InScriptum
A Journal of Language and Literary Studies

Volume 2/2021

ISSN 2719-4418

InScriptum

InScriptum

A Journal of Language
and Literary Studies

Jan Kochanowski University of Kielce

InScriptum

A Journal of Language and Literary Studies

Volume 2/2021

Jan Kochanowski University Press
Kielce 2022

EDITORS-IN-CHIEF

Marina Bianchi (Bergamo)
Magdalena Ożarska (Kielce)

CO-EDITORS

Sylwester Łodej (Kielce)
John G. Newman (Brownsville)

ASSOCIATE EDITOR

Kirsten Lawson (Bergamo)

ASSISTANT EDITOR

Bartosz Sowiński (Kielce)

SECTION EDITORS

English language studies: John G. Newman (Brownsville)
English literature: Angela Locatelli (Bergamo)
Italian and Latin language studies: Pierluigi Cuzzolin (Bergamo)
Italian literature: Luca Bani (Bergamo)
Polish language studies: Joanna Senderska (Kielce)
Polish literature: Beata Utkowska (Kielce)
Anglo-American literature: Valeria Gennero (Bergamo)
Hispanic-American literature: Itzá Zavala-Garrett (Morehead)
French studies: Fabio Scotto (Bergamo)
German studies: Elena Agazzi (Bergamo)
Russian studies: Martyna Król-Kumor (Kielce)
Scottish studies: Marina Dossena (Bergamo)
Spanish studies: Marina Bianchi (Bergamo)
Book Reviews Editor for Italian: Raul Calzoni (Bergamo)
Book Reviews Editor for Polish: Joanna Szadura (Lublin)
Book Reviews Editor for English: Eleonora Ravizza (Bergamo)

COVER DESIGN

Jakub Patryk Łodej

LAYOUT DESIGN

Józef Bąkowski

FORMATTING

Józef Bąkowski

Copyright © by Jan Kochanowski University of Kielce 2022

Editorial Correspondence

Jan Kochanowski University
Institute of Linguistics and Literary Studies
ul. Uniwersytecka 17
25-406 Kielce
Poland
Email: inscriptum@ujk.edu.pl
https://inscriptum.ujk.edu.pl/

InScriptum

ARTICLES

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2719-4418, 2021, No 2 (2), s. 7–21

KAROLINA J. BRZYKCY
University of Warsaw

The Plain Dealer de William Wycherley : la propension anglaise à l'adaptation

Abstract

The article examines the development of the English language during the Restoration period in 1660, with the coming to power of Charles II, which ended the period known as the Protectorate. It was at that time that the ideal of 'proper' English was developed and a cultural renaissance of English art *par excellence* was born. From the seminal text of the English Restoration Comedy, William Wycherley's *The Plain Dealer*, we will analyse how this development influenced the translation of great works by foreign authors such as Molière. We will also examine — through the filter of political history — the reasons why the British theatre at the time was far more open to adaptations of foreign works than translations.

Keywords: Molière, Charles II, Restoration comedy, history of the English language, translation, adaptation, canon

Abstract

Cet article examine l'évolution de la langue anglaise pendant la période de la Restauration en 1660, avec l'arrivée au pouvoir de Charles II, ce qui a mis fin à la periode connue en tant que Protectorat. C'est à cette époque que l'idéal d'un anglais «correct» a été développé et qu'un sentiment de renaissance culturelle de l'art anglais *par excellence* est né. À partir du texte phare de la Comédie de la Restauration anglaise, *The Plain Dealer* de William Wycherley, nous analyserons comment cette évolution a influencé la traduction de grandes œuvres d'auteurs étrangers tels que Molière. Nous allons également examiner — à travers le filtre de l'histoire politique — les raisons pour laquelles le théâtre britainnique de l'époque était bien plus ouvert aux adaptations des oeuvres étrangères qu'aux traductions.

Mots clés: Molière, Charles II, comédie de la Restauration, histoire de la langue anglaise, traduction, adaptation, canon

1.1 La Restauration. Contexte historique

L'année 1660 marque la fin d'une grande précarité politique en Angleterre. Après une succession de divers systèmes politiques tels que celui de la monarchie, qui a connu une fin aussi soudaine que brutale lors de l'assassinat du roi Charles I en 1649, et qui était suivi respectivement par la période du Commonwealth (1649-1653) et du Protectorat (1653-1659), la monarchie s'est imposée de nouveau. Bien que l'accession au trône de Charles II soit vue comme un retour à la normale et la reprise du train-train quotidien du peuple britannique, cette stabilité a été atténuée par la tension émanant des polémiques irrésolues sur le plan idéologique et doctrinal. Les années 1660 étaient donc profondément marquées d'une part par des conflits religieux et un fanatisme religieux, et d'autre part par le courant hédonique et la débauche de la cour royale. Ces deux extrêmes, qui coexistaient côte à côte, ont donné naissance à des tendances nouvelles dans le développement de la langue et de la littérature contemporaine.

Même si la constatation de Paul Hammond (2002 : 15) lors qu'il déclare que [la guerre civile et Interrègne n'était qu'une période de la destruction] et qu'il ajoute que celle-ci présente un point de vue très sélectif (Hammond: 15-16), semble vrai, le théâtre dont l'image était systématiquement ternie par des condamnations publiques sous forme de brochures et pamphlets et nombreux textes de loi qui visaient à entraver son activité , la période a marqué durablement la façon dont l'on concevait le drame. Le ressentiment envers le théâtre — qui tirait son origine de la vision du monde puritain — était exprimé de façon plus notoire par Stephen Gosson (« L'École des abus ») en 1579, et plus tard par Jeremy Collier en 1698 dans son texte « Coup d'œil sur l'immoralité du théâtre anglais », ces deux demeurent des textes phares témoignant à quel point le théâtre était mal vu à l'époque. Il faut également noter que la majorité des puritains dans le Parlement sous le règne de Charles I avait réussi à introduire de nombreux textes de loi qui visaient à prohiber toute forme d'activité théâtrale. Le premier acte venait du 2 septembre 1642 et prônait la suspension de toute activité théâtrale. Il était suivi par celui de 11 février 1648, qui a introduit 'une suppression totale' (Clare 2004 : 459) de toutes les pièces de théâtre sous peine de pénalité pécuniaire ou de flagellation publique pour les acteurs. Par conséquent, une vie théâtrale parallèle dans la sphère privée a commencé à prospérer dans les théâtres intérieurs et théâtres en plein air (Clare 2004 : 462-463). En 1660, sous le règne de Charles II , dont la cour est devenue traitée de l'épicentre de l'éclat augustinien (Belle 2020 : 263) a eu lieu donc un revirement radical : les théâtres se sont rouverts, et les grands esprits de la litté-

rature contemporaine se sont permis d'épancher leurs sentiments anti-puritains sous forme de satire, qui, depuis lors, est devenu un moyen populaire d'expression littéraire.

La même année *i.e.* 1660, le rôle du théâtre a drastiquement changé. Dans son livre « The Land and Literature in England », Adams (1986 : 235) parle d'une commercialisation brutale après sa réouverture en 1660 (Adams 1986). Adams souligne qu'à partir de ce moment un critère d'une importance croissante par rapport au choix du répertoire théâtrale était une étendue de 'rentabilité' (Adams 1986). Il devient donc clair que le métier de dramaturge est devenu une entreprise commerciale autant qu'artistique. Ce fait explique pourquoi la majorité des textes traduits en anglais à l'époque était adaptée : les traductions devaient prendre en compte le goût populaire d'un large public, qui, celui-ci, n'était pas toujours au courant du style et l'humour étranger.

1.2 Contexte littéraire : littérature et langue de l'époque

La langue de l'époque se caractérisait par le terme *fluency*, qui signifiait aisance et maîtrise de la langue, exempte de [préciosité, affectation, aspect rustique et crudité] (Collins 1982 : 165). Cette exigence était imposée par la croissance de précurseur de la classe moyenne (Collins 1982), qui utilisait la langue pour communiquer sur des sujets de tous les jours. Par conséquent, la langue était progressivement adaptée pour les besoins d'une société préoccupée surtout pour l'ordre, la discipline et la facilité de communication (Collins 1982). Un des grands tournants dans la progression de la langue anglaise était la fondation de la *Royal Society* en 1660. Même si, en théorie, le rôle principal de la *Société Royale* était la promotion du développement des sciences exactes, elle a également beaucoup contribué au raffinement de la langue. Les membres de la Société devaient répondre aux critères spécifiques concernant l'usage de la langue que l'on peut résumer comme suit : « a close, naked**,** natural way of speaking (…) and preferring the language of artisans, countrymen and merchants before that of wits of scholars » (Daiches 1960 : 556), *i.e.* une manière de parler précise, simple, juste (...) et favorisant la langue des artisans, des campagnards et des commerçants, plutôt que l'érudition des savants. Dans l'article « Translation and Literary Innovation », Stuart Gillespie et Robin Sowerby citent Alexander Pope qui a noté que pendant la période de Restauration a émergé, pour la première fois, l'idéal du langage correct (Gillespie, Sowerby 2005 : 28). Cette tendance a été réaffirmée par la dé-

mocratisation progressive de la lecture effectuée à travers la presse et le marché des livres, dont la majorité du lectorat était constitué de lecteurs de classes sociales moyennes. Cela a, dorénavant, mené à l'emploi d'une langue plus contrôlé qu'auparavant, évitant des métaphores et des figures rhétoriques trop éreintantes (Adams 1986 : 250).

Un établissement des nouvelles conventions d'écriture était également un produit des ouvrages traduits. D'après Stuart Gillespie (2005 : 7), le statut d'un œuvre était étroitement lié au degré de sa similarité envers les œuvres classiques latines ou grecques. Il ne serait pas exagéré de dire que l'indice le plus signifiant de la transformation littéraire a été la rupture avec les conventions imposées par la littérature classique. Celui qui a mis les premiers jalons à cet égard était Sir John Denham qui a traduit « The Destruction of Troy » (1656) dans lequel il a décidé d'employer le langage de tous les jours, évitant les formes archaïques ou ressemblant au latin (Venuti 2000 : 55). Étant donné le prestige de la littérature classique à l'époque, cette manœuvre peut être perçue comme un avènement de la primauté de la langue vernaculaire sur la langue imitant le latin (prévalant dans la pensée sur traduction de l'époque). Stuart Gillespie soutient cette thèse en affirmant que le canon de la littérature anglaise n'aurait pu s'établir sans la réalisation du fait suivant : la production littéraire anglaise ne devrait pas toujours être vue comme appartenant à un rang inférieur par rapport aux œuvres classiques (Gillespie 2005 : 9).

Un événement marquant dans ce domaine a eu lieu lorsque John Milton a publié son « Paradis perdu » en 1667, fusionnant la forme épique habituellement associée à la littérature canonique,classique, et le récit biblique raconté en langue vernaculaire. En instrumentalisant sans retenue une forme considérée comme élevée (l'épopée) pour présenter un remaniement d'un récit biblique, Milton a tenté sans précédent de jeter un pont entre la haute et la basse culture et suivre son programme « d'affirmer la parité ou même la suprématie de l'anglais vernaculaire comme une sorte de passage au stade de maturité de la culture littéraire anglaise » (Corns 2022).

La littérature de l'époque était variée, mais il est possible de déduire certaines grandes lignes de division entre genres, qui avaient de plus en plus tendance à s'entrecroiser. Notamment, le drame héroïque, qui se caractérisait par un style plutôt déclamatoire (Adams 1986 : 307). Ce courant était dans une large mesure influencée par le développement de ce genre en France et, il s'est fait connaître en Angleterre à travers les traductions de Corneille. Néanmoins, ce style était étranger à l'esprit du temps et était souvent moqué (notamment par Buckingham

et Sheridan), créant des conditions propices au développement de la comédie. Ici, Molière a joué le rôle du fondateur de ce style en Angleterre et est devenu le dramaturge français le plus exploité sur la scène anglaise (Kewes 2008 : 322). Pour apprécier l'importance de Molière à cette période, il faut se rendre compte du fait que le théâtre anglais de l'époque a souffert d'une grande paucité de pièces théâtrales. Deuxièmement, le marché théâtral est devenu la propriété exclusive et se composait seulement de deux compagnies théâtrales : Thomas Kiligrew et Sir William Davenant (qui a été le premier en Angleterre à emprunter et inclure des éléments moliéresques dans son œuvre « Love in a Tub, 1664 »). Ce duopole théâtral a dans une grande mesure façonné la réception des pièces de Molière à l'époque et a consolidé une manière particulière de l'interprétation de ses pièces.

En fait, du nombre considérable des pièces basées sur l'œuvre de Molière, l'on peut mentionner seulement quatre traductions *stricto sensu* : « Tartuffe or the French Puritain » de Matthew Medbourne (1670), « The Cheats of Scapin » de Thomas Otway (1670), « Amphitryon » de John Dryden (1690) et « Le Dépit Amoureux, The Mistake » (1706) de Sir John Vanbrugh (Peacock 2000 : 958). Toutes les autres pièces de Molière ou plutôt — moliéresques — traduites en anglais, étaient des adaptations (Miles 1910 : 80). Néanmoins, Molière, ainsi que Corneille, régnait sur la scène anglaise pendant la période de la Restauration, ce qui reste une bonne illustration de l'observation émise par Stuart Gillespie que les traductions établissent la position d'un œuvre dans la culture cible (Gillespie 2005 : 9), surtout quand la situation où la convention de l'œuvre donnée est une nouveauté.

Les deux auteurs principaux, qui ont aidé à greffer l'œuvre de Molière en Angleterre et ont aidé à augmenter sa popularité, étaient sir George Etherege et William Wycherley (Miles 1910 : 61), les deux auteurs étant très populaires et, par conséquent, influents. Ce fait n'est pas négligeable pour la réception de Molière vu que les deux auteurs ne produisaient pas de traductions au sens strict mais des adaptations de ses comédies. Cette tendance s'inscrivait dans la tendance générale qui demeure une des caractéristiques du marché littéraire anglais : le but n'est pas de copier, mais de [set a new stamp on their objects] (Gillespie 2005 : 9), c'est-à-dire laisser une nouvelle empreinte sur leur travail. Les interprétations de Molière écrites par Wycherley et Etherege empruntaient des éléments tels que l'addition d'une nouvelle intrigue secondaire. Bien que nous poussions trouver des intrigues secondaires chez Molière, les adaptations ont tendance à les imprégner de l'esprit 'londonien'. Dans son article « Drama », Paulina Kewes décrit ainsi les procédés d'anglicisation des textes théâtraux : « transferral of the action » — le changement

de la place de l'action, « adding an invented subplot » — l'invention d'une nouvelle intrigue secondaire et « conflating diverse sources » — un amalgame des sources différentes (Kewes 2005 : 323). Les modifications de ce genre ont inauguré une nouvelle approche de la traduction dont le but était de domestiquer l'œuvre au plus haut degré.

1.3 « Traduction, adaptation, imitation »

Selon Venuti, les traducteurs pendant la Restauration devaient faire face à trois modes d'interprétation littéraire : la traduction, l'adaptation et l'imitation (Venuti 2001 : 56). Par la traduction, nous comprenons le [[f]ait de transposer un texte d'une langue dans une autre], compris comme une interprétation du texte donné dans la langue cible, et, par adaptation, les [[m]odifications imposées par la transposition d'une œuvre d'un domaine ou d'un genre dans un autre] et par imitation le [[f]ait de prendre pour modèle le style, la manière, les œuvres d'un autre écrivain et de s'en inspirer plus ou moins étroitement]. La raison de l'apparition de ces trois modes peut s'expliquer comme suit.

Premièrement, il y avait une forte tendance vers la naturalisation du texte étranger renforcée par les tendances émancipatoires dans l'esprit du public. Le but de la traduction était, avant tout, celui de rendre chaque œuvre anglicisée autant que possible (même les grands dramaturges classiques, tels que Terence et Plaute étaient traduits dans la langue de la comédie de Restauration (Kewes 2005 : 241). S'il y avait un intérêt politique en jeu, il s'agissait également de familiariser le public avec l'œuvre (Venuti 2001 : 55) pour le rendre plus susceptible au contenu approprié, mis en avant d'une manière convenable. Beaucoup d'œuvres dans les années 1640-1650 étaient donc modifiées par le processus d'adaptation ou traduction afin de présenter une perspective plus favorable envers la cause royaliste (Kewes 2005 : 241).

Deuxièmement, la domestication des œuvres françaises était perçue comme un acte culturel, politique et idéologique (Kewes 2005 : 317), surtout à l'époque où beaucoup affirmaient que les traductions constituaient un danger pour la culture anglaise et la religion protestante (Kewes 2005). Les traductions, trop fidèles à leur version originale, étaient vues d'un mauvais œil et jugées être une menace à l'intégrité de la littérature vernaculaire naissante. De plus, la formation du canon littéraire anglais nécessitait, selon certains, un isolationnisme pour qu'il puisse se consolider. Par conséquent, même si le marché de la littérature abondait de pièces

théâtrales et d'œuvres inspirées par des auteurs étrangers, tout cela devait être filtré par le prisme de 'l'anglicisme'.

Même si la tendance pour l'adaptation s'est établie en tant qu'une tendance générale, le cas d'une aversion contre les influences françaises mérité une appréciation à part.Il ne faut pas tirer le rideau sur le fait notable que l'attachement à la familiarité avait pour base la conviction que de s'émerveiller trop de la culture française, comme le faisait apparament Charles II , sa cour, et même dans une plus large mesure son frère Jacques II Stuart - représentait un danger immédiat pour la floraison de la culture anglaise, non seulement sur le plan culturel, mais — avant tout — politique. De ce ressentiment écoulait ce que Tim Harris appelle „Francophobic rhetoric in Restoration England" (Harris 2017 : 15), la rhétorique francophobe en Angleterre de la Restauration. Ce courant sous-jacent hostile envers la culture française était motivé principalement par la méfiance à l'égard de l'absolutisme français, dans la conscience collective liée à la tyrannie (Harris 2017 : 15), et les ambitions impérialistes dans le nouveau monde, surtout en Amérique du Nord (Harris 2017 : 16).

