué le llevó a plantearse este tipo de estructura entrelazada?

Al segundo bloque de cuentos, el de los pares, también se le puede añadir el sexto y último cuento, “Más oscuro que tu luz”, que es un cuento especial que en el libro aparece como un *bonus track*, pues fue añadido *a posteriori* aunque inicialmente estaba escrito para el libro. Tenía miedo porque se trataba de cuentos largos con un riesgo narrativo alto, pues el narrador a veces ejecutaba alguna digresión, que es un recurso muy peligroso en el cuento, más propio de la novela. Entonces tenía ciertas dudas, como tenemos siempre los escritores, y por ello los cuentos los iba mandando a premios, como el Concurso de Cuentos Villa de Mazarrón. Este cuento, que pasó a ser el último de *La claridad*, ganó este premio. Entonces lo tuve que suprimir del manuscrito que mandé al Premio Ribera del Duero con el resto de cuentos, porque de lo contrario estaría incumpliendo las bases. Después, en el proceso de edición se lo comenté a mi editor, Juan Casamayor, y me dijo que lo podíamos añadir al final del libro con una nota que explicara este proceso. Lo que quiero decir es que ese cuento ya pertenecía al libro. Se trata de un cuento con una extensión menor, narrado en primera persona, y con un registro peligroso para mí como escritor varón, pues es la voz de una mujer adolescente. Por todo ello, este último cuento se podría unir al segundo bloque del libro.

El principal motivo de clasificación de los cuentos en un bloque u otro es la voz narrativa: tres cuentos tienen voces externas (narrador omnisciente) y los otros tres, una voz interna. No se trataba de un juego de ir alternando cuentos con diferente voz narrativa para que el lector se divierta. Había historias que necesitaban ser contadas con un narrador en primera persona y otras, en tercera. Como tenía historias con este primer narrador, pensé: “ahora sí, ya puedo darle estructura al libro”, una cierta estructura que combine, juegue y aporte, que se note que hay un orden tomado desde la lucidez. Entonces, lo que hice fue intercalar los cuentos a medida que los iba escribiendo. Por ejemplo, si un cuento funcionaba con la voz en tercera persona, entonces lo escribía en el momento que tocaba, convirtiéndose en el tercer cuento. Eso estaba muy planificado. Quería que las voces en primera persona mantuviesen cierto espíritu anticipatorio, pero no se puede, porque el único narrador que puede ejecutar el futuro es el omnisciente. Por lo tanto, los cuentos con voz interna quería narrarlos a través de un personaje desde una posición posterior a los hechos narrados. El narrador está en el aquí y ahora y todo lo demás son acciones pretéritas. Por ejemplo, en “Una mala luna” el narrador es un personaje de cuarenta años que cuenta lo que le sucedió cuando tenía nueve, por ello puede decir “yo en ese momento no lo sabía, pero mi madre...”. Ese movimiento anticipatorio lo podía hacer verosímil con esta voz, siempre y cuando contara hechos pertenecientes al pasado. Así, los cuentos en primera persona mantenían la armonía con los cuentos en tercera.

Los cuentos impares tienen un comienzo en el que el tiempo, el ritmo y la cadencia son idénticos, incluso las oraciones están planteadas de la misma forma. Es un pequeño detalle que aporta armonía al conjunto, igual que los epígrafes. Podría haber puesto un epígrafe de cualquier autor o autora, pero la combinación de letras de canciones de *rock* y pasajes de la Biblia me parecía fascinante. Me gusta el género negro, me gusta abordar el mal, y la Biblia tiene escenas así y con un halo literario, por lo que combinarlo con el *rock* me pareció explosivo. Decidí que todos los cuentos iban a tener esta composición desde lo paratextual, desde el epígrafe. Eso ayuda también de modo subliminal a que el lector perciba que todo en el libro es lo mismo. Al menos los cuentos están escritos con una intención de unidad. Hay pequeños detalles todo el tiempo. Luego, si podía repetir algún personaje, mejor.

De hecho, aunque al final no ocurrió porque no quería arriesgar demasiado, en el cuento tercero, “Espléndida noche”, podría haber dicho que este cuento tuvo lugar el mismo día que ocurrió la desgracia a las chicas del primer cuento. Podría haber dicho que al protagonista del tercer cuento, mientras conduce su camión, lo adelanta un coche en el que van los jóvenes que se dirigen hacia donde están las chicas del primer cuento. Lo podría haber dicho sin poner en riesgo la autonomía de los cuentos, pero no lo hice porque no quería sobrepasar esa línea. Al ser cuentos autónomos, si se introducen demasiados elementos de conexión, la autonomía puede peligrar. Eso sí, con la mera alusión, el lector es capaz de relacionar el tercer cuento con el primero, sin necesidad de hacer explícita tal relación.

En clubes de lectura me comentan este tipo de cosas y tengo cierto arrepentimiento de que Ingrid Benítez, la señora que acude con un transportín a la veterinaria en “El vínculo”, sea también la madre de Lu y el narrador de “Una mala luna”. Podría no haber sido la madre de ellos, sino simplemente una empleada de la veterinaria, porque me parece que conecta demasiado el cuarto cuento con el segundo. Quería verdaderos bloques conformados por los cuentos pares e impares, respectivamente, y no solo por estas parejas de cuentos mencionadas en la pregunta. En el bloque de los cuentos impares, el desenlace de todos ellos está ejecutado en futuro. Hay una intención técnica de generar esta armonía general en el libro, muy alevosa en el caso de *La claridad* porque era lo que me proponía, además de mostrar que este tipo de libro de cuentos, que nunca antes había escrito, se puede hacer sin cruzar la frontera de la novela facetada, donde se da una fuerte dependencia entre los textos.

Quería un libro perfecto, no quería que los cuentos primero y tercero, por un lado, y segundo y cuarto, por otro, mostraran más afinidad por esa recurrencia de personajes. Quería dos bloques diferenciados entre los pares e impares. En esa búsqueda del libro de cuentos perfecto quería demostrarle al lector, sobre todo europeo, lo que puede hacer el género. Son pequeñas historias diferentes, pero quería que el lector lograra fijarse en la potencia de composición de libro. Insisto, todo tiene que ver con lo mismo.

El orden en que están distribuidos los seis cuentos de *La claridad* nos parece fundamental. El último, “Más oscuro que tu luz”, ¿funciona como epílogo del libro, es decir, como un broche final o cierre total de la obra completa?

Sí, y esto surge después de la escritura, pues esto me es imposible planificarlo. Si lo hubiera planificado, no habría salido de una forma tan aceptable como salió. Leo ahora el libro y me doy cuenta. Si no hubiese ganado el premio de Mazarrón, tal vez esto no hubiera pasado, el tener que poner “Más oscuro que tu luz” al final, bien separado, a modo de *bonus track*. Así, se separa un poco de la unidad. Es un cuento muy corto comparado con los demás, donde por primera y única vez aparece el constructo “la claridad” como parte de la narración, cuando la niña protagonista ve esa figura recortada contra la claridad del mediodía. Entonces me parece que este cuento sí funciona como epílogo, algo que yo no planifiqué durante la escritura, pero el proceso previo a la publicación del libro me ayudó a verlo, a decidirlo y a confirmarlo. Hay muchas cosas que uno puede intentar, pero en la escritura de un libro de este tipo van surgiendo ciertos elementos, como este.

El orden está absolutamente estudiado y medido. Presenté el manuscrito al premio Ribera del Duero con los cuentos en el mismo orden en que se publicaron después, aunque sin el último. Yo tenía clarísimo cuál era el orden. Es adecuado que Ingrid Benítez aparezca en el cuarto cuento, después de que en el segundo cuento haya perdido a sus hijos. Había varios elementos que me hicieron decidirme por este orden.

Por cierto, el título original de este “Más oscuro que tu luz” era “La claridad”. La Universidad Popular de Mazarrón, tras el premio, lo publicó con este título, con el que yo mandé el cuento al premio. Luego me pareció más interesante cambiarle el título porque quería que el libro se llamara *La claridad* y no quería que ningún cuento llevase el mismo título, pues así parece que este cuento tiene más importancia que los demás. Este procedimiento, muy frecuente, de utilizar el título de uno de los cuentos para titular el libro que lo acoge, a mí no me parecía muy oportuno. En todo momento, en lo que yo pensaba era en construir un libro y eso era lo más importante.

En este sentido, ¿también el primer cuento, “Treinta monedas de carne”, funcionaría como proemio o apertura del libro?

El primer cuento es un cuento con mucha fuerza, un poco descarnado, el mismo cuento donde la variable fantástica la incluí conscientemente. Cuando pensaba historias, quería que fuesen historias que me dieran la posibilidad de incluir el elemento fantástico en mayor o menor medida. Combinar este elemento con lo *noir* o con el concepto que manejo de género negro, sin investigación policial, me parece bueno porque se potencian mucho. Esta combinación sí se puede planificar.

Este primer cuento no solo adelanta este componente fantástico que se irá acentuando en los siguientes cuentos, sino que también muestra cuál va a ser la variable técnica discursiva que va a atravesar todo el libro, y se trata del narrador que te dice “mirá, dentro de cinco minutos va a pasar esto, yo soy el narrador omnisciente y si te lo digo, va a misa, y ahora que lo sabés como lector, vamos a ver la escena”. Ese movimiento con el lector es muy interesante. Lo tengo comprobado con *Subsuelo*, mi novela anterior, que tuvo mucho recorrido. Por cierto, esta obra ocurre en el mismo espacio que aparece en *La claridad*, en concreto, la casa a la que se llevan las chicas en el primer cuento es la casa donde tiene lugar esta novela. En la piscina de esa casa mueren dos

hermanos adolescentes, por eso en el cuento la llaman “la casa de los ahogados”. Para el lector que no ha leído *Subsuelo*, este cuento funciona igual, porque se trata de un elemento externo que quise aportar a *La claridad*. Asimismo, el veterinario del cuarto cuento es un personaje secundario en esta novela. Javier, el hermano de Ramón (narrador de este mismo cuento), a quien auguran una muerte prematura, muere al comienzo de *Subsuelo*. Quería hacer un guiño a los lectores de *Subsuelo*, pero sin arriesgar la autonomía de *La claridad*. Era algo que quería trabajar con muchísimo cuidado, porque quería que los cuentos funcionaran igual para quien no hubiera leído *Subsuelo*. Por ejemplo, al decirse “vamos a la casa de los ahogados”, aunque no se conozca la referencia, se genera igualmente inquietud y al lector no le importa por qué se llama así esa casa. Es este un ejemplo concreto para ilustrar mi idea. De hecho, hay muchos lectores que me conocen por *La claridad* y después acuden a *Subsuelo*, con el que se sorprenden por estas conexiones. Tenía la oportunidad de hacerlo y me pareció oportuno.

¿Qué calificativo genérico le resulta más adecuado para definir *La claridad* y por qué? Pienso en conceptos como ciclo de cuentos, cuentario, antología, etc. El *short story cycle* o ciclo de cuentos, definido como género literario por Ingram y otros estudiosos, tiene una amplia tradición (pienso en ejemplos como los *Dublineses* de James Joyce u *Obabakoak* de Bernardo Atxaga). ¿Identifica *La claridad* con este tipo de obras, en las que los relatos reunidos son interdependientes y al mismo tiempo poseen autonomía?

El concepto de “ciclo” no lo había oído nunca, pero me resulta muy interesante que el libro *La claridad*, como objeto, sea definido como ciclo de cuentos. Me parece buenísimo y voy a utilizar este concepto a partir de ahora. Me parece una argumentación muy sólida y el concepto de ciclo de cuentos, muy ilustrativo, además de serio e inquietante. Si tuviera que elegir entre diferentes calificativos genéricos, sería este. Entiendo lo que se intenta etiquetar con este concepto y discrepo de aquellos que identifican este tipo de obras con una novela fragmentaria o facetada. *La claridad*, concretamente, es un libro de cuentos. *La claridad* no tiene ninguna intención (y de hecho lo evita) de acercarse a la obligación de tener que leer todo el libro para entender una de las historias. Este libro son seis historias, absolutamente independientes y que tienen algunas conexiones, pero como elementos agregados, como notas de color. Son historias absolutamente conclusivas, con su propio desenlace. Sigue siendo un libro de cuentos y en ningún caso tiene connotaciones propias de la novela.

¿Cuáles han sido sus modelos o referentes de escritura para su obra?

Ya hay una generación, de mi edad y más joven, de cuentistas españoles que ejecutan muy bien y de manera muy lúcida el género. Destaca la influencia latinoamericana, sobre todo de escritores latinoamericanos que escriben desde España, y la facilidad de leer desde aquí a escritores hispanoamericanos. Defiendo mucho el modelo argentino, con Cortázar y Borges sobre todo, entre otros muchísimos. Hay menos autoras, lamentablemente. Siempre que enumero mis referencias menciono a Flannery O’Connor, que para mí es una maestra del cuento, pero en los ejemplos que pongo y en la educación académica que recibí hay pocas autoras, porque había menos referentes canonizados.

Me encantaría hacer equivalente la lectura de autores y autoras y estoy seguro de que ocurrirá. Actualmente ya resuenan nombres de autoras cuentistas, como Mariana Enriquez, Mónica Ojeda o Ariadna Castellarnau.

Esta generación de la que hablo lee mucho cuento, por ello empiezan a ver las historias en función del género cuento, cuyo procedimiento es totalmente distinto al de la novela, a la hora de pensar la historia y de estructurarla. De hecho, hay historias que no funcionan en cuentos. Cada historia requiere un género determinado para poder ser contada. Nunca pongo el género por encima de la historia, que para mí es lo fundamental. Poner el género por encima de la historia es poner el género por encima de la literatura, pues eso obligaría a modificar la literatura para encajarla en ese género y esto me parece un error grave.

Tengo muchos cuentistas como referentes. A los escritores argentinos de mi generación los conozco. Todos ellos tienen libros de cuentos y son capaces de escribir para una antología un cuento alucinante, pues forma parte de su narrativa y su escritura. Pueden ejecutar una historia en un cuento brillante. Ana María Shua, para mí, es la mejor escritora de microrrelatos de habla hispana. Ella es de la generación de Ricardo Piglia, uno de los grandes escritores argentinos de una generación anterior a la mía. Tiene grandes novelas y ensayos sobre la escritura y la lectura, y un libro de cuentos extraordinario. Para mí, no es casualidad que la mayoría de mis influencias provengan del ámbito argentino.

Atendiendo a las declaraciones de Luján en esta entrevista, podemos concluir que este escritor, pese a no manejar el concepto de ciclo de cuentos, creó uno perfecto (o casi, según su propio parecer) al escribir *La claridad*. Su proyecto de escritura de un libro de cuentos muy cohesionados y, a la vez, autónomos, parte de una concepción muy lúcida que coincide con los presupuestos teóricos de los estudiosos que defienden la naturaleza genérica del ciclo de cuentos. Los seis relatos de *La claridad* funcionan de manera independiente, pero la lectura del conjunto ofrece particularidades propias de este subgénero narrativo. Así, las respuestas del escritor validan nuestra hipótesis de que *La claridad* es un modelo de ciclo de cuentos, con la particularidad de poseer una estructura entrelazada y alterna, gracias a la división de los relatos en dos bloques.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, M.^a Luisa (2000): “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, *RILCE*. Vol. 16, n° 3: 433-478.
- BRESCIA, Pablo; ROMANO, Evelia (2006): “Estrategias para leer textos integrados”, Pablo Brescia; Evelia Romano (coords.), *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 7-44.
- DUNN, Maggie; MORRIS, Ann (1995): *The Composite Novel*. New York: Twayne Publishers.
- INGRAM, Forrest L. (1971): *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Paris/The Hague: Mouton.

