



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXVI, 2



UniorPress

2024

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Rafael Alarcón Sierra, Jana Altmanova, Rafael Argullol Murgadas, Vincenzo Arsillo, Corin Braga, Ester Brenes Peña, Helena Carvalhão Buescu, Maria Teresa Cabré, Jesús Cañas Murillo, Guido Maria Cappelli, Concetta Cavallini, Maria Centrella, Manuel Célio Conceição, Federico Corradi, Anne J. Cruz, Francesca De Cesare, Nancy Delhalle, Javier De Santiago-Guervós, Claudio Fogu, Catalina Fuentes Rodríguez, María Mercedes González de Sande, Paola Gorla, Apostolos Lampropoulos, Gabrielle Le Tallec, Maria Luisa Lobato, Salvatore Luongo, Lorenzo Mango, William Marx, Pedro Meira Monteiro, Marco Modenesi, Roberta Morosini, Marta Petreu, Ion Pop, Amedeo Quondam, Dominique Rabaté, Augustín Redondo, Micaela Rossi, Giovanni Rotiroti, Encarnación Sánchez, Gilles Siouffi, Paolo Tamassia, Frédéric Tinguely, Juan Varela-Portas Orduña, Carlo Vecce, Germana Volpe, Maria Teresa Zanola

Redazione della Rivista: Michele Costagliola d'Abele, Elvira Falivene,
Maria Giovanna Petrillo, Francesco Sielo

LXVI, 2

Dicembre 2024

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Edizione digitale in accesso aperto:

<http://www.annaliromanza.unior.it>

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXVI, 2



UniorPress

2024

INDICE

SAGGI

Tonina Paba, « <i>El Amargo está en la luna</i> ». Miti e morte nel Diálogo del Amargo di Federico García Lorca	9
Germana Volpe, <i>La relación madre-hija entre continuidad y ruptura en la literatura española contemporánea</i>	25
Giovanna Fiordaliso, <i>Desafíos y reivindicación de seres subalternos en escenarios simbólicos en la novela española del siglo XX y XXI</i>	45
Giuseppina Notaro, « <i>La locura lo cura todo</i> »: realtà, fantasia e ficción in <i>Lecciones de ilusión</i> di Pablo d'Ors	71
Antonella De Sena, <i>La respuesta literaria a los problemas ambientales: la ecocrítica en el contexto español contemporáneo</i>	87
Andrzej Rabsztyń, <i>Les stratagèmes de l'épître dédicatoire chez La Fontaine</i>	105
Michele Costagliola d'Abele, Claudia Palumbo, <i>L'encodage de la subjectivité dans Un homme qui dort, roman du «témoin absent»</i>	119
Carolina Iazzetta, <i>Les problématiques de la communication entre soignant et soigné à l'ère de la télémédecine</i>	135
Irma Maria Grazia Carannante, <i>L'«ebraismo metafisico» di Emil Cioran. La figura del filosofo ne L'ombra in esilio</i> di Norman Manea	153

NOTE

Fernanda Castellano, <i>A proposito di due recenti edizioni di Calderón</i>	169
---	-----

RECENSIONI

Rita Raucci, Stefania Sparaco, Maria Giovanna Petrillo, Claudio Lombardi, <i>Inganni e potere. Il Gaslighting. Nelle relazioni, nel cinema, nella letteratura, nella politica</i> (a cura di Claudio Lombardi e Rita Raucci), Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, coll. «I Saggi», 2024, 252 pp. (Annette Terracciano)	193
---	-----

- Jean-Claude Boulanger, Bruno Courbon (éds.), *De la conception du lexique à sa dictionnarisation*, Limoges, Édit. Lambert-Lucas, coll. « La Lexicothèque », 2024, 600 pp. (Maria Grazia Massimo) 197
- Jana Altmanova, Maria Centrella, Claudio Grimaldi, Maria Giovanna Petrillo, Silvia Domenica Zollo (éds.), *Sous le prisme de la langue et de la littérature. Mélanges en l'honneur de Carolina Diglio*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, coll. « Aperture 06 », 2023, 694 pp. (Maria Grazia Massimo) 203

SAGGI



TONINA PABA
Università di Cagliari
apaba@unica.it

«EL AMARGO ESTÁ EN LA LUNA»
MITI E MORTE NEL *DIÁLOGO DEL AMARGO*
DI FEDERICO GARCÍA LORCA

Riassunto

Il presente studio indaga il tema della morte nell'opera di Federico García Lorca. A tale scopo, offre una proposta di lettura del *Diálogo del Amargo* – breve testo in prosa di ascendenza teatrale posto in chiusura alla raccolta poetica del *Poema del cante jondo* – letto e interpretato anche in relazione agli altri componimenti del poema e ad alcune delle successive opere dello scrittore andaluso come il *Romancero gitano* e *Bodas de sangre*. L'indagine si concentra in particolare modo sulla figura dell'Amargo e sulla valenza simbolica dei binomi *caballo/jinete* e *plata/oro*, dimostrando come il *Diálogo* veicoli una specifica idea di morte intesa quale immolazione violenta che il soggetto/eroe finisce per accettare non solo in quanto parte del suo destino, ma come compimento di esso. In quest'ottica, il *Diálogo del Amargo* si configura, quindi, alla pari di altre opere di Lorca, come un "drama ritual" in cui la tragicità della fine trova sollievo nella ritualizzazione della morte. Il contributo offre, infine, una lettura del testo alla luce del pensiero religioso arcaico, sulla scorta delle indagini di Álvarez de Miranda, e delle teorie scientifiche che la psicoanalisi andava diffondendo nella società degli anni Venti del Novecento.

Parole chiave: Amargo, García Lorca, *cante jondo*, tema della morte, miti arcaici

Abstract

The present study investigates the theme of death in the work of Federico García Lorca. For this purpose, it offers an analysis of *Diálogo del Amargo*, a short prose text of theatrical ascendancy placed at the end of the poetic collection of the *Poema del cante jondo*. *Diálogo del Amargo* is also read and interpreted in relation to the other compositions of the poem and to some of the later works by the Andalusian writer, such as the *Romancero gitano* and *Bodas de sangre*. The investigation focuses on the figure of the Amargo and on the symbolic value of the binomials *caballo/jinete* and *plata/oro*, demonstrating to what extent the *Diálogo* conveys a specific idea of death meant as a violent immolation which the subject/hero accepts not only as part of his destiny, but as the fulfilment of it. From this point of view, the *Diálogo del Amargo* is thus configured, like other works by Lorca, as a "drama ritual" in which the tragic nature of the end finds relief in the ritualisation of death. Based on the investigations of Álvarez de Miranda, the contribution finally offers a reading of the text in the light of archaic religious thought and of the scientific theories that psychoanalysis was spreading in 1920s society.

Keywords: Amargo, García Lorca, *cante jondo*, theme of death, archaic myths

La palabra poética de Federico García Lorca parece quedar toda ella inscrita en la órbita de lo mítico. Es difícil dar un paso por la obra de Lorca sin sentir la gravitación del ritual, del símbolo, de las señales que remiten desde el espacio recién aparecido o recién creado al espacio primordial o al origen, donde mito e historia se unifican.

J. Á. Valente, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.

1. L'ossessione della morte

Sono ormai numerosi gli studiosi dell'opera di Federico García Lorca che hanno segnalato come la tematica della morte costituisca un *fil rouge* della sua produzione, una sorta di filigrana da leggere in controluce se si vuole veramente intendere la sua parola poetica e ricostruire la sua visione del mondo¹. Pedro Salinas, uno dei poeti-professori del gruppo del '27², suo compagno di generazione, è stato fra i primi a dedicare la propria attenzione di ispanista verso questo aspetto avvertendo che «la visión de la vida y de lo humano, que en Lorca luce y se trasluce, está fundada en la muerte»³.

Tale affermazione non costituirebbe nessun dato di novità, secondo Álvarez de Miranda, se si tiene presente che «no hay poeta o dramaturgo que haya dejado de poetizar o dramatizar sobre la muerte [...] Pero

¹ «Es evidente que toda la poesía o el teatro de Lorca giran sobre la muerte», afferma J. C. Rodríguez, *Tres diálogos con la negatividad (a partir de Lorca y Freud)*, in R. Sánchez García, R. Martínez León (a cura di), *Literatura y compromiso Federico García Lorca y Miguel Hernández*, Madrid, Visor, 2011, pp. 12-26, p. 17. «El motivo tanático, en sí y en sus conexiones, tiene, incontestablemente, el más elevado índice de frecuencia: no existe pieza dramática o poesía de Lorca, quizás no exista pensamiento o verso suyos, que no sean relacionados o puedan ser relacionados con la idea y la emoción de la muerte», scrive Ileana Georgescu, *Esbozo de tanatología lorquiana*, in E. de Busto Tovar (a cura di), *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 621-628, p. 621 e «La muerte es un asunto central en la obra de Federico García Lorca, que llegó a convertirse en una obsesión que impregnó su bibliografía al completo», scrive G. Luque Moya, *El desgarrador canto a la muerte. Análisis filosófico de la obra de Federico García Lorca*, in «Claridades. Revista de filosofía», XII/1 (2020), pp. 307-325, p. 307.

² Cfr. M. Rosso, *Introduzione*, in M. Rosso (antologia a cura di), *I poeti del '27*, Venezia, Marsilio Editori, 2008, pp. 9-59.

³ P. Salinas, *García Lorca y la cultura de la muerte*, in *Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar de Mío Cid a García Lorca)*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 389-398, p. 389.

no es que también los personajes de Lorca mueran: lo significativo es ver por qué mueren y cómo mueren»⁴.

La questione, per le sue molteplici implicazioni con il pensiero filosofico, mitico e religioso, risulta complessa e appassionante. Avvalendoci della bibliografia critica prodotta a questo riguardo, ma aprendo anche a inedite suggestioni interpretative, si offre qui una proposta di lettura di un testo in cui «el tema mortal [...] se revela mejor»⁵, il *Diálogo del Amargo* contenuto nella raccolta poetica *Poema del cante jondo*⁶.

Cominceremo proprio dalla lettera inviata dal poeta all'amico Adolfo Salazar, nella quale, anticipandogli i contenuti del libro, ne esalta la novità⁷:

¡Si vieras cuánto he trabajado! Terminé de dar el último *repaso* a las suites y ahora pongo los tejadillos de oro al *Poema del cante jondo* que publicaré coincidiendo con el concurso. Es una cosa distinta de las suites y llena de sugerencias andaluzas. Su ritmo es *estilizadamente popular* y saco a relucir en él a los *cantaos* viejos y a toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones. El Silverio, el Juan Breva, el Loco Mateo, la Parrala, el Fillo... y ¡la Muerte!

Fra i personaggi del *Poema* figura, come una *cantaora* fra le tante, la Morte e risultano diffusi i riferimenti ad essa in tutta l'opera, con una concentrazione maggiore nel *Poema de la soleá* e nel *Gráfico de la Petenera*. In quest'ultima sezione, già dal primo testo «Bordón», poi in «De profundis» fino a «Muerte de la Petenera», viene gradatamente delineato un percorso di chiara connotazione disforica che raggiunge il climax con la comparsa della morte in «Clamor»: «Por un camino va/ la muerte, coronada de azahares marchitos».

Ma, in un crescendo di intensità, sottolineata dall'iterazione multipla del verbo, si arriva all'identificazione fra morte e *cante jondo*, canto tragico, di lutto: «Canta y canta/una canción/en su vihuela blanca/y

⁴ Á. Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ Sebbene il libro fosse già terminato in vista del «Festival del cante jondo» di Granada del 1922 venne pubblicato solo nel 1931 a Madrid, Ediciones Ulises. D'ora in poi ci riferiremo ad esso, alternativamente, anche come *Poema*.

⁷ Lettera del 1° gennaio 1922 ad Adolfo Salazar. Cfr. F. García Lorca, *Epistolario completo*, A. A. Anderson e C. Maurer (a cura di), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 136-137.

canta y canta y canta». A presiedere canto, ballo e musica vi è Lei, la Morte personificata⁸.

Come noto, la struttura del *Poema* appare fortemente articolata. Alle prime quattro macrosezioni intitolate ad alcuni *palos* del *cante jondo* (*siguiriyá, soleá, saeta* e *petenera*) seguono *Dos muchachas, Viñetas flamencas, Tres ciudades, Seis caprichos*. L'opera si chiude con due testi in prosa di evidente ascendenza teatrale fin dai titoli: «Escena del teniente coronel de la Guardia civil» e «Diálogo del Amargo», seguiti rispettivamente da «Canción del gitano apaleado» e «Canción de la madre del Amargo». Si tratta complessivamente di 51 componimenti.

Gli editori moderni del *Poema del cante jondo*⁹, pur segnalando le motivazioni di carattere contingente che avrebbero suggerito al poeta di inserire i due testi in prosa per dare maggiore consistenza all'opera, non mancano di notare la coerenza tematica fra i contenuti del *Poema* e i due dialoghi teatrali. Redatti intorno al 1925, quando l'opera risultava conclusa da tempo – salvo rifiniture e ritocchi – per l'ambientazione e la presenza di alcuni protagonisti (come la *guardia civil*) aprono all'atmosfera del *Romancero gitano*.

2. El Amargo, centauro de muerte

Il testo, a cui dedichiamo qui la nostra attenzione è dunque il «Diálogo del Amargo» che suggella definitivamente, come già detto, il *Poema del cante jondo*. Esso funge da *trait d'union* fra l'opera che lo contiene e il *Romancero gitano* attraverso una serie di rimandi e riprese che, se ancora ce ne fosse bisogno, vengono a confermare la forte coesione tematica e stilistica dell'intera opera lorchiana. Dato, questo, in nessun modo sorprendente se si considera anche il lasso di tempo – circoscritto a circa due decenni – in cui si gesta e si pubblica la produzione di Federico García Lorca, da *Impresiones y paisajes* del 1918 a *La casa de Bernarda Alba* del 1936.

⁸ Nel *Poema del cante jondo* «persisten elementos de la muerte florida y domina aún la perspectiva fáctica, pero esta vez el motivo tanático ya no es subordinado a otro, cobra prioridad y autonomía: todo el poema se dirige hacia él o proviene de él. La muerte llega a ser sujeto categórico», I. Georgescu, *op. cit.*, p. 624.

⁹ F. García Lorca, *Poema del cante jondo - Romancero gitano*, A. Josephs e J. Caballero (a cura di), Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

Il personaggio di Amargo compare anche nel *Romancero gitano*, pubblicato nel 1928 ma scritto fra il 1924 e il 1927, e figura nel componimento numero quattordici «Romance del emplazado»¹⁰.

A proposito di questo singolare personaggio, il poeta così si esprimeva nel presentare al pubblico il *Romancero gitano* prima della sua pubblicazione:

[...] Pocas palabras voy a decir de esta fuerza andaluza, centauro de muerte y de odio que es el Amargo. Teniendo yo ocho años y mientras jugaba en mi casa de Fuente Vaqueros se asomó a la ventana un muchacho que a mí me pareció un gigante y que me miró con un desprecio y un odio que nunca olvidaré y escupió dentro al retirarse. A lo lejos una voz lo llamó: ¡Amargo, ven! Desde entonces el Amargo fue creciendo en mí hasta que pude descifrar por qué me miró de aquella manera, ángel de la muerte y la desesperanza que guarda las puertas de Andalucía. Esta figura es una obsesión en mi obra poética [...]»¹¹.

Benché Lorca faccia riferimento alla sua opera in versi non vi è dubbio che il «Diálogo del Amargo» sia da ascrivere al genere teatrale. Redatto in prosa, di breve estensione, esso è corredato di didascalie e mette in scena 4 personaggi (*Joven 1* e *Joven 2*, *Amargo* e il *jinete*) oltre a una voce fuori campo che costituisce l'incipit del testo. Così come la «Escena del teniente coronel de la guardia civil» – che ha conosciuto varie versioni teatrali – il «Diálogo» ha ispirato alcune versioni cinematografiche che solo parzialmente hanno potuto giovare delle didascalie. Si tratta infatti, nella maggior parte, di indicazioni non traducibili operativamente in quanto la loro alta densità metaforica appare piuttosto orientata a creare una cupa atmosfera di inquietudine e mistero («El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que lo han oído; El camino ondulante salomoniza la sombra del animal» e, ancora, «La noche se espesa como un vino de cien años. La

¹⁰ Scarsi gli studi dedicati a questo singolo componimento. Si segnalano: S. H. Turner, *Lorquian Reflections: Romance del emplazado*, «Hispania», LXX, 3, 1987, pp. 447-456; G. Torres Salinas, *Federico García Lorca: Romance del emplazado*, in E. Alonso Valero (a cura di), *El patrón poético español en el primer tercio del siglo XX (1900-1936)*, 2024, pp. 99-105.

¹¹ F. García Lorca, *Comentarios a Romancero gitano*, «Revista de Occidente», LXXVII, 1969, p. 136.

serpiente gorda del Sur abre sus ojos en la madrugada y hay en los durmientes un deseo infinito de arrojarse por el balcón a la magia perversa del perfume y la lejanía»).

Lo stesso poeta segnala poi la reiterazione del motivo del *Amargo* in varie sue opere: «La primera vez que sale el Amargo es en el *Poema del cante jondo* que yo escribí en 1921. Después en el *Romancero* y últimamente en el final de mi tragedia *Bodas de sangre* se llora también no sé por qué a esta figura enigmática»¹².

Un identico protagonista, dunque, accomuna «El Diálogo del Amargo» e il «Romance del emplazado». Ciò che questo preconizza, ossia la morte inevitabile del giovane annunciata con due mesi di anticipo¹³, si compie nel dialogo teatrale. Il *romance* si struttura in cinque blocchi dei quali il terzo e il quinto creano l'antefatto ed espongono lo sviluppo narrativo del *conjuro*. Il secondo e il quarto, con i loro elementi descrittivi, concorrono a creare l'ambientazione svolgendo la funzione di didascalie liriche¹⁴ come nel «Diálogo». Il blocco iniziale, di 13 versi, introduce un io poetico disseminato nel testo attraverso la frammentazione del corpo e il ricorso massiccio al possessivo: «*Mi* soledad», «*mi* cuerpo», «*mi* caballo» «*mis* ojos», «*mi* cuerpo».

Ed è proprio l'insistito ricorso alla prima persona del possessivo a stabilire solide connessioni sia con l'incipit del «Diálogo» («Las adelfas de *mi* patio») che con la «Canción de la madre del Amargo» che lo segue: «*mi* sábana», «*mis* adelfas», «*mi* palma». Connessioni che estremizzano il senso di dolorosa solitudine che il soggetto esperisce sia nell'attesa certa della morte¹⁵ che nei suoi effetti indiretti. La voce fuori campo che apre il «Diálogo», pertanto, potrebbe essere proprio quella della

¹² *Ibidem*.

¹³ «El veinticinco de junio/le dijeron a el Amargo:/Ya puedes cortar si gustas/las adelfas de tu patio./ [...]. El veinticinco de junio abrió sus ojos Amargo,/y el veinticinco de agosto/se tendió para cerrarlos [...].»

¹⁴ «Los densos bueyes del agua/embisten a los muchachos/que se bañan en las lunas/ de sus cuernos ondulados/ [...] Espadón de nebulosa/mueve en el aire Santiago. /Grave silencio, de espalda,/manaba el cielo combado».

¹⁵ «El Amargo, el emplazado, uno de los personajes inequívocamente predestinados por el poeta a la muerte» scrive Á. Álvarez de Miranda, *op. cit.*, p. 82.

madre del giovane¹⁶ che poi nella «Canción» amplia e dipana il lamento alla presenza delle sue vicine¹⁷.

Alcune considerazioni merita anche il già citato riferimento di Lorca al pianto che nel finale di *Bodas de sangre* si fa per *El Amargo*. La sua rivelazione riveste importanza notevole giacché nella tragedia rurale, che lascia sul campo due giovani vittime, non vi è nessuna menzione a un personaggio di nome Amargo. Vi figura, invece, la *Madre*, che al centro della scena così si esprime: «Girasol de tu madre,/espejo de la tierra./ Que te pongan al pecho/cruz de amargas adelfas;/sábana que te cubra/de reluciente seda,/y el agua forme un llanto/entre tus manos quietas» (*Bodas de sangre*, Acto tercero, cuadro último)¹⁸.

Le analogie fra questo passo e la «Canción de la madre del Amargo» non si limitano alla comunanza di elementi quali la *cruz de amargas adelfas* (dove l'attributo dei fiori di oleandro rimanda evidentemente all'Amargo) o il riferimento alla *sábana*. Esse risultano fitte e svolte soprattutto dal motivo intensamente declinato delle armi da taglio e del coltello che lo ha ucciso. Motivo che analizzeremo più avanti.

3. Ambientazione e scenario naturale

Nel «Diálogo del Amargo», come già fatto notare, sono poche ed essenziali le notazioni che consentono di ricostruirne l'ambientazione. È certo che la vicenda si svolge di notte, nella bella stagione, in pieno *campo* andaluso e che i personaggi attraversano degli uliveti. Il canto dei grilli e delle rane¹⁹ accompagna il cammino. El Amargo si ritrova solo, circondato da alte montagne. Raggiunto da un misterio-

¹⁶ Il «Diálogo» si può configurare, quindi, come una sorta di ricostruzione a posteriori da parte della madre di ciò che è successo al figlio, come pure si può intendere l'incipit quale autopresentazione di Amargo. Si ricordi che nel «Romance del emplazado» una voce dice ad Amargo: «Ya puedes cortar si gustas/ las adelfas de tu patio».

¹⁷ Cfr. Salvador Rodríguez Becerra, *Antropología y rituales de muerte a comienzos del siglo XX en Andalucía*, «Etnicex», VII, 2015, pp. 191-206, che analizza la cultura della morte da una prospettiva demo-etno-antropologica.

¹⁸ F. García Lorca, *Nozze di sangue*, E. Pittarello (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 2013, p. 246.

¹⁹ Considerato «animal lunar» da Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, *ad vocem*) e, come tale, «simbolo di risurrezione a causa delle sue metamorfosi» (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, vol. I, Milano, Rizzoli Libri, 1986, *ad vocem*).

so cavaliere, sale in groppa al cavallo di questi e insieme proseguono verso Granada.

Le tenebre notturne, la cui valenza disforica è nota, favoriscono gli eventi tragici:

Tanto las coplas del cante jondo como los romances gitanos nos recuerdan que la noche es un símbolo de la muerte, no solo por oposición al día y a su esplendor vital, sino también porque la noche paraliza la vida, oculta a los seres bajo un manto sombrío, invita al sueño, que es hermano y espejo de Thánatos, y nos sitúa lejos de la luz, en un paraje similar al que habitan los muertos. Recordemos, en efecto, la presencia escalofriante de la muerte en algunos ambientes desprovistos de luz característicos de la obra de Lorca: el cielo nocturno presidido por la luna, la profundidad del mar, el fondo de los aljibes, el “aire oscuro” que presagia algún hecho luctuoso. Por todo ello, y de acuerdo con una imagen de larga tradición, “oscuridad”, “noche” y “sombra” son sinónimos de muerte en numerosos textos lorquianos²⁰.

Per quanto riguarda il paesaggio, particolare pregnanza semantica acquista il riferimento agli «hermosos olivares» che costituiscono la scenografia naturale della maggior parte dei componimenti poetici del *Poema del cante jondo*. Ci ricorda infatti Javier Salazar Rincón che «Los olivos abundan en los versos del *Romancero Gitano*, y con frecuencia presiden las escenas en que el dolor y la muerte protagonizan la historia»²¹. L'ulivo è, in questo contesto specifico del «Diálogo», anche l'albero i cui frutti sono amari, come attesta una ricca tradizione letteraria e teatrale²². L'amarezza, che sostanzia il personaggio principale del testo che stiamo analizzando, appare evocata anche dal ricorso ad alcune metafore botaniche sia nel «Diálogo» che nella «Canción de la madre del Amargo». Di particolare efficacia il riferimento alle *adelfas*

²⁰ J. Salazar Rincón, *Por un anfibio sendero Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*, Barcelona, PPU, 1998, p. 255.

²¹ *Ibid.*, p. 176.

²² «El olivar [...] en el romancero y las canciones tradicionales antiguas, suele ser el escenario de acontecimientos desastrosos, ocasionados por un amor no correspondido, mal pagado, o truncado de una manera imprevista por algún suceso aciago», J. Salazar Rincón, *Rosas y mirtos de luna Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, UNED, 1999, p. 172.

(oleandri) che apre il dialogo, considerate piante velenose e mortifere²³, poi ripreso nella canzone della madre, quindi la *almendra amarga* (mandorla amara), per finire con cicute ed ortiche che popolano la *sierra* a cui Amargo e il cavaliere sono diretti, ossia Granada²⁴.

4. *Caballo/jinete*

Si è detto prima che i personaggi del «Diálogo» che stiamo analizzando sono quattro. Tuttavia, vi è un'entità non formalizzata fra gli attanti che assume al ruolo di co-protagonista e ci stiamo riferendo al cavallo che monta il misterioso cavaliere notturno. Le didascalie mostrano una continua interazione fra cavaliere e animale e risultano molto chiare: «un jinete viene galopando por la carretera;/ parando el caballo;/ el caballo se inquieta;/ el caballo se vuelve a espantar;/ tirando de las bridas;/ parando el caballo/».

Come pure è significativa la conversazione fra il cavaliere e El Amargo, mediata quasi sempre dal riferimento alla bestia: «¿Por qué no monta en la grupa?;/ ¡Caballo!;/ ¡Muchacho, súbete conmigo!;/ Pero, ¡qué caballo este!;/ Yo monto este caballo y vendo cuchillos;/ Ahora no te negarás a montar conmigo;/ ¡Vamos. Sube! Sube de prisa/».

La complessità del simbolo del cavallo e la sua polivalenza semantica, sia a livello generale²⁵ che nell'opera di Federico García Lorca²⁶, sono note.

²³ «Entre los escritores españoles [...], Federico García Lorca es uno de los autores en que los símbolos de origen vegetal ocupan un lugar más destacado, con una dilatada gama de matices y valores», osserva J. Salazar Rincón, *Ramos, coronas, guirnalda: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, in «Revista de Literatura», CXXII, 1999, pp. 1-21, p. 10.

²⁴ La peculiare caratterizzazione delle maggiori città andaluse nel *Poema del cante jondo* è un tema di portata così ampia da richiedere studi specifici ed esclusivi. Ci limitiamo qui a segnalare come Granada assuma la valenza prevalente di città malinconica, asfittica, chiusa in sé stessa, che al dinamismo vitale di Siviglia oppone una staticità oppressiva e insidiosa di matrice funerea. Tale opposizione appare già nella «Baladilla de los tres ríos», componimento-prologo del *Poema del cante jondo*. Cfr. N. Von Prellwitz, *Observaciones sobre la Baladilla de los tres ríos de Federico García Lorca*, in «Críticón», LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX, 2003, pp. 689-696. Granada fu oggetto di riflessione da parte di Lorca anche in due conferenze: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* e *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre* in F. García Lorca, *Obra completa VI, Prosa 1*, a cura di M. García-Posada, Madrid, Ediciones Akal, 1994, rispettivamente pp. 260-268 e pp. 314-327.

²⁵ Cfr. J. Chevalier, *op. cit.*, *ad vocem*.

²⁶ Si veda a questo proposito M. A. Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, pp. 264-268.

Il «Diálogo del Amargo», tuttavia, presenta alcune specificità che a parer nostro meritano di essere sottolineate. Una attiene proprio all'impeto dell'animale tanto che il *jinete* deve intervenire tirando le briglie, commentandone il comportamento e fermandolo più volte. L'altro aspetto è che il destino tragico di El Amargo si compie una volta che il giovane accetta l'invito insistente del cavaliere a salire in groppa alla cavalcatura²⁷. Si tratta di due elementi che confermano la negatività del simbolo²⁸ caricandolo di sfumature aggiuntive – fra le quali la funzione di accompagnatore di anime all'aldilà²⁹ – ma, soprattutto, nel delineare una sorta di dio-cavallo³⁰, ne evidenziano il legame con le religioni primitive degli Iberi:

[...] se han encontrado también otras representaciones plásticas ibéricas que parecen aludir a este Señor. Probablemente a él hace referencia el relieve de uno de los sillares del monumento de Pozo Moro que presenta a un *personaje con cabeza de caballo que empuña un cuchillo y participa en una escena de sacrificio*, personaje que también se encuentra pintado en dos vasijas cerámicas de Numancia³¹.

Le analogie con l'epilogo del «Diálogo» sono innegabili.

Infine, la figura del *jinete* che viaggiando di notte raggiunge il predestinato evoca una specie di caccia che rimanda agli «infernali destrieri della morte che inseguono a lungo i viaggiatori smarriti [...]»³². Che

²⁷ Il riferimento al *cante jondo* appare nel «Diálogo» tre volte. Nella prima occorrenza esso è associato in maniera esplicita alla morte: Amargo: «Ay yayayay/Yo le pregunté a la muerte./Ay yayayay». La terza volta, ugualmente, il giovane intona il suo canto dopo essere salito in groppa all'animale: Amargo: «¡Ay yayayay!».

²⁸ «Nella valorizzazione negativa del simbolo ctonio [...] il cavallo diventa l'espressione d'una potenza infernale, una manifestazione della morte, analoga alla Falciatrice del nostro folklore. [...]», J. Chevalier, *op. cit.*, p. 223 *ad vocem*; «Su simbolismo es muy complejo [...] Para Eliade es un animal ctónico-funerario», J. E. Cirlot, *op. cit.*, *ad vocem*.

²⁹ «Chiaroveggente e abituato alle tenebre, esercita funzioni di guida e di intercessore, in una parola di psicopompo», J. Chevalier, *op. cit.*

³⁰ «La presencia de un dios-caballo en el mundo antiguo mediterráneo fue una realidad de la que participaron los Iberos. Entre sus creaciones plásticas realizaron un tema especialmente significativo: la representación de un Señor de los caballos que se mostraba como un personaje en pie o sentado entre dos caballos rampantes», scrive Rafael Ramos, *Los Iberos Imágenes y mitos de Iberia*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2017, p. 364.

³¹ J. M. Blázquez Martínez, *Aportaciones al estudio de las religiones primitivas de España*, in «Archivo español de Arqueología», XXX, 95, Madrid, 1957 (*apud* R. Ramos, *op. cit.*, p. 366). [corsivo mio].

³² J. Chevalier, *op. cit.*, p. 227.

El Amargo possa essere considerato un viaggiatore smarrito appare plausibile. Mentre la didascalia iniziale annuncia la presenza di tre viandanti (*llegan tres jóvenes con anchos sombreros*) di fatto sulla scena ne compaiono due perché il terzo è rimasto indietro («Y ese?/ Viene detrás. Joven1 (en alta voz) ¡Amargo! /Amargo: (lejos) Ya voy). Joven 1(Desde muy lejos). ¡Amargo!/ Joven 2 (casi perdido). Amargooo!»).

La didascalia che precede l'arrivo del cavaliere ci informa che «El Amargo está solo en medio de la carretera [...]». Infine, la constatazione di Amargo: «Me parece que hemos perdido el camino».

5. Plata/oro

Insieme a *cavallo/cavaliere* un altro binomio regge il «Diálogo del Amargo», quello di *argento/oro*. Come noto, il campo semantico relativo ai metalli (oro, argento e bronzo) costituisce uno degli assi dell'intero universo poetico e teatrale di Federico Garcia Lorca³³ sviluppato in special modo, in virtù dei suoi nessi con le pratiche e i costumi delle popolazioni zingare, nel *Poema del cante jondo* e nel *Romancero gitano* ma anche in *Bodas de sangre*. Al metallo forgiato³⁴ rinviano le molteplici armi che feriscono e danno la morte: *navaja*, pugnale, rasoio, coltello.

L'intero dialogo fra il giovane Amargo e il cavaliere è incentrato sui coltelli, sul fascino che esercitano, sulle differenze esistenti fra loro, sulla loro diversa funzionalità:

[...] es acaso el *Diálogo del Amargo* una de las obras en que el tema mortal, sentido a través del cuchillo, se revela mejor: desde el principio hasta el final, el cuchillo es el verdadero protagonista de este diálogo de la muerte y es su mágico demiurgo, y cuando el misterioso jinete lo regala al Amargo este cae fulminado por su mera presencia³⁵.

³³ Si veda a questo proposito R. Xirau, *La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», VII, julio-diciembre, 1953, pp. 364-371.

³⁴ «El oficio del forjador resulta ambivalente, y de inmediato nos presenta su lado oscuro. La herrería, en efecto, tiene a la vez cualidades sugestivas y demoníacas: en ella se crean las herramientas para cultivar el suelo, pero también las armas de guerra, [...] El herrero es además un personaje misterioso y desarraigado, que inspira desconfianza y al que se aísla del resto de la comunidad [...], y la fragua, un lugar hosco, alumbrado por las llamaradas del fogón, habitado por hombres tiznados por el fuego, y semejante en muchos aspectos a la imagen tradicional del infierno o de la muerte», scrive J. Salazar Rincón, *Por un anfibio sendero*, cit., p. 53.

³⁵ Á. Álvarez de Miranda, *op. cit.*, p. 65.

L'insistenza ossessiva con cui il *jinete* propone la propria mercanzia al giovane, fino a imporgliela facendogliene dono, reclama la dovuta considerazione.

Vediamo il testo. Il primo riferimento è alla *plata* e compare nella didascalia che precede l'incontro fra El Amargo e il cavaliere. Il giovane è solo, in mezzo alle montagne, («[...] Su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso»). L'accostamento dell'elemento *plata* all'area semantica delle tenebre – qui rappresentate dall'avverbio – funge da presagio e anticipazione funesta³⁶. Riferendosi ai coltelli che nella città di Malaga vendono i suoi tre fratelli, il cavaliere precisa che sono *de plata y oro*, per poi specificare ulteriormente che «Los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba».

Le due didascalie successive («El Amargo calla. Su mano derecha se le enfría como si agarrase un pedazo de oro») e («[il cavaliere] Saca un cuchillo de oro. La punta brilla como una llama de candil») associano indistintamente l'oro sia al freddo (gelo della morte) che al caldo (fiamma della lucerna)³⁷. Non solo l'argento, quindi, appare connotato dalla freddezza³⁸ (resa dal colore bianco) ma anche l'oro, tant'è che in più occorrenze il coltello, sia in questo «Diálogo» che in *Bodas de sangre*³⁹, va alla ricerca del calore del sangue⁴⁰.

³⁶ «Tanto en los diálogos como en las acotaciones del teatro lorquiano, la noche y la sombra están a menudo presentes para anunciar la muerte o servirle de vehículo», ci ricorda J. Salazar Rincón, *Por un anfibio sendero*, cit., p. 259.

³⁷ Sulla valenza della lucerna si veda J. Salazar Rincón, «Ciros, candiles, velones... símbolos de angustia y muerte en la obra de Federico García Lorca», in «Epos», XV, 1999, pp. 199-212.

³⁸ «Nel sistema di corrispondenza fra metalli e pianeti, l'argento è in rapporto con la luna. Appartiene allo schema o alla catena simbolica Luna-acqua-principio femminile. Tradizionalmente si contrappone all'oro, che è il principio attivo, maschile, solare, celeste, come principio passivo, femminile, lunare acquatico. Il suo colore è il bianco mentre quello dell'oro è il giallo», J. Chevalier, *op. cit.*, p. 97.

³⁹ Madre: «Vecinas: con un cuchillo, /con un cuchillito, [...] con un cuchillo,/con un cuchillito/que apenas cabe en la mano,/pero que penetra fino/por las carnes asombradas/y que se para en el sitio/donde tiembla enmarañada/la oscura raíz del grito», *Bodas de sangre*, acto III, cuadro último.

⁴⁰ Jinete: «Los otros cuchillos no sirven. Los otros cuchillos son blandos y se asustan de la sangre. Los que nosotros vendemos son fríos. ¿Entiendes? Entran buscando el sitio de más calor y allí se paran», «Diálogo del Amargo».

6. Considerazioni conclusive

L'analisi del «Diálogo del Amargo» – volutamente circoscritta ad alcuni aspetti – ha messo in luce la centralità del tema della morte, sia nel componimento in oggetto ma anche nel *Poema del cante jondo* di cui costituisce il punto finale⁴¹. Proprio per la sua collocazione, infatti, esso assume una valenza che è insieme assertiva e riepilogativa, confermando l'interesse costante del poeta verso un tema che egli seleziona e privilegia fra i molteplici che la tradizione orale arabo-andalusa gli offriva. Nella conferenza sul *cante jondo*, presentata per la prima volta a Granada nel 1922, a proposito dei testi tradizionali Lorca afferma che «en el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación»⁴² e nella versione aggiornata del 1931 aggiunge «son patéticos siempre, atacantes y extáticos con las quillas puestas hacia arriba. No hay momentos de amor correspondido ni felicidad tranquila. Esos momentos son expresivos por sí mismos y no hay necesidad de recordarlos. En Andalucía solo canta el que ya está en el filo, a punto de caer en el sitio de donde no se vuelve»⁴³.

Senza dimenticare, come scrive Salinas, che «la obra de un poeta no es sistema filosófico; no es una filosofía conscientemente elaborada; como tal, expuesta en forma discursiva [...]»⁴⁴ ci pare di poter affermare che il «Diálogo» veicoli una particolare idea di morte intesa come immolazione violenta⁴⁵ che il soggetto/eroe finisce per accettare considerandola non solo parte del suo destino ma il compimento di esso. Si potrebbe dire che El Amargo vada incontro alla morte, che quasi la

⁴¹ «Dentro de la muerte terrible, la tanatología lorquiana despliega toda su profundidad, originalidad y poder de eflorescencia. En primer lugar, él no desvela la muerte y su emoción, sino las envuelve, bajándolas en lo hondo del ser y de la naturaleza, haciendo de ellas un misterio existencial -el supremo. Una extraordinaria atmósfera, específicamente lorquiana, de espera de los signos tanáticos, de presentimiento fatídico, una tensión permanente y no resuelta hace de la muerte la gran desconocida [...]», I. Georgescu, *op. cit.*, p. 625.

⁴² F. García Lorca, *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"*, in F. García Lorca, *Obra completa VI*, cit., p. 217.

⁴³ F. García Lorca, *Arquitectura del cante jondo*, C. Maurer (a cura di), Granada, Editorial Comares, 2000, p. 145.

⁴⁴ P. Salinas, *op. cit.*, p. 391.

⁴⁵ «Il simbolo del coltello è frequentemente associato all'idea di esecuzione giudiziaria, di morte, di vendetta, di sacrificio (la mano armata di Abramo nel sacrificio di Isacco); è lo strumento essenziale dei sacrifici» J. Chevalier, *op. cit. ad vocem*.

cerchi. Allontanandosi dai compagni e smarrendo la strada sceglie di perdersi volontariamente. Nei confronti del coltello che il cavaliere notturno⁴⁶ gli offre egli mostra di subirne il fascino, infatti, pur rifiutandolo ripetutamente, alla fine accondiscende divenendo una vittima sacrificale⁴⁷. I nessi di questa concezione con il pensiero religioso arcaico sono stati mirabilmente messi in luce da Álvarez de Miranda che spiega in questo modo l'evidente dinamica di attrazione/repulsione verso le armi taglienti che molti dei personaggi lorchiani manifestano⁴⁸. All'interno dell'«epica tragica» che Lorca poeticamente costruisce, Amargo, il centauro, si ritaglia il ruolo di eroe che si immola affinché la vita prosegua e si rigeneri continuamente.

Il «Diálogo del Amargo» si configura, quindi, alla pari di altre opere di Lorca, come un «drama ritual» in cui la tragicità della fine trova sollievo nella ritualizzazione della morte come ben fa notare I. Georgescu:

[...] dos parecen ser las vías por las cuales el poeta intenta, por supuesto, no solucionar el problema de la muerte, sino llegar a una posición de alivio de la tensión tanática, a un sosiego equivalente a una solución. La primera vía es la que prevalece, a todas luces, en el teatro, a saber, la ritualización de la muerte. Hacer del terrible suceso un antiguo rito y otorgar a los que son sometidos a ella el aura del sacrificio significa conceder al tema tanático una certidumbre, dignidad y elevación que transfigura, subliman la emoción tanática⁴⁹.

Tale ipotesi di studio può essere utilmente integrata, crediamo, con le innovative teorie scientifiche che la psicoanalisi andava diffondendo nella società degli anni Venti del secolo scorso⁵⁰ e di cui Lorca fu cer-

⁴⁶ Il *jinete*, figura che satura molti dei componimenti del *Poema del cante jondo*, e non solo, perde la sua misteriosità affermandosi come Thanatos, demone maschile, alato, figlio della Notte, fratello del Sonno, una delle tante raffigurazioni mitologico-letterarie della morte. Cfr. R. Ceserani (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, *ad vocem*.

⁴⁷ Si ricordi, nei vari testi esaminati, l'ossessivo richiamo al «cuchillo de oro». «[...] L'oro è un'arma di luce. Per i sacrifici alle divinità uranie si usavano solo coltelli d'oro. Parimenti i druidi tagliavano il vischio solo con un falcetto d'oro», J. Chevalier, *op. cit.*, *ad vocem*.

⁴⁸ Cfr. Á. Álvarez de Miranda, *op. cit.*, in particolare pp. 65-69.

⁴⁹ I. Georgescu, *op. cit.*, p. 628.

⁵⁰ Si veda a questo proposito: M. Alvar, *García Lorca y Freud*, in «Saber Leer», febrero 1993, LXII, pp. 4-5; J. C. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 12-26; J. Huélamo Kosma, *La influencia de Freud en el teatro de García Lorca*, in «Boletín de la Fundación Federico García Lorca», VI, 1989, pp. 59-83.

tamente a conoscenza⁵¹. In particolar modo la dialettica fra il principio di piacere e la pulsione di morte che Freud andava elaborando⁵², il dissidio fra Eros e Thanatos, starebbe alla base dei destini tragici di quasi tutti i personaggi lorchiani dal Amargo/el emplazado a Ignacio Sánchez Mejías «con toda su muerte a cuestras», ai vari gitani del *Romancero* fino ai morti ammazzati di *Bodas de sangre*.

⁵¹ Julio Huélamo Kosma analizza il teatro di Lorca, e soprattutto *las comedias imposibles*, da questa prospettiva metodologica concludendo che «se evidencian vinculaciones con la doctrina freudiana en el empleo recurrente de algunos conceptos, formulaciones y símbolos, claves en la teoría psicológica de Freud» fra i quali anche «la oposición dual entre el instinto de conservación y el instinto de destrucción». J. Huélamo Kosma, *La influencia de Freud en el teatro de García Lorca*, cit., p. 66.

⁵² «La morte non chiude la vita ma la sostanzia. Per altri versi, ne è la realizzazione ultima, e non l'antitesi. Sono grosso modo le conclusioni sconcertanti cui perviene Sigmund Freud nel 1920 col suo saggio *Al di là del principio di piacere* ribadite poi nel fondamentale *L'Io e l'Es* del 1922. Freud individua l'esistenza di una pulsione di morte, accanto alla pulsione alla vita; anzi sostiene che 'la meta di tutto ciò che è vivo è la morte' cioè che l'impulso primario di ciò che vive è quello di tornare alla condizione originaria di non vivente, di inanimato, di inorganico». Cfr. R. Ceserani, *op. cit.*, *ad vocem*.



GERMANA VOLPE
Università di Napoli L'Orientale
gvolve@unior.it

LA RELACIÓN MADRE-HIJA ENTRE CONTINUIDAD Y RUPTURA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Resumen

El ensayo considera el tema de la relación entre madre e hija enfocándolo a través del análisis de tres obras escritas por autoras españolas contemporáneas, a saber *Con mi madre* de Soledad Puértolas, *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité y *Carta a mi madre* de Esther Tusquets. La perspectiva es la de la hija que reacciona a la pérdida de la madre, debida a la muerte o a la enfermedad, y que, gracias a las reflexiones que ésta desencadena, inicia un proceso de autodescubrimiento.

Palabras clave: relación madre-hija, literatura de mujer, Carmen Martín Gaité, Soledad Puértolas, Esther Tusquets

Abstract

The essay considers the issue of the relationship between mother and daughter through the analysis of three works written by contemporary Spanish women authors, namely *Con mi madre* by Soledad Puértolas, *Lo raro es vivir* by Carmen Martín Gaité and *Carta a mi madre* by Esther Tusquets. The perspective is that of the daughter who reacts to the loss of her mother, due to death or illness, and who, thanks to the reflections that this triggers, begins a process of self-discovery.

Keywords: mother-daughter relationship, women's literature, Carmen Martín Gaité, Soledad Puértolas, Esther Tusquets

La atención hacia el tema de la relación entre madre e hija es sin duda uno de los aspectos más interesantes que supuso el auge de la literatura de mujeres en el panorama literario occidental de las últimas décadas del siglo XX. Asumo la expresión 'literatura de mujeres' en el sentido que le da Elaine Showalter como literatura de autodescubrimiento de las mujeres, cuyo rasgo es el «*self-discovery*, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity»¹, sin rechazar la acepción más general de «escritura de mujer

¹ E. Showalter, *A Literature of their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 13. Se trata de la última de las tres fases (*feminine*, *feminist* y *female*) que la estudiosa norteamericana distingue en la evolución de la novela inglesa escrita por mujeres en el siglo XIX, precedida por una primera fase femenina, de «*imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its*

que escribe conscientemente como mujer (lo cual no implica necesariamente un enfoque feminista)», en palabras de Biruté Cipliauskaitė². De todas formas, por supuesto no se trata tanto de esa literatura inspirada en el llamado «feminismo de la igualdad» como de la literatura que se fundamenta en el que se suele definir «feminismo de la diferencia»³. En España las escritoras tuvieron que esperar el fin de la dictadura franquista y el inicio del proceso de democratización para ‘empezar’ otra vez -aun siendo herederas de una larga y valiosa tradición⁴- a tomar la

standards of art and its views on social roles», y por una segunda etapa propiamente feminista, que se caracteriza por una actitud de «*protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy*» (*ibidem*).

² B. Cipliauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994 (1988), p. 10.

³ Como señala Alicia Redondo Goicoechea, «El feminismo de la igualdad es el movimiento histórico que tuvo lugar en el siglo XX, con honrosos antecedentes que se remontan hasta la Edad Media, y cuya finalidad fue, sobre todo, conseguir los derechos civiles de las mujeres en igualdad con los hombres» (*Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p. 29); este movimiento evolucionó hacia otra vertiente del feminismo, cuando las teóricas francesas e italianas y, posteriormente, inglesas y norteamericanas, «comenzaron a defender la especificidad del hecho femenino y propugnaron, incluso, la búsqueda de un nuevo orden simbólico, que representara la visión del mundo y los intereses de las mujeres, no presentes actualmente en las sociedades occidentales de visión e intereses claramente patriarcales. De ahí nació lo que luego se llamaría feminismo de la diferencia» (*ibid.*, p. 30).

⁴ Si bien la herencia cultural no conoce fronteras nacionales, me limito a considerar aquí la tradición literaria femenina en España, que puede contar con una larga serie de escritoras y poetisas que aportaron una apreciable contribución al panorama literario general. Al lado de las más estimadas que, al finalizar la dictadura franquista, ya formaban parte del llamado canon (sin aspirar a la exhaustividad, piénsese en autoras como Teresa de Jesús, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, u otras más recientes como Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Mercè Rodoreda), hay un largo etcétera formado por muchísimas otras que fueron invisibilizadas por una crítica demasiado orientada hacia una lectura masculina de los textos literarios: para hacer tan sólo algunos ejemplos, recordemos a María de Zayas, hoy en día objeto de numerosos estudios críticos, cuya fama y consideración iniciales se debilitaron durante el siglo XIX para resurgir en las últimas décadas del siglo XX gracias a la perspectiva de género, o también a otras autoras más recientes como Carmen de Burgos, cuya obra fue censurada por el régimen, o Rosa Chacel, desconocida durante los años de exilio; una mención aparte merece también María Teresa León, quien aparentemente decidió quedarse a la sombra de su esposo Rafael Alberti, autodefiniéndose «cola del cometa» (*Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970, p. 114), dejándonos con la duda de hasta qué punto los condicionamientos de la sociedad pesaban sobre ella. Por suerte la ginocrítica ha puesto en marcha una importante labor de recuperación de esas «voces femeninas otrora famosas y seguramente influyentes pero

palabra, de forma creciente después del silencio al que fueron sometidas durante casi cuarenta años. Tras alcanzar la sociedad española una serie de objetivos esenciales a nivel jurídico -piénsese, por ejemplo, en el principio de igualdad entre hombres y mujeres establecido en el artículo 14 de la Constitución del 1978 o en la ley de divorcio de 1981-, las autoras españolas, en la estela de lo que se estaba gestando en otros países como Francia, Italia, Inglaterra o EE.UU., tomaron conciencia de que los cambios deseados solo se habían producido de forma parcial y de que, para realizarse cabalmente, necesitaban llegar al ámbito social y cultural. Por lo tanto se propusieron abandonar los moldes de la tradicional escritura masculina y patriarcal para explorar lo intrínseco femenino, ofreciendo una mirada diferente y personal en unos textos que llevaran lo que Alicia Redondo Goicoechea definiría las «marcas perceptibles de esta feminidad»⁵. La adopción de esta nueva perspectiva ofreció un abanico de nuevas posibilidades a aquellas escritoras que optaron por generar su propio discurso sobre la realidad; un discurso cuyos hilos temáticos giraban en torno a la reivindicación de la ‘diferencia’ y especificidad del yo femenino.

A este respecto conviene recordar que el frente de las teóricas del feminismo no es monolítico y que no todas convergen en la idea de la existencia de una ‘esencia’ femenina⁶. De hecho, es cierto que el discurso dominante patriarcal siempre ha pretendido justificar la posición marginal de la mujer, tildándola de ‘la Otra’. Como explica Simone de Beauvoir: «La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad»⁷; todo ello apunta a que la

después ‘perdidas’» (Geraldine C. Nichols, *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1992, p. 6) a causa de la cultura hegemónica patriarcal.

⁵ A. Redondo Goicoechea, *op. cit.*, p. 34.

⁶ La mencionada Elaine Showalter, por ejemplo, escribió: «La idea de “una imaginación femenina” me inquieta. La teoría de una sensibilidad femenina que se revela en imágenes y formas específicas a la mujer se aproxima peligrosamente a los viejos estereotipos. [...] Yo creo en cambio que la tradición literaria femenina viene de las relaciones todavía en estado de evolución entre la escritora y su sociedad» (*A literature of their own*, Princeton, Princeton UP, 1977, p. 12).

⁷ *El segundo sexo*, traducción de Alicia Martorell, Madrid-Valencia, Ediciones Cátedra-PUV, 2017, p. 50.

supuesta 'diferencia' femenina no es un hecho biológico, sino una construcción histórica y cultural de la narración hegemónica.

Dentro de este marco ideológico, sea cual sea el origen de esta diferencia, es bien evidente que el tema de la maternidad y de la relación materno-filial adquiere especial importancia. La relación con la madre y la rievocación de la figura materna constituyen por lo tanto elementos frecuentes en la escritura femenina, que va enfocándose hacia la búsqueda y la definición de los rasgos identitarios de un sujeto femenino, a la vez individual y colectivo, que se niega a ser el objeto de una representación heteroconstruida y se lanza a la aventura del autoconocimiento. Redondo Goicoechea observa que:

La relación con la madre se ha demostrado como una revisión vital para las mujeres, que ha producido cientos de libros, en todo el mundo, y que no ha sido estudiada con anterioridad ni por la literatura ni por la psicología. Las variadas opciones de las autoras van desde el odio o el rencor hasta la identificación y el amor profundo, pasando por el reconocimiento de la obra materna y la aceptación de sus valores como modelos de vida, algo que aportan algunas autoras en estas últimas décadas⁸.

La idea que subyace al presente escrito es la de examinar algunas de estas 'opciones' para poder valorar cómo en la España democrática la relación entre madre e hija se mantiene en vilo entre viejas dinámicas relacionales y nuevas exigencias y cómo ello repercute en la construcción identitaria de la mujer. En las obras objeto de este estudio la relación materno-filial se observa desde una perspectiva peculiar, a saber la de la hija que reacciona a la ausencia de la madre, debida a la muerte o a la enfermedad. Ésta se convierte en el detonante de una reflexión que puede adquirir diferentes matices según los casos. Los textos fueron publicados en un brevísimo lapso de tiempo de cinco años: *Lo raro es vivir*⁹ de Carmen Martín Gaité (1996), *Correspondencia privada*¹⁰ de Esther

⁸ A. Redondo Goicoechea, *op. cit.*, p. 114.

⁹ Para las citas utilizo la riedición de Anagrama de 2022 (Barcelona, 1996).

¹⁰ Para las citas utilizo la riedición de Anagrama de 2005 (Barcelona, 2001), pero señalo que el texto en que focalizaré mi atención es exclusivamente la primera de las cuatro cartas que componen el libro, a saber *Carta a mi madre (divina entre las diosas...)*, por ser la única que se ciñe al tema que nos ocupa. La *Carta...* ya había sido publicado en 1996 con

Tusquets (2001) y *Con mi madre*¹¹ de Soledad Puértolas (2001); pero el orden cronológico no es el criterio que va a vertebrar mi análisis, puesto que me parece más interesante empezar por la novela que presenta una mayor continuidad de valores entre la hija y la madre, para terminar con la que exhibe una fuerte actitud de ruptura, pasando como *in crescendo* por el texto que se pone en una posición intermedia entre las dos.

Con mi madre de Soledad Puértolas¹² es un texto íntimo, autobiográfico, en que la autora se propone encarar el luto debido a la muerte de su madre a través de la escritura. En este sentido el *incipit* es muy esclarecedor:

Mi madre murió el 26 de enero de 1999. Desde ese día, por necesidad, para no sentirme desbordada por el dolor, he ido escribiendo sobre ella, sobre lo que ha significado su vida y su muerte. No es en absoluto fácil vivir en su ausencia, sin escuchar esa voz cada vez más enroquecida que irrumpía en casa a través del hilo telefónico y que, después de preguntar indefectiblemente, sin fallar ni una sola vez, cómo se encontraban mi marido y mis hijos, se explayaba en quejas. Mi madre que, durante la mayor parte de su vida, jamás se había quejado de nada, al final se quejó¹³.

El tono de íntima confesión, que la autora-narradora consigue crear ya desde las primeras páginas, hace a quien lee empáticamente participe en la narración de los recuerdos y las vivencias evocadas, como también en las reflexiones que ésta origina; de esta manera el yo lector puede fácilmente sintonizarse y reconocerse en el yo narrativo. Es de notar que, sin embargo, el carácter comedido y sincero del discurso impide caer en la sensiblería; destaca más bien la intención de convertir la dolorida experiencia de la pérdida en un momento de crecimiento

el título de *Carta a la madre* en la ampliamente conocida antología *Madres e hijas*, a cargo de Laura Freixas y publicada por la editorial Anagrama, y se publicará también en *Carta a la madre y cuentos completos* en 2009 (Editorial Menoscuarto).

¹¹ Para las citas utilizo la riedición de Anagrama de 2003 (Barcelona, 2001).

¹² Soledad Puértolas (Zaragoza, 1947) es una de las protagonistas más apreciadas de la escena literaria española de los últimos cincuenta años; ha publicado más de cuarenta títulos entre novelas, ensayos y cuentos, entre los cuales recordamos *El bandido doblemente armado* (1979), *Queda la noche* (1989), *La vida oculta* (1993), *Recuerdos de otra persona* (1996), *La señora Berg* (1999), *Historia de un abrigo* (2005) y *Cielo nocturno* (2008). Ha recibido, además, muchos galardones y reconocimientos, como el ingreso en la Real Academia Española en 2010.