Enfin, la domination de l'adaptation et l'imitation dans la traduction des textes théâtraux témoignait d'une rébellion contre l'adhésion étroite au texte, qui due à sa nature scholastique et rigoureuse était associée au zèle puritain et à la bigoterie de l'époque précédente. C'était le résultat du conflit entre la tradition grammairienne et rhétorique de l'époque, où le courant grammairien, c'est-à-dire le courant le plus rigide et restrictif, favorisait une adhérence à la règle de *verbum pro verbo*. Le 'littéralisme grammatique' (Venuti 2001 : 56) était perçu comme une déclaration d'une servilité, très étroitement associée au fanatisme puritain (Venuti 2001). Cette éradication de la loyauté envers l'expression étrangère s'est renforcée à travers la consolidation de la littérature vernaculaire grâce aux œuvres monumentales composées par les auteurs anglais en anglais. Enfin, grâce à l'œuvre déjà mentionnée épique du Milton, la première œuvre littéraire épique, qui n'était pas une traduction d'une œuvre classique, la littérature anglaise a trouvé une nouvelle confiance et s'est libérée à jamais de l'approche servile envers les autres cultures.

Un autre élément important expliquant la popularité de l'imitation est évoqué par Marie- Alice Belle dans son article « L'Antiquité « à la mode » : traduction et travestissement littéraires, de la France à l'Angleterre (1650-1700) » où elle décrit l'épanouissement du genre *travesti* à l'époque (Belle 2020 : 265). L'entreprise consiste en « la réécriture subversive des auteurs de l'Antiquité selon des modalités allant de la fine parodie à la farce la plus grossière « (Belle 2020 : 265). Ces subversion et grossièreté étaient sans doute congruentes avec l'esprit de l'époque

qui cherchait à effacer la rigidité du régime précédent. Même si l'entreprise n'était pas anglaise à l'origine (la première oeuvre de ce genre « Eneide travestita » de Giambattista Lalli est née en Italie en 1633), avec suffisamment d'habileté, elle pouvait acquérir des caractéristiques essentiellement anglaises, par exemple à travers la topographie familière.

2. The Plain Dealer de William Wycherley et *Le Misanthrope*

2.1 Forme

L'adaptation de William Wycherley présente un éventail des ingérences de l'auteur et témoigne d'une forte volonté de domestiquer le texte original. Dans cette partie, nous nous servirons du concept de Paulina Kewes et ses trois suggestions, à savoir, comment les dramaturges anglais adaptaient les pièces : « transferral of the action », « adding an invente subplot » et « conflating diverse sources » (Kewes 2005 : 323). Chez Wycherley, nous pouvons distinguer les trois plans sur lesquelles l'œuvre de Molière acquiert une spécificité typiquement anglaise : premièrement, l'intrigue est substantiellement modifiée à la façon anglaise « transferral of the action » et « adding an invente subplot », *i.e.* le changement de la place de l'action et l'invention d'une nouvelle intrigue secondaire , deuxièmement : la forme métrique est plus conforme aux exigences du public anglais, et, troisièmement, les noms des personnages sont anglicisés. Les différences entre le texte original et l'adaptation de Wycherley sont beaucoup plus nombreuses, mais ici nous nous bornerons exclusivement aux différences qui témoignent de l'influence de *decorum* sur la traduction et la création d'un texte pour les besoins de la culture cible.

La différence fondamentale entre le texte original et l'adaptation de Wycherley porte sur le choix de la forme. Wycherley a décidé d'écrire en prose, ce qui demeure un renoncement à une forme plus compliquée et soutenue d'une versification réglementée. La prose est également plus naturelle que l'alexandrin ou d'autres formes métriques ; de cette façon, le texte de Wycherley acquiert la dynamique du discours quotidien. Le choix de la prose convient également à la construction des personnages qui manifestent souvent des émotions fortes et qui sont moins inhibés que ses homologues dans la pièce originale (l'emploi des gros mots, des scènes explicites). Il faut insister sur le fait que la représentation des personnages débordant d'émotions et qui jouent dans des scènes de sexe n'était pas juste l'invention

de l'auteur, mais plutôt une réponse aux exigences du public. Le public anglais qui, jusqu'à très récemment, avait dû inhiber leurs passions pour le théâtre s'attendait à des spectacles excitants et spectaculaires. Cela fut également dû aux influences du théâtre espagnol, très populaire à l'époque, qui favorisait un rythme des pièces théâtrales très rapide et une rotation rapide des personnages. Dans le but de satisfaire le public et de mettre en valeur le concept clé de l'époque, l'esprit (« wit »), les dramaturges devaient créer des textes pour des scènes qui se déroulaient rapidement et présentaient des personnages loquaces et libertins. En choisissant la prose, Wycherley répond à cette exigence et ajoute de la naturalité de dialogue qui n'est pas forcément si évidente dans une forme plus normative. Dans un contexte plus large, ce choix témoigne également de la volonté de s'écarter d'une culture normative qui prévaut sur le contenu et la forme de texte littéraire (associée au régime puritain). Finalement, en employant une forme moins élaborée Wycherley évite un style soutenu qui, très souvent, devenait l'objet de la satire.

2.2 Structure

Dans l'adaptation de Wycherley, nous pouvons voir également de nombreux exemples de modifications de la structure. Les échos à Molière sont éparpillés à travers tout le texte sans forcément tenir à l'ordre du texte original. La pièce de Wycherley met en évidence la stratégie décrite par Kewes de « conflating diverse sources » (Kewes 2005 : 323) *i.e.* : un amalgame des sources différentes. Un exemple de ce procédé est fourni vers la fin de la pièce qui, basée principalement sur *Le Misanthrope* de Molière, incorpore aussi des éléments provenant de Tartuffe. Dans l'Acte IV Scène II, Vernish, qui est le meilleur ami de Manly, le personnage principal et le *Plain Dealer* éponyme, parle ainsi à Olivia, qui joue le rôle de Célimène : « (...) I'll lead the easy, honest fool by the nose, as I used to do (...) But have you his cabinet of jewels safe? (…) » (133, 4.2), *i.e.* : Je mènerai ce dupe honnête et imbécile par le bout du nez, comme toujours. Est-ce que sa cassette avec des joyaux est en sécurité ?, ce qui fait écho au discours de Tartuffe et rappelle le motif du coffret précieux. Nous voyons que dans l'adaptation de Wycherley, il ne s'agit pas de rester fidèle à la lettre ou même l'esprit du texte, mais de l'utiliser à ses propres fins, *i.e.* créer une pièce qui plaira au public, indépendamment de sa relation envers le texte original.

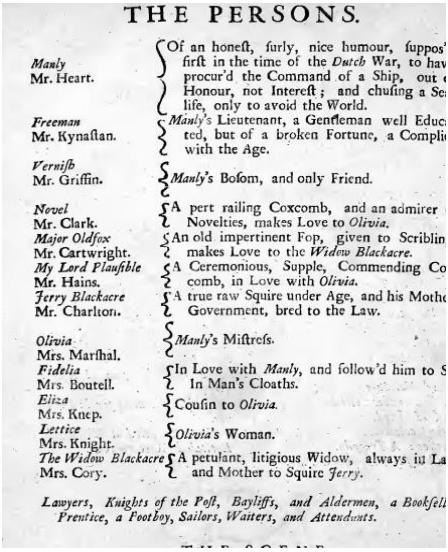
Une autre caractéristique du style de Wycherley est le croisement des intrigues diverses dans un ordre qui déroge à la structure originale du texte. Parfois, Wy-

cherley ajoute des personnages, comme Widow Balckacre, que nous pourrions chercher en vain dans le texte original. L'inclusion de ce personnage fonctionne à deux niveaux. Premièrement, il aide à ancrer le texte profondément dans la culture anglaise : Widow Blackacre représente un milieu très spécifique de la société anglaise de l'époque ce qui permet au public de s'identifier à celui- ci plus facilement. Freeman, l'autre personnage dans la pièce qui poursuit Widow Blackacre a pour but obtenir sa fortune, représente la tendance de l'enrichissement à travers le mariage. De cette façon, Wycherley établit un rapport entre ses personnages et le public qui voit ses propres problèmes représentés sur scène. Deuxièmement, un ajout de nouveaux personnages accélère l'intrigue et la rend plus attirante pour le public anglais, qui a toujours été à la recherche de vivacité, rapidité et d'humour plutôt que de dilemmes métaphysiques beaucoup plus présents dans le texte original. En général, nous pouvons dire que le classicisme de Molière a été remplacée par l'abondance narrative de la Restauration, l'époque où le maintien de l'intérêt du public était la priorité.

2.3 Langue

La langue employée par Wycherley semble n'avoir qu'un but en vue, c'est-à-dire d'angliciser le texte le plus possible. Wycherley situe l'intrigue dans le contexte spécifiquement anglais. Cet empiétement de la réalité anglaise sur l'ensemble du texte entraine forcément des compromis au niveau de la fidélité envers le texte original. Commençons par la liste des noms qui ont été changés par Wycherley. Dans l'adaptation, ils ont été dotés d'une signification dans la langue cible. Ci-dessous se trouve la liste des noms dans le texte original (à gauche) et la liste des noms dans l'adaptation de Wycherley.

ALCESTE, amant de Célimène
PHILINTE, ami d'Alceste
ORONTE, amant de Célimène
CÉLIMÈNE, amante d'Alceste É
LIANTE, cousine de Célimène
ARSINOÉ, amie de Célimène
ACASTE }
CLITANDRE } marquis
BASQUE, valet de Célimène
UN GARDE de la maréchaussée de France
DU BOIS, valet d'Alceste
LIÈRE, GEORGES COUTON (1971), Gallimard, 1971, p.141.



THE PERSONS.

Manly — Mr. Heart. — Of an honeſt, ſurly, nice humour, ſuppos' firſt in the time of the *Dutch* War, to hav procur'd the Command of a Ship, out Honour, not Intereſt; and chuſing a Se life, only to avoid the World.

Freeman — Mr. Kynaſton. — *Manly's* Lieutenant, a Gentleman well Educ ted, but of a broken Fortune, a Compli with the Age.

Verniſh — Mr. Griffin. — *Manly's* Boſom, and only Friend.

Novel — Mr. Clark. — A pert railing Coxcomb, and an admirer Novelties, makes Love to *Olivia*.

Major Oldfox — Mr. Cartwright. — An old impertinent Fop, given to Scriblin makes Love to the *Widow Blackacre*.

My Lord Plauſible — Mr. Hains. — A Ceremonious, Supple, Commending Co comb, in Love with *Olivia*.

Jerry Blackacre — Mr. Charlton. — A true raw Squire under Age, and his Moth Government, bred to the Law.

Olivia — Mrs. Marſhal. — *Manly's* Miſtreſs.

Fidelia — Mrs. Boutell. — In Love with *Manly*, and follow'd him to S In Man's Cloaths.

Eliza — Mrs. Knep. — Couſin to *Olivia*.

Lettice — Mrs. Knight. — *Olivia's* Woman.

The Widow Blackacre — Mrs. Cory. — A petulant, litigious Widow, always in La and Mother to Squire *Jerry*.

Lawyers, Knights of the Poſt, Bayliffs, and Aldermen, a Bookſell Prentice, a Footboy, Sailors, Waiters, and Attendants.

https://ia800500.us.archive.org/25/items/plaindealer00inwych/plaindealer00inwyc h_bw.pdf, consulté le 8 mai 2019.

L'on peut constater que les noms dans la pièce de Molière sont beaucoup plus mystérieux au niveau de leur signification que ceux que nous trouvons chez Wycherley. Dans le deuxième cas, étant donné la transparence de la signification de la plupart des noms, une explication semble superflue ; néanmoins, nous apportons quelques précisions. Manly a un nom qui évoque immédiatement la qualité d'une brute, d'un homme fort et qui prévaut sur les autres personnages. Les noms des autres personnages sont liés directement à la qualité qu'ils représentent : *Fidelia*- la fidélité, *Vernish*- varnish ('vernis'), la qualité de fausseté et apparences. De plus, il faut noter que tous les noms sont manifestement anglais, comme : *Oldfox* - vieux renard, ce qui aide à situer le texte dans la réalité essentiellement anglaise.

Ce qui est propice à cet effet est également la forte présence du contexte contemporain, y compris les évènements historiques et la topographie de la place où se déroule l'intrigue — Londres. Manly souffre parce que son bateau a coulé à la suite d'une bataille contre les néerlandais, ce qui évoque les guerres anglo—néerlandaises ; Fidelia part en voyage avec Manly souhaitant l'épouser en Inde, ce qui évoque les découvertes coloniales de l'époque. Le contexte est donc entériné dans l'ensemble du récit, rendant l'adaptation de Wycherley un texte anglais *par excellence* plutôt qu'une reproduction du texte original.

En outre, Wycherley inclut très souvent des références aux endroits spécifiques à Londres, soit au niveau d'une simple allusion : « Well, she has been so long in Chancery (…) » (71,2.1.) soit au niveau idiomatique : « Go then to the Old Exchange, to Westminster, Holborn, and all the other places I told you of (…) » (131, 4.2) qui, dans ce cas, signifie traverser la ville en long et en large. Wycherley choisit donc d'ancrer son texte dans une réalité qui serait immédiatement identifiable par le public anglais.

Une modification significative de Wycherley par rapport au texte original est l'insertion du prologue livré par le personnage éponyme, the Plain Dealer, au début de la pièce. Ce prologue reste une satire ouvertement ciblée pour le public : « Plain Dealing is, you'll say, quite out of fashion ;/You'll hate it here (…) » (Prologue, 24-25), *i.e.* : Sans doute vous direz que l'honnêteté est dépassée / Ici, vous la détesterez (…). Là, *the Plain Dealer* s'adresse au public directement, car l'inclusion du prologue était un procédé habituel dans la dramaturgie de l'époque, la décision de Wycherley de faire ainsi n'est qu'une poursuite de la convention théâtrale anglaise. Vu que *The Plain Dealer* est une adaptation, il faut donc nécessairement conclure que la convention anglaise — et, par conséquent, la culture indigène — passe avant la fidélité envers le texte original, contribuant à la valorisation de sa propre culture. L'autre fonction du prologue est l'établissement d'un rapport entre les personnages et le public. En s'adressant aux personnes présentes dans le théâtre d'une façon quasi-ironique, par exemple en parlant de soi-même *the Plain Dealer* dit : « An honest man who like you never winks / At faults, but unlike you speaks what he thinks ; (…) » (Prologue, 42-43), *i.e.* : Un honnête homme qui, comme vous, ne ferme ses jamais yeux / sur les défauts, mais, contrairement à vous, il dit ce qu'il pense ; (…) » , la pièce porte des marques de littérature satirique, qui s'inscrivent dans la veine de la littérature du temps.

Les personnages et les rapports entre eux sont aussi modelés dans le cadre de la convention anglaise. C'est très clair dans la première scène de la pièce, dès le début nous pouvons constater que dans le texte original Molière met en avant surtout le rapport entre Philinte et Alceste, et même si la pièce commence avec un désaccord entre eux, leur amitié est mise en valeur. Chez Wycherley, l'accent est mis surtout sur le personnage de Manly et sa témérité débridée dans une plus large mesure que dans le texte original. Le langage de Manly est plus brutal et il est aussi plus grossier, en demandant à son interlocuteur de partir :

LORD PLAUSIBLE:
Why do you stir, then?

MANLY:
Only to see you out of doors, that I may shut 'em against more welcomes. (18,1.1)

LORD PLAUSIBLE :
Pourquoi vous bougez alors ?
MANLY :
Juste pour vous raccompagner à la porte et pour que je puisse la fermer aux autres visites

La scène se termine avec Lord Plausible viré (***thrust out***) par Manly. Dès le début, Wycherley présente son personnage principal non seulement comme un misanthrope en paroles mais également — et contrairement à Alceste — en actes. La caractérisation de Manly est renforcée par le dialogue qui suit immédiatement après cette scène, où les deux autres personnages — deux marins — décrivent Manly comme « dogged as an old tarpaulin » (123-124, 1.1), *i.e.* : tête carrée . Leur conversation est un procédé narratif qui fonctionne sur deux niveaux : pour décrire le personnage de Manly, sur qui nous découvrions de nouvelles informations (comme celle qu'après avoir été sauvé par un de deux marins, Manly l'a frappé à l'oreille et l'a nommé « fawning water-dog », 136, 1.1, l'équivalent d'un 'vieux loup de mer qui aime lécher les bottes'). Deuxièmement, ce dialogue est un autre outil de familiariser le public avec l'œuvre, qui à l'époque était très enthousiaste envers le nouveau monde, en effet, les marins décrivent le parcours de Manly qui planifie s'installer dans un autre continent). Nous voyons donc que les préoccupations du jour sont bel et bien présentes tout au long du récit et la pièce sert à affirmer le grand rôle de l'Angleterre dans les enjeux globaux ; par exemple, dans son soliloque initiale Fidelia admet qu'elle espère se marier avec Manly car elle serait la plus belle pour lui parmi les « sooty Indians » (556, 1.1), *i.e.* : les Indiens basanés .

The Plain Dealer demeure effectivement très représentatif de la culture d'adaptation et d'imitation en Angleterre dans le XVIIème siècle en abordant des sujets proches du public londonien contemporain. Wycherley approprie des éléments d'origine étrangère et les incorpore dans le cadre qui est essentiellement anglais. Cette particularité distingue l'œuvre anglaise de son homologue polonais, qui cherche à souligner la différence entre la culture de provenance et la culture cible. La domestication dans les deux cultures se fait différemment : l'imitation polonaise est axée sur l'opposition entre le familier et l'étranger ; en revanche l'ap-

proche anglaise approprie des éléments de l'œuvre original et les transforme pour les rendre essentiellement anglais.

REFERENCES

Adams, R. M.

1983 *The Land and Literature of England: a Historical Account*. New York: Norton.

Belle, M.-A.

2020 L'Antiquité « à la mode »: traduction et travestissement littéraires, de la France à l'Angleterre (1650–1700) dans *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, *43*(2), 263–292. https://www.jstor.org/stable/26977608

Clare J.

2004 "Theatre and Commonwealth". Dans Milling J., Thomson P. (éds.) *The Cambridge History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 458– 476.

Collins A. S.

1982 "Language 1660-1784". Dans Ford B. (éd) *From Dryden to Johnson: Volume 4 of The New Pelican Guide to English Literature*. Oxford: Oxford University Press. 1982, 165– 181.

Daiches D.