- LANGLET, Irène (2003): “Parcours du recueil”, Irène Langlet (ed.), *Le Recueil Littéraire, pratiques et théorie d'une forme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 11-18.
- LUJÁN, Marcelo (2020): *La claridad*. Madrid: Páginas de Espuma.
- MATELO, Gabriel (2010): “*Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo*”, Américo Cristóbal; Jerónimo Ledesma; Karina Bonifatti (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: UBA, 2207-2212.
- MORA, Gabriela (1993): “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados”, *Revista Chilena de Literatura*. 42: 131-137.
- NOGUEROL, Francisca (2008): “*Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas*”, Vicente Cervera Salinas; M.^a Dolores Adsuar Fernández (eds.), *Alma América (in honorem Victorino Polo)*. Murcia: Universidad de Murcia, 162-172.
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2012): “Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Enrique Vila-Matas”, Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones Eón, 115-130.
- VAUTHIER, Bénédicte (2017): “Las teorías sobre los ‘ciclos de cuentos integrados’ a prueba de cuatro *cuentarios* sobre la «Destrucción del idilio de la tierra natal» de Juan Eduardo Zúñiga (*Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria y La trilogía de la Guerra Civil*)”, *Hispanófila*. 179: 41-59.
- ZAVALA, Lauro (2004): “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, *Revista de Literatura*. Vol. LXVI, n° 131: 5-22.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Sandra Mendoza Vera es contratada predoctoral en la Universidad de Murcia con una ayuda del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades para la Formación del Profesorado Universitario. Graduada en Lengua y Literatura Españolas y con un Máster en Literatura Comparada Europea, su tesis doctoral se centra en los modos de recopilación de la narrativa breve a lo largo de la historia de la literatura española y, en concreto, del modelo manejado por Francisco Ayala. Ha realizado una estancia externa en Gales. Además, ha formado parte del comité organizador de congresos celebrados en la Universidad de Murcia y ha asistido a congresos de ámbito nacional (León, Vigo, Madrid, Barcelona) e internacional (Budapest). Cuenta con publicaciones de reseñas, artículos y capítulos de libros, entre los que destacan “América frente a Europa según Francisco Ayala en «The Last Supper»”, “*El rapto* de Francisco Ayala y sus trasvases literarios”, y “Francisco Ayala ante la crítica. La labor de Mariano Baquero Goyanes”.

Fecha de recepción: 19-01-2021

Fecha de aceptación: 27-02-2021

EL CICLO DE LA “VOLOMBRELLA” Y LOS LÍMITES DE LA TEMÁTICA NAPOLITANA EN EL CANSONERO DEL CONDE DE POPOLI

(The “Volombrella” cycle and the boundaries of
Neapolitan topics in the Count of Popoli’s Cansonero)

Francisco José Rodríguez-Mesa*

Universidad de Córdoba

Abstract: The Cansonero, whose compilation was ordered by Giovanni Cantelmo, Count of Popoli, is considered as the main testimony of the so-called “koine poetry”, that emerges in Naples during the Aragonese period. According to its features, it could be said that this trend fluctuates between the courtly poetry and the popular and Meridional one. Maria Corti, one of the pioneers in the study of this anthology, stated: “l’elemento indigeno vive in promiscuità con cose e immagini che nel ‘400 erano ormai di dominio nazionale nella letteratura popolareggiante riflessa” (1956: XXVI). With these words she inaugurated a critical tendency which has been followed without any revision by most of scholars. This study intends to prove the validity of Corti’s opinions on the basis of one of the most popular group of compositions in the Cansonero, the so-called “volombrella” cycle.

Keywords: Count of Popoli’s Cansonero, koine poetry, popular poetry, *barzelletta*, volombrella, Aragonese Naples.

Resumen: El Cansonero encargado por Giovanni Cantelmo, Conde de Popoli, es considerado el máximo exponente de la denominada “lírica de koiné”, surgida en Nápoles durante el dominio aragonés. Por sus características, se podría decir que esta vertiente oscila entre la poesía culta o cortesana y el filón popular de inspiración meridional. Una de las pioneras en el estudio de esta obra, Maria Corti, afirmó que, temáticamente, “l’elemento indigeno vive in promiscuità con cose e immagini che nel ‘400 erano ormai di

* **Dirección para correspondencia:** Francisco José Rodríguez-Mesa. Dpto. de Ciencias del Lenguaje. Área de Filología Italiana. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza del Cardenal Salazar s/n. 14071, Córdoba. (francisco.rodriguez.mesa@uco.es)

dominio nazionale nella letteratura popolareggiante riflessa” (1956: XXVI), inaugurando así una corriente de pensamiento crítico que ha sido aceptada sin discusión alguna por la mayoría de los estudiosos posteriores. En este estudio pretendemos comprobar la validez de las opiniones de Corti tomando como base uno de los grupos de composiciones más conocidos del Cansonero, el denominado ciclo de la “volombrella”.

Palabras clave: Cansonero del conde de Popoli, lírica de koiné, poesía popular, *barzelletta*, volombrella, Nápoles aragonesa.

El comúnmente denominado Cansonero del conde de Popoli, que ha llegado hasta nosotros gracias al códice Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de Francia, está compuesto por un conjunto de poemas y algunas cartas reunidos por encargo de Giovanni Cantelmo, sexto conde de Popoli entre 1468 y 1478 aproximadamente. Tradicionalmente, el Cansonero se ha considerado el emblema de la denominada lírica de koiné, una vertiente de la poesía vulgar de moda en la corte napolitana de Ferrante de Aragón en las décadas de 1460 y 1470.

A diferencia de lo que ocurre con infinidad de etiquetas que la crítica ha utilizado para referirse a otros movimientos literarios, la denominación de “lírica de koiné” no se aplica a una categoría formada por composiciones homogéneas en cuanto a su temática o métrica. Así pues, tomando el Cansonero como paradigma, junto a poemas de temática popular (burlescos, antieclesiásticos, invectivas contra la mujer, etc.) hallamos una serie de composiciones amorosas cuyo tono corre paralelo al de otros poemas recogidos en cancioneros quattrocentescos de inspiración petrarquista. En el plano métrico encontramos una situación similar, pues con *barzellettas*, respetos o estrambotes convive un nutrido grupo de sonetos que, en no pocas ocasiones, se articula sobre la base de esquemas ya presentes en los *Rvf*.

Ante esta situación, la lengua podría considerarse como el aspecto más homogéneo de toda la colección. No obstante, ¿de qué lengua se trataría? A pesar de los claros elementos de inspiración popular de algunas composiciones y de su temática netamente napolitana, no debe pensarse que el código lingüístico empleado en el Cansonero fuese una lengua viva más allá de la escritura. Por el contrario, se trata de un híbrido, una koiné que Maria Corti describió sirviéndose del algoritmo “dialetto + Petrarca + latino” (Corti 1956: XXXVI), elementos a los que, en ocasiones, habría que añadir el toscano quattrocentesco y el castellano y el catalán² en cuanto lenguas presentes en la cotidianidad de la corte.

Como se puede imaginar, ante un fenómeno con unos componentes tan complejos y variados entre sí es difícil encontrar soluciones unívocas, de manera que las divergencias lingüísticas entre las rimas del Cansonero son significativas (vid. Rodríguez-

1 Uno de los mejores ejemplos de estos fenómenos –que ha pasado desapercibido tanto a Mandalari (1885) como a Altamura (1978) y a Gil Rovira (1991; 2007)– es la inclusión de una variante del soneto de Giusto de’ Conti “Caro conforto a mie dolenti pene” (*Bella mano* CXLI, ed. Vitetti 1933) en Ital. 1035: el soneto “Dolce conforto de le mie ardente pene” (ff. 36v.-37r.), ya localizado por Vecce (2008: 303-304). Para consultar el conjunto de los sonetos del Cansonero así como su distribución dentro de él vid. Rodríguez-Mesa 2012: 186-198, 553-566.

2 Para más datos acerca del peso de estas lenguas ibéricas en la literatura napolitana del período aragonés, vid. Coluccia 1987 o Rovira (1990).

Mesa 2016). Con todo, estas son mucho más tenues que las diferencias temáticas o métricas, puesto que en cada una de las composiciones es posible hallar –con mayor o menor dificultad– elementos que, lingüísticamente, remiten a un origen común. De hecho, Ital. 1035 es descrito en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia como un “recueil de 141 poèmes rimés *en dialecte napolitain*”³.

A la vista de los variados componentes de este código lingüístico y de que la lengua supone el único elemento unitario de este filón poético, Corti bautizó esta corriente con la ya citada denominación de “lirica di koiné” (Corti 1956: XVI).

La vertiente de la lírica de koiné estaría formada, según Corti, por “due filoni di infusso popolare[:] l’indigeno, squisitamente napoletano, e quello legato nei suoi sviluppi a una tradizione da tempo interregionale e i cui frutti maturano in tutte le zone d’Italia” (Corti 1956: XX). En estas palabras hay varios elementos dignos de mención. En primer lugar, dadas las implicaciones ya expuestas de la denominación misma de lírica de koiné, los filones a los que hace referencia Corti han de ser forzosamente extralingüísticos, es decir, métricos o temáticos, puesto que las características lingüísticas de ambas categorías serán las de la koiné que da nombre al conjunto de la vertiente. En segundo lugar, al hablar de dos filones “d’infusso popolare”, la estudiosa ignora el corpus de sonetos en cuanto representantes de una tendencia ajena al ámbito de la poesía popular. Este hecho, además, parece dar a entender que los dos filones a los que Corti alude no son, desde luego, de naturaleza métrica, puesto que los sonetos del Cansonero no son calificables métricamente como ejemplos de influencia popular. Por consiguiente, la naturaleza de estas dos corrientes que vertebran la lírica de koiné no puede ser más que temática.

Esta definición de Corti del Cansonero como una obra susceptible de ser reducida a dos filones populares ha gozado, paradójicamente, de un gran éxito entre los estudiosos posteriores de la obra. En efecto, no han sido pocos ni poco importantes los autores que han ignorado en sus consideraciones el eclecticismo temático y métrico de Ital. 1035 al dejar de lado la vertiente más áulica de la colección, ejemplificada en el conjunto de sonetos. Algunos ejemplos son los juicios de Tateo, que se refiere al grueso de la obra como materialización cumbre de una vertiente marcada por “modi popolareschi” (Tateo 1974: 110) o de Altamura, que describe el Cansonero como “poesia popolareggiante” (Altamura 1978: 14). Denominaciones como estas son válidas para con buena parte de las composiciones que forman la obra, pero se muestran problemáticas –cuando no directamente inaplicables– si se ponen en relación con el corpus de sonetos a los que se ha aludido.

Profundizando en la dicotomía de Corti, con respecto a la categoría del “elemento indigeno”, la estudiosa asegura que “si distingue per un tono effervescente, folkloristicamente enfatico, raggiunto con formule di linguaggio popolare e richiami a maschere e simboli della tradizione napoletana” (1956: XX). En cuanto al filón de más amplia difusión geográfica, aduce que “frequentemente entro barzellette e strambotti⁴ l’elemento

3 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433318j> [Última consulta 12/01/2021]. La cursiva es nuestra.

4 Nótese cómo, una vez más, Corti hace caso omiso a los sonetos presentes en el Cansonero. No obstante, esta omisión podría deberse al hecho de que Pietro Jacopo de Jennaro, poeta al que la estudiosa dedica su ensayo, no es autor de ninguno de estos sonetos.

indigeno vive in promiscuità con cose e immagini che nel '400 erano ormai di dominio nazionale nella letteratura popolareggiante riflessa" (1956: XXVI).

También este juicio de Corti ha sido extremadamente influyente en los estudios posteriores sobre el Cansonero y, como prueba de ello, basta leer la opinión de Altamura sobre las divisiones internas de la obra:

È stato giustamente osservato che in questa lirica c'è un doppio filone popolare: quello tipicamente napoletano, con fatti e figure ed espressioni chiaramente locali, e un altro filone che si rifaceva a cose ed immagini che erano di dominio nazionale nella letteratura popolare riflessa. (Altamura 1978: 15).

Como decimos, esta doble división se ha aceptado como un axioma en un número significativo de estudios del Cansonero desde hace más de medio siglo, de modo que no se han revisitado los pasos que Maria Corti siguió para llegar a esta conclusión. En vista de este hecho, hemos decidido analizar de nuevo algunos de los textos que cita la estudiosa para comprobar hasta qué punto estos dos filones se manifiestan realmente en los poemas de Ital. 1035 y, principalmente, cuál es el verdadero alcance de la temática napolitana en esta obra. Puesto que las dos categorías establecidas por Corti son de influencia popular, dejaremos al margen de nuestras consideraciones el corpus de sonetos, para ceñirnos principalmente a las *barzellettas*.

Un grupo de composiciones interesante a la hora de analizar la pertenencia a uno u otro filón es el llamado ciclo de la "volombrella"; esto es, una *tensó* formada por tres *barzellettas* con estrambote, en la primera de las cuales (5a)⁵ se insta a una joven a que se entregue a los placeres del amor, mientras que la segunda (5b) y tercera (5c) recogen la respuesta de la dama. La primera de estas composiciones, situada entre 11r. y 11v., es obra de Pietro Jacopo de Jennaro; la segunda se encuentra entre 15v. y 16r., está precedida por el paratexto "Resposta dela bolonbrella", y justo después de ella comienza "L'altra risposta", tercera de las *barzellettas*, recogida entre 16r. y 16v. Estas dos últimas composiciones aparecen como anónimas en el códice, si bien han sido atribuidas a Coletta di Amendolea (Corti 1956: XXVII).

Con respecto a la relación que este ciclo mantiene con la dicotomía de los filones, Altamura afirma:

È ovvio che per noi esercitano una particolare suggestività quei componimenti in cui ci sembra di avvertire certi preannunzi di Velardiniello, del Basile, del Cortese⁶. Il più fresco e aggraziato è senza dubbio quello che canta di una riottosa ragazza paragonata alla "volumbrella", cioè a un fico immaturo. (Altamura 1978: 15)

5 Con respecto al ciclo de la "volombrella", nos serviremos de la numeración y del texto de Corti (1956: 14-18).

6 De nuevo, sentimos en Altamura el eco de las palabras de Corti: "la [...] vitalità [di alcuni testi] si può ricostruire attraverso [...] opere più tarde, come quelle di Velardiniello, del Basile, del Cortese, ecc." (1956: XX).

Ya Corti se refirió al ciclo de la “volombrella”⁷ para resaltar la diferencia estilística entre la *barzelletta* de De Jennaro y las dos respuestas a la misma. Tales consideraciones, sin embargo, van acompañadas de la afirmación de que este

motivo popolare, già magistralmente sfruttato da Lorenzo il Magnifico e dal Poliziano, dell’invito alla donna perché goda e faccia godere della sua labile giovinezza, introduce sì la gustosa variante napoletana del fico immaturo, buono per la breve stagione in cui è “mezzo ammollato”, ma subito [De Jennaro] le conferisce riflessi stilistici e rime di un modello toscano. (Corti 1956: XXVII)

Centrándonos en lo que esta afirmación constituye respecto a la respuesta de Coletta –y dejando de lado, por el momento, la *barzelletta* de De Jennaro– volvemos a la encrucijada de partida: parece que, según Altamura, la lengua es elemento suficiente para justificar la pertenencia de una composición al filón indígena. Esta opinión se ve reforzada por el siguiente de los ejemplos expuestos, el estrambote que comienza “Signora, per tuo amore me sfarria”, donde asegura que es posible rastrear “[q]ualche influenza dialettale” (Altamura 1978: 15).

Tomando como base estas afirmaciones, en nuestra opinión, cabría indicar que Altamura no entiende del todo los principios de clasificación establecidos por Corti que, recordemos, parecen trascender la simple naturaleza lingüística, de modo que acaba simplificándolos y colgando la etiqueta de “típicamente napoletano” a composiciones que de meridionales tienen pocos o ningún rasgo más allá de los estrictamente lingüísticos, que se dan por descontados en esta lírica de koiné.