¹³ S. Puértolas, *Con mi madre*, ed. cit., p. 9.

personal. En efecto, si es verdad que «el recurso de primera persona sirve como el modo más apropiado para la indagación psicológica»¹⁴, sin duda la escritura autobiográfica (me atrevería a decir que toda escritura literaria) alcanza aquí un valor terapéutico en la medida en que ayuda a la autora-narradora a mantenerse conectada con su madre y a sobrellevar el duelo de su ausencia. La figura de la madre, muy presente en toda la narrativa de la autora zaragozana, adquiere unos matices quizá algo idealizados, que responden al deseo de reafirmarla como modelo a seguir y punto de referencia. Puértolas habla de «un sentido de continuidad»¹⁵ que se despierta en su interior y la enlaza con su madre, de manera que la terapia puesta en marcha por la escritura radica esencialmente en hacer aflorar ese lazo indisoluble: a partir de la «complicidad silenciosa»¹⁶ que se estableció muy pronto entre ellas, la relación materno-filial se abre paso entre silencios y palabras cargadas de significado. Si por un lado la autora insiste en la afinidad («Otra vez veo que me comporto como mi madre»¹⁷ y «Eres como yo, decía, satisfecha»¹⁸), por otro asevera la dificultad de «vivir sabiendo que nunca conoceré del todo a mi madre y que sus motivaciones más profundas le pertenecen exclusivamente a ella»¹⁹. El retrato de la figura materna que se dibuja a partir de la ausencia está formado por lo tanto por unos claroscuros donde los espacios sombríos se deben no sólo a la habitual distancia generacional, sino también a la diferencia de circunstancias históricas en que les tocó vivir. El silencio, el dolor y la contención delimitan el espacio interior de la madre y obstaculizan la posibilidad de hondo conocimiento por parte de la autora-narradora: «Percibo, durante largos, larguísimos años, que se ha establecido dentro de mi madre un gran silencio»²⁰. En este silencio se refleja el de todas las mujeres dominadas, silenciadas e invisibilizadas bajo la dictadura franquista; y en este silencio se cifra la distancia que la hija intenta salvar afirmando

¹⁴ B. Ciplijauskaitė, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ S. Puértolas, *ed. cit.*, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 161.

¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰ *Ibid.*, p. 147.

que «no era tan de derechas»²¹ y que «no era una mujer convencional»²², o atribuyéndole la convicción democrática de que «todos somos iguales»²³. Entonces el disimulo sería el indicio de una íntima desaprobación del régimen, nunca revelada abiertamente ni siquiera a su hija, quizás en un extremo intento de protegerla. Sin embargo, la autora zaragozana, quien luce su actitud indómita declarando «Es todo lo que pido: rebeldía. No ceder jamás. No abandonar jamás. Resistir»²⁴, no se detiene mucho en el terreno escurridizo del desencuentro generacional²⁵, prefiriendo focalizarse en la continuidad y en el amor recíproco como única vía para encontrar alivio al dolor del luto y dar un sentido estructurador a la existencia. Puértolas escudriña el pasado para encarar el futuro: «Busco ahora palabras que puedan definir lo que siento. La incertidumbre, el desconcierto y el dolor de su ausencia, unida al deseo de felicidad. El mío y el suyo. Tuvo que ser feliz, me digo, conoció la felicidad. Debo ser feliz. Dondequiera que esté, mi madre me lo pide. También por mí, dice»²⁶.

En este sentido es relevante notar la sintonía que se establece entre el texto que nos ocupa y la teoría elaborada por Luisa Muraro en el célebre libro *L'ordine simbolico della madre*²⁷, publicado en Italia en 1991 y traducido al español en 1994²⁸, en que la filósofa italiana muestra la importancia de la relación con la madre como modelo de las relaciones futuras y vincula la pérdida del sentido del ser a la remoción cultural de nuestra relación con la madre llevada a cabo por el patriarcado: «Dalla madre, dalla nostra antica relazione con lei, se lasciamo che ci parli, possiamo imparare a combattere il nichilismo, che è perdita del senso dell'essere»²⁹. De ello se desprende que saber amar a la madre, y redu-

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 118.

²³ *Ibid.*, p. 117.

²⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵ Como es bien sabido, el tema del desencuentro generacional inflamó el debate público en España durante los años de la Transición democrática y sigue abierto.

²⁶ S. Puértolas, ed. cit., p. 162.

²⁷ Para las citas utilizo la edición revisada y ampliada de Editori Riuniti de 2022 (Roma, 1991).

²⁸ La traducción al español, a cargo de Beatriz Albertini, fue editada por la editorial Horas y Horas de Madrid.

²⁹ L. Muraro, ed. cit., p. 29.

cir por lo tanto la distancia que nos separa de la matriz de la vida, nos da o restituye el auténtico sentido del ser³⁰. Esto es aún más cierto en el caso de las mujeres que conocen muy bien, porque la experimentan a diario, la dificultad de autosignificarse en la cultura patriarcal, aun cuando no se le niega formalmente el derecho a tomar la palabra; una dificultad causada, según Muraro, por el silenciamiento de la función fundamental que cumple la madre al enseñarnos a hablar. Reconocer la propia dependencia de la madre y reivindicar su papel mediador con nuestra capacidad de comunicar con el mundo es el primer paso hacia la afirmación del orden simbólico de la madre, es decir de la capacidad de producir significados originales a partir de la lengua materna que mantiene juntas el cuerpo y la palabra, la experiencia y el lenguaje. De hecho, Muraro afirma «Tendo a pensare che sia proprio così, che tutto quello che ho imparato bene, in qualche modo me lo abbia insegnato lei personalmente»³¹ y añade «alla filosofia [...] sono stata introdotta da lei, come ogni altra cosa che so»³²; estas aseveraciones encuentran eco en la de Puértolas «Por eso siempre he tenido la sensación de que ha sido mi madre la responsable de que la imaginación, la necesidad de escribir, se haya ido abriendo paso a lo largo de mi vida»³³, en que atribuye a la madre el mérito de haberla iniciado en el arte de la escritura. Por esta razón, el libro que la autora zaragozana ofrece al público es al mismo tiempo un acto de amor y un homenaje a la madre, además de la evidencia del viaje personal de autoindagación psicológica y autoconocimiento favorecido por el reencuentro con la matriz de la vida. Es la madre-matriz de la vida la que le pide que siga amando la vida: «Da a la vida lo que me estás dando a mí. Ama la vida como me estás amando a mí»³⁴, posibilitando la elaboración del luto y abriendo una perspectiva nueva sobre la muerte como una nueva etapa de la relación materno-filial en la que la presencia física es substituida por una proximidad espiritual. De esta manera, se hace explícito el procedimiento metaliterario al que recurre la autora al declarar: «Le he puesto un tí-

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 18.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ S. Puértolas, ed. cit., pp. 22-23.

³⁴ *Ibid.*, p. 161.

tulo a estas páginas [...] 'Con mi madre'»³⁵; el título no se refiere sólo a la vida pasada con la madre, sino al deseo, o más bien, a la toma de conciencia de que seguirá viviendo con ella en el futuro, puesto que en ella reside el auténtico sentido de su ser.

En *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité³⁶ el sentido de continuidad se da a través de algunos recursos narrativos, como la identidad del nombre de pila de la protagonista, Águeda Soler, con el de su madre recién fallecida, Águeda Luengo, y la interpretación del papel de ésta a que la primera se ve obligada para visitar a su abuelo, que se encuentra hospitalizado en un geriátrico, y que es necesario mantener a oscuras de la muerte de su hija. De ahí que, además de la pérdida de la madre que ya de por sí suele poner en marcha un proceso de revisión del pasado, Águeda debe hacer frente a esta sustitución, no por necesaria menos dolorosa, que le propone el doctor Ramiro Núñez del geriátrico y que tendrá lugar al final de la novela. La narración abarca el tiempo de una semana en que la protagonista -autora de canciones rock y archivera, de treinta y cinco años- toma la decisión de acceder a la propuesta, mientras que el tiempo presente de la narración se sitúa aproximadamente dos años después de los hechos contados. Así que, para prepararse al encuentro con el abuelo, Águeda necesita entrar en el personaje de su madre, la famosa pintora Águeda Luengo: esta estrategia narrativa permite a la autora meterse de lleno en el tema de la relación materno-filial y de sus conflictos y contradicciones. Madre e hija no tenían una relación idílica, por lo menos a partir de la adolescencia de ésta y a raíz de la separación de los padres. Sin embargo, la situación presente le exige a la hija encarar el enfrentamiento con la figura materna, que había intentado esquivar cuando ella estaba con vida. Sobre el telón de fondo de una relación conflictiva entre

³⁵ *Ibid.*, p. 85.

³⁶ Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925 - Madrid, 2000) es una de las voces femeninas más estimadas de la literatura hispánica del siglo XX. Componente de la llamada Generación de los '50 o Generación del medio siglo, fue autora de numerosas novelas, como por ejemplo *El balneario* (1954) ganadora del prestigioso Premio Café Gijón, *Entre visillos* (1958), con la que ganó el Premio Nadal, *Las ataduras* (1960), *Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974), *El cuarto de atrás* (1978) galardonada con el Premio Nacional de Literatura, *Desde la ventana* (1987), *Nubosidad variable* (1992), *La reina de las nieves* (1994) e *Irse de casa* (1998), mientras la novela que tomamos en consideración para nuestro estudio, *Lo raro es vivir*, le valió el Premio Fastenrath. Además de la narrativa, cultivó también con éxito el ensayo y la traducción.

un padre débil e indeciso y una madre fuerte y resuelta, la personalidad de Águeda se ha desarrollado de manera contradictoria, procurando encontrar un difícil equilibrio entre el deseo -casi siempre frustrado- de sentirse amada, aceptada y protegida por un lado, y un afán de libertad y plenitud que la alejaba de su familia por otro.

Me he pasado más de media vida diciéndoles a mis padres cosas que no tenían nada que ver con las que hubiera querido decirles, educando mi voz para que se acoplase a una traición que fue dejando de serlo a medida que se debilitaba la voluntad, cediendo a los pactos de disimulo y medias verdades que la relación entre ellos proponía a modo de paliativo insensible para aliviar la inquietud sin hurgar en sus causas. Aprendí desde edad bastante temprana a mirarme en aquel espejo oblicuo donde mi rostro asomaba a medias tapado por el de ellos, pero no me di cuenta de que estaban torcidas las sonrisas hasta que empezó a reflejarnos solas a mamá y a mí con la sombra de él al fondo³⁷.

El espejo le restituye a Águeda-hija la imagen dual de ella con su madre que se perfila con la sombra del padre al fondo, indicio de unas relaciones enrevesadas, concretadas en las sonrisas torcidas, en las que la ausencia paterna ha influenciado el trato entre madre e hija. Si a ambas les toca la función de espejo del sujeto masculino, según las formulaciones teóricas de Luce Irigaray³⁸, es a la hija a quien le queda el rostro «a medias tapado por el de ellos», imagen que refleja y expresa la dificultad de autodescubrirse y construir su propia personalidad, ya en una «edad bastante temprana», sin dejarse deslucir por sus progenitores. A ambos la hija les recrimina por «la tiranía de unos padres separados y cultos, que dicen haberla educado para que vuele con alas propias y no caiga en sensiblerías»³⁹; sin embargo, la madre es la que mayor resistencia ofrece al afán de afirmación

³⁷ C. Martín Gaité, *Lo raro es vivir*, ed. cit., p. 99.

³⁸ En la misma línea de lo que hemos apuntado acerca de Simone de Beauvoir, la filósofa francesa Luce Irigaray afirma que en la cultura patriarcal la mujer sirve de espejo para la autorrepresentación del sujeto masculino; lo femenino funcionaría como una superficie vaciada, que le devuelve al hombre la imagen de su superioridad fálica. Por esta razón, Irigaray escribe que «la negación de una subjetividad a la mujer, ésta es sin duda la hipoteca que garantiza toda constitución irreductible de objeto: de representación, de discurso, de deseo». En *Speculum. Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Saltes, 1978 (1974), p. 149.

³⁹ C. Martín Gaité, ed. cit., p. 193.

de la protagonista, es ella la que le causa las mayores inquietudes. El natural y legítimo deseo de amor y aceptación por parte de la madre choca con una suerte de inaccesibilidad de ésta, creada por el aura de su prestigio como artista (que no deja de tener efecto también sobre otros personajes de la novela, como por ejemplo la profesora de las gafitas, Rosario Tena), así como por su temperamento decidido; revelador es el comentario que cierra la descripción de un sueño en que Águeda vuelve a ver a su madre difunta: «Supe que todo se arreglaría si nos abrazábamos ella y yo, pero no era capaz de acercarme ni de decirle una frase cariñosa, aunque lo deseaba mucho»⁴⁰. La incomunicación que se ha ido estableciendo entre ellas a lo largo del tiempo es la consecuencia de una falta de empatía y ternura por parte de Águeda-madre (aunque no se sabe a ciencia cierta si es real o percibida), de la que la hija deja constancia al mencionar «la mirada impasible de mi madre»⁴¹, y de un diálogo incompleto y marcado por la reticencia: «Me gustaba presumir ante mis amigos de madre no empachosa ni fiscalizadora, pero nada ansiaba tanto como sus preguntas y el gozo maligno de dejarlas sin contestar»⁴², afirma la protagonista. Incluso la costumbre de escribir cartas a la madre, sin llegar a enviárselas, es reveladora del deseo de comunicarse con ella (declinación del tema martingaitiano de la búsqueda del interlocutor) y al mismo tiempo de la dificultad de hacerlo. En una de estas cartas, que presenta todos los rasgos de un desahogo personal, leemos:

Quisiera, aunque no sea capaz de pedírtelo, buscar contigo los puntos de contacto que puedan existir a pesar de nuestras diferencias, que me ayudaras a aceptarlas, es cuando las olvidas o cuando pretendes anularlas cuando se ahonda el foso que nos separa, y no sé desde cuándo. Quisiera saber también en qué te he defraudado, ya sé que no soy de fácil acceso y que pongo barreras, que puedo parecer poco flexible, pero tú te doblegas tan poco como yo⁴³.

Lo inexpresado, lo no dicho amplifica las incomprensiones y hace que la demanda de amor de la joven quede constantemente frustrada, lo cual re-

⁴⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁴¹ *Ibid.*, p. 164.

⁴² *Ibid.*, p. 167.

⁴³ *Ibid.*, p. 192.

percute inevitablemente en el desarrollo de su personalidad, en la sensación de desprotección, en la adicción al alcohol y en la tendencia a enredarse en relaciones sentimentales complejas. De manera que la muerte de la madre, y la consecuente necesidad de sustituirla en la visita al abuelo enfermo, le ofrece la ocasión para revisar su vida y la relación con ella, puesto que «las vidas van siempre en borrador, tal que así las padecemos, nunca da tiempo a pasarlas en limpio»⁴⁴. De hecho, otra vertiente interesante de la novela, que corre parejas con el tema de la relación materno-filial, es el existencialismo, patente también en el título de la canción escrita por Águeda, *Lo raro es vivir*, epónimo de la novela misma. La metáfora de la vida en borrador, que nunca se llega a pasar en limpio, remite a la lucha contra el tiempo que todo ser humano acomete y a las estrategias que utilizamos para distraernos de la angustia del vivir. A la manera de Kierkegaard, Sartre y Heidegger, la autora de este «enterrock de vivir con penas amputadas, rock de sobrevivir»⁴⁵ reflexiona sobre la extrañeza de vivir y la idea de la muerte, porque «desde que el mundo es mundo, vivir y morir vienen siendo la cara y la cruz de una misma moneda echada al aire»⁴⁶. En su caso, la muerte de la madre, por muy penosa que sea, representa una vuelta de tuerca para su vida, en la medida en que le permite pacificarse con ella. Con el traje de su madre puesto y con el pelo arreglado en un moño medio deshecho, como ella solía llevarlo, Águeda acude al geriátrico para visitar al abuelo y ya se nota, por lo menos así hace el doctor Núñez, que algo está cambiando:

-No parece usted la misma de hace una semana -dijo- permítame que la felicite.

Bajé los ojos.

-Claro, me he disfrazado de mi madre.

-Se equivoca si cree que me refiero a eso. No se ha disfrazado usted de nada. Todo lo contrario. Ni siquiera me refiero a que me parezca usted más o menos guapa que el otro día. Es que de pronto me encuentro ante alguien que no se esconde, que va al bulto de las cosas, ante una persona de verdad. Y sé que ella se alegraría de estarla viendo así, como yo la veo⁴⁷.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 223.

En un proceso de autoconocimiento ya encaminado, la conversación con el abuelo la obliga a mirarse a sí misma a través del punto de vista de su madre y, por consiguiente, a mirar a ella desde una perspectiva renovada, lo cual le permite *pasar en limpio* lo que había quedado bloqueado en un *borrador* cuajado de errores y omisiones, y reconocerse por fin en la imagen especular de la madre. Simbólicamente la liberación del anclaje en el pasado posibilita la realización de un proyecto de futuro, así que aquella misma noche Águeda concebirá con su marido Tomás a su hija Cecilia, cuya presencia en el epílogo, o sea en el tiempo presente de la narración, testimonia por fin la reconciliación con lo materno.

En la primera de las cartas que componen el libro *Correspondencia privada* de Esther Tusquets⁴⁸, a saber la *Carta a mi madre (divina entre las diosas...)*, asistimos una vez más al momento crucial de la pérdida de la madre por parte de la autora, aunque en realidad se habla de una enfermedad invalidante más que de la muerte, condición que sin embargo ya provoca un sentimiento de pérdida. La crítica⁴⁹ ha destacado en más de una ocasión el carácter vengativo del texto, tomando al pie de la letra lo que la misma autora declara al final de la carta: «tal vez comencé esta carta con la intención de convertirla en un ajuste de

⁴⁸ Esther Tusquets (Barcelona, 1936 – Barcelona, 2012) fue editora y una de las autoras más acreditadas y originales de la literatura española contemporánea. Publicó una trilogía de novelas compuesta por *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979, Premio Ciudad de Barcelona) y *Varada tras el último naufragio* (1980), donde el elemento erótico se combina con la indagación psicológica. Entre las demás novelas suyas recordemos *La reina de los gatos* (1993) y *Para no volver* (1995), así como los cuentos *Relatos eróticos* (1990), *La niña lunática y otros cuentos* (1996) y *Con la miel en los labios* (1997).

⁴⁹ Así lo hace Mercedes Mazquiarán de Rodríguez cuando afirma que la autora «intenta realizar un ajuste de cuentas con su anciana madre» («*El mismo mar de todos los veranos* y *Carta a la madre*: un diálogo intratextual», en «Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas», tomo III, Madrid, 6-11 de julio de 1998, pp. 671-675), pero también Ramón Buckley al definir la escritura como un ejercicio de *katharsis*, que «en el caso de la Tusquets se asemeja más a un ajuste de cuentas» (*Todo sobre mi madre*. En «Revista de Libros», 1 noviembre 2001, p. 1; consultado en <https://www.revistadelibros.com/todo-sobre-mi-madre/> el día 02.07.2024). Asimismo, María Caballero Wangüemert, al referirse a la *Carta a mi madre (divina entre las diosas...)*, escribe que se trata de «una carta que el lector percibe como auténtico ajuste de cuentas frente a la madre enferma y decadente» (M. C. Wangüemert, *De los intersticios vitales adheridos al espejo de las palabras: la maternidad en Riera, Tusquets y Puértolas*, en *Las trampas de la emancipación. Literatura femenina y mundo hispánico*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2012, p. 222).

cuentas»⁵⁰. Sin duda la intención inicial del texto es la de un desahogo emocional y una descarga de un peso abrumador que evidentemente la autora ha llevado durante mucho tiempo. Dentro de un marco autobiográfico que dota al texto con una estructura fragmentaria en la que los recuerdos de la vida pasada, desde la infancia hasta el pasado más reciente, se superponen y se confunden, la carta se presenta como la expresión de un arrebatado de pasiones encontradas de la hija hacia la madre: si el aspecto más evidente está constituido por las recriminaciones y críticas, hay también indicios entre líneas que apuntan a la adoración filial propia de la infancia y a una constante demanda de amor y aprobación en la edad madura. La descripción de la madre, que adquiere unos acentos sarcásticos ya a partir del subtítulo (*divina entre las diosas...*), ofrece al lector un retrato implacable no sólo de ella, sino también -como viene siendo habitual en la obra de la autora catalana- de la alta burguesía barcelonesa de posguerra. Como observa Ana María Moix, «la narrativa de Esther Tusquets compone, en su conjunto, un espléndido ajuste de cuentas con los valores tradicionales dominantes en España a lo largo del siglo»⁵¹. Los dos matices aparecen íntimamente relacionados, ya que lo que la autora le reprocha a la madre es en buena medida algo que se origina de «esa burguesía timorata y sin raíces»⁵² a la que ambas pertenecen, y de la cual la hija quiere tomar las distancias. El carácter epistolar del texto permite a la narradora elaborar un discurso ficticio dirigido a la destinataria, una suerte de diálogo de sentido único, puesto que la madre es silenciada por sus condiciones de decadencia. El uso del «yo» autorial, que escribe a un «tú» al mismo tiempo cercano y distante, ansiando a cada paso amorrar esa distancia, hace que el lector mire al mundo interior que se vuelca en el texto desde una perspectiva muy próxima y solidaria. Esta interioridad muestra la fragilidad de la hija que se enfrenta a la firmeza de la madre, enfatizada por «la indeclinable vocación de divinida-

⁵⁰ E. Tusquets, *Correspondencia privada*, ed. cit., p. 39.

⁵¹ A. M. Moix, *Una narrativa ejemplar*, en «Cuadernos de estudio y cultura», n. 27, 2007, pp. 27-33 (p. 32).

⁵² E. Tusquets, ed. cit., p. 9.

d»⁵³ y por la «inefable excelsitud»⁵⁴ de ésta. Es de notar que incluso el aludido sarcasmo, con que la narradora describe todo lo referente a su madre, deja traslucir el afán frustrado de ser amada, que ella comparte con la protagonista de la novela de Martín Gaité. Asimismo, la vuelta a la casa de familia, que se realiza en el sueño descrito al principio de la carta, representa, a nivel del inconsciente, el deseo de regresar al útero materno, a esa unión indisoluble con el cuerpo de la madre que la vida intrauterina representa⁵⁵. No obstante, la escritura tusquetsiana se muestra vehemente y lacerada, no sólo a nivel lexical y discursivo, sino también a nivel sintáctico, a través del uso abundante de paréntesis y guiones que crean subtextos e incisos, a veces muy largos, que diluyen la oración principal, dejando una impresión de inmediatez y espontaneidad del sentimiento. De manera que la fuerza que emana del texto nos obliga a considerar las abundantes recriminaciones como el elemento prioritario y razón primaria que impulsa a la escritura. La figura materna se convierte en el blanco de las críticas por encarnar un modelo de mujer, y desde luego de madre, que no encaja con las exigencias de amor y comprensión de la hija. Por un lado, exhibe una perfección que la coloca a una altura inalcanzable: no sólo es «divina entre las diosas...», sino también «la más alta, la más rubia, la de ojos más claros»⁵⁶ (según el canon estético eurocéntrico de la época franquista) y «también la más inteligente»⁵⁷. Casi elevándola a la categoría mítica, la autora afirma: «se insinuaba subrepticia la sospecha de que eras superior al común de los mortales»⁵⁸; además, a un nivel más humano que, sin embargo, la diferencia de la mayoría de las mujeres de su época, recuerda que «conducías el coche [...] nadabas un crol impecable [...] tú parecías saberlo todo sin haber recibido clases de nada»⁵⁹ y que

⁵³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ También Mercedes Mazquiarán de Rodríguez habla de «la añoranza por volver al recinto materno, al primer hogar, al útero» (*art. cit.*, p. 672).

⁵⁶ E. Tusquets, *ed. cit.*, p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

era «gran señora»⁶⁰, «muy elegante en el vestir»⁶¹, capaz de fascinar a todos y hasta amansar los feroces pastores alemanes⁶². Por otro lado, esa misma figura materna parece reunir una amplia gama de defectos y limitaciones inexcusables: a partir de «el más despiadado e inmisericorde de los sarcasmos [que] no parecía alterar a nadie, salvo a quien en aquella ocasión concreta los padecía»⁶³ hasta sus «frívolas simpatías por los nazis»⁶⁴, pasando por la incapacidad de establecer «un vínculo de afecto importante con otra mujer, comenzando por tu madre [...] y terminando en tu nieta»⁶⁵; está claro que este último reproche oculta un descontento acerca de la carencia de afecto que ella misma padece. Efectivamente, la madre revela una postura un tanto machista, dado que manifiesta una predilección por los hombres, bien por su padre (frente a la madre), bien por esa «devota corte de admiradores incondicionales [...] todos ellos varones»⁶⁶ de la que suele rodearse; sólo su marido queda excluido de este círculo mágico, siendo «tan obstinada tú en menospreciarle como él en a ti mitificarte»⁶⁷. Sin embargo, la madre misma es víctima de las convenciones y compromisos sociales, habiéndose visto obligada a casarse con un hombre al que no amaba; su personalidad es el resultado de la difícil coexistencia entre los ideales libertarios heredados de su padre, quien «era volteriano y librepensador y colaboraba en revistas nada ortodoxas»⁶⁸ (y, sin embargo, la había instado a que accediese a casarse), y el tradicionalismo propio del tiempo, perfectamente encarnado en «los miembros de la encopetada y pretenciosa y ultraconservadora familia»⁶⁹ de su marido. Prototipo de la malmaridada, que nunca seguiría los preceptos del *Libro de la perfecta casada* de Fray Luis de León⁷⁰ (ni, cabe suponer, muchos de los de la *Sección femenina*) que había ofrecido modelos de conducta a tantas

⁶⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

⁶² *Ibid.*, p. 28.

⁶³ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁰ *Ibidem.*

generaciones de mujeres en España a lo largo de los siglos; tradicionalista y machista pero al mismo tiempo independiente y culta hasta el punto de leer a Zola, a Balzac y a Voltaire en el idioma original⁷¹, esta mujer tan singular no deja de ejercer su atractivo sobre la hija, a pesar de sus muchos incumplimientos:

No cumpliste, cierto, varias de las funciones que se asignan comúnmente a las madres, y que yo desesperadamente necesitaba, pero colmaste nuestra infancia de arrobos de leche condensada al baño maría y de todo un mundo mágico de relatos maravillosos -extraídos en su mayor parte de los cuentos de hadas y de las historias de la mitología clásica-, que conformarían nuestra imagen del mundo⁷².

Para bien o para mal, la hija le atribuye por lo tanto el mérito de haber configurado su visión del mundo y, quizás, también el de haberla iniciado en la escritura, introduciéndola simultáneamente en el mundo del *mythos* y del *logos*, de la misma manera en que Soledad Puértolas reconociera la importancia de la mediación materna con el arte literario. Es suya la imagen del espejo en que la narradora se contempla y forja su propia personalidad: sin duda, los rasgos contradictorios de su temperamento corren parejas con los sentimientos discordantes que la hija experimenta en la infancia, cuando la mirada materna podía atemorizarla: «una mirada centelleante y terrible que, como la de la gorgona, nos podía dejar petrificados»⁷³ (que nos recuerda «la mirada impasible» de Águeda Luengo); o su rareza podía causarle vergüenza: «cierto que en algunos momentos hubiera preferido una madre corriente, más convencional»⁷⁴ (como acaso hubiera preferido también Águeda Soler); pero al mismo tiempo quedaba cautivada por su hechizo: «pero fuiste una madre seductora –más seductora por lo distante– y yo literalmente te adoraba»⁷⁵. El paso a la edad adulta es marcado por un cambio de actitud, que se produce cuando la madre deja de ser el centro de su vida,

⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

⁷² *Ibid.*, p. 20.

⁷³ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

a raíz de esa distancia, y cuando la hija empieza a reflexionar sobre su relación con ella:

¿Qué ocurrió después, mamá? A menudo preguntas o aventuras en qué momento, a qué edad, dejé yo de quererte, y dejó de quererte mi hermano y han dejado de quererte mis hijos, porque al parecer, tú así lo dices, todos -menos mi padre, claro, pero a él no lo nombras- hemos dejado, antes o después, de quererte (aunque preguntas siempre el cuándo, pero nunca el porqué, como si se tratara de un fenómeno debido a nuestra malevolencia e ingratitud u obedeciera a un proceso natural e irreversible, algo, en cualquier caso, que no tuviera nada que ver contigo ni con tu actitud) [...]. Y yo no respondo nada, porque no lo sé: no sé a qué edad dejé de quererte, no sé si he dejado ni si dejaré de quererte nunca. No sé en qué preciso momento algo se echó a perder en nuestra relación⁷⁶.

El texto se hace gradualmente más sosegado y reflexivo, a medida de que la autora se autodescubre, o sea descubre el verdadero origen del *vulnus* padecido, gracias al acto terapéutico de la escritura: «si nuestra relación se quebró [...] no fue por nada que me dijeras, me hicieras, me dejaras de hacer [...]. Fue porque comprendí [...] que nunca [...] lograría tu aprobación»⁷⁷ y que «nunca [...] ibas a permitir que te hiciéramos feliz»⁷⁸. A estas alturas, seguir considerando esta carta como un ajuste de cuentas -aunque la misma Tusquets nos autorice a hacerlo- parece limitado; el carácter vengativo, al que se ha aludido, se diluye en el final, cuando se hace más evidente el aspecto de indagación psicológica. De hecho, la misma autora ha insinuado una duda sugerida por el adverbio *tal vez* («tal vez comencé esta carta con la intención de convertirla en un ajuste de cuentas»), y afirma que no está segura de haber dejado de quererla, mientras concluye la carta con un sentimiento de resignada pacificación:

pero he descubierto que los agravios y las agresiones han dejado mucho de importarme, que hace mucho tiempo también que, sin ser consciente de ello, he bajado ante ti la guardia, que he

⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

aceptado que ni siquiera ahora, ante la proximidad de la muerte,
recurras a mí ni aceptes de mí nada, que la historia se ha cerrado,
ha concluido, que ha bajado definitivamente el telón y estamos
definitivamente en paz⁷⁹.

~ ~ ~

El análisis de los textos evidencia que la escritura de las tres autoras arranca de ideas y necesidades comunes, básicamente constituidas por el deseo de seguir manteniéndose ancladas en la figura materna después de la pérdida, de una forma u otra, cultivando el sentido de continuidad con ella -como en el caso de Soledad Puértolas-, o procurando pacificarse con su recuerdo -como en el caso de la protagonista de la novela de Carmen Martín Gaité y de la autora-narradora del texto de Tusquets-. Además de eso, a través de una óptica marcadamente femenina, las tres utilizan la escritura como un proceso de autoconocimiento y de concienciación que organiza un discurso basado en la memoria personal, que a veces incluye también una dimensión colectiva (así en las obras de Puértolas y Tusquets), y termina siendo una terapia, de la que se aprovechan todas, bien la narradora de Puértolas, quien afronta el luto desde la perspectiva de una relación afectiva muy sólida, bien la hija de la novela de Carmen Martín Gaité y la de la carta de Tusquets, quienes cuentan historias de incomunicación profunda, debida a una demanda de amor frustrada y a la inaccesibilidad de la madre. Es cierto que las figuras maternas descritas en los textos en cuestión responden a modelos diferentes: en *Con mi madre* de Puértolas, ella se acomoda al ideal de madre presente, sensible y tierna que se difunde en Europa a partir de la emergencia de la familia sentimental hacia mediados del siglo XVIII, mientras que, en *Lo raro es vivir* de Martín Gaité y en *Correspondencia privada* de Tusquets, ella parece ajustarse más bien a un modelo de relaciones familiares marcadas por la distancia, que representa la otra cara de la cultura severa y autoritaria del franquismo, marco de referencia cronológica y caldo de cultivo en que se gestan todas las familias de las obras mencionadas. Evidentemente este último tipo de madre no llega a cumplir las funciones tradicionalmente atribuidas a ellas, lo cual provocaría unas lagunas afectivas que pueden perjudicar

⁷⁹ E. Tusquets, ed. cit., p. 39.

la construcción identitaria de la mujer. El camino terapéutico y rehabilitador llega a su conclusión cuando la hija vuelve a encontrar una continuidad con la madre a pesar de la ruptura que haya podido producirse en su relación con ella, o sea cuando vuelve a encontrar la matriz de la vida, como diría Luisa Muraro⁸⁰, más allá de las posibles diferencias.

⁸⁰ L. Muraro, ed. cit., p. 27.



GIOVANNA FIORDALISO
Università della Tuscia
g.fiordaliso@unitus.it

DESAFÍOS Y REIVINDICACIÓN DE SERES SUBALTERNOS EN ESCENARIOS SIMBÓLICOS EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX Y XXI

Resumen

En el contexto europeo actual, la literatura mundial y su consiguiente concienciación representan un fenómeno muy sugerente, en el que es posible investigar un todo-mundo, o una cosmovisión, o una conciencia de la especie que tiene que ver con la apertura hacia el otro enfocado en espacios nuevos y con criterios que se refieren al reconocimiento de la identidad a través del diálogo. Dentro de este tipo de aproximación, la novela española del siglo XX, y su natural extensión en estas primeras décadas del siglo XXI, expresa -entre otras cosas- la voluntad de dar a conocer una peculiar atención hacia el individuo y los espacios que ocupa en el mundo, así como sus relaciones y su participación en una colectividad que puede ser manifestación del poder oficial o, en cambio, su contraposición.

El cotejo entre figuras presentes en algunas novelas españolas de autores representativos de distintos momentos del siglo XX (P. Baroja, M. T. León, F. Aramburu) nos permite identificar una tipología de personajes que, sin ninguna intención de exhaustividad, se puede estudiar, según la definición de Augé, como *surmoderne* por su ubicación en lugares o no-lugares de los que proceden su historia, su camino y su dispersión.

Merece la pena examinar estos personajes en su dimensión de víctimas del sistema político, económico, cultural e ideológico del siglo XX y XXI, relacionando su identidad con los lugares que se convierten en objetos de sentido (el puente, o la ciudad-estado, etc.); personajes que deben defenderse, imponerse o incluso esconderse para sobrevivir en un contexto hostil y que por eso se convierten en símbolos de una existencia que encuentra en la subalternidad su principal vehículo de interpretación.

Palabras clave: Sujetos subalternos, novela siglo XX y XXI, Baroja, León, Aramburu

Abstract

In the actual European context, world literature and its consequent awareness represent a very suggestive phenomenon, in which it is possible to investigate a whole-world, or a worldview, or a consciousness of the species that has to do with openness towards the other, focused on new spaces and with criteria that refer to the recognition of identity through dialogue. Within this type of approach, the Spanish novel of the 20th century, and its natural extension in these first decades of the 21st century, expresses – among other things – the desire to publicize a peculiar attention to the individual and the spaces occupied in the world; their relationships and their participation in a community that can be a manifestation of official power or, on the other hand, its opposition.

The comparison between figures present in some Spanish novels written by representative authors from different moments of the twentieth century (P. Baroja, M. T. León, F. Aramburu) allows us to identify a typology of characters that, without any intention of exhaustiveness, can be studied, according to Augé's definition, as *surmoderne* due to its location in places or non-places from which its history, its path and its dispersion come.

It is therefore worth examining these characters in their dimension as victims of the political, economic, cultural and ideological system of the 20th and 21st centuries, relating their identity to the places that become objects of meaning (the bridge, or the city-

state, etc.): characters who must defend themselves, impose themselves or even hide to survive in a hostile context and who therefore become symbols of an existence that finds its main vehicle of interpretation in subalternity.

Keywords: Subordinate subjects, Spanish novel of the XX and XXI centuries, Baroja, León, Aramburu

En un reciente estudio de 2019 sobre la relación y el papel de la ficción y de la historia en el siglo XXI, Gonzalo Navajas afirma:

El siglo XXI que, en un principio, se había percibido y proyectado como la posible realización del «final de la historia» con la clausura de los conflictos que diezmaron el pasado siglo XX, se está revelando, paradójicamente, como la consolidación de múltiples contradicciones irresueltas en las relaciones políticas y culturales [...]. Nuestra época es el tiempo del «estado de excepción» y de la «anomía» (o ausencia de normativa) como el estatuto constitutivo de las naciones y las relaciones políticas y sociales. Frente a esta situación, se impone la lucidez crítica e intelectual en lugar de la pasividad y la renuncia a entender y proponer formas fiables de análisis¹.

Navajas sigue su examen crítico con una premisa que merece la pena mencionar a continuación:

Mi premisa inicial es que la narración ficcional constituye un instrumento hermenéutico poderoso en esa labor de resistencia y oposición a la ofuscación. Aunque, después de la ruptura del paradigma moderno clásico, sabemos que la verdad es un concepto que debe entenderse contextualmente, no todos los contextos son equiparables e intercambiables y la función de la narrativa ficcional más profunda y valiosa es poner de manifiesto la naturaleza de esos contextos. La novela española reciente en algunos de sus textos más definitorios provee un cuadro hermenéutico que no fija de manera final y última el significado de los datos históricos sino que los ubica en una estructura que ayuda a posicionarnos de manera más profunda con relación a ellos. El propósito no es fijar y determinar permanentemente el significado de los episodios y hechos del pasado sino abrir caminos de investigación que contribuyan a cuestionar y reconsiderar las versiones convencionales de la historia².

¹ G. Navajas, *Ficción e historia en el siglo XXI. El nomos narrativo en la novela española actual*, in «Monteagudo», 3.^a Época, n. 24, 2019, pp. 99-111.

² *Ibidem*.

Con las palabras de Navajas, teniendo en cuenta la actualidad del contexto europeo y de la literatura mundial, cabe analizar una cosmovisión y una conciencia de la especie que tiene que ver con la apertura hacia el otro enfocado en espacios nuevos y con criterios que se refieren al reconocimiento de la identidad a través del diálogo: diálogo que comprueba la voluntad de prestar una peculiar atención hacia el sujeto y los espacios que ocupa en el mundo, así como hacia sus relaciones y su participación en una colectividad, en un sistema que puede ser manifestación del poder oficial o que puede ser, en cambio, el terreno de una oposición, o de una contraposición.

Uno de los retos, abordable incluso como compromiso, que la actualidad nos ofrece es la formación de la identidad del sujeto, individual y colectiva, su camino de concienciación y su análisis desde un punto de vista no solo local sino también global: como subraya José Colmeiro³, los cambios y las transformaciones que el ser humano ha venido atravesando a lo largo del siglo XX, cuyas consecuencias llegan hasta nuestros días y determinan estas primeras décadas del siglo XXI, apuntan hacia un contexto complejo, en el que emerge la deconstrucción de las estructuras convencionales (el estado, la familia, los lugares de la educación y formación del individuo, por ejemplo) y la alternativa de nuevas comunidades articuladas no solo por intereses materiales compartidos, sino también por hechos de conciencia más o menos justificados.

Varios son los procesos a los que cabe prestar atención: los que se relacionan con la articulación entre memoria e historia, repensando el pasado desde la perspectiva de un presente cambiante; revisando críticamente ciertos eventos históricos que van más allá de las fronteras nacionales y que han contribuido a su redefinición considerando la historia desde un punto de vista internacional. Me refiero a la historia de las expansiones territoriales, a las conquistas, a las civilizaciones vistas desde la óptica postcolonial del siglo XXI, y del auge del neocolonialismo; a los eventos de la guerra civil, analizados desde la perspectiva histórica de la postguerra fría, y a su legado en el presente; a las experiencias transcontinentales del exilio y de la dictadura. Pero a todo esto

³ J. Colmeiro, *Introducción. Redefinir España: entre lo local y lo global*, in *Encrucijadas globales. Redefinir España en el siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2015, pp. 11-32.

podemos añadir también los intentos de amnesia histórica institucionalizada y la persistente resistencia de las formas de (contra) memoria histórica en las sociedades postdictatoriales.

Desde el punto de vista de los estudios que se ocupan de literatura, y en particular de la ficción y de su sentido en la elaboración de estos procedimientos, los procesos identitarios se construyen y reconstruyen a base de ficciones, de mitos e historias⁴, de tradiciones inventadas y de alegorías, individuales y colectivas: de ahí, la importancia estratégica del patrimonio cultural y la creación de una imagen que al mismo tiempo se concreta a través de la deconstrucción, de la desmitificación y de la elaboración de una nueva y compleja realidad híbrida.

Estas reflexiones sobre la necesidad de plantear los procesos de construcción de la identidad -individual y colectiva, local y global- y de levantar nuevos modelos más acordes con el sentir del ser humano contemporáneo deben tener en consideración pues el conocimiento de los acontecimientos históricos que mayor influencia han tenido en el desarrollo de una nación y su peso específico en la configuración del tejido social.

Con estas premisas, y recuperando tendencias que se han articulado a lo largo del siglo XX hasta llegar a nuestros días, la narrativa de varios autores representativos de la literatura española de los siglos XX y XXI permite identificar unas líneas de investigación que, a pesar de la formación individual de cada uno de ellos, de las experiencias vividas y de la ideología expresada, se pueden enmarcar en un itinerario que de la época moderna -que, como afirma Starobinski⁵, se puede sintetizar según la fórmula de la presencia del pasado en el presente, que lo aventaja y lo reivindica- se mueve hacia la época posmoderna, la del *pastiche*, de lo híbrido, de la mezcla de pasado, presente y futuro, sin límites ni fronteras, para llegar a la *surmodernité*, según la definición de Augé⁶, eso es la época de la aceleración y de los excesos, apoyándonos también en la noción

⁴ Mitos e historia son los dos arcanos, según la definición de Ricardo Menéndez Salmón en una de sus novelas, *Medusa*, de 2012. Cfr. R. Menéndez Salmón, *Medusa*, Barcelona, Seix Barral, 2012. Sobre la novela: cfr. G. Fiordaliso, *Sguardi a confronto in Medusa di Ricardo Menéndez Salmón*, in «Caietele Echinox», n. 44, 2023, pp. 322-335, <http://caieteleechinox.lett.ubbcluj.ro/>.

⁵ J. Starobinski, *Les cheminées des sociétés contemporaines*, in «Magazine littéraire», n. 280, sett. 1990.

⁶ M. Augé, *Non luoghi*, Milano, Elèuthera, 2009.

de *campus*, eso es campo de producción, en el sentido de principio de organización social, y de *habitus*, conjunto de condiciones representativas de un grupo según el enfoque sociológico de Bourdieu en su ensayo *Le regole dell'arte*, que se centra en estructuras que son un «sistema di disposizioni durevoli e trasponibili, [...] principio organizzatore di pratiche e di rappresentazioni che possono essere oggettivamente accordate con il loro scopo senza supporre il perseguimento cosciente di fini e la padronanza espressa delle operazioni necessarie per realizzarli»⁷.

Con el objetivo de mejorar el conocimiento de la dimensión simbólica del mundo social superando las aporías que proceden de la tradición filosófica y sociológica, la teoría de Bourdieu no implica una visión ineludible del mundo social sino la posibilidad que se revelen puntos de vistas críticos hacia los centros del poder y que el orden social se pueda discutir a través de sus protagonistas: de esta forma, la idea de *campus* y la de *habitus* plantean la problemática de lo simbólico como actividad cognitiva y como consecuencia de la relación entre lo subjetivo y lo objetivo, enfocados con una nueva aproximación:

La nozione di *habitus* implica il superamento di una serie di false alternative. [...]. Il mondo non è solo l'effetto delle rappresentazioni e della volontà dei soggetti, come se le disposizioni degli individui non fossero plasmate dalla loro traiettoria, né semplice manifestazione di un sistema di "regole oggettive" iscritto nella struttura sociale, come se gli agenti, con i loro diversi punti di vista e le loro rotte non contribuissero al funzionamento della realtà⁸.

De acuerdo con la idea de *campus* y de *habitus* de Bourdieu, el sujeto, en nuestro caso el artista, expresa una realidad, o una verdad, que no es ni del todo objetiva ni subjetiva, sino que procede de una elaboración histórica a la que contribuyen las condiciones en las que se encuentra a vivir; los influjos que proceden de la sociedad y su propia *forma mentis*, o su propio «fondo sentimental», según las palabras de Pío Baroja⁹.

⁷ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2022, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ P. Baroja, *Prólogo doctrinal sobre la novela*, in *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 45.

Afirma Bourdieu:

Cercare nella logica del campo letterario o del campo artistico (mondi paradossali capaci di ispirare o di imporre gli “interessi” più disinteressati) il principio dell’esistenza dell’opera d’arte nella sua dimensione storica, ma anche metastorica, significa trattare l’opera come un segno intenzionale orientato e regolato da qualcos’altro, di cui essa è anche un sintomo¹⁰.

A la luz de la indagación sobre ese «segno intenzionale orientato e regolato da qualcos’altro», la atención se fija pues en una selección de autores cuya creatividad ha permitido la invención de sujetos subalternos representativos de una situación, simbólicos de una condición, la del ser humano, visto en su dimensión precaria, rara, extraña: voces que no pertenecen a la ideología dominante, según la definición de Gramsci¹¹, y que expresan en cambio a «‘subjugated knowledge’, ‘a whole set of knowledges that have been disqualified as inadequate to their task or insufficiently elaborated’»¹².

Son novelas que expresan un estado de alejamiento y aislamiento, en el que el sujeto se presenta como víctima, en apariencia, pero que en realidad muestra su fuerza y su sentido dentro del contexto en el que se mueve y que representa. Víctima individual que pertenece, de una forma más o menos consciente, a un grupo, a una colectividad, que intenta expresar sus convicciones y sus ideas a pesar de todo, y a las que la literatura da voz, existencia, dignidad.

1. Pío Baroja

El primero de los autores que nos depara interesantes hallazgos desde este punto de vista es Pío Baroja (San Sebastián, 1872 – Madrid, 1956). En *Los caprichos de la suerte*, novela que escribe en 1951 pero que se publicará póstumamente en 2015, uno de los protagonistas de la obra, el periodista Elorrio, reflexiona sobre su estado y sobre el de los demás

¹⁰ P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 52.

¹¹ A. Gramsci, *Ai margini della storia (Storia dei gruppi sociali subalterni)*, in *I quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2014.

¹² G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and The Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988, pp. 271-313.

personajes con los que está viviendo el dramático acontecimiento de la guerra civil. Durante una de sus conversaciones, Elorrio se pregunta si todos ellos pueden considerarse «desterrados, exiliados o proscritos [...], turistas de ínfima categoría»¹³: su comentario se refiere a la contingencia y a la condición en la que se encuentra, a su pesar, individual y colectivamente, pero también a una dimensión existencial, la del ser humano, que don Pío tiene en consideración desde siempre en su producción novelística y sobre la que sigue escribiendo incluso en su vejez¹⁴.

Pocos años antes, en 1945, Baroja había publicado *El puente de las ánimas*, novela poco conocida y muy poco estudiada, que pertenece a la madurez del autor, escrita en la difícil etapa que don Pío vivió en los años de la dictadura franquista y que, como muchas de las escritas en estos años, sufrió varios «avatares editoriales», como afirma Ara Torralba reconstruyendo todas las «impiedades textuales»¹⁵ que caracterizan las obras de Pío Baroja desde sus inicios hasta su muerte. Un análisis de la novela no puede prescindir del contexto en el que el autor se encuentra, en relación al *campus* literario, a su *habitus*, como acabamos de ver con Bourdieu, ya que la ideología del autor, su visión del mundo y su formación concurren en la elaboración y en la invención de personajes cuyas vidas reflejan las del autor mismo y su idea de la escritura literaria, y a la vez comprueban la condición de seres, o de sujetos subalternos hondamente relacionados con espacios y lugares concretos, representativos de una colectividad.

Gracias a los estudios más recientes que en las últimas décadas se han ocupado de la vida y de la obra de don Pío, se han aclarado las condiciones en las que el novelista vivió en los años de la guerra civil y de la dictadura franquista, con un inicial y breve exilio en Francia y luego con la vuelta a España: se trata de uno de los periodos «más confusos y contradictorios» de su vida, según la definición de Sánchez-Ostiz, y «que más tinta ha hecho correr»¹⁶.

¹³ P. Baroja, *Los caprichos de la suerte*, Barcelona, Espasa, 2015, p. 154.

¹⁴ Cfr. G. Fiordaliso, *Desterrado, exiliado o proscrito: la experiencia de Pío Baroja*, in «Orillas», n. 9, 2020, pp. 457-474, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/09_15fiordaliso_arribos/.

¹⁵ J. C. Ara Torralba, *Impiedades textuales*, in J. C. Ara Torralba, J. C. Mainer (eds.), *Los textos del 98*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 181-234.

¹⁶ M. Sánchez-Ostiz, *Tiempos de tormenta (Pío Baroja, 1936-1940)*, Pamplona, Pamiela, 2007, p. 36.

Como afirma Fuster, efectivamente los miembros de la generación del '98 que sobrevivieron a la guerra civil sufrieron «el exilio de una forma especialmente dolorosa, por el momento en que les pilló el estallido de la guerra, ya con una edad avanzada, y por lo difícil que les resultó continuar con sus obras fuera del contexto familiar y personal en el que, hasta este momento, las habían desarrollado»¹⁷.

Los años 1936-1940 son los más intensos y precarios de la vida de Baroja, años de verdad de tormenta, durante los cuales iba a perder mucho de lo que más estimaba: «su casa de Madrid, su pequeño montaje familiar, muchas de sus relaciones personales o sociales, y, en buena medida, hasta Itzea, su casa de Bera, que nunca más volvería a ser lo mismo»¹⁸. Incluso en esta etapa de su vida Baroja nunca abandonó la escritura y la creación literaria: su creatividad le permitió en cambio elaborar y representar un momento trágico de la historia de España y de su vida subrayando el papel de la literatura como ancla vital, en páginas que muestran un destacado interés literario, que deben encauzarse en su contexto, en el momento de su elaboración, en la época histórica y literaria que don Pío y su país están viviendo, y al mismo tiempo dentro de la producción completa del escritor vasco, dentro de una obra concebida como sistema, donde cada texto forma una pieza de un gran rompecabezas con el que representar la realidad. Es lo que podemos detectar adentrándonos en los intersticios de esta práctica de escritura que no es nueva en el laboratorio novelístico barojiano, pero que quizá alcance en esta época una extrema exasperación, incluso una palpable radicalización.

¹⁷ F. Fuster García, *Baroja en París*, Madrid, Marcial Pons, 2019, p. 172.

¹⁸ M. Sánchez Ostiz, *op. cit.*, p. 9. Las circunstancias de su vida en aquel trágico y complejo momento no necesitan comentario: su paseo por la carrera que va de Behobia a Biriatu, cerca de su casa de Itzea, en el País Vasco, en julio de 1936, donde pudo ver la llegada de los grupos armados empeñados en la conquista de San Sebastián; el breve encarcelamiento en Santesteban, y la amenaza de su fusilamiento por los falangistas; la publicación, el 1 de septiembre de 1936, de un artículo titulado "Una explicación" en el *Diario de Navarra*, en el que expresa sus fuertes críticas contra la República; la decisión de dejar España y su estancia en París; su renuncia a ir a Argentina, cansado y anciano, y su definitiva vuelta a España, en 1940, para vivir entre Madrid y Vera de Bidasoa hasta su muerte, en un progresivo ensimismamiento, con los primeros síntomas de arterioesclerosis, rendido a una condición de extrañeza que no ocultó y que, al contrario, expresó con fuerza en todas las páginas escritas en esa temporada, así como en las tertulias de su casa de la calle Ruiz de Alarcón, viva y concurrida, que es cuando recibe más visitas literarias.

El puente de las ánimas es desde este punto de vista un ejemplo digno de nota: como afirma Mainer:

En *El puente de las ánimas* (1945), [...] hay un trabajado engarce decameroniano que tiene como elementos fijos un narrador –el médico Armendáriz–, un *narratario* (o testigo), que es el propio escritor, y una referencia física, el viejo puente derribado: las historias contadas [...] se enlazan al hilo de la curiosidad de narrador y narratario y por un procedimiento que tiene el encanto y la sencillez de ir sacando cerezas de un cesto y divertirse con el arbitrario abrazo de los frutos. Baroja sigue necesitando *justificar* la invención del relato con un enmarcamiento o *cornice* inicial que, por un lado, le otorga una apariencia de veracidad contratada y, por otro, legitima la libertad con la que el narrador-comentarista (el estatuto predilecto de Baroja) conjetura y juzga acerca de sus mundos de ficción¹⁹.

En el único trabajo específico que se le ha dedicado a la novela, Pujante reconstruye en cambio los avatares editoriales de la obra, recordando que el primer capítulo, «El estanque verde», ya había parecido en 1943 en la colección *La Novela Actual*, destacada entre las escasísimas existentes en el periodo de la posguerra española. «El estanque verde» (*novela inédita*) inaugura pues *La novela actual* en el número de junio-julio 1943 como cuento largo, o *nouvelle*, y pronto pasa a conformar la primera parte de una obra de mayor envergadura como es *El puente de las ánimas*, que Baroja completa en septiembre de 1944 con otros seis capítulos, y que publica en 1945. Se desconoce, afirma Pujante, si a priori Baroja tendría proyectada su continuación o prolongación pero lo cierto es que en el transcurso de poco más de un año el escritor habría redactado la novela con un total de siete capítulos, o historias, con títulos catafóricos, según las palabras de Pujante, donde hallar

[...] refranes, canciones, poemas, traducciones (más o menos fiables), e incluso un fragmento de texto histórico o un diario de navegación. Se trata de una serie de relatos engarzados o enhebrados, principalmente por medio del primer narrador, sin que sea óbice para que entren en juego otros en el juego de metaficciones incluidas, relatos en los que se cruzarán historias y

¹⁹ J.C. Mainer, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, pp. 355-356.

reaparecerán personajes, de forma más evidente o explícita en la última parte. El viaje por aquella región vasca le ha permitido al curioso doctor (y al curioso lector) conocer varias leyendas relacionadas, como la del estanque verde o la peña de los ahorcados, lugares próximos al puente de las ánimas, leyendas que también han evolucionado en el tiempo hasta aproximarse a aquel en el que viaja el propio médico, que llegará a conocer a algunas de las personas relacionadas con todo ello²⁰.

Si la obra se publica en 1945, permaneciendo prácticamente desconocida, pocos años después, en 1953, Baroja publica otro libro que tiene una suerte muy parecida, titulado *El País Vasco*: «un proyecto muy ambicioso», lo define otro célebre autor vasco, Bernardo Atxaga, que reconstruye los avatares editoriales de esta obra también, pero en este caso en los años de la dictadura franquista, antes, y de la democracia, después²¹.

Ahora bien, ¿por qué esta insistencia de Baroja hacia el País Vasco, su lengua y su cultura en plena dictadura franquista, cuando la lengua vasca era un dialecto despreciable, prohibido en escuelas y colegios, y cuando las obras literarias tenían que someterse al rígido control de la censura?

Un interés por el País Vasco que en realidad se encuentra en la producción barojiana desde siempre: baste recordar la tetralogía *Tierra vasca*, que se compone de cuatro novelas publicadas en 1900, 1902, 1909 y 1922; *Las inquietudes de Shanti Andía*, novela de 1910, que inaugura la tetralogía *El mar*; el cuento *La dama de Urtubi*, de 1916, en el que inserta las leyendas alrededor del aquelarre dentro de la superstición y la ignorancia; el capítulo *Vascongada*, en *Batagela de otoño*, de 1949. Estas referencias, lejos de ser exhaustivas, son más que indicios para entender la relación de Baroja con el País Vasco, su tierra, que celebra y que canta a lo largo de su producción entera, y que mantiene también como protagonista en su última etapa creativa, sin embargo, con una intención nueva y original.