1960 "The Restoration". Dans Daiches D. (éd) *A Critical History of English Literature in Two Volumes: Volume II*. New York: The Ronald Press Company, 537–589.

Hammond P.

2002 "Introduction" dans *Restoration Literature: an Anthology*. Oxford: Oxford University Press, XV-XXX.

Harris, T.

2017 "Hibernophobia and Francophobia in Restoration England" dans *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, *41*(2), 5–32. https://www.jstor.org/stable/26860535

Kewes P.
2010 "Drama" dans Gillespie S., Hopkins D. (éds.). *Oxford History of Literary Translation in English. 1660-1790*. Oxford: Oxford University Press, 317-327.

Miles D.H.
1910 *Influence of Molière on Restoration Comedy*. New York: The Columbia University Press

Peackock N.
2000 "Molière 1622-1673, French Comic Dramatist" dans Classe O. (éd.) *Encyclopedia of Literary Translation into English. M-Z*. Londres, Chicago: Fitzroy Dearborn Publ., 956–961.

KAROLINA J. BRZYKCY

University of Warsaw
karolinajbrzykcy@gmail.com
ORCID code: 0000-0003-1370-7999

Venuti L.
2001 "Neoclassicism and Enlightenment" dans France P. (éd.). *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press, 55–64.

Wycherley W. , Smith J.l.
1979 *The Plain-Dealer*, Londres: Ernest Benn Ltd.

SPECIAL STUDIES

British History *Online*
www.british-history.ac.uk/no-series/acts-ordinances-interregnum/p1070-1072, consulté le 8 mai 2019.

MOLIÈRE, COUTON G.
1971 Œuvres *complètes I*. Paris: Gallimard.

MOLIÈRE, COUTON G.
1971 Œuvres *complètes I*. Paris: Gallimard.

CORNS, THOMAS. LIPSCOMB,SUSANNAH.
2022. *Not Just the Tudors: Milton's Paradise Lost on Apple Podcasts.* podcasts.apple.com/gb/podcast/miltons-paradiselost/id1564113869?i=1000558224805, consulté le 15 June 2022.

Scholar's Bank Univeristy of *Oregon*
https://Scholarsbank.uoregon.edu/Xmlui/Handle/1794/738, consulté le 4 avril 2019.

Wycherley,W.
https://ia800500.us.archive.org/25/items/plaindealer00inwych/plaindealer00inwych_bw.pdf, consulté le 12 novembre 2018.

KAROLINA J. BRZYKCY

University of Warsaw
karolinajbrzykcy@gmail.com
ORCID code: 0000-0003-1370-7999

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2719-4418, 2021, No 2 (2), s. 23–41

GIANLUCA SAVOLDELLI

University of Bergamo

Françoise Sagan al di là delle etichette

Abstract

Françoise Sagan ha dimostrato, nel corso di tutta la sua carriera, la propria completa dedizione alla scrittura, pubblicando a un ritmo di un'opera quasi ogni anno. L'emergenza di generi nuovi come il *nouveau roman* non spinge l'autrice a conformarsi ai mutamenti che alcuni suoi contemporanei tentano di imporre, ma al contrario rafforza la sua volontà di restare fedele a se stessa e alla sua arte. Proprio questo carattere dell'autrice è uno degli elementi che pone in difficoltà la critica nel categorizzare la sua scrittura, troppo spesso associata a categorie ad essa poco pertinenti, se non fuorvianti, principalmente a causa di un pregiudizio contro il personaggio mediatico – la sua maschera – costruito intorno alla sua figura, che cattura e distoglie drasticamente l'attenzione dai libri. A partire dagli Anni Duemila, l'approccio della critica contemporanea tenta di andare oltre il mito Sagan per poterne valorizzare la letteratura, trovando nuove categorie che, se possono apparire più pertinenti e sono indubbiamente essenziali per una rivalutazione positiva della produzione *saganiana*, possono risultare altrettanto limitanti quanto quelle del passato. Coerentemente, lo scopo di questo articolo è quello di problematizzare le recenti etichette "antisentimentale" (Morello) e "anti-passione" (Hromadova) che classificano la produzione dell'Autrice per dimostrare i rischi e il carattere riduttivo che esse possono rappresentare nei confronti dell'opera di F. Sagan.

Parole chiave: *Françoise Sagan, romanzo sentimentale, antisentimentale, anti-passione, saganien/saganesque.*

Abstract

Throughout her career, Françoise Sagan has constantly proven her undying passion for writing by publishing a new book almost every year. Instead of soliciting her to conform her novels to the changes the literary canon deemed imperative, the emergence of new genres such as the *nouveau roman* made her distance herself even more from that canon, thus being faithful to her vision and ideals. This is one of the reasons why it is so difficult for critics to categorize Sagan's writing, often misleadingly associated to disparate genres and categories, mainly because of the myth built around the woman – rather than the writer – and her frenetic lifestyle. Since the early Two Thousands, contemporary critics have moved past this façade in order to focus on her books and have found new categories to investigate her works. Despite

the essential role these new approaches have in the rediscovery and positive revaluation of F. Sagan's novels, nonetheless, these categories present – at least some of – the same issues of the past. Thus, this article aims at problematizing the "anti-sentimental" (Morello) and "anti-passion" (Hromadova) labels in order to show just how inadvertently dangerous and reductive they can be towards F. Sagan's works.

Keywords: *Françoise Sagan, sentimental novel, anti-sentimental, anti-passion, saganien/saganesque.*

1. *Aimez-vous Sagan ?*

A partire dal 1954, con la pubblicazione di *Bonjour Tristesse*, il longevo successo ottenuto da Françoise Sagan a ogni pubblicazione si è sempre manifestato in modo tanto fragoroso quanto potenzialmente distruttivo per l'opera dell'autrice, soprattutto a causa del binomio vita-arte,[1] in cui la prima componente prese nettamente il sopravvento sulla seconda. Se la tanto accusata immoralità[2] della prima pubblicazione della giovane autrice fece scandalo, esso venne ulteriormente promosso da un'ambigua lettura autobiografica della storia in ragione di diversi punti di contatto tra il personaggio di Cécile e F. Sagan, giudicate impropriamente l'una come il riflesso dell'altra. Tale visione non rimase isolata al caso di *Bonjour Tristesse*, ma continuò a perdurare insistentemente per anni, a tal punto da contraddirsi da sola: basti pensare ai casi di *Dans un mois, dans un an* (1957), in cui l'io narrante si perde e il numero di personaggi aumenta notevolmente, o di *Aimez-vous Brahms… ?* (1959), in cui la protagonista ha trentanove anni contro i ventiquattro dell'autrice, per comprendere quanto l'interpretazione fosse fuorviante.

A ciò si aggiunge, al di fuori del campo letterario, l'esuberante vita mondana dell'autrice, tale da far parlare ancora di più e suscitare un malsano interesse. Françoise Sagan viene condannata, infatti, a essere identificata attraverso una serie di banali parole chiave destinate a cristallizzarsi nel tempo. Automobili, alta velocità, alcol, *boîtes de nuit*, casinò, denaro, banda Sagan, matrimoni, divorzi, sono ciò a cui l'autrice viene drammaticamente ridotta. Seppure quella che Sagan

1 Le due componenti si rivelano difficilmente scindibili: la vita di Sagan è infatti intrisa di scrittura ed esse si influenzano reciprocamente. Tale binomio trova la sua massima declinazione in *Des Bleus à l'âme* (1972), romanzo transgenerico e *autofiction*, all'interno del quale lo stretto rapporto intessuto tra la narrazione e il diario dell'autrice dissolve i confini tra realtà e finzione.

2 La quale, in realtà, si rivela piuttosto essere amoralità.

stessa definisce come una maschera corrisponda a dei gusti evidenti dell'autrice: « la vitesse, la mer, minuit, tout ce qui est éclatant, tout ce qui est noir, tout ce qui vous perd, et donc vous permet de vous retrouver. » (Sagan, 1972 [1993: 674]), essa risulta non meno banalizzante, in quanto sembra cancellare completamente una realtà ignorata della *femme de lettres*, molto più profonda e caratterizzata in particolare da « un tas de choses [qu'elle] aime et qui sont aussi intelligentes que le whisky ou les voitures. Comme la musique ou la littérature » (Sagan, 2014: 251).

A causa di tale visione limitata, l'interesse sempre crescente della stampa e della critica, quindi, sembrava volgersi più volentieri alla personalità di Sagan piuttosto che ai contenuti dei suoi scritti, favorendo un'indagine delle cosiddette *frasques* piuttosto che delle sue parole. Ciò viene dimostrato, in particolare, dall'approccio critico verso i suoi romanzi, le cui recensioni, come sottolinea Nathalie Morello nel suo saggio critico *Françoise Sagan : Une Conscience de Femme Refoulée* (2002), si imbevevano di richiami biografici non tanto volti a sottolineare lo statuto di autore o a elucidare aspetti dei suoi romanzi, bensì a mettere in evidenza aspetti fisici, psicologici o morali di F. Sagan, in qualche modo ritenuti rilevanti e intenti a giudicare negativamente la giovane scrittrice (Morello, 2002: 21-31). Tali elementi spezzavano la figura dell'autrice in due, esponendo da un lato l'immagine « favorable se rapportant à la jeune femme bourgeoise » e dall'altro quella « antipathique se rapportant à l'écrivaine » (Morello, 2002: 24). Tale ambivalenza si traduce similmente nei due ruoli offertile, tra cui Sagan sente di dover scegliere: « En 1954, j'avais à choisir entre les deux rôles qu'on m'offrait : l'écrivain scandaleux ou la jeune fille bourgeoise, alors que je n'étais ni l'un ni l'autre. [...] J'aurais été plutôt une jeune fille scandaleuse et un écrivain bourgeois » (Sagan, 2014: 11). Come se fosse inevitabile, dunque, i riferimenti alla sua vita e alla sua leggenda non mancano per distrarre dai romanzi, con improbabili rimproveri per la sua condotta, e per sviluppare una presunta ambiguità dei suoi scritti, volti alla confusione tra i limiti che separano realtà e finzione. Compromesso lo sguardo portato sui libri, essi vengono distorti in una lettura puramente autobiografica o sociologica, la quale si lega, in particolare, a un ulteriore pregiudizio nei confronti del *milieu* borghese che l'autrice descrive, per qualche motivo fortemente mal visto dalla critica.[3] Tale ambigua posizione da parte di quest'ultima non risulta a sua volta limitata alle prime pubblicazioni dell'autrice, ma rimarrà costante durante

[3] La medesima avversione si riflette anche nella ricezione delle opere di Marguerite Duras, come testimonia il saggio di Jean-Yves Laurichesse *« L'Édith Piaf du nouveau roman » ? Marguerite Duras et le roman sentimental* (Bercegol – Meter, 2015: 233-248).

tutta la sua carriera, articolandosi in un continuo sforzo teso a sminuire l'opera di F. Sagan e a ricondurla a delle semplici etichette, nonostante la posizione dell'autrice stessa: « *Quel est donc votre "genre de littérature" ?* Ce n'est pas un "genre de littérature". C'est une littérature qui est la mienne. Et que je juge honnête, parce qu'elle n'excède pas ses prétentions. Je ne cherche pas à délivrer de message, à faire autre chose qu'écrire » (Sagan, 2014: 187).

Nel corso degli anni, gli innumerevoli tentativi di inserire la produzione saganiana all'interno di una precisa e quantificabile categoria hanno condotto la critica contemporanea ad affibbiarle innumerevoli etichette di cui dover tener conto e delle quali vagliare la possibile attinenza. Tali categorizzazioni, infatti, si rivelano perlopiù linee guida non tanto volte a una migliore comprensione degli scritti quanto a evidenziarne mancanze o a denigrarne la natura. Se le più frequenti del secolo scorso spaziavano dall'esistenzialismo al romanzo degli Hussards e al *nouveau roman*,[4] quella più durevole e interessante da analizzare, in quanto al centro del dibattito critico contemporaneo, è sicuramente l'affiliazione al romanzo sentimentale. Delle tre monografie critiche essenziali dedicate a F. Sagan, infatti, entrambi i lavori di Nathalie Morello (già citato) e Céline Hromadova (*Françoise Sagan à contre-courant*, 2017) vi dedicano una non trascurabile attenzione, dando adito a ulteriori possibili riflessioni e critiche in un'epoca in cui l'interesse per la scrittrice e per le sue opere è in continua crescita.

2. Un romanzo sentimentale?

Indicata come « spécialiste du sentiment amoureux » e « professionnelle de l'amour » (Hromadova, 2017: 73), Sagan sembra inserirsi istintivamente nella linea del discorso amoroso lungamente trattato da Barthes in *Fragments d'un discours amoureux* (1977),[5] come da lei stessa testimoniato: « Il y a peu de drames dans mes livres, car quand on réfléchit, tout est dramatique : il est dramatique de rencontrer quelqu'un, de l'aimer, de vivre avec lui, qu'il soit tout pour vous et que, au bout de trois ans, on se quitte avec des déchirures intérieures. J'aime la solitude, mais je suis très attachée aux gens et je m'intéresse beaucoup à ceux que j'aime. »

[4] Quest'ultimo a lungo trattato da Ève-Alice Roustang nel suo saggio *Françoise Sagan, la générosité du regard* (2016) per valutarne la pertinenza che, secondo l'autrice, non sussiste (Roustang, 2016: 105-145).

[5] Particolarmente emblematico in tal senso è il frammento dedicato alla notte, definita come « Tout état qui suscite chez le sujet la métaphore de l'obscurité (affective, intellectuelle, existentielle) dans laquelle il *se débat* ou *s'apaise*. » (Barthes, 1977: 203-204).

(Sagan, 2014: 65-66). Avendo deciso già da molto tempo di voler investigare l'essere umano in tutta la sua complessità, l'opera dell'autrice affronta la quotidianità e i suoi drammi, in particolare correlati alle relazioni tra le persone, senza però limitarvisi. In effetti, le relazioni amorose che si creano tra i diversi personaggi delle varie opere e le vicissitudini riguardanti una o più coppie che si formano e/o si abbandonano sono relativamente numerose e valgono per questo all'autrice la banalizzazione a scrittrice sentimentale. Cionondimeno, tale visione risulta a priori limitante non solo per i romanzi saganiani ma per qualunque opera letteraria, in quanto la riduce a una dimensione troppo circoscritta e parziale rispetto al ben più ampio quadro che essa presenta.

Per comprendere, tuttavia, se la classificazione all'interno del genere sentimentale sia pertinente oppure se vi sia una totale incompatibilità con i romanzi di Sagan, sarebbe necessaria una definizione univoca del romanzo sentimentale, difficile da trovare persino all'interno del recente *Métamorphoses du roman sentimental* (2015) a cura di Fabienne Bercegol e Helmut Meter, in cui domina l'evidente tentativo di una rivalutazione positiva del genere. Se Céline Hromadova (2017: 74) tiene in considerazione la sintetica definizione di Ellen Constans,[6] la generalità di tale chiave di lettura sottolinea come il giudizio mosso contro l'autrice non derivi da una ricercata e approfondita analisi delle due componenti prese in considerazione ma, piuttosto, dalla preclusione che pesa inevitabilmente su entrambe. Proprio per questo motivo, i tratti salienti che Fabienne Bercegol propone nella sua introduzione a *Métamorphoses du roman sentimental*, legati a una visione avversa al genere ormai considerato ai margini della letteratura (Bercegol – Meter, 2015: 8), sono utili per dimostrare quanto la produzione saganiana sia distante da ciò che la banalizzante visione di tale etichetta sembra indicare. In essa, Bercegol afferma:

> Le roman sentimental est assimilé au mauvais roman qui pèche par l'invraisemblance d'intrigues extravagantes souvent mal composées et par les maladresses d'un style emphatique. On lui reproche ses passions exaltées, épurées, trop généreuses pour être crédibles, et ses manifestations excessives d'une sensibilité volontiers larmoyante, qui n'évite pas les travers du pathos. Il aurait en outre le tort d'égarer ses lecteurs – et surtout ses lectrices – en véhiculant des idéaux chimériques qui donnent une image déformée de la vie et qui éloignent de la réalité. (Bercegol – Meter, 2015: 8)

[6] « L'identité générique du roman sentimental est définie par le fait qu'il raconte une histoire d'amour ».

Prendendo dunque in considerazione, nell'ordine formulato, le caratteristiche proposte da Bercegol, per prima cosa è necessario sottolineare quanto l'inverosimiglianza di intrecci stravaganti non trovi posto nell'opera di Sagan. L'autrice stessa afferma quanto non sia sua intenzione fuoriuscire dall'ordinario, il quale è « riche, les êtres sont multiples, différents, complexes… » (Sagan, 2014: 182), risultando quindi una dimensione molto più poliedrica e interessante ai suoi occhi.[7] L'unico eventuale tratto di inverosimiglianza, assecondando uno sguardo critico che sembrerebbe limitare la letteratura alla pura sociologia, corrisponde eventualmente al *milieu* descritto da Sagan. Tanto criticatole per la mera parvenza di un'immagine idilliaca che proietta personaggi senza problemi di tipo economico o materiale, tale posizione, se anche giudicata legittima, non fa che escludere, in ogni caso, buona parte delle figure che abitano i romanzi dell'autrice.[8] Gli intrecci di questi ultimi, inoltre, non tentano in alcun modo di sconvolgere la narrazione classica. Malgrado l'avvento del *nouveau roman* e l'intenzione rivoluzionaria di quest'ultimo abbracciata da diverse personalità a lei contemporanee, l'autrice ha sempre dichiarato nonché dimostrato con costanza la distanza dal genere, ragion per cui le sue narrazioni prevedono consuetamente un inizio, uno sviluppo e una conclusione ben chiari ed evidenti, la cui costruzione si presenta lineare.

Allo stesso modo, Sagan è ben lontana dalla goffaggine che emerge da uno stile enfatico diffuso complessivamente nell'opera associato al romanzo sentimentale, proponendo un proprio stile, caratterizzato da una profonda eleganza. Malgrado quella che viene definita la sua « petite musique » le sia stata rimproverata per decenni dalla critica, infatti, tale rappresentazione della sua scrittura si presta a una riappropriazione e reinterpretazione in chiave positiva, a partire dal fatto che si possano riscontrare nella sua prosa tratti di musicalità. Infatti, essa possiede intrinsecamente una dimensione poetica e una fluida scorrevolezza anche nella sua forma più semplice, dimostrando così tutta la disinvoltura e la grazia dell'autrice – per non parlare della ricca intertestualità musicale che fornisce una vera e propria colonna sonora ai romanzi. L'enfasi che può emergere dai suoi scritti, infine, non è affatto generalizzata, eccessiva e pesante, come quella che sembrerebbe gravare

---

7 Le uniche istanze in cui tale disinteresse viene a mancare sono, ad esempio, le sperimentazioni dell'autrice col genere parodico, tra le quali *Le Garde du cœur* (1968) rappresenta il caso più emblematico.