Volviendo a las palabras de Corti sobre la “volombrella”, desde nuestro punto de vista, parece exagerado calificar esta metáfora como una “gustosa variante napoletana” si, una vez más, pretendemos conferir a los filones una naturaleza que trascienda lo meramente lingüístico. Sin ningún género de dudas, la voz “volombrella”, lingüísticamente hablando, es exclusiva del Mediodía italiano, pero en términos poéticos esto no debe considerarse como único indicador de pertenencia al filón indígena.

Es cierto, no obstante todo lo dicho hasta aquí, que todos y cada uno de los rasgos mencionados por Corti y Altamura confieren una componente de especificidad municipal a las composiciones, pero ¿son lo suficientemente importantes como para ser contrapuestos a un filón denominado de “dominio nazionale”? Para indagar una posible respuesta a esta cuestión veamos en qué términos se han referido los dos estudiosos a esta segunda vertiente.

El segundo de los filones, que se muestra deudor de corrientes poéticas presentes en el resto del territorio italiano, viene definido por Corti como una vertiente “legat[a] nei suoi sviluppi a una tradizione da tempo interregionale” (1956: XX), “anche se la loro lontana origine va ricondotta al Sud” (1956: XXVII). Entre los primeros ejemplos que la estudiosa cita de esta corriente se encuentra la *barzelletta* 6⁸, una peculiar *cansone*

7 La divergencia vocálica entre la nomenclatura de Corti y Altamura se debe a que la primera cita sirviéndose del término utilizado por la *barzelletta* de De Jennaro, “volombrella”, mientras el segundo toma la palabra de la “respuesta de la bolombrella” (f. 15 v.).

8 Citamos aquí según la numeración de la edición de Corti.

*de partensa*⁹, pues no está dirigida a la amada, sino a un amigo. En este caso, Corti advierte de que “l’elemento tradizionale del linguaggio e la composizione delle immagini assumono un andamento unitario”, subrayando que el texto está plagado de “violenti dialettalismi morfologici” (1956: XXX). Así, la *ripresa* y la primera estrofa de la canción rezan:

Parterrò, poi che mia sorte
vol ch’io parta a mmal mio grato,
col cor nigro e desperato
sempre mai chiamando morte.
Parterragio lamentando
la mia mala fortuna
e continuo biastimando
la sua cruda faccie bruna;
non s(erà) persona alcuna
chi mai m’abbia consolato,
col cor nigro e desperato
sempre mai chiamando morte.

Más allá de la reduplicación “a mmal” (v. 2), destaca, en el plano morfológico, la forma “parterragio” (v. 4), con la desinencia ‘-er(r)agio’, típica del futuro en napolitano y que, además, se repite en modo anafórico al comienzo de la segunda estrofa.

Rasgos paralelos, aunque mucho más pronunciados en el plano fonológico, encontramos en el siguiente de los ejemplos aducidos por Corti, el de la *barzella* 11, de la que afirma que es digna de este puesto en el filón nacional debido a que se encuadra en el esquema tradicional que rige el género de la *cansone de sdigno*, de alcance supra-regional. Sin embargo, observa que De Jennaro no ha vacilado en esta composición a la hora de “abbandonarsi a confidenza con un linguaggio poco letterario, con una progressione di invettive che hanno il sapore gustoso di un ambiente che, per sfogo dei propri sentimenti, tenga in serbo ben altro che le ballate toscane” (Corti 1956: XXIX). Estos rasgos son fácilmente verificables observando la primera estrofa de la *barzella*:

Li toi sdigni sogno tanti
e llo pazziar che fai,
che fastidio a li santi
ne verria certo oramai;
tu te mustre altera assai
co ‘sso tuo pompuso stare,
io te farrò umiliare
ancora che te pesa.

⁹ Es, de hecho, la pertenencia a este género el elemento que empuja a Corti a la clasificación en el filón nacional.

Más allá del tono, vivazmente popular, cabe resaltar algunos fenómenos lingüísticos que inclinan la balanza de la koiné hacia el elemento indígena. Entre ellos, destacan la forma verbal “sogno” (v. 1), claramente meridional, la reduplicación sintáctica “e llo” (v. 2) o las formas metafonéticas “mustre” (v. 5) y “pompuso” (v. 6).

A pesar de todos estos rasgos lingüísticos, la autora destaca “il tono bilanciato fra l’ironia e la provocazione, in mezzo a un continuo crepitio dialettale della lingua” en los poemas, señalando que “l’autore sembra essere stato buon regista delle qualità enfatiche dello stile popolare” (Corti 1956: XXIX-XXX). Es decir, a pesar del potente componente lingüístico municipal que los textos encierran, son dignos de pertenecer al filón de dominio nacional por el modo en que, siendo composiciones que derivan de un género de difusión extrarregional, desarrollan su contenido.

Llegados a este punto, y sin olvidar el razonamiento que hasta aquí nos ha conducido, pasemos a observar las consideraciones que la estudiosa dedica al ciclo de la “volombrella”. Dice Corti que la *barzella* 5a de De Jennaro ha de considerarse heredera del filón de difusión nacional, porque, por un lado –como se citó más arriba–, responde a un motivo popular “già magistralmente sfruttato da Lorenzo il Magnifico e dal Poliziano” (1956: XXVII), y, por otro lado, porque su lengua incluye notables ecos toscanos, que resaltan inmediatamente si se comparan con la canción “Ben venga maggio” de Poliziano¹⁰. No obstante, en lo que tiene que ver con las respuestas 5b y 5c, a pesar de que siguen derivando de una tradición temática extrarregional, Corti justifica que deben excluirse de este filón por su “mescolanza di rozzo realismo e di sviluppo enfatico del motivo in chiave proverbiale, con rilievo di vocaboli extraletterari”¹¹ (1956: XXVIII); es decir, precisamente por motivos que se adujeron –no considerándose relevantes– en el caso de las *barzellettas* 6 y 11 de De Jennaro.

Sigue llamando la atención la flexibilidad de estos criterios de clasificación a la luz de lo que Corti afirma en relación con otras composiciones de De Jennaro (1956: XXX-XXXIII), juzgadas sobre la base de factores estrictamente temáticos, donde la lengua no parece desempeñar un papel relevante, como ocurre con el estrambote 7 o la *barzella* 9. De hecho, solo se vuelve a hacer alusión a la importancia del elemento lingüístico en relación con las *barzellettas* 4 y 10, que, según la crítica, han de ser clasificadas en el filón nacional a pesar de algunas “illegittime [...] aperture dialettali” (Corti 1956: XXXII).

Estos razonamientos llevan a Corti a afirmar:

Se De Jennaro si distingue positivamente fra gli altri poeti dell’antologia, ciò non avviene quasi mai per vigore e forza di immagini, bensì per una fedeltà da primo della classe ai modelli letterari e soprattutto per una notevole purezza linguistica. (Corti 1956: XXXII)

¹⁰ En esta comparación, como ya puso de relieve Corti (1956: XXVIII), destacan especialmente las coincidencias de las palabras en posición de rima.

¹¹ Recordemos, como hemos indicado más arriba, que también Altamura (1978: 15) englobó la *barzella* 5b en el filón indígena debido a lo dialectal de su lengua.

Una postura similar es la que se mantiene con respecto a Cola di Monforte, cuya inclusión en este segundo filón se erige sobre la base de la ‘toscanidad’ de su lengua, que “contiene numerose dittongazioni non metafonetiche e segni dell’influsso toscano” (Corti 1956: XXXIV).

En nuestra opinión, tanto estos criterios de clasificación como su aplicación se revelan poco unitarios. Para comenzar, creemos que tendrían que responder a una naturaleza estrictamente temática, obviando cualquier tipo de consideración lingüística, como todas las que se han puesto de relieve en los ejemplos citados, pues de otro modo estaríamos ante una categoría redundante. El motivo que nos empuja a este razonamiento se fundamenta en la etiqueta misma de “lirica de koiné”, en la que ya hemos profundizado: dado que todas estas composiciones se engloban bajo esta categoría que, como dijimos, es de naturaleza lingüística –y prueba irrefutable de ello es la misma alusión a la koiné a la hora de bautizar el filón– no hallamos pertinente llevar a cabo una subclasificación basada en la lengua o, al menos, condicionada por ella.

Aplicando el criterio que proponemos al ciclo de la “volombrella”, no habría, por lo tanto, motivos para establecer distinción alguna entre la *barzulletta* de De Jennaro (5a) y las respuestas, pues temáticamente las tres están vinculadas a tópicos, como el del *carpe diem*, que trascienden con creces el ámbito meridional. Veamos algunos de los pasajes sobre la base de los cuales justificamos la pertenencia a este ámbito de dominio nacional:

Se la stagione ch'è si dolce e bella
vene a passar, come vole natura,
venendo da poi moscia e vecchiarella,
assai te penterai de tua ventura;
però t'ammolla e no essere si fella,
e laudarasse più toa fermosura,
ca ciasche una fico volombrella
a ffuria in quisto tempo se amatura. (5a, 21-28)

Si riputata so' formosa e bella,
non divirissi dir che più amatura;
Deo me faza esser semper volumbrella,
chi cussi frisca tenga mia figura.
Questa è la mia stagione tinirella,
e non su', comu scrivi, fella e dura
e veramente non ve inganna amore,
ca so' più dolci dentro che de fore. (5b, 29-36)

Per quista cosa mi tengo contente,
c'acerba mi trova omni mio inimico.
Si mi remani lu cori e la mente,
coll'arma santa e lu cori podico
non mi curo di mari né di vente,

né stimo troppo `sti dissiti e dico:
bastami a mmi che io stipo a li denti
di mio marito questa prima fico. (5c, 21-28)

Naturalmente, ya en esta breve cita se hace patente la diferencia de tono que existe entre la composición de De Jennaro y las respuestas, divergencia a la que –como se ha repetido– ya aludieron Corti y Altamura. No obstante, para subrayar los principios que rigen nuestra clasificación, volvamos a la pregunta que anteriormente dejamos en el aire: ¿el elemento indígena es lo suficientemente significativo como para ser contrapuesto a un filón denominado de “dominio nazionale”? O, centrándonos en el ciclo de la “volombrella”, ¿hay algún elemento específicamente regional o indígena en 5b o 5c cuya aparición pudiese dificultar la transmisión del mensaje o de la intención poética más allá de las fronteras del Reino? En nuestra opinión no es así o, al menos, no lo es si se pretende operar en un plano puramente extralingüístico. Así pues, ambas réplicas a 5a persiguen una finalidad cómica al mostrar la respuesta de la dama a las observaciones iniciales de su interlocutor masculino. Este hecho, temáticamente, responde a una práctica poética consolidada desde tiempos remotos en una corriente ajena sur de la península italiana, y basta pensar en el contraste bilingüe de Raimbaut de Vaqueiras (“Domna tant vos ai preiada”), por citar un ejemplo concreto, para darse cuenta de ello.

Por otra parte, cabe destacar que todos y cada uno de los rasgos en que 5b y 5c suponen una ruptura para con 5a se podrían justificar sobre la base de la voluntad cómico-realista del autor. Así pues, el poeta de las réplicas podría haber modulado la lengua y, en general, el estilo de sus *barzelletas* para imitar el registro de la joven a la que da voz a través de ellas. Dicho de otro modo, cualquier manipulación que sitúa a 5b y 5c en una órbita estilística diversa a la de 5a podría ser consecuencia de la voluntad del autor por recrear, con la máxima verosimilitud posible, las palabras de la dama. No obstante, este tipo de procedimientos miméticos pueden atestigüarse desde lo más profundo de nuestra civilización literaria, por lo que, a nuestro juicio, no habría motivo temático – como tampoco, por supuesto, métrico o lingüístico– para levantar esta barrera entre la *barzella* de De Jennaro y las atribuidas a Coletta.

Dejando de lado el contenido y centrándonos en un plano estrictamente textual, la clasificación de Corti se presenta igualmente conflictiva, y buen ejemplo de ello son los frecuentes elementos con función de deixis anafórica que unen las réplicas a la *barzella* de De Jennaro. Por ejemplo, son varias las estrofas de 5b y 5c (entre ellas la *ripresa* de ambos poemas) que comienzan con la conjunción condicional “si” (o sus variantes “se” o “s”) seguida de una referencia a elementos de 5a. Así, la *ripresa* de 5b:

*Si a`stu tempo s`ammatura
ogni frutto e ficocella
io se so` pur volumbrella,
è chi aspetta mia ventura*

remite a la de 5a:

Fatte molla e non più dura
poi che si formosa e bella,
ché *ogne fico volombrella*
in chesto tempo se ammaturo.

Del mismo modo, 5b, 9-12:

Lasse adunca a me culpare
se so' dura o tennerella,
io *se so' pur volumbrella,*
è chi aspetta mia ventura

5c, 5-6 (“*Oi matura o acerba / che mi sia, quid a te?*”) y 5c, 21-22 (“*Per quista cosa mi tegno contente, / c’acerba mi trova omni mio inimico*”)¹² se basan en 5a, 5-8:

Fatte dolce e non più amara,
non te far tener più acerba;
per Dio, no essere più avara,
fatte umile e non superba.

A la vista de estos hechos, que pueden probar una cierta unidad macrotextual más allá de las *barzellettas* aisladas, se podría decir que los deícticos son signos inequívocos de una red intratextual (más que intertextual), cuyos vínculos se mantienen firmes más allá de la ruptura estilística entre la composición de De Jennaro y sus réplicas.

No obstante, De Jennaro desempeña un papel fundamental en lo que a la vertiente del conjunto del ciclo se refiere. Así, este poeta, al determinar en la primera *barzella* de la *ten-só* las características temáticas y estilísticas de su composición, inserta el conjunto del ciclo en un determinado filón, del que, recordemos, el autor de las réplicas no pretende desvincularse. Por consiguiente, si llegamos a la conclusión de que 5a debería englobarse en el filón de dominio nacional, carecería totalmente de sentido abogar por una distinta adscripción para 5b y 5c, ya que ambas composiciones son limitadamente autónomas y solo llegan a expresar totalmente su significado dentro del conjunto del ciclo. Proponer que 5a pertenezca temáticamente a un filón y que 5b y 5c remitan a otro conllevaría la fragmentación de la unidad en la que el ciclo se encuadra y gracias a la cual cada una de las *barzellettas* es capaz de materializar todas sus ‘implicaturas’ –por utilizar el término semántico–, de tal modo que se sacrificaría la mayor parte de los motivos cómicos, entre los cuales destaca el contraste en el registro lingüístico entre la composición de De Jennaro y las réplicas.

Aunque hasta ahora nos hemos referido fundamentalmente al ciclo de la “volombrella”, por el mero hecho de que constituye uno de los principales textos a partir de los que Corti construye su dicotomía, la problemática que hemos expuesto es común al grueso del Cansonero, incluido el corpus de sonetos al que no se ha hecho referencia en estas páginas.

12 En todos los casos, las cursivas que muestran las deixis anafóricas son nuestras.

Si bien la labor pionera de Maria Corti con respecto al Cansonero no deja de ser encomiable hoy en día, máxime si se tiene en cuenta la profundidad de sus reflexiones y su minuciosa descripción y edición de las composiciones atribuidas a Pietro Jacopo de Jennaro, se podría decir que todos los problemas o dificultades que entraña la clasificación de los poemas de Ital. 1035 como prototipo de la lírica de koiné remiten a dos motivos. En primer lugar, como se ha venido repitiendo, la misma aplicación de la etiqueta de “lírica de koiné” excluye cualquier intento de clasificación que pretenda basarse o, simplemente, tener en cuenta principios lingüísticos. En segundo lugar, centrándonos en la denominación de las categorías establecidas por Corti, en un momento de la historia de la literatura como el siglo XV ya ha comenzado a producirse en la península itálica un proceso de ‘globalización cultural’ tan profundo que buena parte de las temáticas que pueda manifestar cualquier tipo de obra poética estará lo suficientemente difundida geográficamente como para que se encuentren importantes escollos a la hora de pretender hacer remitir una determinada corriente a un filón estrictamente meridional. Asimismo, estas dificultades serán prácticamente insalvables si se parte del presupuesto de que una serie de “richiami a maschere e simboli della tradizione napoletana” (Corti 1956: XX) deberán ser los pilares sobre los que se eleve una especificidad municipal o regional con la suficiente entidad como para oponerse a un filón de dominio nacional.