Como afirma Atxaga: «[Baroja] identificaba lo vasco con la sociedad marinera o rural que hablaba euskera, y su mirada -amorosa, lírica, melancólica- subrayaba el candor y la inocencia de un mundo y

²⁰ C. Pujante, *Un texto evanescente de Baroja: El estanque verde*, in *Homenaje a T. Albaladejo*, 2023, (en prensa).

²¹ B. Atxaga, *Órdago*, Pamplona, Baroja & yo, Ipso ediciones, 2018.

de unos personajes que, ¡ay!, quizá ya no vuelvan a caminar sobre la tierra»²². Y efectivamente en *El puente de las ánimas*, con la ironía barojiana que el lector aficionado sabe reconocer, en un diálogo entre los personajes se lee:

– Sí; yo creo que las razas tienen una capacidad para llegar a un grado de civilización y dar un fruto especial, y probablemente no pueden pasar de él. Los judíos llegaron a la religión y a la poesía; los griegos a la filosofía, a la ciencia y a la escultura; los italianos y españoles a la pintura y a la literatura; los alemanes a la metafísica y a la música.

– [...] ¿Y los vascos, a qué hemos llegado?

– Hemos llegado a la aventura sin el comentario. Ya es algo²³.

Las preguntas que la novela sugiere, sin perder de vista el marco, el contexto y las condiciones en los que el autor la concibe y la escribe, manifiestan el papel de la literatura y de la invención literaria como el ámbito ideal para la puesta en duda, la crítica y la reformulación de conceptos o de realidades que la literatura misma devuelve a través de la creativa mezcla entre la invención y la documentación histórica, una modalidad de trabajo que a un autor como Baroja le gustaba mucho.

«Yo no sé -dice el narrador en primera persona- si estas cosas las decía Armendáriz porque las creía o por echárselas de mago y de taumaturgo y competir con sus autores favoritos cultivadores del ocultismo y de los misterios»²⁴: alternando diálogos, descripciones y comentarios acerca de la forma de narrar, o de los hechos narrados, herramientas que un novelista experto como Baroja sabe disfrutar muy acertadamente, y con un juego de círculos concéntricos que se desarrolla a lo largo de los siete capítulos de la novela, a cada personaje del que se narra la historia se le corresponde un escenario, teatro de los acontecimientos contados y manifestación de la geografía del País Vasco, que encuentra de esta forma su caracterización: al estanque verde, «una laguna triste y romántica»²⁵ le corresponde el destino de Florencia; a Fanny, su hija,

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ P. Baroja, *El puente de las ánimas*, Madrid, Caro Raggio, 1975, p. 198.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, p. 79.

el puente de las ánimas; a los marinos la peña de los ahorcados; a Erica, la casa de las Máscaras, etc. Cada lugar, lejos de ser solo un escenario, es portavoz, archivo y testigo de historias y leyendas, de una mitología que el paso del tiempo no oculta, sino todo lo contrario, que valoriza dejando que las piedras, los ríos, las corrientes de agua y los arroyos, la naturaleza toda hablen.

Los muchísimos personajes -la mayoría de ellos mujeres- que pueblan esas narraciones comparten todos rasgos de personas inquietas, extrañas, raras: Florencia, protagonista de *El estanque verde*, se presenta como una *outsider* no solo por su nacionalidad sino también por su actitud, su personalidad: «apenas hablaba con la gente, en parte porque no sabía el castellano y en parte porque, según se decía, su marido no quería que hiciera amistades con las personas de la vecindad. Con frecuencia se veía pasar a la inglesa a caballo, vestida de amazona, con una toca de terciopelo sobre su pelo rubio»²⁶. A la mujer le gusta pasear alrededor del estanque verde, «un lugar recóndito. Los árboles, los arbustos y las hierbas todas parecían tener la intención de ocultarlo a la mirada indiscreta de los curiosos»²⁷.

Su hija, Fanny Norton, es la protagonista del segundo capítulo, titulado *La sirena de Jáuregui*, y es precisamente ella la sirena, descrita a través del punto de vista del doctor Ochoa, otro personaje de la novela, que cuenta al médico Armendáriz su fascinación por la mujer colocando su historia, su biografía entera, en la casa de Jáuregui, en el barrio de Olázar, en el pueblo que se llama Recalde. En el caso de Fanny, la narración se abre con una descripción física de la mujer gracias a una miniatura que el doctor Ochoa conserva:

La miniatura representaba a una mujer rubia, la cara expresiva y extraña, los ojos claros, el aire ambiguo e inseguro, la sonrisa burlona, verdadera sonrisa de Gioconda. [...]. Fanny solía ir por las mañanas por el monte; era ligera y saltarina. [...]. Un día, al amanecer, volvía yo de un caserío y la vi saliendo del agua con un vestido ligero que se le pegaba al cuerpo blanco y esbelto. [...]. Me pareció una sirena y desde entonces la llamé la Sirena de Jáuregui. [...]. Era delgada, rubia, muy atractiva. Tenía una son-

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

risa burlona que le levantaba la comisura de la boca hacia arriba. Esta forma de sonrisa a lo Gioconda, como usted dice, la tenía siempre, aunque no riera; pero se le acentuaba el aire burlón con la viveza de los ojos, medios azules, medio grises, y la línea de los labios delgados y sinuosos. Era, sin duda, una muchacha histérica y algo desequilibrada²⁸.

Contando los episodios de la vida de Fanny y los principales acontecimientos que determinan su destino trágico, el narrador recuerda sus «sueños raros y las ideas negras»²⁹; «su carácter independiente y salvaje»³⁰: «aquella muchacha en parte tan atractiva en aquel ambiente inmóvil, estancado, era peligrosa. Fanny tenía una mirada audaz, una gracias a veces cautivadora, pero también, en ocasiones, un gesto caprichoso de crueldad. [...]. Fanny tenía en ocasiones un aire felino. Daba entonces la impresión de estar continuamente en acecho, próxima a saltar»³¹, aunque ella misma se define como «un animal terrestre y prudente»³².

Esta dimensión faunística que Baroja atribuye al ser humano, y que no es nueva en su producción, se profundiza en toda la novela: hay no solo referencias a sirenas, a mujeres-pájaros y mujeres-peces, sino también a peces de varia naturaleza y dimensiones, ballenas, monstruos marinos y muchos más, que van poblando las aventuras que viven los personajes en *El puente de las ánimas*. Otro personaje *outsider*, y por eso el único con el que Fanny entabla una sincera amistad, es Ordoqui, «hombre fino, melancólico y triste»³³ cuyas palabras animan a Fanny a reaccionar frente a las tragedias que ha sufrido en su vida: «Vivimos en guerra con los demás y con nosotros mismos. [...]. Hay siempre una lucha sin tregua entre nuestras inclinaciones y nuestro entendimiento. [...]. Somos una mezcla de luz y oscuridad, de claridad y de tinieblas, de agua limpia y barrio sucio»³⁴.

De esta forma se configura la realidad del ser humano a través de las aventuras contadas, y de los personajes protagonistas: una identidad

²⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

²⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁰ *Ibid.*, p. 94.

³¹ *Ibid.*, p. 99.

³² *Ibid.*, p. 97.

³³ *Ibid.*, p. 124.

³⁴ *Ibid.*, p. 131.

híbrida, una mezcla de opuestos, de inquietudes que se refieren a una ansiedad, a un deseo de afirmación individual, con aspiraciones de libertad que hallan una configuración concreta en el paisaje natural que se dibuja delante de los ojos del lector a través de descripciones líricas, verdaderas estampas. El País Vasco, su lengua, su cultura se convierten por eso en un mundo real y a la vez simbólico: a lo abstracto el autor opone lo circunstancial, a la idea opone la vivencia porque el lenguaje verbal, y la narración que de él depende, es el sistema de comunicación por excelencia.

Describiendo figuras, lugares, espacios concretos Baroja le otorga una visibilidad sincrónica a la experiencia subjetiva del tiempo, que carece de una estructura racional. De esta experiencia subjetiva son testigos los personajes de la novela, que son parte de una fragmentación inconexa con la que establecer una relación dialéctica con la estética del realismo, abriendo fisuras que el autor no volverá a juntar. Apoyando más que nunca lo vivido en la fantasía y en los deseos, el único objetivo del novelista es llevarlo todo a los papeles para hacer, con el conjunto, literatura: una operación que ya había explotado, por ejemplo, narrando las aventuras de Aviraneta en los conflictivos años de las guerras carlistas, en el ciclo de las *Memorias de un hombre de acción*, o ambientando otras novelas suyas durante la Gran guerra, con una preocupación y una mirada constante con la que entender y explicar no sólo España sino también la Europa convulsa que vive bajo la sombra del fantasma de la guerra mundial. Lo mismo ocurre en los años '40, durante la dictadura franquista y acabada la segunda guerra mundial: más allá de la línea del tiempo, a pesar de la historia y de sus tragedias, el hombre vive buscando su identidad como sujeto subalterno, que se mueve en soledad e individualmente en este contexto hostil para defender su propio carácter, sus ideas, los principios constitutivos de su existencia.

2. María Teresa León

El segundo ejemplo propuesto sin solución de continuidad se encuentra en la producción de María Teresa León (Logroño, 1903-Madrid 1988), con su novela *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, publicada en 1978. Puede parecer peregrino seguir el hilo de este itinerario estableciendo una relación entre escritores tan distintos como Pío Baroja y María Teresa León: muy distintos por su formación, por las experiencias que vivieron, por su ideología e ideas políticas. Sin embargo, y a pesar de

la personalidad de cada uno de ellos, de su *campus* y de su *habitus*, hay puntos de contactos entre los mundos que ambos pensaron e inventaron, fijando nuestra atención, en la escritura de León y en su compromiso con la literatura, la palabra, la tradición, más allá de su perfil como mujer activista, comunista, feminista, miliciana, etc.: eso es, más allá de lo que se suelen conocer como signos de su identidad, y en algunos casos según los muchos tópicos, incluso estereotipos que se le han asignado como pareja del poeta Rafael Alberti, siempre a su lado y a su sombra, con un papel subalterno con respecto al protagonismo desbordante de su marido.

Como afirma la crítica que se ha ocupado de analizar la producción de la autora, con un rescate de su autonomía e individualidad que se explicita en los estudios de las últimas décadas, sin poder separar la vida de León de su propia obra, su entramado vital de la materia literaria que la envuelve, destaca la dimensión de epopeya colectiva, el *yo* nutrido de experiencias comunes, de episodios compartidos con las víctimas de un proceso histórico concreto -la guerra civil y el exilio- que se verbaliza para transformarse en acto ético. Pero hay mucho más, si fijamos nuestra atención en todo lo que se refiere a la dimensión precisamente literaria de su escritura.

Las inquietudes que caracterizan su obra desde sus exordios, y que desembocan en su compromiso político durante la contienda civil y el exilio, se identifican con su interés por la esencia histórica y popular de sus raíces -Castilla y lo castellano-, la defensa de la mujer y la sensibilidad social. Además, reivindicando el papel del narrador, y de las narradoras en particular, de las madres y abuelas que practican con sus hijos el ejercicio de contar, de transmitir sus sueños personales de niñas y de mujeres, da vida a personajes que, como ella, expresan un profundo sentimiento de soledad: sufriendo la dicotomía entre su realidad personal y sus sueños, emerge la figura de una joven rebelde y desencantada en busca de su identidad personal, que realiza en sus páginas un proceso de emancipación sustituyendo lazos de filiación por otros de afiliación -intelectuales, culturales, morales- y vislumbrando la existencia de otro orden posible, de otra familia, a través de la palabra escrita³⁵.

³⁵ M. Castillo Robles, *María Teresa León, crítica literaria. Feminismo y compromiso político*, Almería, Universidad de Almería, 2019; J. L. Ferris, *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*, Sevilla, Fundación J. M. Lara, 2017.

Es lo que se descubre al leer *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, una de las obras de su madurez que, como *El puente de las ánimas*, tuvo varios avatares editoriales, además de ser la última novela antes del definitivo silencio de la autora, enferma de la arterioesclerosis que determinará su muerte³⁶.

Como subraya Castillo Robles, Cervantes ha estado siempre presente en la vida y en la obra de María Teresa León, desde la adaptación y representación de *La destrucción de Numancia*, en 1937 y 1938 a artículos sobre Cervantes, Dulcinea del Toboso o sobre la madre del autor, Leonor Cortinas, protagonista del guion radiofónico *La madre infatigable*³⁷.

Pensando en la biografía de Cervantes como una rica mezcla de historia, rigor biográfico e imaginación con la que homenajear y humanizar al creador del *Quijote*, al novelar la vida de don Miguel León destaca su intachable comportamiento en las adversidades, su firme deseo de libertad y justicia, su valor como soldado y en el cautiverio de Argel; subraya también las relaciones que determinaron su personalidad y su ideología: en particular, la con su madre, con su hermano, y luego la con su hija. Por último, inventa a su antojo muchos aspectos de la vida del célebre alcalaíno con la intención de crear un curioso juegos de espejos para reflejar en la vida de Cervantes su propia vida. De esta forma, presenta en esta obra una profunda reflexión sobre la condición humana, su lucha entre sus instintos más primarios y su capacidad para razonar, y las consecuencias del ejercicio de la libertad, manteniendo como telón de fondo algunas de las problemáticas que preocupaban en aquel entonces a los exiliados españoles: la denuncia de la España de la posguerra, sumida en la represión, la escasez y el hambre, la necesidad de seguir resistiendo y de mantener en pie la llama de la memoria colectiva entre los que permanecieron, la importancia de confiar en las jóvenes generaciones y en su poder regenerador, y la defensa de posiciones pacifistas en el marco de un contexto internacional cada vez más belicista.

³⁶ A pesar de haberla escrito a comienzos de los '60 en Argentina, la novela se publica por primera vez en 1967, en Berlín, y finalmente en Madrid por Altalena en 1978. Véase: B. Greco, *La amistad, patria de los sin patria*. Rafael Alberti, Max Aub, María Teresa León. *Epistolario inédito*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2023; F. Mannino, *Escribir vidas: una lectura biopoética de la obra de María Teresa León*, in « Rassegna Iberistica », vol. 47, n° 122, dicembre 2024, pp. 331-340.

³⁷ M. Castillo Robles, *op. cit.*

La definitiva toma de conciencia y el sentimiento de lucha que adquiere y que expresa en su obra en su conjunto conforman su idea de una literatura de clase y de urgencia: una literatura al servicio de una causa pero sin que por ello pierda su literariedad. Todo lo contrario: escribir es una vez más un juego de apropiación sentimental del pasado, de homenaje y complicidad viva en el presente a través de la creación de personajes raros, aislados, que luchan para encontrar un lugar en el mundo, o para expresar su propia voz. Personajes acostumbrados a callarse, a cerrar los ojos, a escuchar pasar el río y que en cambio pueden alzar la voz, abrir los ojos, participar en la historia.

Ese es el perfil de Miguel de Cervantes, a su vez *alter ego* de Alonso Quijano y en cuya biografía novelada se mueven personajes, incluso el emperador Carlos V, que son sujetos subalternos en busca de su propia dimensión individual, observados a través de la mirada del niño Miguel que «se cruza con campesinos castellanos, señores de la tierra candeal, exactos en el habla, sentenciosos y refraneros; [...] soldados que vuelven de Flandes, de Italia o de América; gentes desocupadas que dan resplandor y picardía al mercado común de esperanzas donde desde antiguo compra el español»³⁸. A la observación atenta se unen las palabras de doña Leonor, su madre: «-Estudia, hijo Miguel, estudia. Libros, libros, Miguel, que la sabiduría entra por los codos. [...] Libros, libros, Miguel. [...] Estudia, estudia, era el estribillo de la casa»³⁹.

Con esa intención, la autora novela la biografía del inventor de la novela moderna, construyendo a su alrededor una reflexión sobre la lengua literaria, el papel de la ficción y manifestando su amor por la tierra en la que ha sido posible el desarrollo de todo esto: la realización de un sueño, la aspiración a la libertad y a la esperanza.

La melancolía y el deseo de volver a España es el tema presente en las páginas dedicadas al cautiverio: «España, tierra lejana, triste y seca, donde iba envejeciendo su madre»⁴⁰, al que se une la idea de huir para volver: «Encadenado, herido, viviendo en un hueco de la pared, dicen

³⁸ M. T. León, *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2004, p. 70.

³⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92.

que Miguel de Cervantes escribía»⁴¹; «Huir, huir. ¿Cómo se huye? Varias veces lo intentaría Miguel, convencido de que, aunque sea la vida el precio de la libertad, vale la pena darla. Huir. ¿Cómo?»⁴².

Miguel de Cervantes es el símbolo de la lucha: «¡Oh, libertad humana! ¿Dónde duermes? ¿Te conoces alguien? Otra vez están los frailes rescatando. ¡Qué poco dinero para tanta gente! Y fray Jorge del Olivar se queda en rehén para que manden más ducados de España. ¡Oh, libertad humana! ¿Dónde has hecho nidos que nadie en Argel puede tener? Miguel seguía viviendo de esperanzas. Todos vivían como él, mirando hacia el puerto»⁴³.

El reflejo de la condición individual de la autora, y de la colectividad de los exiliados que representa, es evidente: convirtiendo la figura del «soldado que nos enseñó a hablar» en símbolo del ser humano como sujeto subalterno víctima de la historia, de la memoria y más allá del tiempo y del espacio, León establece un punto de convergencia entre la condición existencial del ser humano y las posibilidades que ofrecen la ficción y la elaboración literaria, que permiten cruzar un umbral con el que dar voz al paradigma metafórico de la realidad.

Lejos de reinstaurar una utópica y pretérita objetivación del mundo, con esta obra León apresa huellas, las marcas del devenir como interminable sucesión de crisis: es la visión o memoria híbrida y mutante del testigo que no para de indagar en tiempos de guerra, bajo la dictadura franquista, recuperando las huellas históricas de su país. Por haber nacido en España, a principios del siglo XX, fue en esa encrucijada vital donde plantó su observatorio permanente de la condición humana: es una representación más de una colectividad subalterna que rechaza la sumisión al poder de la dictadura y de cualquier otro tipo de violencia y arrogancia.

3. Fernando Aramburu

El último ejemplo con el que cerrar ese recorrido, lejos de ser exhaustivo y al que podríamos añadir muchísimos autores más, se encuentra en la producción de otro escritor vasco, autor muy barojiano, como él mismo ha declarado en varias ocasiones: se trata de Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959), cuya fama se relaciona con la publicación de *Patria*, en 2016, aunque su producción empieza en los úl-

⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴² *Ibid.*, p. 102.

⁴³ *Ibid.*, p. 107.

timos años del siglo XX y se componga de novelas, cuentos, poesía, teatro, ensayos, traducciones, con unos temas que son una constante desde el principio.

En la época más actual y en los años que abren el nuevo milenio, Aramburu también se refiere a la realidad humana en su conjunto, empezando por las relaciones humanas, el sentido de la existencia, la memoria y el recuerdo -tanto individual como colectivo-, las condiciones de la sociedad y los efectos de la política y de la acción de los gobiernos en los destinos individuales y colectivos, así como en los locales y globales.

Entre 2000 y 2013 Aramburu publica tres novelas, *Los ojos vacíos*, *Bami sin sombra* y *La gran Marivián*, cuya intriga se desarrolla en una ciudad imaginaria, Antíbula, y cuyos protagonistas, en este caso también la mayoría de ellos mujeres, son víctimas de la sociedad en la que viven, en la que crecen y se forman, de acuerdo con patrones y pautas de los que no tienen conciencia y que van a determinar sus destinos individuales. Destinos que se convierten al final de cada novela en una imagen, en una alegoría, en un símbolo, ya que el proceso de individuación de cada una de ellas se orienta hacia la búsqueda de la armonía consigo misma, con los que le rodean y con el cosmos y se convierte sin embargo en un fracaso completo que no depende de su voluntad y que se relaciona en cambio con las condiciones en las que vive la colectividad.

Si las tres novelas representan un caso llamativo de memoria novelada en episodios brutales de una historia que funde crueldad y pena, fantasía y denuncia, hay que empezar por el ambiente en el que se desarrolla la intriga, Antíbula:

No sabemos dónde se sitúa el país, que se llama como su capital, aunque algunos datos me inducen a atribuirle una localización vagamente balcánica. Es pequeño, tiene mar, una larga historia de carnicerías y de odios recíprocos con sus vecinos de la Biadía y, durante la dictadura de Vistavino, una relación amistosa con el régimen fascista de Mussolini. En todo caso, es europeo, católico, y los avatares de su política están ligados a los de la historia continental de comienzos de siglo⁴⁴.

⁴⁴ J. M. Díaz de Guereñu, *Fernando Aramburu, narrador*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2005, p. 211.

Antíbula, como Vetusta en *La Regenta*, Lúzaro en *Las inquietudes de Shanti Andía* de Pío Baroja o Mágina en las novelas de Muñoz Molina, es el escenario, el marco, el territorio de las tres novelas: una ciudad con su topografía, sus calles, plazas, edificios, lugares de la vida pública y privada, con su historia individual y colectiva. Una historia que se construye a lo largo de los siglos según acontecimientos de violencia, guerra, conflictos, en los que el poder político condiciona la vida de sus vecinos. La crueldad es lo que prevalece, en este escenario en el que se desarrolla la historia de los personajes, con referencias a la historia oficial de principios del siglo XX que en cualquier caso queda desmentida. Como ha afirmado el mismo Aramburu en una entrevista:

El lector se encuentra con que al emprender la lectura no le sirven como de costumbre sus propias referencias históricas ni vitales, que lo que se le ofrece es el nacimiento de un nuevo mundo social y humano, todo ello dentro de una obra de clara intención realista. El juego es arriesgado, particularmente en España, donde predomina el tipo de lector al que le complace identificarse con la historia leída. Luego he comprobado que la gente siente inquietud e incomodidad, incluso disgusto, ante lo que no le es rápidamente reconocible⁴⁵.

Y efectivamente, afirma Pozuelo Yvancos:

[...] emprende de nuevo Aramburu con *Los ojos vacíos* el camino de perfección de la novela que vuelve a ser para él un recinto de experimentación, muy poco condescendiente con las modas incluso por su amplitud y sobre todo fruto de una autoexigencia encomiable. No es novela fácil y su estilo moroso se aviene mal a lectores acomodaticios, pero logra colmar las expectativas de un lector exigente, cansado de novelitas abstractas, sin personajes, sin mundo vivido, casi esquemáticas⁴⁶.

En la primera de las tres novelas, un narrador en primera persona narra su infancia en Antíbula entre 1916, año en que muere asesinado

⁴⁵ *La voz del autor: una trayectoria vital y literaria. Entrevista*, in M. E. López Royo, *La creación en la obra de Fernando Aramburu*, tesis doctoral, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2018, pp. 443-463.

⁴⁶ J.M. Pozuelo Yvancos, *100 narradores españoles de hoy*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2010, p. 23.

el último monarca del país, Carfán III, y 1928, cuando acaba su periodo de inocencia, al tiempo que la revolución liquida la dictadura militar de Balzadón Vistavino.

Gracias a los recuerdos del protagonista, a su mirada y a su toma de conciencia a lo largo de los años, Antíbula se describe y se presenta como espacio raro y extraño desde varios puntos de vista⁴⁷: las tres novelas representan y cuentan, a través de Antíbula, un mundo, un microcosmo, un sistema de vida en el que no es difícil trazar analogías con la historia de España, aunque la intención del autor es la de pivotar su novela antes sobre el espacio simbólico que sobre el directamente histórico. Por eso la invención de un lugar que no existe pero que podría existir: lo que interesa del mundo de Antíbula no es su suerte como país, sino su condición de escenario donde anida la pobreza, la crueldad, y la que resulta ser el centro de su significación: la lucha por la vida de sus protagonistas. Como leemos en *La gran Marivián*: «Qué país más triste en el que nadie es lo que es, nadie cree en lo que dice y en el que, para permitirse un gesto de sinceridad, debe uno tomar toda clase de precauciones»⁴⁸. En este sentido, una elaboración literaria muy cercana a la lucha por la vida barojiana.

Pero Antíbula es también la invención que Aramburu nos propone de una distopía, en el sentido de ejemplo negativo, peligroso, del que

⁴⁷ Hay por ejemplo insectos raros, como la avispa fenza, cuya picadura puede ser mortal, o la mosca friche, que se mueve sin zumbidos en nubarrones de millones de insectos que infectan con sus larvas toda carne muerta que quede al alcance y, al morir, cubren las calles y las aguas de un manto rojizo. Ambos insectos imaginarios añaden extrañeza al paisaje de la ciudad y cumplen funciones narrativas concretas. Hay también otras rarezas: en Antíbula se come carne de perro. Los perros se venden vivos en los mercados con ese fin, nunca como animales de compañía o de guardia. La costumbre de los fascistas italianos de comer carne de cerdo es considerada una extravagancia repugnante, en la que no incurrirían ni los indigentes famélicos de la ciudad. Y hay varios episodios en los que se cuenta cómo se matan los perros para luego comerlos. En Antíbula se aplican castigos físicos, como arrancar los ojos de los condenados (de ahí el título de la novela). Aquella peculiaridad gastronómica y esta brutalidad son síntomas de una cultura en apariencia muy distante de las que conocemos o vivimos, pero, bien mirados, apenas la distinguen sino en cuestiones de detalle. Los seres humanos se caracterizan universalmente por sus manías culinarias y a cada grupo le repugnan las del vecino. Y en la Europa más civilizada, las ejecuciones sanguinarias o llamativamente atroces (fusilamientos, guillotina o garrote vil, pongamos por caso) no eran en absoluto inusuales a comienzos de este siglo.

⁴⁸ F. Aramburu, *La gran Marivián*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 85.

se denuncian los vicios y se subrayan los contra-valores: un ejemplo distópico de sociedad por sus características de violencia, crueldad y en cuanto realidad conflictual, en la que los hombres conviven haciendo barbaridades.

Y víctimas de las barbaridades de Antíbula son Minta, Bami e Marivián.

Minta, la madre del protagonista de *Los ojos vacíos*, es la hija de Cuiña, el ventero, hombre déspota, autoritario y violento: a través de los recuerdos del narrador protagonista se dibuja su perfil de mujer sola, triste, víctima de las violencias -incluso físicas y sexuales- del padre; una mujer que acierta huir para buscar por su cuenta su destino y su libertad, a pesar de todo.

Bami, protagonista de la novela *Bami sin sombra*, es una chica muy entrovertida que la madre envía a Antíbula, ciudad donde reside uno de sus hermanos, y donde Bami vive unas aventuras entre el sueño y la realidad, o la vida y la muerte, en un inquietante laberinto habitado por gente extraña, mientras en su memoria resuenan las cálidas voces de su madre, de su maestra, de sus recuerdos.

Acfia Fenelina, personaje presente en *Los ojos vacíos* como personaje secundario, es la protagonista de *La gran Marivián*, una gran actriz que se ha convertido en el rostro del régimen y que merece funerales de Estado y grandes ditirambos en la prensa.

A pesar de las diferencias entre los tres personajes, hay muchísimos rasgos que comparten y que proceden de su relación con y de su presencia en Antíbula: el ambiente determina su vida, a pesar de ellas, y se convierte en el campo, en la esfera de acción en la que dar prueba de sus capacidades, en la que crecer y manifestar sus pensamientos, deseos, aspiraciones. Para empezar, tenemos que considerar la educación que reciben los niños y las niñas en Antíbula, y que determina la formación de la identidad. En el colegio, hay clases masculinas y clases femeninas: don Prístoro Vivergo es el maestro de los chicos y su hermana Llolla la maestra de las chicas. Los alumnos tienen que conocer la historia de Antíbula, tal como la reconstruye *La Hoja de la Patria*, por ejemplo, o a través de «narraciones y poemas de autores clásicos de la literatura antibulesa»⁴⁹. Libros, documentos escritos,

⁴⁹ F. Aramburu, *Los ojos vacíos*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 139.

páginas de periódicos son las fuentes para conocer y estudiar la historia de la ciudad, que se reconstruye según dos historias, incluso dos mundos: los privados, interiores, íntimos de los personajes y los públicos, oficiales, históricos de la colectividad. Dos mundos, dos perspectivas en unos casos opuestos y en contraposición, sobre todo cuando la mirada es la de los personajes femeninos: su mundo interior se convierte en un territorio de amparo, que coincide con los espacios de la mente, de las ideas, de los pensamientos, y también de las emociones que, según afirma Martha Nussbaum, son voces fundamentales para entender nuestra propia realidad interior e interpretar lo que nos ocurre alrededor.

El mundo exterior es en cambio el mundo de la violencia y de la amenaza, del egoísmo y del individualismo, donde prevalece el principio de «homo homini lupus»: es un mundo masculino, donde los hombres ejercen su poder y donde prevalecen los déspotas. Antíbulas se funda en esta contraposición: el mundo interior de las mujeres; el mundo exterior de los hombres.

En los tres personajes femeninos perdura, como afirma el mismo Aramburu reflexionando sobre la invención literaria, «una coincidente fuerza simbólica»⁵⁰ que se relaciona con el poder corrosivo del tiempo. Pero el mensaje se enriquece aún más porque la literatura se concibe como «una forma inusual de acción»⁵¹: con estas tres novelas, el destino de las tres mujeres nos deja un mensaje que expresa no solo en un cambio ejemplar, que depende de las experiencias vividas y de la construcción de la identidad a lo largo del texto, sino también un sentido simbólico. Símbolo de una realidad dinámica, en la que se pueden experimentar sumisión, como hace Bami, o rebelión, como hacen Minta y Acfia-Mari-vián: ambas eligen cómo vivir: huyendo, Minta, o siguiendo su propia capacidad, la intuición, la iniciativa, en el caso de Acfia. Los episodios individuales que las tres mujeres viven son etapas intermedias de un aprendizaje con el que construyen la lucha: su experiencia se inspira en el mundo real para convertirse en hiperreal, en esperpento, en una deformación grotesca que se inspira también en la literatura picaresca. Las horribles violencias que deben sufrir no solo causan un trauma sino que

⁵⁰ F. Aramburu, *Las letras entornadas*, Barcelona, Tusquets, 2015, p. 33.

⁵¹ *Ibid.*, p. 47.

incluso hieren el cuerpo y el espíritu, llevándolas hacia un silencio que se rompe solo dentro de la conciencia de cada una de ellas. En esta trilogía Aramburu combina pues la narración de una vida, y en particular la de la infancia de las protagonistas, con la elaboración de un tiempo y de un espacio distintos, raros, dentro de un proyecto de una sociedad que, lejos de ser justa y fraterna, muestra todas sus fragilidades y es parte a su vez de un plan histórico que la propia humanidad desarrolla.

Conclusiones

A pesar de las diferencias de épocas, contextos, *campus* y *habitus*, los ejemplos seleccionados presentan sujetos subalternos cuya personalidad manifiesta el deseo de rescate y de libertad, así como una constante búsqueda de identidad, que se relaciona también con el papel de la creación literaria: identidad y literatura se enfocan de esta forma como dos caras de una misma moneda, responsables -la una y la otra- de la constitución de una realidad, la del sujeto subalterno, que apunta sí hacia una minoría que exige ser escuchada, pero también a una condición intrínseca de la naturaleza humana.

Los tres autores reflexionan sobre la existencia humana vista en condiciones de extrañeza, destacando un contexto hostil en el que el tiempo tiene su propia identidad, el espacio refleja la interioridad y guarda misterios, narraciones, secretos. De esta forma, el sujeto deja de ser solo un individuo para convertirse en una colectividad, en parte de un sistema: la lengua y la cultura vasca en Baroja, la lengua y la literatura castellana en León -en ambos autores objetos de homenaje-, la época actual proyectada más allá de la línea del tiempo y del espacio en Aramburu, un conjunto que se transforma en objeto de reivindicación, un «sujeto subalterno» que encuentra en la creación literaria un sentido y una posibilidad de manifestación en contraposición al mundo en el que en cambio permanecerían en el silencio, o en el olvido.

Este tipo de representación y de expresión, afirma José Martínez Rubio, va a ser emblemático de una re-creación y re-elaboración del sujeto y de su tiempo, presente y pasado a la vez:

Toda colectividad negocia las representaciones de su pasado, en un plano ideológico, para definir su modo de actuación y de organización en el presente. Y, a su vez, pugna por establecer una

representación del presente que ayude a programar una identidad en tanto que comunidad. Escoger unos hechos históricos determinados, reivindicar unas figuras públicas concretas, definir y sancionar unos acontecimientos traumáticos, reparar a las víctimas, condenar a los responsables: todo ello puede formar parte de una representación de la realidad y terminar confirmando una nueva representación, siempre cuestionable, siempre susceptible de refutación o de enmienda. Así pues, toda representación es una propuesta de interpretación integral sobre unos hechos y, en definitiva, sobre una comunidad⁵².

Enfocados como individuos, partes de la colectividad, estos sujetos encarnan la voluntad y el deseo de representar y reflexionar sobre aspectos identitarios, que encuentran en la literatura una manifestación y un intento de interpretación. Estos autores, a través de sus obras, apuntan a la identidad que, por su propia ontología, es fragmentaria, subjetiva e interdisciplinar: todo lo que confluye en ella da que pensar, a mitad de camino entre la mixtificación del pasado y la imprevisibilidad del futuro, la esperanza y el miedo. La rige la discontinuidad y, a falta de explicaciones fiables, es una apuesta con la que rescatar, reivindicar, afirmar, buscando herramientas, posibilidades, opciones. Aramburu, después de Baroja y de León, y con muchísimos otros autores y autoras que merecerían la pena estudiar desde este punto de vista⁵³, muestran con palabras lo más recóndito de la naturaleza humana, alimentada por la incertidumbre y el temor, en esa espera del futuro aciago, anclada al mito de la caída, enlazando anticipaciones dudosas y memorias fantasmales, es decir visiones ajenas al *logos* y a su constelación de instrumentos como la razón, el concepto, el juicio.

⁵² J. Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, Barcelona, Anthropos, 2015, p. 10.

⁵³ Se podrían mencionar a Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas o Javier Marías, hasta las más recientes de Manuel Vilas, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo y muchos más.



GIUSEPPINA NOTARO
Università di Napoli L'Orientale
gnotaro@unior.it

«LA LOCURA LO CURA TODO»: REALTÀ, FANTASIA E FICCIÓN IN *LECCIONES DE ILUSIÓN* DI PABLO D'ORS

Riassunto

Nel 2008 lo scrittore sacerdote Pablo d'Ors pubblica il suo quinto romanzo, *Lecciones de ilusión*. Il protagonista dell'opera, Lorenzo Bellini, visita un manicomio per studiare il rapporto tra follia e creazione, oggetto della sua tesi di dottorato. In questo mondo, parallelo a quello reale, dove regnano la follia e l'immaginazione, il giovane incontra una curiosa galleria di personaggi e vive situazioni assurde e insensate che, tuttavia, lo portano a riflettere sulla propria vita, sul significato e sull'importanza della creazione e sul rapporto tra realtà e fantasia, ed è spesso incapace di distinguerle. Nel presente lavoro ci proponiamo di dimostrare come lo scrittore riesca a proiettare la realtà quotidiana nella *fabula*, mostrando lo stretto rapporto tra creazione letteraria e vita, sostenendo la tesi che alla base di entrambe c'è sempre la *locura*, che le unisce in un legame indissolubile.

Parole chiave: follia, mondi possibili, illusione, realtà, finzione

Abstract

In 2008, the writer-priest Pablo d'Ors published his fifth novel, *Lecciones de ilusión*. The protagonist of the work, Lorenzo Bellini, visits a sanatorium to study the relationship between madness and creation, the subject of his thesis. In this world, parallel to the real one, where madness and imagination reign, the young man encounters a curious gallery of characters and experiences absurd and nonsensical situations that, nevertheless, lead him to reflect on his own life, the meaning and importance of creation, and the relationship between reality and fantasy, often unable to distinguish between them. In the present paper we aim to demonstrate how the writer manages to project everyday reality into the *fabula*, showing the close relationship between literary creation and life, supporting the thesis that at the basis of both there is always *locura*, which unites them in an unbreakable bond.

Keywords: madness, possible worlds, illusion, reality, fiction

La letteratura, come l'arte in generale, ha tra i tanti suoi scopi la creazione di mondi paralleli, lontani dalla realtà di tutti i giorni, ma in essa immersi: scrivere è creare infiniti mondi possibili. Una delle teorie a proposito dei mondi possibili finzionali è stata elaborata da Lubomír Doležel¹, e da questa sono scaturiti numerosi studi sull'argomento: se-

¹ La teoria dell'invenzione o meglio della costruzione dei mondi finzionali elaborata da Doležel (mediante il sussidio e insieme il superamento della logica modale e la messa a punto di una rinnovata semantica narrativa), supera il tradizionale approccio narrato-

condo lo studioso ceco, un testo narrativo non è solo il resoconto di una sequenza di eventi (che rappresenta la semantica intensionale del testo), una storia, ma anche un sistema che genera un mondo possibile (la sua semantica estensionale). La produzione e la ricezione/interpretazione di testi, dunque, sono atti di costruzione e ricostruzione di mondi possibili. Accanto a queste rappresentazioni possibili nel mondo reale, ce ne sono altre attuabili solo in un universo fantastico, non soggette quindi alla logica di quel mondo, poiché oniriche, surreali, magiche. La *fiction* indica il processo inventivo in un romanzo, un racconto, un'opera in qualche modo immaginaria, per cui il mondo possibile attuato è denominato come "mondo finzionale", prodotto da un testo finzionale. La letteratura è una perenne creazione di "paesaggi d'invenzione" e quindi di una pluralità di mondi, e da ciò deriva una decisa distinzione fra testi che raffigurano il mondo reale e testi finzionali che costruiscono un nuovo mondo.

Umberto Eco, nel suo *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*², introduce il riferimento ai "mondi possibili", costrutti culturali in cui è possibile selezionare e assegnare proprietà e, inoltre, determinarne l'essenzialità e la persistenza attraverso stati di cose alternativi. A questo discorso si collegano anche i concetti di piacere e di suspense, nonché quelle astrazioni che diventano l'intelaiatura di ruoli e funzioni narrative dietro al testo e alle sue molteplici ma non infinite interpretazioni da parte del lettore. Afferma Eco a proposito del rapporto tra reale e possibile:

Dire che un mondo possibile equivale a un testo (o libro che sia) non significa dire che ogni testo parli di un mondo possibile. Se scrivo un libro storicamente documentato sulla scoperta dell'America, mi riferisco a quello che definiamo il mondo "reale". Descrivendone una porzione (Salamanca, le caravelle, San Salvador, le Antille...) assumo come *presupposto* o *presupponibile* tutto ciò

logico basato sul principio della mimesi, come semplice ripetizione del mondo reale (che egli definisce "attualizzato"), per considerare in piena autonomia gli *heterocosmica* frutto dell'invenzione autoriale, che rappresentano mondi "altri" rispetto alla nostra realtà, e possibili appunto solamente entro un universo fantastico. Cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

² U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, La Nave di Teseo, 2020.

che so sul mondo reale [...]. Cosa accade invece quando delinea un mondo fantastico, come quello di una fiaba? Raccontando la storia di Cappuccetto Rosso ammobilio il mio mondo narrativo con un limitato numero di individui (la bambina, la mamma, la nonna, il lupo, il cacciatore, due capanne, un bosco, un fucile, un canestro) forniti di un numero limitato di proprietà. Alcune delle assegnazioni di proprietà a individui seguono le stesse regole del mondo della mia esperienza [...], alcune altre assegnazioni valgono solo per quel mondo [...]. All'interno di questo mondo narrativo i personaggi assumono atteggiamenti proposizionali: per esempio Cappuccetto Rosso ritiene che l'individuo nel letto sia sua nonna (mentre al lettore la *fabula* ha anticipatamente contraddetto la credenza della bambina). La credenza della bambina è un suo costrutto *doxastico*, ma appartiene pur sempre agli stati della *fabula*. Così la *fabula* ci propone due stati di cose, uno in cui nel letto c'è il lupo e l'altro in cui nel letto c'è la nonna. Noi sappiamo subito (ma la bambina non lo sa sino alla fine della storia) che uno di questi stati è presentato come vero e l'altro come falso. Il problema è di stabilire quali rapporti esistano, in termini di struttura di mondi e di mutua accessibilità, tra questi due stati di cose³.

Uno dei mondi possibili rappresentati, parallelo a quello reale, potrebbe essere quello che deriva dalla follia: la pazzia può rappresentare la deviazione malata della propria coscienza, o del proprio essere, l'alterazione della propria identità, una totale perdita del controllo e di sé. È un viaggio in un mondo altro, immaginario e non reale, che frantuma i legami con la ragione, con la razionalità. La letteratura e la follia hanno avuto sempre una forte connessione⁴: la pazzia è infatti uno dei temi privilegiati dalla letteratura occidentale per diversi motivi, non ultimi quelli di presentare la figura di un individuo isolato, che si contrappone alla società, quindi un eroe o un antieroe, di affrontare la realtà con mezzi e strumenti diversi, di esorcizzare la perdita della ragione, di rivelare l'io autentico, della fantasia, dell'umanità, della verità. Come afferma Elvira Sánchez-Blake:

³ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁴ A proposito della relazione tra follia e letteratura, si vedano, tra gli altri, M. Altamura, A. Balzotti, *Follia e letteratura. Lezioni di psicopatologia*, Bari, Progedit, 2017; G. Paduano, *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Roma, Carocci, 2018.

Locura y literatura son dos temas que aparecen intrínsecamente unidos ya sea por esa frontera liminal que existe entre el genio y la insensatez, o quizá por la necesidad de poner en boca de personajes locos la verdad de una parábola, especialmente cuando se producen grandes rupturas, cambios o crisis en el mundo. Lo cierto es que las grandes obras que marcaron hitos en la literatura universal, el loco/la locura se convierte en símbolo, parábola o fábula para denotar un mundo en crisis, un espejo o un catalizador de la conciencia crítica de la humanidad⁵.

La pazzia ha rappresentato fin dalle origini uno dei temi privilegiati all'interno delle narrazioni di ogni tipo: il fascino rispetto a questo argomento è dato anche dal fatto che il senso della letteratura è indagare a fondo la soggettività umana, di cui fa parte anche ogni sua condizione estrema, tra cui il disturbo mentale. Anche solo la possibilità di avvicinarsi, da osservatori, a questo stato, che si trova tra la realtà e l'irrealtà, provoca un enorme fascino.

Quando si inserisce l'argomento della pazzia all'interno di un'opera letteraria, si vuole presentare la realtà da un'ottica differente: si stabilisce, inevitabilmente, una stretta correlazione tra la pazzia stessa, lo sguardo sulla realtà e la letteratura, come se la prima impregnasse tutto ciò che da essa deriva, compreso il messaggio che da essa scaturisce, e che mette in discussione o ridefinisce il mondo "vero". Anahi Sy, nel suo saggio sulla rappresentazione letteraria della salute e della malattia mentale afferma:

La literatura, por el carácter de verosimilitud que exige la construcción de una obra, responde al carácter integral que adquiere la experiencia humana de enfermar y curar, en este caso, dando cuenta del ser humano tanto en su dimensión biológica, como social y cultural, situado en un contexto histórico particular. Al mismo tiempo, el carácter ficcional de los personajes que construye, permite elaboraciones que llevan al límite y exacerban ciertas cuestiones que hacen especialmente visibles y evidentes situaciones que en nuestra sociedad aparecen de modo más sutil o solapado⁶.

⁵ E. Sánchez-Blake, *Locura y literatura: La otra mirada*, in «La manzana de la discordia», Año 2, n. 8, diciembre 2009, p. 15.

⁶ A. Sy, *De la Literatura a la Historia: Cuando la locura se convierte en desviación social*, in «Estudios filológicos», n. 55, 2015, p. 140.

Negli ultimi due secoli, la medicina, le arti, le scienze umane, la giurisprudenza hanno riconosciuto alla follia un duplice valore: da una parte, essa caratterizza l'“altro”, cioè un mondo profondamente diverso da quello “sano”; dall'altra, essa rivela qualcosa che è in tutti gli uomini. Folle può essere ritenuto colui che, per comportamenti e opinioni, si distacca da ciò che la norma definisce accettabile. Diversi studiosi⁷ sottolineano il valore della letteratura come fonte di testimonianza per riflettere sulla malattia, sulla salute e sulla medicina in un determinato periodo, per analizzare le rappresentazioni sociali della malattia, la pluralità dei sistemi medici, gli ammalati e la relazione medico-paziente, le professioni e le occupazioni mediche, le istituzioni sanitarie e la loro organizzazione. La letteratura, nella misura in cui cerca di raccontare storie, plasmare idee, trasmettere un'epoca, ricreare sensazioni, situazioni e scenari possibili, ha la capacità di rappresentare il modo in cui un'epoca, un tema e/o un particolare problema sono vissuti, sperimentati e pensati.

È per questo motivo che è sempre risultato difficile definire la pazzia: nei vari ambiti sociali e nei differenti contesti storici, cambiano i parametri che individuano ciò che è normale da quello che è deviante, facendo una grossa distinzione tra i due estremi⁸. Essa può rivelare anche l'aspetto altro della realtà, strettamente legato al fantastico e al soprannaturale: è una dimensione alternativa a quella della vita “normale”, giudicata come impraticabile da molti scrittori del XX secolo. La follia può essere un rifugio rispetto alla sofferenza dell'esistere. L'alienazione mentale dà tranquillità e fissità, contro la lacerante molteplicità della realtà.

Nei secoli, molti autori si sono confrontati con personaggi pazzi e squilibrati mentalmente, per rappresentare una realtà completamente opposta alle norme stabilite dalla società: l'esempio più lampante, il “folle letterario” più conosciuto, colui che è il paradigma della pazzia

⁷ Si vedano ad esempio gli studi di Michel Foucault, François Laplantine, Susan Sontag, Wolfgang Bongers e Tanja Olbrich.

⁸ Durante il periodo romantico, ad esempio, il carattere d'eccesso che viene riconosciuto alla follia può essere tale da farne un fenomeno perturbante, che sconvolge la normale percezione della realtà, evocando qualcosa di sinistro ma al contempo di oscuramente familiare.

nella letteratura mondiale, Don Quijote de la Mancha, rappresenta il tentativo più riuscito di mettere in discussione la realtà quotidiana. Sánchez-Blake afferma a questo proposito:

La locura de Don Quijote radica en la forma con que este personaje percibe el mundo y su realidad. La grandeza de esta obra se fundamenta en que a través de la identificación con Don Quijote, los lectores han sido capaces a través de cinco siglos de mirar el mundo con una visión alterna y transformar su realidad. Don Quijote marcó un hito porque se convirtió en un mediador cultural, el del lenguaje con su inmenso poder de moldear la realidad y de suplantarla. [...]. Su locura reveló una verdad más sutil tras esa superficie aparente, la de una nueva realidad subyacente que ha ido adquiriendo forma y poder hasta convertirse en una nueva verdad. [...]. La relación entre locura y lucidez, así como aquella entre razón y sin razón, adquiere sentido en la medida en que la razón mide la forma de percibir una realidad. De esta forma, la mirada o percepción se convierte en el instrumento que fija o moldea la categoría para inscribir la norma considerada «razonable», o de «sano juicio», así como para delimitar la línea entre razón y sin razón⁹.

La pazzia di Don Quijote consiste nell'abolizione del tempo, della distanza che separa la sua contemporaneità dal passato glorioso della cavalleria errante, che egli è sicuro di poter, e di dover resuscitare, e questa sua missione lo rende un emarginato nella vita quotidiana; allo stesso tempo, però, il protagonista, con i suoi atteggiamenti, con la sua ironia, riesce a portare con sé anche i lettori del romanzo, che vengono assorbiti completamente e condividono con lui questo nuovo universo alternativo al mondo reale, un universo dotato comunque di una altrettanto fondata coerenza e compattezza. Antonio Garrido Domínguez, a proposito del personaggio del Quijote, afferma:

Don Quijote es mucho más que un ente ficcional: encarna la imagen del creador y, por supuesto, de la ficción. Resulta fácil, por tanto, ver en él un símbolo formidable de la capacidad humana para construir mundos y de la importancia que dichos mundos tienen en cuanto reguladores del comportamiento individual y

⁹ E. Sánchez-Blake, *op.cit.*, p. 17.

colectivo. Si como dice W. Iser, la ficción comienza donde termina la explicación racional de la existencia humana, es muy grande la deuda contraída con las ficciones de don Quijote y, sobre todo, con el poder de inventar de Cervantes¹⁰.

Sulla scia di questo enorme debito nei confronti del *Quijote* e di Cervantes, tra i numerosi autori del passato, remoto e recente, che hanno dedicato ampio spazio alla tematica della pazzia all'interno delle loro opere letterarie, vi è anche lo scrittore sacerdote Pablo d'Ors, che pubblica nel 2008 il suo quinto romanzo, *Lecciones de ilusión*. Nell'ambito della suddivisione in trilogie con cui cataloga la sua produzione letteraria, quest'opera si iscrive all'interno della *Trilogía de la ilusión*, insieme a *Andanzas del impresor Zollinger* (2003) e *El estupear y la maravilla* (2007)¹¹.

Santos Sanz Villanueva recensisce il romanzo in questione con queste parole:

Novela minoritaria, auténtica celebración de la literatura y de la creatividad, y que requiere un destinatario con amplia formación humanística para degustar muchas sutilezas culturalistas, resulta sin embargo de lectura nada ardua, y a ratos placentera y regocijante. La inventiva fecunda, el humorismo fino y la agudeza irónica producen un amplio efecto comunicativo, inseparable

¹⁰ A. Garrido Domínguez, *Narración y ficción: Literatura e invención de mundos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2011, pp. 50-51.

¹¹ Pablo d'Ors, nato a Madrid nel 1963, è il nipote del celebre saggista e critico d'arte Eugenio d'Ors, ed è stato discepolo del monaco e teologo Elmar Salmann. Si forma a New York, Vienna, Praga e Roma. Nel 1991 viene ordinato sacerdote e nel 1996 consegue un dottorato in Teologia, con una tesi dal titolo *Teopoética: Teología de la experiencia literaria*. Il silenzio e la meditazione hanno improntato gran parte della sua opera letteraria e della sua vita spirituale, portandolo a compiere il pellegrinaggio di Santiago de Compostela, ad attraversare il deserto del Sahara e a soggiornare sul monte Athos. Nel 2014, dopo aver conosciuto il gesuita Franz Jalics, allo scopo di promuovere la pratica della meditazione ha dato vita all'associazione Amigos del Desierto. Nello stesso anno, Papa Francesco lo ha nominato consultore del Pontificio Consiglio della Cultura. Debutta come scrittore nel 2000. Le altre trilogie di Pablo d'Ors comprendono le seguenti opere: la *Trilogía del fracaso* (*El estreno*, 2000; *Las ideas puras*, 2000; *Contra la juventud*, 2015); la *Trilogía del silencio* (*El amigo del desierto*, 2009; *Biografía del silencio*, 2012; *El olvido de sí*, 2013); la *Trilogía del entusiasmo* (*Entusiasmo*, 2017; *Biografía de la luz*, 2021, *Los contemplativos*, 2023). Dal 2016, Pablo d'Ors sta ripubblicando tutti i suoi testi, rivisti e aggiornati, con la casa editrice Galaxia Gutenberg.

de una fuerte originalidad. Claro que 700 páginas son muchas páginas¹².

Lecciones de ilusión è, in effetti, un lungo romanzo, in cui si intrecciano e sovrappongono numerosi riferimenti letterari, soprattutto centroeuropei, che rappresentano i punti di riferimento e di ispirazione dell'autore, insieme a quelli filosofici e artistici in generale, che compongono il mondo in cui si muovono i molteplici e singolari personaggi.

L'azione si svolge nel manicomio di St. Bonifaz, nella valle di Kremszell di Baviera, dove, nella primavera del 1963, il dottorando Lorenzo Bellini, originario di Trieste, si reca per studiare il rapporto tra creazione e pazzia, argomento centrale della tesi che è in procinto di scrivere. Non sa che, dal momento in cui metterà piede in questo luogo, dove resterà per quasi quattordici mesi, la sua vita e la percezione della realtà cambieranno totalmente.

Come in tutti i romanzi di d'Ors, anche *Lecciones de ilusión* è preceduto da un «dramatis personae» e da una sezione chiamata «Escenografía»¹³, un elenco, il primo, di tutti i personaggi, una carrellata, la seconda, dei luoghi presenti nell'opera: nonostante non sia un'opera teatrale, di cui un incipit del genere sarebbe caratteristico, lo scrittore antepone all'inizio del racconto questa lunga lista per indicare che la *ficción* narrativa è concepita come la messa in scena di una rappresentazione dell'esistenza reale. È già dal principio, dunque, che il lettore si scontra con la dicotomia mondo reale-mondo immaginario, in questa anticipazione della costruzione della trama e della disposizione dei fatti nel tempo e nello spazio.

Lecciones de ilusión ha una struttura molto definita, che indica i vari momenti della crescita del protagonista rispetto all'esperienza all'interno del manicomio: è organizzato in una lezione inaugurale («Creación y locura»), cinque lezioni centrali («Finis europae», «El corrector de estilo», «Las novelas eróticas», «El movimiento y la quietud», «El arte de la soledad») e una lezione finale («Literatura y fantasmas»), che

¹² S. Sanz Villanueva, *Lecciones de ilusión*. Pablo D'Ors, in «El cultural», 3 de julio 2008, in https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20080703/lecciones-ilusion/6999904_0.html [25.07.2024].

¹³ P. d'Ors, *Lecciones de ilusión*, Barcelona, Anagrama, 2008, pp. 13-19.

raccontano come Lorenzo, dopo essere arrivato al sanatorio di St. Bonifaz, entra in contatto con una serie di personaggi singolari e stravaganti. Ognuno di essi ha una propria caratteristica, o meglio, possiede una particolare manifestazione di follia, per cui è stato internato lì: in primo luogo, il direttore del manicomio, che ha inventato un sistema terapeutico basato sul mettere in relazione la malattia di ognuno dei suoi pazienti con quelle degli illustri malati della storia, e che pensa che questa interrelazione aiuti gli stessi pazienti a guarire. Lorenzo incontra poi Ecker, segretario del direttore e ossessionato dall'ordine del suo archivio; un «corrector de estilo», tormentato dalla continua e infinita correzione del suo lungo romanzo autobiografico; Kallmus, il «cartero imaginario», che inventa i mittenti delle lettere che distribuisce agli altri pazienti, diventando un narratore di storie che rendono più piacevole il trascorrere del tempo; Skarvada, lo scrittore di 'novela erótica', con la cui bella moglie lo studente italiano intrattiene una relazione; un imitatore di voci che, grazie al suo dono, riesce a dare l'illusione di far rivivere anche le persone defunte o di sentire vicini i parenti lontani; un esperto calligrafo, che studia le persone attraverso la loro scrittura; un «hombre que se sacaba palabras de la boca»¹⁴ con la forza perché non riesce ad esprimersi in maniera spontanea e semplice, e tanti altri ancora. Questa pletora di personaggi anima la vita del manicomio, creando numerosi episodi caratterizzati dalla follia e dall'ironia, con una forte dose di sarcasmo e di senso dell'humor: nonostante essi siano dei "folli", hanno in comune con colui che ne legge le vicissitudini tanti aspetti della vita di tutti i giorni, di quelle piccole manie, o di quelle abitudini stravaganti, in cui ogni lettore può riconoscersi.

I mondi paralleli, possibili, di questi personaggi sono tanto, troppo simili al mondo reale, al punto che, durante la lettura, e immergendosi sempre di più nella vita del sanatorio, si dimentica il luogo in cui è ambientata la storia, e ci si ritrova ad immedesimarsi in una storia che ha del reale. Ma coloro che vivono a St. Bonifaz sono lì perché hanno poco in comune con il mondo "normale", e il narratore, difatti, di loro dice: «Como si fueran novelistas, han creado un mundo alternativo [...]