8 Basti pensare solamente alle figure di Béatrice ed Édouard (*Dans un mois, dans un an*; *Le Lit défait*), Constantin (*Un Sang d'aquarelle*), Antoine (*La Chamade*), François e Sybil (*Le Miroir égaré*), la schiera di personaggi della *Femme fardée*, fra i tanti, per comprendere quanto tale giudizio sia limitato e limitante.

sul tipico romanzo sentimentale ma, al contrario, ben localizzata ed efficace per riuscire a comunicare col lettore, come emerge dalla lettura di ogni sua opera.

Di fronte alla critica di passioni esaltate, pure e troppo generose per essere credibili, spesso affiancate da un sentimentalismo smisurato che tende a incorrere in scene eccessivamente struggenti proprie del romanzo sentimentale, Céline Hromadova nega drasticamente che in Sagan siano presenti amore e forti passioni. Individuando nella sua letteratura una produzione definita dell'anti-passione e parlando di un tepore dei sentimenti (Hromadova, 2017: 74-75), tale visione, per quanto pertinente nei confronti di una rivalutazione della *femme de lettres*, necessita di essere contestualizzata per non risultare fuorviante, come verrà dimostrato. Le passioni che l'autrice mette in scena, lungi dall'essere incondizionatamente pure, nobili ed esaltate, possono al contrario iscriversi all'interno di quello che Denis de Rougemont definisce il grande mito europeo dell'adulterio (Hromadova, 2017: 74), come avviene, per esempio, nei romanzi *Un Certain sourire* (1956), *La Femme fardée* (1981) e *Les Merveilleux nuages* (1961). La generosità dei sentimenti, inoltre, emerge indubbiamente dalle diverse relazioni, ma essa può risultare anche la conseguenza di un moto fugace e, per quanto possa dimostrarsi vasta, essa non ne compromette affatto la credibilità.

Tale verosimiglianza vanifica, d'altra parte, anche il rischio di condurre i propri lettori a perdersi in immagini chimeriche e idilliache della realtà. Al contrario, Sagan ne mette in scena l'ambivalenza sempre riscontrata sia in senso positivo che negativo tramite la propria esperienza, a tal punto da essere criticata, ironicamente, proprio per l'immagine disincantata della realtà che la sua opera mette in scena (Sagan, 2014: 67). L'autrice riesce così ad avvicinare la mimesi all'immagine di uno specchio del reale, senza avere tuttavia la presunzione né l'intenzione di esserlo.

Particolarmente erroneo sarebbe, infine, credere a un'eccessiva sensibilità dei personaggi che non riescono a nascondere la propria commozione. In opposizione a ciò, Sagan propone a riguardo un atteggiamento di forte antisentimentalismo che trova la propria formulazione nel paragrafo conclusivo di *Un Certain sourire* e che viene assunto complessivamente dalla maggior parte dei personaggi dell'autrice:

> Je remontai dans ma chambre, très attentive. La musique était finie et je regrettai d'avoir manqué la fin. Je me surpris dans la glace et je me vis sourire. Je ne m'empêchai pas de sourire, je ne pouvais pas. À nouveau, je le savais, j'étais seule. J'eus envie de me dire ce mot à moi-même. Seule. Seule. Mais enfin, quoi ? J'étais une femme qui avait

> aimé un homme. C'était une histoire simple ; il n'y avait pas de quoi faire des grimaces. (Sagan, 1956 [1993: 130])

La filosofia « pas de quoi faire des grimaces » risuona dunque per tutta la produzione saganiana: rare sono le scene in cui i personaggi si disperano, languiscono, si struggono per la violenza di un sentimento. Essi preferiscono generalmente andare avanti, procedere con la propria vita, anche se profondamente feriti o delusi, con un certo sorriso che se inizialmente può apparire di circostanza, col tempo si dimostra una profonda accettazione di quanto accaduto e una volontà di superare il dolore.

3. Un nuovo approccio critico

La produzione di Françoise Sagan sembra dunque mostrare quanto in realtà l'etichetta sentimentale mal le si attagli. Lo attestano nella critica contemporanea non solo Céline Hromadova con la sua definizione di anti-passione (Hromadova, 2017: 75), ma anche Nathalie Morello, la quale si distanzia a sua volta nettamente da tale posizione, definendo la produzione saganiana come appartenente al genere antisentimentale (Morello, 2002: 53). Entrambe riescono a sviluppare un'argomentazione convincente per giustificare l'appropriatezza delle designazioni create, proponendo coerentemente una rivalutazione positiva dell'autrice e della sua opera. Ciononostante, è necessario sottolineare anche quanto esse possano risultare altrettanto fuorvianti se non appropriatamente contestualizzate e limitate. La definizione "antisentimentale", infatti, sembra indicare una totale incompatibilità tra il genere e Sagan che, per quanto efficace nei confronti del pregiudizio contro il romanzo sentimentale e degli scritti, risulta esserlo meno quando si considera più in profondità il genere sentimentale, e specialmente la rivalutazione curata da Fabienne Bercegol e Helmut Meter.

In effetti, se Sagan non può essere considerata nel complesso un'autrice sentimentale, i suoi romanzi non sono del tutto incompatibili con tale genere. In particolare, è interessante notare quanto alcuni dei suoi personaggi si dimostrino effettivamente figure sentimentali, come Nicolas di *Un Orage immobile* (1983), che lo è per definizione,[9] ma anche Édouard de *Le Lit défait* (1977), Andréas de *La Femme fardée* e Simon di *Aimez-vous Brahms… ?*. Tali figure, forse le più emblematiche in questo senso, dimostrano quanto in realtà i sentimenti possano

[9] L'opera è, infatti, un esempio unico di *pastiche* del romanzo romantico.

essere espressi anche drammaticamente nella narrativa di Sagan, dando voce alla profonda sentimentalità che li caratterizza e li differenzia da altri personaggi.

Le riflessioni di Édouard a riguardo costellano *Le Lit défait*, in cui la sua voce risulta essere dominante (almeno nei primi capitoli) all'interno della ricca polifonia del romanzo, esplicitando egli stesso la propria natura, oltre alle voci di Béatrice, Tony e Nicolas che a loro volta si esprimono in merito nel corso della narrazione:

> Les oiseaux semblaient l'avertir de quelque chose, ils lui disaient de faire bien attention, de bien regarder ces dessins de lumière, de bien s'imprégner de cette chaleur si proche, d'inscrire délibérément dans sa rétine, et à jamais, cette image précise : parce que c'était l'image du bonheur et qu'un jour, lorsqu'il ne serait plus, lorsqu'il ne l'aurait plus, ce serait aussi, pour lui, le souvenir même du bonheur, parfait puisque passé.

> Il ignorait encore que la mémoire n'a pas de ces esthétismes, que la mémoire n'a pas bon goût, et que l'image, pour lui, du bonheur perdu, ce serait une image anonyme et sans intérêt évident : Béatrice se retournant vers lui, par exemple, avant d'entrer dans un taxi. On ne se rappelle jamais, quand quelqu'un ne vous aime plus, sa voix, avant, disant « Je t'aime » ; on se rappelle sa voix disant « Il fait froid, ce soir » ou « Ton chandail est trop long ». On ne se rappelle pas un visage bouleversé par le plaisir, on se rappelle un visage distrait, hésitant, sous la pluie. Comme si la mémoire était, tout autant que l'intelligence, délibérément insoumise aux mouvements du cœur. (Sagan, 1977 [1993: 777])

In questo modo, egli esprime la necessità di registrare il proprio contesto con minuziosa cura, suggeritagli dal volo degli uccelli ammonitori, fuori dalla finestra, in quanto prima o poi la sua felicità sarà perduta per sempre e ne rimarrà soltanto il ricordo, cristallizzato nella memoria in uno stato di perfezione di cui poter far tesoro. L'intervento della voce narrante nel correggere questa falsa idea del protagonista[10] mette in evidenza quanto egli risulti strettamente legato alla propria idea della vita e nettamente distaccato dalla realtà dei fatti, come egli stesso, inconsciamente, già sa. La sua mente, tuttavia, rimane ancorata alla propria visione, in quanto egli è determinato a trasformare l'astratto in concreto, perdutamente innamorato di un'idea utopica. Non è un caso, infatti, che Édouard si riveli essere un assiduo lettore di Flaubert (Sagan, 1977 [1993: 750]) e una sorta di erede di Emma Bovary: egli vive la propria vita guidato da ideali e sogni che gli offuscano la vista e che spesso non gli fanno accettare la propria realtà per quella che è, por-

[10] Il che avviene tramite frasi che sono valse all'autrice l'appellativo di moralista (Sagan, 2014: 155).

tandolo a ribellarsi. Ciò avviene a tal punto che il protagonista si dimostra capace di invertire il paradigma di *Madame Bovary*, riuscendo a piegare il proprio contesto al suo volere, come dimostrato dalla conclusione del romanzo.

Similmente a Édouard, anche Simon dà prova di sentimentalità attraverso i suoi discorsi sull'amore e in particolare tramite la propria formulazione di una terribile paura della solitudine:

> « Et vous, je vous accuse de n'avoir pas fait votre devoir d'être humain. Au nom de ce mort, je vous accuse d'avoir laissé passer l'amour, d'avoir négligé le devoir d'être heureuse, d'avoir vécu de faux-fuyants, d'expédients et de résignation. Vous devriez être condamnée à mort, vous serez condamnée à la solitude. »
> Il s'arrêta, but son verre de vin d'un trait. Paule n'avait pas bronché.
> « Affreuse condamnation, dit-elle en souriant.
> – La pire, dit-il. Je ne vois rien de pire, ni de plus inévitable. Rien ne me fait plus peur. Comme à tout le monde d'ailleurs. Mais personne ne l'avoue. Moi, j'ai envie de le hurler par moments : j'ai peur, j'ai peur, aimez-moi.
> – Moi aussi », dit-elle, comme malgré elle. (Sagan, 1959 [1993: 272])

La conversazione aveva assunto inizialmente il carattere di un gioco: Paule, designer di interni, e Simon, giovane aspirante avvocato, stavano parlando in modo scherzoso dei loro rispettivi impieghi, il che spiega la fatalità delle loro affermazioni tra accuse e verdetti. Proseguendo, però, essa non può che rivelare profondi desideri e paure del venticinquenne di fronte alla vita, svelando al contempo una realtà seminascosta di Paule, che anticipa la conclusione del romanzo e il destino della protagonista. Simon rivela se stesso in modo inatteso, tramite la dichiarazione di una necessità di amare ed essere amato, così come il timore di non riuscire a cogliere appieno ciò che la vita ha da offrire in tal senso. In aggiunta a ciò, la drammatica conclusione del romanzo, specialmente nel momento della frettolosa uscita di Simon dall'appartamento di Paule, evidenzia il carattere sentimentale dell'eroe saganiano, profondamente ferito e disilluso.

A differenza di Simon ed Édouard, infine, il personaggio di Andréas non si presenta inizialmente come sentimentale, ma si scopre tale nel corso della narrazione. Se, come dichiarato da Sagan stessa a posteriori, l'intenzione iniziale era stata quella di dipingere il classico stereotipo del gigolo[11] (Sagan, 1998: 152-153), ciò muta profondamente nella costruzione del personaggio, il quale man mano si rivela più complesso di quanto presagito, processo che coinvolge poi tutti i perso-

[11] Esplicitata inoltre dalla presentazione della figura nell'opera, la cui dimensione latente viene tuttavia suggerita, in filigrana, tramite il breve riferimento alle sue zie di Nevers (Sagan, 1981 [1993: 993-994]).

naggi del romanzo. Condizionato, come Édouard, dalle proprie idee fisse sulla vita e sull'amore, il suo progetto di trovare una donna ricca dalla quale farsi mantenere, in occasione della partecipazione all'esclusiva crociera musicale del Narcissus nel Mediterraneo, vacilla di fronte alla straordinaria voce della Doriacci. Quest'ultima, durante la propria performance riesce infatti a incantare tutti i passeggeri e in particolare Andréas, come denota anche Julien:

> C'est alors qu'il vit Andréas et l'expression de celui-ci le renseigna sur la sienne et l'apaisa : de chasseur, le jeune Andréas était devenu chassé, la ferveur déjà se mêlait à la convoitise et Julien le plaignit.
> Andréas, en effet, avait oublié ses plans ambitieux et, les yeux fixés sur la Doriacci, se répétait comme un leitmotiv qu'il la lui fallait à tout prix. Cette femme était brusquement devenue le romantisme, la folie, le noir, l'or, la foudre et la paix, et d'un seul coup il n'y avait plus sur terre que l'opéra, ses pompes et ses œuvres et ses fastes qui lui avaient toujours paru sans vérité et sans vie. (Sagan, 1981 [1993: 1014])

Il cambiamento nella figura di Andréas viene sottolineato tramite il ricorso a una delle figure retoriche più sfruttate da Sagan per parlare dell'amore, la metafora, che esplicita l'inversione dei ruoli di preda e cacciatore tra lui e Doria Doriacci. Il canto di quest'ultima, infatti, provoca nel ragazzo un estremo desiderio di possederla, di amarla e di farsi amare, rivelazione che determina un'evoluzione sia a livello personale che del loro rapporto. Andréas comincia così a esserle completamente devoto, seguendola ovunque sulla nave e non prestando attenzione ad altri che non siano lei, sognando e idealizzando costantemente la loro vita insieme, sia nei giorni a venire che nel loro prossimo futuro condiviso. Tuttavia, questa *image d'Épinal* è inevitabilmente destinata a crollare, il che avviene quando la Doriacci decide di chiudere il rapporto per il proprio bene e per quello di Andréas. Quest'ultimo, però, perdendo la sua amata diva, perde tutto: le persone a lui più care, i familiari e in particolare le sue zie a Nevers, erano morte da tempo ed egli si ritrova improvvisamente solo al mondo, costretto a tornare alla « maison vide qu'il connaissait bien » e a vagare « de salon en salon, de lit en lit » (Sagan, 1981 [1993: 1241]) senza costruire delle vere relazioni, ma cercando semplicemente di sopravvivere, sentendosi così condannato a una vita di solitudine. Tale prospettiva del proprio futuro, dopo averlo a lungo sognato con la Doriacci, e il conseguenziale senso di vuoto che lo invade, lo spingono così a gettarsi in mare aperto dal Narcissus in uno slancio estremo, ponendo tragicamente fine alla propria vita.

Proprio il suicidio è una tematica fortemente presente e che trova diverse declinazioni in svariati romanzi di Sagan, sia in quanto tentazione – che sembra colpire buona parte dei personaggi saganiani – che come fatto compiuto, fin dai

propri esordi sulla scena letteraria. Il primo caso si riscontra, infatti, a partire dalla morte di Anne Larsen in *Bonjour Tristesse*, sulla quale la narrazione fornisce un'ombra di dubbio tra un fatale incidente stradale e un tragico suicidio calcolato, permettendo a Cécile e Raymond di tornare, almeno in apparenza, alla loro spensieratezza e *insouciance* (Sagan, 1954 [1993: 64]).

Il secondo suicidio, quindici anni dopo quello di Anne, è un caso particolarmente emblematico per questo studio, in ragione del fatto che la morte di Nathalie in *Un peu de soleil dans l'eau froide* (1969) rafforza e mette in discussione al contempo la concezione di anti-passione. L'eroina saganiana, infatti, incarna nei confronti di Gilles « à la fois celle qui le sauve de la dépression par l'amour fou qu'elle lui porte et celle qui le condamne à la dépression en lui confirmant sa médiocrité » (Hromadova, 2017: 152), conducendo al conflitto cardine del romanzo. Dopo essersi separata completamente dalla sua vita passata e dalla *province*, lasciandovi l'ormai ex marito e il fratello per averne una nuova a Parigi con Gilles, Nathalie sente la confessione di quest'ultimo all'amico Jean nella quale questi esprime la sua insoddisfazione nella relazione. Profondamente delusa dalla mancanza di comunicazione tra di loro e dalla sostanziale conferma della mediocrità dell'amato, ella viene spinta ad andarsene dal loro appartamento e a prendere una stanza d'hotel, dove assume una quantità di fenobarbital sufficiente per morire. Raccontato dal dottore che cerca di salvarle la vita e incarnato fisicamente dalla lettera di addio che lascia a Gilles,[12] piuttosto che un'azione compiuta per ragioni strettamente amorose, tuttavia, il suicidio di Nathalie si dimostra essere un'azione spinta dalla decisione della protagonista di abbandonare un mondo che sembra non accettarla e che non riesce a comprenderla. L'esaltazione che traspare dalla sua lettera può, infatti, riferirsi alla purezza dell'ideale che lei stessa incarna e che la condanna inevitabilmente: « victime sacrificielle sur l'autel de l'idéal, elle est condamnée par un monde vulgaire à l'incompréhension et à la mort » (Hromadova, 2017: 153). Seppur l'amore per Gilles giochi indubbiamente un ruolo nella sua decisione finale, esso viene marginalizzato dalla narrazione stessa. Nathalie sembra essere perfettamente consapevole fin dall'inizio che la loro storia sarebbe potuta finire, probabilità suggerita da lei stessa in un dialogo con l'amato (Sagan, 1969 [1993: 604]). In questo modo, l'intreccio stesso delinea come l'atto compiu-

[12] La quale lo discolpa e viene inserita in *abyme* nel testo: « "Tu n'y es pour rien mon chéri. J'ai toujours été un peu exaltée et je n'avais jamais aimé que toi." Elle avait signé un grand N, un peu de travers. » (Sagan, 1969 [1993: 648]).

to riguardi piuttosto l'identità individuale della protagonista e il suo bisogno di rimanere fedele a se stessa e ai propri ideali, senza compromissioni di alcun tipo.