En cualquier caso, creemos que las observaciones expuestas a lo largo de estas páginas prueban que se hace necesaria una revisión crítica de los presupuestos teóricos con los que la lírica de koiné se ha venido estudiando desde hace más de medio siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Cansonero del Conte di Popoli*, cód. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de Francia [disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433318j>, 12/02/2021].
- ALTAMURA, Antonio (1978): *La lirica napoletana del Quattrocento*. Napoli: Società Editrice Napoletana.
- COLUCCIA, Rosario (1987): “Riflessi linguistici della dominazione aragonese nella produzione letteraria meridionale fra Quattro e Cinquecento”, *Giornale storico della letteratura italiana*. Vol. 164: 57-69.
- CORTI, Maria (1956): *Pietro Jacopo De Jennaro. Rime e lettere*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- GIL ROVIRA, Manuel (1991): *El “Cansonero del Conte di Popoli”, Ms. Ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de París*. Madrid: Tesis doctorales de la Universidad Complutense.
- ed. (2007): *Cansonero del Conte di Popoli*. Madrid: Centro de lingüística aplicada Atenea.
- MANDALARI, Mario (1885): *Rimatori napoletani del Quattrocento*. Caserta: Iaselli.
- RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José (2012): “*Qui risorga ogni laude del Petrarca*”: *Petrarquismo y lírica culta en Nápoles hasta el ocaso de la dinastía aragonesa*. Cór-

doba: Tesis doctorales de la Universidad de Córdoba. [disponible en <https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/7621/571.pdf?sequence=1,10/02/2021>]

(2016): “Koiné, ‘ma non troppo’. Apuntes acerca de la lengua de algunos autores presentes en el Cansonero del Conde de Popoli”, *Scriptura*. Vol. 23-25: 195-211.

ROVIRA, Juan Carlos (1990): *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

VECCE, Carlo (2008): “Echi contiani nella lirica aragonesa”, Italo Pantani (ed.), *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*. Roma: Bulzoni, 297-315.

VITETTI, Leonardo, ed. (1933): *Il canzoniere di Giusto dei Conti*. Lanciano: Carabba.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Profesor Ayudante Doctor de Filología Italiana en la Universidad de Córdoba. Su investigación se centra en diversos aspectos de la literatura italiana medieval y renacentista, como el análisis de la lírica petrarquista y su difusión, en particular en el sur de la península italiana durante el *Quattrocento* (Giannantonio de Petrucciis, Rustico Romano, el Cansonero del conde de Popoli), o Boccaccio y la tipología de las formas narrativas breves. Asimismo, se ha ocupado del papel de la mujer en algunas obras italianas del *Trecento*, principalmente en Boccaccio (*Decameron*, *De mulieribus claris*) y Petrarca (*De insigni obedientia et fide uxoria*, *Rerum vulgarium fragmenta*).

En los últimos años, ha impartido diversos seminarios en calidad de profesor visitante en varias universidades extranjeras, como la Università La Sapienza di Roma, la Università degli Studi di Udine o la Universidad Nacional Autónoma de México, y ha sido nombrado Investigador Asociado de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Fecha de recepción: 22-03-21

Fecha de aceptación: 02-05-21

VOYAGES TYRANNIQUES, PAYSAGES CIRCÉENS

Encarnación Medina Arjona (directora)

L'Harmattan, Colección *La perspectiva textual*, 2021, 172 pp.

(ISBN: 978-2-343-21705-5)

Fernando Casanova Martínez*

Universidad de Murcia

La prestigiosa editorial francesa L'Harmattan publica este volumen dirigido por la profesora Encarnación Medina Arjona, catedrática de Filología Francesa de la Universidad de Jaén (España). *Voyages tyranniques, paysages circéens* incluye una colección de nueve estudios, seis en francés y tres en español, unidos por el concepto de *viaje*, entendido tanto física como mentalmente, remontándose al mítico periplo de Ulises y su encuentro con la diosa Circe, poderosa hechicera tirana de la isla de Eea, y dedicados al estudio de la obra de destacados intelectuales franceses y francófonos del siglo XIX a la actualidad. La profesora Medina esboza este *leitmotiv* en la presentación donde, a través de Baudelaire y Montaigne, explica que la tentación de viajar obedece a emociones extremas, ya sea la desesperación, ya sea la euforia, que mueven al viajero a salir, irse, seguir y conquistar soledades.

Además, incide en la estrecha relación que se produce entre viajeros y lectores, pues «comme un voyageur, le lecteur passe par le périple d'un voyage dans le voyage». El viajero es capaz de sentir tanto la fragilidad individual como la grandeza de la naturaleza; hecho que el lector vive mediante el fluir del texto, impregnándose de los paisajes y la belleza del mundo, y experimentando intensas sensaciones. Como acuña la catedrática, si se concibe el mundo como un texto que nunca se cierra o se acaba, entonces la inspiración del escritor-viajero será justamente ese carácter prolífico, lo que atrae asimismo al lector-viajero.

En el trabajo «L'Andalousie "séjour des merveilles" d'Adolphe de Custine», Marie-France Borot se centra en el viaje que lleva al marqués de Custine a Andalucía en tiempos del reinado de Fernando VII. Este joven sensible es empujado a viajar por su deseo de combatir la desidia, de escapar de lo habitual, de la costumbre. Su destino es Andalucía, un lugar en el que aún residen los viejos mitos y que se aleja de esa idea de *igualdad* que parecía endurecer a los franceses hasta convertirlos casi en groseros. Borot estudia este mundo de contrastes porque en definitiva: «voyager c'est comparer».

* Dirección para correspondencia: fernando.casanova1@um.es

Concepción Palacios Bernal, en «En relisant *La Fée aux miettes*», invita al lector a volver a disfrutar de la obra «injustement oublié[e] depuis longtemps» de Nodier, *La Fée aux miettes* (1832), realizando una relectura que una los conceptos de «Circé tyrannique» y «pays lointains». Estableciendo como base la intertextualidad, la profesora Palacios muestra, por un lado, la figura de Circe, convertida en tirana en la obra de Baudelaire y, por otro, el tema del viaje, ya sea este real o imaginario. Asimismo, Palacios afirma que esa relectura permite al lector viajar de manera constante, permitiendo una pluralidad de interpretaciones, en función del momento de la lectura y del propio lector.

Por su parte, en «Paysages nervaliens: aux confluences du mythique, du mystique et de l'interpictural», Antonia Pagán señala la característica escritura del poeta francés Nerval, orientada hacia la búsqueda mística del ideal femenino, entrelazando lo mítico, lo místico y lo interpictórico. De esta manera, la profesora Pagán se refiere a la obra de Nerval como una exploración del inconsciente, un viaje onírico a través de la memoria, así como un viaje real para recuperar la fuga del tiempo y poder volver a sentir la intensidad emocional del momento vivido.

«Hacia el fantástico y maravilloso mundo de Suecia: *L'homme de neige* de George Sand» es el trabajo de Àngels Santa, donde esta última muestra cómo en este relato publicado en 1859 George Sand se aleja de la dulzura de los paisajes de Francia. En su lugar, Suecia se convierte en el escenario representativo de la novela, evidenciado a partir del personaje de Christian Waldo, quien, como subraya Santa, es considerado desde el principio un bohemio y un aventurero, que siente nostalgia de sus raíces suecas.

Pedro Méndez en su trabajo, «El viaje a Argelia en los relatos cortos de Alphonse Daudet: tras la huella del paisaje», se focaliza en el estudio del tratamiento que hace este escritor de los elementos paisajísticos, entendiendo el paisaje en su vertiente natural y urbana. Así, a partir de las vivencias de un joven Daudet y, en concreto, de su viaje a Argelia (1861-1862), el profesor Méndez analiza el papel fundamental que juega el paisaje en la obra, no debiendo ser entendido como un simple decorado, sino como un elemento narrativo de primer orden.

En el artículo titulado «De los olivos monstruosos a la juventud de los almendros. Visiones descritas por la palabra», Francisca Lladó Pol centra su trabajo en las descripciones de los viajeros franceses en la isla de Mallorca desde el siglo XIX hasta la llegada de los considerados como primeros «turistas». En particular, la profesora Lladó analiza las descripciones del paisaje mediterráneo desde una doble vertiente, la imagen y la palabra.

Carlota Vicens-Pujol, por su parte, en «Des lettres non d'amour de Viktor Chklovski au voyage à non-Tahiti d'Elsa Triolet» estudia la construcción del imaginario occidental de Tahití entre el periodo de final de siglo y la obra titulada *À Tahiti* (1924) de Elsa Triolet, una de las pocas mujeres escritoras que ha dejado plasmadas las impresiones de su estancia en la isla. Con este fin, la profesora Vicens-Pujol considera imprescindible, antes de analizar el no-Tahití de Triolet, abordar Tahití en tanto que mito literario.

En «Tituba Sorcière... Magicienne guérisseuse ou dangereuse?», Isaac David Cremades Cano realiza un exhaustivo análisis del personaje de la novela de Maryse Condé,

Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem (1986). En concreto, se analiza la frágil frontera entre lo real y lo fantástico durante el periplo de su protagonista, célebre esclava antillana de origen africano inmortalizada en los “Procesos de Salem”, centrándose en la desambiguación que comparte esta con la diosa Circe entre maga sanadora y maga peligrosa, así como en sus tentativas tiranas.

Por último, Ana Belén Quero Leiva, en su trabajo titulado «L'énigme du lieu, de l'être et de l'écriture dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun» se sirve de este célebre relato publicado en 2006 con la finalidad de dilucidar el itinerario psicológico ligado al desplazamiento físico evocado por el protagonista. Particularmente, reflexiona sobre el enigma del lugar, del ser y de la escritura presentes en dicha novela.

En definitiva, la colección de estos nueve trabajos refleja la capital importancia que tiene el concepto de *viaje* y su implícita conexión con la idea de *lugar* (objetivo) y de *paisaje* (subjetivo), así como con el mundo de las emociones, la moralidad, la experiencia y su carácter ciertamente ambiguo, que el lector podrá descubrir viajando a través de este volumen.

*L'ENFANT ESCLAVE DANS L'ŒUVRE
D'HECTOR MALOT. UNE FIGURE
AMBIVALENTE DU ROMAN NATURALISTE*

Myriam Kohnen

Peter Lang Éditions, 2020. 178 p.
(ISBN 978-2-8076-1479-6)

Timothée Charmion*

Université Pédagogique de Cracovie

Auteure en 2012 d'une thèse intitulée *Figures du polygraphe. Zola, Daudet, Malot, (1855-1880)* puis en 2016 d'une monographie consacrée à l'œuvre journalistique d'Hector Malot (*Figures d'un polygraphe français. Hector Malot (1855-1881)*), Myriam Kohnen se penche cette fois-ci sur l'œuvre romanesque de ce dernier. Son ouvrage a donc le premier mérite de mettre en lumière quelques spécificités d'un romancier sur lequel les travaux sont pour l'instant rares, alors même qu'il est l'auteur d'une œuvre pléthorique (plus de cinquante titres) qui lui permit de connaître de son vivant une renommée exceptionnelle. Parmi ces spécificités, la thématique de l'exploitation des enfants occupe assurément une place essentielle : on la retrouve notamment sous sa forme la plus brute à travers la figure de l'enfant esclave noir maltraité par ses « maîtres » (*Pompon*, 1880) mais aussi à travers celle de l'enfant ouvrier à l'usine (*En famille*, 1893), du jeune gymnaste de cirque surexploité (*Romain Kalbris*, 1869 ; *Cara*, 1879), de l'orpheline violée par son tuteur (*Marichette*, 1884), voire de l'enfant régulièrement confronté au travail imposé et non rémunéré (*Sans famille*, 1878).

Si la figure de l'enfant exploité constitue donc une clé de compréhension importante de l'œuvre romanesque de Malot, elle représente aussi pour Myriam Kohnen un symbole fort des différentes formes d'esclavage de l'ère industrielle. Reprenant le concept de « littérature panoramique de l'esclavage » de Walter Benjamin pour l'appliquer à l'œuvre du romancier, elle en vient par ailleurs à faire de l'enfant exploité de Malot un « enfant esclave » au sens large (tout enfant soumis contre son gré à une ou plusieurs autorités illégitimes et intégré à un système de travail dont il ne bénéficie pas). Marqué

* Adresse pour la correspondance : Timothée Charmion. Institut de Néophilologie. Université Pédagogique de Cracovie, ul. Podchorążych 2. 30-084 Cracovie. Pologne. [timothee.charmion@up.krakow.pl].

par la soumission, la mise au ban et la dévalorisation sociale, cet enfant n'aurait selon elle d'autre issue que de se soustraire au regard du groupe pour sortir de son cadre initial, autrement dit de la voie qui lui a été tracée. Ainsi, d'enfant esclave noir, Pompon s'affranchirait par exemple des préjugés, de la mise en scène de l'opinion publique et du regard que la société porte sur elle, en devenant une enfant artiste à part entière, muse et source de toute création, musicale comme sculpturale.

Pour Myriam Kohnen, la première originalité de Malot résiderait donc dans sa façon de considérer l'art comme moyen de salut éventuel pour l'enfant esclave. Une fois devenu artiste, ce dernier pourrait en effet voir la relation autoritaire qu'il entretenait auparavant avec ses « maîtres » remplacée par une relation harmonieuse avec son public, voire son nouvel environnement social. Autre originalité pointée par l'auteure : la poétique ambivalente du naturalisme de Malot qui transparaît également dans ses descriptions de l'enfant esclave. Bien qu'objectives et réalistes, ces dernières font en effet aussi intervenir la subjectivité de l'écrivain, notamment à travers le ton empathique qu'il emploie pour susciter la compassion du lecteur. Si pour Myriam Kohnen, Malot semble donc bien l'héritier de Balzac et de Zola (les portraits physiques et psychologiques de ses personnages soulignent l'importance qu'il confère à leur milieu et à son influence sur leur parcours de vie et leur caractère), elle montre aussi qu'il partage avec certains auteurs comme Victor Hugo (*Les Misérables*, 1862), Charles Dickens (*Oliver Twist*, 1837 ; *David Copperfield*, 1850) et la Comtesse de Ségur (*L'auberge de l'ange gardien*, 1863) le souci de faire de l'enfant exploité ou esclave une figure à la fois touchante, attachante et à même d'inspirer la pitié du lecteur. Cette tentative de concilier la description de la violence du monde social et l'humanité du descripteur est interprétée par l'auteure comme une volonté de la part de Malot de faire de ses romans à la fois des « documents » et des « arguments » visant à susciter la réflexion collective et à terme améliorer les conditions de travail des enfants exposés aux différentes formes d'esclavage de l'ère industrielle.