¹⁴ *Ibid.*, p. 433.

porque el otro mundo que se llama real no les interesa»¹⁵. D'altronde, lo stesso scrittore afferma che i personaggi che ha inventato scaturiscono tutti dalla sua esperienza e, durante un'intervista, quando gli viene chiesto con quale dei pazienti di St. Bonifaz ha instaurato una maggiore empatia, risponde così:

Todos mis personajes son *alter ego*, y no sólo en esta novela, sino de todas las que he escrito; la novela para mí es un juego con la propia identidad, por eso todos mis personajes son egos imaginarios, como diría Kundera, y por lo tanto posibilidades existenciales que no se han verificado históricamente pero que me gusta explorar. En esta novela he convocado a todos mis fantasmas, como escritor y como persona, y les he dado juego. Me identifico con todos, aunque si tuviese que escoger uno, que es lo que me pides, quizá sería el director, Griffenfeldt, que pretende hermanar espiritualmente a cada uno de los locos con un personaje insigne de la historia. De alguna manera, esa búsqueda de una compañía secreta, esa búsqueda de un cómplice me obsesiona. Quizás no es el personaje más logrado, ni el más bonito, pero para mí es el más significativo de este libro¹⁶.

In effetti, attraverso le manie dei diversi personaggi, attraverso quei particolari atteggiamenti ossessivamente ripetuti, lo scrittore vuole sottolineare l'umanità di ciascuno di loro, il suo essere "particolare", inserito nel suo mondo straniante, così vicino al mondo reale del lettore. L'originalità di ogni paziente del manicomio, la sua eccezionalità, si ritrovano nella normale quotidianità. Come afferma Raúl Fernández Sánchez-Alarcos:

El estudiante aprenderá que lo excepcional puede surgir de improviso a la vuelta de cada esquina. *Lecciones de ilusión* viene a decirnos que cualquier ser humano por muy vulgar y corriente que sea puede contener algún viso de genialidad. La mirada atenta, es decir, ética y estética, es la que descubre la excepcionalidad en lo aparentemente más ordinario. De esa mirada surge el asombro por la forma, por el gesto expresivo, enérgico y dinámico. Un solo rasgo, trazado con énfasis, basta para caracterizar a los personajes, descritos, por ejemplo, por su andar en zigzag o

¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹⁶ E. Peñas, *Entrevistas II. 38 personajes públicos se sinceran en el cuarto de invitados de cermi.es*, Madrid, Grupo Editorial Cinca, 2012, p. 97.

en línea recta o por tener una nariz prominente o por equipararse con algún animal [...]. Cualquier hábito cotidiano [...] puede llegar a ser singular por muy irrelevante que parezca¹⁷.

Tutti i diversi tipi di follia con cui entra in contatto rendono in qualche modo Leonardo sereno, come se in fin dei conti avesse trovato la sua identità e fosse riuscito ad affermarsi, a trovare la propria dimensione di felicità: il manicomio di St. Bonifaz, invece di essere un luogo di reclusione e di malattia, rappresenta un'isola felice, dove ognuno può vivere liberamente la propria vera e profonda individualità. È dall'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam che si esalta questo stato mentale come quello più veritiero e che rende la vita migliore: secondo Erasmo, infatti, gli uomini sprecano la loro vita come se recitassero in una commedia, indossando infinite maschere, seguendo le svariate convenzioni sociali, con l'obiettivo di ricercare la felicità. Ognuno attua questa ricerca a proprio modo, illudendosi persino di poterla trovare, ma, alla fine, colui che è veramente felice non è il saggio, che pensa di conservare tutti i segreti del mondo, bensì il folle: è veramente felice colui che sa godersi la vita, che conosce e ama se stesso, che segue le proprie passioni e asseconda i propri impulsi, nella follia, nella *ilusión*; questa condizione tiene lontana anche la vecchiaia, che è caratteristica, invece, delle persone sagge. La felicità non consiste nell'essere felici, ma nella possibilità di mantenere viva questa stessa illusione¹⁸.

Le lezioni che riceve il protagonista sono, in effetti, volte ad insegnargli proprio questa verità: Lorenzo entra in contatto in diversi modi con i pazienti del manicomio, e ognuno di essi gli offre un tassello per ricercare la sua identità, tanto che lo studente acquisisce un piccolo aspetto di ognuno di loro. Alla fine dell'esperienza con ognuno dei personaggi, Lorenzo si sente come lui, vive come lui, pensa come lui, comprende profondamente il suo modo di essere e pensare, entrando quasi in simbiosi con ciascuno, come se si trasformasse in ognuno di quei pazienti del manicomio: è così che «el estudiante era -por fin- un

¹⁷ R. Fernández Sánchez-Alarcos, *Lecciones de ilusión: una introducción al estudio de la narrativa insólita de Pablo d'Ors*, in «Revista de Literatura», enero-junio, vol. LXXXIII, n. 165, 2021, p. 272.

¹⁸ E. da Rotterdam, *Elogio della follia*, Milano, Edizioni Paoline, 2004.

digno habitante de St. Bonifaz: un sanatorio en el que no había quien no viviera de la ilusión»¹⁹.

La pazzia, pur se momentanea, a cui arriva Lorenzo, non lo conduce in mondi fantastici lontani dalla realtà, ma fa sì che interpreti i segnali di quel mondo in modo del tutto naturale, anche nella loro stravaganza. Si conosce la verità, la felicità, dunque, non attraverso la semplice conoscenza, ma attraverso la comprensione. Il narratore infatti afferma:

El hombre que es feliz crea un espacio: una casa, un libro, un horizonte nuevo al que viajar y en donde hincar, aunque sea metafóricamente, una bandera. Pero ese mismo hombre feliz, con la bandera hincada y el libro escrito, ese hombre en casa se da cuenta de que por muy bien que ondee la bandera y por muy confortable que esté en su hogar, por justo y necesario que sea el libro que ha logrado escribir, ni la casa ni la bandera ni el libro dan la felicidad [...]. El hombre que es feliz crea espacios para la felicidad; pero ninguno de esos espacios es la felicidad. ¿Cuánto tiempo tardaría Lorenzo en aprender esta lección, [...]?

²⁰

Lorenzo Bellini, recatosi al manicomio per scrivere la sua tesi di dottorato sull'osservazione di quel mondo "parallelo", altro, finzionale e possibile, vive un percorso di conoscenza che lo porta ad abbandonare l'identità con cui era arrivato dall'Italia, un'evoluzione che deriva non dalla chiusura in sé stessi, bensì dalla relazione con gli altri, dove l'io si realizza come persona sociale intersoggettiva. *Lecciones de ilusión* si può definire quindi come una «novela de aprendizaje», e al tempo stesso una «novela metafictional»: la *ilusión*, l'insolito, nascono dalla dialettica tra *ficción* e realtà, che, in fin dei conti, rimanda al rapporto tra creazione e pazzia, alla base dello studio che Lorenzo avrebbe dovuto portare avanti²¹.

¹⁹ P. d'Ors, *op.cit.*, p. 569.

²⁰ *Ibid.*, p. 588.

²¹ La «novela de aprendizaje», il romanzo di formazione, o *Bildungsroman*, è quel tipo di romanzo in cui si narra il processo di sviluppo della personalità del protagonista, di solito con il passaggio dall'età infantile e adolescenziale a quella adulta, o anche con la rappresentazione di una crescita interiore di apprendimento, appunto. La «novela metafictional», invece, utilizza uno stile di scrittura che, in modo riflessivo o consapevole, ricorda al lettore che si tratta di un'opera di finzione e gioca a problematizzare il rapporto tra finzione e realtà.

Nelle sue diverse esperienze, il protagonista dedica molto tempo alla riflessione sulla stessa letteratura: l'aspetto metaletterario si ritrova, infatti, oltre che in queste riflessioni, anche nell'analisi di questioni proprie della teoria letteraria, della scrittura, della creazione, ma anche in alcuni riferimenti autobiografici alla vita dell'autore, che lui stesso definisce in un'intervista «pequeños auto-homenajes que me hago en el libro»²². Questi richiami alla vita reale di d'Ors si traducono nelle citazioni di alcuni titoli di sue opere nella biblioteca del manicomio²³, o nei numerosi giochi intertestuali di riferimenti anche ad altri autori (soprattutto centroeuropei) e alle rispettive opere, che per lui sono degli importanti riferimenti, a cui rendere omaggio.

La dicotomia tra realtà e finzione, infine, si palesa attraverso l'alternanza della voce del narratore tra la prima e la terza persona; la prima viene utilizzata all'inizio e alla fine del romanzo («Yo, Lorenzo Bellini»²⁴), per riferirsi al momento presente della scrittura, mentre la terza per parlare di se stesso come personaggio evocato nel passato, nel ricordo. È proprio nell'ultima parte, infatti, che il lettore si rende conto che quella che ha tra le mani non è solo la storia che Lorenzo ha vissuto, ma è anche quella che lui stesso sta raccontando. Il fine del romanzo è il romanzo stesso. Alla fine del periodo all'interno del manicomio, infatti, lo studente non scrive nemmeno una riga della sua tesi di dottorato, ma riesce a creare un romanzo, *Lecciones de ilusión*, appunto, in cui ha raccontato, in terza persona, i giorni di quell'esperienza così importante. È qui che, ancora una volta, vengono a intersecarsi e scontrarsi quei mondi possibili della realtà e della finzione romanzesche, mondi scaturiti, probabilmente, a loro volta, dal filtro della pazzia: chi può dire che quegli

²² E. Peñas, *op.cit.*, p. 99.

²³ A proposito di questo episodio, parlando di uno dei personaggi, «el escritor de novelas eróticas», il narratore fa un elenco di opere che questi trova nella biblioteca del manicomio (come ad esempio *Oceanografía del tedio*, *Cartas a una soledad*, *Resistencia y sumisión*, *El coraje de ser*, ecc.) per poi affermare: «para satisfacer su sed de lectura, para resarcirse de la privación de la que había sido víctima, debía detenerse al menos unos segundos tras la lectura de cada uno de los títulos. Dicho de otra forma: debía darse tiempo para imaginar los contenidos que podrían encerrarse tras esas pocas palabras [...]. Sólo el segundo día pudo detenerse a pensar en el contenido que podría esconderse tras algunos títulos. Leyó: *El estreno*, *Las ideas puras*, *Andanzas del impresor Zollinger*, *El estupor y la maravilla...*», P. d'Ors, *op.cit.*, pp. 385-386.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

avvenimenti raccontati da Lorenzo siano stati da lui realmente vissuti? E se quei personaggi fossero stati inventati, e fossero scaturiti dalla sua immaginazione, per vivere solo nella sua mente? Il lettore ha veramente tra le mani un romanzo, una finzione, o una pura *ilusión*? Quest'ultimo termine, centrale nel romanzo, viene definito dal narratore/autore fittizio come «quintaesencia del arte y secreto de toda verdadera soledad [...] la palabra clave de mi novela»²⁵, e attorno ad esso ruota l'essenza dell'apprendimento del protagonista, le lezioni che aiutano a crescere.

L'eroe di questo romanzo, dopo la sua esperienza nel manicomio, scopre che l'essere umano ha bisogno di amare e essere amato, di conoscere e essere conosciuto, in definitiva di narrare e di essere narrato: la nuova identità che acquisisce dopo il periodo nel manicomio, e di cui si rende conto nel treno che lo sta riportando a Trieste, è la conseguenza di una vita raccontata e rappresentata nella narrazione, in cui hanno avuto una importanza fondamentale gli altri, e il dialogo con ognuno di loro.

Come in tutti i romanzi di d'Ors, c'è sempre, al termine, una visione positiva, un raggio di luce e di speranza, una possibilità di riscatto per tutti. In questo caso, c'è anche il messaggio che da ogni storia può nascere qualcosa di costruttivo, in particolare dalla relazione tra le persone; è proprio Lorenzo Bellini che alla fine del romanzo afferma:

Guardé mi novela en la maleta y, antes de cerrarla, vi mis libros [...]. Era con ellos, con todos ellos (aunque no los hubiera leído y aunque no los leyerá nunca) con los que yo escribiría el mío. El mío, mis *Lecciones*, sería algo así como un comentario a los libros que me había llevado a Kremszell. Pese a todo, no me hice escritor gracias a los libros (aunque fueran ellos los que me condujeron al sanatorio) o a los paisajes (en rigor, no soy un aventurero), sino a las personas, a quienes pronto vi como hermanos con cuyos dramas me podía identificar. Así que yo, el autor, tengo algo de libresco –lo reconozco– y de viajero –también eso es cierto–; sin embargo, lo que de verdad me define, lo que hace de mí un escritor (sólo ahora lo sé), es mi amor por la condición humana. Cada individuo de los que encontré en Kremszell [...] fue para mí una lección, y de eso es de lo que hablo en esta novela. Cada persona del mundo puede ser una novela si quien la mira es un escritor²⁶.

²⁵ *Ibid.*, p. 680.

²⁶ *Ibid.*, p. 678.

Si annulla così l'opposizione e lo scontro tra i diversi mondi possibili: alla fine, ne resta solo uno, quello della creazione, della *ilusión*, della pazzia, che rappresenta non più la malattia, ma la cura, grazie alla quale ognuno può trovare la propria vera identità.



ANTONELLA DE SENA
Università di Napoli L'Orientale
a.desena1@unior.it

LA RESPUESTA LITERARIA A LOS PROBLEMAS AMBIENTALES: LA ECOCRÍTICA EN EL CONTEXTO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Resumen

Desde el mundo de la ciencia y la percepción personal cotidiana de cada uno de nosotros, cada vez es más evidente el estado crítico del planeta, provocado por la excesiva presión de la actividad humana. De todas las especies existentes, los seres humanos han sido los que han logrado conquistar y expandirse en todos los ecosistemas de la Tierra. En su deambular por el mundo y en su capacidad para adaptarse a las situaciones más diversas, el hombre ha modelado el planeta en el que vive hasta tal punto que los científicos han afirmado que estas acciones han tenido consecuencias evidentes en los ecosistemas. Esta preocupación ha llegado también al campo de la literatura, que, al igual que la ecología, se ha interesado por el medio ambiente y la relación entre lo humano y lo natural. Con el tiempo, se ha establecido y desarrollado una relación bidireccional entre estas disciplinas: el discurso de la ecología adopta una estructura narrativa típicamente literaria, para regresar en forma de connotaciones características de las novelas de temática medioambiental. A su vez, la literatura determina las formas en que se cuentan las historias y también ofrece una serie de efectos de lectura, es decir, ideas sobre la naturaleza que arrastramos desde hace siglos y que siguen influyendo en nuestra forma de percibirla.

En este ensayo, tras presentar el nacimiento y desarrollo de los estudios de Ecológica, se reflexionará sobre el interés que ha llevado a varios autores españoles contemporáneos a abordar estas cuestiones. Se investigarán las formas literarias, las convenciones y los objetivos de una crítica ecológica de la literatura que les ha llevado a analizar el medio natural y la relación hombre-medio ambiente a la luz del impacto del capitalismo y las políticas neoliberales.

Palabras clave: antropoceno, ficción climática, ecológica, ambientalismo, novela española

Abstract

From the world of science and the daily personal perception of each of us, the critical state of the planet, caused by the excessive pressure of human activity, is becoming increasingly clear. The human species is, of all species, the one that has most conquered every ecosystem on Earth, spreading everywhere. In his wandering around the world and in his ability to adapt to the most diverse situations, man has shaped the planet he lives in to such an extent that scientists have stated that these actions have had obvious consequences for ecosystems. Such concerns have also reached the field of literature, which, like ecology, has become interested in the environment and the relationship between human and natural. Over time, a two-way relationship between these disciplines has been established and developed: the discourse of ecology adopts a typically literary narrative structure, only to return in the form of connotations characteristic of environmentally themed novels. Literature takes themes such as climate change from ecology and makes them the subject of fiction and narrative. In turn, literature determines the ways in which stories are told and also offers a series of reading effects, i.e. ideas about nature that have been carrying around for centuries and that still influence the way we perceive it.

In this essay, after presenting the birth and development of Ecocriticism studies, we will reflect on the interest that has led several contemporary Spanish authors to tackle these issues. We will investigate literary forms, conventions and objectives of an ecological critique of literature that has led them to analyse the natural environment and the human-environment relationship in the light of the impact of capitalism and neoliberal policies.

Keywords: anthropocene, cli-fi, ecocriticism, environmentalism, spanish novel

1. Introducción

Se estima que la actual crisis ecológica tiene su origen en la interpretación de la naturaleza como algo externo al ser humano. El dualismo hombre-naturaleza o la oposición entre cultura y naturaleza en el mundo occidental procede esencialmente de la visión antropocéntrica sembrada por el cristianismo: «What people make of their environment depends on what they think of themselves in relation to the things around them. Human ecology is deeply conditioned by beliefs about our nature and destiny, i.e., by religion»¹. Al situarse en el centro de su mundo, el ser humano se siente superior al resto de seres vivos y no vivos que le rodean y justifica su explotación: la naturaleza está al servicio del hombre, una fuente de riqueza inagotable que lamentablemente se está agotando. Este periodo de dominio y domesticación de lo natural por parte del hombre ha sido catalogado bajo el término 'Antropoceno', definiendo una época geológica determinada por la acción del ser humano: «In recent Earth history, humans have taken a leading role in driving change at an ever-increasing pace, with far-reaching consequences»². El debate sobre el Antropoceno comenzó con la publicación de un breve artículo en el *Global Change Newsletter* del IGBP en 2000, escrito por el químico Paul Crutzen y el biólogo Eugene F. Stoermer. Según Crutzen, la influencia del comportamiento humano en la Tierra en los últimos siglos ha tenido un impacto tan significativo que ha dado inicio a una nueva era geológica³. En otras palabras, el término Antropoceno se emplea para describir el período actual de la historia

¹ Jr.'s L. White, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, in C. Glotfelty and H. Fromm (eds) *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 9.

² M. Tønnessen, K. Armstrong Oma, S. Rattasepp (eds), *Thinking about Animals in the Age of the Anthropocene*, Rowman & Littlefield, 2016, p. 7.

³ P. J. Crutzen, *Geology of mankind*, in «Nature», 415, 2002, p. 23.

de la Tierra, que empezó cuando las actividades humanas generaron un impacto globalmente importante en los ecosistemas.

No obstante, la situación se ha agravado de manera espectacular a partir del siglo XX. El aumento en la utilización de combustibles fósiles, el avance de las nuevas tecnologías, el crecimiento demográfico acelerado, el descubrimiento del ADN y el desarrollo de la biotecnología han tenido consecuencias devastadoras sobre el medio ambiente, especialmente en lo que respecta a la capa de ozono y el clima. Los residuos que estamos generando están produciendo fundamentalmente un cambio en la biología y la geología del planeta, estimándose que sus efectos persistirán entre tres mil y cincuenta mil años a partir de ahora. Por ello, una forma de pensar en los problemas urbano-ambientales es analizar y conceptualizar cómo surgieron y en qué contexto histórico, económico y cultural siguen arraigando.

Como es bien sabido, las sociedades occidentales contemporáneas son herederas de la modernidad filosófica, científica y tecnológica europea, cuyo pensamiento se basa en una serie de dicotomías excluyentes, como humano/animal, mente/cuerpo, masculino/femenino, cultura/naturaleza, racionalidad/irracionalidad.

Dentro de la clara división dicotómica Uno/Otro, el paradigma moderno construye la idea de la independencia humana de la naturaleza, que puede (debe) dominar a través de la tecnología, impulsada por la dinámica capitalista del consumo. Este ha sido el quid de la cuestión desde la Primera Revolución Industrial, la base del progreso científico desde entonces hasta hoy. En este sentido, la razón gobierna pero en su modalidad instrumental, lo que ha conducido paulatinamente a los problemas actuales, derivados del tipo de vida urbana que se inició en aquella época. Como señala Hamilton Clive:

Man's disconnection from nature is a modern phenomenon. Before the scientific and industrial revolutions, Europeans had a radically different conception of themselves than they have today. In fact, these revolutions essentially constituted the reformulation of consciousness that began at the end of the 17th century with the appearance of the so-called mechanical philosophy⁴.

⁴ H. Clive, *Define the Anthropocene in terms of the whole Earth*, in «Nature», 536, 2016, p. 251.

Esta transformación en la forma de pensar en Occidente implica también el abandono de la metáfora organicista de la sociedad y el recurso a metáforas mecanicistas, primero, y cibernéticas, después, como sus modelos explicativos. Como resultado, la naturaleza se ha convertido en un simple 'recurso' cuyo uso está justificado en función de una acumulación de riqueza basada en la explotación. Este paradigma acumulativo ha reemplazado al modelo que veía a la naturaleza como un recurso destinado únicamente a la subsistencia. Según la académica Carolyn Merchant:

At the heart of organic theory was the identification of nature, particularly the Earth, with a nurturing mother: a kind and beneficent woman who provided an ordered and planned universe for human needs. But another opposite image of nature as feminine also prevailed: a wild, uncontrollable nature that could unleash violence, storms, droughts and general chaos. Both images were identified as belonging to female sex and were projections of human perception of the outside world⁵.

La primera idea perdió su sentido al extenderse el mecanicismo y su racionalización del mundo natural como base de la nueva cosmovisión. La segunda, en cambio, se refiere a la naturaleza como generadora del caos, fomentando la idea de que dominarla es una necesidad que implica conocerla y utilizarla. Si, por lo tanto, la idea de la madre-naturaleza y de la Tierra como otro organismo vivo sirvió durante mucho tiempo para limitar las acciones de uso excesivo de los recursos disponibles, la afirmación del modelo mecanicista bloqueó ese cuidado, que dependía, en parte, de nociones vinculadas a una religiosidad considerada más primitiva o mágica. Tales valores carecían de sentido a la luz de los nuevos avances teóricos y técnicos, ya que éstos permitían y aprobaban la explotación de los recursos a mayor escala. Así, el temor y el 'cuidado primitivo' fueron sustituidos por un orden de valores racionales basados en la idea de dominio y progreso ilimitado⁶. La concepción del

⁵ C. Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, New York, Harper and Row, 1980, p. 2.

⁶ S. Bordo, *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*, Albany, State University of New York Press, 1987, p. 3.

sistema completo de lo natural como una mera adaptación de partes mecánicas -incluidos los seres humanos y otros organismos- en lugar de un organismo vivo con sus múltiples relaciones con el entorno, en el que cada uno de sus componentes colaboraba para el funcionamiento del todo, legitimó el dominio estructural vertical sobre la naturaleza, en términos de uso y usufructo acumulativos.

La creencia de que los seres humanos y la cultura existen independientemente de la naturaleza promueve el uso ilegítimo del medio ambiente sin la percepción de que esto causa daños irreparables, lo que también tiene importantes consecuencias a corto y largo plazo para las sociedades humanas. Por un lado, esta creencia es funcional al mercado, que es fundamentalmente inmobiliario y extractivo, y, por otro, el mismo paradigma excluye o hace invisibles los efectos de las actividades humanas sobre el medio ambiente.

Habría que esperar a la crisis del petróleo de 1970 para darse cuenta de la irracionalidad de un modelo basado en una naturaleza de la que extraer, sin cortapisas, todo tipo de recursos: un símbolo de este periodo es el primer 'Día Mundial de la Tierra', el 22 de abril de 1970, que marca la llegada de una primera fase de conciencia ecológica colectiva. Así, el surgimiento de la ética medioambiental se erige como una nueva y más amplia estrategia de supervivencia que pretende subvertir el orden convencional al incluir la biodiversidad, las plantas y los individuos no humanos -los animales- como objetos a proteger. Se trata, por tanto, de un modelo más inclusivo capaz de proponer nuevos valores que arrojen luz sobre las obligaciones y responsabilidades humanas hacia la naturaleza.

El objetivo del pensamiento ecológico, en este lento despertar de la conciencia, es proponer al hombre que abandone su egoísmo ilusorio, iniciar prácticas ambientalistas como aspiraciones sociales y culturales concretas, pasar de la ecología al ambientalismo: «Su objetivo no es tanto sustraer franjas de naturaleza al avance de las fábricas y las ciudades, sino que es mucho más general y político: combatir la contaminación y cuestionar así la conveniencia misma del crecimiento económico ilimitado»⁷.

⁷ R. Della Seta, *L'ecologia politica come dialettica della modernità*, in C. Salabè (a cura di) *La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli Editore, 2013, p. 84.

2. Literatura y Ecocrítica: reflexiones sobre la ciencia ficción y la conciencia medioambiental

Además de responder eficazmente a estos llamamientos, la educación sobre las causas medioambientales se ha convertido en parte de una estrategia de supervivencia a largo plazo. La Ecocrítica (ecología literaria) es un elemento más de este proceso activo y continuo. Consiste en aplicar paradigmas científicos a la crítica y la imaginación de las obras literarias, confirmando la presencia de elementos naturales y destacando en ellas el espíritu de protección del medio ambiente. La literatura puede plantear la idea del bien común, inspirando a los lectores para que actúen con conocimiento de causa y pongan freno a las dinámicas humanas que provocan la autodestrucción.

Esto implica una idea de la literatura funcional a una intención educativa precisa: si se leen e interpretan de forma 'ecológicamente consciente', los textos literarios son de hecho una herramienta potencial para la educación ético-ambiental, capaz de orientar las interacciones entre los seres humanos y el medio ambiente⁸. La creación literaria amplía la categoría de lo posible al contar, a través de la escritura y la creatividad, hasta dónde puede llegar el hombre o hasta dónde le es posible desbordar la naturaleza. Por eso es esencial imaginar y experimentar la conciencia de los límites de la imposibilidad de volver atrás en un momento de la evolución planetaria en que el hombre representa el mayor peligro para sí mismo, para las demás especies y para la biodiversidad.

Con la difusión de la Ecocrítica, el análisis de los elementos medioambientales en las obras literarias puede reconocerse no como un elemento periférico, sino como el núcleo de las historias narradas, con el objetivo de reinventar una realidad con normas diferentes, no para hablar de la naturaleza, sino para ella. En esta nueva búsqueda evolutiva, el hombre no es el único ente dominante, sino que puede ser un elemento central en una renovación que implica no sólo la mencionada educación de la sensibilidad, sino sobre todo la preservación del medio natural, entendido como el complejo de organismos que lo componen. Sólo cuando tengamos una visión diferente de nuestra existencia en la Tierra seremos

⁸ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015, pp. 17-18.

capaces de reconocer el silencio de las criaturas más vulnerables de la naturaleza y de la sociedad, no ya como un signo de aceptación del dominio avasallador del hombre, sino como un grito constante al que es absolutamente necesario responder de alguna manera.

Por estas razones, el mundo de la cultura ha empezado a mostrar un interés creciente por las cuestiones planteadas por la crisis climática y, en este ensayo, examinaremos las formas y convenciones literarias que han configurado el imaginario narrativo en un momento en que «la acumulación de dióxido de carbono en la atmósfera estaba reescribiendo el destino de la Tierra»⁹.

Las novelas sobre el cambio climático, sobre todo los primeros ejemplares aparecidos desde los años setenta hasta la primera década del siglo XXI, se ambientan en mundos futuristas -que podrían denominarse apocalípticos, postapocalípticos o distópicos, según se trate de un escenario futuro basado en una catástrofe repentina, sus consecuencias o un estado de decadencia -a los que el lector es ostensiblemente invitado.

Muchos autores, sobre todo ingleses, que se han dedicado a narrar conflictos sociales y medioambientales, lo han hecho a través del género literario de la ciencia ficción. Aunque hasta ahora ha habido pocos intentos de estudiar las obras de ciencia ficción desde una perspectiva Ecocrítica, existen numerosas formas en las que el género y la Ecocrítica pueden relacionarse y beneficiarse mutuamente¹⁰. Si es fácil clasificar una novela como ciencia ficción, no ocurre lo mismo cuando se trata de encontrar una definición omnicomprendensiva del significado del término 'Ciencia Ficción'. Una de las definiciones más conocidas es la del teórico Darko Suvin, que define el género como una ficción en la que aparecen diversos elementos del reino del autor (*novum*) que pueden explicarse mediante la ciencia y la lógica¹¹. Esta definición tiene en cuenta el hecho de que la ciencia ficción siempre contiene elementos y componentes que difieren de la realidad (robots, extraterrestres, naves

⁹ A. Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, London, Penguin Books, 2016, p. 13.

¹⁰ N. Gough, *Playing with Wor(l)ds: Science Fiction as Environmental Literature*, in P. D. Murphy (ed) *Literature of Nature: An International Sourcebook*, Chicago, Fitzroy Deaborn, 1998, pp. 409-414, p. 409.

¹¹ D. Suvin, *On the Poetics of the Science Fiction Genre*, in «College English», 34/3, 1972, p. viii.

espaciales, máquinas del tiempo), pero cuya existencia puede explicarse mediante el descubrimiento científico y el razonamiento lógico. Por lo tanto, la ciencia ficción suele mezclar lo literario con lo científico.

La Ecocrítica tampoco es fácil de definir. En su libro *The Ecocriticism Reader*, el crítico William Haworth define al ecocrítico como aquel que analiza la literatura que trata del impacto de la cultura en la naturaleza, de acuerdo con la etimología de la palabra *Ecocriticism*. A esta definición añade que, en su opinión, los ecocríticos celebran la naturaleza criticando a quienes la explotan¹². Así, como en el caso de la ciencia ficción, la Ecocrítica implica interdisciplinariedad. Esto se debe a que no sólo incluye la literatura (y otras artes), sino también disciplinas como la biología, la ciencia medioambiental y la química. Howarth comenta que esta interdisciplinariedad es probablemente una de las razones por las que la Ecocrítica no fue ampliamente aceptada por los críticos literarios de la época¹³.

Es esta aparente marginalidad en el mundo académico la que agrupa a la Ecocrítica con la ciencia ficción, un género a menudo desacreditado en el mundo literario debido a su naturaleza popular. Así pues, la Ecocrítica y la ciencia ficción tienen muchas afinidades que las unen más estrechamente de lo que cabría imaginar.

Uno de los teóricos que ha estudiado los vínculos entre la ciencia ficción y la Ecocrítica es Patrick D. Murphy. En su artículo «The Non-Alibi of Alien Scapes: Science Fiction and Ecocriticism», Murphy destaca la importancia del término extrapolación en el contexto de la ciencia ficción. En un sentido general, la extrapolación se refiere a la aplicación de las conclusiones extraídas en un campo a otro, pero la extrapolación en la ciencia ficción no sólo no está alejada de la realidad, como afirman quienes denigran el género de la ciencia ficción, sino que se basa en ella y la refleja, aunque se esconda tras representaciones de mundos apocalípticos, futuros lejanos e invasiones alienígenas. Es este reflejo de la realidad lo que hace de la ciencia ficción un género apropiado para la crítica y la denuncia social. Murphy también afirma que la idea de extrapolación sugiere

¹² C. Glotfelty, H. Fromm, *The Ecocriticism Reader*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 69.

¹³ W. Howarth, *Some Principles of Ecocriticism*, in C. Glotfelty and H. Fromm (eds), *The Ecocriticism Reader*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 76.

que el presente y el futuro están conectados y que no hay excusa para no afrontar las consecuencias de las propias acciones, aunque estén sucediendo ahora¹⁴.

Además de la literatura sobre catástrofes, muchas obras de ciencia ficción hacen especial hincapié en el medio ambiente: uno de los elementos naturales más recurrentes en la literatura de ciencia ficción es el agua, tanto en su escasez como en su abundancia. Por ejemplo, el escritor James Graham Ballard explora este tema en dos novelas. *The Drowned World* transcurre en una Tierra en la que la radiación solar ha provocado un aumento de las temperaturas, derritiendo los casquetes polares y sumiendo a la mayor parte del planeta en un clima tropical. Unos años después de la publicación de esta novela, Ballard escribió *The Burning World*, publicada poco después bajo el título de *The Drought*, en la que plantea la hipótesis de la situación opuesta. Cuenta cómo la salida de sustancias tóxicas al océano altera el ciclo de la lluvia, provocando una sequía global, secando los ríos y obligando a la gente a huir a la costa en busca de agua.

La ciencia ficción es, pues, un género apropiado pero, como veremos, no el único para incitar a la reflexión sobre el medio ambiente. Sin duda, por su carácter especulativo, la ciencia ficción nos hace conscientes de las consecuencias futuras de nuestras acciones actuales y aumenta la conciencia medioambiental.

3. La situación de la Ecocrítica española

Aunque la Ecocrítica se estableció en la crítica literaria anglosajona no antes de 1996, desde entonces se ha extendido a otros centros de Europa. En concreto, Ronaldo Campos López analiza la existencia de tres oleadas de Ecocrítica en el contexto español. La primera ola se remonta a 1980, cuando la población capitalista comenzó a preocuparse cada vez más por el planeta y por el modo en que se explotaba la naturaleza para satisfacer las necesidades humanas:

The repressed return, and with a vengeance: the multitudes that were supposed to be saved from death fall back into poverty by

¹⁴ P. D. Murphy, *The Non-Alibi of Alien Scapes: SF and Ecocriticism*, in K. Armbruster and K. R. Wallace (eds), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville, UP of Virginia, 2001, p. 263.

the hundreds of millions; nature, over which we were supposed to gain absolute mastery, dominates us in an equally global fashion, and threatens us all. It is a strange dialectic that turns the slave into man's owner and master, and that suddenly informs us that we have invented ecocides as well as large scale famine¹⁵.

La segunda ola de Ecocrítica continuó en la década de 1990, cuando la crítica se mezcló con «otros géneros literarios, los medios de comunicación, conceptos de justicia ambiental y ecología urbana»¹⁶ y, como afirma Campos, el campo comenzó a revisarse.

Por otro lado, si bien es cierto que, hasta ese momento, los estudios ecocríticos españoles eran escasos y no se sabe con exactitud cuándo comenzaron a surgir en España, Campos considera que la tercera ola de estudios ecocríticos comenzó en el presente siglo, entre 2000 y 2010, con un campo más interdisciplinar y un enfoque transcultural, transnacional y multidireccional, dando lugar a una confrontación y comprensión de diferentes lecturas, culturas, disciplinas y perspectivas desde un punto de vista ecológico.

De hecho, el debate que ha surgido entre los estudiosos se refiere a la incertidumbre de la existencia de una Ecocrítica antigua en el ámbito de la literatura española. Mientras que Campos considera que la Ecocrítica española es joven, Julia Barella Vigal, por su parte, describe la década de 2000 como una época repleta de autores dedicados a la Ecocrítica, afirmando que, aunque el término aún no era conocido, la preocupación y la atención por el mundo natural siempre habían estado presentes.

En un estudio dedicado a analizar la función de la naturaleza y el paisaje en la literatura española, Barella Vigal destaca la perspectiva que ofrece la Ecocrítica en el estudio de los textos españoles:

La Ecocrítica incorpora un enfoque enriquecedor a la hora de revisar algunas de nuestras obras literarias, si atendemos a la relación del escritor, sus personajes y/o sus metáforas con el medio

¹⁵ G. Andersen, *Climate Fiction and Cultural Analysis. A New Perspective on Life in the Anthropocene*, Oxon, Routledge, 2020, p. 8.

¹⁶ R. Campos López, *Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión*, in «Artifara», 18, Contribuciones, 2018, p. 170.

ambiente [...] tiene además un interesante ingrediente de concienciación y formación social que, sin duda, debemos valorar¹⁷.

Desde la perspectiva de la Ecocrítica, es posible comprender cómo se ha construido el paisaje en los textos literarios, apreciar sus características estéticas, valorar su historia y destacar el significado que ha adquirido para la cultura española. Este enfoque también ayuda en la labor de restablecer la posición del ser humano en su entorno y de tomar conciencia de la urgencia de protegerlo. Tomando como referencia la literatura del Renacimiento, el Romanticismo, el Realismo y la Generación del 98, podemos comprobar que existen diferentes imágenes de la naturaleza en los escritores españoles. De esta manera, a través de la exaltación del entorno natural, se nos muestra cómo la naturaleza y el ser humano se entrelazan, al mismo tiempo que se reflexiona sobre el impacto de la modernidad y la tecnología en la vida de las zonas rurales. Además, se destaca que la literatura española utiliza el paisaje como una vía para conectar con uno mismo y con las tradiciones ancestrales.

En la literatura del Renacimiento español, se valoraba y apreciaba de manera especial la naturaleza, lo cual quedaba reflejado en la admiración y contemplación que los escritores sentían hacia ella. Los tópicos literarios como el *locus amoenus* y el *beatus ille*, inspirados en la riqueza de la literatura clásica, revelan este amor por el paisaje en la literatura española. Escenarios hermosos y encantadores, donde predomina la armonía y los seres naturales, se presentan en las famosas Églogas de Garcilaso de la Vega:

Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles camina,
torciendo el paso por su verde seno:
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,

¹⁷ J. Barella Vigal, *Naturaleza y Paisaje en la Literatura Española* in C. Flys Junquera, J. M. Marrero Henríquez and J. Barella Vigal (eds), *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2010, p. 219.

donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas d'alegría¹⁸.

El mundo natural, con sus árboles y animales, ejerce una fuerte influencia sobre el yo poético y se interioriza hasta el punto de convertirse en paradigmático, haciéndole olvidar la 'querella' y disfrutar de la soledad de este espacio.

Un ambiente similar puede encontrarse en la poesía mística del Siglo de Oro, ya sea en los versos del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, que describen una naturaleza llena de esplendor y simbolismo, o en la reconocida *Oda a la vida retirada* de Fray Luis de León, que celebra espiritualmente la vida en el campo en contraste con la mundanidad de la ciudad:

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal rüido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!¹⁹.

En la misma línea, la ficción pastoril celebraba la bondad de la naturaleza y su carácter ideal, como se puede apreciar en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor y *La Galatea* de Miguel de Cervantes. Por otro lado, la literatura del Romanticismo y Realismo español proponía una perspectiva diferente de la naturaleza, alejándose de su carácter ornamental y asumiendo un papel protagonista frente al hombre. De esta manera, la naturaleza reaccionaba ante las amenazas y la invasión del hombre sobre su espacio y los seres que la habitaban. *Las Leyendas* de Bécquer ofrecían una imagen de la naturaleza defendiéndose de las acciones del hombre que quería traspasar sus límites; en la novela *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, la naturaleza se imponía a los hombres porque no querían respetar sus leyes.

¹⁸ Garcilaso de la Vega, *Obras de Garcilaso de la Vega* (Madrid, 1821), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018, p. 21.

¹⁹ F. L. de León, *Poesía*, in A. Ramajo Caño (a cura di), Madrid, Real Academia Española, 2012, p. 9.

A finales del siglo XIX, los escritores experimentaron una creciente preocupación por el entorno natural que los rodeaba. Se percataron de que sus paisajes y valores culturales estaban siendo transformados debido al avance del ferrocarril y otros signos de progreso. Esta inquietud por el impacto de los avances tecnológicos en el medio rural y en la vida de la naturaleza se refleja en obras como *¡Adiós, Cordera!* de Leopoldo Alas. En esta novela, el paisaje de un pueblo se ve afectado por el aterrador ruido de la «larguísima serpiente negra»²⁰, símbolo del tren.

Los escritores de la Generación del 98 expresaron un sentimiento de admiración y aprecio por el paisaje castellano, vinculado a un proyecto de afirmación de los sentimientos nacionales en España. Los miembros de esta brillante generación compartían el deseo de «construir una idea de nación ligada a una idea de paisaje, un paisaje con carácter identitario, capaz de definir al país y a sus habitantes, y capaz también de identificarse con la lengua castellana y su literatura»²¹.

Granada la bella de Ángel Ganivet, *La ruta de don Quijote* de Azorín, *Camino de perfección* de Pío Baroja, *Por tierras de Portugal y España* de Miguel de Unamuno o *Campos de Castilla* de Antonio Machado son algunas de las obras que revelan la importancia del paisaje en el espíritu del 98 español. Esta vocación por la descripción paisajística afirmaba lo que en su momento se llamó 'lo esencial castellano', que orientó el proyecto generacional del 98. En un momento en el que era crucial determinar el futuro de España y se sentía una preocupación por la propia identidad española, el paisaje se transformó en un símbolo distintivo del país. Así que Azorín afirmaba: «El paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos»²².

La focalización en el paisaje como elemento central de la producción literaria de la generación del 98 revela la búsqueda de un sentimiento patriótico que encuentra en la geografía un componente esencial. De esta manera, la naturaleza y el paisaje se convierten en elementos fundamentales para comprender la historia y la realidad pasada, y se erigen como características distintivas de la identidad española.

²⁰ L. Alas, *Adiós Cordera* (s.l., 1892), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

²¹ *Ibid.*, p. 229.

²² J. M. R. Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 23.

Sin embargo, el acontecimiento que supuso un cambio radical en el concepto de naturaleza y paisaje fue la Guerra Civil española. En *Sobre la historia natural de la destrucción*, W. G. Sebald describe los devastadores efectos de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial sobre la naturaleza, creando un paisaje de ruinas y escombros y una población sumergida e invadida por innumerables plagas de insectos y ratas; también habla de paisajes tan siniestros e inquietantes que nadie se atreve a mirar. Benigno del Río Molina, en su revelador estudio *La invención del paisaje: Un ensayo sobre la condición humana*, explica que nadie quiere mirar un paisaje familiar y devastado porque aparece como un trauma inscrito en el campo visual²³.

Tras la Guerra Civil, encontramos autores que quieren describir ese paisaje sin mirarlo, otros crean espacios oníricos o miran al pasado. Desde visiones de incendios y catástrofes hasta descripciones del entorno urbano, podemos encontrar un discreto repertorio de ejemplos, como *El camino* y *Parábola del naufrago* de Miguel Delibes, en los que aparece la preocupación del autor por las consecuencias de la desruralización, la implantación masiva de la agroindustria y el desapego de la tierra y la alimentación. En el final de *Parábola del naufrago*, se ve cómo la naturaleza exuberante que rodea al protagonista acaba por dominarle:

De esta manera, llega un momento en que las hojas, los zarcillos, los serpollos y las flores del seto (más apagadas de tono que las que crecen fuera) rodean a jacinto y éste (jacinto) no precisa incorporarse para comer, así es que come y duerme, duerme y come (que es lo único que por el momento le apetece hacer) sin cambiar de postura, simplemente moviendo la cabeza de un lado a otro²⁴.

La naturaleza se siente amenazada por la civilización, escapando y luchando por sobrevivir, incluso arriesgando perder su esencia y convertirse en una fuerza destructiva. Esto resalta las consecuencias de la falta de conexión entre el ser humano y el entorno natural, causada por la pérdida de valores espirituales y la masificación, que lleva a la dominación y la destrucción mutua.

²³ B. del Río Molina, *La invención del paisaje: un ensayo sobre la condición humana*, Madrid, Devenir, 2009, p. 25.

²⁴ M. Delibes, *Parábola del naufrago*, Barcelona, Destino, 1969, pp. 231-232.

La crítica al desarrollo y al progreso mal entendido no es algo nuevo en la novela española, especialmente con el incremento del turismo y la migración del campo a la ciudad desde los años sesenta. Esto ha generado un desarrollo desigual y una urbanización descontrolada que ha tenido graves impactos en el medio ambiente, particularmente en la costa mediterránea.

Durante la transición del siglo XX al XXI, la cantidad de novelas, ensayos, películas y artículos periodísticos sobre temas ecológicos ha aumentado aún más, especialmente tras la crisis financiera española de 2007-2008. La razón podría ser que las numerosas reacciones críticas a los abusos del neoliberalismo global que surgieron tras la crisis, denunciando sus nefastas consecuencias ecológicas y sociales (no sólo para los países del Sur, sino también para los del Norte), revitalizaron el ecologismo radical y antiglobalista. Además, desde 2010 se han publicado varios libros de divulgación que orientan al lector hacia un cambio de lógica, que supera y critica el pensamiento único del capitalismo global. Entre ellos destacan: *La quimera del crecimiento. La sostenibilidad en la era postindustrial* (2011) de Ramón Folch, *Cambiar las gafas para mirar el mundo. Una nueva cultura de la sostenibilidad* (2011) coordinado por Yayo Herrero, Fernando Cembranos y Marta Pascual, y *La Sociedad de la Ignorancia* (2011) de Gonçal Mayos y Antoni Brey. Todos estos trabajos ponen de relieve, desde diferentes perspectivas, la insostenibilidad ecológica y social del actual sistema consumista, así como la falacia de la lógica del crecimiento constante en una biosfera limitada y la urgencia de buscar alternativas al actual modelo de globalización basado en la expansión del consumismo a través de la imposición de un mercado global asimétrico.

Sin duda, se ha producido una evolución en la novela de Ecocrítica porque, mientras las de finales del siglo XX se ocupaban principalmente de denunciar la gravedad de la situación ecológica mundial, las novelas de los últimos años, entre cuyos autores se encuentran Rosa Montero, Álvaro Colomer, Daniel Ruiz o Yolanda González, se han dado cuenta, en cambio, de que la transición del consumismo a la sostenibilidad no puede producirse sólo a través de cambios políticos o económicos. Más bien, perciben la absoluta necesidad de un cambio de paradigma, tanto sistémico como cultural; un cambio de lógica, que es epistemológico.

El objetivo de estos autores es proponer una salida del imaginario mercantilista que privilegia y promueve acríticamente la cantidad y

la velocidad como algo deseable, a cambio de una lógica holística de lo cualitativo y un ritmo más sostenible en el que vivamos mejor con menos, ya que un ritmo más selectivo y lento tendría consecuencias positivas para la salud, la felicidad, la convivencia, la justicia y el placer (y no sacrificaría el bienestar de las generaciones futuras ni la salud de los ecosistemas). Todo ello implicaría la defensa paralela de principios y valores muy diferentes de los que prevalecen hoy en día. Estos principios se basan en la primacía de lo social, en el ocio, en el reparto del trabajo, en la reducción de muchas infraestructuras productivas, administrativas y de transporte, en la descentralización y relocalización de la economía. En el contexto individual, sin embargo, conduciría a una revitalización de lo que el filósofo coreano Byung-Chul Han llama «vida contemplativa»²⁵, que el autor enfrenta a la absolutización de la ‘vida activa’ -la necesidad de producción y consumo como realización humana- que, en última instancia, le priva de aliento y espíritu. El hombre de la superproducción desaprende a ver, a contemplar la riqueza de la vida. Por esta razón, Han expresa la necesidad de revigorizar la vida contemplativa. Esto no significa una apertura pasiva a decir sí a todo lo que viene y a todo lo que sucede; al contrario, significa resistir a todos los estímulos que tratan de imponerse. En otras palabras, aprendiendo a estar quieto y adoptando una mirada meditativa, uno se reencuentra con el ‘aroma’ del tiempo, que poco a poco impregna y saborea los recuerdos y la memoria. Una vida contemplativa es, por tanto, más activa que la hiperactividad, síntoma de fatiga mental. Y es a partir de esta última afirmación que los autores mencionados intentan, a través de sus obras, sensibilizar al lector sobre estas dinámicas, para que cuestione la actual hegemonía económica y cultural con experiencias e iniciativas alternativas.

Conclusiones

El desarrollo tecnológico, científico y económico iniciado en la modernidad ha transformado profundamente la visión occidental del mundo. De una visión de la naturaleza como fuerza interna que hace

²⁵ B.C. Han, *Vida Contemplativa*, tr. sp. Miguel Alberti, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., 2023 (Berlino, 2022).

crecer a los organismos vivos, se ha pasado a una visión antropocéntrica en la que el ser humano, al sentirse superior a los seres vivos y no vivos que le rodean, ha justificado su explotación. Así, la interpretación de la naturaleza como algo externo al ser humano se considera el origen de la actual crisis ecológica.

En este contexto surge el campo de la Ecocrítica, que, al introducir las cuestiones medioambientales en el ámbito de la crítica literaria, pretende cambiar los modelos culturales, las jerarquías de valores y los marcos teóricos actuales, con el objetivo de concienciar al lector sobre los problemas de la relación entre el hombre y la naturaleza y fomentar el desarrollo de nuevas actitudes hacia el medio ambiente y las formas de vida no humanas.

En España, la Ecocrítica se ha dado a conocer hace relativamente poco tiempo, aunque desde 1990 ya existen trabajos de investigadores que se inscriben en esta línea. De hecho, como ha demostrado Barella Vigal, la atención al paisaje y a la naturaleza siempre ha estado presente en la literatura española. Sin embargo, en función de los acontecimientos a lo largo de la historia, y en particular tras la Guerra Civil española y la crisis financiera de 2007-2008, la visión del mundo natural y de la relación humano/no humano ha cambiado radicalmente. En la actualidad, el mundo literario muestra un interés creciente por las cuestiones que plantea la crisis climática, ambientando las novelas en mundos mayoritariamente futuristas.

Los escritores han encontrado en el género de la ciencia ficción un medio adecuado para la crítica y la denuncia social, ya que permite mostrar al lector las posibles consecuencias de sus acciones presentes. En España, este género tiene una gran presencia²⁶, como se puede apreciar en las obras de Rosa Montero y Álvaro Colomer. Sin embargo, la ciencia ficción no es el único género que aborda estos temas. Por ejemplo, Yolanda González y Daniel Ruiz sitúan sus novelas en un contexto actual, conscientes de que no es necesario proyectar los problemas en el futuro, ya que estos problemas existen en la actualidad, nos afectan directamente y se vuelven cada vez más urgentes.

²⁶Á. F. Moreno Serrano, *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de lo Prospectivo*, Vitoria, PortalEditions, 2010, p. 106.

En conclusión, lo que tienen en común los autores españoles contemporáneos, independientemente del género literario que utilicen, es mostrar al lector que si la transición del consumismo a la sostenibilidad no se produce a través de un cambio de paradigma sistémico y cultural, nos alejaremos cada vez más de la posibilidad de una sociedad equilibrada con el medio ambiente.

Como humanos, tenemos el deber moral y ético de actuar ahora, antes de que sea demasiado tarde, para garantizar un mundo mejor a las generaciones futuras. Ya no podemos permitirnos el lujo de ignorar las señales de alarma que nos envía la naturaleza. La supervivencia de la humanidad depende de nuestra capacidad para actuar de manera responsable y consciente, y la literatura nos proporciona herramientas que podemos utilizar para lograr este objetivo.



ANDRZEJ RABSZTYN
Université de Silésie-Katowice
andrzej.rabsztyn@us.edu.pl

LES STRATAGÈMES DE L'ÉPÎTRE DÉDICATOIRE CHEZ LA FONTAINE

Résumé

Cette étude se propose d'examiner des épîtres dédicatoires choisies de Jean de La Fontaine dans une triple acception : littéraire, sociale et épistolaire. Les deux premières renvoient à la question de contrat : d'une part, il s'agit du contrat au sens d'un pacte de lecture et d'autre part, du contrat au sens matériel ou économique ; et la troisième se concentre sur le caractère épistolaire de cette forme. Autrement dit, il s'agit de la motivation, de la forme et de la signification des épîtres dédicatoires qui manifestent une approche personnelle du fameux fabuliste français.

Mots-clés : Jean de La Fontaine, épître dédicatoire, pacte de lecture, forme épistolaire, littérature du XVII^e siècle

Abstract

This work aims to study selected dedicatory epistles by Jean de La Fontaine to highlight their threefold meaning: literary, social, and epistolary. While the first two refer to the concept of contract (in the sense of a reading pact and, on the other hand, in the material or economic sense), the third meaning focuses on the epistolary nature of this form. In other words, it concerns the author's motivation, the structure, and the significance of La Fontaine's dedicatory epistles, which demonstrate a highly personal approach.

Keywords: Jean de La Fontaine, dedicatory epistle, reading pact, epistolary form, 17th-century literature

En définissant l'épître dédicatoire, le *Dictionnaire Littré* se réfère à l'ouvrage de Marmontel, *Éléments de littérature* : « il faut croire que l'estime et l'amitié ont inventé l'épître dédicatoire, mais la bassesse et l'intérêt en ont bien avili l'usage ». À partir du XVI^e, et notamment au XVII^e siècle, la forme épistolaire en question devient un acte performatif exceptionnel dans les rapports entre le destinataire et le destinataire. Si on mesure le rôle et le statut hors du commun que représente souvent celui-ci ainsi que le caractère public de l'énoncé, l'épître dédicatoire ou la dédicace fonctionnent d'emblée dans le registre de contrat faisant coïncider les intérêts réciproques de prétendus correspondants. Or, tout en reposant sur le principe de l'échange, cette forme de lettre ne demande pas la réponse par écrit. En revanche, elle

implique un « échange de valeurs matérielles et idéelles, de don et de contre-don »¹.

Auteur engagé aux convictions et aux amitiés solides, homme courageux qui n'hésite pas à se faire des ennemis, à risquer sa position et même sa liberté en osant défier Louis XIV, Jean de La Fontaine, déclare dans sa *Préface* des *Contes* de 1665 s'accommoder au goût de son siècle. Ainsi suit-il les conventions littéraires de son époque, sans pour autant tomber dans la caricature du poète servile qui veut absolument plaire à tout prix (d'après Pierre Bornecque, il existe trois groupes d'écrivains à l'époque : les trois grands – Boileau, Racine, Bossuet ; les quatre moralistes mondains – La Rochefoucauld, le Cardinal de Retz, la comtesse de La Fayette et la marquise de Sévigné ; et les deux indépendants – La Fontaine et Molière)².

La relecture des épîtres dédicatoires choisies du fameux fabuliste, que nous nous proposons dans cette étude, s'appuie sur une triple acception : littéraire, sociale et épistolaire. Les deux premières renvoient en fait à la question de contrat : d'une part, il s'agit du contrat au sens d'un pacte de lecture et d'autre part, du contrat au sens matériel ou économique ; et la troisième se concentre sur le caractère épistolaire de cette forme, bref, autrement dit, il s'agit de la motivation, de la forme et de la signification des épîtres dédicatoires de La Fontaine.

1. Pour un pacte de lecture

Depuis les travaux de Gérard Genette, les épîtres dédicatoires, à côté des titres, préfaces etc., font partie du discours *péritextuel* qui, si on y ajoute encore l'incipit, oriente la lecture du texte présenté aux lecteurs. Traditionnellement appelée « le pacte de lecture », cette ouverture fournit au lecteur des informations concernant la forme, la thématique ou la provenance du manuscrit (ce qui, dans la fiction romanesque du XVIII^e siècle, contribue à l'illusion d'authenticité), elle évoque enfin le destinataire qui peut être directement interpellé au moyen d'une épître dédicatoire ou d'une dédicace, ou simplement suggéré. Genette remarque que « l'épître dédicatoire classique pouvait abriter d'autres messages que l'éloge du

¹ P. Fröhlicher, *La Fontaine, 'intellectuel'. Du pouvoir de la dédicace*, dans « Versants » 55(1), 2008, p. 67.

² P. Bornecque, *La Fontaine fabuliste*, Paris, Sedes, 1983, p. 9.

destinataire, par exemple des informations sur les sources et la genèse de l'œuvre, ou des commentaires sur sa forme ou sa signification, par quoi la fonction de la dédicace empiète clairement sur celle de la préface »³.

La mention du destinataire renforce la portée et le but de la publication. Le pacte de lecture constitue un engagement de l'auteur vis-à-vis du lecteur qui, à l'époque de La Fontaine, consiste à plaire (c'est-à-dire à amuser, distraire) et, évidemment, à instruire. À lire les deux épîtres dédicatoires adressées au Dauphin, un enfant de six ans et demi, du Livre premier des *Fables choisies* (l'une qui précède la Préface et l'autre qui la suit), nous découvrons d'emblée le but du fabuliste. Dans la première, rédigée en prose, il écrit : « Je ne doute point, MONSEIGNEUR, que vous ne regardiez favorablement des inventions si utiles, et tout ensemble si agréables : car que peut-on souhaiter davantage que ces deux points ? »⁴, et dans l'autre, qui est une épître dédicatoire en vers, il précise : « Je me sers d'animaux pour instruire les hommes »⁵.