Se tale visione più individualista potrebbe in qualche modo alimentare l'idea d'assenza totale di amore e passione avanzata da Hromadova, in realtà l'esempio di Nathalie rafforza anche la tesi opposta.[13] Ciò è evidente non solo dalle ultime parole del personaggio: « je n'avais jamais aimé que toi » (Sagan, 1969 [1993: 648]), ma fin dal primo incontro con Gilles. Per Nathalie si tratta, sorprendentemente, di amore a prima vista (Sagan, 1969 [1993: 574], 1998: 92-93) e per questo il desiderio di rivederlo la spinge a frequentare più spesso le serate mondane di Limoges, che prima tendeva a evitare. L'amore che la protagonista sente in modo immediato per Gilles e che confessa sinceramente, tanto da farsi credere folle, è onesto, sincero, immediato, e soprattutto intero. Nathalie dimostra, nel corso del romanzo, una nobiltà d'animo inaudita, non aspettandosi nulla in cambio del suo affetto riparatore,[14] ma al contempo una forte lucidità e consapevolezza di sé:

> – Je sais, dit-elle tranquillement. Mais je suis déjà amoureuse de toi. […]
> – Tu as peur à la fois que ce soit vrai et que ce ne soit pas vrai, n'est-ce pas ?
> Et il hocha la tête, secrètement enchanté d'être deviné.
> – Eh bien, c'est vrai ! Tu n'as jamais lu des romans russes ? Brusquement quelqu'un dit à quelqu'un, après deux entrevues : « Je vous aime. » Et c'est vrai, cela mène le récit tout droit vers la catastrophe finale.
> – Et quelle catastrophe prévois-tu pour nous à Limoges ?
> – Je ne sais pas. Mais comme les héros russes, cela m'est complètement égal. (Sagan, 1969 [1993: 578])

Se lo sguardo offerto al lettore sulla protagonista è quello parziale e inevitabilmente condizionato di Gilles, la personalità di Nathalie riesce comunque a emergere con forza, dando prova di un sentimento assolutamente innegabile, che la porta a lasciare tutto della propria vita per potervi essere fedele, senza curarsi delle possibili conseguenze che ciò potrebbe comportare. La conclusione, d'altra parte, non può negare di per sé la veridicità e la pienezza di ciò che caratterizza la loro storia d'amore,[15] ma piuttosto ne può fornire una chiave di lettura tragica e ricca di *pathos*.

Malgrado *Un peu de soleil dans l'eau froide* possa sembrare un caso isolato nella produzione saganiana e sia considerato tale da Céline Hromadova (2017:

[13] Il che viene riconosciuto da Hromadova stessa (2017: 76).
[14] Grazie al quale Gilles riesce a guarire dalla depressione.
[15] Il che può essere esteso a tutte le *liaisons* narrate da Sagan che non hanno un lieto fine.

76), vi sono in realtà molti altri personaggi che amano e che lo fanno con grande passione. Un caso particolarmente interessante da prendere in considerazione è quello di Béatrice di *Dans un mois, dans un an* e *Le Lit défait* in ragione del percorso evolutivo che il personaggio compie nel corso degli anni, imparando ad amare incondizionatamente. Béatrice del terzo romanzo di Sagan, infatti, appare inizialmente come un'attrice disposta a fare tutto il possibile per ottenere un ruolo che le spalanchi le porte del successo, dimostrandosi quindi totalmente focalizzata sulla propria carriera piuttosto che sulla costruzione di un rapporto amoroso con un'altra persona.[16] Nel corso degli anni, tuttavia, ella dimostra non solo di aver brillantemente ottenuto ciò che più sognava, ma, attraverso il ritrovamento di Édouard e la loro relazione, di essere cresciuta e maturata sufficientemente per poter provare un sentimento completo e sincero, seppur non in modo convenzionale: « – Je t'aime pour de bon, disait cette voix dans le noir – une voix calme – Tu as gagné, je t'aime vraiment à présent, je n'aime que toi. » (Sagan, 1977 [1993: 834]).

Se Nathalie Morello, analizzando *Dans un mois, dans un an*, inserisce appropriatamente Béatrice tra le figure femminili narcisiste della produzione giovanile di Sagan, coerentemente, tale classificazione risulta meno pertinente per la Béatrice di *Le Lit défait*, che nel frattempo dimostra una notevole evoluzione, a tal punto da spingerla a trovare non pochi compromessi con le persone che ama, specialmente Jolyet ed Édouard, per poter raggiungere una comune serenità e felicità.

Non tutte le coppie riescono però a raggiungere un finale felice come quello destinato a Édouard e Béatrice[17] e l'esempio più evidente di ciò è quello di Lucile e Antoine in *La Chamade* (1965). La loro relazione, dopo circa un anno dal primo incontro, volge sfortunatamente a un termine dopo aver subito un duro degrado, causato soprattutto dal loro rapporto col denaro[18] e dalla procedura di aborto a Ginevra spesata da Charles (ex compagno di Lucile), malgrado l'amore sincero e il forte ardore di cui le pagine del romanzo sono intrise:

> Un instant après, Antoine entra. En voyant son expression, il s'arrêta un instant puis il s'écroula près d'elle sur le lit. Il était fou de bonheur, il ignorait pourquoi, il couvrait son

[16] Come esplicita Bernard durante una conversazione con Édouard: « Vous n'avez pas écrit de pièce de théâtre. Vous êtes prêt à aimer Béatrice. Mon ami, vous allez souffrir, Béatrice est gentille, mais elle est l'ambition même. » (Sagan, 1957 [1993: 142]).

[17] Nozione che risulta, però, più complessa delle apparenze. Sagan lascia, infatti, ben poco spazio ai lieti fini nella propria produzione, anche quando essi appaiono come tali. L'autrice tende a favorire conclusioni più ambivalenti e dal carattere fortemente dolceamaro.

[18] Dichiarato dall'autrice stessa come il vincitore nascosto del romanzo (Sagan, 1998: 141).

> visage, ses cheveux de baisers tendres, il s'expliquait, il insultait son éditeur qui l'avait retenu une heure dans son bureau. Elle était accrochée à lui, elle murmurait son nom d'une voix encore indécise. Puis, elle se redressa, s'assit sur le lit et lui tourna le dos.
> « Tu sais, Antoine, dit-elle, je t'aime pour de bon.
> — Moi aussi, dit-il, ça tombe bien. »
> Ils observèrent un silence méditatif. Puis Lucile eut un petit rire résigné, elle se retourna vers lui et elle regarda avec gravité s'approcher du sien le visage qu'elle aimait. (Sagan, 1965 [1993: 427])

Ancora in una fase di incertezza del loro rapporto, entrambi sentono quanto ciò che provano sia reale e il loro tempismo nel dichiararsi apertamente all'altro conferma definitivamente il loro amore reciproco, segnato da una dolce tenerezza ma anche dall'intensa passione. Quest'ultima risulta evidente, in particolare, nell'ellissi tra il nono e il decimo capitolo, la quale, con il pudore tipico di F. Sagan, evita il carattere esplicito della scena per velarla dell'intimità dell'amore: « En le quittant, deux heures plus tard, elle crut à un accident. Fatiguée par l'amour, comblée, la tête vide, elle se prit à penser que cette demi-heure de panique était d'origine nerveuse plus que sentimentale et elle décida de dormir plus, de boire moins, etc. » (Sagan, 1965 [1993: 427]). La gioia che entrambi traggono dalla loro relazione diventa, così, completa e sembra preannunciare, in un certo modo, una possibile serenità tra i due protagonisti, che si rivela sicuramente tale finché le circostanze interne ed esterne al loro amore vi sono favorevoli, e la cui fine, seppur amara, non può in ogni caso negare quanto Lucile e Antoine abbiano condiviso.

Malgrado l'innegabile presenza nell'universo Sagan di coppie sterili, all'interno delle quali l'amore è ormai perduto da tempo o in cui la passione non risulta più una forza portante che muove gli individui, dunque, essere felici è possibile nei romanzi dell'autrice,[19] così come è possibile trovarvi amore e passione, per quanto questi elementi possano a volte essere effimeri e passeggeri. La sempiterna felicità, oltre a essere inesistente persino in letteratura, non si avvicina minimamente a ciò che seduce Françoise Sagan. L'autrice si dedica piuttosto a una costante ricerca del quotidiano, alla descrizione delle relazioni umane in tutta la loro complessità, e volge per questo lo sguardo anche alle difficoltà che vi intercorrono con una particolare attenzione. Per questo motivo, a volte, può risultare che la prosa saganiana tenda a preannunciare con costanza il motivo della separazione: Paule e Simon (*Aimez-vous Brahms… ?*), Dominique e Luc (*Un Certain sourire*), Gilles e Nathalie (*Un peu de soleil dans l'eau froide*), Andréas e la Doriacci (*La Femme*

[19] Al contrario di ciò che afferma Céline Hromadova: « Or, on ne peut dire qu'il y ait trace de bonheur dans les romans de F. Sagan » (Hromadova, 2017: 75).

fardée) sono solo alcuni esempi di coppie in cui, nonostante la ricchezza del vissuto che regna tra gli amanti, fondamentalmente, vi è uno squilibrio fra gli individui. Ciò può essere sottolineato, per esempio, dalla differenza di età, dalla paura dei propri sentimenti o da strade diverse da percorrere nel corso della vita, elementi che possono interporsi nella relazione e portarla alla rovina. Tuttavia, proprio la fine del rapporto porta a un'evoluzione che può rivelarsi anche notevole nei personaggi, i quali si dimostrano in grado di trovare se stessi e di poter vivere senza aver bisogno di un'altra persona per definirsi, come nel caso di Antoine che riesce a ottenere il desiderato ruolo di direttore di un nuovo gruppo editoriale a dispetto della rottura con Lucile. Malgrado tale sviluppo non sia sempre incluso nella narrazione se non tramite suggerimento (per esempio in *Un Certain sourire*), o possa anche essere totalmente assente (come in *Aimez-vous Brahms… ?*), l'antisentimentalismo di cui la narrazione fa prova, globalmente, sembra indicare tale direzione, se non per tutti, almeno per buona parte dei personaggi, permettendo di scoprire una narrativa che si carica di una visione più ottimista.

4. Per una letteratura *saganienne/saganesque*

La produzione di Françoise Sagan nel suo complesso si rivela, dunque, essenzialmente unica nel proprio genere e difficilmente classificabile. Se le categorizzazioni del secolo scorso si impregnano di uno sguardo avverso alla produzione dell'autrice specialmente in ragione del mito mediatico costruito intorno alla vita di Sagan, i tentativi di classificazione della *femme de lettres* a partire dagli Anni Duemila ricadono essi stessi, almeno in parte, in alcuni difetti del passato. Malgrado l'innegabile presenza delle componenti antisentimentale e anti-passionale all'interno dei romanzi, a cui Morello e Hromadova dedicano particolare attenzione in modo assolutamente opportuno, difficilmente la produzione saganiana può essere ridotta semplicemente a tali elementi. La ricchezza dell'opera, infatti, si impone con maggiore forza, dimostrando di non poter risiedere all'interno di stretti confini e di essere insitamente molto più complessa e diversificata.

Tra le etichette più recentemente impiegate, la più pertinente potrebbe essere ad oggi quella designata all'interno di *Storia europea della letteratura francese* (2013) a cura di Lionello Sozzi. L'associazione di Françoise Sagan al romanzo del *divertissement* si presenta come un'opzione efficace, in effetti, quando si considera la concezione pascaliana del concetto di *divertissement*, « une manière de fermer les yeux, de se détourner de sa condition insupportable et d'éviter d'en prendre

conscience » (Goldmann, 1959 : 242). Se la solitudine è manifestamente il tema cardine dell'opera di Sagan, altrettanto centrale è il modo in cui i suoi personaggi – quando la percepiscono come una dimensione negativa[20] – tentano di sfuggirvi e di distogliere lo sguardo, appunto, dalla propria condizione esistenziale.

Ancora più efficaci risultano, tuttavia, gli aggettivi francesi coniati a partire dallo pseudonimo Sagan, *saganien* e *saganesque* – che in italiano potrebbero essere tradotti in "saganiano" e "saganesco". Entrambi in grado di individuare immediatamente il carattere della produzione e di associarla direttamente all'autrice, essi, inoltre, esplicitano istintivamente la natura dell'universo Sagan in tutta la sua ricchezza. Al loro interno pervadono non solo l'eterno mito della *femme de lettres*, in anni recenti percepito dalla stampa e dai media più favorevolmente, ma anche l'estetica, il tono, il talento caratteristico della firma Sagan, che si compone al contempo della vita e dell'opera, dell'eleganza e della grazia, della folgorante modernità e dell'ancoraggio classico dell'autrice.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti

Sagan, Françoise
1954 *Bonjour Tristesse*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
1956 *Un Certain sourire*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
1957 *Dans un mois, dans un an*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
1959 *Aimez-vous Brahms… ?*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
1961 *Les Merveilleux nuages*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
1965 *La Chamade*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
1968 *Le Garde du cœur*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
1969 *Un peu de soleil dans l'eau froide*. [Ed. 1993] Paris: Flammarion.
1972 *Des Bleus à l'âme*. [Ed. 1993] Paris: Flammarion.
1974 *Un profil perdu*. [Ed. 2010. Paris: Stock] Paris: Flammarion.
1977 *Le Lit défait*. [Ed. 1993] Paris: Flammarion.
1980 *Le Chien couchant*. [Ed. 1993] Paris: Flammarion.
1981 *La Femme Fardée*. [Ed. 1993] Paris: Jean-Jacques Pauvert/Ramsay.
1983 *Un Orage immobile*. [Ed. 2010. Paris: Stock] Paris: Jean-Jacques Pauvert/Ramsay.
1985 *De Guerre lasse*. Paris: Gallimard.
1987 *Un Sang d'aquarelle*. Paris: Gallimard.

[20] Il che non avviene tanto spesso quanto potrebbe sembrare. La solitudine si declina in Sagan anche in un'accezione positiva, come spazio di crescita e di riflessione individuale essenziale, nonché di guarigione.

1989 *La Laisse*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
1991 *Les Faux-fuyants*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
1993 *Œuvres*. Paris: Robert Laffont.
1994 *Un chagrin de passage*. Paris: Plon/Julliard.
1996 *Le Miroir égaré*. Paris: Plon.
1998 *Derrière l'épaule*. Paris: Plon.
2014 *Je ne renie rien. Entretiens 1954-1992*. Paris: Stock.
2019 *Les Quatre Coins du cœur*. Paris: Plon.

Saggi critici

Barthes, Roland
1977 *Fragment d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil.
Bercegol, Fabienne – Meter, Helmut
2015 *Métamorphoses du roman sentimental. XIX^e^-XXI^e^ siècle*. Paris: Classiques Garnier.
Delaissen, Sophie
2002 *Aimez-vous Sagan...* Paris: Fayard.
Falantin, Flavien
2020 "Faut-il brûler Françoise Sagan ?", *Simone de Beauvoir Studies* 30 (2), 275-295.
Gefen, Alexandre
2014 "Aimez-vous Sagan ?", *Le Magazine littéraire* 547, 66-97.
Goldmann, Lucien
1959 *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard.
Holmes, Diana
2018 *The "little world" of Françoise Sagan*. In: Diana Holmes *Middlebrow Matters. Women's reading and the literary canon in France since the Belle Époque*. Liverpool: Liverpool University Press, 126-149.
Hromadova, Céline
2017 *Françoise Sagan à contre-courant*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
Joye, Jean-Claude
1990 *Littérature immédiate. Cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre, Françoise Sagan*. Berne: Peter Lang.
Lamy, Jean-Claude
2004 *Françoise Sagan, une légende*. Paris: Mercure de France.
Lloyd, Heather
2007 *'Starlette de la littérature française': Françoise Sagan*. In: John Gaffney – Diana Holmes (eds.) *The Stardom in Postwar France*. New York: Berghahn Books, 175-198.
Mirarchi, Valérie
2020 *Françoise Sagan ou l'ivresse d'écrire. Édition revue et augmentée*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
Morello, Nathalie

2002 *Françoise Sagan : Une Conscience de Femme Refoulée*. Berne: Lang.
Roustang, Ève-Alice
2016 *Françoise Sagan, la générosité du regard*. Paris: Classiques Garnier.
Sozzi, Lionello
2013 *Storia europea della letteratura francese. Volume II: Dal Settecento all'età contemporanea*. Torino: Einaudi.

GIANLUCA SAVOLDELLI

University of Bergamo
gianluca.savoldelli@unibg.it
ORCID code: 0000-0001-5627-0673

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2719-4418, 2021, No 2 (2), s. 43–61

ELENA RAVERA
University of Bergamo

La femme moderne et ses "inévitables dédoublements": pour une poétique du corps-fragment dans *La peau familière* de Louise Dupré

Résumé

La peau familière (1983), premier recueil de poésies de la québécoise Louise Dupré, aborde efficacement la thématique du corps-fragment, en s'inscrivant d'emblée au sein des écritures métaféministes et postmodernes des années 1980. Dans cette œuvre initiatique, où la fragmentation du corps féminin correspond à une fragmentation de la parole, la poète exprime son engagement féministe à travers l'image kaléidoscopique d'un corps féminin inexorablement brisé: la femme moderne décrite dans le texte est en effet aux prises avec des réalités traumatisantes et douloureuses (la guerre, la mort, la violence de genre), mais en même temps avec les contradictions de la maternité et l'extase du désir érotique. Si la figure du corps-fragment devient, chez Dupré, le paradigme thématique le plus emblématique pour représenter la femme contemporaine et sa complexe dimension physique, elle va revenir également dans ses publications successives, en consacrant l'écrivaine comme une auteure de la corporalité prolifique et originale.

Mots-clés: *Louise Dupré, corps, fragment, métaféminisme, postmodernisme*

Abstract

La peau familière (1983), the first Louise Dupré's poetry collection, effectively addresses the theme of the body-fragment within the Quebecois feminist and post-modern writings of the 1980s. In this initiatory work, in which the fragmentation of the female body corresponds to a fragmentation of the language, the poet expresses her feminist commitment through the kaleidoscopic image of a broken female body: the modern woman described in the text is in fact confronted either with traumatic and painful realities (war, death, gender violence), or with the contradictions of motherhood and the ecstasy of erotic desire. If the figure of the fragment body becomes, for Dupré, the most emblematic thematic paradigm to represent the

contemporary woman and her complex physical dimension, the leitmotiv will also return in her successive and successful publications.