Ce faisant, l'œuvre du romancier lui semble aussi témoigner d'une évolution des mentalités dans la société française de l'époque, à un moment où le statut de l'enfant commence effectivement à changer (adoption de textes législatifs visant à interdire le travail pour les moins de douze ans, proscription de l'activité nocturne pour les filles mineures et les garçons de moins de seize ans, repos du dimanche obligatoire pour les moins de seize ans, alphabétisation et scolarisation se développant progressivement, création d'infrastructures réservées aux enfants orphelins...). Enfin, l'auteure ne manque pas non plus de signaler qu'en étudiant les comportements et la psychologie de l'enfant maltraité à travers les rapports qu'il entretient avec son entourage (famille, amis, ennemis) et son environnement (rue, maison, nature, routes, mer...), Malot s'inscrit également dans un courant d'écrivains qui, d'Alphonse Daudet (*Le petit chose*, 1868 ; *Jack*, 1876) à Jules Renard (*Poil de Carotte*, 1894) en passant par Jules Vallès (*L'Enfant*, 1879), s'emparent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle d'une figure jusqu'alors souvent reléguée au second plan pour en faire un personnage principal de roman et proposer une réflexion globale autour de l'exploitation des plus faibles.

Réunissant donc un ample corpus qui retient l'attention par sa diversité et son ambition, l'ouvrage de Myriam Kohnen nous semble apporter un éclairage intéressant pour bien comprendre l'œuvre romanesque de Malot. Si l'on regrettera que l'auteure ne s'attarde pas plus sur les spécificités de l'écriture du romancier selon qu'il s'adresse à un lectorat jeune ou adulte (une étude plus approfondie des différentes formes et procédures d'énonciation qu'utilise Malot en fonction de son public de destination aurait pu selon nous, permettre de s'interroger plus largement sur ce qui constitue la littérarité de son œuvre), on saluera en revanche les efforts déployés par Myriam Kohnen pour relier l'œuvre romanesque de l'auteur de *Sans famille* avec les évolutions de la société française et l'histoire des idées du XIX^e siècle.

VOIX FRANCOPHONES DE LA MIGRATION : UNIVERS MIGRANT, FICTIONS ET RÉALITÉS

Sous la direction d'Isaac David Cremades Cano et Antonia Pagán
Institut catholique de Toulouse, les Presses Universitaires, 2020, 252 pp.
(ISBN : 979-10-94360-93-4)
(EAN : 9791094360934)

Daniel de la Fuente Díaz*
Universidad de Murcia

Le volume *Voix francophones de la migration : Univers migrant, fictions et réalités* réunit un ensemble d'articles de nombreux conférenciers provenant d'Europe, d'Afrique et du Moyen-Orient qui s'intéressent à la place de l'écriture migrante au sein de la littérature francophone. Ils ont présenté leurs recherches lors du 1^{er} Colloque International « Francophonies et Migrations. Voix Francophones de la Migration : Univers migrant, Fictions et Réalités », qui s'est déroulé à l'Université de Murcia du 29 au 30 avril 2019.

Afin d'approcher cette problématique polymorphe qui s'écarte des frontières de la littérature nationale, les chercheurs sont partis d'une base commune, celle de la reconnaissance de l'interculturel et du cosmopolitisme. La littérature représente un espace d'ouverture aux autres, idéal pour les personnes arrachées à leurs lieux d'origine qui sont à la recherche d'un refuge symbolique. À travers l'art et l'écriture, les écrivains de l'immigration ont trouvé un moyen d'exprimer leur identité éclatée et les problèmes rencontrés dans leur adaptation au pays d'accueil, ainsi que les difficultés à trouver leur place dans un monde injuste mais regorgeant d'opportunités et invitant à la compréhension mutuelle, au partage et à la fraternité.

Touchant à des domaines aussi variés que l'anthropologie, l'art, l'éthique et les médias, ces études se concentrent sur les œuvres littéraires qui traitent des sujets de l'immigration et de la colonisation dans le monde francophone, et présentent divers chemine-ments de sujets immigrés aux identités dispersées. Le fil conducteur de ces recherches a été l'interrogation sur la relation entre les littératures migrante et francophone.

Le choix des écrivains a été organisé selon leur origine : les pays francophones ou la France d'outre-mer, les anciennes colonies ou anciens protectorats comme le Maroc ou

*Adresse pour la correspondance : danieldefuente@gmail.com

l'Algérie, et les pays non francophones tels que l'Argentine, le Japon ou la Russie. Ce même critère de provenance géographique a servi à structurer ces études.

L'article de la spécialiste de la francophonie canadienne Carmen Mata Barreiro, intitulé « L'Écriture migrante francophone comme objet de recherche : laboratoire d'idées, miroir de sociétés », ouvre ce volume. Elle s'aventure dans l'exploration de l'écriture migrante francophone en se basant sur une méthode comparative entre la France et le Québec.

On retrouve ensuite les études des écrivains des anciennes colonies, constituant la partie la plus importante de cette publication. À cet égard, Carmen Boustani explore la situation des femmes immigrées dans le pays d'accueil dans « L'Imaginaire culturel des écrivains migrants », en analysant trois romans : *L'interdite* de Mokeddem, *Maman a un amant* de Beyala et *Le bonheur à la queue glissante* de Farhoud. Ces trois écrivaines nous révèlent leur imaginaire culturel à travers les protagonistes qui se démarquent par leur identité interculturelle et leur évolution en tant que sujets féminins. Dans son article « Les espaces migratoires de la Francophonie, entre bienveillance et fermeture », Olivier Damourette se focalise sur la thématique de l'intégration des populations francophones, en particulier celles qui proviennent de l'Afrique subsaharienne, où se trouve le plus grand pourcentage de locuteurs de langue française dans le monde. Carme Figuerola Cabrol dévoile le processus migratoire que vit l'écrivaine algérienne avec « L'Expérience de l'exil chez Malika Mokeddem : De la réalité à la fiction », où elle nous raconte sa rupture avec la société de son pays d'origine et l'adoption de la nouvelle culture du pays qui l'accueille. Dans son étude « Figures lyriques de l'émigration : la mobilité de l'arbre chez Abdellatif Laâbi » centrée sur la littérature francophone marocaine, Touriya Fili-Tuyon analyse la tension entre la vision utopique du phénomène de la migration et sa réalité actuelle. Sihem Guettafi et Kadidja Ghemri ont étudié l'écriture de l'exil de l'auteure algérienne Assia Djebar, présentée dans leur article « L'exil entre poétique insterstitielle et paratopie créatrice dans *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar ». Se centrant sur le sujet de l'immigration marocaine, « Le Mirage de la migration dans *Cannibales* de Mahi Binebine » de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz analyse l'écriture polyphonique de cette œuvre, propre à la tradition des contes orientaux. À travers son article « L'Écriture migrante au féminin : le cas de Leïla Houari », Alexandra Szyman évoque l'expérience d'adaptation culturelle dans la création littéraire de la romancière belgo-marocaine qui fait l'éloge de la diversité linguistique et prône l'existence d'un monde sans frontières. L'article de Bernard Urbani intitulé « Migrations et exils dans l'œuvre d'Adelwahab Meddeb » vient clore le corpus d'écrivains des colonies africaines. Il relate l'expérience de l'exil chez cet écrivain tunisien qui suit la tradition soufie en mêlant langues, arts, religion et philosophie dans ses « voyages ».

Pour terminer, ce volume regroupe également les recherches d'auteurs de pays non francophones comme le Japon, la Russie ou l'Argentine. Stéphane Sawas a abordé le sujet de la migration à travers l'étude du film « Éden à l'ouest » de Costa-Gavras, relatant la trajectoire d'un migrant grec qui évolue entre langues réelles et fictives. Explorant les thématiques de l'exil et la mémoire à travers le point de vue d'une migrante japonaise vivant en France depuis longtemps, Erika Thomas s'est penchée sur le film « À bientôt

Aïko (Lettres à Sandor) : propos sur une réalisation documentaire », sélectionné au Festival International du Cinéma Visions du Réel de Nyon en 2018. Tout comme Carmen Boustani, Juana Castaño Ruiz reprend le thème du déracinement féminin dans « L'Exil russe vécu et raconté par Zoé Oldenbourg ». Elle y étudie l'autofiction de l'auteure éponyme, qui fictionnalise dans cette œuvre son exil de la Russie à la France et son acculturation progressive. Dans son article « Redessiner le rôle de la langue dans le processus de construction identitaire à travers le roman lazarovien *Le muscle du silence* », Ana Belén Soto analyse le rôle du langage dans le processus de construction identitaire à travers le dernier roman de l'écrivaine bulgare Rouja Lazarova. Enfin, Mathilde Tremblais étudie le statut de la narratrice dans « Le Bleu des abeilles de Laura Alcoba, une voix de la littérature migrante au féminin », l'écrivaine étant à la recherche d'une nouvelle identité qu'elle parvient à construire en apprenant le français.

Fruit de la rencontre de ces différents conférenciers provenant de trois continents, cette publication a tenté d'exposer le caractère complexe de la problématique de la migration dans le monde francophone, qui a engendré une littérature particulièrement riche et diversifiée.

PALABRAS TENDIDAS. LA OBRA DE VITTORIO BODINI ENTRE ITALIA Y ESPAÑA

Juan Carlos de Miguel y Canuto (ed.)

Publicacions de la Universitat de València, 2020, 213 p.

(ISBN: 978-84-9133-319-7)

Almudena Miralles Guardiola*

Universidad de Murcia

La pretensión de Juan Carlos de Miguel, tanto a través de la organización de la jornada universitaria como de la promoción y publicación de este volumen, era la de situar a Vittorio Bodini en el destacado lugar que merece, por méritos que vamos a exponer a través del análisis de los ensayos, como hispanista (crítico literario y traductor) y como escritor. Porque lo cierto es que, a pesar de sus incuestionables aportaciones a la difusión de la literatura española en Italia y a la calidad de sus producciones literarias, la obra de Bodini permanece por descubrir en nuestro país. Como destaca Manuel Carreira Díaz, profesor de la Universidad de Sevilla y autor de la presentación del volumen, “en España, a cuya literatura, historia y forma de vida Bodini dedicó tanto trabajo y pasión, no se le había rendido ninguno de esos homenajes colectivos” (p. 10). Hasta que llegó esta iniciativa de Juan Carlos de Miguel en la Universidad de Valencia, “destinada a la rememoración y revalorización de la obra de Bodini” (p. 10).

El volumen está compuesto por nueve ensayos, unos en italiano y otros en español, de extensión semejante a excepción del que firma Evangelina Rodríguez, en el que la autora se detiene más que el resto en la aportación de detalles y la descripción del contexto. Los ejes temáticos que funcionan como hilo conductor entre todos los trabajos son: la especial conexión que sentía Bodini con nuestro país y los poetas del 27, sus distintas facetas como hispanista, su presencia en la crítica literaria española y la infravaloración de su labor creativa como poeta y autor de novelas. Estas grandes cuestiones, tratadas desde distintos puntos de vista y en base a diferentes aspectos, no dejan lugar a dudas acerca de la ya mencionada finalidad del escrito de destacar la labor de una gran figura literaria del siglo XX.

Sin perder de vista ese objetivo, los trabajos aportan información sobre la biografía de Vittorio Bodini imprescindibles para comprender su trayectoria literaria, y justifican

* **Dirección para correspondencia:** Almudena Miralles Guardiola. Plaza Santa Ana 2, 30008 Murcia. (almudena.miralles@um.es)

sus reflexiones incluyendo citas extraídas de las cartas que el crítico intercambiaba con otros célebres literatos de la época (Alberti, Larrea, Macri), así como de sus obras publicadas e inéditas y de comentarios sobre su carrera de otros críticos contemporáneos y posteriores. Así, Bodini es presentado como un enamorado de España, su idioma, sus costumbres y sus gentes, que todos los estudios coinciden en identificar con un “Sur” siempre presente en su obra, entendido como un sentimiento que le hacía relacionar la vida en su Salento de origen con la que observaba en nuestro país. Se trataba de un enamoramiento profundo pero no falto de objetividad, ya que Bodini no se centraba únicamente en los aspectos que le atraían de ese “Sur”, también señalaba con indignación sus contradicciones.

Los ensayos presentan a un Bodini que vive inmerso en un constante proceso de aprendizaje, como un observador nato al que no se le escapa un detalle del entorno que le rodea; un trabajador incansable que no cesa de buscar experiencias enriquecedoras sobre las que volcar todo su ingenio por escrito. Siempre en relación con la personalidad de Bodini, los autores de los ensayos desarrollan diferentes aspectos de su trabajo literario, como traductor, crítico y escritor. Manuel Carrera se esfuerza en la introducción del volumen en esclarecer estos focos de atención: el compromiso social y político del autor y el reflejo del mismo en su obra, su ramificada vocación de hispanista como eje vertebrador de la mayoría de sus trabajos y de muchas de sus relaciones, y reflexiones que pretenden esclarecer algunas cuestiones más profundas y menos estudiadas sobre la obra de Bodini, como son su labor como autor de novelas y la recepción del autor en España. Así, Carrera expresa que “las *Palabras tendidas* del volumen son [...] las manos tendidas que unen, como Vittorio Bodini unió en sí y para los demás, literaria y afectivamente, a dos grandes países como Italia y España” (p.13).

Vittorio Bodini (Bari 1914- Roma 1970) es muy acertadamente definido por María Consuelo de Frutos, autora del ensayo que abre el recopilatorio, como un “intelectual de prestigio de la segunda mitad del siglo XX: poeta, narrador, periodista, docente universitario e hispanista (en su doble faceta de traductor y de crítico literario)” (p.15). Vivió como un viajero incansable, en constante búsqueda de estímulos e inspiración, entre su Apulia natal, Andalucía y las capitales de ambos países. Murió a una edad temprana, a los 56 años, dejando varias empresas literarias inacabadas y numerosos e ilusionantes proyectos por realizar. Los ensayos de *Palabras tendidas* cuentan con detalle cuáles fueron las principales inquietudes personales y profesionales de Bodini.

Acerca de las primeras manifestaciones del estrecho y profundo vínculo que Bodini sentía con España, que empezó a percibir cuando todavía era un estudiante en Florencia, escribe Carolina Tundo en *Alle origini della «vocazione ispanofila» di Vittorio Bodini: il Diario romano e altri scritti (1944-1946)*. Se trata de una vocación, como la define la autora, que determinó gran parte de su vida profesional y que repercutió en gran medida en su producción literaria. Tundo recorre los trabajos de Bodini relacionados con España hasta 1946, desde sus primeras traducciones de los poetas Juan Larrea y Juan Ramón Jiménez, publicadas en la revista *Vedetta mediterranea* en 1941, hasta el reflejo de la cultura española en sus escritos de estos años. Pero lo verdaderamente original del trabajo es el análisis de algunos textos inéditos de Bodini que se conservan

en el Archivo Vittorio Bodini de la Universidad de Salento. La autora intercala en el ensayo algunas fotografías de estos documentos originales que aportan interés e ilustran sus reflexiones.

De todos los textos inéditos que se conservan de Bodini, Tundo da protagonismo al *Diario Romano*, que Bodini comenzó a escribir en 1944 y en el que encontramos las primeras referencias a la cultura española; al *Quaderno giallo*, donde tiene lugar “un continuo confronto con la Spagna” (p.43), y al relato autobiográfico *Roma 1944*. En este último encuentra la autora la primera declaración directa de Bodini acerca de su amor por España y la lengua española, y recoge Tundo que “il cuore gli si stringeva nell’ascoltare una canzone popolare spagnola, tempi in cui esisteva in lui la ferma convinzione che l’erba «non potesse chiamarsi altrimenti che *yerba*, e la stella *estrella*»” (p.40). Tundo defiende la hipótesis de que la atracción que Bodini sentía hacia la cultura española estaba vinculada a sus propias raíces, siempre identificadas con ese gran concepto del “Sur” que determinaba sus experiencias y sus movimientos. Así, la autora concluye que “Bodini tenterà per tutta la vita di risolvere l’eterno dissidio amore-odio che lo legava a la propria terra. Questa ricerca darà i suoi frutti solo dopo il contatto con lo spirito più vero e misterioso della Spagna” (p.48).