Les *péritextes* en question donnent non seulement une définition concise de la conception de la fable, mais elles proposent, d'après Marie-Odile Sweetser, « tout le programme des Fables auquel souscrivent, implicitement du moins, la plupart des écrivains classiques »⁶. Il est intéressant de remarquer que la deuxième épître dédicatoire reprend les mêmes idées sur la fable condensant elles-mêmes l'essentiel de la *Préface*⁷.

L'épître dédicatoire, comme plus tard la préface, offre également à l'auteur l'opportunité pour demander au destinataire de l'indulgence à l'égard de ses écrits. Placée en tête de la fable du *Lion Amoureux*, IV, 1, l'épître dédicatoire à Mlle de Sévigné, se présente tout d'abord comme un hommage de bon ton destiné à la fille de Mme de Sévigné qui, depuis longtemps déjà, admirait La Fontaine. Le fabuliste demande à sa destinataire de regarder favorablement la fable qui lui est offerte, il éta-

³ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 126.

⁴ J. de La Fontaine, *Fables de La Fontaine avec les figures d'Oudry parues dans l'Édition Desaint et Saillant de 1755*, t. I, Paris, chez Jean de Bonnot, 1982, p. LIV.

⁵ *Ibid.*, p. XCIII.

⁶ M.-O. Sweetser, *Les épîtres dédicatoires des Fables ou La Fontaine et l'art de plaire*, dans « Littératures classiques, n° 18, printemps 1993. L'épître en vers au XVII^e siècle », p. 270, https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1993_num_18_1_1729 [dernière consultation : le 3 septembre 2024].

⁷ J.-P. Collinet, *Le monde littéraire de La Fontaine*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 2009, p. 148.

blit enfin un délicat rapport entre le sujet de la fable et la personnalité du destinataire. Les travaux de Pierre Dandrey, par exemple son étude de l'épître dédicatoire à La Rochefoucauld ou sur celle à M. de Barillon, nous fournissent des informations précieuses sur cette correspondance harmonieuse entre le sujet traité et les qualités, les talents du dédicataire.

Le discours *péritextuel* dont l'épître dédicatoire fait partie devient donc la défense et l'illustration du genre de la fable qui souligne la portée du pacte de lecture établi entre l'auteur et son lectorat. Une autre question implicitement liée à la notion du pacte, est celle de l'échange. Il s'agit de deux autres éléments liés à l'épître dédicatoire : sa fonction sociale la plus directe (économique) et enfin son caractère épistolaire.

2. Le « contrat » du quémandeur et du dédicataire

À l'époque où les droits d'auteur n'existent pas, les poètes cherchent, souvent par précaution, un riche et généreux protecteur. L'occasion se présente à Jean de La Fontaine au moment où Nicolas Fouquet « se recrute une clientèle d'écrivains à sa solde »⁸. Comme le remarque Damien Fortin, « l'attention de ce dernier fut attirée sur La Fontaine en 1657 par la « Lettre à M. D. C. A. D. M. », le premier de tous les contes, composé sous la forme d'une épître versifiée de veine gaillarde (...) »⁹.

Un an plus tard, La Fontaine s'est engagé à donner pension poétique à ce protecteur des arts et des lettres, argent et protection s'échangeant alors contre la menue « monnaie des vers ». Entre l'un et l'autre s'établit un « contrat » : l'un s'acquittait en vers ; l'autre en espèces (...) ¹⁰.

À lire cette entente, ce n'est pas le surintendant qui versera une rente au poète, c'est le poète qui octroiera au ministre quatre fois par an une « Pension poétique », symbole de la complicité et un engagement par contrat pour le soin qu'il prend à faire valoir ses vers. La Fontaine souscrit à cet engagement dans une pièce adressée à Pellisson :

Je vous l'avoue, et c'est la vérité
Que monseigneur n'a que trop mérité
La pension qu'il veut que je lui donne.

⁸ J. P. Collinet, *Visages de La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 18.

⁹ D. Fortin, *Une odyssée badine*, dans Jean de La Fontaine, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin* (1663), Paris, Éditions Hermann, 2018, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

(...)
Son souvenir, qui me comble de joie,
Sera payé tout en belle monnaie
De madrigaux, d'ouvrages ayant cours.
Cela s'entend, sans manquer de deux jours
Aux termes prix, ainsi que je l'espère.
(...)
Pour acquitter celle-ci chaque année,
Il me faudra quatre termes égaux :
(...)
Et, si j'y manque, envoyez un sergent,
Faites saisir, sans aucune remise,
Stances, rondeaux, et vers de toute guise :
Ce sont nos biens...¹¹

La Fontaine ne se présente pas ici dans la position du quémendeur obligé de réclamer le paiement de son dû : ce sera au ministre de rappeler régulièrement au poète les vers promis par le contrat rédigé en forme d'épître.

En ce qui concerne les épîtres dédicatoires des *Fables* de 1668 au Dauphin, Pierre Bornecque précise que le fabuliste les « vend », selon une tradition peu vraisemblable, pour 1 000 pistoles, soit 500 000 francs ; en revanche on ignore les sommes de celles de 1678 à Madame de Montespan et celles qui étaient dédiées au duc de Bourgogne¹².

Cette fonction sociale de l'épître dédicatoire nous invite également à nous pencher sur les rapports entre le pouvoir et l'art. Dès son entrée en littérature, par la traduction et par une libre adaptation de la comédie latine *L'Eunuque* de Térence, Jean de La Fontaine s'exprime explicitement là-dessus :

Que le pouvoir est grand du bel art de flatter,
Qu'on voit d'honnêtes gens par cet art subsister¹³.

Il suffit de rappeler que le thème de la flatterie est présent dans la fameuse fable, *Le Corbeau et le Renard* (« tout flatteur vit aux dépenses de celui qui l'écoute »). Placé au début d'un ouvrage offert au Dauphin

¹¹ J. de La Fontaine, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, 1958, p. 531.

¹² P. Bornecque, *op. cit.*

¹³ J.-P. Collinet, *op. cit.*, p. 17.

pour son entrée dans l'âge de raison, la fable prend, selon Jean-Pierre Collinet, une signification toute personnelle : « comment solliciter plus discrètement et plus plaisamment un emploi, ne disant pas de précepteur, mais au moins de répétiteur auprès du jeune prince ? À travers sa Cigale et son Renard il est permis de voir en le fabuliste lui-même le véritable quémendeur. L'éloge, pour lui, ne va presque jamais simplement de soi, car il se double le plus souvent par une arrière-pensée plus ou moins intéressée et s'accompagne d'une zone d'ombre dont ne peut s'apercevoir celui qui la reçoit, parce que son amour-propre l'aveugle »¹⁴.

La réflexion sur la portée sociale des épîtres dédicatoires de La Fontaine, loin d'être épuisée, peut se réduire à une constatation que les poètes classiques cherchent à se procurer des protecteurs pour « subsister » ; en revanche, les gens puissants, les « grands », ont toujours besoin d'artistes pour s'assurer une renommée. C'est par ailleurs l'un des points forts dans le discours de remerciement pour son élection à l'Académie française en 1684 : « les Muses ne sont point inutiles à la réputation des héros ».

3. Vers le caractère épistolaire de l'épître dédicatoire

L'épître dédicatoire d'une œuvre est l'affiche, sincère ou non, d'une relation, d'une sorte ou d'une autre, avec l'auteur et quelque personne, groupe ou entité (...) précisant la nature de cette relation (...). Si la fonction directement économique des épîtres dédicatoires a aujourd'hui disparu, leur rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique s'est maintenu pour l'essentiel. Cet acte de communication se situe à mi-chemin entre le public et le privé.

Il faut cependant distinguer l'épître dédicatoire d'une dédicace. Si la première prend la forme d'une lettre en prose ou en vers adressée à une personne pour lui dédier l'ouvrage, la deuxième est une simple mention ou inscription rendant hommage à une personne, sans le développement argumenté d'une épître que nous avons cherché à examiner ci-dessus. Genette explique que :

Le nom français *dédicace* désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer (...) l'une concerne la réalité matérielle d'un exemplaire singulier, dont elle consacre

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

en principe le don ou la vente effective, l'autre concerne la réalité idéale de l'œuvre elle-même, dont la possession (et donc la cession, gratuite ou non) ne peut être, bien évidemment, que symbolique (...) les verbes distinguent fort heureusement ces deux actions : *dédier* pour la dédicace d'œuvre, *dédicacer* pour la dédicace d'exemplaire¹⁵.

Les exemples que nous étudions renvoient tous à la dédicace d'une œuvre. Pour souligner le caractère épistolaire et littéraire de ces derniers, nous avons choisi d'employer le terme d'« épître dédicatoire ». L'épître est en effet un genre littéraire, une lettre adressée à un personnage important ou à un ami, et ajoutant la dignité du vers au naturelle de la lettre. Depuis Horace, ce genre est devenu un poème d'intention morale ou légèrement satirique. Les épîtres sont fréquentes pendant toute la période classique et tout particulièrement chez Boileau et Voltaire¹⁶.

Il est inutile de rappeler le rôle du destinataire dans toute écriture épistolaire, Stefania Skwarczyńska¹⁷, l'élève au rang du co-auteur, et pour ce qui concerne l'épître dédicatoire, Genette remarque que la mention « Pour Untel » comporte toujours une part de « Par Untel ». Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédié, et à laquelle il apporte, *volens nolens*, un peu de son soutien, et donc de sa participation. Ce peu n'est pas rien : faut-il rappeler encore que le garant, en latin, se disait *auctor* ?¹⁸

L'art de la lettre demande au scripteur un exercice consistant à s'assurer d'entrée de jeu la sympathie de l'interlocuteur, c'est la fameuse *captatio benevolentiae* qui se manifeste, par exemple, par la façon dont le scripteur cherche à mettre en valeur son destinataire.

Dans le *Lion amoureux* qui ouvre le Livre quatrième, l'identité de la personne à laquelle cette fable est dédiée n'est pas cachée – c'est un hommage à la beauté d'une fille adorée par sa mère, Madame de Sévigné, de longue date, elle-même, admiratrice du poète¹⁹, comme nous

¹⁵ G. Genette, *op.cit.*, p. 110.

¹⁶ Voir, par exemple, *Dictionnaire des littératures* (dir. Ph. Van Tieghen), Paris, PUF, 1968 ; *Lexique des termes littéraires* (dir. M. Jarrety), Paris, Librairie Générale Française, 2002.

¹⁷ S. Skwarczyńska, *Teria listu*, Lviv, Archiwum Towarzystwa Naukowego, 1937.

¹⁸ G. Genette, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

l'avons déjà signalé ci-dessus. Cependant la louange semble se transformer en blâme, car l'héroïne est belle, mais indifférente ; cette restriction offre un excellent exemple de l'idée, fondamentale chez La Fontaine, que l'éloge comprend presque toujours deux composantes contradictoires, ou pour mieux dire, deux faces, l'une élogieuse, l'autre réprobatrice, qui se tempèrent et se composent mutuellement²⁰.

Dans son ouvrage *Visages de La Fontaine*, Jean-Pierre Collinet, qui étudie « l'art de louer selon La Fontaine », se penche sur la dualité du fabuliste, s'étendant aux personnages de ses apologues. Nous retrouvons dans les épîtres dédicatoires de La Fontaine à la fois l'éloge du destinataire et du genre poétique. Le roi y reçoit indirectement sa part de louanges²¹.

Le fabuliste distingue trois catégories d'éloge : secours miraculeux, galanterie mondaine, et la dernière catégorie qui rassemble les flatteries qu'on prodigue aux têtes couronnées ainsi qu'aux grands seigneurs de leur entourage, dans l'espoir d'en recevoir une rémunération, sous la forme de pensions ou de gratifications (...) ²². Jean-Pierre Collinet y ajoute encore un « quatrième contingent » : celui des personnes bien réelles à qui La Fontaine a dédié quelques-unes de ses fables. Il se situe à l'intersection du portrait (ou de caractère) et de l'éloge, mais il ne s'avère presque jamais entièrement élogieux, car il s'y mêle souvent des taquineries malicieuses ou des arrière-pensées implicites²³.

Le même critique observe que presque tous les dédicataires du premier recueil sont désignés encore, suivant la mode de l'époque, par des initiales quelquefois incertaines et parfois longtemps demeurées sibyllines, ce qui les laisse à demi dans l'anonymat, tandis que leurs noms, une dizaine d'années après, seront indiqués en toutes lettres²⁴.

Dans les épîtres dédicatoires préliminaires au Dauphin et son père, ensuite dans le Livre troisième, le fabuliste offre son apologue (*le Meunier, son Fils et l'Âne*) à son ami de toujours François de Maucrois, faci-

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ J. P. Collinet, *Visages de La Fontaine*, cit.

²² *Ibid.*, pp. 19-20.

²³ Collinet définit cette catégorie « hybride » comme « intermédiaire entre le réel et le fictif et placée dans le *no man's land* d'un espace pour ainsi dire neutralisé », *ibid.*, p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

lement identifiable sous les initiales « À M. D. M », mais qui ne reçoit ici lui-même, au lieu d'un éloge, qu'un simple conseil. La louange concerne Malherbe et Racan, dont La Fontaine prétend tirer cet apologue.

Mystérieuse reste l'identité du destinataire au début du Livre cinquième (*Le Bûcheron et Mercure*). Dans un préambule additionnel au deuxième fragment du *Songe de Vaux*, le poète s'adresse à Arioste (s'agit-il de Pellisson ?).

Aux trois catégories d'éloge il convient d'ajouter une quatrième qui exprime l'admiration ou le mépris qu'un écrivain éprouve pour ses maîtres et ses confrères, émules ou rivaux, plus âgés, de la même génération que la sienne ou plus jeunes que lui²⁵.

Une dizaine d'année après, en 1678, les cinq Livres nouveaux qui s'ajoutent aux six premiers contiennent aussi quelques fables dotées d'un préambule, en guise de dédicace. Aucune des personnes auxquelles elles sont adressées, n'est désignée par des initiales. On en reconnaît néanmoins dès le début de ce second recueil, réunies dans l'épître en vers adressée « À Mme de Montespan », les quatre catégories discernées dans le recueil précédent. Ce morceau commence par une apothéose d'Ésope, à ranger dans la quatrième et dernière de ces catégories, devenue primordiale, conjointement à celle des louanges consacrées aux Dieux (...) ²⁶.

Dans le recueil offert à Mme de Montespan, la Favorite en titre, aucune fable ne comporte d'épître dédicatoire, excepté *Le Pouvoir des fables*, apologue qui s'adresse « À M. de Barillon », un diplomate que La Fontaine a côtoyé chez Madame de La Sablière et qui se trouve en Angleterre pour une mission importante autant que difficile. Selon Collinet, l'épître dédicatoire prend moins la forme d'un éloge que d'une supplique. Le Roi n'est présenté que comme un nouvel Hercule pour mieux déplorer son entêtement dans la guerre de conquêtes (...). L'éloge de son envoyé se réduit à trois mots : la « souplesse » de son esprit, son « éloquence » et son « adresse », triple talent dont l'efficacité, dans une situation si grave, demeure hypothétique et devait d'ailleurs, finalement, se révéler insuffisante pour que la négociation réussisse²⁷.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

On placerait cette épître dédicatoire dans la quatrième ou troisième catégorie de louanges, celle du Roi, de la politique et de la diplomatie, mais l'éloge y tient trop peu de place pour qu'on la prenne ici davantage en compte. Notons pourtant l'apparition d'un thème qui sera plusieurs fois repris par la suite : le refus de tout éloge, propre aux honnêtes gens, à qui cette modestie vaut des louanges plus élogieuses encore (...) ²⁸.

4. Une épître dédicatoire dans une lettre

Parmi les publications les plus récentes qui portent sur l'art épistolaire de La Fontaine, un ouvrage mérite en particulier notre attention : *Approches poétiques de la Relation d'un voyage de Paris en Limousin (1663)*, sous la direction d'Odile Richard (Limoges, 2024). Les études rassemblées dans cet ouvrage se focalisent en effet sur les six lettres de La Fontaine à sa femme relatant, comme le souligne Odile Richard en quatrième de couverture, « ce bref périple estival de quinze jours dont manque hélas l'arrivée à Limoges, rédigées en un gracieux prosimètre (prose semée de vers) » ²⁹.

Le statut de cette correspondance oscillant entre une correspondance authentique réservée au cadre domestique et une œuvre littéraire adressée à un public élargi a suscité des avis différents parmi les critiques ³⁰. Cependant nombreux sont les indices permettant de considérer cette correspondance comme un projet de publication manuscrite. Selon Damien Fortin, il s'agit, par exemple, de la mention des sources qui ont inspiré l'auteur, la présence d'erreurs dans l'orthographe des noms de villes visitées, les marques de réécriture ou bien les récurrences formelles témoignant d'une réécriture rétrospective ³¹.

À l'exception de la première lettre, toutes les autres sont décalées par rapport aux lieux et aux dates de ce qu'elles rapportent. Ce découpage relève de l'intention du scripteur portant un regard critique et réflexif sur l'événement qu'il observe lors du voyage. En effet, la chronologie de l'itinéraire n'est pas parallèle à l'écriture.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ O. Richard (dir.), *Approches poétiques de la Relation d'un voyage de Paris en Limousin (1663)*, Limoges, Pulim, 2024.

³⁰ D. Fortin, *op. cit.*, p. 26. La difficulté de fixer le statut de la correspondance, comme le remarque Damien Fortin, est sans doute perceptible dans les titres retenus par les éditeurs : certains l'intitulent *Lettres à sa femme* ; d'autres : *Relation d'un voyage* (*ibid.*, p. 26).

³¹ *Ibid.*, p. 27.

Dans le contexte de la présente étude, l'*incipit* de la première lettre du 25 août 1663 (à Clamart) pourrait donner quelque assise à l'hypothèse, fragile mais probable, d'une épître dédicatoire³². Elle comporte une formule d'adresse qui est propre à ce genre d'écriture : « À Madame La Fontaine ». L'*incipit*, qui constitue le premier paragraphe, occupe presque une page entière, et la forme de narration dominante n'est pas la première personne du singulier, mais un « vous » de politesse. Il renvoie directement au destinataire, ce qui, évidemment, relève de l'usage (dans toute correspondance, notamment une correspondance intime ou celle qui passe pour amoureuse, le scripteur cherche à plaire à son destinataire, à le mettre en valeur voire à le « séduire »), et l'auteur ne traite pas des aléas de son périple, mais des « bienfaits » de la lecture du voyage qu'il est en train d'effectuer. Même si la matière de cette relation ne semblait pas répondre au goût de Madame La Fontaine, l'auteur lui a promis d'emblée une lecture sérieuse et agréable : « Il pourra même arriver, si vous goûtez ce récit, que vous en goûterez après de plus sérieux »³³.

Pour atteindre son objectif, La Fontaine cherche, nous semble-t-il, à évoquer certaines « qualités » de son épouse lui permettant ainsi de persuader cette dernière de l'utilité de la lecture de sa relation. Or, à lire La Fontaine, elle remplirait un vide dans l'existence de sa correspondante chérie :

Vous ne jouez, ni ne travaillez, ni ne vous souciez du ménage ; et hors le temps que vos bonnes amies vous donnent par charité, il n'y a que les romans qui vous divertissent. C'est un fonds bientôt épuisé ; vous avez lu tant de fois les vieux que vous les savez ; et il s'en fait peu de nouveaux ; et parmi ce peu, tous ne sont pas bons : ainsi vous demeurez souvent à sec. Considérez, je vous prie, l'utilité que ce vous serait, si en badinant, je vous avais accoutumé à l'histoire, soit des lieux, soit des personnes : vous auriez de quoi vous désennuyer toute votre vie, pourvu que ce soit sans intention de rien retenir, moins encore de citer³⁴.

³² D. Fortin, *op.cit.*, p. 33.

³³ J. de La Fontaine, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin (1663)*, Paris, Éditions Hermann, 2018, p. 72.

³⁴ *Ibidem*.

Si nous considérons, après Charles Sorel, que ce sont les femmes et les filles, et les hommes de la cour et du monde qui prisent le plus les romans³⁵, les remarques de l'auteur prennent de l'ampleur : en s'adressant à sa femme, il s'adresse en fait à toutes les lectrices et tous les lecteurs. La Fontaine pense donc donner ses lettres au public, d'autant plus qu'il envisage leur lecture par son épouse à la petite société de Château-Thierry, dite également son académie, dont elle était présidente.

La dernière phrase du premier paragraphe, avant que La Fontaine ne passe réellement à la relation de son voyage, témoigne également d'une réflexion générale du fabuliste à propos de « fausses » femmes savantes : « Ce n'est pas une bonne qualité pour une femme d'être savante, et c'en est une très mauvaise d'affecter de paraître telle ».

Il va sans dire que l'*incipit* en question s'inscrit dans un pacte de lecture, d'autant plus que la *Relation...* ne comporte pas de préface. La portée du passage précité est personnelle, car La Fontaine fustige le goût excessif de son épouse pour les romans, et en même temps universelle, parce que la critique de l'attirance pour ce genre de lecture est une tendance générale à son époque. L'auteur propose donc une lecture auxiliaire où la raison se déguise sous les traits du badinage. Les stratagèmes de l'épître dédicatoire concordent avec ceux de la lettre, touchant le destinataire par une esquisse de son portrait. L'écriture de l'épître dédicatoire recourt aux procédés qu'offre l'art épistolaire par le biais des discours rhétoriques traditionnels.

Dans les épîtres dédicatoires de Jean de La Fontaine, l'art de la lettre et celui de la fable se rejoignent pour servir un discours à la fois stratégique et élégant. La forme épistolaire permet au fabuliste d'engager un dialogue subtil avec ses protecteurs et proches, tout en dissimulant sous une apparente simplicité des réflexions profondes. Ce jeu de correspondance entre épître dédicatoire et lettre renforce ainsi l'habileté de La Fontaine à manier la ruse littéraire et à séduire le destinataire.

Les stratagèmes de l'épître dédicatoire chez La Fontaine révèlent une habile combinaison d'enjeux littéraires, sociaux et épistolaires. Sur le plan littéraire, l'épître sert à légitimer l'œuvre en l'inscrivant dans

³⁵ Ch. Sorel, *De la connaissance des bons livres, ou Examen de plusieurs auteurs*, Paris, A. Pralard, 1671, p. 136.

une tradition classique valorisant l'originalité de l'auteur. Du point de vue social, elle est un outil de stratégie visant à capter la bienveillance d'un protecteur influent, souvent par des éloges flatteurs. Enfin, dans son acception épistolaire, l'épître dédicatoire permet à La Fontaine d'honorer son destinataire et, d'une manière subtile, de l'instruire en même temps. Ces différentes dimensions témoignent d'un art du compromis, où le fabuliste oscille entre sincérité et habileté, soumission apparente et affirmation personnelle. L'épître dédicatoire devient ainsi un espace hybride, à la fois tribune littéraire, manœuvre sociale et exercice rhétorique.



MICHELE COSTAGLIOLA D'ABELE¹

Università di Napoli L'Orientale
mcostagliola@unior.it

CLAUDIA PALUMBO

Università degli Studi di Napoli "Parthenope"
claudia.palumbo001@studenti.uniparthenope.it

L'ENCODAGE DE LA SUBJECTIVITÉ DANS *UN HOMME QUI DORT*, ROMAN DU « TÉMOIN ABSENT »

Résumé

Cet article a pour objectif l'analyse des stratégies narratives et stylistiques par lesquelles Georges Perec encode la subjectivité dans *Un homme qui dort*. À travers l'analyse des procédés tels que l'emploi du style indirect libre et des temps verbaux à valeur épistémique, nous mettons en lumière la manière dont Perec construit un roman marqué par l'oscillation entre le point de vue externe du narrateur et celui interne du personnage. L'étude examine également comment ces procédés, qualifiés de « points seuils », marquent pragmatiquement la sortie de la perspective externe du *je-narrant* et l'entrée dans la perspective interne du *tu-narré*. Finalement, les stratégies narratives et stylistiques employées ainsi que l'utilisation de la forme allocutive « tu », en entrelaçant l'expérience personnelle de l'auteur et la fiction littéraire, révèlent une quête d'expression qui transcende les cadres conventionnels de l'autobiographie traditionnelle.

Mots-clés : Perec (Georges), subjectivité, style indirect libre, temps verbaux épistémiques, autobiographie oblique

Abstract

This article aims to analyze the narrative and stylistic strategies through which Georges Perec encodes subjectivity in *Un homme qui dort*. By examining techniques such as the use of free indirect style and epistemic tenses, we highlight how Perec builds a novel characterized by the oscillation between the external point of view of the narrator and the internal perspective of the character. The study also explores how these techniques, referred to as "threshold points", pragmatically mark the transition from the external perspective of the *narrating-I* to the internal perspective of the *narrated-you*. Ultimately, the narrative and stylistic strategies employed, as well as the use of the allocutive form "you", interweaving the author's personal experience with literary fiction, reveal a quest for expression that transcends the conventional frameworks of traditional autobiography.

Keywords: Perec (Georges), subjectivity, free indirect style, epistemic tenses, oblique autobiography

¹ Cette contribution est le résultat d'une recherche conjointe des deux auteurs. Elle a été discutée par les deux auteurs à tous les stades de sa rédaction. Par conséquent, la responsabilité finale de toutes ses parties doit être attribuée de façon égale aux deux auteurs.

1. La question de l'autobiographie chez Perec

Dans une lettre à Maurice Nadeau, Georges Perec affirme que la notion de « lieux rhétoriques », qui lui vient de Barthes², est au centre de la représentation de son écriture et que, dans *Un homme qui dort*, la notion de « lieu de l'indifférence » demeure pour lui essentielle³. *Un homme qui dort*, en fait, illustre l'histoire de celui qui plonge dans l'indifférence existentielle, une indifférence omniprésente, tentaculaire, asphyxiante, mais qui provoque la fascination. C'est comme si le personnage de ce roman avait franchi le seuil d'une porte qui l'a soudainement transporté dans un monde profondément neutralisé, un monde où tout lui est étranger et où toute action se trouve dépourvue de sens et de valeur.

Or, l'écriture, dans son essence la plus profonde, n'est jamais un acte neutre et dissocié de l'expérience personnelle de l'écrivain et représente dans la plupart de cas un processus qui rarement peut faire abstraction de sa pensée et de son parcours existentiel. De manière volontaire ou involontaire, elle s'imprègne de la subjectivité de celui qui écrit – mais aussi de celui qui raconte –, qui est ensuite libérée et offerte au lecteur, de façon plus ou moins nette, entre les lignes de l'œuvre, souvent dans les plis du non-dit. En ce qui concerne Perec, il est assez évident que, dans sa production, la volonté de laisser des traces de son vécu, sans toutefois le faire de manière directe et explicite, est constante. Si l'on reprend son affirmation selon laquelle « presque aucun de [ses] livres n'échappe [...] à un certain marquage autobiographique »⁴, il devient tout à fait possible de lire la plupart de ses œuvres comme des récits intimes⁵. En effet, Bernand Magné, à ce propos, fait remarquer que l'œuvre de Perec est pleine de « références encryptées et indirectes à des données

² Annelies Schulte Nordholt, dans son récent ouvrage consacré à *Lieux*, affirme : « Alors que le rapport de Perec à Barthes a été abondamment étudié, cette question du sens et du rôle des lieux rhétoriques dans la facture même de l'écriture de Perec demeure moins claire jusqu'à présent ». A. Schulte Nordholt, *Georges Perec et ses lieux de mémoire. Le projet de Lieux*, Leiden, Brill, 2022, p. 177.

³ G. Perec, *Lettre à Maurice Nadeau*, dans G. Perec, *Je suis né*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, pp. 54-55.

⁴ G. Perec, *Notes sur ce que je cherche*, dans G. Perec, *Penser/Classer*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 10.

⁵ Sur la quatrième de couverture de *Un homme qui dort* on peut lire que « le narrateur s'adresse à lui-même ». Aucune référence explicite au lien entre narrateur et auteur n'est proposée. La perspective globale de lecture, donc, resterait celle d'un récit fictionnel.

autobiographiques essentielles comme sa judéité, sa date de naissance ou les circonstances tragiques de la mort de sa mère »⁶.

Selon la définition d'autobiographie de Philippe Lejeune (à savoir « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁷), *Un homme qui dort* ne peut pas être considéré comme une autobiographie au sens strict. En effet, dans ce deuxième roman de l'auteur, qui suit le succès de *Les Choses*, Prix Renaudot 1965, le schéma traditionnel de l'autobiographie, qui prévoit une énonciation rétrospective partagée entre un *je-narrant* et un *je-narré*, est remplacé par un schéma énonciatif qui inclut un *je-narrant* et un *tu-narré*. Par conséquent, Lejeune se préoccupe de déterminer le genre littéraire auquel appartiennent ces romans de Perec qui, comme *Un homme qui dort*, font partie d'une première période de la production de l'auteur et ne peuvent être définis comme de véritables autobiographies. Il part de la définition écrite par Perec lui-même dans des notes non datées, dont le titre est « Auto-portraits » :

Pour la première période (1954-1966), le plus éclairant me semble de partir d'une feuille non datée, [...]. Elle s'intitule « Auto-portraits ». [...]. Mon hypothèse est que cette feuille définit l'espace autobiographique dans lequel Perec situe lui-même, pendant cette période, ses différentes expériences d'écriture. Je remarque qu'il ne parle pas d'« autobiographie », [...] ni même d'« autoportrait » au singulier. Des autoportraits ou des éléments pour un autoportrait⁸.

Dans les auto-portraits perecquiens, sont peints, donc, les traits extérieurs et intérieurs de l'auteur, mais pas directement ou explicitement : le côté autobiographique et personnel de Perec est toujours caché à l'intérieur du roman, encrypté, il reste enseveli sous le voile de la fiction littéraire et ne se rend manifeste au lecteur que par un écho lointain et indistinct. C'est pour cette raison que Lejeune, pour décrire la façon dont

⁶ B. Magné, *Perlaine et Verec : à propos des Micro-Traductions de Georges Perec*, dans « Semen », 12, 2000, mis en ligne le 13 avril 2007.

⁷ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

⁸ Ph. Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, p. 30.

Perec fait fonctionner les mécanismes de la mémoire et glisse les souvenirs de sa vie dans ses romans, propose la notion d'« obliquité »⁹:

L'oblique, l'indirect, le dévié. L'à-côté. [...]. Les souvenirs écrans des autres sont indigestes. Les souvenirs perecquiens sont tentateurs, ils déroulent l'étoffe dans laquelle sont probablement taillés aussi nos propres souvenirs écrans, ils produisent aussi en nous de l'indirect, entrent en oblique dans notre mémoire¹⁰.

L'œuvre de Perec s'abstient de toute évocation explicite de sa biographie, bien que les nombreuses références disséminées dans ses textes permettent d'en percevoir clairement la présence.

Dans cette première production perecquienne, le substrat autobiographique, caché dans les indices et dans les détails narratifs, appartient à celui que Claude Burgelin définit comme le « témoin absent »¹¹ : Perec est témoin de certains événements historiques qui ont marqué sa vie parce qu'il a effectivement vécu à cette époque. Pourtant, son regard d'enfant ne lui a pas permis de comprendre les véritables enjeux ni d'en mesurer l'ampleur. Burgelin suppose que le personnage d'*Un homme qui dort* représente précisément l'image fictionnelle de la dimension contradictoire du témoin absent :

[...] l'enfant a été témoin qui n'a rien vu ; comme un somnambule, il a erré les yeux ouverts aux prises avec une souffrance qu'il ne pouvait ni reconnaître ni dire. Un enfant ainsi absenté de son histoire peut devenir un homme qui dort, cherchant à échapper par ce faux sommeil aux émotions qui pourraient déferler¹².

Cependant, dans une perspective encore plus extrême, l'homme qui dort ne se limite pas à être un *témoin absent*, mais il devient un *témoin du rien*. Le *je-narrant* du roman affirmera à ce propos : « tu n'as rien appris, tu ne saurais témoigner »¹³. La célèbre « Histoire avec sa grande

⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ C. Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, éd. Kindle, p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 71.

¹³ G. Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 (Paris, Michel Lévy frères, 1967), p. 138.

hache »¹⁴, en effet, reste en dehors du roman et le narrateur remarquera que « [...] rien ne s'est passé : nul miracle, nulle explosion. [...]. Les désastres n'existent pas, ils sont ailleurs »¹⁵. L'homme qui dort, sur son chemin dans les rues de l'indifférence, aspire donc à devenir « celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise »¹⁶. C'est pourquoi, encore une fois, il est nécessaire de parler d'*obliquité* : dans le cas de Perec, le besoin d'exprimer et de raconter sa propre histoire est exempt de toute norme autobiographique traditionnelle.

Il est donc évident que le narrateur adopté par Perec dans *Un homme qui dort*, un narrateur qui reste en retrait, le *je* caché qui observe sans jamais s'exposer, peut être assimilé à Perec lui-même, lequel avait vécu une période de sa jeunesse, vers l'âge de 20 ans, sous le signe de l'« évitisme »¹⁷. Perec avait tourné cette expression en philosophie de vie pendant cette période critique marquée par une torpeur expérimentielle et une apathie absolue vis-à-vis de la vie. Comme le rappelle David Bellos :

Pendant le printemps 1956, aux alentours de son vingtième anniversaire, Georges Perec entra dans une crise liée à son écriture, à son avenir, à sa paresse, à son passé et à sa solitude : bref il fit une vraie dépression. Dix ans plus tard, il allait revenir sur cette expérience de jeunesse et en faire un roman intitulé *Un homme qui dort*. Mais à l'époque, il écrivit aussi son malaise dans des lettres à tous ses amis, qu'il appelait au secours :

[...] Le thème ? Où trouver chaque soir assez d'espoir
pour avoir envie de vivre le lendemain ?
La cause superficielle : la solitude.
La cause profonde : l'impuissance.
La cause première : le manque de confiance.
La cause cachée : le manque de tendresse¹⁸.

¹⁴ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1993 (Paris, Denoël, 1975), p. 17.

¹⁵ G. Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 142.

¹⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁷ Expression dérisoire de l'existentialisme formulée par l'humoriste américain Roger Price dans le livre *Le Cerveau à sornettes* que Perec avait lu dans ces années-là. C. Reggiani, *La Deuxième personne dans Un homme qui dort*, dans G. Perec, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 970.

¹⁸ D. Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, version française établie à partir de l'anglais par Françoise Cartano et l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 170.

Le sens de détachement et d'éloignement qui caractérise le narrateur caché d'*Un homme qui dort* devient ainsi un reflet de l'expérience autobiographique de Perec. Dans ce contexte, voilà que le pronom *tu* s'impose en tant qu'outil pour exprimer le paradoxe d'une présence-absence, d'un regard détaché, qui a marqué à la fois la vie et l'œuvre de Perec.

2. Stratégies énonciatives dans *Un homme qui dort* : un narrateur partagé entre le *je* et le *tu*

Dans la présente section de notre contribution, nous allons nous intéresser aux stratégies d'encodage de la subjectivité pour ajouter quelques détails à la description que Perec lui-même, et les critiques ensuite, ont fait de l'usage de la deuxième personne dans le système énonciatif de ce roman.

Il est évident que le *tu*, non seulement rompt toute convention narrative, mais amplifie également l'effet que la souffrance du héros du roman dégage. Le choix de la forme allocutive *tu* est la représentation grammaticale de l'éloignement physique et psychique porté par l'homme qui dort : le *tu* exige un détachement, une distance par rapport aux faits racontés et au héros du récit.

Interviewé à la télé par Pierre Desgraupes, Perec justifie son choix stylistique et donne des précisions sur l'utilisation de la deuxième personne dans *Un homme qui dort* :

Si vous voulez ce n'est pas une forme naturelle. Effectivement, quand on écrit un livre, ou bien on assume complètement ce qu'on dit, on dit *je*, ou bien on essaie de l'éloigner beaucoup, on dit *il*. Mais j'ai écrit ce livre plusieurs fois : une fois je l'ai écrit en disant *je*, une fois je l'ai écrit en disant *il*, et ça ne marchait pas. Le *tu* est une forme tout à fait intéressante, si vous voulez. C'est pas du tout le *vous*, par exemple, le *vous* utilisé par Butor dans *La Modification*. C'est une forme qui mélange le lecteur, le personnage et l'auteur. C'est-à-dire que je m'adresse directement au lecteur puisque je lui dis *tu*, je m'adresse directement au personnage puisque je lui dis *tu*, mais ce *tu* est en même temps un *je*, si vous voulez. C'est-à-dire que j'essaie à la fois, disons, de parler de moi d'une manière tout à fait personnelle, mais simplement en essayant d'avoir un certain recul¹⁹.

¹⁹« Georges Perec à propos d'*Un homme qui dort* ». Émission *Lectures pour tous*, présentée par Pierre Desgraupes, 3 mai 1967. Cité dans D. Seixas Oliveira, *De te fabula narratur. Essai sur le récit à la deuxième personne*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2024, p. 166.

L'utilisation du pronom *tu* dans *Un homme qui dort* dépasse donc le simple choix stylistique pour devenir un outil narratif permettant à Perec d'explorer des formes non-conventionnelles de subjectivité, ce que nous nous proposons d'analyser d'ici peu en nous focalisant notamment sur deux stratégies d'encodage de la subjectivité : un usage subjectif des temps verbaux et la présence de certaines portions textuelles qui peuvent être assimilées à des séquences au style indirect libre. Comment pourrait-on interpréter plus précisément le pronom *tu* utilisé dans *Un homme qui dort* ? Voici les clés de lecture que Perec propose lui-même par rapport à l'interprétation du pronom *tu* :

TU

a) • Un effort pour mettre le lecteur dans le coup

Tu lis ce livre et tu te dis, etc.

b) • Une forme de journal intime

Tu n'as pas su quoi lui dire ?

Seras-tu toute ta vie, etc.

c) • Une étape vers la relation auteur-personnage

Vais-je te faire mourir ? Non le lecteur serait déçu (voir la fin de *La Montagne magique*)

d) • Une lettre

Tu me dis qu'Ernestine va mieux...

e) • Le regard d'un *je* devenant *tu* ?

Un homme qui dort égale 50 % E 30 % B 20 % C²⁰.

Nous allons par la suite nous intéresser à l'analyse des points E et B, de ces 50% et 30% dont parle Perec, à savoir comment le roman *Un homme qui dort* représente une narration oscillante entre le point de vue externe d'un *je-narrateur* (le narrateur-témoin absent ou Perec lui-même) qui dit « tu » et la subjectivité interne de ce *tu*.

En d'autres termes, nous essayerons d'analyser quelques portions textuelles tirées du roman qui peuvent être définies, à partir d'un terme

²⁰ Passage tiré du manuscrit du roman daté 1966 qui n'a pas été retenu dans l'édition originale. Cité dans C. Reggiani, *La Deuxième personne dans Un homme qui dort*, op. cit., p. 248.

que nous avons proposé ailleurs comme des « points seuils »²¹, à savoir les passages textuels qui, de manière indirecte et pragmatique, permettent aux lecteurs d'*inférer* le passage de la subjectivité externe du narrateur homodiégétique à la subjectivité interne du personnage.

3. Stratégies linguistiques dans *Un homme qui dort* : le cas du style indirect libre et de l'usage subjectif des temps verbaux

L'histoire du roman s'articule à travers un usage prépondérant des temps présent et futur historiques.

Pour l'analyse des temps verbaux, nous adoptons la théorie de Reichenbach²², une formulation de sémantique structurale selon laquelle il est possible de décrire la sémantique des temps verbaux à partir des relations de précédence (<) ou de simultanéité (=) entre trois coordonnées principales : le moment de la parole (S, i.e. *speech point*), le moment de l'événement (E, i.e. *event point*) et le moment de référence (R, i.e. *reference point*). Dans une flèche du temps, le S se situe dans le moment où le locuteur/narrateur produit l'acte linguistique, le E dans le moment où se produit l'événement narré, le R dans le moment où se situe la perspective de la narration, le moment à partir duquel le sujet de conscience regarde l'événement narré.

Selon la théorie des temps verbaux de Reichenbach, dans les cas du présent et futur historique, le point de l'événement et le point de référence sont antérieurs au point de la parole :

$$\begin{aligned} E &= R < S \text{ (PH)} \\ R &< E < S \text{ (FH)} \end{aligned}$$

L'antériorité du point de référence par rapport au *speech point* se traduit, sémantiquement, par un effet de proximité aux événements narrés (ce qui justifie le caractère homodiégétique du narrateur). De cette façon, le lecteur, en vertu de ce déplacement en arrière du *point de référence*, infère que le narrateur est présent dans la diégèse et il est témoin

²¹ Cf. M. Costagliola d'Abele, *Pour une analyse pragmatique de l'encodage de la subjectivité dans le texte littéraire. L'exemple du Présent Historique*, dans « Nouveaux cahiers de linguistique française en ligne », 32, 2015.

²² H. Reichenbach, *The Tenses of Verbs*, dans I. Mani, J. Pustejovsky, R. Gaizauskas, *The Language Of Time: A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

des événements qu'il observe et raconte. Il faut souligner toutefois que, bien que l'utilisation de ces temps verbaux démontre une forte proximité aux faits narrés, la perspective adoptée est toujours ancrée sur le point de vue externe du narrateur (témoin absent).

La structure narrative du roman, cependant, est interrompue sporadiquement par des passages où la perspective adoptée n'est plus celle du narrateur (externe), mais devient celle du personnage (interne). Ces passages vers une perspective interne sont réalisés à travers les deux stratégies linguistiques susmentionnées : l'utilisation du style indirect libre et une utilisation subjective des temps verbaux.

Dans la séparation entre le *je-narrant* et le *tu-narré*, les incursions au style indirect libre se répandent, car l'utilisation de la seconde personne du singulier permet une oscillation continue entre dedans et dehors²³, entre perspective externe et interne²⁴.

Pour l'analyse des parties textuelles de *Un homme qui dort* ancrées dans l'état épistémologique et émotionnel du personnage, nous utiliserons la théorie dite de la *voix duale* de Schlenker²⁵, selon laquelle le style indirect libre représente une expression linguistique dans laquelle coexistent, de manière polyphonique, la voix du narrateur et la voix du personnage. Plus en particulier, selon la théorie de Schlenker, dans un énoncé au style indirect libre, le contexte du discours (*Context of Speech*), peut être divisé dans deux autres contextes qu'il propose d'appeler :

- 1) *Context of Utterance* (CU) (contexte de l'énonciation) : c'est le point où une pensée est exprimée et qui comprend un locuteur, un destinataire, un temps d'énonciation et un univers d'énonciation. C'est le contexte du narrateur.
- 2) *Context of Thought* (CT) (contexte de la pensée) : c'est le point où une pensée a origine et qui comprend un sujet de conscience, un temps de la pensée et un univers de la pensée. C'est le contexte du personnage.

²³ Cf. M. Termite, *Variations Niobé : sources et ressources du « tu » chez Anne Godard et Régis Jauffret*, dans « TRANS- », 8, 2009.

²⁴ Dans sa récente étude sur les narrations à la deuxième personne, Daniel Seixas Oliveira conclut ses réflexions à propos d'*Un homme qui dort* en suggérant une lecture de ce roman comme un récit mené de bout en bout au style indirect libre, « faisant raisonner dans la voix narrative d'un je la « voix de la conscience » d'un tu ». D. Seixas Oliveira, *op. cit.*, p. 179.

²⁵ Ph. Schlenker, *Context of thought and context of utterance: A note on free indirect discourse and the historical present*, dans « Mind & Language », 19/3, 2004, pp. 279-304.

Dans *Un homme qui dort*, les incursions au style indirect libre nous semblent être systématiquement produites par des formules interrogatives ou exclamatives, par des réflexions autodérisoires ou par le recours à des expressions évaluatives.

Dans une narration où le narrateur, le *je* caché, a la capacité d'assumer le rôle de conscience descriptive du *tu*, les innombrables questions de réflexion et les formules exclamatives présentées au cours de la narration ne peuvent pas être résolues à partir du contexte de l'énonciation, mais relèvent plutôt du contexte de la pensée :

[1] Chap. II

Ce n'est pas que tu détestes les hommes, pourquoi les détesterais-tu ? Pourquoi te détesterais-tu ? Si seulement cette appartenance à l'espèce humaine ne s'accompagnait pas de cet insupportable vacarme, si seulement ces quelques pas dérisoires franchis dans le règne animal ne devaient pas se payer de cette perpétuelle indigestion de mots, de projets, de grands départs ! Mais c'est trop cher pour des pouces opposables, pour une station debout, pour l'imparfaite rotation de la tête sur les épaules : cette chaudière, cette fournaise, ce gril qu'est la vie, ces milliards de sommations, d'incitations, de mises en garde, d'exaltations, de désespoirs, ce bain de contraintes qui n'en finit jamais, cette éternelle machine à produire, à broyer, à engloutir, à triompher des embûches, à recommencer encore et sans cesse, cette douce terreur qui veut régir chaque jour, chaque heure de ta mince existence !²⁶

[2] Chap. IV

Tu ne sais rien des lois qui font se rassembler ces gens qui ne se connaissent pas, que tu ne connais pas, dans cette rue où tu viens pour la première fois de ta vie, et où tu n'as rien à faire, sinon regarder cette foule qui va et vient, se précipite, s'arrête : *ces pieds sur les trottoirs, ces roues sur les chaussées, que font-ils tous ? Où vont-ils tous ? Qui les appelle ? Qui les fait revenir ? Quelle force ou quel mystère les fait poser alternativement le pied droit puis le pied gauche sur le trottoir avec, d'ailleurs, une coordination qui saurait difficilement être plus efficace ?²⁷*

[3] Chap. V

Souvent, tu joues aux cartes tout seul. Tu fais des donnes de bridge, tu essayes de résoudre les problèmes publiés chaque se-

²⁶ G. Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., pp. 42-43. C'est nous qui soulignons par l'italique.

²⁷ *Ibid.*, p. 58. C'est nous qui soulignons par l'italique.

maine dans le Monde, *mais tu es un joueur médiocre et tes coups manquent d'élégance* : nulle science du squeeze, des défausses, des passages de main²⁸.

Ces formules exclamatives et interrogatives ne sont, en réalité, que la forme propositionnelle de la pensée du personnage, c'est-à-dire du *tu-narré*, au moment même où il les produit dans son esprit. Dans ces parties textuelles, on assiste à un passage soudain du contexte de l'énonciation du narrateur à l'état épistémologique et émotionnel du personnage qui est en train de regarder les gens qui passent dans la rue et de réfléchir, se posant des questions de nature existentielle.

En outre, les expressions évaluatives ou dérisoires telles que « mince existence », « joueur médiocre » ou « coups qui manquent d'élégance », ne peuvent pas être interprétées comme un jugement de l'instance narrative à l'égard du personnage : elles sont plutôt une stratégie d'auto-dérision du personnage lui-même. En d'autres termes, ces expressions ne sont pas le jugement du *je-narrant* par rapport au *tu-narré*, mais elles représentent plutôt les pensées du *tu-narré*, telles qu'il les a produites, et rapportées dans le récit au style indirect libre. Il s'agit, en effet, d'un double jeu de miroirs, où le *je-narrant* donne l'impression de parler à soi-même au miroir, en utilisant la forme propositionnelle des pensées du *tu-narré* se parlant à soi-même comme dans un miroir.

En effet, toutes ces énonciations pourraient être réalisées à la première personne, ce qui démontrerait de façon plus claire leur portée subjective :

[1a] Ce n'est pas que je déteste les hommes, pourquoi les détesterais-je ? Pourquoi me détesterais-je ? Si seulement cette appartenance à l'espèce humaine ne s'accompagnait pas de cet insupportable vacarme, si seulement ces quelques pas dérisoires franchis dans le règne animal ne devaient pas se payer de cette perpétuelle indigestion de mots, de projets, de grands départs ! [...] cette douce terreur qui veut régir chaque jour, chaque heure de ma mince existence !

[3a] Souvent, je joue aux cartes tout seul. Je fais des donnes de bridge, j'essaye de résoudre les problèmes publiés chaque semaine dans le Monde, mais je suis un joueur médiocre et mes coups manquent d'élégance : nulle science du squeeze, des défausses, des passages de main.

²⁸ *Ibid.*, p. 71. C'est nous qui soulignons par l'italique.

Quant à l'usage subjectif des temps verbaux, il faut remarquer, comme nous l'avons anticipé, que la narration du roman se développe à travers l'utilisation prédominante du présent historique et du futur historique. Ces deux temps verbaux, bien qu'ils insufflent au récit une sensation de proximité aux événements narrés, sont saturés toujours à partir du point de vue externe du narrateur.

Cependant, à certains moments de la narration, un changement de la perspective adoptée se produit à travers l'utilisation de deux temps verbaux différents, lesquels eux aussi, comme le style indirect libre, représentent des « points seuil » et permettent de pénétrer dans l'état épistémologique et émotionnel du personnage. Autrement dit, ils rendent possible le passage du point de vue externe du *je-narrant* au point de vue interne du *tu-narré* : il s'agit du futur et du présent que nous définirons épistémiques, car ils expriment une perspective cognitive subjective.

En 2012, l'étude de Moeschler, Grisot et Cartoni sur l'usage des temps verbaux a attiré l'attention aussi sur leur aptitude à exprimer, de manière implicite et pragmatique, la subjectivité d'un sujet de conscience. Les auteurs de cette étude affirment que l'usage des temps verbaux permet non seulement de situer ou non une action dans le temps (usage [+narratif] ou [-narratif]), mais aussi d'exprimer de façon codique ou d'encoder pragmatiquement la perspective du sujet de conscience (usage [+subjectif] ou [-subjectif]) et cela à travers une stratégie narrative plus ou moins explicite (usage [+explicite] ou [-explicite]) :

[...] un usage d'un temps verbal, qu'il soit narratif ou non-narratif, peut exprimer ou non un point de vue. Le critère de l'attribution du trait [+subjectif] est la présence, dans la phrase, d'un sujet de conscience ou d'un élément permettant d'inférer un sujet de conscience. Enfin, le trait [+subjectif] peut être spécifié par un trait secondaire [explicite] permettant de distinguer les usages des temps subjectifs lorsque le sujet de conscience est explicite (marqué linguistiquement) ou implicite (inféré pragmatiquement)²⁹.

Dans le cas d'un texte de fiction littéraire, donc, on pourrait dire que la possibilité d'inférer la subjectivité d'un sujet de conscience grâce à un

²⁹ J. Moeschler, C. Grisot, B. Cartoni, *Jusqu'où les temps verbaux sont-ils procéduraux ?*, dans « Nouveaux Cahiers de Linguistique Française », 30, 2012, pp. 119-139, p. 124.

usage subjectif de certains temps verbaux permet au lecteur d'accéder de façon pragmatique (donc non codique) à l'état épistémologique et émotif du personnage d'un roman.

Dans le cas d'*Un homme qui dort*, à travers le futur épistémique, le personnage exprime ce qu'il envisage ou craint pour son avenir, en dépit de la réalité qui pourrait diverger de ces anticipations. Cela conduit souvent à un court-circuit, une incohérence narrative : si nous interprétions ces parties textuelles au futur épistémique à partir de la perspective du narrateur omniscient, nous nous trouverions face à une incohérence narrative à partir de laquelle le narrateur trompe le lecteur ou avance des hypothèses dont, étant donnée sa focalisation omnisciente, il a déjà eu l'occasion de vérifier la véridicité. Au contraire, ces énonciations sont à interpréter, à partir de la perspective cognitive du personnage au moment même où il formule la pensée, un moment antérieur aux événements qui se produiront et dans lequel il n'est pas encore au courant de leur réalisation effective.

Selon la théorie de Reichenbach, la représentation sémantique des temps historiques et des temps épistémiques est la même : tous les quatre temps ont le point de référence antérieur au point de l'énonciation et centré sur le contexte du narrateur. Ce qui différencie les temps historiques des temps épistémiques, cependant, n'est pas une question sémantique, mais plutôt pragmatique, où les temps épistémiques doivent être interprétés à partir de la perspective interne du personnage, ce qui produit des effets de proximité de nature pragmatique :

	usage historique	usage épistémique
P.	$E = R < S$	$E = R < S$
F.	$R < E < S$	$R < E < S$

Voici deux exemples qui nous permettent de clarifier la différence entre Futur Historique et Futur Épistémique :

[4] *L'un d'eux, le lendemain matin, va gravir les six étages qui mènent à ta chambre. Tu reconnaîtras son pas dans l'escalier. Tu le laisseras frapper à ta porte, attendre, frapper encore, un peu plus fort, chercher au-dessus du chambranle la clé que souvent tu laissais lorsque tu t'absentais quelques minutes pour descendre chercher du pain, ou du café, des cigarettes, ou le journal ou le courrier,*

attendre encore, frapper faiblement, t'appeler à voix basse, hésiter, et redescendre, lourdement. Il est revenu, plus tard, et a glissé un mot sous la porte. Puis d'autres sont venus, le lendemain, le surlendemain, ont frappé, ont cherché la clé, ont appelé, ont glissé des messages³⁰.

[5] De toute façon, tu n'aurais rien dit car tu ne sais pas grand-chose et tu ne penses rien. Ta place reste vide. *Tu ne finiras pas ta licence, tu ne commenceras jamais de diplôme. Tu ne feras plus d'études*³¹.

Dans l'exemple [4], le futur est utilisé pour décrire des actions qui ne se sont pas encore déroulées, mais qui se dérouleront sûrement. La certitude de leur accomplissement se retrouve dans la proposition « Il est revenu, plus tard, et a glissé un mot sous la porte » : cette phrase laisse comprendre que toutes les actions qui la précèdent (au futur) se sont ensuite vérifiées. Le point de référence est donc antérieur au point de l'événement et appartient à un narrateur omniscient (extradiégétique) qui connaît déjà les événements futurs. Seule la proximité aux événements est maintenue comme trait pragmatique, car la perspective reste celle extérieure d'un récit homodiégétique.

Dans l'exemple [5], en revanche, le futur est employé pour exprimer les prévisions personnelles du personnage sur son propre avenir, des prévisions pessimistes, ancrées dans son état épistémologique et émotionnel de ce moment-là de la narration. En fait, contrairement aux actions décrites au futur historique, ces prédictions subjectives se révèlent inexactes : à ce moment de la narration, le personnage ne sait pas encore qu'à la fin du « cycle de l'indifférence » il prendra conscience de la vanité de son entreprise et comprendra que le choix de l'isolement du réel ne sera plus en mesure de le guider ; il retournera à l'ordinaire et abandonnera ce vide d'apathie à l'égard de la vie, car ce sentiment se révélera, à la fin, un piège qui a empêché un véritable processus de connaissance de soi. Il est donc fort probable que le protagoniste du roman finira sa licence et continuera ses études.

Quant à l'usage du présent épistémique, en revanche, la seule différence avec le futur épistémique réside dans le fait que, dans le présent

³⁰ *Ibid.*, p. 21. C'est nous qui soulignons.

³¹ *Ibid.*, p. 20. C'est nous qui soulignons par l'italique.

épistémique, le point de référence est simultanément au point de l'événement, car l'état épistémologique du personnage émerge au moment même où l'action se déroule.

[6] Maintenant tu es le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'a plus de prise, celui qui ne sent plus la pluie tomber, qui ne voit plus la nuit venir³².

[7] Tu n'es plus le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise, celui qui ne sentait pas la pluie tomber, qui ne voyait pas la nuit venir³³.

Dans l'exemple [6], on peut remarquer un emploi du présent épistémique, car, comme le montre l'exemple [7], quelques pages plus loin, ce qui avait été affirmé est démenti. Nous comprenons, donc, que l'énoncé de l'exemple [6] doit être saturé à partir du contexte de la pensée du personnage qui, au moment de la formulation de cette pensée, ne sait pas qu'il changerait bientôt d'attitude envers la vie. En effet, celle de l'exemple [6] est une déclaration qui reflète l'état émotionnel du personnage à ce moment précis, un moment où il se sent encore étranger au monde. Cependant, ce présent épistémique ne prévoit pas de changement imminent ; il décrit plutôt une condition perçue comme définitive du point de vue du personnage à cet instant précis.