Keywords: *Louise Dupré, body, fragment, feminism, postmodernity*

Louise Dupré a trente-quatre ans quand, pour les éditions du Remue-ménage, elle publie *La peau familière* (1983), son premier recueil de poèmes ainsi que son premier texte explicitement féministe:[1] "je suis une femme de trente ans déjà avec une ride au coin de la bouche et la calme assurance de celles qui ont perdu la foi, pour qui les dieux sont morts" (Dupré 1983: 51), écrit-elle, séraphique, dans la troisième section. Si, à partir de ce moment, elle consacrera son travail à la création d'un très riche et hétérogène *corpus* du corps, il est cependant intéressant de remarquer que cette écriture polymorphe vouée à la représentation corporelle plonge ses racines, *in nuce*, dans cette première "œuvre de pleine maturité" (Brochu 2009: 29): en effet, *La peau familière* annonce, déjà à partir du titre, le fil rouge qui caractérisera d'emblée toute sa production littéraire ultérieure.

Du *gender gap* à la maternité, de la violence à la sexualité, avec cette épreuve éditoriale initiatique Dupré nous livrait, à l'aube de sa carrière d'écrivaine, un texte elliptique et complexe qui, tant du point de vue stylistique que thématique, introduisait sa poétique personnelle du corps-fragment. C'est en fait l'image d'un corps fragmenté, déchiré, brisé, nous semble-t-il, le vrai *leitmotiv* rapprochant les vers contenus dans le recueil, *leitmotiv* qui résistera et reviendra dans presque toutes ses publications successives: en embrassant une esthétique postmoderne, l'œuvre dupréenne, vaste et hétérogène, rappelle en fait un extraordinaire "kaléidoscorps"[2] (St-Germain 2019), une mosaïque immense et bariolée composée par les gestes, les regards, les voix d'une "généalogie infinie des filles et des mères" (Dupré 2006: 9).

Dans le recueil dupréen, la poétique du corps-fragment se lie pourtant à l'engagement féministe de son auteure et touche toutes les nuances et les facettes du vécu féminin, tout en suivant trois tendances principales. Il s'agit, en premier lieu, du corps-fragment confronté à la douleur, où la fragmentation corporelle représente, d'une part, une violente blessure infligée par l'horreur de la guerre et de "quelque Beyrouth qui crache le sang" (Dupré 1983: 14), et, d'autre part, l'angoisse de la mort et la menace des "violences ordinaires" (*Ibidem*: 70). En deuxième lieu,

---

1 Il faut pourtant signaler la participation de l'auteure à la création collective *Si Cendrillon pouvait mourir!*, publiée déjà en 1980.

2 Le très efficace titre de l'essai de Philippe St-Germain naît de l'union entre les termes *kaléidoscope* et *corps*.

la poète nous présente les corps-fragment de la mère et de la fille, unis par le "miracle" (Dupré 2006: 47) de la maternité et pourtant destinés à vivre "d'inévitables dédoublements" (Dupré 1983: 43) jusqu'à leur "séparation" (*Ibidem*: 44) définitive. Finalement, la lectrice et le lecteur peuvent se faire surprendre par le corps-fragment sensuel, contracté et dilaté par le spasme érotique, "toujours présen[t] chez Dupré, en dépit de la mort, de la souffrance, du ton noir de ses écrits" (Jézéquel 2006: 106).

Après une introduction générale consacrée au portrait de l'auteure et à son engagement au sein de la littérature métaféministe et postmoderne, cet article va donc proposer une analyse de *La peau familière* à partir de ce triptyque thématique voué à la représentation du corps-fragment féminin, une problématique qui demeurera latente dans le reste de sa production littéraire; notre objectif est de montrer comment cette première épreuve poétique, presque quarante ans après sa publication, n'a pas pris une ride et occupe encore aujourd'hui une place originale et importante au sein de la poésie québécoise contemporaine.

1. Portrait d'une auteure métaféministe et postmoderne

Après la parution de *La peau familière*, couronnée par le Prix Alfred-Desrochers en 1984, Dupré concentre sa vaste et polymorphe production littéraire sur l'exploration de la subjectivité féminine et sur l'élaboration de sa propre "*critique-femme*"[3] (Dupré 1996: 152), en confirmant son nom comme l'un des plus connus et appréciés dans le panorama culturel québécois contemporain. Poète, romancière, dramaturge, essayiste, elle se dédie aux genres les plus variés et a publié, jusqu'à aujourd'hui, onze recueils poétiques, quatre romans, deux pièces théâtrales, un recueil de nouvelles, sans oublier les anthologies, la direction de dossiers, les textes de créations, les traductions et un nombre important d'articles et de comptes rendus dans plusieurs revues et journaux.

"J'ai commencé à écrire dans les années 1980: j'appartiens à une autre génération, celle de l'intime" (Paterson 2009: 13), raconte l'écrivaine à l'occasion d'un entretien pour la revue *Voix et Images*, en soulignant que son travail, dans toute son hétérogénéité, participe donc activement à la nouvelle littérature-femme s'imposant au Québec à la fin du XX^{ème} siècle et s'inscrit, d'un point de vue for-

[3] Ou "*critique féminine*" et "*critique féministe*": "La nuance […] révèle des différences dans l'attitude, l'engagement politique, voire l'approche méthodologique à la base des études " (Dupré 1996: 152. C'est Dupré qui souligne).

mel et thématique, dans la troisième vague féministe, baptisée efficacement par Lori Saint-Martin par le néologisme "métaféminisme".[4] Ce dernier est un terme qui, justement, pose l'accent sur une nouvelle écriture féminine ancrée dans une dimension intime et universelle à la fois, où le sujet-femme peut finalement se raconter lui-même, partager sa posture face au monde et aux autres et, "induisant une esthétique postmoderne" (Boisclair – Dussault Frenette 2014: 43), favoriser un retour au *je*, à la subjectivité et à l'exploration de la sphère corporelle.

À l'instar de ses compatriotes Madeleine Gagnon, Madeleine Ouellette-Michalska, Nicole Brossard et Anne Hébert, pour n'en citer que quelques-unes, Dupré place le corps de la femme au centre de toute sa démarche créatrice, en alimentant un dialogue incessant entre l'être humain et le monde réel, dans la quête perpétuelle de "faire signifier l'insignifiant" (Paterson 2009: 15): "*Small is beautiful*" (Dupré 1996: 150. C'est Dupré qui souligne) devient ainsi la devise intertextuelle qui caractérise son prolifique parcours littéraire.

Dans l'ensemble de la production dupréenne, l'exploration de la corporalité de la femme permet de briser les tabous reliés, entre autres, à la sexualité, à la maternité, à la violence ou au vieillissement: selon Anne-Marie Jézéquel, on assiste, chez Dupré, à une véritable "[m]anifestation de l'inscription du sujet dans l'espace en tant que femme, dans une dialectique prégnante des sphères du dehors et du dedans, [où] l'espace du corps, des gestes, du toucher, de la peau comme agent conducteur, servent de métaphore puissante entre texte et acte de lecture" (Jézéquel 2006: 87). L'auteure, en restituant à la dimension physique de la femme une place centrale dans son écriture, peut ainsi se réapproprier un espace littéraire inédit, tout en appliquant, comme le remarque Lori Saint-Martin, "un principe fondamental du féminisme, à savoir que la vie privée est politique, ma l'abord[a]nt par l'autre bout de la lorgnette, par le personnel plutôt que par le politique" (Saint-Martin 1992: 88). C'est Dupré elle-même qui souligne le lien étroit et indissoluble entre le *topos* du corps et sa littérature:

> La perception sensuelle, le pulsionnel occupent une grande place dans ma compréhension de la réalité. […] Cet état de fait se sent dans mon écriture, où les sens sont très présents: la vue, mais aussi l'ouïe, le goût, l'odorat. Et cela se fait sentir aussi dans le travail du style: par le travail du rythme, particulièrement, par la musique de la langue. Dans ces conditions, le thème du corps ne peut que m'intéresser vivement. (Paterson 2009: 20-21)

[4] Comme le souligne Lori Saint-Martin, le préfixe *méta-* "implique donc l'intégration du passé plutôt que son abandon" (Saint-Martin 1992: 83).

Cette nouvelle recherche formelle adressée à l'intimité, au corps et à l'identité spécifique de la femme révèle aussi son adhésion au courant postmoderne d'influence française, théorisé, en premier lieu, par Jean-François Lyotard (1979) et Guy Scarpetta (1985). En effet, selon Janet M. Paterson,

> [i]l faut […] signaler que le discours féministe joue un rôle capital dans le postmodernisme québécois. […] Fécond, varié et inventif, le discours féministe québécois enrichit la facture du postmodernisme d'une forte dimension éthique. Tout en déployant les multiples stratégies de l'écriture postmoderne, de l'éclatement du langage jusqu'au mélange des genres, de la jouissance de la parole jusqu'à celle du sujet, le discours féminin remet en cause le métarécit patriarcal. (Paterson 1994: 77)

Chez Dupré, d'ailleurs, les stratégies textuelles postmodernes sont facilement identifiables: il suffit de penser à la "polyphonie de voix féminines qui se font entendre sous une forme individuelle et collective" (Paterson 1993: 85) dans la plupart de ses œuvres, surtout dans son texte pour le théâtre *Tout comme elle* (2006), à son adhésion directe "à une historicité individuelle et collective" (*Ibidem*: 90) et à sa prédilection pour une contamination entre prose et poésie. Si, dans son essai *Stratégies du vertige*, l'auteure précise en fait que "[l]a postmodernité est justement cet autre regard, cet autre point de vue qui opère plutôt par addition que par soustraction ou discrimination" (Dupré 1989: 11), dans *La peau familière* elle n'hésitera pas à se définir "moderne, assurément moderne" (Dupré 1983: 45), pour constater toutefois ensuite, en citant Roland Barthes:[5] "quant à moi, *il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne*" (Dupré 1983: 54. C'est Dupré qui souligne).

L'influence postmoderne explique également le caractère fragmentaire et autobiographique de l'écriture dupréenne, tournée vers la représentation minutieuse de sa propre "life in fragments" (Bauman 1995): l'esthétique du fragment recherchée par l'auteure se traduit dans l'image faussement cohérente d'une "lignée immémoriale de mères" (Dupré 2006: 47), de filles, de femmes, toutes pourtant unies sous l'image d'un même "body in pieces" (Nochlin 1994), un corps-fragment paradigmatique de la condition féminine contemporaine.

En conjuguant efficacement postmodernisme et métaféminisme, l'auteure illustre, déjà dans son premier recueil poétique *La peau familière*, que la dimension physique féminine, avec ses multiples facettes et contradictions, est inexo-

[5] La très célèbre citation de Barthes est tirée de son texte "Délibération", publié en 1979 dans le numéro 82 de la revue *Tel Quel* et ensuite repris dans ses *Œuvres complètes* (Barthes 2002: 668-681).

rablement réduite en fragments; le corps-fragment dupréen est pourtant résolu, rebelle, puissant, audacieux, un corps certainement fragmentaire, mais également vibrant de désirs, espoirs et révolutions merveilleuses.

2. *La peau familière* et la poétique du corps-fragment: quelques remarques préliminaires

Si on se focalise sur les aspects formels de *La peau familière*, on remarque avant tout que les sept sections[6] qui composent les fragments textuels de ce poème en prose, exception faite pour la cinquième, "Les biographies d'usages", évitent les majuscules, en donnant lieu à "un effet d'illisibilité voulu" (Brochu 2009: 30) qui met justement l'accent sur le mystère de la quotidienneté. L'initiale du premier mot de l'*incipit*, qui s'ouvre sur le démonstratif "cela", refuse d'ailleurs toute convention typographique, pour nous plonger *ex abrupto* au centre des "horreurs journalières" (Dupré 1983: 12) de la guerre du Liban: "cela, bien sûr, EN GROS PLAN, comme un sursaut d'images cette chair répandue toute SABRA CHATILA qui passe le regard se solde là noir blanc, terreur debout, transparente, à frôler la peau" (Dupré 1983:9. C'est Dupré qui souligne). Cet univers "familier sans majuscules" (Brochu 2009: 29) suggère également l'impuissance de l'être humain face au cours inéluctable de l'Histoire, tandis que les passages en lettres capitales, qui brisent le texte au niveau visuel et sémantique, semblent reproduire un cri – de douleur, de désespoir, parfois d'angoisse –, comme une sorte d'avertissement inquiet pour la lectrice et le lecteur. Cependant, la ponctuation n'est pas abolie: au contraire, elle nous accompagne, d'une virgule à l'autre, dans les nœuds d'une syntaxe sanglotante, inextricable, aux limites d'un *stream of consciousness* joycien.

La fragmentation du corps – humain et textuel – est sans doute la caractéristique principale du recueil et se réalise tant du point de vue du signifié que du point de vue du signifiant: le sept parties ne sont pas divisées en strophes, mais plutôt en portions textuelles, véritables fragments poétiques séparés par de profonds trous blancs. L'œuvre est donc caractérisée par ce que Fabio Scotto, par rapport à cet extraordinaire "viaggio nella scrittura"[7] (Scotto 2019: 54) qu'est *Ecuador*

---

6 "La peau familière", pp. 9-23; "Complicités singulières", pp. 25-39; "Les désordres du privé", pp. 41-63; "Lieux réversibles", pp. 65-73; "Les biographies d'usage", pp. 75-91; "Programme double", pp. 93-99; "Sargasso Sea , pp. 101-126. Selon Anne-Marie Jézéquel, la division en sept parties pourrait rappeler la séquence des jours de la semaine (Jézéquel 2006: 91).

7 "voyage dans l'écriture". Notre traduction.

(1929) de l'écrivain belge Henri Michaux, a identifié avec la propagation d'une véritable "disseminazione corporea"[8] (*Ibidem*: 53), qui prend la forme "di un corpo frammentato, di un corpo trasfigurato, di un corpo amplificato o espanso, di un corpo contemplato, di un corpo vuoto, di un corpo malato, suppliziato e torturato, di un corpo ornato e rigenerato, in un crescendo che non evolve in linea retta […]"[9] (*Ibidem*: 56). Chez Dupré comme chez Michaux, en effet, "le corps morcelé du texte renvoie au corps brisé du sujet" (Martin 1994: 338), bien que les sections de *La peau familière* s'adressent exclusivement à la corporalité de la femme, en excluant systématiquement tout intrus masculin.

Un vers tiré du "récit poétique" (Gould 1988: 32) *Nécessairement putain* de France Théoret est employé comme épigraphe, pour suggérer que la direction prise par l'écriture dupréenne va "[l]à où je m'essaie à savoir ce que je sais" (Dupré 1983: 5) et pour confirmer son adhésion directe au métaféminisme; de façon spéculaire, le texte s'achève sur une citation de Nicole Brossard,[10] en dilatant la projection de l'image marine évoquée amplement dans la dernière partie du recueil, intitulée "Sargasso Sea". Le titre, finalement, révèle l'essence la plus profonde et intime de l'ouvrage: en reprenant le paradoxe valéryen selon lequel "[c]e qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est sa peau" (Valéry 1960: 215), Dupré raconte ici la guerre, la douleur, le sang, mais aussi l'amour, le désir et la jouissance vécus sur la peau non pas de l'homme, mais de la femme contemporaine, en livrant à la lectrice et au lecteur un éloge féministe de l'épiderme puissant et original. Cette dernière, dont la couleur rose est reprise par la couverture du volume, devient l'élément unifiant de toute "histoire de femme" (Dupré 1983: 43), en même temps que manifeste biologique, existentiel et littéraire de la poétique dupréenne du corps-fragment.

3. Le corps-fragment et la douleur

La première section éponyme de *La peau familière* est sans doute la plus emblématique en ce qui concerne la thématique du corps-fragment brisé par la douleur, où la dimension corporelle devient l'objet d'un véritable démembrement qui,

8 "dissémination corporelle". Notre traduction.

9 "d'un corps fragmenté, d'un corps transfiguré, d'un corps amplifié ou expansé, d'un corps contemplé, d'un corps vide, d'un corps malade, supplicié et torturé, d'un corps orné et régénéré, dans un *crescendo* qui n'évolue pas en ligne droite […]". Notre traduction.

10 "La mer, bien sûr, n'a pas tellement de secrets. Puis ce fut l'ombre d'un doute autant de mots qui se projettent: de quelle forme s'agit-il?" (Dupré 1983: 126). La citation est tirée du recueil *Picture theory* (1982).

du plan verbal, est violemment projeté sur le plan visuel, en nous proposant des images troublantes et dérangeantes comme des " échardes sous les ongles" (Dupré 2006: 57).[11]

D'un point de vue lexical, l'auteure n'hésite pas à employer une terminologie concrète, crue, parfois macabre, pour décrire l'horreur de la guerre du Liban, dont elle nous offre, dès l'*incipit*, un aperçu inquiétant, cynique et brutal: "cela, bien sûr, EN GROS PLAN, comme un sursaut d'images cette chair répandue toute SABRA CHATILA qui passe le regard se solde là noir blanc, terreur debout, transparente, à frôler la peau" (Dupré 1983: 9. C'est Dupré qui souligne). En même temps, déjà à partir des vers introductifs, la perspective individuelle se superpose à l'universelle à travers un objet réel et absolument ordinaire: un simple téléviseur permet à une femme – correspondant au *je* lyrique –, pendant qu'elle prépare le dîner pour sa fille, d'assister à distance au massacre de Sabra et Chatila (Kapeliouk 1982), en faisant d'elle, comme souligne ailleurs Nicoletta Dolce, un témoin *in absentia* (Dolce 2015). L'inquiétante "disseminazione corporea" (Scotto 2019: 53) représentée en ces pages évoque donc les champs sémantiques de la guerre, de la violence et de la mort,[12] tandis que la récurrence des éléments physiques, dans la plupart des cas blessés ou torturés par des souffrances lancinantes, déplace l'attention de la lectrice et du lecteur du plan abstrait au contexte réel, en leur permettant de s'identifier avec cette douleur inénarrable de portée universelle.[13]

L'ouverture vers l'Autre, qui restera également l'un des *leitmotive* privilégiés par l'écrivaine dans sa production littéraire ultérieure, est articulée, dans cette première partie du recueil, selon un tourment partagé et, en parallèle, filtré par un regard explicitement féminin: le rapport entre le sujet écrivant et l'altérité se consomme en fait dans l'"exaspération de la douleur" (Dupré 1983: 9) capturée par les yeux incrédules de la fille et de la mère de la poète, absorbées, comme la narratrice-même, par la narration brutale d'une guerre distante et étrangère; en signalant qu'il s'agit d'"une souffrance qui passe inévitablement par le sexe d'une femme" (*Ibidem*: 11), Dupré souligne en même temps que, pendant qu'elle est

11 L'expression, chère à Dupré, donne aussi le titre à son recueil de poésies *Une écharde sous ton ongle* (2004).

12 Si on pense aux termes suivants: "douleur" (p. 9); "violente", "souffrance", "rumeur de mort" (p. 11); "horreurs journalières" (p. 12); "apocalypse", "désespoir", "carnage" (p. 14); "rage", "colère terrible", "martyre" (p. 15); "massacre" (p. 16); "désastre" (p. 17); "cauchemar", "visions d'enfer" (p. 20) ; "malheur" (p. 21).