En estrecha relación con esa vocación hispanófila sobre cuyos orígenes escribe Tundo, encontramos las aportaciones de María Consuelo de Frutos, Juan Carlos de Miguel y Antonio Lucio Giannone. Frutos elige como epicentro de sus reflexiones el compromiso social de Bodini y el reflejo del mismo en sus escritos. La autora cuenta que, a pesar de que probablemente ya cuando estudiaba en Florencia Bodini habría oído hablar sobre la guerra civil española y el caso de García Lorca, habría que esperar a 1940, tras el comienzo de su amistad con Macrì, para que el escritor se interesara en la crítica de textos españoles y en su traducción. Sus primeras traducciones de poetas de la generación del 27 se publicaron, como también indica Tundo, en 1941 en la revista *Vedetta mediterranea* de Lecce.

En cuanto a la posición de Bodini frente al conflicto español y el régimen de la posguerra, sus primeras manifestaciones las encontramos, según el relato de Frutos, en la sección «Corriere Spagnolo» de *Domenica*, el periódico en el que escribe Bodini desde su traslado a Roma en 1944. La autora del ensayo subraya que el escritor “se pone claramente del lado de la cultura antifranquista al denunciar el enorme número de exiliados como consecuencia de la situación política española” (p.17). Ya en Madrid, adonde llega en 1946, Bodini escribe crónicas periodísticas que envía a Italia y en las que opina sobre esa realidad que se vive en España. Al principio son textos cargados de tecnicismos y centrados en cuestiones políticas. Sin embargo, a pesar de que Bodini continuó declarándose siempre contrario al franquismo, con el paso de los años se encargó más de los aspectos culturales que más le interesaban de nuestro país porque, según escribe Frutos, “él explica claramente que no ha venido a España a hablar mal de Franco, pues para hacer eso no le hacía falta desplazarse” (p.22).

Al igual que Tundo analiza las referencias a España en algunos textos inéditos de Bodini, Frutos hace lo propio, de forma todavía más detallada, con sus publicaciones en las distintas etapas de su biografía. Cabe destacar su referencia al *Diario verde*, que

Bodini escribió durante los primeros meses de estancia en Madrid y constituye el objeto de estudio del trabajo de Giannone. Para concluir su exposición sobre el compromiso cívico de Bodini con la realidad española, la autora también se refiere a su relación con los poetas exiliados Larrea y Alberti. La amistad que entabló con este último marcó un antes y un después en la vida y la obra de ambos; más adelante nos detendremos en estas repercusiones que son desgranadas por Simone Giorgino en su aportación a este recopilatorio. Pero sigamos el mencionado hilo conector de buena parte de los trabajos de *Palabras tendidas*, la relación entre Bodini y España, así como su lectura de la cultura española. Este eje nos conduce al ensayo de Juan Carlos de Miguel, precisamente titulado *Vittorio Bodini intérprete de la vida española*, basado en las crónicas que el italiano escribió entre 1947 y 1954 con la vida en Madrid como motivo principal, publicadas por Giannone bajo el título de *Corriere spagnolo* en 1987.

De Miguel incide, como también lo hace Tundo en su ensayo, en la importante presencia del mencionado “Sur” de Bodini tanto en los temas desarrollados en las crónicas como en su tratamiento, que el autor del ensayo define como “maduración y síntesis definitiva en la producción bodiniana” (p.52) de la cultura española y la cultura barroca de su Lecce natal. El profesor realiza un recorrido por los veinte artículos que forma parte del recopilatorio para identificar en ellos, en cuanto a su estructura interna, los aspectos de la cultura y las costumbres españolas que más interesan a Bodini, así como sus más que probables reflejos en la forma de vida del sur de Italia. Escribe sobre sus amistades españolas, las experiencias que vive en Madrid, las diferencias entre clases sociales, la literatura contemporánea, el flamenco y las corridas de toros como costumbres muy arraigadas y sobre otros rasgos que asocia con la idiosincrasia española. Pero De Miguel deja claro que si hay algún punto en común en la práctica totalidad de las crónicas es la “comparación cultural hispano-italiana [...]. Si bien a veces expone lo que diferencia a ambas naciones, otras muchas explica lo que las acerca. Esta acabará siendo la perspectiva dominante” (p.62), al igual que probablemente fue la que determinó su profundo vínculo con España.

Sobre sus primeras impresiones respecto a la forma de vida en Madrid escribió Bodini, además de en las mencionadas crónicas, en un diario personal al que puso el título de *Diario spagnolo. Quaderno verde* que permanece inédito. En su contenido y características centra su aportación al volumen el profesor de la Universidad del Salento Antonio Lucio Giannone, quien además, como hemos visto, fue el responsable y editor de la recopilación de crónicas publicadas en el *Corriere spagnolo* revisado por Juan Carlos de Miguel en su ensayo. Giannone destaca que durante las primeras semanas que pasa en Madrid, Bodini reflexiona en su diario acerca del ambiente literario que descubre en la ciudad, los escritores con los que se relaciona y las conversaciones que establece con ellos. Escribe sobre los poetas del 27 y especialmente sobre García Lorca, que “era già il poeta più amato da Bodini, e diverrà il suo ideale punto di riferimento nella scoperta della Spagna, oltre che oggetto di un’attenzione costante fino agli ultimi anni” (p.82). Pero no se detiene únicamente en la reflexión sobre autores y escritos poéticos, también analiza la narrativa española de la época de la mano de Pedro Salinas. El autor del ensayo subraya los grandes conocimientos sobre literatura española contemporánea

ea que demuestra Bodini en su diario, hecho que corrobora su profundo interés por comprender la cultura de nuestro país y, especialmente, aquella a la que tenía acceso de primera mano. Como curiosidad citar lo que menciona Giannone acerca del porqué del título del diario, explicado por el propio Bodini en la primera página: no solo porque la portada fuera de color verde, “ma anche perché «Il verde è troppo importante per la letteratura spagnola, non solamente per le calze di Don Gil o per Lorca»” (p.81).

A pesar de que era Lorca la principal fuente de inspiración española en su producción poética, fue con otro poeta de la generación del 27, Rafael Alberti, con quien Bodini pudo establecer una relación de amistad que tuvo una gran repercusión tanto en la vida como en la obra de ambos. Sobre esta cuestión se interesa Simone Giorgino en *Palabras tendidas*, donde realiza un análisis de los momentos más interesantes de esta relación. Señala que la primera toma de contacto entre Bodini y Alberti tiene lugar en 1959, cuando el italiano escribe una carta al español, exiliado en Argentina, para contarle que prepara una antología de poesía surrealista española en la que traducirá algunas de sus poesías. A pesar de que Alberti no queda muy conforme con el calificativo de “poeta surrealista” no pone objeciones a su inclusión en la publicación.

Giorgino afirma que, a través del análisis de la obra de Alberti, “è come se Bodini cercasse di spiegare se stesso, cioè le ragioni più oscure e segrete della propria poesia, quasi tentando di isolarne il demone” (p.124). Un demonio que no es otro que su tira y afloja constante con su sentimiento del “Sur”. En el 61 se produce el primer encuentro en persona entre ambos poetas, en el recibimiento de honor que Mondadori organiza para Alberti en Milán, y su relación se estrecha definitivamente con el traslado de Alberti y su familia a Roma en 1964. Giorgino se dedica en su escrito a especificar minuciosamente las ocasiones en que tanto Bodini como Alberti escribieron sobre el otro, ya fuera artículos de prensa o traducciones de sus obras poéticas. Los dos escritores mantuvieron una muy enriquecedora relación tanto personal como profesional que añade significado a las palabras que Alberti dedicó a Bodini tras su prematura muerte, recogidas por el autor en el ensayo, cuando agradeció públicamente la labor del italiano en la difusión de las letras españolas en Italia y se comprometió a llevar a cabo una “traducción lo más amplia posible de su poesía [...] con alguna presentación pública en Madrid, Barcelona, Sevilla, o Cádiz, acompañada de una exposición de sus raros, enigmáticos [...] dibujos, pues en Bodini la palabra y el signo anduvieron juntos muchas veces” (Alberti 1984: 615).

El otro de los grandes intereses de Bodini en la literatura española, además de las producciones de la primera mitad del siglo XX, son las producciones del Siglo de Oro. También, como no podía ser de otra manera al tratarse de un enamorado de la cultura de nuestro país, la más aplaudida obra de la literatura española en la Historia: Don Quijote. En torno al tratamiento que reserva Bodini a estos dos grandes tópicos desarrollan sus escritos Evangelina Rodríguez y Eva Muñoz Raya respectivamente. La profesora Evangelina Rodríguez se centra en los argumentos que expone Bodini en *Estudio estructural de la literatura clásica española* (1971) acerca de la obra de Calderón de la Barca y de Góngora, en los que aplica un “enfoque -inédito hasta ese momento para analizar a los clásicos españoles- estructural. Este término era el hilo que cosía su

análisis de la expresión verbal de la realidad o del propio personaje en un poema o en un drama” (p.143).

El estudio de Rodríguez resulta de gran interés tanto por sus conclusiones como por su originalidad: se pone de manifiesto que Bodini interpreta el teatro de Calderón como simbólico y, así, identifica el lenguaje, la palabra, como elemento principal en la construcción de la psicología tanto de los personajes como de los escenarios en *La vida es sueño*. En el caso de Góngora, la lectura estructuralista que realiza Bodini se produce desde un punto de vista cultural. La comprensión de las imágenes en su obra no es tan dificultosa, pero sí la de su “mundo sensorial” (p.155). Uno de los apuntes más interesantes que destaca este trabajo es la relación que encuentra Bodini entre ese mundo de símbolos que recrea Góngora con las composiciones propias del surrealismo.

A Don Quijote dedicó Bodini numerosas líneas y reflexiones como crítico, pero su trabajo más celebrado en relación con el ingenioso hidalgo fue la traducción de la novela, caso analizado por Eva Muñoz Raya en este volumen. La autora recupera la opinión de Pautasso y afirma que Bodini pertenecía a una “generación de intelectuales para los cuales la traducción era una operación literaria «indirizzata verso autori e testi con i quali era possibile una identificazione intellettuale e spirituale»” (p.170). Y con Cervantes y su Quijote, como principales representantes de la cultura, la tradición y la idiosincrasia españolas, sentía Bodini esa conexión. Muñoz revisa sobre todo la traducción que realizó Bodini del aparato paratextual del Quijote, así como las técnicas y decisiones traductológicas por las que se decantó el italiano. La autora concluye que se trata de una propuesta “para leer el texto meta y no para comprender el texto fuente” y añade que, en su opinión, “los imperativos editoriales [...] han incidido y condicionado muchas de las decisiones estilísticas del traductor” (p.190).

He dejado para el final los dos trabajos que dejan más al margen la temática dominante en la labor literaria de Bodini para centrarse en otros aspectos de la misma, no menos importantes: por una lado, la existencia en la figura del escritor italiano del *Bildungsroman* y sus características, por otro, la recepción de la obra bodiniana en España. La primera cuestión es sobre la que escribe Paolino Nappi en *La città della nostra giovinezza*, trabajo cuyo título anticipa el núcleo de la argumentación del autor, quien realiza un “percorso nella prosa bodiniana alla ricerca di un ipotetico romanzo di formazione dalla forte componente autobiografica” (p.95).

La novela de formación aparecería representada en Bodini, según Nappi, en el conjunto de tres de sus producciones narrativas: *Il fiore dell'amicizia* (escrita en los años cuarenta e incompleta), *Il gobbo Rosario* (1948) e *Il duello del contino Danilo* (relato incompleto publicado en 1982). En cada una de las novelas, y en otros textos complementarios, encuentra Nappi una gran presencia autobiográfica, la conflictiva relación entre Bodini y su ciudad natal y el crecimiento personal que aportan los viajes y las experiencias en lugares distintos del propio. Apunta el autor que en la novela de formación de Bodini podemos identificar “tre immagini complementari della giovinezza stessa, soprattutto nel rapporto tra questa e la terra che le è stata data in sorte: prima della partenza, in cerca di un distanziamento che è conoscenza di sé (*Il fiore*); in una

città forestiera nel dolore di un ritorno impossibile (*Il gobbo*); infine, la decisione di restare e giocarsi la vita [...] (*Danilo*)” (p.117).

El último ensayo del recopilatorio lo firma Pantaleo Luceri, deriva de la investigación que el autor llevó a cabo para su tesis doctoral y trata la presencia de la obra bodiniana en el ámbito cultural español. Luceri afirma que, según sus conclusiones, las obras de Bodini más citadas y conocidas en nuestro país son las que están traducidas al castellano: *Los poetas surrealistas españoles* y *Estudio estructural de la literatura clásica española*, ambas publicadas en 1971. El nombre de Vittorio Bodini aparece citado en numerosos trabajos de investigación sobre el surrealismo español, y, en relación con su labor como traductor, son destacables las menciones a su *Versione celeste* de Larrea, publicada en Italia en 1969. En cambio, no se han difundido de forma significativa en nuestro país sus poesías, a pesar de las traducciones de Alberti y de las publicadas por Masoliver, y en absoluto su obra en prosa. A combatir ese injusto desconocimiento y falta de presencia de la producción de Bodini en el ambiente literario español está destinado un proyecto como *Palabras tendidas*. Una iniciativa que ha recuperado la figura de Vittorio Bodini y la ha traído al presente académico de nuestro país, en el intento de concederle por fin el lugar que por sus méritos como hispanista debe ocupar en el ámbito cultural contemporáneo.

UN BELLÍSIMO NOVIEMBRE

Ercole Patti

Introducción de Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla
Traducción y edición crítica de M.^a Belén Hernández González
Salamanca, Ediciones Universidad, 2020
(ISBN: 978-84-1311-292-3, impreso; ISBN: 978-84-1311-403-3,
PDF; 978-84-1311-404-0, ePub; 978-84-1311-405-7, Mobipocket)

Carmen María Pujante Segura*
Universidad de Murcia

Todos sabemos que hay casos misteriosos y paradójicos de espejismos entre vida y literatura. Un ejemplo podría ser este: en un aciago mes de noviembre del año 2020 sale a la luz la traducción al español de la obra titulada *Un bellissimo novembre*, el libro más célebre del italiano Ercole Patti (1903-1976), que murió en Roma un 15 de noviembre, exactamente el hermoso pero no menos triste día en el que se cierra esa obra suya. A esas casualidades se suma el hecho de haber sido estudiada por los sicilianos Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla, dos expertos en el autor y coterráneos, y traducida por Belén Hernández, filóloga y no menos próxima a la vida del sur italiano. Así pues, toda garantía está asegurada.

Con una bella portada, que refleja un bosque otoñal de colores ocres, se nos reafirma la atmósfera de esta obra que vamos a leer, una breve historia albergada justamente en una breve novela de apenas cien páginas: la de un joven que, de la mano de una mujer madura y cercana, va a experimentar el incipiente paso de la adolescencia a la juventud con el despertar del sentimiento amoroso y sensual, *eros* que, en no pocas ocasiones literarias, desemboca en *thanatos*. Comienza el relato con una escena previa a la diégesis principal, pues tiene lugar en Catania a principios de 1925, una escena sumamente conseguida por parte del escritor al incrustar el primer y sutil contacto entre los dos protagonistas en medio de una bulliciosa y familiar reunión. Pero, tras el capítulo primero, que incluye esa útil analepsis situacional, arranca la historia, que se desarrolla siete meses después en una casa de campo cerca de la ciudad y del volcán y que se prolonga siete capítulos más, capítulos tan breves como intensos en

* Dirección para correspondencia: Carmen M.^a Pujante Segura. Facultad de Letras. Campus de La Merced. 30001 Murcia. carmenpujante@um.es

los que la pasión va *in crescendo* hasta el colofón. Todos esos contrastes (de edad, de espacios, de tiempos, de sentimientos), que hacen estallar una historia vivida entre Nino y Cettina, son excelentemente problematizados por Patti, logrando así la que es considerada su mejor obra. Esta le valió, de hecho, el haber sido adaptada (aunque con relativo acierto) al cine en 1969, con Gina Lollobrigida como protagonista y con Ennio Morricone en la banda sonora.