Alors que l'énoncé de l'exemple [6] est immergé dans le présent épistémique du personnage, reflétant son état mental actuel sans pouvoir présager aucune évolution, l'énoncé de l'exemple [7] est chargé d'un sens de tournant, de changement réalisé, attribuable au narrateur omniscient. En effet, le narrateur omniscient, grâce à sa vision globale de l'histoire, est capable de reproduire les paroles exactes que le personnage avait utilisées avant. Ici, le narrateur omniscient, conscient du parcours du personnage, évoque et contraste les mots et le sentiment exprimés précédemment. L'exemple [7], avec l'utilisation du présent historique et appartenant au contexte de l'énonciation du narrateur omniscient, confirme le changement qui se réalisera finalement chez le protagoniste : la sortie de l'état d'anonymat face à la réalité.

³² *Ibid.*, p. 95.

³³ *Ibid.*, p. 144.

Conclusion

À partir des quelques exemples que nous avons proposés, on peut conclure que l'encodage de la subjectivité dans *Un homme qui dort* se manifeste à travers diverses techniques narratives et stylistiques, notamment la présence du style indirect libre et l'usage subjectif des temps verbaux, et plus en général, par l'utilisation de la deuxième personne qui instaure une relation entre un *je-narrant* et un *tu-narré* qui, tout en n'étant pas stable et en fluctuant de passage en passage, permet à l'instance narrative de reproduire la subjectivité de l'instance narrée. En d'autres mots, comme Van Montfrans le remarque :

Alors que le *tu* vit silencieusement son aventure solitaire, il incombe au narrateur de communiquer et d'objectiver celle-ci dans un discours explicatif et justificatif. Il enregistre les observations et les actes de *tu*, fait des retours en arrière, interroge, résume et feint d'éclairer ainsi les motivations du personnage. [...il est] celui qui peut traduire l'expérience du *tu* en paroles, parce qu'il voit le *tu* à la fois de l'intérieur et de l'extérieur³⁴.

Le pronom *tu*, donc, comme le rappelle Isabelle Dangy³⁵, est une sorte de créature bicéphale, résultant de la duplication entre un « regardé » et un « regardant ». La dépendance réciproque du narrateur et du personnage, du *je-narrant* et du *tu-narré*, reste indissoluble : le texte mime, dans son mouvement global, l'impossibilité pour l'un comme pour l'autre d'une autonomie ainsi que d'une fusion.

Les effets pragmatiques découlant de l'utilisation de la deuxième personne et des « points seuil » que nous avons brièvement illustrés, permettent au lecteur d'accéder au cœur de la subjectivité du personnage du roman, tout en demeurant formellement et sémantiquement en dehors de ses frontières, avec sans doute un impact non négligeable sur le déclenchement de cette empathie à laquelle tout texte de fiction devrait viser.

³⁴ M. Van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 91-93.

³⁵ I. Dangy, *Naissance du personnage dans Un homme qui dort*, dans « Roman 20-50 », 51, 2011/1, pp. 95-106, p. 97.



CAROLINA IAZZETTA
Universitas « Mercatorum »
carolina.iazzetta@unimercatorum.it

LES PROBLÉMATIQUES DE LA COMMUNICATION ENTRE SOIGNANT ET SOIGNÉ À L'ÈRE DE LA TÉLÉMÉDECINE

Résumé

L'introduction des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) dans le domaine médical a bouleversé à la fois le cadre d'exercice de la médecine et la communication entre soignant et soigné. D'un point de vue linguistique, ce domaine a aussi connu la prolifération d'une multitude de néologismes tels que « santé numérique », « e-santé », « santé connectée », « santé digitale », « cybersanté », pour n'en citer que quelques-uns aux acceptions très proches et parfois utilisés comme des synonymes.

Longtemps marginalisée, la télémédecine est aujourd'hui considérée – notamment après la pandémie de COVID-19 – comme une solution miracle à de nombreux problèmes de santé publique. En dépit de son essor, elle continue à faire face à plusieurs obstacles tels que la confidentialité des données personnelles, la gestion des problèmes techniques et le passage au numérique des services de santé actuels, l'interopérabilité des différentes plateformes et des données, la responsabilisation et la formation du personnel soignant, l'autonomie et le suivi des patients et notamment la « déshumanisation » du rapport entre professionnels de santé et patients.

Dans cette contribution, après avoir défini certains termes et concepts clés de la télémédecine présents dans quelques ressources lexicographiques disponibles en ligne et avoir fait le point sur le cadre juridique de la télémédecine en France, nous analyserons son impact sur la communication entre soignant et soigné à partir de l'analyse d'une série de témoignages de patients et médecins disponibles dans des revues et blogs de vulgarisation médicale et dans la presse grand public. Notre but est de repérer les principaux enjeux de la télémédecine et de la communication médicale moderne et mettre en valeur cette pratique en tant qu'activité thérapeutique complémentaire à la médecine traditionnelle.

Mots-clés : télémédecine, TIC, communication, vulgarisation scientifique, déshumanisation

Abstract

The introduction of Information and Communication Technologies (ICT) in the medical field has transformed both medical practice and doctor-patient communication. From a linguistic perspective, this field has witnessed the proliferation of numerous neologisms, often used interchangeably, such as “e-health”, “digital health” or “connected health”.

Once marginal, telemedicine is now considered – especially after the COVID-19 pandemic – a miracle solution to various public health problems. Despite its rapid expansion, it continues to face several obstacles, including concerns over personal data confidentiality, technical problem management, the digitalization of health services, platform and data interoperability, the empowerment and training of healthcare professionals, patient autonomy and monitoring, and the “dehumanization” of the doctor-patient relationship, which is the central focus of this investigation.

After defining some key words and concepts of telemedicine as found in online lexicographical resources and reviewing the legal framework of telemedicine in France, this study focuses on its impact on doctor-patient communication through an analysis of testimonies from both patients and doctors featured in popular medical journals,

blogs, and in the public press. Our aim is to identify the main challenges of telemedicine and modern medical communication while highlighting telemedicine as a therapeutic practice complementary to traditional medicine.

Keywords: telemedicine, ICT, communication, medical-scientific disclosure of speech, dehumanization

1. Introduction

La révolution numérique des années 1990 a bouleversé le rapport de l'individu à la santé et a contribué aux mutations du secteur médical, qui a connu d'un point de vue linguistique la diffusion d'une multitude de nouvelles notions et de nouveaux termes tels que « santé numérique », « e-santé », « santé connectée », « santé digitale » et « cybersanté », pour n'en citer que quelques-uns aux acceptions particulièrement proches.

Les outils technologiques 4.0 permettant un accès libre et constant à certains savoirs spécialisés ont, de fait, modifié la position du malade vis-à-vis de son médecin et vice versa ainsi que le cadre d'exercice de la médecine. De nombreuses études, notamment américaines¹, montrent que ce modèle, appelé « horizontal » ou « co-participatif », a redéfini le rôle du patient dans la relation de soins : celui-ci n'accepte plus l'avis de son médecin de façon passive, mais il devient le co-protagoniste des décisions concernant son état de santé. Toutefois, jusqu'à présent, la portée innovante de cette pratique qui redéfinit les termes de la relation entre médecin et patient n'a pas été suffisamment explorée en sciences humaines et sociales.

Dans notre contribution, après avoir défini certains termes et concepts clé de la télémédecine présents dans quelques ressources lexicographiques français et francophones disponibles en ligne et avoir esquissé le cadre juridique de la télémédecine en France, nous analyserons son impact sur la communication entre soignant et soigné à travers une série de témoignages de patients et médecins disponibles dans des revues et blogs de vulgarisation médicale et dans la presse, dans un souci de repérer les enjeux principaux de la communication médicale contemporaine. Les principaux dictionnaires et glossaires que

¹ Cf. C. Charles, A. Gafni, T. Whelan, *Decision-making in the physician-patient encounter: revisiting the shared treatment decision-making model*, dans « Social Science and Medicine », vol. 49, n° 5, 1999, pp. 651-661.

nous avons consultés sont, entre autres, le *Petit guide d'exploration au pays de la santé numérique*, le *Glossaire de l'innovation en santé*, le *Grand Dictionnaire Terminologique*, *TERMIUM Plus*[®].

En France, bien que depuis plusieurs années, et notamment à la suite de la récente pandémie de COVID-19, la télémédecine soit de plus en plus encouragée, cette pratique a encore du mal à se développer en raison de la crainte d'une altération de la relation thérapeutique entre soignants et soignés, que nous examinerons au fil de cette étude d'un point de vue discursif.

2. La télémédecine entre flou conceptuel et confusion terminologique

Alors que le XIX^e siècle avait connu la révolution pasteurienne et le XX^e la découverte de la pénicilline, dans la pratique médicale le XXI^e est marqué par l'introduction des Technologies de l'Information et de la Communication (plus connues sous l'acronyme de TIC), qui ont complètement bousculé l'organisation du système sanitaire ainsi que la conception « classique » de médecine basée sur la rencontre traditionnelle, à savoir en présence, entre professionnels de santé et patients. En effet, les TIC représentent un enjeu important dans la mesure où elles apparaissent comme l'outil idéal dans la prise en charge et le suivi à distance des patients. À ce propos, le dictionnaire *Larousse* définit les TIC comme le « ensemble des techniques et des équipements informatiques permettant de communiquer à distance par voie électronique »².

La révolution numérique des années 1990 a ainsi contribué à la naissance de nouveaux concepts désignés par une multitude de néologismes dans le domaine médical tels que « télémédecine », « e-santé », « santé numérique », « santé connectée », « santé digitale », « cybersanté » aux acceptions très proches. Pour certains de ces termes il n'existe pas encore de définitions figées, au point que parfois ils se chevauchent dans le discours (Fig. n. 1) et sont souvent considérés comme étant des synonymes.

² *Larousse*, s.v. « TIC ».

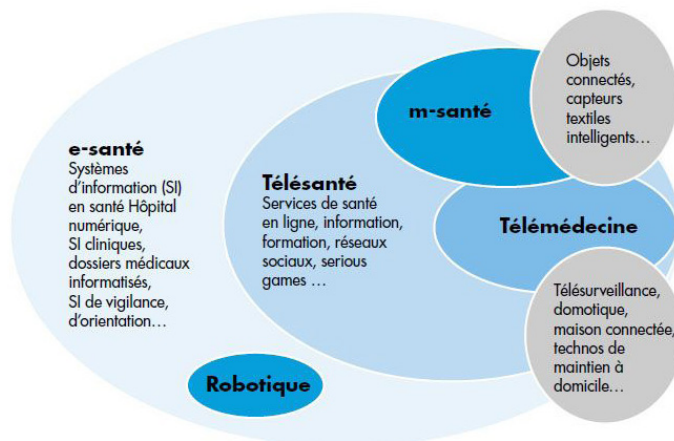


Fig. n. 1 – Le lexique de la télémedecine

Source : <https://www.journalducsm.com/sante-connectee-e-sante/> [17-05-2024]

La plupart des mots français dans ce domaine sont des calques de la langue anglaise : citons les cas, entre autres, de *e-health*, traduit en français par « e-santé », ou *telehealth* par « télésanté ». Or, en France la télésanté intègre tous les domaines de la santé numérique, alors que dans les pays anglo-saxons *telehealth* est surtout utilisé pour décrire les services de la télémedecine informative. Selon le *Petit guide d'exploration au pays de la santé numérique*, par « e-santé » on désigne « l'application des technologies de l'information et de la communication (TIC) à l'ensemble des activités en rapport avec la santé »³, alors que d'après le *Glossaire de l'innovation en santé*, ce mot renvoie plutôt à :

[l']utilisation des outils de production, de transmission, de gestion et de partage d'informations numérisées (services numériques) au bénéfice des pratiques tant médicales que médico-sociales. Soit tout ce qui contribue à la transformation numérique du système de santé et du secteur médico-social⁴.

³ M. Béjean, J.P. Dumond, J. Habib, *Petit guide d'exploration au pays de la santé numérique*, 2015, p. 6, https://www.fondationdelavenir.org/wp-content/uploads/2015/11/2015_petitguide_sante_numerique.pdf [17-05-24].

⁴ *Glossaire de l'innovation en santé*, s.v. « e-santé ».

Il nous semble de pouvoir affirmer qu'en général les professionnels de santé parlent de télé médecine, alors que les ingénieurs informatiques ou du numérique préfèrent la locution « e-santé »⁵.

Ces quelques exemples montrent de manière suffisante que le domaine de la télé médecine connaît un grand flou terminologique et conceptuel qui est également signalé par le Conseil national de l'Ordre des Médecins⁶. Cela fait écho aussi aux nombreuses facettes de la télé médecine, allant des services de télésanté (téléconsultation, téléexpertise, télésurveillance, etc.) à la robotique, et montre l'évolution et l'expansion rapides d'un domaine de plus en plus influencé par les TIC. Cette confusion terminologique est sans doute motivée par le caractère encore expérimental de certaines de ces applications et par des intérêts du marketing. Par conséquent, à ce jour, il est encore difficile d'établir une cartographie sémantique précise de ces termes.

Face à la multiplicité et à la complexité terminologique du sujet abordé, dans cette contribution nous avons fait le choix de suivre les suggestions du Grand Dictionnaire terminologique (désormais GDT) qui propose d'utiliser le mot « télé médecine ». En fait, le GDT déconseille l'usage de la locution « e-santé » puisque l'adjectif français « électronique » ne peut pas être abrégé en « e- », comme c'est le cas pour l'anglais *electronic*. Notre choix est aussi motivé par le fait que « télé médecine » est le terme qui se taille la part du lion dans les publications scientifiques.

2.1. La télé médecine : une notion multiple et une définition évolutive

Depuis la première consultation entre l'Institut psychiatrique du Nebraska et un hôpital de Norfolk via une télévision interactive à deux voies en 1959⁷, la télé médecine a connu un essor exponentiel. À titre d'exemple, on peut affirmer que de nos jours, près de 25 000 articles traitant du sujet sont disponibles sur PubMed⁸.

⁵ P. Simon, P. Gayraud, *Télé médecine, Des pratiques innovantes pour l'accès aux soins*, dans « La revue adsp », n° 101, 2017, p. 10.

⁶ Conseil national de l'Ordre des Médecins, <https://www.conseil-national.medecin.fr> [17-05-24].

⁷ Cf. D. M. Hilty, W. Liu, S. L. Marks, *Effectiveness of telepsychiatry: a brief review*, dans « Canadian Psychiatry Association Bulletin », n° 10, 2003, p. 1017.

⁸ M. Abderrahmane, P. Zhang, S. Mazouri-Karker, *Téléconsultation : outil de commu-*

Le mot « télémédecine », dérivé de « médecine », avec l'ajout du préfixe grec *têle*, « au loin, à distance », tire ses origines des deux mots anglais *telemedicine* (télémédecine) et *telehealth* (télésanté). Cette pratique a été conçue dans les années 1950 par le médecin américain Thomas Bird pour désigner « la médecine sans la confrontation physique entre médecin et patient, à l'aide d'un système de communication multimédia interactif »⁹. Cependant, le mot se lexicalise dans les dictionnaires au début des années 1980, ce qui témoigne de la validation par la langue officielle d'une pratique déjà bien généralisée¹⁰.

En 1997, l'OMS définit la télémédecine comme :

la partie de la médecine qui utilise la transmission par télécommunication d'informations médicales [...], en vue d'obtenir à distance un diagnostic, un avis spécialisé, une surveillance continue d'un malade, une décision thérapeutique (WHO, 1997).

D'après la Commission européenne la télémédecine est :

la fourniture à distance de services de soins de santé par l'intermédiaire des TIC dans des situations où le professionnel de la santé et le patient (ou deux professionnels de la santé) ne se trouvent pas physiquement au même endroit (Commission Européenne, 2008).

Ou encore, le Ministère des Affaires Sociales et de la Santé définit cette notion de la manière suivante :

La télémédecine est une pratique médicale qui met en rapport entre eux, par la voie des nouvelles technologies : soit le patient et un ou plusieurs professionnels de santé, parmi lesquels un professionnel médical, soit plusieurs professionnels de santé, parmi lesquels au moins un professionnel médical. Elle permet :

nication médecin-patient ou révolution dans la pratique médicale ?, dans « Revue médicale Suisse », 2018, p. 1704.

⁹ Cf. K.T. Bird, *Telemedicine: concept and practice*, dans R. L. Bashshur, P. A. Armstrong, Z. I. Youssef (éds.), *Telemedicine; Explorations in the Use of Telecommunications in Health Care*, Springfield, Thomas, 1975, pp. 89-112.

¹⁰ A. B. Bili, *La place de la télémédecine à domicile dans l'organisation du système de santé en France*, Thèse pour le doctorat de sociologie, Université Haute Bretagne Rennes 2, 2012, p. 16.

(i) d'établir un diagnostic, (ii) d'assurer, pour un patient à risque, un suivi dans le cadre de la prévention ou un suivi post-thérapeutique, (iii) de requérir un avis spécialisé, (iv) de préparer une décision thérapeutique, (v) de prescrire des produits, de prescrire ou de réaliser des prestations ou des actes, (vi) d'effectuer une surveillance de l'état des patients¹¹.

Cependant, bien qu'il existe des définitions officielles et que l'OMS dans son rapport 2010 sur la télémédecine relève les ambiguïtés des mots « télémédecine » et « télé santé », précisant que la télémédecine se caractérise par son orientation vers les aspects médicaux et cliniques, alors que la télé santé se définit plutôt par son rôle dans le domaine de la santé publique (éducation à la santé, développement de la santé communautaire et des systèmes de santé, épidémiologie)¹², les deux mots continuent à être confondus et utilisés comme des synonymes. De nos jours, la télémédecine est désormais devenue partie intégrante de la « télé santé » et est fréquemment définie par inclusion à cette dernière, en se distinguant par le fait qu'elle est centrée sur la pratique médicale. Dans ce sens, on pourrait déduire l'existence d'une relation d'hyponymie-hyponymie entre les deux termes.

Malgré ces quelques précisions terminologiques et conceptuelles, il est évident que la notion de « télémédecine » se révèle être encore ambiguë, le terme correspondant étant, d'ailleurs, fort polysémique en raison de l'évolution perpétuelle des moyens de communication dans le domaine de l'informatique qui ouvrent constamment de nouveaux champs d'application.

2.2. Le cadre juridique de la télémédecine en France

Utilisée dans un premier temps de façon marginale et sans un encadrement législatif bien défini, la télémédecine est aujourd'hui considérée comme une innovation miracle permettant de répondre aux problématiques de la santé publique. Ce n'est qu'avec la définition d'un statut légal qu'elle est devenue un instrument de politique publique

¹¹ Cf. É. Parizel, P. Marrel, R. Wallstein, *La télémédecine en questions*, dans « Étude », vol. 419, n° 11, 2013, pp. 461-472.

¹² Cf. P. Simon, *Télémédecine. Enjeux et pratiques*, Mont-Saint-Guibert, Le Coudrier Édition, 2015.

controversé¹³. Par ailleurs, son remboursement par la sécurité sociale et la récente crise sanitaire ont fait décoller le recours aux services de télé médecine et de téléconsultation.

La France est l'un des premiers pays à disposer, depuis 2009, d'un cadre légal visant à réglementer des pratiques qui n'existaient jusqu'alors que de façon informelle. Il s'agit de la Loi 2009879 du 21 juillet 2009, dite loi HPST, et son décret du 19 octobre 2010¹⁴, qui consacrent une approche clinique de la télé médecine, en la définissant comme un acte médical réalisé par des professionnels de santé via les TIC. En particulier, le décret de 2010 donne une liste des actes relevant de la télé médecine, à savoir la téléconsultation, la téléexpertise, la télésurveillance médicale, la téléassistance médicale et la régulation médicale. Cette définition de télé médecine en tant que « acte médical » trace une distinction nette avec la conception des autres pays, qui l'entendent plutôt comme une « prestation de santé » réalisée via les nouvelles technologies. De ce point de vue, la différence entre ces deux unités terminologiques, à savoir « acte médical » et « prestation médicale », bien que minime est fondamentale, dans la mesure où de cette distinction en découle un cadre réglementaire fort spécifique. Ainsi, en France la télé médecine relève d'une législation qui lui est propre, alors que dans d'autres pays européens, entre autres l'Allemagne, elle appartient à la catégorie plus générale de la e-santé¹⁵.

Le cadre législatif français établit que la télé médecine obéit aux mêmes lois et règles déontologiques des activités réalisées en présentiel. Autrement dit, elle est une pratique clinique comme les autres avec la seule spécificité de faire appel aux technologies numériques. Lors d'une consultation effectuée à distance à travers un écran, les obligations du médecin sont, en fait, les mêmes que lors d'une interaction traditionnelle entre soignants et soignés.

La pandémie de COVID-19 en a démontré toute son utilité suite au développement des téléconsultations, qui ont ainsi permis de re-

¹³ N. Da Silva, A. Raully, *La télé médecine, un instrument de renouvellement de l'action publique ? Une lecture par l'économie des conventions*, dans « Économie et institutions », n° 24, 2016, <http://journals.openedition.org/ei/5758> [17-05-24].

¹⁴ Décret n° 20101229, JORF n° 0245 du 21 octobre 2010.

¹⁵ Cf. L. Williatte-Pellitteri, *L'impact du numérique dans la relation de soin : de considérations générales à l'application concrète de la télé médecine*, dans « Bulletin de l'Académie Nationale de Médecine », n° 204, 2020, pp. 839-845.

médier aux problèmes liés à la contagiosité, tout en favorisant l'accès aux soins aux patients qui rencontraient des difficultés à se déplacer ou qui vivaient des situations d'handicap. En fait, la téléconsultation apporte sans doute une réponse aux problématiques soulevées par les déserts médicaux et les zones touchées par la pénurie de personnel ou par l'impossibilité d'accéder à certaines spécialités médicales. Il suffit de penser qu'une partie de la population rencontre des difficultés d'accès à Internet pour des raisons de disponibilité ou de qualité du réseau et/ou de coût de l'équipement ou de l'abonnement. Beaucoup de gens manquent, en outre, de compétences numériques, c'est-à-dire qu'ils sont dans une situation d'illectronisme¹⁶. Par conséquent, dans la mesure où la téléconsultation nécessite d'un accès Internet de qualité et d'outils numériques adaptés, il reste du chemin à parcourir pour que la télémédecine remplisse pleinement ses fonctions¹⁷.

En dépit de son succès, il est évident que la télémédecine continue à faire face à plusieurs obstacles tels que la confidentialité des données personnelles, la gestion des problèmes techniques, le basculement vers le numérique des services de santé actuels, l'interopérabilité des différentes plateformes et des données, la responsabilisation et la formation des praticiens, l'autonomie et le suivi des patients et notamment le changement du rapport entre professionnels de santé et patients.

Dans cette contribution, nous enquêterons cette dernière problématique, c'est-à-dire que nous réfléchirons surtout sur les enjeux de nature communicative et relationnelle concernant la télémédecine : comment cette pratique est-elle perçue par les patients et les médecins ? Quels problèmes nouveaux pose-t-elle au corps médical, aux patients, à la société ? Que signifie mettre le patient au centre du système de soins ? Comment préserver la composante humaine dans la relation thérapeutique ?

¹⁶ Insee, *800 000 habitants en situation d'illectronisme*, 2020, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4986976> [17-05-24].

¹⁷ I. Minnella, *E-santé : qu'en pensent les patients ?*, 2022, <https://blog.hellocare.pro/e-sante-ce-qu-en-pensent-les-patients> [17-05-24].

3. La communication médicale contemporaine : un nouveau modèle thérapeutique

L'importance d'une bonne relation médecin-patient est indéniable dans la mesure où elle est le jalon de la pratique médicale. Il s'agit toujours d'une rencontre singulière et imprévisible, qui se construit autour d'un symptôme, une maladie et de la parole¹⁸. Or, ce n'est qu'au début des années 1950 que la nature de cette relation a fait l'objet des premières interrogations auprès des sociologues spécialisés en médecine. À ce propos, citons le cas du sociologue américain Tolcott qui estime que « médecin et patient ont chacun des rôles complémentaires, dont la bonne exécution garantit le succès de la consultation »¹⁹.

Depuis la fin des années 1950, le modèle traditionnel de la relation médecin-patient, dit « paternaliste », s'est progressivement transformé sous l'influence nord-américaine et le poids des mouvements d'associations de malades et des actions de personnes atteintes de sida. Cela a conduit à un changement de paradigme mettant en cause la dépendance traditionnelle du patient au savoir des médecins en faveur d'un nouveau modèle participatif de la prise de décision médicale qui est à l'origine du concept de « démocratie sanitaire » s'affirmant en France dans les années 1990²⁰. Ce nouveau paradigme considère le patient « autonome » et « responsable » (*patient empowerment*), devenant ainsi l'acteur de son état de santé et étant de plus en plus en mesure de comprendre le diagnostic et les choix thérapeutiques du médecin²¹. Ces transformations ont trouvé leur légitimation en France dans la Loi du 4 mars 2002 sur les droits des malades et la qualité du système de santé visant à placer le patient au centre du système de soins et à réduire l'asymétrie de connaissances caractérisant le modèle de soin classique²².

¹⁸ CompuGroup Medical, *La relation médecin-patient : une relation importante en constante évolution*, 2021, https://www.cgm.com/fra_fr/magazine/articles/2021/la-relation-medecin-patient-une-relation-importante-en-constante-evolution.html [17-05-24].

¹⁹ X. Molenat, *Médecin-patient : Je t'aime, moi non plus*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 2010, p. 153.

²⁰ Cf. R. Chabrol, *La démocratie sanitaire*, dans « Revue française des affaires sociales », n° 2, 2000, pp. 103-110.

²¹ Cf. V. Delavigne, *Peut-on « traduire » les mots des experts ? Un dictionnaire pour les patients atteints de cancer*, dans M. Heinz (éd.), *Dictionnaires et traduction*, Berlin, Frank & Timme, 2012, pp. 233-266.

²² Cf. F. Boudier, F. Bensebaa, A. Jablanczy, *L'émergence du patient-expert : une perturbation innovante*, *Innovations*, vol. 39, n° 3, 2012, pp. 13-25.

D'un point de vue linguistique, les travaux en sciences du langage sur la communication entre soignant-soigné à l'ère du numérique sont assez récents et visent à considérer la communication médicale, notamment les consultations médicales, comme un genre de discours spécifique, présentant une large variété de phénomènes langagiers intéressants allant des aspects lexicaux jusqu'à ceux plus pragmatiques. Des études linguistiques portent, par exemple, sur la nature des actes de langage produits lors d'une consultation, sur la caractérisation du genre de la consultation ou encore sur la façon dont médecin et patient négocient ensemble la compréhension de la situation et le diagnostic²³, mais il manque des études spécifiques sur les échanges discursifs produits en téléconsultation.

Or, il est évident que la communication médicale contemporaine prend des formes particulières de vulgarisation de pair à pair : l'expertise « scientifique » du corps médical s'associe à l'expertise acquise par les patients ayant pour conséquence une circulation des termes inédite, indispensable à l'implication du patient dans les choix thérapeutiques²⁴.

3.1. L'impact de la télémédecine sur la relation médecin-patient : analyse de quelques témoignages

Pour examiner l'impact de la télémédecine sur la communication entre soignant et soigné, nous avons créé et interrogé un corpus d'une douzaine de témoignages de patients et médecins. Pour ce faire, nous avons d'abord exploré un grand nombre de blogs et revues de vulgarisation médicale disponibles en ligne (entre autres, les journaux *Hello care medicine*, *Buzz-esanté*, *Le Quotien du médecin*) et, ensuite, à partir d'une recherche par mots-clés, nous avons sélectionné une trentaine d'articles portant sur l'impact de la télémédecine sur la relation entre médecin-patient. Finalement, parmi ces articles, nous avons choisi de ne retenir qu'une douzaine de témoignages, dans la mesure où ils sont, à notre

²³ Cf. P. Vergely et al., *Analyse linguistique des interactions patient/médecin. Actes éducatifs et de soins : entre éthique et gouvernance*, Atelier « L'acte de soin approché par les aspects langagiers », Nice, 2009.

²⁴ Cf. V. Delavigne et al., *Socioterminologie et terminologie textuelle : l'expertise en question*, dans F. Neveu, S. Prévost, A. Steuckardt, G. Bergounioux, B. Hamma, *Actes du 8^e Congrès mondial de linguistique française*, Orléans, EDP Sciences, 2022, https://www.shsconferences.org/articles/shsconf/pdf/2022/08/shsconf_cmlf2022_04012.pdf [17-05-24].

avis, très pertinents et représentatifs des dynamiques communicatives que nous souhaitons enquêter²⁵.

D'après un article publié par *La Société vaudoise de médecine* :

[1] La téléconsultation est considérée beaucoup plus *fatigante* que la consultation en présentiel et nous nous sommes demandé pourquoi. Quelques éléments de réponse : l'interposition d'un écran et de haut-parleurs *appauvrit* la communication, même avec une liaison informatique de bonne qualité. Il *manque* pratiquement tout de ce qui fait la *richesse* de la *communication interpersonnelle* : le ton de la voix, la gestuelle, les petites mimiques, la subtilité des expressions faciales, la qualité de la respiration – tout ce que l'on appelle le non-verbal²⁶.

Selon le blog *Hello care medicine* :

[2] Plus d'un patient sur cinq *crain*t une *déshumanisation* de la médecine avec le déploiement des solutions de télémédecine. Pour les personnes malades, c'est souvent l'écoute qui crée une *réelle qualité* de relation avec leur médecin tout autant que la prise en charge²⁷.

D'après le blog *Buzz-esanté* :

[3] Pour le diagnostic et le traitement des pathologies, les Français font majoritairement plus *confiance* à leurs professionnels de santé qu'à un algorithme. Outre l'expertise, le *contact humain* reste important pour une grande partie d'entre eux qui *crain*t une santé « *déshumanisée* » et une *diminution* des *interactions humaines*. Les répondants [...] émettent quelques *crain*tes concernant la sécurité, la *diminution* des *interactions humaines*, le *manque* d'information et de fiabilité... Des *crain*tes *face à la santé connectée* davantage partagées par les femmes et qui augmentent avec l'âge²⁸.

²⁵ L'italique dans les extraits cités est à nous.

²⁶ Société vaudoise de médecine, *La téléconsultation en psychiatrie*, https://issuu.com/societevaudoisedemedecine/docs/cmv4_2020_t_l_m_decine_simple/s/10921616 [17-05-24].

²⁷ Cf. I. Minnella, *art. cit.*

²⁸ Buzz e-santé, *Santé connectée : quelle perception des Français ?*, 2023, <https://buzz-esante.fr/sante-connectee-perception-francais/> [17-05-24].

Une enquête réalisée par *Doctolib* révèle, à son tour, que « 75 % des médecins craignent une *déshumanisation* de la médecine dans le futur »²⁹, alors que *Reporter* affirme :

[4] [...] plus besoin de contacts, plus besoin de temps partagé entre humains. Plus besoin de voir les gens tant qu'ils peuvent cliquer. Une majorité de patients et de soignants contestent ces objectifs³⁰.

De son côté, *La Presse* déclare que « plusieurs patients se plaignent de la difficulté à rencontrer leur médecin et se disent *insatisfaits* de la prise en charge téléphonique et la *déshumanisation des soins* qui vient avec »³¹, et *La Veille acteurs de santé* remarque encore que « il existe encore, aujourd'hui, une certaine *défiance* du public vis-à-vis de la *e-santé*, surtout depuis le début de la *crise Covid* »³².

Les témoignages recueillis regorgent de noms, verbes, adjectifs et locutions appartenant au vocabulaire de la « déshumanisation » et/ou ayant une connotation négative (e.g., « fatigante », « appauvrir », « manque », « craindre », « santé déshumanisée », « contester », « se plaindre », « difficultés », « insatisfaits », « déshumanisation des soins », « défiance », « crise »). Ces mots apparaissent en opposition à un lexique plus positif, c'est-à-dire à un vocabulaire qu'on pourrait qualifier de l'« humanisation » (e.g., « partage », « confiance », « écoute », « humains », « richesse ») marquant, par contre, les références à la médecine traditionnelle. Dans les deux cas, ce qui en résulte est que l'on assiste à une personnification marquée de l'acte médical, où le rapport en présence avec le médecin est fondamental.

²⁹ A. Frapin, 75 % des médecins craignent une déshumanisation de la médecine dans le futur, 2022, <https://www.legeneraliste.fr/e-sante/75-des-medecins-craignent-une-deshumanisation-de-la-medecine-dans-le-futur-selon-une-enquete> [17-05-24].

³⁰ Tribune – Santé, Avec le numérique la santé se déshumanise et se privatise, 2022, <https://reporterre.net/Avec-le-numerique-la-sante-se-deshumanise-et-se-privatise> [17-05-24].

³¹ A. Lacoursière, La télémedecine est « un bon outil, mais il a ses limites », dans « La Presse », 2021, <https://www.lapresse.ca/actualites/sante/2021-04-23/la-telemedecine-est-un-bon-outil-mais-il-a-ses-limites.php> [17-05-24].

³² N. Ratel, Une communication claire, accessible et fiable pour une e-santé comprise et acceptée (Interview), dans « La veille acteurs santé », 2022, <https://www.veille-acteurs-sante.fr/2022/07/29/une-communication-claire-accessible-et-fiable-pour-une-e-sante-comprise-et-acceptee-interview/> [17-05-24].

Ces témoignages mettent ainsi en exergue que la crainte principale des patients est la déshumanisation de la relation médicale, à savoir la rupture du contact humain avec le médecin. Il en ressort que beaucoup de Français ont encore du mal à faire confiance à des machines ou à ne voir leur médecin que derrière un écran.

Pour faire face à ce manque de confiance dans la télémédecine, Lina Autelitano, experte en communication médicale, déclare :

[5] Un grand *travail de communication et d'information* est nécessaire pour lever les freins à l'essor de la *e-santé*. Les messages délivrés aux patients doivent en effet être *clairs, compréhensibles et fiables*, pour susciter la *confiance*³³.

À son tour, Anne Schweighofer, fondatrice de *Patient Conseil* et coordinatrice de la plate-forme *Les patients s'engagent*, affirme :

[6] La co-construction d'outils de communication est indispensable. Cela implique de « mettre tout le monde autour de la table », y compris les professionnels de santé, les patients, les associations de patients et les aidants, pour partir de leurs besoins, de leurs attentes, de leurs questionnements... même si cela a un coût et rajoute des étapes. Utilisons les ressorts de la démocratie en santé en associant l'ensemble des acteurs du système de santé dans l'élaboration et la mise en œuvre de la *e-santé*³⁴.

Ces extraits soulignent l'exigence d'une stratégie communicative efficace en matière de télémédecine et mettent aussi en relief que, d'un point de vue linguistique, les mots « santé connectée », « télémédecine » et « e-santé », sont utilisés de façon interchangeable. Cela fait preuve du caractère encore expérimental de la télémédecine et d'une insuffisance d'études en communication et en sciences du langage sur ce sujet.

Du côté des médecins, *Le Quotidien du Médecin* titre « La télémédecine, dernier avatar d'une *déshumanisation* assumée. La télémédecine est soutenue par des syndicats médicaux faisant preuve d'une *naïveté*

³³ *Ibidem*.

³⁴ N. Rathel, *Construisons ensemble la e-santé pour une meilleure appropriation par tous* (Interview), dans « La veille acteurs santé », 2022, <https://www.veille-acteurs-sante.fr/2022/07/11/construisons-ensemble-la-e-sante-pour-une-meilleure-appropriation-par-tous-interview/> [17-05-24].

affligeante »³⁵, ou encore « La *déshumanisation* de la médecine, c'est le manque de médecins »³⁶. D'autres médecins déclarent :

[7] Je *refuse* la téléconsultation lors de symptômes piège tels que des douleurs abdominales ou de pré-otite. Je ne l'utilise, que pour les malades qui connaissent déjà leur pathologie ou qui souffrent de maux bénins du quotidien (rhino-pharyngites, sciatiques, orgelets...).

[8] J'utilise la téléconsultation au cas par cas, en fonction de la *confiance* que j'ai en mes patients. Pendant le confinement, j'ai pu gérer des choses graves avec des gens que je savais consciencieux. À contrario, je sais que j'aurai besoin de voir des patients moins rigoureux pour des choses plus banales.

[9] Les médecins sont plus *inquiets* que les patients là-dessus, contrairement à ce que l'on pensait. Trois types de *craintes* existent chez les médecins : le *risque* de diagnostic moins précis, le *manque de confiance* des patients dans le diagnostic du soignant, et l'augmentation des *inégalités* territoriales ou sociales liée à un moindre accès au numérique³⁷.

Il est évident que le personnel soignant partage les mêmes sentiments de méfiance et scepticisme à l'égard de la télé médecine et a recours au même vocabulaire riche en connotations négatives de leurs patients (e.g., « refuser », « inquiets », « crainte », « risque », « manque », « inégalités », « naïveté affligeante »). Or, chez les médecins, il ne s'agit pas tant de déshumanisation que de rigueur et de précision des diagnostics.

En particulier, c'est sur l'avenir de la relation médecins-patients que les praticiens se montrent les plus inquiets, dans la mesure où la plupart d'entre eux estime que la proximité et la confiance caractérisant la

³⁵ Le Quotidien du Médecin, *La télé médecine, dernier avatar d'une déshumanisation assumée*, 2018, <https://www.lequotidiendumedecin.fr/actus-medicales/esante/la-telemedecine-dernier-avatar-dune-deshumanisation-assumee> [17-05-24].

³⁶ L. Galanopoulo, L. Tranthimy, Gérard Raymond : *La déshumanisation de la médecine, c'est le manque de médecins*, dans « Le Quotidien du Médecin », 2022, <https://www.lequotidiendumedecin.fr/actus-medicales/politique-de-sante/gerard-raymond-la-deshumanisation-de-la-medecine-cest-le-manque-de-medecins> [17-05-24].

³⁷ C. Savellon, *Avenir de la santé : « les médecins sont plus inquiets que les patients »*, dans « Pourquoi docteur », 2018, <https://www.pourquoidocteur.fr/Articles/Question-d-actu/27774-Avenir-sante-medecins-inquiets-les-patients> [17-05-24].

communication médicale risquent de se détériorer dans les années à venir, pointant notamment le risque de « distanciation », voire de « déshumanisation » de cette pratique. Le spectre de la déshumanisation de la médecine est, en fait, évoqué à plusieurs reprises dans presque tous les témoignages des patients et des médecins repérés. De plus, tout médecin reconnaît l'importance du langage corporel, des hésitations, lors d'une consultation en face-à-face³⁸. En fait, la télécommunication ne peut que transmettre partiellement et imparfaitement ce langage non verbal et ne peut pas restituer les nombreux facteurs qui contribuent à l'ambiance d'un cabinet médical (e.g., entre autres, le souffle des respirations, la préoccupation et le stress des patients)³⁹.

Conclusion

Sans prétendre à l'exhaustivité, notre contribution a mis en lumière certaines craintes des patients et des médecins vis-à-vis de la télémedecine.

Comme nous l'avons souligné, au cours des dernières décennies le domaine médical s'est progressivement numérisé, les outils utiles au diagnostic sont de plus en plus sophistiqués, ces deux aspects entraînant une évolution du rapport entre médecin et patient, déjà largement modifié par Internet qui a vulgarisé de nombreux sujets médicaux. En effet, alors qu'autrefois la relation était celle d'un patient passif ne remettant en question ni les soins, ni le diagnostic de son médecin, avec l'introduction des TIC, l'échange verbal entre les deux parties est de plus en plus réciproque et le patient est désormais considéré comme un acteur de son état de santé.

Cette évolution est notamment due au fait que les patients, aujourd'hui appelés aussi les « usagers », sont de plus en plus informés et critiques en matière de santé. Le modèle dit « paternaliste », en vigueur dans la médecine moderne, selon lequel le patient devait s'abandonner au savoir du personnel médical, est ainsi remis en question dans

³⁸ Cf. F. Tajariol, *Les effets des indices non-verbaux sur les activités de communication à distance. Deux études expérimentales sur le dialogue tutorial*, Thèse de doctorat, Université Joseph Fourier-Grenoble, 2006 ; L. Lefebvre, *Les indicateurs non verbaux dans les interactions médiatisées*, Université de Bretagne Sud, 2008 ; V. Denault, G. Duran, H. Delmas, *La communication non verbale dans les médias télévisuels : un regard critique sur un « décryptage » d'Aaron Hernandez lors de son procès*, dans « Criminologie », vol. 54, n°1, 2021, pp. 171-196.

³⁹ É. Parizel, P. Marrel, R. Wallstein, *art. cit.*, p. 466.

les années 1980 avec des scandales de santé publique, notamment avec l'épidémie du « sang contaminé » et du sida, qui ont développé chez les patients le désir de se regrouper (groupes, associations, etc.) et se renseigner sur leur état de santé.

La littérature scientifique évoquait déjà en 2016 un risque de déshumanisation de la relation médecin-patient. Cependant, une série d'enquêtes a montré que la majorité des médecins estiment que la téléconsultation ne modifie pas la relation médecin-patient, notamment en termes de confiance, qualité des soins et bénéfices thérapeutiques⁴⁰. Or, les patients dont les témoignages ont été recueillis dans notre contribution sont assez sceptiques : les applications des TIC semblent avoir des conséquences indéniables sur la relation médecin-patient et une consultation sans examen physique est considérée incomplète par de nombreux patients et praticiens. Cette méfiance envers la télémédecine se traduit par le recours à un vocabulaire que l'on pourrait qualifier de négatif, que nous avons défini de la « deshumanisation », et qui s'oppose à un vocabulaire plus positif caractérisant la médecine traditionnelle.

Il est ainsi évident que, bien que conçue pour l'amélioration de l'accès à la consultation, la télémédecine ne peut sans doute remplacer l'indispensable échange verbal, non verbal et physique en cabinet. Il en résulte qu'elle doit être perçue comme une activité thérapeutique complémentaire permettant un suivi optimal des patients atteints de maladies chroniques. Les médecins et les patients doivent donc avoir conscience des limites et des risques de cette nouvelle pratique et choisir de façon responsable entre une consultation traditionnelle et/ou une téléconsultation. En fait, l'examen physique reste, en dépit des progrès techniques, indispensable au diagnostic de nombreuses maladies.

D'après nous, il est nécessaire de définir un cadre de bonnes pratiques médicales afin de garantir des soins de qualité et de considérer la télémédecine comme un nouvel outil de médecine préventive plutôt que curative. Par ailleurs, plusieurs chercheurs⁴¹ ont souligné le besoin

⁴⁰ Cf. C. Richard, M.T. Lussier, *La communication professionnelle en santé*, Montréal, Pearson, 2016.

⁴¹ Cf. B.W Henry *et al.*, *Experienced Practitioners' Views on Interpersonal Skills*, dans «The Internet Journal of Allied Health Sciences and Practice», vol. 16, n° 2, 2018, <https://nsuworks.nova.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1745&context=ijahsp> [17-05-2024].

de développer des programmes de formation pour améliorer les compétences communicationnelles des médecins et notamment soutenir leur habilité à exprimer de l'empathie durant une téléconsultation⁴². Ces programmes doivent permettre aux praticiens de maîtriser ces nouvelles situations communicatives afin de réduire au minimum les inévitables interférences qui peuvent découler de la distance physique, voire psychologique des patients. Ils doivent aussi être en mesure de compenser l'implicite, les non-dits, la composante non verbale⁴³.

Face à un public désormais hyperinformé, parfois de manière incorrecte via les sites et les forums médicaux qui prolifèrent, il est ainsi indispensable que le personnel soignant dispose de moyens nouveaux d'échanger avec les patients afin de préserver son rôle de professionnel de santé. Autrement dit, ces pratiques innovantes nécessitent de définir de nouveaux cadres de soins et obligent à réinventer le rituel de l'acte thérapeutique qui mériterait de faire l'objet de futures études. En fait, la télémédecine ne doit pas être considérée comme un synonyme de la dépersonnalisation ou de la déshumanisation. Au contraire, elle est l'une des réponses les plus en vogue pour assurer des soins de qualité aux patients se trouvant dans des conditions économiques, géographiques et médicales défavorables.

⁴² Cf. X. Liu *et al.*, *Doctor-patient communication: A Comparison between telemedicine consultation and face-to-face consultation*, dans «Internal Medicine», vol. 46, n° 5, 2007, pp. 227-232.

⁴³ É. Parizel, P. Marrel, R. Wallstein, *art. cit.*, p. 466.



IRMA MARIA GRAZIA CARANNANTE
Università di Napoli L'Orientale
icarannante@unior.it

L'“EBRAISMO METAFISICO” DI EMIL CIORAN.
LA FIGURA DEL FILOSOFO NE *L'OMBRA IN ESILIO*
DI NORMAN MANEA

Riassunto

A partire dagli studi di Vladimir Jankélévitch, di Amos Oz e Fania Oz-Salzberger sulla definizione impossibile di cosa sia un ebreo, questo studio si propone di analizzare l'espressione di Emil Cioran, con cui egli si definisce un “ebreo metafisico”. Tale definizione viene causticamente messa in discussione da Norman Manea, come si vede dalla discussione che hanno i personaggi del suo romanzo, *L'ombra in esilio*. Sebbene Cioran non fosse ebreo, la sua esplorazione della sofferenza, del dubbio, della fede e dell'alienazione lo avvicina ai grandi pensatori ebrei che si sono confrontati con questioni simili nel corso dei secoli. La figura del filosofo, presente nelle discussioni di alcuni personaggi di Manea sul tema dell'esilio, rappresenta l'incertezza sottesa ad una soggettività segnata dalla perpetua condizione di sradicamento. L'ebraismo, inteso come eterno senso di emarginazione e di impossibilità di trovare un posto nel mondo dove mettere radici, costituisce così un fondamentale punto di convergenza tra Cioran e la sua condizione di apolide. Verranno quindi illustrate le ragioni per cui Cioran può essere considerato un “figlio adottivo” dell'ebraismo.

Parole chiave: Emil Cioran, Norman Manea, *L'Ombra in esilio*, Vladimir Jankélévitch, Amos Oz, Fania Oz-Salzberger

Abstract

Starting from the studies by Vladimir Jankélévitch, Amos Oz, and Fania Oz-Salzberger, on the impossible definition of what it means to be a Jew, this study aims to analyze Emil Cioran's expression in which he describes himself as a “metaphysical Jew”. This definition is caustically challenged by Norman Manea, as seen in the discussions among the characters in his novel *Exiled Shadow*. Although Cioran was not Jewish, his exploration of suffering, doubt, faith, and alienation brings him closer to the great Jewish thinkers who have grappled with similar issues over the centuries. The figure of the philosopher, present in the discussions of some of Manea's characters on the theme of exile, represents the uncertainty underlying a subjectivity marked by the perpetual condition of uprootedness. Judaism, understood as an eternal sense of marginalization and the impossibility of finding a place in the world to put down roots, thus constitutes a fundamental point of convergence between Cioran and his condition of being stateless. The reasons why Cioran might be considered an “adopted child” of Judaism will therefore be illustrated.

Keywords: Emil Cioran, Norman Manea, *L'Ombra in esilio*, Vladimir Jankélévitch, Amos Oz, Fania Oz-Salzberger

Questo centro inesistente
fu il luogo privilegiato della mia penna,
il pozzo d'ombra dove i vocaboli vengono a bere,
per morire nelle loro pagine.
Così, nel libro, si compiono i libri.
La voce si fa inchiostro [...]¹

Nella storia e nella teologia ebraiche l'esilio rappresenta un tema centrale che parte da due fondamentali esodi storici: la cattività babilonese (586 a. C.) e la diaspora romana (70 d.C.). Questi due eventi hanno avuto un notevole impatto sul popolo ebraico: con il primo si ebbe un'intensificazione della produzione letteraria e profetica che interpretava l'esilio come una punizione divina per l'infedeltà e per i peccati commessi, ma anche come un'opportunità di rinnovamento spirituale; con il secondo esilio gli ebrei si stabilirono in diverse regioni del mondo, sviluppando culture e tradizioni distinte, suddividendosi, come è noto, nei due grandi gruppi etnoreligiosi dei sefarditi e degli aschenaziti.

Nonostante la dispersione e le persecuzioni, la fede e la cultura ebraiche sono sempre riuscite a restare in vita nel corso dei secoli grazie alla capacità degli ebrei di mantenere saldo il legame con la propria identità religiosa e culturale. L'esilio ebraico ha alimentato la speranza messianica di un futuro riscatto e di un ritorno alla Terra Promessa tramite la venuta di un Messia che avrebbe ristabilito il regno di Dio su Israele. Tutto ciò ha rafforzato quest'identità, la quale ha fornito i presupposti per la scrittura della storia millenaria di questo popolo, una storia sopravvissuta in terre straniere, anche dopo le conversioni forzate.

«Erranza nell'erranza»²; «Esiliato nel divino Esilio»³; «Nomade tra lo straniero e lo straniero»⁴ sono solo alcune delle definizioni con cui Emond Jabès ha provato a identificare la «singolarità sovversiva»⁵ dell'essere ebreo. A partire da questi enunciati che si trovano in un libro

¹ E. Jabès, *Il libro delle interrogazioni*, a cura di e trad. it. di A. Folin, Milano, Bompiani, 2015, p. 939.

² Cfr. E. Jabès, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato* a cura di A. Folin, Milano, SE, 2001, p. 20.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

molto amato da Cioran⁶, ci si può chiedere se gli ebrei con il cambiamento di fede siano davvero riusciti a non essere più ebrei. Secondo Vladimir Jankélévitch, infatti, non basta la conversione o la naturalizzazione per cessare di essere ebrei, perché l'ebreo è qualcosa di indefinibile e la sua alterità sfugge a qualsiasi tentativo di circoscrizione⁷. È una questione religiosa, etnica, culturale? Cosa vuol dire essere ebreo? Per Amos Oz e Fania Oz-Salzberger essere ebrei non ha a che fare con il sangue, ma con il testo: «Non è questione di sassi, tribù, cromosomi. Non si ha da essere archeologi, antropologi o genetisti per tracciare e dare corpo al *continuum* ebraico. Non si ha da essere ebrei osservanti. Neanche ebrei. D'altro canto, neanche antisemiti. Di fatto, basta essere dei lettori»⁸. La continuità dell'ebraismo, quindi, non si basa soltanto sulla sua eredità etnica e religiosa, ma piuttosto proviene (anche) dalla trasmissione da una generazione all'altra di una «sostanza verbale», si fonda cioè «su parole dette e scritte, su un labirinto di interpretazioni, dibattiti e dissensi in continua espansione, su una relazione umana unica»⁹. In questo senso la Bibbia oltrepassa la sua condizione di sacra scrittura e trascende sia lo studio filologico che le letture devozionali dei fedeli, e si avvicina alla bellezza dei grandi capolavori della letteratura mondiale, da Omero a Dostoevskij¹⁰: «Sono le eterne storie di amore e odio, fedeltà e tradimento, somiglianza e differenza, eredità e rinnegamento»¹¹.

Definire il pensatore romeno Emil Cioran come «metafisicamente ebreo», o autodefinirsi come tale¹², a partire dall'esilio, dal senso di appartenenza sradicata e dalla nostalgia di un altrove (premesse indi-

⁶ Cfr. in tal senso la lettera colma di ammirazione a proposito del *Petit Livre* del 14 febbraio 1983 a Edmond Jabès, in E. M. Cioran, *Manie épistolaire. Lettres choisies, 1930-1991*, a cura di N. Cavaillès, Paris, Gallimard, 2024, p. 281.

⁷ V. Jankélévitch, *La coscienza ebraica*, trad. it. di D. Vogelmann, Firenze, Giuntina, 1986, p. 8.

⁸ A. Oz, F. Oz-Salzberger, *Gli ebrei e le parole. Alle radici dell'identità ebraica*, trad. it. di E. Loewenthal, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9 e p. 15.

¹¹ *Ibid.*, 17.

¹² Cioran faceva corrispondere il senso di instabilità del popolo giudaico con la sua instabilità interiore, ritrovando negli ebrei le stesse caratteristiche di singolarità ed eccentricità che egli stesso credeva di trovare in sé stesso: «Io sono metafisicamente ebreo» (E. M. Cioran, *Quaderni. 1957-1972*, prefazione a cura di S. Boué, trad. it. di T. Turolla, Milano, Adelphi, 2001, p. 281).

spensabili per lo sviluppo dell'identità ebraica), significa riconoscere le profonde affinità tra il suo pensiero e alcune delle principali tematiche esistenziali e metafisiche che caratterizzano la tradizione ebraica. Anche se Cioran non era ebreo di nascita o di religione, la sua esplorazione della sofferenza, del dubbio, della fede, dell'alienazione e il contraddittorio rapporto tra esilio e memoria, lo avvicina ai grandi pensatori ebrei che hanno affrontato simili questioni nel corso dei secoli.

L'abbandono della Romania, l'adozione del francese come lingua di scrittura e il suo trasferimento prima in Germania e poi in Francia, hanno fatto di lui uno scrittore «apolide», perennemente in esilio. Cioran non ha mai trovato un luogo e un'identità dove mettere radici e per questo motivo si percepiva estraneo non solo tra culture e nazioni diverse, ma anche rispetto alla sua stessa identità romena. Nomade e impossibilitato a creare relazioni con il territorio ospitante per il suo particolare modo di essere, Cioran afferma nei *Quaderni*: «Soltanto con gli ebrei ho un'intesa profonda. Abbiamo alcune tare in comune»¹³, oppure, come si legge più avanti: «Mi intendo meglio con gli ebrei romeni che con i romeni "veri e propri". Era già così trentacinque anni fa [...]». Con gli ebrei tutto è più complesso, drammatico e misterioso che con quei pastori e quei contadini inchiodati al loro destino infelice, e tuttavia banale»¹⁴, oppure ancora: «Grande intesa con tutti questi ebrei profondi e perspicaci. Sempre di più riesco a intendermi solo con loro»¹⁵.

Nonostante Norman Manea riconosca Cioran (insieme a Paul Celan) come uno tra gli «scrittori più importanti della letteratura universale»¹⁶, lo scrittore bucovino sembra essere piuttosto scettico sulla presunta affinità cioraniana con il popolo ebraico. Infatti, nell'intervista rilasciata a Edward Kanterian, Manea afferma: «Cioran l'ho conosciuto. In giovinezza considerava l'antisemitismo come un omaggio reso agli ebrei, alla loro superiorità. "La ringrazio di cotanto omaggio" avrebbero detto i

¹³ E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 796.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 864-865.

¹⁵ *Ibid.*, p. 895.

¹⁶ Cfr. l'intervista del 19 giugno 2024 realizzata da Carmen Mușat allo scrittore, apparsa su «Observer Cultural», dal titolo *Port amintirea tragediilor anterioare, care au revenit acum cu intensitate. Dialog cu Norman Manea*: <https://www.observatorcultural.ro/articol/port-amintirea-tragediilor-antierioare-care-au-revenit-acum-cu-intensitate/>.

più burloni tra gli ebrei»¹⁷. Lo scrittore non manca di menzionare l'episodio in cui Cioran, venendo a sapere che uno scrittore israeliano di lingua romena era venuto a fargli visita in ospedale, dichiara in un momento di lucidità: «io non sono stato antisemita». Tale episodio per molti versi drammatico è causticamente commentato da Manea con queste parole: «Vorrei credere a questo ultimo istante finale, per quanto confuso»¹⁸.