13 Comme le suggère la palette lexicale qui suit: "chair", "peau" (p. 9); "ventre", "jambes" (p. 10); "sang" (p. 14); "main" (p. 17); "bras" (p. 18).

chez soi, tranquille et sereine, "ailleurs, des femmes, jupons souillés […] crient leur désespoir sous les feux les carnages" (*Ibidem*: 14). La douleur des corps-fragment de ces femmes massacrées, spectacularisés médiatiquement au niveau global, englobe donc l'universel, en transmettant, de mère en fille, un message de dénonciation contre la haine et le sang racontés dans les manuels d'histoire: "[l]'univers exploré [par les auteures de la troisième vague] est souvent intérieur, certes, mais pas pour autant fermé sur lui-même: la production métaféministe s'ouvre à l'Autre" (Boisclair – Dussault Frenette 2014: 43). La narratrice dupréenne est d'ailleurs toujours vouée à l'empathie et à l'expression d'"une parole de colère terrible en ses débordements là où le je se perd dans le martyre corps perdu sans fin sexué" (Dupré 1983: 15); il est de plus en plus évident que, "comme cel[le] d'autres de ses recueils, [elle] se perçoit comme une femme encombrée de cadavres. En effet, tout en étant en vie, elle est habitée par des morts; tout en n'ayant pas vécu leur destin catastrophique, elle les porte en elle" (Dolce 2015: 22). La présence lyrique, de singulière, se fait ainsi plurielle, tandis que les "visions d'enfer" (Dupré 1983: 20) proposées par le téléjournal ne représentent que le triste symptôme de la préoccupante divagation de la "pornography of death" (Gorer 1955: 192-199) véhiculée par la culture contemporaine et par les nouveaux réseaux sociaux.

"Complicités singulières", la deuxième, très brève partie du recueil, composée d'à peine six pages, s'éloigne de la thématique de la guerre pour se pencher, en revanche, sur la dimension domestique et familière. Le titre, d'ailleurs, introduit immédiatement une atmosphère intimiste, suggérée par le terme "complicités": à partir de ses propres réminiscences personnelles, Dupré évoque la perte de plusieurs êtres chers – "j'ai dans la bouche des odeurs funéraires" (Dupré 1983: 29), nous annonce une synesthésie macabre –, en générant un dialogue mélancolique avec "[s]es morts *fragmentaires*" (*Ibidem*: 36. C'est nous qui soulignons) et en donnant lieu à une conversation sinistre où les images funèbres s'alternent dans les souvenirs de la poète comme les photographies d'un inquiétant album de famille. Le *leitmotiv* du corps-fragment souffrant est développé surtout dans la toute première page de la section, qui s'ouvre sur le personnage d'Octavie, l'aïeule de l'auteure; elle devient en effet le prétexte littéraire pour affronter l'oxymoron thématique représenté par le rapprochement entre maternité et mort:

> de fièvre et de soif: l'aïeule au clavier souvent si souvent la taille ample (dix-sept fois, oui, dix-sept fois) les mains les touches tandis que ça bouge dans le ventre dans la pièce à composer quelque valse brillante. je l'imagine assise grande et triste […] le devoir poursuit jusqu'à éteindre. il était alors question de démêlés avec *la mort* (*la mort*, *la mort*, dira-t-elle, je l'ai vue dix-sept fois). (*Ibidem*: 27. C'est nous qui soulignons)

La pauvre femme, qui rappelle la Rose-Anna de *Bonheur d'occasion* (Roy 1945), "avait eu dix-sept enfants en seize ans. Sans aucun couple de jumeaux" (Dupré 2014: 71), à une époque – celle du deuxième après-guerre – où une grossesse difficile équivalait, trop souvent, à la mort de la mère; elle correspond également à la figure de la "femme-matrice" (Schneider 2006: 247), dont le ventre fécond devait nécessairement recouvrir le rôle non requis d'incubatrice pour pallier son "manque primordial" (*Ibidem*: 245) par rapport à la vertueuse contrepartie masculine. Le corps maternel est ainsi réduit en fragments, déchiré, tourmenté non seulement par le poids d'un ventre qui, jour après jour, devient de plus en plus lourd, mais aussi par ses angoisses et préoccupations; consciente des contractions lancinantes qui la vont conduire à l'énième accouchement, Octavie est pourtant décrite dans un moment de calme apparent, assise placidement au piano et recueillie dans ses pensées inextricables. Cependant, une atmosphère funèbre et inquiétante imprègne la scène, puisque "la mort" est nommée trois fois dans le même vers: une redondance qui a l'air d'un triste présage et qui transforme le don de la maternité en "une punition" (Dupré 2014: 72), une peine inévitable transmise de mère en fille, depuis toujours.

La thématique du corps-fragment brisé par la douleur revient également dans la quatrième section du recueil, "Lieux réversibles", où l'écrivaine retourne sur la dimension intimiste et féminine en donnant voix à "elle", héroïne anonyme. La scène proposée est apparemment banale: c'est le soir et une femme marche dans la rue; néanmoins, elle se sent de plus en plus inquiète, puisque quelqu'un est en train de la suivre:

> elle avance lisérée à petits pas l'œil à faire le guet flairant le prédateur flairée, lui semble-t-il, en proie toujours fuyante elle avance répète les mêmes trajets sans cesse à garder ses distances des crampes au creux de la rue elle sait ces yeux qui la détournent de son propos emprunte des détours où circuler sans surveillance.
>
> un parcours aux horreurs familières déplacées dans le noir […]. (Dupré 1983: 67)

Son angoisse, condensée dans son corps-fragment tremblant, est représentée à travers plusieurs éléments physiques, avec une attention particulière aux spasmes musculaires évoqués par les périphrases "[l]es crampes au creux de la rue" (*Ibidem*: 67), "les muscles se détendent" (*Ibidem*: 68), "[l]es crampes à l'estomac" (*Ibidem*: 69), "le nerf brisé" (*Ibidem*: 70), "le corps éclate en des démembrements inévitables" (*Ibidem*: 71). Cet inquiétant "démembrement" est également anticipé par le *climax* "peur panique angoisse" (*Ibidem*: 70) et par la sinistre ré-

pétition du terme "tranches" à l'intérieur du vers "*tranches* de vie comme on dit de pain le quotidien par *tranches* le texte à défaut la gorge *tranchée*" (*Ibidem*: 70. C'est nous qui soulignons).

Bien que tout semble annoncer "l'horreur la torture […] les perversions du patrimoine" (*Ibidem*: 70), peut-être un féminicide consommé dans une rue nocturne, l'auteure ferme la section sur un message d'espoir, en rappelant qu'à la violence incompréhensible du monde s'oppose, avec fierté et "malgré la peur" (*Ibidem*: 72), le courage inné "des femmes qui renversent l'histoire" (*Ibidem*: 72): le corps-fragment féminin, investit du germe de la résilience, devient donc le symbole puissant d'une révolution féministe désormais possible.

4. Le corps-fragment et la maternité

Le *leitmotiv* de la maternité e de la filiation est par contre approfondi dans la troisième section, consacrée entièrement au corps maternel et intitulée justement "Les désordres du privé": si, d'une part, la dimension corporelle est ici bouleversée, fragmentée par toute sorte de "désordres", de l'autre on entend, lucide, la dénonciation engagée de la poète, qui reprend, non par hasard, le slogan féministe "Le privé est politique". Dans ces pages explicitement autobiographiques, Dupré décrit les vicissitudes ordinaires d'une femme qui est mère, mais aussi travailleuse – "elle travaille, elle n'a personne pour la faire vivre" (*Ibidem*: 46) –, submergée par les tâches typiques de l'adulte moderne et en équilibre précaire entre l'être génitrice et le désir d'écriture et d'émancipation: la corporalité féminine devient donc l'objet d'une fragmentation perpétuelle entre des "inévitables dédoublements" (*Ibidem*: 43).

La section raconte en effet les "inquiétantes linéarités pour de semblables journées" (*Ibidem*: 43) d'une femme et mère ordinaire, divisée entre sa famille et son travail d'écrivaine: "le programme: double. // l'instant du café le matin, les yeux dans la bouilloire. le geste, répété, le sac, l'école, la collation veux-tu. pas de tête pour la fiction, préoccupée par ma petite histoire, l'écriture tout au plus ménagère tournée vers la liste d'épicerie" (*Ibidem*: 45). Le corps féminin apparaît tout de suite emprisonné dans une double "histoire de femme" (*Ibidem*: 43) – la vie de l'écrivaine *versus* la vie de la mère –, tandis que la référence à la théorie de la "charge mentale" élaborée par Monique Haicault (1984) résonne avec puissance. Dupré se fait ainsi porte-parole de l'inconfort typique des génitrices modernes,

"coupables, coupables, […] aux prises avec d'inconciliables passions" (Dupré 1983: 57) et brisées entre plusieurs rôles et identités apparemment inconciliables:

> d'inévitables dédoublements et des schizophrénies historiques. choisir de l'œuvre ou l'enfant, le mode binaire de la définition, et voici que le moule colmate les désordres.
>
> la mère, contrainte à éloigner la fille, pour que l'écriture doucement se faufile au creux de leur séparation. je rêve de pages brossées à même des chevelures lisses de cognations ainsi retrouvées. (*Ibidem*: 48)

Cependant, contre toute attente, la lectrice et le lecteur assistent, dans ce passage fondamental, à une véritable épiphanie joycienne: un fragment corporel de la fille adorée – ses longs cheveux – trouve une correspondance inattendue, suggérée par le terme "cognations", avec les pages blanches encore à écrire, caressées, elles-aussi, par les mains de la poète. Cette "chevelure à natter" (*Ibidem*: 47) imprégnée de l'amour maternel fonctionne donc non seulement comme point de rencontre et de différenciation entre mère et fille, mais aussi comme occasion de réconciliation entre maternité et écriture:

> "fais-moi ma séparation". la mère, la fille, ce regard: de l'autre et pourtant la lignée. je trace dans les cheveux. la paume, la caresse, les nattes comme prétexte. absorbée dans ma transparence jusqu'à m'y perdre, le désir n'a de nom que le sien. habitée par une chevelure, je la porte, contre la mort. (*Ibidem*: 44)

La séparation – indispensable et inévitable – entre mère et fille est ensuite confirmée par un jeu de regards et de reflets qui a lieu "devant le miroir au réveil […] quand tout vraiment me rappelle au miroir" (*Ibidem*: 43), dans une situation qui évoque le célèbre "stade du miroir" théorisé, en psychanalyse, par Jacques Lacan (1949). Selon Anne-Marie Jézéquel,

> [c]e mot crucial de "séparation", […] pose toute la problématique du texte, alliant le quotidien au corps, au désir, à l'amour. C'est aussi une volonté de faire la séparation de manière à ne pas reproduire mentalement chez sa fille le modèle maternel que la narratrice a connu. Une telle action n'a pas de but égoïste, mais va dans un souci d'établir une indépendance filiale sans avoir à subir une mère controllante [*sic*], accaparante […]. (Jézéquel 2006: 139).

Si la mère correspond, chez Dupré, à la "figure-seuil" (Brassard 2009: 44) par excellence, dans *La peau familière* l'auteure met en scène, pour employer un autre terme lacanien, la "sépartition" (Lacan 2004) définitive de son enfant, qui va s'accomplir, tôt ou tard, à l'âge de l'adolescence: "[p]our la fille, c'est la guerre

pour la féminínité, la mère qu'il faut à la fois imiter et éclipser" (Dupré 2014: 212), une deuxième rupture symbolique du cordon ombilical qui désigne, *de facto*, l'éloignement irréversible entre les deux femmes et leurs corps brisés désormais lointains.

5. Le corps-fragment et le désir érotique

La sixième et la septième section, finalement, sont caractérisées par une forte composante érotique, où, naturellement, le corps est protagoniste: dans ce cas, la dimension physique est fragmentée par la contraction du spasme sexuel, pendant l'expérimentation de l'abandon total au plaisir charnel. Si, d'une part, il est intéressant de rappeler que l'étymologie du lexème "sexe" dérive, selon certains, de la racine latine *sec-* du verbe *secare*, c'est-à-dire couper, séparer, distinguer, de l'autre on ne peut pas oublier non plus que, pour Barthes, le discours amoureux et, par conséquent, sensuel, est nécessairement et merveilleusement fragmentaire:

> (Je voyais tout de son visage, de son corps, froidement: ses cils, l'ongle de son orteil, la minceur se des sourcils, de ses lèvres, l'émail de ses yeux, tel grain de beauté, une façon d'étendre les doigts en fumant; j'étais fasciné – la fascination n'étant en somme que l'extrémité du détachement – par cette sorte de figurine coloriée, faïencée, vitrifiée, où je pouvais lire, sans rien y comprendre, *la cause de mon désir*.) (Barthes 1977: 86. C'est Barthes qui souligne)

Les deux dernières parties de *La peau familière* reprennent donc l'idée barthienne de la fragmentation corporelle du désir, bien qu'avec des solutions esthétiques différentes. D'un point de vue sémantique, bien que dans "Sargasso Sea" la sexualité soit vécue sans remords ni pudeurs, les vers de "Programme double" présentent, comme le suggère le titre, une dichotomie profonde entre passion et chasteté, signalée d'ailleurs par la prédominance de la couleur grise.[14] Dès l'*incipit*, en effet, le *je* lyrique semble clivé entre l'appétit sexuel et une résistance apparemment immotivée:

[14] La nuance grise et le clair-obscur de la pénombre du soir, dominants dans la section, amplifient en effet l'indécision du *je* lyrique. Voir les passages suivants: "une écriture grise" (p. 95); "les pudeurs // ni noires ni blanches" (p. 97); "*l'image claire-obscure de la performance*", "*quand les poils s'impriment dans la pénombre*", "les voluptés au rythme des ventres gris" (p. 99). C'est Dupré qui souligne.

> Ici, d'autres traces. une écriture grise qui s'efforce à la description, l'instant précis du spasme, le geste de la hanche entrouverte
>
> confesser des impudeurs où la théorie accuse […] le poids de l'histoire imprégné dans le nuque sans doute et pourtant l'émeute encore devant certaines indécences
>
> L'ORTHODOXIE N'AGIT PAS OÙ COMMANDE LE DÉSIR. (Dupré 1983: 95. C'est Dupré qui souligne)

La section est construite à partir de ce dualisme, où le corps est brisé entre les "menaces de la séduction" (*Ibidem*: 96) et une titubance pudique. La pulsion sensuelle, retenue inutilement pendant les "pieuses discussions" (*Ibidem*: 96), s'insère dans un *climax* ascendant du désir qui, inévitablement, va se laisser corrompre par les "pièges de la modernité" (*Ibidem*: 97), jusqu'à se perdre dans le "rythme des ventres gris" (*Ibidem*: 99) et céder à l'instinct sexuel:

> au fond de la culotte des lettres d'amour ces chastes géométries ça fait écran aux fragiles chaleurs comme une ardeur dans la coulée machinale. quelques lignes dans la paume qui apaise les orifices et l'évidence au moment d'éteindre, sceptiques
> NE PLUS NEGOCIER DÉSORMAIS LES TERMES DE LA PASSION. (*Ibidem*: 98. C'est Dupré qui souligne)

La situation change radicalement dans la section suivante, où la passion est en revanche destinée à vaincre toute hésitation avec l'évocation mélancolique d'un amour de jeunesse estival désormais lointain: "c'était l'été de quoi me souviendrais-je au juste" (*Ibidem*: 103), annonce, avec un jeu d'homophonies, la poète, en délinéant nostalgiquement le littoral utopique de "SARGASSO SEA plage électrique" (*Ibidem*: 104. C'est Dupré qui souligne), théâtre d'une sexualité audacieuse.

Le corps est ici chargé d'une pulsion érotique explicite, que Dupré n'hésite pas à décrire dans le moindre détail à partir de différents éléments physiques, fragments d'un discours amoureux et sensuel où la peau revêt toujours un rôle central: le terme est en effet répété six fois – sept si on considère son synonyme "épiderme" (*Ibidem*: 115) –, afin de souligner l'importance viscérale de l'appareil tégumentaire humain, canal sensoriel privilégié du contact intime. La poésie dupréenne se sert en fait de la concrétude des cinq sens pour représenter la rencontre érotique: on retrouve donc de nombreuses références liées à la sphère du

toucher, parfois renforcées par la superposition avec goût et odorat,[15] mais aussi l'évocation aux caresses sensuelles à la nuque ou aux cheveux[16] et plusieurs allusions à l'acte sexuel.[17]

La poésie de "Sargasso Sea", construite avec une accumulation longue et méticuleuse de fragments corporels, étonne ainsi la lectrice et le lecteur par ses paroles explicites, tout en décrivant la symbiose extatique et charnelle de deux sujets qui se con-fondent dans l'union de leurs corps: "ma nudité au jour le jour, je la serrais contre moi, tout était *fragment*, indécision: un enfer noir, cette limite velue, je m'y enlisais et l'été prenait la dimension précise d'une silhouette, la tienne" (*Ibidem*: 121. C'est nous qui soulignons), révèle d'ailleurs Dupré. L'identité singulière, "cette silhouette découpée " (*Ibidem*: 103) annoncée au début de la section, va ainsi être projetée et dilatée au-delà de son périmètre corporel, dans un *nous* insécable, jusqu'à rejoindre l'extase parfaite de la "sexion" nancyenne (Nancy 2006: 34).