En la sugerente introducción ponen su conocimiento al servicio del esclarecimiento de la obra Enzo Zappulla, historiador del teatro y experto en el del siciliano Pirandello, y Sarah Zappulla, crítica literaria y escritora. Ahondan en los contrastes, pero también en aspectos no menos relevantes como el análisis de la significación de la naturaleza, de la sociedad y del estilo en la obra de Ercole Patti, gracias a lo cual el lector español puede adentrarse en este escritor: “El hilo conductor de la historia, también un *topos*, es la casualidad, artífice del abatimiento del ser y de la derrota existencial. Se trata de una casualidad desprovista de los valores providenciales de Borges, un azar que está llamado a comenzar en primavera, en un pequeño y oscuro salón burgués, con el proceso de crecimiento de un adolescente que se detiene brusca y fatalmente a finales de otoño, la estación preferida de Patti” (pág. 9). Los dos especialistas previamente han indagado tanto en la figura como en la literatura de este escritor, pues se encargaron de la introducción y de los textos de sus obras completas, editadas en la editorial milanesa La nave di Teseo en 2019, pero también, ya en los años 90, de otra edición italiana de *Un bellissimo novembre*, entre otros textos.

Tras la introducción y la novela, el lector tiene a su disposición unas notas sobre la traducción a cargo de Belén Hernández. Filóloga hispánica e italiana, conocedora de los recovecos de la vida y la tierra sicilianas, tan parecidas a las del sur español, lleva a cabo una traducción espléndida a la vez que concienzuda y precisa. Ello se trasluce en sus explicaciones finales, así como en sus justas y necesarias notas al pie introducidas en algunos pasajes del texto, especialmente para iluminar detalles relativos a la gastronomía, que en su peculiaridad resultan tan complejos ante la traducción. Nadie mejor que la traductora para comprender y hacer comprender el estilo de un autor: “La prosa de Ercole Patti posee un estilo sintético y rítmico que se ha pretendido respetar fielmente en la traducción, huyendo de la ampulosidad y el uso de sinónimos descartado por el propio autor. La voluntad de filtrar y depurar al máximo la frase, a fin de realzar la acción desde la perspectiva del personaje adolescente, domina la novela. La repetición de ciertos términos que angustian al protagonista, y la continuada metáfora del tiempo como espejo de la vejez y añoranza de la infancia perdida, se ha tenido muy en cuenta a la hora de elegir el vocabulario en esta edición” (pág. 113). Además, se le regalan al lector algunas curiosidades, que siempre se agradecen; por ejemplo, Hernández González se refiere a la conexión del escritor con Japón, a la recepción de la versión cinematográfica de esta obra o, también, al vino *Etna rosso doc* que lleva por nombre el título de este texto de Patti. El vino, pero en general la gastronomía, es una de las joyas de una isla como Sicilia y de una ciudad como Catania, por lo que no pueden no tener cabida en estas páginas; sirvan de ejemplo estas líneas del capítulo séptimo y penúltimo:

A esas horas las calles de Catania estaban casi vacías, porque mucha gente todavía estaba de veraneo y los que se quedaban en la ciudad se retraban a casa. La Via Etnea bajaba desde el Borgo casi desierta, pasaba por delante del parque de Villa Bellini, detrás de cuya gran canela florecían hermosas magnolias, delante de la estatua de Garibaldi que, envuelto en su capa de bronce tostada al sol, miraba hacia la plaza Duomo y los Arcos de la Marina; no había casi nadie en las mesas de las terrazas.

Un silencio dilatado dominaba la avenida Umberto, apenas roto el ruido perdido de ruedas de carrozas sobre los adoquines de la lava, o una lata rodando tras un puntapié; estaba atravesada por la calle Caronda, con las tiendas en los silleros y los fruteros con las puertas entornadas. Incluso el animado barrio de San Berillo y el Spirito Santo y la calle Gambino detrás de la plaza Bellini con las freidurías, los verduleros, los pescaderos con ese olor a erizos, mejillones, buñuelos de bacalao, pulpo hervido, quesos, coles, se concedían un poco de reposo. (pág. 93)

Sin duda, para el lector español esta es la manera idónea de conocer más y mejor a Ercole Patti, para lo cual al cierre de este volumen se incluye una breve cronología de el escritor siciliano, que también fue periodista, guionista y dramaturgo y que acabó muriendo en la capital italiana, a la que también dedicaría algunas de sus numerosas obras, como la titulada *Roma amara e dolce*. No menos se puede aplaudir la edición de este volumen, que tan bien se ha cuidado por parte de las Ediciones de la Universidad de Salamanca, donde se alberga la Cátedra Sicilia con Vicente González Martín como director, que viene a reafirmar así su compromiso con la difusión de la cultura y el arte de la isla siciliana. Como se ha querido demostrar, el valor de esta traducción tiene todas las garantías y logra abrir otra puerta más a la literatura.

CARMEN CONDE, DESDE SU EDÉN

Francisco Javier Díez de Revenga
Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2020.
(ISBN: 978-84-121054-8-3)

Carmen María Pujante Segura*
Universidad de Murcia

Desde el umbral de la portada del último estudio publicado por Francisco Javier Díez de Revenga podemos intuir algo de aquello a lo que nos va a dar paso: en esa portada, que traspasaremos luego de habernos detenido irremediabilmente en ella, veremos un retrato fotográfico en sepia, reflexivo y a la vez cercano, de una joven Carmen Conde, realizado por José Casau y fechado en marzo de 1935 en Cartagena. A través del libro que enseguida y con apetito se abre, nos adentramos en la escritora partiendo de sus activos años de juventud, pasando por su particular vivencia de la dictadura en España y llegando hasta sus últimos textos y su reconocimiento público. “Desde su edén” nos la presenta el catedrático honorífico de la Universidad de Murcia, si bien no es la primera vez que profundiza en la figura de Carmen Conde (1907-1996): recoge aquí algunos de sus no pocos trabajos sobre la autora, que acaba confirmando como una de sus predilecciones, investigadoras pero también personales.

Tras una introducción en la que se explica el motivo de que esta publicación vea la luz, no puede no iniciarse sino con un trazado, sintético pero no menos preciso, de la trayectoria poética (nunca de sobra conocida) de la autora cartagenera. Acto seguido, no obstante, se dedica un capítulo a reivindicar esa “vocación nunca renunciada” que supuso el teatro para Carmen Conde. Pero su trayectoria tampoco se vislumbra con claridad y amplitud si no se realizan unas calas desde las que contemplar su relación con otras personalidades, empezado por Juan Ramón Jiménez y continuando por Gabriel Miró, pero también, como se ve en secciones posteriores, Mathilde Pomès (cuya labor tampoco dejará de ser justamente reivindicada), Miguel Hernández (no con uno sino con dos capítulos, en torno a la “memoria fértil” y a “inéditos y olvidados” respectivamente), Amanda Junquera (recogiendo el ramillete de dedicatorias que la autora le escribió durante años), Pilar Paz Pasamar (demostrando el “buen oído de Conde”

* Dirección para correspondencia: Carmen M.ª Pujante Segura. Facultad de Letras. Campus de La Merced. 30001 Murcia. carmenpujante@um.es

ante jóvenes voces poéticas) y Rubén Darío (cuyo legado se conserva hoy en Cartagena gracias a ella y a su marido, Antonio Oliver). Otras calas, no menos destacables aun cuando suelen pasarse por alto, son las realizadas en otros capítulos, como el dedicado a la participación de la escritora en la *Revista de Avance*, una publicación cubana de finales de la década de los 20, o a su experiencia en tierras jienenses y en el Frente del Sur durante la guerra civil; igualmente, se dedica un apartado a desgranar la “historia de un libro” (el de la biografía novelada de Salzillo que publicaría en los 40 Antonio Oliver bajo el pseudónimo de aire cervantino “Andrés Caballero” con ilustraciones de Garay) y otro a profundizar en su apego al mar, especialmente en sus últimos años al Mar Menor (al que dedica un poemario en los 60). Las distintas partes se hallan ordenadas implícitamente en orden cronológico, por lo que el lector puede seguir amena y fluidamente la trayectoria personal y literaria de la escritora. Como prueba de la investigación que hay detrás, al final del libro no puede faltar un censo de las obras citadas de Carmen Conde (bastantes de ellas no lo suficientemente reclamadas) y de los estudios y ensayos en torno a ella, además de una reseña biobibliográfica del autor.

Tal como se puede continuar deduciendo, mucha es la información valiosa (pero también curiosa) que se puede hallar en este reciente libro, porque es una labor del propio Díez de Revenga la de reivindicar la figura de Carmen Conde, no solo como escritora sino como “mujer de acción” (pág. 7), más allá del homenaje de su centenario allá por 2007. Ciertamente, no puede renunciar a repasar la trayectoria poética de la autora, pero aprovecha para remarcar el hecho de que, prácticamente en la mitad de su vida, en 1947, es cuando vio la luz una obra clave, *Mujer sin edén*, que el estudioso pone en paralelo con textos de la literatura española que acababan de publicarse, como *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso o *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre: es en ella “donde la autora afirma su natural condición de mujer y de poeta frente a la naturaleza y la realidad, frente a los mundos que la rodean y van forjando su existencia sin paraíso” (pág. 17). Además, con acierto se añaden en algunos capítulos imágenes fotográficas, que vienen a testimoniar las amistades que con sinceridad y devoción cultivó la escritora. Pero no solo por el análisis y la profundidad gana valor este estudio, puesto que son igualmente valiosos muchos textos recuperados, como lo son algunas cartas intercambiadas con Juan Ramón Jiménez, pero también los vinculados a Gabriel Miró o Mathilde Pomès, que aquí se recogen en apéndices documentales tras las secciones correspondientes. Pero quizá entre ellos relucirían los que Carmen Conde dedicó a lo largo de su vida a Amanda; es más, algo sumamente sugestivo de este libro es la indagación en algunos textos que podrían pasar desapercibidos al tratarse de las dedicatorias albergadas en diversos libros, dedicatorias que rayan en lo poético y que iluminan otro de los recovecos de la escritora. Afirma Díez de Revenga: “En el caso de Carmen Conde, y, más en concreto, en sus numerosas dedicatorias manuscritas dirigidas a su amiga de toda la vida, Amanda Junquera, se sobrepasan con mucho los límites a que nos hemos referido, y las inscripciones firmadas por nuestra escritora en algunos de sus manuscritos y en determinados libros propios o ajenos, que obsequia en un momento determinado a su amiga, adquieren un gran interés que supera el mero coleccionismo, el puro carácter documental, para convertirse en un puente, de carácter autobiográfico,

entre el libro dedicado y el momento vital en que esa obra se obsequia y se firma con una expresiva dedicatoria” (pág. 241).

Así pues, como el retrato de su apertura, este libro ofrece a los lectores curiosos un estudio de carácter reflexivo y cercano. Con todo, como bien advierte Fco. Javier Díez de Revenga, tanto en la propia biografía como en los archivos conservados en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver del Ayuntamiento de Cartagena, aún queda mucho por desvelar e investigar. Aunque hasta la fecha sea la última, seguramente esta no acabará siendo la incursión definitiva en la poeta cartagenera por parte de su estudioso, que desde los años 70 ha venido estudiando a Carmen Conde (pues, quizá, el hecho de volver a ella también para él tenga algo de regresar a un propio edén).

*EL TEATRO HISTORICO DE DACIA MARAINI:
VERONICA FRANCO, MERETRIZ Y ESCRITORA
E HISTORIA DE ISABELLA DI MORRA
RELATADA POR BENEDETTO CROCE*

Milagro Martín Clavijo
Madrid, Editorial Dykinson, 2019, 192 p.

Caterina Turibio*
Universidad de Salamanca

Intellettuale eclettica e scrittrice partecipe della vita sociale e politica del proprio tempo, generalmente apprezzata da un ampio pubblico di lettori, Dacia Maraini è stata per lungo tempo ingiustamente trascurata dalla critica contemporanea. Quest'ultima, infatti, ferma su posizioni alquanto retrive, ha sempre manifestato non poca diffidenza nei confronti di una scrittura che, essendo percepita come un condensato di tematiche ritenute scabrose, è stata spesso giudicata eccessiva e fuori luogo.

Malgrado negli ultimi decenni si sia andati oltre un certo tradizionalismo culturale e il severo giudizio nei confronti dell'*opera omnia* della Maraini abbia lasciato il posto ad un approccio analitico più obiettivo e costruttivo, lo studio organico sulla sua produzione letteraria rimane ancora inadeguato, soprattutto se si considera la portata del contributo letterario della scrittrice e della sua risonanza internazionale.

È in questo contesto culturale, caratterizzato da un atteggiamento alquanto controverso nei confronti dell'intellettuale di origini siciliane, che il saggio di Milagro Martín Clavijo, "*El Teatro Historico de Dacia Maraini: Veronica Franco, Meretriz y Escritora e Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce*", si inserisce in modo opportuno e tempestivo nell'attuale panorama letterario. Il testo della studiosa spagnola, docente di Letteratura Italiana presso l'Università di Salamanca, costituisce l'esito ultimo di una attenta e approfondita disamina, abilmente ricondotta a sintesi, di una drammaturgia complessa quale è quella della Maraini.

In considerazione del presente contributo, si può senza dubbio ascrivere alla ricercatrice salmantina il merito non trascurabile di aver dato ulteriore rilievo alla produzione tea-

* **Dirección para correspondencia:** Caterina Turibio. Departamento de Lenguas Modernas. Facultad de Filología. Universidad de Salamanca. Plaza de Anaya, s/n. 37008 Salamanca (caterinaturibio@gmail.com).

trale della Maraini che, sebbene meno nota rispetto a quella narrativa, si avvale anch'essa della forza performativa di una parola scritta capace di tradursi repentinamente in azione esibente, illuminante, rivelatrice.

Dotata di grande intuito, la Martín Clavijo coglie infatti la portata della drammaturgia marainiana la quale, denunciando delle piaghe del mondo, si propone come fine ultimo la messa a fuoco dell'indole propria dell'uomo a mezzo di una rappresentazione scenica che, priva di pleonastici orpelli, svolge una importante funzione coadiutoria a quella che si può definire una vera e propria teoresi dell'umano.

Il volume, "*El Teatro Historico de Dacia Maraini: Veronica Franco, Meretriz y Escritora e Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce*", si profila, pertanto, come efficace strumento a supporto di uno studio interpretativo che si infiltra nelle trame di un'arte drammatica la quale trae sostanza e spessore dalla complessità delle tematiche di cui si nutre. Quello della Maraini è infatti un dramma la cui polisemia, stratificata su più livelli, si giova della capacità di scrutare negli anfratti catramosi dell'animo umano, custode di torbidità inquietanti, nonché affascinanti, verso cui la acuta e puntuale analisi della Martín Clavijo sa condurci.

La trattazione, che si distingue per il suo indubbio rigore scientifico, consta, inoltre, di una solidità strutturale corroborata da una organizzazione equilibrata ed esaustiva di ciascuna delle tre parti che costituiscono il libro. Quest'ultimo, infatti, disposto in maniera accurata, risulta perfettamente funzionale al suo intento principale, ovvero rendere il lettore partecipe di quei processi grazie ai quali la dimensione scenica nasce e si struttura nel pensiero cosciente della drammaturga.

In tal guisa, "*El Teatro Historico de Dacia Maraini: Veronica Franco, Meretriz y Escritora e Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce*" assume la funzione non trascurabile di un testo guida prezioso per gli studiosi, dacché mette in chiaro quei processi creativi attraverso cui le storie prendono forma e grazie ai quali i personaggi vengono dotati di una marcata vitalità, consentendo di affondare lo sguardo sulle protagoniste assolute della scena, le passioni umane.