La figura di Cioran è presente nel suo ultimo romanzo, *L'ombra in esilio*¹⁹, in cui due personaggi, il Professore e il giovane Iowa, dialogano sugli scrittori erranti e, all'affermazione di Cioran di essere «un ebreo metafisico», uno dei due interlocutori commenta: «Un pleonasma, ovvio, il nichilista transilvano non sa proprio di cosa parla»²⁰, e poche pagine prima si legge: «Cioran, che pretendeva di essere un ebreo metafisico [...]. Senti un po', metafisico! Beh, se non sei anche fisico, è inutile, non capisci nulla di tutto questo pasticcio. Metafisico, grazie tante... Vivere tutta la vita in questa farsa pretenziosa...»²¹, dando così, in maniera piuttosto esplicita, un'idea del pensiero di Manea riguardo a Cioran e al suo considerarsi ebreo. In altri termini, il romanziere sottolinea che quando Cioran parla di ebraismo non sa quello che dice.

L'ombra in esilio è un libro che ha una trama stratificata e complessa, in cui la vita dell'autore e la sua profonda sensibilità letteraria si fondono armoniosamente. Il lettore è accompagnato in un viaggio che ha sullo sfondo i drammatici eventi storici che hanno segnato il Novecento europeo sotto il peso dei totalitarismi. Il racconto si articola su un versante malinconico e allo stesso tempo umoristico, come si può osservare nelle incredibili vicende del protagonista: un ebreo di fronte al suo esilio perpetuo che, sopravvissuto ai campi di concentramento in Transnistria, fugge dalla Romania comunista per giungere infine negli Stati Uniti.

La narrazione di questo romanzo-collage è frammentata da alcune riflessioni dell'autore su questioni letterarie basate sull'identità, l'amore e la letteratura, in cui lo scrittore e botanico francese, Adelbert von Cha-

¹⁷ N. Manea, *Il corriere dell'Est. Conversazioni con Edward Kanterian*, trad. it di A. N. Bernacchia, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 36.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ N. Manea, *L'ombra in esilio. Romanzo collage*, trad. it. di R. Merlo e B. Pavetto, Milano, Il Saggiatore, 2023.

²⁰ *Ibid.*, p. 348.

²¹ *Ibid.*, p. 344.

misso, e la sua opera, *L'uomo senza ombra. La storia straordinaria di Peter Schlemihl*²², rappresentano un motivo ricorrente. Attraverso la figura del celebre racconto ottocentesco del Romanticismo europeo, Peter Schlemihl (cognome che in ebraico significa «amato da Dio» e rappresenta nel Talmud un personaggio sventurato, goffo e deriso dalla comunità che proprio per queste sue qualità è caro agli Elohim), l'autore esprime l'ossessione del protagonista per il suo destino incerto e alienante.

Cioran non è certamente l'eroe di questo romanzo, ma la sua figura aleggia miticamente nei rimandi allusivi di alcuni personaggi che disquisiscono sul tema dell'esilio. Il filosofo, all'ombra del protagonista, potrebbe rappresentare l'incertezza che sta alla base di una soggettività segnata dalla condizione permanente dello sradicamento. L'ebraismo, inteso come eterno senso di emarginazione e impossibilità di trovare uno spazio nel mondo in cui affondare le proprie radici, costituisce un fondamentale punto d'incontro tra Cioran e la sua condizione di apolide.

In una conversazione amichevole tra il Professore ed Eva, emerge più volte la figura del filosofo dei Carpazi che viene definito come un «nichilista», una «celebrità parigina», un «esule purosangue» che, nato nella Transilvania dell'ex impero austro-ungarico e rifugiatosi in Francia, ha scritto l'apologia dell'esilio, come una sorta di «titolo nobiliare»²³. Ancora una volta Manea sembra umoristicamente prendere di mira il suo connazionale, dando quasi a intendere che Cioran abbia fatto del suo esilio una medaglia di cui fregiarsi pubblicamente nei suoi libri scritti in francese.

Molti libri scritti da Cioran rimandano effettivamente all'esilio. In particolare, ne *La tentazione di esistere*, il filosofo critica il «poeta sradicato», che sembra fare del suo esilio una sorta di «autocompiacimento», cullandosi nella sua condizione, come si può leggere nel seguente brano, tratto dal capitolo intitolato *Vantaggi dell'esilio*:

Un pericolo minaccia il poeta sradicato: quello di adattarsi al proprio destino, di non soffrirne più, di compiacersene. Nessuno può preservare il vigore dei propri dolori; si affievoliscono. Lo

²² A. Von Chamisso, *L'uomo senza ombra. La storia straordinaria di Peter Schlemihl*, trad. it. di B. Chibot, Treviso, Morganti, 2008.

²³ N. Manea, *L'ombra in esilio*, cit., p. 208.

stesso avviene con il mal di patria, con ogni nostalgia. I rimpianti perdono il loro lustro, avvizziscono da soli e, come l'elegia, cadono presto in disuso. Cosa c'è allora di più normale che stanziarsi nell'esilio, Città del Nulla, patria alla rovescia? Nella misura in cui vi si diletta, il poeta dilapida la materia delle sue emozioni, le risorse della sua sventura, così come il suo sogno di gloria. Poiché la maledizione da cui traeva orgoglio e profitto non grava più su di lui, insieme a questa perde anche l'energia dell'eccezionalità e le ragioni della solitudine. Proscritto dall'inferno, tenterà invano di ristabilirvisi, di rituffarvisi: le sue sofferenze, troppo assennate, lo renderanno per sempre indegno di quel luogo. Le grida di cui un tempo andava ancora fiero si sono trasformate in amarezza, ma l'amarezza non si trasforma in versi: lo condurrà fuori dalla poesia. Niente più canti, né eccessi. Invano rivangherà le ferite rimarginate per estrarne qualche afflato: nella migliore delle ipotesi sarà l'epigono delle sue pene. Lo attende un declassamento onorevole. In mancanza di varietà e di inquietudini originali, la sua ispirazione si prosciuga. Ben presto, arresosi all'anonimato e come incuriosito dalla sua mediocrità, indosserà la maschera del borghese di nessun luogo. Eccolo al termine della sua carriera lirica, al punto più stabile del suo declassamento²⁴.

Per Cioran, lo scrittore esule potrebbe dunque correre il rischio di non provare più «inquietudini originali» poiché, vivendo nella sofferenza dello sradicamento, finisce con l'adeguarsi a tale condizione, tanto da arrivare al punto di sentirsi appagato senza più avvertire la nostalgia o la mancanza come qualcosa di realmente doloroso. A un secondo incontro tra il Professore ed Eva, quest'ultima gli chiede di indicarle le analogie tra lui e Cioran. Così egli comincia a raccontare un episodio in cui il filosofo, ormai in là con gli anni, viene fermato per strada da un passante che gli domanda:

«Lei è per caso Emil Cioran?». «Lo sono stato» ha risposto il solitario. Io risponderei la stessa cosa. Sono vicino all'età della sua vecchiaia. Si definiva un uomo-frammento. Mi sento di sottoscrivere. «Se non avessi scritto sarei diventato un assassino» diceva. Questo non lo sottoscrivo. Non sono abbastanza coraggioso, non lo sono mai stato. D'altra parte, non lo è stato neanche lui, se non nel duello delle parole. E l'insonnia, sì, l'insonnia morbo-

²⁴ E. M. Cioran, *La tentazione di esistere*, trad. it. di L. Colasanti e C. Laurenti, Milano, Adelphi, 1984, pp. 21-22.

sa, incurabile, che sembrava non dipendere più da lui, anche se da lui traeva origine. Credo che Sissi non soffrisse di insonnia. Nemmeno io posso lamentarmi dell'insonnia, solo degli incubi²⁵.

Tra il filosofo transilvano e l'*alter ego* di Manea, il Professore, emergono in questo romanzo alcune somiglianze, ma anche diverse disomiglianze: Cioran avrebbe potuto diventare un assassino se non avesse scritto, mentre il professore sostiene che non lo sarebbe mai stato; entrambi sono poco coraggiosi, Cioran è più impavido con le parole ma più insonne del protagonista de *L'ombra in esilio*, e infine ciò che li accomuna di più è il senso della frammentazione. L'«uomo-frammento» cioraniano è l'autore di brevi e incisivi aforismi che esprimono in maniera concentrata e spesso ironica concetti estremamente complessi. È il modo di significare di Cioran, la sua maniera autentica di comunicare. Egli, infatti, scrive: «Il frammento è il mio modo naturale di esprimermi, di essere. Sono nato per il frammento»²⁶.

In questo stile caustico, conciso e capace di colpire nel segno, Cioran spesso adotta nella sua scrittura una spiccata ed amara ironia che lo accomuna allo spirito ebraico. Beffardo e corrosivo verso sé stesso è lo yiddish che ha reso l'umorismo ebraico un'arte riconosciuta a livello mondiale, se si pensa ad esempio alla comicità dei Fratelli Marx fino ad arrivare a Woody Allen²⁷. È come se l'irriverenza che avvicina Cioran a questa cultura facesse del filosofo transilvano una sorta di «figlio adottivo» della letteratura ebraica contemporanea. Inoltre, Cioran riconosce alla cultura ebraica, ma anche a quella gitana, il tratto avvincente e perspicace dell'umorismo che caratterizza i popoli che vivono da generazioni nella perpetua condizione dello sradicamento: «Soltanto due popoli hanno un umorismo profondo, significativo, affascinante: gli ebrei e i gitani. Due popoli sradicati, erranti. Il che fa luce sull'essenza dell'umorismo»²⁸.

Ritornando al romanzo di Manea, l'autore non manca di ricordare il «passato scabroso» di Cioran, il quale è stato tra i primi intellettuali della sua generazione in Romania a impegnarsi politicamente sul-

²⁵ N. Manea, *L'ombra in esilio*, cit., p. 211.

²⁶ E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 758.

²⁷ A. Oz, F. Oz-Salzberger, *Gli ebrei e le parole*, cit., pp. 58-59.

²⁸ E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 746.

la stampa²⁹. Ciò è avvenuto in una delicata fase della sua formazione, quando il giovane filosofo transilvano in borsa di studio a Berlino si era fatto contagiare dall'entusiasmo della gioventù nazista e dal carisma di Hitler³⁰. Ecco cosa si legge nel romanzo, in una conversazione tra il Professore ed Eva:

«Cioran ha avuto una borsa di studio a Berlino, all'Università Friedrich Wilhelm, quando si è innamorato dell'hitlerismo.»
 «Sul serio? Sul serio?» «Proprio così. Di Hitler e dell'hitlerismo. Il fanatismo, l'accecamento lo affascinavano. La vitalità. L'intensità.» «Pessimo gusto!» «Disprezzava il buon gusto.»³¹

L'antisemitismo nazista, apparentemente proveniente da un profondo complesso di superiorità, scaturisce in realtà, secondo Jankélévitch, da un paradossale complesso di inferiorità della maggioranza non ebraica, la quale prova un sentimento ambiguo di odio, ma anche di ammirazione per l'esistenza precaria dell'ebreo, emblema dell'indefinito, dell'erranza e dell'incertezza³². È come se la maggioranza conformista e ben inserita della classe borghese sperimentasse un segreto desiderio di rivolta, un desiderio che vuole far saltare in aria la stabilità e l'ordine dello spazio a cui appartiene, per abbracciare la primigenia e nostalgica condizione dell'esilio, della mancanza di appartenenza ad un luogo che si può definire come il proprio: «L'antisemitismo, a sua volta, non cela forse un impercettibile milligrammo di filosemitismo? [...] Questa situazione ambivalente spiega certi tratti contraddittori e oscillanti della nostra natura»³³.

Di qui è forse possibile spiegare le affermazioni sia antisemite che filosemite di Cioran che si trovano disseminate nella sua opera; senza entrare in contraddizione tra di loro, tali dichiarazioni mostrano

²⁹ Per un approfondimento del tema si vedano: G. Rotiroti, *Il segreto interdetto, Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 59-91 e M. Petreu, *Dall'Olocausto al Gulag. Studi di cultura romena*, a cura di G. Rotiroti, postfazione di I. Carannante, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016, pp. 259-345.

³⁰ Cfr. M. Petreu, *Il passato scabroso di Cioran*, a cura di G. Rotiroti, trad. it. di M. Arhip, A. N. Bulboacă, Napoli, Orthotes, 2015.

³¹ N. Manea, *L'ombra in esilio*, cit., p. 211.

³² V. Jankélévitch, *La coscienza ebraica*, cit., pp. 26-27.

³³ *Ibid.*, p. 27.

come il filosofo transilvano per tutta la vita non farà altro che tentare di chiarire le motivazioni culturali dell'antisemitismo. Ecco una delle sue spiegazioni: «La ragione profonda dell'antisemitismo: gli ebrei fanno troppo parlare di sé, sono troppo presenti, non si fanno dimenticare»³⁴. Tale complesso è evidente nei frequenti sforzi di Cioran di mettere a confronto gli ebrei con i romeni o con altri popoli: «Essere romeni: un dramma senza senso; mentre essere ebrei - è il contrario: un dramma carico di troppo significato»³⁵; «Il fanatismo degli ebrei esula da ogni capacità di comprensione. Ma almeno dimostra che si può essere fanatici e sottili; il che non capita mai negli altri popoli. L'unicità degli ebrei è totale»³⁶; «L'Austria [...] ha mai dato un solo metafisico? Sia Freud sia i membri principali del Wiener Kreis erano ebrei»³⁷; «Il mio profondo interesse per gli ebrei e per tutto ciò che è ebraico. Sono veri e propri casi, tutti quanti. Simone Weil, Kafka. Figure di un altro mondo. Sol-tanto loro sono ammantati di mistero. I non ebrei sono troppo ovvi»³⁸.

Ne *L'ombra in esilio* è possibile trovare, inoltre, un ulteriore riferimento a Cioran a proposito della lingua. Sempre nella conversazione tra il Professore ed Eva, il filosofo viene descritto come un uomo in grado di scrivere perfettamente in lingua francese, nonostante la grande difficoltà che aveva incontrato nell'apprenderla:

«Amava il suo paese, la sua lingua?» «Il paese, sì, ma in delirio. Lo voleva in delirio! La lingua lo teneva prigioniero, come tutto ciò che si ama. Ha lottato, ha imparato il francese, sillabando e balbettando. Gli sembrava una lingua pomposa. Ingiuriava in un romeno volgare, urlando che preferiva il letame. È divenuto un maestro di stile del francese. Con l'Alzheimer della vecchiaia, la lingua romena si è vendicata, cancellando dal suo cervello smarrito la superba lingua francese, lustrata così a lungo. È morto parlando solo romeno»³⁹.

³⁴ E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 924.

³⁵ *Ibid.*, p. 948.

³⁶ *Ibid.*, p. 1000.

³⁷ *Ibid.*, p. 1003.

³⁸ *Ibid.*, p. 726.

³⁹ N. Manea, *L'ombra in esilio*, cit., p. 213.

L'ostacolo alla libertà d'espressione rappresentato dall'idioma francese è uno dei temi ricorrenti nelle riflessioni cioraniane, come viene spesso testimoniato nei *Quaderni*:

Ieri sera Jacques Borel e io parlavamo dei pericoli connessi all'uso di una lingua diversa dalla propria, e lui mi diceva che, dopo un soggiorno piuttosto lungo in Inghilterra o in America, incorreva in anglicismi. E comunque per lui l'inglese è una lingua straniera. Ma che dire di me, dopo qualche ora di conversazione in romeno! Il pericolo è assai più grave, soprattutto se la conversazione verte su argomenti seri, a carattere un po' intimo, come per esempio i problemi religiosi. Così l'anno scorso, alla fine di un pomeriggio di discorsi filosofici con Ioan Alexandru su questioni di fede, ebbi l'impressione di essere uscito dal francese e di essere costretto a rientrarvi, anzi a reimpararlo⁴⁰.

L'interferenza del romeno ha, infatti, rappresentato per Cioran un rischio che avrebbe potuto compromettere la bellezza e lo stile del suo francese, faticosamente imparato. Tuttavia, sebbene il rapporto del filosofo con questa lingua non sia mai stato agevole, egli è riuscito nei suoi libri francesi a far emergere la sua voce, il suo universo di senso e la sua singolare personalità, al di là delle costrizioni linguistiche. Non potendo respingere le regole della lingua ospitante, pena l'impossibilità di espressione, Cioran ha scritto in francese senza però mai dimenticare il tratto “selvaggio”, l'“ebbrezza” e l'impulsività che gli provenivano dal retroterra romeno. In sostanza, mentre il pensatore scriveva in francese, la lingua romena era solo apparentemente altrove, di fatto respirava sotto la sua penna in un continuo ed estenuante confronto interlinguistico. In questo modo Cioran ha effettuato un passaggio non solo idiomatrico, ma soprattutto un attraversamento di frontiere, un viaggio, una partenza sia fisica che metafisica, trovando nel transito da una lingua all'altra la sua autentica espressione identitaria.

Ritornando a Eva e il Professore presenti nel libro di Manea, si osserva che nella loro conversazione emergono altre note caratteristiche del filosofo transilvano:

«Non ha lavorato un solo giorno. Il suo orgoglio! Solo una puttana senza clienti potrebbe farmi concorrenza, così diceva. Parlava con un

⁴⁰ E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 821.

forte accento straniero.» «Era attratto da qualcosa?» «Sì, da Parigi. Il posto ideale per sprecare la propria vita. Così diceva. I romeni li considerava destinati al fallimento. Non credeva che esistesse un luogo adatto a loro, al di fuori del pantano che possedevano»⁴¹

La sua visione riguardo ai romeni e al loro «fallimento» è in effetti esposta da Cioran in diversi punti dei suoi *Quaderni*, apparsi postumi. Tra questi ricordiamo quando il filosofo, parlando con O.C., il quale gli dice che Sorin Pavel⁴² era un «fallito», Cioran gli risponde che i romeni interessanti che aveva conosciuto non erano nient'altro che dei falliti e che per un romeno il «fallimento» è l'autentica maniera di dare il massimo, manifestando in questo modo «il genio proprio della nazione», e continua: «Tutti i romeni che hanno contato nella mia vita, Sorin Pavel appunto, Țuțea, Zaprațan, Crăciunel, e il più grande di tutti, Nae Ionescu, erano dei «falliti», vale a dire che si realizzavano nella «vita» senza elevarsi o abbassarsi a un' «opera»⁴³. Un'ulteriore comparazione tra i romeni e il «popolo del Libro» è presente sempre nei *Cahiers*. Cioran, che aveva avuto l'impressione che il suo amico Schilem, malato di cancro, volesse scusarsi di essere ebreo, avrebbe voluto dirgli che: «I suoi complessi sono ridicoli. Essere ebrei vuol dire essere qualcosa, essere romeni vuol dire non essere nulla. Voi avete il privilegio di essere oppressi da un destino straordinario: perché vergognarsene?»⁴⁴, e aggiunge: «Sono i romeni che dovrebbero soffrire dei vostri complessi: loro, in effetti, a che cosa potrebbero richiamarsi? Non c'è niente di più stupido del disprezzo che hanno per gli ebrei. Dovrebbero essere fieri di averne così tanti tra loro»⁴⁵.

Infine, in chiusura del capitolo intitolato *Fiona, la moglie del marito ideale*, Manea menziona ancora una volta il filosofo e la questione dell'esilio:

Essere o diventare forestiero, nomade, migrante e immigrante, esule e/o espulso, questo è un vero onore, diceva l'eccentrico Cio-

⁴¹ N. Manea, *L'ombra in esilio*, cit., p. 213.

⁴² Sorin Pavel (1903-1957) è stato addetto stampa presso la Legazione di Romania a Berlino negli anni della Seconda guerra mondiale e firmò a Sighișoara, insieme a Petre Țuțea, Ioan Crăciunel, Gheorghe Titel, Nicolae Tatu e Petre Ercuță, il *Manifest Revoluției Naționale* nel 1935.

⁴³ E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 832.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 680.

⁴⁵ *Ibidem*.

ran. Non si può negare che una situazione estrema fornisca un surplus di esperienza e di sfida. No, non si può negare il vantaggio dell'estraniamento, dell'esilio e della liberazione dalla propria matrice. Un vantaggio, sì, incontestabile⁴⁶.

Ricorrendo al pensiero di Cioran, Manea opera un sensazionale ribaltamento di prospettive e fa dell'esilio, paradossalmente, un'esperienza fruttuosa che parte da una «situazione estrema» e arriva ad avvicinare l'esiliato all'arte, alla scrittura. Numerosi sono stati gli scrittori che non hanno fatto quest'esperienza, ma che si sono comunque messi in cammino per cercarla. Cioran, a tal proposito, dichiara: «Pensate a quell'apolide di lusso, a Rilke, a quante solitudini dovette accumulare per liquidare i propri legami, per radicarsi nell'invisibile. Non è facile non essere in nessun luogo quando nessuna condizione esterna vi ci costringe»⁴⁷. Per ottenere tale distacco sono necessari degli sforzi sovrumani che l'apolide raggiunge solo con il concorso degli avvenimenti storici. Per Cioran, l'esiliato è paragonabile al malato che, senza merito personale, è in grado di sprofondare nella vertigine⁴⁸. Sia la malattia che l'esilio implicano una naturale rinuncia a qualcosa: la salute, la propria patria.

Il protagonista de *L'Ombra in esilio* è in fondo un esule che attraversa l'oceano per raggiungere un paese democratico, dove per poter realmente esistere deve rinunciare a una parte di sé – come il personaggio chamissiano che vende la sua ombra in cambio della borsa magica, o come lo stesso Manea che ha dovuto rinunciare alla sua patria, senza per questo congedarsi dal proprio passato, vivendo da romeno e nella lingua romena, la sua perpetua condizione di ebreo esiliato negli Stati Uniti.

In realtà, la perdita delle radici, prima geografiche e poi linguistiche, sono solo una prima manifestazione dell'essere apolide cioraniano. Cioran, infatti, testimonia di aver sperimentato l'esilio ancor prima di lasciare la Romania: «Per tutta la vita sono vissuto con la consapevolezza di essere stato spodestato dal mio vero posto; se l'espressione “esilio metafisico” non avesse alcun significato, la mia esistenza gliene darebbe uno. Nessuno è più estraneo di me a questo mondo»⁴⁹. Questo tipo

⁴⁶ N. Manea, *L'ombra in esilio*, cit., p. 233.

⁴⁷ E. M. Cioran, *La tentazione di esistere*, cit., p. 59.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 377.

di esilio, che il filosofo definisce «metafisico» e di cui Manea ha espresso il suo particolare scetticismo attraverso i personaggi de *L'ombra in esilio*, è da considerarsi come una sorta di aspirazione a una patria che è dappertutto e da nessuna parte, come una Gerusalemme chimerica, una promessa e una speranza di matrice ebraica che mettono a nudo il sentimento di precarietà dell'esistenza: «Un pensatore si arricchisce di tutto quanto gli sfugge, di tutto quanto gli viene sottratto: se mai perde la patria, che provvidenza! Perciò l'esiliato è un pensatore in piccolo»⁵⁰, scrive Cioran.

L'uomo sradicato, afferma Jankélévitch, ha delle volte una patria intermedia che si frappona tra quella empirica e quella metafisica, e da questa esperienza dell'esilio il soggetto ricava la «vocazione dell'alibi», vale a dire la consapevolezza che la vita è incerta, fragile, instabile e il «destino trasparente»; questa è una sensazione che deriva da un'eredità culturale di matrice fondamentalmente ebraica⁵¹. Infatti, contrariamente all'opinione espressa dai personaggi di Manea, è possibile considerare Cioran come un discendente di tale eredità, a partire dal senso di precarietà che pervade l'esistenza descritta da lui nelle sue opere, e anche perché, come si è detto in precedenza con Amos Oz, la continuità ebraica è una questione di testo e non di sangue. Come un «figlio adottivo» dell'ebraismo, il filosofo romeno è difatti vicino alla laicità di questa cultura, appartenendo alla famiglia degli scrittori e dei lettori che oltrepassano lo studio e la devozione al Talmud e alla Bibbia. Infine, essendo in grado di avvertire lo sradicamento e la differenza proprio come gli ebrei, Cioran si inserisce anche in questo modo nella tipologia secolarizzata dell'ebraismo, dove l'identità si configura come un'alterità assoluta che si sottrae a ogni tipo di definizione e dove le idee e le culture sono qualcosa di dinamico, di fluido, in un universo mobile che non possiede confini ben definiti.

⁵⁰ E. M. Cioran, *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, trad. it. di M. A. Rigoni e L. Zilli, Milano, Adelphi, 1988, p. 19.

⁵¹ V. Jankélévitch, *La coscienza ebraica*, cit., p. 30.

NOTA



FERNANDA CASTELLANO

A PROPOSITO DI DUE RECENTI EDIZIONI DI CALDERÓN

1. Pedro Calderón de la Barca, *Amare dopo la morte*, a cura di Diego Símini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2023 (Collana «La Quinta del Sordo»)

Di quest'opera calderoniana non risultano traduzioni italiane precedenti, fatta eccezione per la traduzione di Pietro Monti¹.

Il lavoro di traduzione non è tuttavia l'unico motivo per cui il volume di cui ci occupiamo sia meritevole di attenzione, dato che *Amare dopo la morte* è provvista di una utile prefazione e porta interessanti contributi per quanto riguarda l'edizione del testo di *Amar después de la muerte*.

Perciò si possono segnalare elementi innovativi nell'edizione curata da Símini, che in precedenza aveva lavorato al tomo del medesimo Calderón, *Il maggior mostro del mondo*, nella stessa collana editoriale².

Si constata un solido impianto critico che permette al lettore di accostarsi al testo teatrale in modo consapevole e fruttifero poiché si agiungono numerose precisazioni ecdotiche e contenutistiche.

L'*Introduzione* presenta il contesto storico del testo teatrale, che consiste in una trasposizione della vicenda storica della ribellione dei *moriscos* nel territorio delle *Alpujarras*, ai piedi della Sierra Nevada, avvenuta tra il 1568 e il 1571.

Il critico esplora i confini tra realtà storica e creazione artistica che si intrecciano in *Amar después de la muerte*, a partire dalla caratterizzazione dei personaggi principali. Alcuni di questi, infatti, seppur citati da fonti storiche, assumono prerogative dettate dall'estro dell'autore.

Da un esame della figura del personaggio Malec, ad esempio, emerge che questi, pur realmente a capo della comunità musulmana di Granada del tempo, non avesse però una figlia, a cui è affidato un ruolo fondamentale nell'opera di Calderón.

¹ P. Monti (a cura di), *Teatro scelto di Pietro Calderon della Barca*, I, Società tipografica de' classici italiani, Milano, 1855.

² P. C. de la Barca, *Il maggior mostro del mondo*, a cura di Diego Símini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2019.

Oltre a ciò, da una rassegna dei personaggi principali e dei rapporti che intercorrono tra loro, affiora l'origine del conflitto su cui cresce l'opera, riconducibile alla tematica dell'onore. Naturalmente l'origine del conflitto nella realtà storica non coincide con quello della commedia.

L'edizione ricostruisce la complessa questione della trasmissione testuale di *Amar después de la muerte*³.

Com'è noto, la versione più antica conservata, diffusa senza il consenso di Calderón, con il titolo *El Tuzaní de la Alpujarra* (TA)⁴, «abunda en disparates y defectos métricos»⁵.

La versione successiva del 1691, postuma, contenuta in *Novena parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* allestita da Vera Tassis (VT), è di miglior qualità testuale (meno refusi, meno incongruenze...). Secondo alcuni, l'editore intervenne spregiudicatamente nel testo, mentre, secondo altri, semplicemente lavorò su un testo più affidabile, in virtù del rapporto di amicizia che sosteneva di aver avuto con il drammaturgo⁶.

Un'ulteriore differenza tra TA e VT consiste nell'assenza in VT, di due tirate presenti invece in TA. La prima tirata (vv. 901-928) è incorporata nel testo dell'edizione qui recensita, in accordo con la scelta di Erik Coenen nella sua edizione critica del 2008. Infatti, per Símini, l'inserimento dei versi menzionati risulta in linea con l'andamento drammaturgico del testo.

In quanto alla seconda serie di versi, Erik Coenen, nella sua edizione critica del 2008, nonostante il suo testo fonte sia VT, decide di incorporarli nel testo dell'opera teatrale, considerando lo stile dei versi pienamente riconducibile al drammaturgo⁷.

Al contrario, per Símini, il loro stile non è indice certo della loro autenticità. Infatti, egli sceglie di non inserire quei versi nel testo principale, riportandoli in nota e determinando così una maggiore fluidità delle battute⁸.

³ P. C. de la Barca, *Amare dopo la morte*, a cura di Diego Símini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2023, p.18.

⁴ Conosciuta come TA, Barcellona, La Cavallería, 1677.

⁵ P. C. de la Barca, *Amar después de la muerte*, a cura di Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008, p. 48.

⁶ E. Coenen, *op. cit.*, p. 50.

⁷ Ivi, p. 113-114, vv. 901-928 e p. 122-123, vv. 1133-1158.

⁸ D. Símini, *Amare dopo la morte*, cit., p. 90.

La scelta di non incorporare i versi, potrebbe anche essere dettata dal fatto che Vera Tassis non avrebbe avuto motivo, proprio in virtù della sua stima e amicizia con il drammaturgo, di eliminare deliberatamente delle tirate di provata autenticità.

Infine, in *Amare dopo la morte*, sono state prese in considerazione le edizioni moderne di VT curate da Coenen (C), Hartzenbusch (H)⁹ e Valbuena Briones (VB)¹⁰ assieme a quella di Panichi (P)¹¹, che invece adotta TA come testo fonte.

La questione della trasmissione testuale coinvolge anche il titolo dell'opera, a cui è dedicata una sezione apposita dell'introduzione¹². Non è possibile stabilire con certezza quale fosse il titolo dato da Calderón. Se la prima edizione (TA) era intitolata *El Tuzaní de la Alpujarra*, esaltando il personaggio *morisco*, è anche vero che questa non era stata autorizzata dal drammaturgo. VT, invece, raggiunge il pubblico come *Amar después de la muerte*, titolo che, come avveniva di frequente, è presente nei versi finali del testo.

Da qui la scelta, opportunamente motivata da Diego Símini, di consegnare il volume al pubblico con il titolo *Amar después de la muerte* (*Amare dopo la morte* nella versione italiana).

Soffermandosi sul lavoro di traduzione, risulta di notevole utilità consultare dapprima la sezione in cui sono minuziosamente riassunte le forme metriche impiegate nella versione originale e in quella italiana, in ognuno dei tre atti, o meglio, in ciascun quadro di cui gli atti si compongono.

Generalmente, ad ogni quadro corrisponde la forma metrica determinata dalla situazione messa in scena, come proposto da Lope de Vega in *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

A tal riguardo, si osserva il proposito del traduttore di mantenere una certa corrispondenza con la metrica dei versi spagnoli, riproponendone non solo la polimetria, ma tentando anche di rilanciare lo stile

⁹ P. C. de la Barca, *Amar después de la muerte* in *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, III, a cura di Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 12), 1849.

¹⁰ È basata su H ma include varianti di TA, ad esempio i versi 901-928 e 1133-1158.

¹¹ P. C. de la Barca, *El Tuzaní del Alpujarra*, a cura di Ilaria Panichi, Firenze, Alinea, 2004.

¹² Così come in E. Coenen, *op. cit.*

calderoniano nei suoi molteplici tratti distintivi, come ad esempio, una sintassi talvolta poco consueta e ricca di inversioni.

DON ÁLVARO	¿No podrás `con los dientes por detrás romper ese lazo fuerte? ¿Con un puñal que escondido en la cinta me quedó, que siempre debajo yo de la casaca he traído? ¹³	DON ÁLVARO	Non potrai con i denti, dal di dietro, questo laccio tu spezzare? Quel pugnale qui nascosto nella cinta m'è rimasto, e lo porto sempre sotto la casacca camuffato. (pp. 207-209, vv. 2789-2795)
------------	--	------------	--

Un'altra peculiarità calderoniana ampiamente manifesta in *Amar después de la muerte*, riprodotta nella versione italiana, è il ricorso ad abbondanti ripetizioni, anafore, parallelismi, chiasmi.

MENDOZA	Pues escucha atentamente. Ésta, austral águila heroica, es el Alpujarra, ésta es la rústica muralla, es la bárbara defensa de los moriscos, que hoy, mal amparados en ella africanos montañeses, restaurar a España intentan. (p. 90, vv. 930-938)	MENDOZA	Ascolta attentamente. Questa, eroica aquila asburgica, è l'Alpujarra, e questa è la rustica muraglia, è la barbara difesa dei <i>moriscos</i> , che quest'oggi, rifugiati là e protetti, nuovi asturiani africani, voglion restaurar la Spagna. (p. 91, vv. 930-938)
---------	---	---------	---

Segue un altro esempio.

DON ÁLVARO	¡Qué triste voy...	DON ÁLVARO	Triste vado!...
DOÑA CLARA	Y yo ¡qué afligida quedo...	DOÑA CLARA	Io rimango tanto afflitta.
DON ÁLVARO	... por saber qué opuesta estrella...	DON ÁLVARO	... perché so che opposta stella...
DOÑA CLARA	... por saber qué hado severo...	DOÑA CLARA	... perché so che ostile fato...
DON ÁLVARO	... es éste que entre mi amor...	DON ÁLVARO	... è quella che all'amor mio...
DOÑA CLARA	... es el que entre mis deseos...	DOÑA CLARA	... è quello che il mio desire...
DON ÁLVARO	... siempre se pone...	DON ÁLVARO	... si oppone sempre...
DOÑA CLARA	... está siempre...	DOÑA CLARA	... ognor blocca...
DON ÁLVARO	... a mis desdichas atento!	DON ÁLVARO	... ed è attenta a mie disgrazie
DOÑA CLARA	... puesto que un arma cristiana nos estorba por momentos! (p. 154, vv. 1949-1958)	DOÑA CLARA	... posto che l'arma cristiana ci disturba senza tregua. (p. 155, vv. 1949-1958)

¹³ D. Símini, *Amare dopo la morte*, cit., pp. 206-208, vv. 2789-2795.

Anche per quanto riguarda il lessico, la traduzione cerca di aderire, quanto più possibile, al testo originale, non solo attraverso l'impiego di un registro talvolta arcaizzante e ricercato, ma attingendo ai campi semantici (astronomia, quattro elementi, flora, fauna...) prediletti da Calderón, da cui scaturiscono piacevoli immagini.

A seguire, i versi che Mendoza, cavaliere cristiano, rivolge a Don Giovanni, inviato a Granada dal re suo fratello, a domare la rivolta delle *Alpujarras*.

MENDOZA Águila generosa,
que a la esfera de Marte luminosa
a colocarte vuelas,
en cuyo aliento ociosamente anhelas
porque te den, cuando volar presumas,
las alemanas águilas sus plumas;
(p. 88, vv. 901-906)

MENDOZA Aquila generosa,
che alla sfera di Marte, luminosa,
a volare ti accosti,
nel cui soffio tu aspiri oziosamente
che per volar ti diano
le loro piume le aquile germaniche.
(p. 89, vv. 901-906)

Ancora, il toccante lamento di Don Álvaro alla morte dell'amata Doña Clara, appena spentasi tra le sue braccia.

DON ÁLVARO Cielos, que visteis mis penas;
montes, que miráis mis males;
vientos, que oís mis rigores;
llamas, que veis mis pesares;
¿cómo todos permitís
que la mejor luz se apague,
que la mejor flor se os muera,
que el mejor suspiro os falte?
(p. 172, vv. 2216-2223)

DON ÁLVARO Cieli, vedete mie pene;
monti, guardate miei mali;
venti, i miei rigori udite;
fuoco, mio dolor conosci;
come tutti permettete
che si spenga miglior luce,
che vi muoia il miglior fiore,
che vi manchi il miglior fiato?
(p. 173, vv. 2216-2223)

Un'attenzione particolare merita il personaggio del *gracioso*, il musulmano Alcuzcuz, il cui nome prefigura (come spesso accade nella *comedia* secentesca) la funzione comica all'interno del dramma.

Questi infatti si esprime in versi di otto sillabe che, tra l'altro, insieme alle scelte lessicali e sintattiche del traduttore, rivelano chiaramente, anche nella versione italiana, la sua origine *morisca*, la sua condizione di inferiorità sociale rispetto agli altri personaggi e la conseguente mancanza di istruzione e assimilazione del buon costume cristiano:

GARCÉS	Vos ¿cómo os llamáis?	GARCÉS	E ti chiami?
ALCUCUZ	Arroz, que si entre moriscos era Alcuczuz, entre crestianos seré arroz, porque se entienda que menestra mora pasa a ser crestiana menestra. (p. 112, vv. 1267-1272)	ALCUCUZ	Me? Risotto, tra <i>moriscos</i> mi chiamavo Alcuczuz, e tra crestiani son Risotto, per capire: passa moresca menestra a esser menestra crestiana, (p. 113, vv. 1267-1272)

E ancora,

ALCUCUZ	¡Jó, yegua, detente e hacer esto que te estar pidiendo!, que yo hacer por ti otra cosa que me pedir tú. No puedo alcanzar...-¡Ay, Al cuzcuz! ¡Muy buena hacienda haber hecho! En que volverse mi amo, que él me ha de matar, ser cierto, pues ser forzoso que a Gabia no poder liegar a tiempo. (p. 146, vv. 1833-1842)	ALCUCUZ	Oh, cavalla! Tu fermare fare cosa che io chiedere, io fare altra cosa che tu vuoi. Ma non riuscire a riprendere! Ah, Alcuczuz! Bella cosa combinare! Se tornare mio padrone, uccidere me sicuro, poi a Gabia certo essere non potere fare in tempo. (p. 147, vv. 1833-1842)
---------	---	---------	---

Si noti, perciò, una scelta metrica distinta, consistente in endecasillabi e settenari che rimano tra loro, nel discorso di don Giovanni, di regale estrazione sociale, che annuncia la sanguinosa repressione che sta per porre in atto.

A seguire poi, la resa in lingua italiana che ricalca l'originale con settenari ed endecasillabi sciolti.

DON JUAN	Hoy es, hoy es el día fatal de tu pesada alevosía, porque vienen conmigo juntos hoy mi venganza y tu castigo; si bien corridos vienen de ver el poco aplauso que previenen los cielos a mi fama; que esto matar, y no vencer se llama (p. 86, vv. 887-894)	DON GIOVANNI	ecco arrivato il giorno fatale del tuo crimine tremendo, perché ti porto insieme la mia vendetta e la tua punizione, pur avendo vergogna el vedere che poca gloria appresta il cielo alla mia fama; questo si chiama ammazzare, non vincere (p. 87, vv. 887-894)
----------	--	--------------	--

Oltre a ciò, la precedente traduzione italiana di un'altra tragedia di Calderón de la Barca, *Il maggior mostro del mondo*¹⁴, svolta dallo stesso

¹⁴ D. Símini, *Il maggior mostro del mondo*, cit.

Símini, permette un'ulteriore riflessione circa le strategie adottate nella trasposizione italiana dei testi calderoniani.

Ne *Il maggior mostro del mondo*, seppur l'approccio alla traduzione fosse comunque volto a preservare la polimetria del testo, il traduttore ha scelto di riproporre lo stile del drammaturgo spagnolo adottando un criterio meno imitativo rispetto ad *Amare dopo la morte*.

Infatti, i versi italiani sono di maggiore lunghezza rispetto a quelli del testo originale e le tirate sono talvolta ampliate o ridotte.

Ad ogni modo, il metodo applicato trova ragion d'essere nel tentativo di devolvere al pubblico lo stile calderoniano nella sua versione italiana, mantenendo comunque una certa fedeltà di fondo all'originale. A seguire, il Tetrarca di Gerusalemme cerca di consolare la sua sposa, Mariene, afflitta dalla predizione del mago-astrologo della città che annuncia il suo assassinio. Si osservino, pertanto, la lunghezza dei versi, il loro conteggio¹⁵ e, nella versione in italiano, la disseminazione delle rime.

TETRARCA Bellísima Mariene,
aunque ese libro in mortal,
en once hojas de cristal,
nuestros influjos contiene,
dar crédito no conviene
a los secretos que encierra;
que es ciencia que tanto yerra
que en un punto solamente
mayores distancias miente
que hay desde el cielo a la tierra¹⁶.

TETRARCA Bellissima Mariene,
per quanto dica quel libro immortale,
-nelle undici lastre di cristallo
le nostre costellazioni contiene-,
credere non conviene
a quei segreti che in esso racchiude,
ché quella scienza sì tanto si sbaglia
che anche soltanto in un punto si abbaglia
ed a maggiori distanze ti illude
di quante ci sia dal cielo alla terra.
(p. 23, vv. 147-156)

Tuttavia è opportuno chiarire che il *gracioso* de *Il maggior mostro del mondo* nella resa italiana delle sue battute si esprime in ottonari in rima baciata. Questi ne favoriscono la caratterizzazione comica e volgare, richiamando alla mente il moro Alcuzcuz di *Amare dopo la morte*, a cui scelte metriche simili, attribuiscono prerogative comuni a Polidoro, fatta eccezione per l'origine straniera.

POLIDORO Han de ahorcarme o, sobre eso
para dar satisfacción

POLIDORO Non va bene questo andazzo!
Per dare soddisfazione

¹⁵ Il primo verso della versione spagnola è il 145, mentre nella versione italiana, il 147.

¹⁶ D. Símini, *Il maggior mostro del mondo*, cit., p. 22, vv. 145-154.

hoy a todo el universo
de que no queda por mí,
a voces iré diciendo:
«¡Esta es la justicia a este hombre,
por príncipe contrahecho!»
(p. 168, vv. 2794-2800)

a quella popolazione,
alla forza devo andare,
anch'io voglio gridare
«Si compie il castigo adatto
al principe contraffatto!»
(p. 169, vv. 2725-2731)

Ancora, si può affermare che *Amare dopo la morte* risulta, in termini di trasposizione metrica, più aderente al testo originale rispetto a *Il maggior mostro del mondo*. Nel secondo testo tradotto, Símini ha voluto rispettare quasi perfettamente gli aspetti formali del testo (compresa la divisione di un verso tra più personaggi), sebbene non sempre lo schema di rima. La traduzione de *Il maggior mostro del mondo* appare quindi come più interpretativa.

Dopo aver provato a illustrare parte delle strategie impiegate nelle versioni italiane dei due drammi di Calderón, aggiuntive considerazioni potrebbero scaturire dall'accostamento del testo italiano in versi di *Amare dopo la morte* alla più antica versione in prosa di Pietro Monti.

Ad esempio, nel frammento che segue, mentre Galera arde, saccheggiata dai soldati cristiani, Don Álvaro percepisce un lamento mortale femminile.

Alla versione originale si accosta la sua traduzione in versi, anche questi ottosillabi, i quali, assieme alle scelte lessicali del traduttore, riproducono il tono calderoniano.

DON ÁLVARO Esta voz que el viento
lastimosamente esparce
de mal pronunciadas quejas,
de bien repetidos ayes,
es rayo que me penetra.
¿Quién vio desdicha más grande?
A las luces que confusas
ya cebado el fuego hace,
miro una mujer que está
apagándolas con sangre...
¡Y es Maleca! ¡Oh, santos cielos!
O dadla vida o matadme!¹⁷.

DON ÁLVARO Una voce che il vento
lamentosamente sparge
mal articolati gemiti,
tanto ripetuti pianti,
è uno strale che mi penetra.
Chi ha mai visto tal disgrazia?
Alle luci che, confuse,
già placate manda il fuoco
vedo donna che lo spegne
col suo sparso sangue vivo.
È Maleca! Cielì santi,
risparmiatela o uccidetemi!
(p. 169, vv. 2152-2163)

L'episodio viene così riprodotto nella versione in prosa:

Questo grido che il vento diffonde pietosamente, di male espresse
querele e di beni reiterati ahi, è un fulmine che mi passa al cuore.

¹⁷ D. Símini, *Amare dopo la morte*, cit., p. 168, vv. 2152-2163.

Chi mai vide più grande sciagura? Al fosco lume che manda il fuoco già consunto, scorgo una donna che lo va smorzando col proprio sangue, e questa è Maleca. Santi Cieli! O salvatela, o mi uccidete!¹⁸

Inoltre si propone di seguito il momento tratto dall'Atto II in cui Doña Clara nasconde l'amato Don Álvaro, giunto a Galera, in segreto e in piena notte, in compagnia di Alcuzcuz. I due uomini hanno, inoltre, gran fretta, poiché nessuno a Gabia deve notare la loro assenza.

DOÑA CLARA	¿Eres tú?	DOÑA CLARA	Sei tu qui?
DON ÁLVARO	Pues ¿quién pudiera ser tan fiel?	DON ÁLVARO	E chi potrebbe esser sì fedele?
DOÑA CLARA	Entra presto; no acierten a conocerte, si en el muro te detengo ¹⁹ .	DOÑA CLARA	Vieni! Non potranno riconoscerti, se ti tengo dentro il muro. (p. 145, vv. 1807-1810)

Di seguito, la traduzione in prosa:

Cla.	Sei tu?
Alv.	Chi mai poter essere tanto fedele?
Cla.	Entra presto acciò per avventura tu non sii conosciuto, se io ti trattenessi sul muro. ²⁰

Quella in versi, che ricalca anche qui la breve forma metrica originale, ben trasmette l'atmosfera di segretezza e la conseguente frenesia degli amanti.

In aggiunta, risulterebbe interessante soffermarsi brevemente sulla caratterizzazione del *gracioso* nell'edizione in prosa. Infatti, nella versione in versi, il linguaggio attribuitogli gli procura, come già accennato, e in accordo con il testo originale, un'aria piuttosto incolta, umile e dalla chiara origine esotica.

Passando invece alla versione ottocentesca dell'opera teatrale, si osserva sì lo stesso intento del traduttore di trasmettere le medesime qualità al personaggio, ma le scelte messe in atto, quelle lessicali soprattutto, sono differenti.

In entrambe le traduzioni italiane si notano irregolarità sintattiche, l'infinito come tempo verbale predominante, la grafia scorretta (e quin-

¹⁸ P. Monti, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹ D. Símini, *Amare dopo la morte*, cit., p. 144, vv. 1807-1810.

²⁰ P. Monti, *op. cit.*, p. 76.

di, in scena, la pronuncia) di vocaboli comuni che probabilmente il *gracioso* ha ascoltato da altri ma che non riesce a padroneggiare.

Tuttavia, nell'edizione in prosa, si può notare il frequente uso di *mi* per «io» e «me» e di *ti* per «tu».

Mi volerti ammazzare: toch! E darmi sciablada. – Adonque se ti, Al-cuzcuz, dover morire col ferro, e ti poter morire in altra magniera, morir di veleno, che star morte più dolce! Già a mi spiacione la vita.²¹

In più, sempre esclusivamente nel testo in prosa, l'impiego arbitrario di vocaboli riconducibili al meridione italiano come *mo* (p. 76) oppure *minchioneria* (p. 76) o ancora il suffisso in *cristianello* (p. 73), assieme a forme spagnoleggianti quali *el cucinero* ed *el sartor* (p. 76), non trovano riscontro nel testo originale ma funzionano per la caratterizzazione esotica del personaggio. Inoltre, è necessario considerare che gli elementi comici, specie in una traduzione, sono quelli che rischiano di «invecchiare» in quanto ogni epoca ride di cose diverse. Pertanto, Pietro Monti ha usato gli elementi di cui disponeva per cercare di riprodurre l'effetto comico, compreso il ricorso a stilemi dialettali.

Tirando le somme, *Amare dopo la morte* non solo costituisce l'unica versione in versi italiani esistente del testo di Calderón, ma si presenta anche come un'edizione specialmente fedele al testo originale e dotata di un impianto critico approfondito.

Il tentativo di riprodurre la scrittura calderoniana in una lingua diversa dall'originale, mantenendone le principali prerogative e ricreandone altresì gli effetti nel lettore o nel pubblico, si può dire riuscito, nonostante i limiti imposti dal rigore metrico.

L'osservanza dei vincoli sopra esposti ha comunque consentito l'edizione di un volume che garantisce al lettore e all'eventuale spettatore una piena partecipazione emotiva e intellettuale all'opera teatrale.

Infine, notiamo che nonostante l'impalcatura critica garantisca un sereno accesso al testo, uno sforzo intellettuale è comunque richiesto, trattandosi di un testo in cui i concetti ingegnosi e le immagini complesse si succedono, in pieno stile barocco, anche nella versione italiana.

²¹ Ivi, p. 77.

2. Pedro Calderón de la Barca, *Achille dama e guerriero*, a cura di Diego Símini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2023 (Collana «La Quinta del Sordo»)

Il volume si presenta come edizione critica dell'opera teatrale di Calderón de la Barca *La dama y galán Aquiles* (*El monstruo de los jardines*) e ne costituisce anche la prima traduzione italiana.

Pertanto, il carattere peculiare del volume può essere motivo di interesse per coloro che decidessero di intraprendere la lettura del testo in lingua italiana. In più, questo è accompagnato dall'impianto critico.

Infatti, seppure le fonti classiche a cui attinge Calderón risultino note al lettore, è necessario considerare la manipolazione a cui queste erano sottoposte dai drammaturghi spagnoli del *Siglo de oro*. Le opere teatrali a sfondo mitologico avevano generalmente lo scopo di intrattenere un pubblico cortigiano già istruito alle vicende delle divinità e degli eroi del mondo classico, i quali, una volta in scena, si emancipavano dal mito e davano luogo a situazioni inconsuete.

D'altronde per Calderón non era insolito né difficile rielaborare le fonti classiche e storiche da cui traeva le proprie opere.

L'opera teatrale in questione si rifà alla tradizione mitologica che ruota intorno alla figura di Achille (il ciclo di Achille) e, più nello specifico, ai racconti di Ovidio, in voga tra i drammaturghi dell'epoca.

Il volume *Achille dama e guerriero* si apre con una prefazione che prima di tutto distingue le componenti della tradizione mitologica da quelle che sono frutto della fantasia dell'autore.

Infatti, secondo Ovidio, Achille è figlio della ninfa marina Teti e di Peleo; tuttavia, nel testo di Calderón, il padre di Achille non compare, in quanto era stato in precedenza ucciso da Teti, come vendetta della violenza sessuale subita e da cui era nato il protagonista dell'opera.

Un ulteriore avvicinamento al mito riguarda la profezia secondo cui Achille avrebbe perso la vita alle porte di Troia e il conseguente travestimento in abiti femminili per non farsi riconoscere da chi, come Ulisse, lo stava cercando; era anche stato predetto infatti che la sua guida avrebbe condotto i greci alla vittoria della guerra contro i troiani.

In seguito, in parziale armonia con il mito, Achille si rifugia sotto false spoglie su un'isola imprecisata, presso la corte di un re che resta innominato nell'opera ma che nel mito è il re di Sciro. Lì intrattiene una relazione amorosa con la figlia di questi, Deidamia, ma a differenza della tradizione mitologica, il testo non accenna ad alcun figlio della coppia concepito in tali circostanze.

Infine, trovano riscontro in due versioni del mito di Achille gli ingegnosi stratagemmi usati da Ulisse per smascherare il protagonista.

Al contrario di Ulisse, Deidamia e Teti, gli altri personaggi dell'opera teatrale (Astrea, Danteo, Lidoro, Libio) non provengono dalla mitologia greca. Si tratta di figure che permettono a Calderón di adattare la tematica classica alle tendenze del teatro barocco e soddisfare così le aspettative del pubblico con intrighi amorosi, gelosie, cenni di duelli (tratti tipici delle *comedias de capa y espada*) e battute comiche del *gracioso* Libio.

L'attenzione che il drammaturgo dedica ai suoi spettatori è testimoniata anche dalla premurosa e necessaria introduzione del camuffamento femminile di Achille da parte di Teti prima che questi faccia il suo ingresso.

Infatti nel XVII secolo esclusivamente i travestimenti maschili erano comuni, tanto sulla scena quanto nella vita reale (ad esempio, rendevano gli spostamenti delle donne più sicuri)²².

D'altronde, in un'epoca in cui la differenza di genere poteva garantire (agli uomini) o sottrarre (alle donne) libertà e privilegi, era comprensibile che il gentil sesso aspirasse a far proprie le prerogative maschili.

Esempio della condizione di subordinazione femminile è Deidamia, promessa in sposa a un nobile di Epiro, Lidoro, selezionato da suo padre e che la principessa non ha mai incontrato.

All'inizio dell'opera, insofferente, non riesce a reprimere il suo disappunto in diverse occasioni.

Più avanti, arriverà al punto di ingannare il re suo padre decidendo di reggere il gioco ad Achille e di nascondere l'identità del guerriero.

DEYDAMIA	Yo he de ser	DEIDAMIA	Ed io sarò
	la primera que corriendo		chi per prima esplorerà
	al monte vaya.		la montagna.
EL REY	Esto no,	RE	Questo no,
	que es fragoso su desierto		troppo aspro n'è il terreno
	para tus plantas; y así,		ai tuoi piedi, ed io ti chiedo,
	que tú te quedés te ruego		qui rimani con Sirene
	con Cintia y Sirene.		e con Cintia.
DEYDAMIA	¡Cuánto	DEIDAMIA	Controvoglia
	a mi pesar te obedezco! ²³		t'assecondo ed ubbidisco ²⁴ .

²² Il tema del travestimento maschile nel teatro dei secoli XVI e XVII è stato ampiamente trattato da Carmen Bravo Villasante in *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de oro, 1988.

²³ D. Simini (trad.), *Achille dama e guerriero*, Pensa MultiMedia, Lecce, 2023, p. 32, vv. 478-485.

²⁴ *Ibid.*, p. 33, vv. 478-485.

E ancora,

DEYDAMIA ¿Ignoráis que el rey, mi padre,
tirano de mis deseos,
casarme trata en Epiro,
sabiendo de mí que tengo
por natural condición
tan grande aborrecimiento
a los hombres que no ha habido
quien me merezca un desprecio?²⁵

DEIDAMIA Ignorate che mio padre,
re tiranno del mio arbitrio,
di sposarmi cerca in Èpiro,
ben sapendo che io porto,
per tendenza naturale,
un fortissimo rigetto,
per gli uomini; a nessun
ho nemmeno mai parlato²⁶.

Diversamente, l'espediente di Achille di camuffarsi da donna sarebbe risultato inaudito, inaccettabile al pubblico, tanto da spingere Calderón ad affidare a Teti il compito di annunciare e giustificare la strategia scelta per proteggere il figlio, approfittando del naufragio in cui Astrea, cugina di Deidamia, aveva appena perso la vita.

TETI Embarcose pues, y al fiero
temporal de una tormenta
dio al través, siendo la nave
su tumba, la quilla vuelta,
con que yo agora, valida
de la blanda primavera
de tu edad, apadrinada
de tu divina belleza,
en fe de que nadie puede
en Egnido conocerla,
puesto que de infante a joven
dan las facciones mil vueltas,
solicito, como dije,
que el mundo en tu historia vea
la más estraña que el tiempo
repite en plumas y lenguas;
pues como tú, Aquiles, tomes
el traje y nombre de Astrea,
y yo bajel y familia
y demás faustos prevenga²⁷.

TETI Tosto s'imbarcò, ed al fiero
temporal di una tormenta
colò a picco, e fu la nave,
capovolta la sua tomba
per cui oggi, io m'avvalgo
della blanda primavera
dei tuoi anni, incoraggiata
da divina tua bellezza,
confidando che nessuno
può in Cnido riconoscerla,
dato che da infante a giovane
cambian molto le fattezze,
io pretendo, come ho detto,
che l'intero mondo veda
la più strana tra vicende
tramandate orali o scritte:
se tu vuoi, Achille, assumere
il bel nome Astrea e l'abito,
mentre seguito e vascello
e altri fasti io preparo²⁸.

²⁵ *Ibid.*, p. 34, vv. 518-525.

²⁶ *Ibid.*, p. 35, vv. 518-525.

²⁷ *Ibid.*, p. 80-82, vv. 1284-1303.

²⁸ *Ibid.*, pp. 81-83, vv. 1284-303.

Un'ulteriore riflessione sulle condizioni della donna dell'epoca è possibile proprio grazie a Teti.

Generalmente, i personaggi femminili portati in scena erano giovani, nel fiore degli anni e della bellezza. Perciò, come nella società, nemmeno nel teatro, le donne di età adulta o più avanzata, trovavano spazio. È prevalentemente assente dalla scena, quindi, anche il personaggio della "madre".

Alla luce di ciò, la presenza e il ruolo di Teti trovano giustificazione nel suo stato divino e nella sua giovane età (Achille ha circa 15 anni e pertanto sarebbe una madre giovane anche se mortale).

Ad ogni modo, la madre di Achille non è l'unico personaggio dell'opera ad architettare uno scambio di identità.

Infatti il lettore sarà intrattenuto da Lidoro ed il *gracioso* Libio, unici superstiti di un naufragio che fortunatamente riescono a raggiungere un'isola misteriosa. Lì, inaspettatamente, Lidoro incontrerà la sua promessa sposa Deidamia ma deciderà di non rivelare il suo nome, provando vergogna della sua condizione di naufrago, quindi privo di ogni pompa legata al suo rango sociale.

A questo punto è necessario chiarire che l'ambientazione dell'opera è pressoché indefinita.

All'inizio dell'opera Calderón colloca l'azione su un'isola inospitale e senza nome dove risiedono esclusivamente Achille e Teti.

Poi, durante il secondo atto, l'azione si sposta presso l'isola dove risiede Deidamia, in particolare, presso i giardini del palazzo reale, dove l'oscurità delle scene notturne favorisce equivoci e intrighi.

La prefazione continua con la narrazione della trama dell'opera, il cui avvio sull'isola di Marte è già stato esposto. Nel primo atto, dopo aver ascoltato le parole confuse dell'oracolo accompagnate da un suggestivo terremoto, il piccolo gruppo di greci si mette alla ricerca di Achille, che dovrà guidarli alla vittoria. Questi, attratto dal canto di Sirene e Cintia, dame della principessa, si affaccia fuori dalla grotta per la prima volta in vita sua. Vestito di pelli ha sembianze mostruose, ma non resiste alla tentazione di avvicinarsi a Deidamia che giace addormentata. Dopo lo spavento iniziale rivela alla principessa la sua identità ma nel frattempo sopraggiunge Lidoro che, ignaro di avere davanti a sé Achille in persona, lo sfida in un duello che tuttavia non si consumerà.

Nel secondo atto, dopo un confronto con Teti, Achille parte per l'isola di Deidamia assumendo l'identità della cugina di lei, Astrea, che era invece deceduta in un recente naufragio. Lo stratagemma gli permetterà di nascondersi dove meno verrà cercato (la corte del re) e di essere vicino a Deidamia, di cui sarà dama di giorno e, una volta rivelata la sua vera identità, amante di notte. Sfortunatamente però, l'astuto Ulisse, prima di lasciare l'isola di Marte, aveva udito le voci delle ninfe che, agli ordini di Teti, stavano allestendo l'inganno; quindi, seppur abbastanza confuso, inizia a nutrire i primi sospetti.

Allo stesso tempo Lidoro, anche lui innamorato di Deidamia, comincia ad intuire che la sua promessa sposa lo disprezza al punto da non rattristarsi alla notizia della sua possibile morte in mare, né di gioire invece quando viene avvistata una nave di Epiro che potrebbe essere la sua.

Pertanto, si può affermare che è soprattutto il secondo atto, assieme al terzo, che presenta quegli elementi che avvicinano l'opera alle *comedias de capa y espada* (le gelosie, gli intrighi e gli equivoci notturni, ad esempio).

Poi, nell'atto successivo vengono messi in scena gli stratagemmi ideati da Ulisse per far uscire Achille allo scoperto. Questi infatti non sa resistere al fascino delle armi e ne chiede in dono alla sua signora, a differenza delle altre dame che prediligono naturalmente monili e stoffe pregiate. In seguito, riconosce il richiamo della guerra e invece di esserne intimorito, come ci si aspetterebbe da una dama, si mostra pronto a lanciarsi in battaglia.

A questo punto, smascherato da Ulisse e sentendosi abbandonato da Deidamia che dovrà convogliare a nozze con Lidoro il giorno successivo, decide di rivelare a tutti la sua identità.

In principio il re oltraggiato ordina di ucciderlo ma intervengono in sua difesa Ulisse, la divina Teti (che magicamente appare sul suo scoglio) e il popolo, che lo acclama.

Pertanto, il sovrano non può che perdonare ad Achille i suoi errori e concedergli la mano della principessa.

L'edizione di Símini si basa su quella recente di Tatiana Alvarado Teodorika (TA)²⁹, basata principalmente sul manoscritto Ms1ma che prende in considerazione anche VT. Questo spiega la divergenza nel titolo nonché alcune scelte ecdotiche di una certa importanza.

²⁹ T. A. Teodorika (ed.) *La dama y galán Aquiles (el monstruo de los jardines)*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2013.

Il manoscritto fonte di TA precede le prime edizioni dell'opera e potrebbe avvicinarsi notevolmente alle reali intenzioni del drammaturgo, essendo provvisto di correzioni autografe, come riportato criticamente da Alvarado.

Una di queste rettifiche riguarda proprio il titolo dell'opera a favore di *La dama y galán Aquiles*. Infatti, dato che questo volume si basa sulla convinzione della validità di TA e dell'autenticità della sua fonte è naturale che sia stato tenuto conto della correzione presente sul frontespizio del manoscritto, in cui sul titolo iniziale *El monstruo de los jardines* è stata tirata una linea.

Da ultimo, *La dama y galán Aquiles* è presente nel penultimo verso del testo, nella battuta conclusiva di Libio. Pertanto il curatore ha ritenuto opportuno intitolare l'edizione italiana *Achille dama e guerriero (Lo stupore dei giardini)*, ricalcando la «doppiezza» del titolo di TA, dato che l'opera ha avuto nei secoli una notevole diffusione sotto il titolo *El monstruo de los jardines*.

Un altro argomento a supporto dell'elevata qualità di TA consiste nella presenza in questa di varianti interessanti rispetto alle edizioni precedenti. Ad esempio solo TA conserva *ábrego* nel v. 36, divenuto *abrigo* nelle altre edizioni³⁰.

Infatti, la studiosa Alvarado Teodorika nello studio preliminare alla sua edizione analizza la questione della trasmissione testuale dell'opera e giunge alla conclusione che il manoscritto che più si avvicina all'intenzione dell'autore sia quello conservato presso la BNE (Ms1).

È anche vero che da esso deriva VT, edizione di riferimento per pressoché tutte le numerose edizioni successive, ma è risaputa la tendenza dell'editore Vera Tassis ad intervenire sui testi calderoniani prima della pubblicazione.

Ad ogni modo, tornando ad *Achille dama e guerriero*, le varianti di edizioni diverse da TA ritenute rilevanti sono segnalate in nota.

Sono presenti, sempre in nota, diversi contributi volti ad agevolare la corretta interpretazione del testo nei punti in cui un lettore, specie se non specialista, potrebbe non cogliere alcuni aspetti dell'eloquio dei personaggi.

Si sottolinea poi l'unicità di questa edizione, che differisce non solo dalle precedenti ma anche dalla stessa TA a causa di minuziosi interventi come l'inserimento dei vv. 2974-2975 che sono presenti nel manoscritto fonte ma che TA riporta solo come variante adiafora.

³⁰ L'edizione di Diego Símini riporta *ábrego* come TA.

Una volta discusso l'impianto critico del volume è necessario occuparsi del testo teatrale in sé e della sua unica traduzione in lingua italiana.

Innanzitutto non bisogna sottovalutare la complessità del lavoro di traduzione dovuta alle caratteristiche del testo in spagnolo, che è fornito a fronte.

Com'è di prassi nel *Siglo de Oro*, la versificazione è variegata.

L'arrivo di Achille a corte nelle vesti di Astrea ha un forte impatto sul protagonista. Questi infatti ha trascorso la sua intera esistenza in una grotta e il nuovo ambiente in cui si ritrova lo rende spaesato e confuso. Il drammaturgo ha scelto di raccontare questo momento in romance ed il traduttore, conseguentemente, in versi ottosillabi.

AQUILES	Apenas vi del palacio la inmensa fábrica augusta, cuando todos mis sentidos se desvanecen y turban.	AQUILES	Nel vedere del palazzo quest'immensa augusta fabbrica, si smarriscono i miei sensi, si confondono e si turbano.
TETI	Pues vuelve en ti, y con prudencia te cobra y te disimula.	TETI	In te torna e con prudenza ti riprendi e dissimula.
AQUILES	Vuestra Majestad, señor... yo... si... cuando... los pies... nunca merecí...	AQUILES	Vostra maestà, signore, io...se...quando...i piedi...mai degni son ...
EL REY	Esa turbación, más os abona y disculpa, que pudiera la más docta retórica, y más aguda. Besad la mano a Deidamia ³¹ .	RE	Tuo turbamento più t'innalza e ti discolpa di acutissima retorica o di dotta prolusione. Di Deidamia man bacciate ³² .

Di seguito una versificazione di settenari ed endecasillabi riprodotti anche nella versione italiana. I personaggi sono ai piedi del monte che ospita il tempio di Marte.

DEYDAMIA	Aunque su inmensa elevación espanta, por áspera que sea, llegar al templo mi piedad desea.	DEIDAMIA	Sebbene la sua altezza sia immensa, ed essendo tant'aspra giunger al tempio mia pietà desidera.
EL REY	Ven, pues, por que, propicio por ti, Marte responda al sacrificio.	RE	Vieni, allor, ché propizio a te risponda Marte al sacrificio.
DEYDAMIA	Ya te sigo, mostrando mi obediencia ³³ .	DEIDAMIA	Io ti seguo, in ossequio ed obbedienza ³⁴ .

³¹ D. Simini (trad.), *Achille dama e guerriero*, Pensa MultiMedia, Lecce, 2023 (p. 106, vv. 1758-1770).

³² *Ibid.*, p. 107, vv. 1758-1770.

³³ *Ibid.*, p. 10, vv. 104-109.

³⁴ *Ibid.*, p. 11, vv. 104-109.

Un esempio di resa in rima.

ULISES Venid todos cantando,
por que admita veloces
el dios de las batallas nuestras voces;
que si su culto aprecia,
presto de Troya ha de vengarse Grecia³⁵.

ULISES Venite tutti in canti
perché accetti veloci
il dio delle battaglie nostre voci,
e se il suo culto apprezza,
su Troia presto Grecia avrà vendetta³⁶.

La sintassi invece risulta complessa e articolata in lunghi periodi, soprattutto in occasione delle estese descrizioni, dei monologhi e delle riflessioni. Si propone un estratto pronunciato da Lidoro; il personaggio ha appena incontrato Danteo e si appresta a descrivere minuziosamente il naufragio in cui era affondato il suo vascello.

LIDORO Ya el rumbo pierde el piloto,
ya el timonel pierde el tiento,
y en no entendidas faenas,
por mandar más obran menos.
Babilonia de las ondas
era el bajel, cuyo estruendo
de voces nos confundía,
más que aliviaba. ¡Oh, qué cierto
es, que donde todos mandan,
nadie obedece, y que el riesgo
mayor es cuando provee
la necesidad los puestos!
Cruje el pino atormentado
de uno y otro embate; el lienzo,
de una ráfaga y otra,
azotado cruje, haciendo
rumor como hacía gemido,
que hasta un cáñamo y un leño
parece que sienten, cuando
mal confundido el consejo,
con el acuerdo de todos,
no es de ninguno el acuerdo³⁷.

LIDORO Il pilota perde rotta,
molla scotto il timoniere,
nella grande confusione,
più comandan meno fanno.
Babilonia era il vascello,
delle onde il cui frastuono
con le voci si fondeva,
non consola. Quant'è vero
ch'ove tutti gli ordin danno,
non v'è alcun che compia gli ordini,
il pericolo maggiore
è non star al proprio posto!
Tormantato il legno cigola
per bordata o colpo d'acqua;
il velame, dalle raffiche
staffilato, scricchiolando
fa rumore, emette gemiti,
pur le stoffe ed anche i legni
par che sentano, vedendo
si confuse decisioni
e il parer di tutti quanti
di nessuno è l'opinione³⁸.

³⁵ *Ibid.*, p. 10, vv. 110-114.

³⁶ *Ibid.*, p. 11, vv. 110-114.

³⁷ *Ibid.*, pp. 16-18, vv. 226-247.

³⁸ *Ibid.*, pp. 17-19, vv. 226-247.

Tuttavia, non mancano nel testo, battute più rapide richieste dalle circostanze dell'azione. Infatti, il primo atto si apre nel bel mezzo del naufragio del vascello di Epiro su cui viaggia Lidoro. I marinai cercano, senza successo, di evitare la rovina.

TODOS	¡Vira al mar!	TUTTI	Vira al mare!
UNO	¡Es inútil la porfía, porque el viento que corre es travesía!	UNO	Ma è inutile ostinarsi, poiché il vento ci soffia di traverso.
DOS	¡Amaina la mayor!	DUE	Ammaina la maestra!
TRES	¡Lza el trinquete!	TRE	Issa il trinchetto!
UNO	¡A la driza!	UNO	Drizza!
DOS	¡A la escoca!	DUE	Alla scotta!
TRES	¡Al chafaldete! ³⁹	TRE	Alla controscoffa! ⁴⁰

Inoltre, l'ambientazione poco definita dell'opera richiede un linguaggio capace di evocare un'atmosfera a volte irreal, quasi illusoria. Ecco le prime impressioni di Lidoro appena approdato sull'isola di Teti:

LIDORO	Mira si en lo fragoso de esas peñas sendas hallas o señas que de sus moradores den indicio.	LIDORO	Vedi se nelle selve, su quei sassi, trovi tracce o segnali che dei lor abitanti dian indizio.
LIBIO	Ni cabaña descubro, ni edificio, ni cosa que no advierta, ser esta isla bárbara y desierta	LIBIO	Né una capanna scorgo, o un edificio, né altro che non denoti che questa è un'isola deserta e barbara.
LIDORO	Dices bien, pues sus troncos, que de quejarse al ábrego están roncós, mal pulidos los veó; sus plantas sin cultura, sin aseó sus flores, solo oyendo en ecos graves bramar las fieras y gemir las aves, todo dice terror, pues todo dice... ⁴¹	LIDORO	Ben dici, poiché i tronchi di muggire al libeccio sono rauchi, li vedo screpolati; le piante incolte, i fiori d'ogni cura privi, e solo s'ode in echi gravi ruggir le fiere e gemere gli uccelli; tutto dice terrore, e tutto dice... ⁴²

Oltre a ciò, una particolarità del testo teatrale in questione è l'incorporazione di parti cantate sulla scena. Disseminate nell'opera, sono generalmente affidate ai *músicos*. A seguire però, il canto delle ninfe che si accingono a trasformare Achille in Astrea. Il frammento risulta particolarmente significativo in quanto chiarisce il significato del titolo con

³⁹ *Ibid.*, p. 4, vv. 1-4.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 5, vv. 1-4.

⁴¹ *Ibid.*, p. 6, vv. 29-41.

⁴² *Ibid.*, p. 7, vv. 29-41.

cui l'opera è ampiamente conosciuta, *El monstruo de los jardines*, tradotto con *Lo stupore dei giardini*.

LAS CUATRO (<i>cantan</i>)	Norabuena sea, sea norabuena, y sea, pasando de horror en belleza, monstruo en los jardines, quien lo fue en las selvas. Sea norabuena.	LE QUATTRO (<i>cantano</i>)	Sia alla buon'ora In buon'ora sia e che sia passando d'orror in bellezza stupor dei giardini chi lo è stato in selva. In buon'ora sia.
NINFA I	Ven donde tus ninfas...	NINFA I	Vien con le tue ninfe...
NINFA II	... a tu gusto atentas...	NINFA II	... ai tuoi gusti attente...
NINFA III	... su hermosura labren...	NINFA III	... sua beltà modellin...
NINFA IV	... pulan su belleza.	NINFA IV	... venustà ritocchin...
NINFA I	... de suerte que como...	NINFA I	... per far sì che come...
NINFA II	... has dicho tú mesma...	NINFA II	... hai tu stessa detto...
NINFA III	... tanto su semblante...	NINFA III	... tanto il suo sembante...
NINFA IV	... disfrace que sea...	NINFA IV	... sia sì travestito...
TODAS (<i>cantan</i>)	... trocando su forma de horror en belleza, monstruo en los jardines quien lo fue en las selvas ⁴³ .	TUTTE (<i>cantano</i>)	... sia mutato in modo d'orror in bellezza, stupor nei giardini chi lo è stato in selva ⁴⁴ .

Conviene svolgere alcune considerazioni circa le scelte lessicali nella traduzione italiana.

La maggior parte dei personaggi dell'opera gode di uno status sociale elevato o divino, pertanto il registro con cui si esprime nella versione italiana ha un lieve tono arcaizzante, che ben si sposa con la sintassi elaborata.

Si noti ad esempio come il re si accinge ad appurare se il vascello avvistato è quello di Lidoro.

EL REY	Vamos al muelle, que quiero desde su elevada punta, ver ese nevado cisne nadar sobre las espumas. Adiós Deidamia ⁴⁵ .	RE	All'approdo andiamo; voglio, dalla punta più lontana, niveo cigno contemplar mentre nuota sulle schiume. Oh, Deidamia, addio ⁴⁶ .
--------	--	----	--

⁴³ *Ibid.*, p. 86, vv. 1377-1395.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 87, vv. 1377-1395.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 112, vv. 1860-1864.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 113, vv. 1860-1864.

Ad ogni modo, si distingue dal resto dei personaggi il *gracioso* dell'opera, Libio, inseparabile servo di Lidoro. Naturalmente, questa figura del teatro barocco non può esprimersi come i personaggi prima citati. Pertanto, sia nel testo originale che in quello italiano, Libio adotta un registro colloquiale e una sintassi più piana, adeguati al suo ruolo. Ciononostante, Libio differisce da altri *graciosos* di Calderón in quanto si esprime in un registro più elevato.

Per concludere, si può affermare che il volume *Achille dama e guerriero* si configura come uno strumento senza antecedenti in lingua italiana. Esso infatti garantisce completo accesso all'opera teatrale grazie alle sezioni e i riferimenti critici che forniscono le nozioni necessarie a una corretta e piena partecipazione alla *comedia*.

Inoltre, la traduzione in lingua italiana ricalca marcatamente i caratteri dello stile di Calderón de la Barca nella loro complessità.

Il risultato è un testo dalle lunghe e accurate descrizioni, proprie anche di quei momenti in cui un lettore moderno si aspetterebbe un rapido susseguirsi dell'azione. Conseguentemente, chi si dedicherà alla lettura del volume destinandovi il tempo necessario, potrà godere della bellezza del testo anche nei momenti di maggiore tragicità, come un naufragio.

RECENSIONI



ANNETTE TERRACCIANO

Università di Napoli L'Orientale / Université de Genève

Rita Raucci, Stefania Sparaco, Maria Giovanna Petrillo, Claudio Lombardi
*Inganni e potere. Il Gaslighting. Nelle relazioni, nel cinema,
nella letteratura, nella politica* (a cura di Claudio Lombardi
e Rita Raucci), Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco,
collana «I Saggi», 2024, 252 pp.

Scelta nel 2022 come parola dell'anno da Merriam-Webster, storico editore statunitense di dizionari, il termine *Gaslighting* designa un fenomeno di manipolazione psicologica che induce l'abusato a dubitare della validità del proprio pensiero e a mettere in discussione la sua stessa percezione del reale. L'espansione del dibattito circa i casi di *gaslighting* è soprattutto legata a una diffusione del fenomeno riscontrabile non solo nelle dinamiche relazionali di coppia, ma «in ogni situazione in cui siano riconoscibili le asimmetrie di potere o di status, come nella politica e nell'economia, e in ogni forma di dominazione sociale che produca ripercussioni negative sull'autostima, tali da minare la capacità di giudizio e la salute mentale delle vittime» (pp. 10-11).

È dunque all'interno di questa recente e rafforzata riflessione sul *gaslighting* che va considerata la rilevanza della recente uscita del volume *Inganni e potere. Il Gaslighting*. Pubblicato a maggio 2024 e edito da Edizioni Spartaco a cura di Claudio Lombardi e Rita Raucci, la raccolta fornisce un'analisi del fenomeno in oggetto secondo ottiche disciplinari plurime prendendo in esame la manifestazione delle dinamiche proprie al *gaslighting* nel cinema, nella letteratura e nella regolamentazione giuridica. Il volume nasce dalla realizzazione del cortometraggio *Io vivo per te*, ideato e interpretato da Rita Raucci che, insieme a Claudio Lombardi e Paolo Mazzearella, si è inoltre occupata della sceneggiatura. Nel testo in questione si uniscono le voci di quattro esperti che delineano un'approfondita indagine di questa forma di manipolazione fornendone molteplici letture e guardando al fenomeno da diversi punti di vista. Come sottolinea Francesco Eriberto

d'Ippolito nella prefazione al saggio, risulta oggi necessario «superare la dimensione discorsiva del fenomeno per giungere a una consistenza prima ontologica e poi ermeneutica, riconoscerne le dinamiche, comprenderne le conseguenze» (p. 7). Conoscere e analizzare il gaslighting è dunque indispensabile per dotarsi di strumenti utili a contrastarlo nelle relazioni interpersonali e nelle dinamiche sociopolitiche.

Nel testo introduttivo al volume, i curatori spiegano l'espansione del dibattito intorno al gaslighting attraverso un sempre più frequente palesamento di quest'ultimo che trova «nell'era della post-verità, della mistificazione e delle fake news» (p. 10) terreno fertile per l'affermazione di dinamiche manipolatorie. Il primo capitolo del testo – dal titolo «Gaslighting nelle relazioni interpersonali e criticità nel contrasto» – è stato redatto da Rita Raucci, la quale, oltre a svolgere la professione di docente di diritto, è coinvolta nel coordinamento di progetti che mirano alla sensibilizzazione della discriminazione di genere. L'autrice traccia una dettagliata descrizione delle forme di gaslighting mettendone in luce il trattamento in ambito giurisprudenziale e le lacune della regolamentazione giuridica rispetto al fenomeno. In effetti, l'assenza del termine nell'ordinamento giuridico italiano implica l'assenza di leggi che intervengano sui casi di gaslighting. Questa lacuna deriva dalla difficoltà di definire con chiarezza le dinamiche comportamentali che si palesano in una condizione di gaslighting, una difficoltà di ricostruzione legata ad una mancanza effettiva di elementi visibili, trattandosi, come accennato, di un sistema di manipolazione che agisce sulla psiche dell'abusato.

Il rapporto tra rappresentazione cinematografica e gaslighting viene invece preso in esame da Stefania Sparaco che indaga la trasposizione filmica di tali processi. Giochi di luce, luoghi e suoni intervengono nello spazio scenico per la descrizione di tali dinamiche manipolatorie caricandosi di specifici significati simbolici. D'altronde il gaslighting è legato al cinema dalla stessa genesi del suo nome che nasce dal dramma teatrale *Gas Light* (1938) del drammaturgo Patrick Hamilton. In quanto esperta di letteratura e cultura americana e anglosassone, l'autrice prende in considerazione soprattutto il contesto statunitense che, come sottolinea l'autrice, ha un legame storicamente consolidato con la riproduzione di tematiche psicoanalitiche.

Nella riflessione che conduce nel suo capitolo «Storia, evoluzione e analisi critica del gaslighting nel cinema», Stefania Sparaco esplora la rappresentazione di queste dinamiche manipolatorie all'interno del cinema gotico partendo dal film *Gaslight* (1940) fino ad arrivare a titoli contemporanei come *The Invisible Man* (2020), *Gaslit* (2022) e *Mia* (2023) passando per *Hush...Hush, sweet Charlotte* (1964), *Rosemary's Baby* (1968), *Sleeping with the enemy* (1991), *Revolutionary Road* (2008) e *The Girl on the Train* (2016), per citare solo alcune delle pellicole prese in esame e che portano sul grande schermo storie di violenza psicologica all'interno di relazioni sentimentali e genitoriali, come nel caso del film di animazione *Tangled* (2010). Per l'autrice la raffigurazione cinematografica di argomenti di rilevanza sociale, come è il gaslighting, significa caricare il cinema di una responsabilità etica necessaria alla destrutturazione di stereotipi di genere.

Accanto alla settima arte, è stata anche la letteratura a farsi portavoce di dinamiche di manipolazione emotiva. Maria Giovanna Petrillo, professoressa associata di Lingua e letteratura francese presso l'Università degli Studi di Napoli "Parthenope", ne parla nel capitolo da lei redatto, «Il gaslighting e "Le relazioni pericolose"», in cui analizza il fenomeno in questione in ambito letterario, focalizzando l'analisi sul romanzo epistolare francese di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, pubblicato nel 1782. Come spiega l'autrice, i tentativi di manipolazione seguono, nel testo, una duplice direzione che vede le dinamiche di gaslighting manifestarsi non solo tra i personaggi dell'intrigo, ma anche verso i lettori, i quali vengono calati sin dall'inizio in una condizione di confusione basata sull'affermazione e poi negazione della veridicità dei fatti narrati. Il processo manipolatorio è costruito attraverso la finezza retorica del linguaggio e un sapiente utilizzo dell'*ethos*, strumenti attraverso cui i protagonisti costruiscono una trama di "relazioni perisole" di seduzione e persuasione: il progetto di Valmont di conquistare Madame de Tourvel e la volontà della Marchesa di Merteuil di sabotare il matrimonio del suo ex amante ne sono un esempio. È soprattutto la parola, in entrambi questi disegni di manipolazione, a fare da protagonista, il mezzo principale attraverso cui si cerca di insinuare il dubbio nella mente dei personaggi e, al contempo, dei lettori.

La riflessione di Claudio Lombardi, giornalista esperto di marketing e comunicazione, prosegue in una disamina sul rapporto tra post-verità e

gaslighting, considerando quest'ultimo come una delle conseguenze della società *post-truth*. Il discorso di Claudio Lombardi – nel capitolo «Post-verità, manipolazione di massa ed effetto gaslight» – sposta dunque il focus di analisi, prendendo in considerazione le manifestazioni di dinamiche di manipolazione all'interno della comunità sociale. In un'epoca, infatti, in cui «i fatti hanno meno influenza sull'opinione pubblica di quanto ne abbia la loro interpretazione» (p. 170) la manipolazione di massa trova terreno fertile per impiantare le sue radici. Passando per le teorie sociologiche di Le Bon, Lippmann, Bernays, Noelle-Neumann, Herman e Chomsky, Claudio Lombardi indaga i meccanismi che, nella società contemporanea, rendono il gaslighting un fatto non solo dell'esperienza privata, ma ascrivibile altresì alla sfera collettiva ("gaslighting collettivo"). In questo schema di manipolazione di massa, la presenza e l'affermazione dei social media svolge sicuramente un ruolo considerevole poiché molto spesso gli utenti si trovano inclusi in un meccanismo di manipolazione che intende orientare il pensiero e, dunque, influenzare scelte e condotte. A questo si aggiunge la grossa quantità di informazioni a cui la società contemporanea ha accesso e in cui molte volte diventa difficile distinguere le notizie attendibili dalle *fake news*.

L'importanza del presente volume è da considerarsi soprattutto rispetto al prezioso lavoro analitico di cui si fa carico. Il gaslighting è una pericolosa forma di manipolazione di cui si discute ancora troppo raramente. La subdola forma di insinuazione con cui si realizza ne rende difficile il riconoscimento, facendo sì che le vittime non si rendano conto di esserlo. La sensibilizzazione sull'argomento è dunque indispensabile per identificarlo, conoscerlo e contrastarlo. La competenza di quattro esperti riesce in questo volume a restituire una disamina complessa e attenta: giurisprudenza, letteratura, cinema e comunicazione si uniscono intorno allo stesso tema per darne una descrizione profonda e puntuale. L'approccio letterario e l'analisi cinematografica sono accompagnati da riflessioni sociologiche e giuridiche che mettono in luce la drammaticità del problema e le difficoltà nel contrasto del fenomeno su un piano normativo. Chiarezza espositiva e rigore concettuale rendono questo testo un punto di riferimento di grande rilevanza per chiunque voglia conoscere e approfondire la definizione e le dinamiche del gaslighting.



MARIA GRAZIA MASSIMO

Università di Napoli L'Orientale/Université Lumière Lyon 2

Jean-Claude Boulanger, Bruno Courbon (éds.),
De la conception du lexique à sa dictionnarisation, Limoges,
Édit. Lambert-Lucas, coll. « La Lexicothèque », 2024, 600 pp.

Tiré de la collection *La Lexicothèque*, spécialisée en lexicologie, lexicographie, dictionnaire et sémantique, l'ouvrage, *De la conception du lexique à sa dictionnarisation*, sous la direction de Bruno Courbon, est un livre-hommage à la mémoire de Jean-Claude Boulanger qui, spécialiste en sciences du langage, a consacré ses recherches principalement à la créativité lexicale.

La préface, rédigée par Pierre Auger, souligne que le mot-pivot du parcours linguistique de Jean-Claude Boulanger est le terme 'dictionnaire' et son métalangage, à savoir ses discours sur les mots. Le livre-hommage, comptant dix-huit chapitres répartis en six sections, recueille les textes les plus représentatifs de sa carrière et aborde la variété des domaines dont Boulanger était expert, tels que la morphologie, la syntaxe, la sémantique, l'onomastique et la néologie. Auger met également en lumière les incursions menées par Jean-Claude Boulanger dans le cadre de l'aménagement linguistique à travers son expérience québécoise et ses réflexions sur des questions sociolinguistiques. Chaque partie est introduite par des spécialistes du domaine, des amis de longue date, des élèves et des collègues qui ont collaboré à la réalisation de ce volume dans l'intention de rendre hommage à l'originalité de la production scientifique de Jean-Claude Boulanger.

Dans sa présentation, Bruno Courbon explique le titre de l'ouvrage, *De la conception du lexique à sa dictionnarisation*, dont les trois termes résument les aspects étudiés par Boulanger : la conception théorique, pratique et allégorique ; le lexique, intérêt central dans ses différentes formes et la dictionnarisation, image dynamique de l'acte de la confection d'un dictionnaire (pp. 24-25). Bruno Courbon met en

exergue l'expérience pluridisciplinaire de Jean-Claude Boulanger en tant qu'observateur, linguiste, chercheur et compilateur-enquêteur.

En premier lieu, Courbon souligne l'approche d'observation méthodique de Boulanger à la recherche de contextes à analyser. Dans ce cadre, il décrit de façon très claire la démarche méthodique de Boulanger, qui observe les usages variables du terme 'francophonie' selon les conditions sociales des locuteurs. Courbon illustre la manière dont le linguiste utilise l'expression « zones concentriques », où la langue française est à l'honneur, et celle de « zones périphériques » dans le cas des régionalismes (pp. 32-33).

En deuxième lieu, Courbon présente Boulanger en tant qu'inventeur de nouveaux mots ('langagier', dans son usage substantival, 'socioterminologie', 'néoterme', 'mythonyme'). Jean-Claude Boulanger se montre conscient en même temps de l'importance sociosymbolique et identitaire de la dénomination. À ce propos, il décline de différentes façons son intérêt pour le néologisme, en tant qu'objet de création dans sa dimension pratique, et objet d'analyse dans sa dimension métalinguistique (p. 49).

En troisième lieu, Bruno Courbon donne un profil de Boulanger en tant que descripteur et défenseur de la langue française et présente son riche parcours de formation. Praticien de la terminologie et de la lexicographie, Jean-Claude Boulanger réfléchit sur les formes de description, de normalisation et de vigilance pour la composition d'un dictionnaire monolingue.

Courbon termine la présentation en mettant en avant l'originalité stylistique de l'œuvre de Jean-Claude Boulanger, qu'il considère comme se distinguant par une riche exploitation de métaphores faisant appel à l'imaginaire collectif et insufflant une vitalité à l'exposition, reflet de la passion d'un chercheur profondément engagé dans son sujet. Par exemple, comme Courbon le souligne, le champ sémantique du règne végétal est omniprésent : de la germination (*Le gentilé germe dans un toponyme*), à l'implantation (*pénétration des mots nouveaux dans la langue*), à la « floraison lexicale » (pp. 71-72).

La première section de l'ouvrage se penche sur l'axe terminologique et est introduite par Yves Gambier et Marie-Claude L'Homme, qui sélectionnent quatre articles afin de témoigner de l'amour de Boulanger pour le lexique dans la variété de ses usages.

Le premier texte de Boulanger (1987) concerne la contribution tirée de deux séminaires portant sur l'intelligence artificielle et l'influence des anglicismes dans la vie des francophones au contact des techniques et des technologies américaines récentes. Jean-Claude Boulanger parle ainsi de « miroir aux alouettes lexicales » (p. 90), car le calque se trouve, selon lui, dans une démarche interprétative : en passant par le prisme de la langue française, la forme étrangère n'est pas totalement intégrée.

Dans l'article « Développement, aménagement linguistique et terminologie : un mythe ? L'exemple de la malgachisation », Boulanger définit la notion de francophonie comme un cheminement épistémologique concernant l'aménagement linguistique du malgache et du français du Québec (p. 96). L'auteur examine de façon détaillée ces concepts mettant au point que la terminologie, l'aménagement linguistique et le développement ont fait l'objet d'incursions multidirectionnelles et à cela s'ajoute le constat que chaque langue procède à l'actualisation linguistique préconisée.

L'aspect socioculturel est pionnier dans le troisième texte : Boulanger part du principe que, pendant très longtemps, la terminographie a été prioritaire par rapport à la terminologie. Cependant, l'aspect social et culturel est essentiel pour ce qui concerne les changements linguistiques. Dans ce cadre, il définit la socioterminologie comme un pont entre deux rives, la terminographie dans son ordre pratique, descriptif et normatif, et la terminologie en tant que source d'aménagement linguistique. La première section se termine par « l'aménagement des marques d'usages technolinguistiques dans les dictionnaires généraux bilingues » (p. 127) dans une approche comparative avec les dictionnaires monolingues et en tenant compte des changements langagiers.

La deuxième section de l'ouvrage est introduite par Pierre Martel qui décrit le bagage culturel de Boulanger dans le cadre de ses réflexions sur les domaines lexicographique et métalexicographique du français du Québec. En particulier, Martel remarque que Jean-Claude Boulanger a su conjuguer la pratique et la théorie en partant du constat que le Québec est « une communauté propriétaire légitime de l'une des variétés de la langue française » (p. 154). Dans ce cadre, l'auteur évoque l'évolution incessante des normes objectives et sociales et précise que l'objectif d'un dictionnaire québécois de la langue française, comme par exemple le *Dictionnaire Québécois d'Aujourd'hui* (DQA, 1992-1993), dont

Jean-Claude Boulanger est l'auteur, repose sur l'ensemble des usages sociaux et sur le fonctionnement de la variété linguistique.

La troisième section, présentée par François Gaudin et composée de deux textes, se penche sur la description des dictionnaires scolaires. Ces derniers sont, selon lui, considérés comme « négligeables » à cause de leur caractère succinct et de leur nomenclature limitée (p. 207). Cette section approfondit l'histoire des dictionnaires *Larousse*, considérés par Boulanger comme les seuls dictionnaires à compléter le paysage dictionnaire québécois du primaire à l'université en tant qu'instrument linguistique, pédagogique et d'auto-apprentissage sur le plan culturel (pp. 213-216). À travers l'analyse d'autres dictionnaires, tels que *le Petit Larousse Illustré*, le *Larousse mini/maxi débutants*, 1986 et *Le Petit Robert des enfants*, 1988, Boulanger affirme que le dictionnaire scolaire a comme objectif d'enseigner les fondements de la langue, de mettre les jeunes à l'aise avec les mots et, en dehors de la classe, d'avoir un outil personnel pour la consultation autonome dans sa nature pédagogique.

Dans la quatrième section, Jean-François Sablayrolles et John Humbley introduisent trois textes concernant les réflexions de Boulanger sur le domaine de la néologie dans une perspective lexicographique et de réception de la part des locuteurs. En particulier, il souligne le caractère représentatif des attentes des usagers de dictionnaires et décrit la néologie comme une activité concrète d'ordre sociolangagier. Boulanger présente le dictionnaire en tant que bien de consommation qui assiste aux innovations lexicales au fil du temps et qui devient ainsi indispensable pour la néologie en tant qu'émetteur, normalisateur et récepteur (p. 281).

Dans les deux autres textes, Boulanger consacre ses réflexions à l'histoire de la néologie. En décrivant une définition et les sous-ensembles qui renforcent la création de nouveaux mots, Jean-Claude Boulanger retrace un parcours chronologique et bibliographique sur une période de trente ans, en citant les auteurs, tels que Gérard Lefèvre, Bernard Gardin, John Humbley, ainsi que ses propres ouvrages (pp. 295-298).

La cinquième section, intitulée « Interdiction lexicographique et néobienséance », inclut une introduction de Normand Baillargeon qui porte un regard philosophique, socratique ou wittgensteinien sur le travail du lexicographe. Il explique comment le langage peut jouer un

rôle central dans toutes ses formes et dans ses implications normatives, éthiques et politiques.

À ce propos, Jean-Claude Boulanger offre un aperçu sur les mots interdits, pour des raisons extralinguistiques, dans plusieurs domaines. Les interdictions lexicographiques concernent principalement deux catégories : d'une part, les interdictions découlant « du contrôle des discours dans la société par les institutions » (interdictions politique, économique, religieuse, culturelle), d'autre part, celles découlant du discours sur la sexualité et ses fonctions (p. 383).

Dans cette section, Jean-Claude Boulanger souligne également l'importance du dictionnaire en tant que miroir de la société. Il mène ainsi une longue réflexion autour du politiquement correct et forge le terme 'néobienséance', pour désigner une « stratégie de restrictions, d'inhibitions et de censure fondée sur un idéal d'équité sociale et exercée par un microgroupe afin d'influencer toute la collectivité par le biais du langage » (pp. 388-401-439). À titre d'exemple, il présente les différentes expressions dites « néobienséantes » : le terme 'handicapé' a été substitué par l'expression néobienséante « personne à mobilité réduite » (p. 454), et le terme 'décrocheur' a été remplacé par « jeune en rupture de scolarité » (p. 458). À partir du constat que le dictionnaire scolaire se caractérise par sa fonction didactique et que les phrases-exemples transportent la charge idéologique de la société, l'auteur conclut en comparant quatre dictionnaires destinés à des élèves de même niveau.

La dernière section concerne la thématique des onomastismes, introduite par Gabriel Martin, qui présente la contribution de Jean-Claude Boulanger comme étant le pont entre la déonomastique et la lexicographie générale au Québec. En particulier, Boulanger met en évidence le statut des onomastismes en langue, notamment sous la sphère morphologique et sémantique, et encadre l'inclusion dans les dictionnaires généraux monolingues (DGM). Dans l'article « Regard sur le statut des onomastismes en langue et dans les DGM », Boulanger propose de retenir le néologisme 'onomastisme' pour désigner toute unité lexicale issue d'un nom propre, par rapport au terme 'éponyme', employé pour désigner l'unité lexicale qui emprunte le signifiant d'un nom propre sans modification morphologique (p. 468). Il met notamment en lumière l'hésitation des lexicographes francophones à intégrer les innovations onomastiques dans leurs ouvrages et confirme

que les onomastismes sont des unités lexicales à part entière, dignes d'être décrites en tant que telles par les dictionnaires généraux.

Le livre-hommage se termine par un épilogue de Bruno Courbon soulignant l'originalité et l'encouragement des initiatives d'un linguiste respecté et inspiré par ses étudiants, ses collègues et ses amis. La multiplicité des thématiques et des approches présentées dans ce volume témoigne des traits caractéristiques des ouvrages de Jean-Claude Boulanger, qui mettent notamment en évidence son approche polyvalente en matière de néologie. L'analyse textuelle menée par Bruno Courbon met en relief l'originalité stylistique de Boulanger en soulignant la richesse métaphorique de son œuvre. Le recueil de textes sélectionnés par ceux qui ont collaboré à la réalisation de ce « volume-mémoire » fait ressortir toute la passion du chercheur pour la *res linguistica*, associant méticulosité et engouement pour la langue, ainsi qu'une approche méthodique et systématique du lexique.



MARIA GRAZIA MASSIMO

Università di Napoli L'Orientale/Université Lumière Lyon 2

Jana Altmanova, Maria Centrella, Claudio Grimaldi, Maria Giovanna Petrillo, Silvia Domenica Zollo (éds.), *Sous le prisme de la langue et de la littérature. Mélanges en l'honneur de Carolina Diglio*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, coll. « Aperture 06 », 2023, 694 pp.

Le dernier numéro de la collection « Aperture », *Sous le prisme de la langue et de la littérature. Mélanges en l'honneur de Carolina Diglio*, publié par TES (Tangram Edizioni Scientifiche) à Trente en 2023, rassemble des contributions qui rendent hommage à la production scientifique de Carolina Diglio, professeure et spécialiste de littérature française moderne et contemporaine. Source d'inspiration pour les jeunes chercheurs et chercheuses francophones, Carolina Diglio a consacré sa vie professionnelle à l'étude des écrivains moins connus de la critique littéraire qu'elle a continué à faire connaître. Dans la préface, les auteurs, ainsi que les élèves de Diglio – Jana Altmanova, Maria Centrella, Claudio Grimaldi, Maria Giovanna Petrillo et Silvia Domenica Zollo – décrivent son riche parcours professionnel et bibliographique, en soulignant son statut de « chercheuse infatigable et irréfrenable » (p. 14), dont la production a contribué à laisser une marque indélébile sur le parcours intellectuel, scientifique et humain de ceux et celles qui ont eu l'opportunité de travailler avec elle.

Cet ouvrage est composé de trente-cinq contributions réparties en deux sections : dix-sept publications pour la section d'études littéraires et dix-huit publications pour la section d'études linguistiques. La nature de l'ouvrage, à la croisée de la littérature et de la linguistique, témoigne de la vocation interdisciplinaire de Carolina Diglio.

Études littéraires :

La section de littérature se penche sur les thématiques de l'Autre, de l'altérité et de la diversité dans la littérature française à partir du XVI^e siècle. Dans ce cadre, Dario Cecchetti mène des réflexions autour des

images du 'Mahométiste' et du 'More cruel' qui proposent l'image de l'Autre non seulement en tant qu'esclave noir (*Tragédie d'un More cruel*, p. 55), mais également comme le musulman, l'ennemi du peuple chrétien (p. 34), ainsi que dans une multitude d'autres signifiés. Cecchetti analyse l'interprétation de l'Autre, qu'il considère comme différent par rapport au contexte social d'appartenance, à travers une réflexion comparative de textes littéraires, artistiques et théâtraux, inscrite aux XVI^e et XVII^e siècles.

Les contributions concernant la littérature francophone enrichissent l'ouvrage en approfondissant le contexte socio-culturel québécois et, en particulier, la propension du Québec à l'interculturalisme et au multilinguisme. Ylenia De Luca réfléchit sur la figure de l'écrivain du Québec dans une perspective interculturelle et observe les évolutions linguistiques et d'écriture dans les œuvres littéraires francophones. Ainsi, De Luca décrit comment les langues se rencontrent et se croisent, formant une écriture métissée pour dépasser les frontières de l'identité. De son côté, Paola Puccini approfondit, à travers un entretien, la pensée de l'écrivain québécois Marco Micone concernant l'immigration et le multilinguisme, à travers les thèmes abordés tels que « la double marginalisation de la femme [...], en tant que femme et en tant qu'immigrée » (p. 289), le rapport entre père-fils et le dédoublement des personnages.

La pluralité des langues ouvre des horizons tant positifs que négatifs. Dans sa contribution centrée sur la poésie algérienne, Giovanni Dotoli démontre l'union entre deux mondes. La littérature française du XX^e siècle devient ainsi une clé d'accès pour comprendre les dynamiques culturelles et sociales, y compris les oppositions reconnues dans le style des auteurs. À ce propos, à travers l'analyse linguistique et stylistique de la pièce *La poudre d'intelligence* de Kateb Yacine, Maria Giovanna Petrillo illustre la société algérienne des années 1950 en mettant en lumière les fragilités culturelles et intellectuelles d'un peuple incapable de faire face à la complexité de l'histoire.

Une autre thématique courante dans la première section de ce mélange porte sur l'image de la femme en tant qu'objet de séduction. Marcella Leopizzi se focalise sur la comparaison de deux œuvres dans le cadre du système éducatif, à savoir *La Leçon* de Ionesco et *L'école des femmes* de Molière. Le mépris des droits d'autrui, l'écrasement de l'autre,

l'exploitation de l'innocence et la séduction sont à l'honneur des deux œuvres. Toutefois, l'écriture devient encore un outil de force et de rébellion lorsque Leopizzi démontre comment la lettre d'Agnès, une des protagonistes de *L'école des femmes*, peut être considérée comme un moyen d'exprimer ses idées et de s'opposer à l'homme. L'image de la femme est également abordée dans la réflexion de Gabriella Giansante concernant les œuvres d'Arthur Rimbaud, *Ophélie* et *Une Saison en enfer*. Giansante analyse la description d'une femme blanche dont les inspirations étaient des amours littéraires liés à un fort désir et à une forte excitation. L'érotisme et l'image de la femme fatale sont au cœur de l'écriture de Barbey d'Aurevilly et sont analysés par Lorella Martinelli qui se concentre sur la dialectique de l'œuvre, riche en locutions contrastantes, en « tournures inusitées » et en « comparaisons outrées » (p. 178).

La littérature du théâtre est représentée dans la contribution de Marco Modenesi concernant l'adaptation shakespearienne de Bernard-Marie Koltès, un des écrivains favoris de Carolina Diglio. Dans *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, Modenesi examine les thématiques les plus chères à l'auteur, telles que la violence, les meurtres et la mort, ainsi qu'une analyse comparée des personnages de l'œuvre de Koltès et de la pièce *Hamlet* de Shakespeare. De son côté, les considérations menées par Michele Mastroianni sur la comédie de Molière mettent en lumière la satire marquée de l'extravagance dans l'image de l'honnête homme et dans la mode vestimentaire de la société du XVII^e siècle.

D'autres auteurs se penchent sur des réflexions critiques autour de l'analyse textuelle de la littérature française du XIX^e et du XX^e siècle afin de mieux comprendre les caractéristiques linguistiques et stylistiques de la période historique explorée. Francesca Paraboschi analyse le style narratif d'Édouard Dujardin dans le but de démontrer l'impasse de la conscience dans sa perception du réel. Cette réflexion met l'attention sur la contraposition entre l'intérieur et l'extérieur à travers l'utilisation de couleurs opposées, telles que la blancheur du visage de la femme et le noir des ombres de son corps.

À cet égard, les thématiques du dédoublement des personnages, de l'obscurité et des connotations négatives sont au cœur de nombreuses contributions. Cependant, l'espérance de la vie et de la foi dans l'avenir deviennent également un moyen pour mieux comprendre et accepter le présent, comme le souligne Anna Paola Soncini Fratta dans son analyse

Un « Poème pour l'Europe ». Arthur Haulot *testimone del futuro*. De son côté, Gabriel-Aldo Bertozzi illustre l'avant-garde et les phases évolutives de l'art et de la littérature – alternant entre ouverture, concentration, puis nouvelle ouverture – jusqu'à évoquer les mouvements du Lettrisme et de l'Inisme, qui cherchent à dépasser les règles établies du présent. La contribution de Michele Costagliola d'Abele se concentre sur l'analyse textuelle d'une œuvre mineure dans la production de Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*. L'auteur y met en lumière les procédés de réécriture oulipienne, interprétés comme une mise en fiction du concept de *plagiat par anticipation* (p. 97), notion qu'il développe et explicite au fil de son étude.

La philosophie et la littérature sont analysées sous le prisme des relations qui unissent l'aventure humaine, la recherche de la foi et l'écriture. À ce propos, la contribution de Maria Adelaide Milella concernant les *Pensées* de Pascal propose des comparaisons entre l'analyse textuelle de l'œuvre et l'approche philosophique à travers l'inconstance, l'ennui, l'inquiétude et le divertissement de l'âme humaine. Les réflexions critiques sur l'écriture des auteurs du XVIII^e siècle portent également sur l'analyse de trois textes de Henri de Régnier dont le thème en commun est la ville de Paestum, présentée et analysée par Liana Nissim à partir de la structure textuelle, ainsi que du lexique employé. La dernière contribution de la section de littérature traite des théories du « roman comme recherche » dans *La Modification* de Michel Butor dont l'auteur est Emilia Surmonte. À partir de l'analyse textuelle, paratextuelle et métatextuelle, Surmonte met en lumière comment le roman est construit pour créer un processus qui conjugue tradition et innovation, dont le but de Butor est celui de créer une littérature de la liberté.

Études linguistiques :

Les contributions de la deuxième section regroupent principalement quatre typologies : la terminologie des langues spécialisées, la traduction, l'analyse du discours et l'enseignement du FLE.

Jana Altmanova propose une étude des noms propres dans le discours spécialisé en analysant notamment leur dimension culturelle (ex : *Christophle, christofle*) (pp. 344-345). Tout en se concentrant sur les variables pragmatiques et discursives, Altmanova a pu constater que la signification du nom propre dépend aussi bien des contraintes liées au figement des unités polylexématiques que de l'évolution de la disci-

plaine. De son côté, Claudio Grimaldi se penche sur le caractère instable des dénominations des adjectifs de couleur dans les domaines spécialisés, en particulier dans celui de l'environnement et de la mode, tout en analysant les enjeux sémantiques et culturels. Les études étymologiques, menées à travers la terminologie diachronique des termes liés au domaine de la mode, sont au cœur de la contribution de Maria Teresa Zanola qui, en comparant les différentes éditions du Dictionnaire de l'Académie française, illustre comment les termes 'chappe' et 'cape' ont acquis un sens métaphorique et ont changé au fil du temps. La dimension culturelle est donc un élément dynamique et complexe qui joue un rôle crucial dans l'évolution de la langue. Dans ce cadre, les relations linguistiques et culturelles entre les pays européens et les pays asiatiques ont été analysées par Giovanni Tallarico qui, par le biais du projet *OccOr* et d'outils linguistiques tels que *KonText*, *DHLF* et *PR2022*, a exploré les emprunts aux langues orientales lexicalisés en français contemporain, en examinant les aspects étymologiques, orthographiques et sémantiques (*kung-fu*, *shogun*, *ginseng*). Tallarico met en lumière la complexité des études néologiques et le changement des définitions au fil du temps dans les dictionnaires diachroniques.

Les travaux terminologiques se poursuivent avec la réflexion de Michele Bevilacqua qui traite du terme *femmeniello/femminelli*, une image typique napolitaine des *Quartieri Spagnoli*. Bevilacqua étudie le terme d'un point de vue argumentatif à travers la constitution d'un corpus concernant la presse francophone. De son côté, Maria Francesca Bonadonna se focalise sur la féminisation des noms de profession dans le domaine commercial. En particulier, elle adopte une approche qualitative et quantitative et analyse le domaine dans une perspective sémantique et morphosyntaxique. De plus, Pierluigi Ligas explore tous les niveaux linguistiques pour analyser le marqueur *en fait* à partir de la constitution d'un corpus d'entrevues radiophoniques et télévisées pour enquêter l'oralité de la langue.

L'aspect traductif est mis en lumière par les contributions de Papoff et Piscopo. Après l'analyse spécifique des deux romans d'André Chamson qui composent *La Suite guerrière* soulignant les thématiques de la mort, du héros et de l'occupation allemande, Giulia Papoff se concentre sur les principales stratégies traductives choisies qui ont présidé à l'adaptation du roman *Dernier village* au contexte linguistique et cultu-

rel cible. Dans cette perspective, Sergio Piscopo se penche sur l'analyse discursive de *L'Homme-Femme* d'Alexandre Dumas fils. En particulier, il examine des extraits du texte ainsi que ses propres choix traductifs, en les comparant avec la première traduction italienne de l'ouvrage dumasien réalisée par Leopoldo Bignami, compte tenu de l'importance historico-culturelle du public cible, par exemple les difficultés traductives dans le cas d'homonymie de *Narciso* et *Narcisso* et l'analyse des expressions imagées (pp. 539-540).

De nombreuses contributions thématisent l'analyse du discours. Dans l'écriture d'Yves Bonnefoy, Concetta Cavallini met en lumière la communauté de mères, à savoir une communauté de poètes qui expliquent les rapports contrastants avec leur mère. Dans ce contexte, *L'écharpe rouge* résulte être l'œuvre qui réclame la transcription des souvenirs de l'enfance qui marchent symboliquement sur le fil rouge de la vie. De même, Giovanna Devincenzo illustre comment le lexique antillais de l'œuvre de Saint-John Perse représente « un noyau d'épanouissement incontournable » (p. 428) dans les choix lexicaux qui renvoient souvent aux souvenirs de son enfance.

Le panorama de l'analyse du discours est abordé dans plusieurs domaines : Maria Centrella analyse la pluralité d'images discursives et d'un ethos dit et montré dans la *Lettre de M. Malaval à M. l'Abbé de Foresta-Colongue* de François Malaval. La contribution de Sarah Nora Pinto, *Le Manifeste contre le nouvel antisémitisme*, approfondit les caractéristiques textuelles dans le cadre de la rhétorique émotionnelle et hyperbolique. De son côté, Carmen Saggiomo mène une étude autour du langage blasphème du pamphlet *En marge d'un livre* d'Andrès Suarès et se concentre sur les figures métaphoriques et métamorphiques de l'Europe du XX^e siècle. Claudio Vinti, à travers une étude diachronique centrée sur les chansons engagées, examine comment la musique peut contribuer à la gestion de l'environnement et à l'écologie dans la société française. Le rapport entre histoire de la langue et de la société est au cœur de la réflexion de Francesca Piselli concernant les normes, les variantes et l'usage de la langue française. Elle analyse quelques particularités des reformes de l'orthographe de l'Académie française dans les lettres de la *comtesse d'Albany*, à savoir le cas de l'accent circonflexe (*empêcher, etre*), ou les variantes de l'accent aigu et grave (*apres/après/après*) (pp. 560-561). L'approfondissement de Piselli démontre comment

la nouvelle orthographe, dont les normes n'étaient pas encore totalement standardisées à l'époque, a eu du mal à s'imposer, en devenant même un enjeu social pour les femmes.

Le domaine de l'apprentissage du FLE (Français Langue Étrangère) est au centre des réflexions de Raffaele Spiezia qui, en comparant trois listes lexicales (*FLElex*, *LeXentiel*, *Les Référentiels*) met en évidence une base lexicale commune à l'hétérogénéité des trois listes présentées. De son côté, Silvia Domenica Zollo réfléchit sur les phases d'apprentissage du FLE en contexte universitaire dans le but de développer les compétences lexicales et métalexicales des étudiants.

Cet ouvrage propose des pistes de réflexion très intéressantes portant tant sur la langue que sur la littérature. Les contributions, rédigées par les spécialistes des deux domaines, élèves et collègues de Carolina Diglio, ont apporté des études originales et pertinentes par rapport à ce dialogue interdisciplinaire entre langue, littérature et culture. Les auteurs ont ainsi su rendre hommage à Carolina Diglio, en explorant les nombreux domaines d'intérêt qui ont marqué sa carrière scientifique, tout en affirmant la vitalité d'un héritage intellectuel qui continue d'inspirer les recherches actuelles.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di Dicembre 2024