Nello studio isagogico la Martín Clavijo, oltre a delineare i tratti salienti del teatro della Maraini, mette in risalto la personalità granitica e l'intelletto versatile di quest'ultima, impegnata attivamente su più fronti come scrittrice, giornalista, saggista, drammaturga e autrice di pregevoli sceneggiature destinate al cinema.

Le pagine introduttive del testo restituiscono con particolare sensibilità la vera anima del teatro marainiano, concepito come uno spazio vitale che, prendendo spunto dalla realtà, solleva interrogativi sul mistero dell'esistenza e diventa un polo di attrazione nel quale si condensano elementi molteplici atti a favorire una profonda riflessione sugli agenti sociali e sulla storia.

La studiosa spagnola coglie, dunque, l'essenza di una drammaturgia intesa come luogo interattivo e polifonico nel quale trova eco anche la voce dell'autrice che nel testo scenico plasma nuove forme di estrinsecazione di sé attraverso i personaggi da lei creati, in cui è possibile intercettare, come fugaci immagini allo specchio, tracce di un vissuto unico e straordinario.

In tal modo, la monografia mette a fuoco in maniera nitida la complessione stessa di una drammaturgia quale struttura di natura rizomatica che consta di una fitta rete di

relazioni tra il dato storico reale, l'atto creativo e una identificazione sinergica tra l'autrice i protagonisti che calcano il palco.

Particolare importanza, indi, si riconosce a questo intimo afflato tra la Maraini e i suoi personaggi, il più delle volte rappresentati da figure femminili le quali, dotate di grande coraggio e intelligenza, diventano padrone assolute di uno spazio scenico che offre loro la possibilità di condurre una concreta azione di denuncia delle ingiustizie, dei soprusi e della violenza perpetrata impunemente sulle donne, sollevando l'attenzione su questioni per nulla anacronistiche e tutt'altro che risolte.

Il saggio della Martín Clavijo, attivamente impegnata nella ricerca e nel dibattito relativo a questioni di genere, si mostra, quindi, in forte sintonia con l'opera della Maraini, costituendo un contributo efficace e funzionale alla maturazione di un nuovo concetto di donna che prescinde da qualsiasi ingerenza e il cui valore risiede oltre ogni maschile sentire.

La studiosa sottolinea come nel dramma marainiano la "donna soggetto" diventi presenza attiva, la quale conquista uno spazio d'azione e proprio sulla scena pubblica consuma il suo processo di sublimazione, inducendo la società civile ad andare oltre la stagnazione propria di una discriminazione di genere ormai in rapporto distonico con una realtà storica che, invece, necessita di sanare gli squilibri in atto.

Il teatro diventa, così, il luogo in cui il corpo femminile acquisisce lo *status* di soggetto il quale, dotato di piena coscienza civica, è in grado determinare in modo incisivo gli orientamenti di un processo compensatorio volto ad eliminare deleterie faziosità di genere a vantaggio di una ritrovata equanimità sociale.

La seconda parte del saggio è riservato ad una accurata disamina delle due *pièces* drammatiche, *Veronica Franco, Meretriz y Escritora* e *Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce*, le quali, addentrandosi nella sfera intima e privata di due specifiche protagoniste alquanto complesse e intriganti, finiscono col favorire una riflessione di carattere più ampio su un universo femminile che, sebbene umiliato, soffocato ed emarginato, non ha mai smesso di lottare per rivendicare la dignità della propria esistenza.

Entrambe le opere prese in esame tracciano la biografia di due donne straordinarie, quali *Veronica Franco* e *Isabella di Morra*, introducendo il lettore nel Rinascimento Italiano, caratterizzato da un mondo letterario certamente malevolo nei confronti di una intelligenza al femminile e avverso, naturalmente, a qualsiasi cambiamento presago della perdita di quel dominio sociale e di quei privilegi che il genere maschile ha riservato solo per sé.

La scelta fatta dalla Martín Clavijo, sensibile alle tematiche riguardanti le complesse questioni di genere, non è dunque casuale, dal momento che le due opere affondano lo sguardo su un mondo popolato da donne che con caparbia e intelligenza intervengono per produrre un cambiamento agendo dall'interno di un sistema tradizionalista e misogino, fautore di un ordine sociale squilibrato e innaturale.

La prima *pièce*, *Veronica Franco, Meretriz y Escritora*, consegna alla scena gli eventi più significativi della vita di *Veronica Franco*, scrittrice tra le più importanti del Rinascimento dotata di un ingegno sagace, come pure cortigiana tra le più famose e influenti

dell'epoca che, in modo alquanto singolare e desueto per una donna, svolge un ruolo pubblico di spicco non mancando di rivendicare con fierezza la sua totale indipendenza dal genere maschile.

La pregevole sintesi di Milagro Martín Clavijo appare sin dal suo *incipit* capace di puntualizzare le tematiche, la struttura e il carattere del dramma della Maraini, che riesce a illuminare una delle personalità più complesse e interessanti del Rinascimento, quale quella di Veronica Franco.

L'immagine che emerge è quella di una donna dotata di estremo coraggio la cui voce si concretizza in una scrittura geniale, potente e sovversiva e il cui corpo si trasforma in un sublime e simbolico campo di battaglia, in un'arma politica che le consente di conquistare spazi d'azione generalmente interdetti alle donne. La libertà di pensiero e lo stile di vita della Franco rendono quest'ultima una figura emblematica e rivoluzionaria che rompe gli schemi nel tentativo di determinare un cambiamento, di porre fine alla filiazione di ulteriori ingiustizie e migliorare, così, un mondo ammorbato da abominevoli mostruosità sociali.

Altra pièce della Maraini che ha destato l'interesse della studiosa è *Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce*, opera biografica che ha come protagonista Isabella di Morra, appunto, giovane poetessa basilisca del XVI secolo. Lo stile di vita di Isabella è significativamente diverso rispetto a quello di Veronica Franco, dal momento che vive in una condizione di prigionia e isolamento per volontà del crudele fratello Cesare.

Tuttavia, allo stesso modo, il personaggio che anima il dramma marainiano è una donna forte che trova proprio nei libri e nella scrittura il suo modo di combattere e di opporsi all'oscurantismo tirannico impostole da un ambiente familiare repressivo e necrotizzante.

Anche in questo caso la Martín Clavijo riesce con sensibilità e ingegno a dare rilievo alla psicologia complessa della protagonista del dramma la quale, sebbene ostacolata da un retaggio culturale che la condanna inesorabilmente ad una condizione alienante e al mortificamento di qualsiasi ambizione, non smette di lottare e di sperare nel cambiamento della sua tragica condizione.

Si indaga così il mondo interiore di un soggetto femminile al quale la drammaturga restituisce lo *status* di "agente" che non intende arrendersi ad un modello culturale cristallizzato su un concetto di donna quale oggetto privo di qualsiasi diritto e di una reale vita.

Isabella di Morra, dotata di un'intelligenza straordinaria, fa del suo amore per i libri e del suo brillante poetare il mezzo con cui condurre la sua ribellione nel tentativo di riscattare, se non la propria libertà, almeno ciò che nessuno può sottrarle, il suo genio e il suo talento.

La studiosa spagnola, con notevole abilità interpretativa, riesce ad insinuarsi nei meandri di un'anima tormentata come quella di Isabella, tratteggiata da una Maraini che grande valentia dimostra nel processo di cesellatura del carattere dei suoi personaggi.

Isabella, così, grazie alla sua natura indomita, diventa fonte d'ispirazione dal momento che, persino dall'alienata condizione di prigionia a cui è costretta in seno alla propria casa, non considera mai la possibilità di una passiva sottomissione, anche a costo della sua stessa incolumità.

La Martín Clavijo, dunque, appare pienamente solidale con la 'narrative' marainiana e sostiene la posizione critica e di aperta condanna assunta dalla drammaturga nei confronti di una cultura patriarcale e misogina la quale, ancora oggi, stenta a riconoscere alla donna un valore intrinseco che non sia quello di una animalità atta unicamente a procreare.

Nel caso della pièce *Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce*, la trattazione indugia particolarmente nel confronto di due soggetti femminili tanto diversi, quali Isabella e la madre. L'immagine passiva e letargica di quest'ultima, infatti, stride con quella volitiva e tenace della figlia, rappresentante, invece, di un mondo femminile che reagisce e contrasta il disvalore e la prevaricazione di una fallo-crazia prepotente, qui ben rappresentata dal fratello Cesare, la cui ferinità sfocia quasi sempre nell'orrore e nel dramma, compromettendo, in questo caso, sia la serenità d'animo di Isabella che la sua integrità fisica.

La fatuità di un insano sistema di valori così sbilanciato e arbitrario è confermato da Giovanni Michele di Morra, barone di Favale, nonché padre di Isabella. Quest'ultima, infatti, confidando nell'affetto paterno, ripone tutte le sue speranze in un intervento salvifico del genitore il quale, pago della sua nuova vita presso la corte di Francia, mai correrà in suo aiuto. Il mancato soccorso dell'amato padre equivale, pertanto, all'ennesimo tradimento di quel vanaglorioso universo maschile che, intriso di meschini egoismi e inebriato dall'esercizio abusivo di un imperio subdolo e crudele, ignora convenientemente i diritti, le necessità e le aspettative femminili.

L'accurato studio condotto dalla Martín Clavijo, dunque, si sofferma su due figure muliebri, *Veronica Franco* e *Isabella di Morra*, le quali, sebbene contraddistinte da una diversa personalità e da uno stile di vita a dir poco antitetico, condizionato irrimediabilmente da uno spazio vitale ben differenziato, assumono entrambe un atteggiamento univoco nell'azione volta a scardinare quegli assunti culturali che riducono il valore dell'esistenza della donna ad un concetto di secondaria importanza.

Lo spessore che la trattazione assume in qualità di strumento di lavoro a supporto di una disamina del dramma marainiano si conferma, oltre che sul piano contenutistico, anche sul piano formale, dal momento che in essa viene tracciata la genesi testuale, quale orchestrata sincretismo di elementi che concorrono a determinarne la morfologia.

Di particolare interesse è lo studio analitico del narratore, un agente scenico che in entrambi i drammi della Maraini costituisce un elemento essenziale, dal momento che con la sua 'narrative' imbastisce l'azione e struttura il testo.

Nella pièce *Veronica Franco, Meretriz y Escritora*, l'autorevole ruolo del narratore viene affidato alla stessa protagonista la quale, quasi a voler ribadire la sua condizione di donna libera e indipendente, racconta di sé in prima persona, compiendo un atto di forza con il quale rifiuta l'idea che qualsiasi intermediario si appropri della sua storia e manipoli la sua, per molti scomoda, verità.

La studiosa non manca di segnalare la differente funzione attribuita al narratore in *Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce*, opera in cui la voce narrante, in quanto esterna alle vicende, sembra voler simbolicamente rimarcare gli effetti di un ostracismo che rende Isabella irraggiungibile e la costringe ad una esperienza di vita dolorosa ed estraniante.

In questo caso, ad enunciare la storia è la voce di Benedetto Croce, studioso di grande spessore il quale, avendo ricostruito le vicende personali della poetessa lucana con rigore scientifico e notevole trasporto, conferisce veridicità alla singolare esistenza di Isabella. Quello tracciato dalla Maraini, attraverso il narratore allodiegetico, è il munifico ritratto di una giovane donna che, malgrado le condizioni di vita avverse dovute al suo gravoso isolamento, rimane pervicacemente determinata a non permettere che il codinismo dell'epoca offuschi la sua mente e la distolga dallo studio e dalla scrittura, uniche ancore di salvezza grazie alle quali può affrancarsi da una realtà ostile e da un destino crudele.

L'accurata lettura interpretativa del teatro marainiano, inoltre, conduce l'autrice del saggio verso una analisi attenta di aspetti linguistici tutt'altro che trascurabili. La Martín Clavijo rileva, infatti, nella stesura del testo teatrale della Maraini una sorta di sperimentalismo linguistico volto a misurare il grado di versatilità del linguaggio e tutte le sue potenziali declinazioni, nel tentativo di conferire alla realtà una complessità multidimensionale capace di comunicare in maniera speculare la poliedricità e la mutevolezza dell'animo umano.

La "parole" di cui si avvale la drammaturga, quale atto che definisce una realtà singolare, finisce col costituire un aggregato linguistico ricercato ma mai stucchevole, dal momento che l'obiettivo primario e irrinunciabile è la comunicazione del valore intrinseco dell'azione che si consuma sulla scena fittizia così come sul palcoscenico della vita reale.

Quella della Maraini è una parola, quindi, che non è funzionale alla semplice esposizione degli eventi e dei comportamenti umani, ma piuttosto tende a veicolare le idee, le inclinazioni, le ragioni, i messaggi, gli stati d'animo che hanno determinato la loro messa in atto, il loro accadimento.

L'ultima parte del saggio, costituita dai due testi teatrali tradotti in spagnolo nella loro versione integrale, introduce il lettore direttamente sulla scena, rendendolo partecipe del dramma che in essa si consuma.

A tal proposito, la studiosa Martín Clavijo, la quale dispone di una perfetta padronanza della lingua italiana, merita un ulteriore apprezzamento per una convincente trasposizione linguistica, di non facile realizzazione, che consente ad un pubblico più ampio di accedere all'opera straordinaria della Maraini, amplificando, così, gli echi e gli effetti di una sapiente e quanto mai opportuna letteratura di denuncia sociale.

La pregevole trattazione "*El Teatro Histórico de Dacia Maraini: Veronica Franco, Meretriz y Escritora e Historia de Isabella di Morra relatada por Benedetto Croce*" della studiosa Milagro Martín Clavijo, è un testo capace di mettere in rilievo gli elementi essenziali del teatro della Maraini, fornendo così strumenti utili alla comprensione di tutte le parti che lo costituiscono attraverso un processo di stratificazione/giustapposizione non artificiosa ma che naturalmente trova le sue corrispondenze e i suoi incastri.

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 del Comité científico, y un amplio número de informantes especialistas consideran el valor de cada uno de los originales entregados por los autores y deciden sobre la conveniencia o no de su publicación, la sección en que se incluirá el artículo aceptado y la forma del mismo.

El volumen 31, correspondiente al año 2022, tendrá los siguientes apartados:

I. TEMAS MONOGRÁFICOS:

- **La neología y la neonomia en las lenguas románicas.**
- **Escritores filóginos en la Querelle des femmes (siglo XIV al XVII)**

II. MISCELÁNEA: Trabajos sobre lengua o literatura románicas.

III. RESEÑAS.

Y el plazo de presentación de artículos está abierto hasta el 31-1-2022.

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.

* * *

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 les domaines 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 de 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 le Comité scientifique et un grand nombre de spécialistes, considère la valeur des travaux fournis par les auteurs et décide de la publication, du format et de la section où l'article sera inclus.

Le volume 31, correspondant à l'année 2022, aura ces sections :

I. SUJETS MONOGRAPHIQUES :

- La néologie et la néonymie dans les langues romanes.
- Écrivains philogins de la Querelle des femmes (XIV^e-XVII^e siècle)

II. DIVERS: Travaux sur la langue ou la littérature romanes.

III. COMPTES RENDUS.

Et la date limite pour la présentation de travaux est ouverte jusqu'au 31-1-2022

Les normes d'édition peuvent être consultées sur le site web de la revue:

<http://revistas.um.es/estudiosromanicos/about/submissions#authorGuidelines>

Preuves:

Chaque auteur recevra une preuve de son travail et il 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 bibliográficos:
Estudios Románicos is indexed in the following bibliographic database:
Bases de donnée 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>
- SCJR
<http://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208&area=1200&openaccess=true&type=j&country=ES>
http://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208&area=1200&openaccess=true&type=j&page=2&total_size=61