6. Conclusion: persistance de la thématique du corps-fragment chez Dupré

Ainsi, *La peau familière*, qui commence avec des images déchirantes "à frôler la peau" (Dupré 1983: 9) et se poursuit dans l'odeur extemporanée "des huiles sur la peau, mère fille ensemble dans la baignoire" (*Ibidem*: 52), se ferme sur le trinôme idyllique composé par "la peau, l'été, la plage" (*Ibidem*: 104): le triptyque poétique du corps-fragment – le corps-fragment et la douleur, le corps-fragment et la maternité et le corps-fragment et la pulsion érotique – ne va pourtant pas s'épuiser avec la conclusion du recueil, mais continuera à occuper un rôle charnière dans

[15] Voir les passages suivants: "le sable sous mes ongles" (p. 103); "je traçais des graffiti sur le sable, j'étais là entendue là", "ce profil que mon doigt suivait lentement le nez la bouche si lentement d'un seul geste lent" (p. 104); "je traçais des lignes, des vagues lignes de cœur, de temps" (p. 105); "j'avais envie d'étreindre, de l'étreindre, suivre mon doigt sur sa peau" (p. 106); "je dessinais sur la peau des villes retroussées où la main se risquait" (p. 107); "de mes doigts et de ce goût de sel, d'huile" (p. 109); "nous mesurions nos repères à des rares stridences en écho sur nos caresses" (p. 114); "le grain de l'épiderme lentement léché un goût de sel" (p. 115); "nous ramassions nos mains pour les tendres tatouages" (p. 121).

[16] Comme dans les exemples qui suivent: "la nuque tendue" (p. 104); "il y a avait une odeur, une odeur de cheveux salés […] // […] l'enfer dans tes cheveux" (p. 108); "et nos nuques défaites" (p. 118).

[17] Par exemple: "y a-t-il un lieu pour la lèvre autrement la mer et tant de jambes ouvertes", "là où le rythme tombe sur le ventre" (p. 105); "pas de mots pas de larmes mais des os seulement au milieu du spasme", "le sursaut étroit le ventre" (p. 107); "le ventre plein de fille" (p. 109); "une rumeur, cette usure accordée à nos sexes comme un long recueillement" (p. 122); "je faisais glisser ma chemise jusqu'à ta hanche" (p. 125).

l'univers créatif dupréen, qui restera d'ailleurs toujours penché sur une analyse attentive de la dimension physique.

Il suffit de penser, par exemple, à quelques titres d'ouvrages, comme *"Quand on a une langue on peut aller à Rome"* (1986), *Une écharde sous ton ongle* (2004) et *La main hantée* (2016), où la présence corporelle est annoncée par synecdoque – respectivement par l'évocation de la langue, de l'ongle et de la main – et ensuite approfondie dans les textes, bien que la problématique du corps fragmenté et fragmentaire accompagne très souvent d'autres thèmes importants reliés à la vie de l'auteure. Par exemple, la relation entre mère et fille et le rapport controversé avec ce "corps semblable" (Dupré 2006: 89) est au centre du texte théâtral *Tout comme elle*, du passionnant récit autobiographique *L'album multicolore* (2014) et de plusieurs nouvelles proposées dans *L'été funambule* (2008), tandis que la sphère sexuelle est en revanche le noyau thématique des recueils *Où* (1984), *Chambres* (1986), *Bonheur* (1988) et *Tout près* (1998), qui évoquent "le bonheur des ongles qui s'agrippent" (Dupré 1988: 71) et, sans éviter la manifestation d'un *je* lyrique explicite et audacieux, décrivent "l'instant où tu me renverses jusqu'au bord des lèvres: je suis alors très nue sous ma robe" (Dupré 1984: 5). Si, finalement, l'écriture érotique est également centrale dans les romans *La memoria* (1996) e *La Voie lactée* (2001), la représentation et l'exaspération de la douleur, non sans une dénonciation puissante et lucide de toute cruauté humaine, transforment violemment la parole poétique dupréenne en "sang craché sur la page" (Dupré 2016: 40): cette "écriture de la blessure" (Paterson 2009: 13) persiste dans plusieurs écrits, des vers rageux de *Plus haut que les flammes* (2010) à la tragédie familière racontée dans son dernier roman *Théo à jamais* (2020).

Références bibliographiques

Bibliographie primaire

Dupré, L.
1983 *La peau familière*. Montréal: Rémue-menage.
1984 *Où*. Montréal: Nouvelle Barre du jour.
1988 *Bonheur*. Montréal: Rémue-menage.
1989 *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Montréal: Remue-ménage.
2006 *Tout comme elle*. Montréal: Québec Amérique.
2014 *L'album multicolore*. Montréal: Héliotrope.

Bibliographie secondaire

Barthes, R.
1977 *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
2002 "Délibération". In: Marty, É. (éd.) *Œuvres complètes* (V). Paris: Seuil, 668-681.
Bauman, Z.
1995 *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*. Oxford/Cambridge: Blackwell.
Boisclair, I. – Dussault Frenette, C.
2014 "Mosaïque: l'écriture des femmes au Québec (1980-2010)". *Recherches féministes* 27(2), 39-61.
Brassard, D.
2009 Fenêtre sur corps: l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré. *Voix et Images* 34(2), 43-58.
Brochu, A.
2009 "De la maturité à l'accomplissement: La trajectoire poétique de Louise Dupré". *Voix et Images* 34(2), 29-41.
Dolce, N.
2015 "*Plus haut que les flammes*: 'Ton poème a surgi de l'enfer'". *Nouvelles Études Francophones* 30(1), 16-31.
Dupré, L.
1996 "Quelques notes sur la critique femme". *Tangences* 51, 144-156.
Gorer, G.
1955 "The Pornography of Death". In *Idem* (ed.) *Death, Grief, and Mourning*. New York: Doubleday, 192-199.
Gould, K.

1988 "L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret". *Voix et Images* 14(1), 31-38.

Haicault, M.

1984 "La gestion ordinaire de la vie en deux". *Sociologie du Travail* 3, 268-277.

Jézéquel, A.-M.

2006 *Louise Dupré: Les espaces de l'écriture.* Thèse de Doctorat. University of Cincinnati.

Kapeliouk, A.

1982 *Sabra et Chatila: Enquête sur un massacre*. Paris: Seuil.

Lacan, J.

1949 "Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je: telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique". *Revue française de psychanalyse*, 449-455.

2004 *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*. Miller, J.-A. (éd.). Paris: Seuil.

Lyotard, J.-F.

1979 *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.

Martin, J.-P.

1994 *Henri Michaux écritures de soi expatriations*. Paris: Corti.

Nancy, J.-L.

2006 "Il y a du rapport sexuel – et après". *Littérature* 142, 30-40.

Nochlin, L.

1994 *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames & Hudson.

Paterson, J. M.

1993 *Moments postmodernes dans le roman* québécois. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.

1994 "Le Postmodernisme québécois. Tendances actuelles". *Études littéraires* 27(1), 77-88.

2009 "Entretien avec Louise Dupré". *Voix et Images* 34(2), 11-23.

Roy, G.

1945 *Bonheur d'occasion*. Montréal: Pascal.

Saint-Martin, L.

1992 "Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec". *Voix et Images* 18(1), 78-88.

Scarpetta, G.

1985 *L'impureté*. Paris: Grasset.

Schneider, M.

2006 *Le paradigme féminin* (2ème éd.). Paris: Flammarion.

Scotto, F.

2019 *Le corps écrivant. Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi*. Torino: Rosemberg & Sellier.

St-Germain, Ph.
2019 *Kaléidoscorps. Sur quelques métamorphoses corporelles dans la littérature Québécoise*. Longueil: L'Instant même.
Valéry, P.
1960 "L'idée fixe ou Deux hommes à la mer". In: *Idem*, *Œuvres* (II). Paris: Gallimard.

ELENA RAVERA

University of Bergamo
elena.ravera@unibg.it
ORCID code: 0000-0001-6882-2981

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2719-4418, 2021, No 2 (2), s. 63–73

AZIZ AMAHJOUR
Universidad Mohamed I

Escuela y poder en el Protectorado español en Marruecos

Resumen

Para extender su poder sobre los territorios que le ha tocado ocupar en el Norte de África, España tuvo que valerse de una maquinaria bien compleja, donde la escuela y la enseñanza jugaron un papel primordial. Nuestro objetivo en este artículo es analizar cómo fue la introducción de la enseñanza moderna en Marruecos y cómo participó la escuela –y junto a qué otros aparatos– al control y a la extensión y consolidación del poder de España en el norte de Marruecos.

Palabras clave: Protectorado español, Marruecos, Escuela, Control, Poder.

Abstract

To extend its power over the territories that it had occupied in North Africa, Spain had to make use of a very complex machinery, where schools and education will play a fundamental role. Our objective in this article is to analyze how modern education was introduced in Morocco and how the school participated –and along with what other devices– in the control and extension and consolidation of Spanish power in northern Morocco.

Keywords: Spanish Protectorate, Morocco, school, control, power.

Después de repartirse las potencias coloniales el Sur del Mediterráneo, y quedarse España, como minipotencia que era, con "…pequeños

«bocados» de África en el reparto del pastel colonial"[1], el país ibérico tuvo que extender su poder sobre los territorios por él oficialmente ocupados. Para ello tuvo que emplear una compleja maquinaria, que en algunos de sus aspectos ya contaba con antecedentes que se remontaban a intervenciones anteriores en el Norte de África.

1. Antecedentes del ejercicio de cierto poder de España en África

Aunque la presencia de España, desde hacía ya siglos, en algunos presidios como Ceuta y Melilla, el Peñón de Vélez de la Gomera, el Peñón de Alhucemas, Las Islas Chafarinas, entre otros, supuso un buen apoyo para la intervención del país ibérico en Marruecos, el acontecimiento y la fecha que marcan el inicio de una intervención de mayor alcance fue la llamada Guerra de Tetuán o Guerra de África, acaecida en la segunda mitad del siglo XIX (1859-1860).

Fue esta la primera intervención militar de envergadura que protagonizó España en contra de Marruecos. Gracias a la campaña militar, España tuvo presencia en África a otros niveles: a nivel de medios de comunicación, a nivel cultural y a nivel educativo.[2] La introducción de la imprenta tuvo un papel primordial en todo ese proceso. Gracias a esa guerra, se introdujo la máquina de Gutenberg en Tetuán, después de ganada la ciudad y alrededores, evidentemente, como aparato para servir a la acción militar. Se lanzó así el primer periódico de expresión española en África: *El Eco de Tetuán*, el 1 de marzo de 1860, que marcaría el inicio de lo que sería una larga y continúa actividad periodística

---

1 Frase de María Rosa de Madariaga, de su Prólogo a la obra del historiador marroquí Mimoun Aziza (2003: 14).-

2 Aunque a decir verdad, los orígenes de la acción educativa española en Marruecos parecen remontarse a la segunda mitad del siglo XVIII, a raíz de la abolición de la esclavitud por los dos países, y, por ende, de la llegada de cristianos libres al país. La aparición de las primeras escuelas fue obra de los franciscanos (que ya estaban instalados en Marruecos con iglesias abiertamente toleradas por el Sultán) con el objetivo de atender a los hijos del cada vez más elevado número de residentes. A este tema nos habíamos referido en nuestro artículo *Políticas educativas y culturales españolas en África: Reflexiones en torno al periodo del Jalifa Muley El Hasan (1925-1956)* (Amahjour 2016).-Para este tema véase también *La iglesia española en el Magreb y sus aportaciones culturales* de Laurido Díaz (1993).

y también cultural en el país.[3] Enlazaría con la segunda etapa de intervención, la instauración del Protectorado, ocasionada tanto por factores internos como externos. Los primeros venían arrastrándose desde la misma Guerra de Tetuán y a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX: un sistema administrativo incapaz de controlar todo el todavía llamado entonces Imperio, y una economía muy empobrecida y arbitraria, hundida por la resistencia de la mayoría de la población a pagar tributos y por el descontrol de los impuestos aduaneros. Mientras que los segundos se pueden resumir en "Un conjunto de fuerzas externas [que] motivó la modificación de la realidad tradicional haciendo que el destino del país dependiera de los acuerdos entre las grandes potencias extranjeras." (Akmir 2009: 77)[4]

2. España en Marruecos. El Protectorado

La introducción efectiva, aunque tímida, fue incluso antes de 1912, a raíz de la Conferencia de Algeciras celebrada entre los meses de enero y abril de 1906[5], que resultó en la repartición de Marruecos entre Francia y España, quedándose esta con lo que se conocerá luego con el nombre del Marruecos español. Por otro lado, evidentemente, la presencia española en Marruecos no se hizo oficial hasta después de la firma del acuerdo franco-español en noviembre de 1912. Sin embargo, eso no quiere decir que España pudo extender su poder fácilmente sobre el territorio: lo fue haciendo y consolidando de forma paulatina durante muchos años. Efectivamente, a excepción de algunos puntos urbanos, gran parte de la zona se mantuvo sin pacificar hasta 1927.

---

3 Aunque de *El Eco de Tetuán* va a aparecer un solo número, la actividad va a continuar con *El noticiero de Tetuán* que posteriormente se va a fusionar con otro periódico, el *Norte de África*, bajo el nombre de *La Gaceta de África*.

4 Para mayor información sobre los factores que explican la intervención extranjera en Marruecos, véase todo el segundo capítulo de esta interesantísima obra, del historiador marroquí Youssef Akmir, titulado *Marruecos y los orígenes de la empresa colonial española del siglo XX* (2009: 77-132).

5 En la que participaron varias potencias, con la insistencia de Alemania en tener su parte en Marruecos por la fuerte potencia que era y por ciertas razones que esgrimía (de que Marruecos contraía una considerable deuda con bancos alemanes). Pero que al final los resultados de la Conferencia, gracias a la acción de Reino Unido, frenaron las ambiciones del país germánico.

Para conseguirlo, o sea para extender su poder sobre el territorio, España se tuvo que valer de una compleja maquinaria. Tuvo que emplear muchos elementos y llevar a cabo muchas obras relacionadas con la infraestructura, que si bien estaban contempladas como modernización del país, también servían como parte de esa compleja maquinaria para el control y el dominio del territorio. La construcción de carreteras, ferrocarriles, puertos, pistas de aterrizaje o pequeños aeropuertos, de algunas prisiones, de zocos y mercados, de hospitales, etc. son obras que consolidaron la presencia española en la zona. En muchas ocasiones los mismos presos sirvieron de mano de obra, evidentemente gratuita, para la construcción de carreteras y otros trabajos.[6]

Por supuesto, y desde los primeros años del Protectorado, se construyeron también escuelas, colegios e institutos, principalmente en centros urbanos y en puntos próximos a éstos. Como veremos más adelante, ello formaba parte también de esa compleja maquinaria de la que hablábamos y que España empleó en su introducción en el país y en su pacificación y control. En la realidad y en los objetivos de estas instituciones y su relación con el Poder nos vamos a centrar a continuación.

3. Escuela y poder o la enseñanza como aparato de intervención y control de España en Marruecos

La relación de la escuela, y de la enseñanza en general, con el Poder es una realidad que se ha dado siempre en la operación de intervención de un(os) país(es) por otro(s); se ha repetido a lo largo de la historia. Uno de los ejemplos más ilustrativos quizás sea la conquista y ocupación de América por parte de España. Allí, como bien se sabe, junto a la evangelización y la imprenta, la enseñanza –religiosa y en general– jugaron un papel primordial en la dominación de los territorios y sus gentes. Ya en las primeras décadas de su intervención (en el siglo XVI) España introdujo la imprenta y construyó colegios y universidades que servirían para dicho fin. Lo mismo va a hacer en Marruecos como ya referimos arriba, desde la Guerra de África y luego desde la instauración del Protectorado. Si en América y también en Guinea Ecuatorial, su única colonia en África subsahariana, la ense-

[6] Hasta día de hoy sobrevive en la memoria popular de Tetuán y Provincia el recuerdo del empleo de los presos de la prisión de Wad-Law en la construcción de la antigua carretera que unía este pueblo (ahora ya ciudad) con la que era la capital del Protectorado.

ñanza religiosa y la evangelización fueron un instrumento decisivo y muy eficaz en el control de aquellas tierras, por otro lado, en Marruecos, España no podía valerse de lo mismo ni llevar a cabo la misma misión. En los acuerdos para la instauración del Protectorado, el respeto a la identidad y religión de los autóctonos era una condición *sine qua non*.

España tuvo que recurrir a la enseñanza moderna en cuyo programa incluso se contemplaba la enseñanza de la lengua árabe y de la religión islámica. Ya desde los primeros años del Protectorado, como dijimos arriba, se construyeron escuelas, colegios e institutos, valga la pena recordarlo, como parte de esa compleja maquinaria empleada para la intervención, pacificación y control del país. No cabe duda de que España –como Francia en el centro del país– se sirvió de la enseñanza como aparato de control, al menos en las zonas urbanas y en las próximas a estas, ya que en las rurales tuvo que recurrir a otros métodos[7].

Un examen de la aparición, distribución y proliferación de los centros educativos en la Zona del Protectorado nos puede poner ante la importancia de este hecho. El tercero y último apartado de nuestro artículo mencionado anteriormente,[8] *La enseñanza como parte del aparato de intervención y control de España en Marruecos* (Amahjour 2016), lo habíamos dedicado, aunque de forma somera y resumida, al examen de esta cuestión. Allí, partiendo de los datos que ofrecen los trabajos de Irene González (2006, 2010), aducimos que en los primeros cuatro años de la instalación del Protectorado, el gobierno español creó escuelas en once localidades diferentes; entre 1916 y 1927 esta cantidad se elevó a dieciséis. Sin embargo, durante el período que va de 1927 a 1936, el número se duplicó alcanzando treinta y tres localidades nuevas. Como se puede apreciar, tal realidad es una clara prueba de que antes de la

[7] En las rurales de difícil acceso, la administración colonial recurría a otros sistemas. Uno de los más conocidos y eficaces –además de la figura del Interventor (siempre español) y del Sheij (siempre marroquí), especie de gobernador o jefe de una cabila– era el llamado sistema de *Lqayed del 3ashra*, que consistía en tener un llamado "qayed" (una especie de pequeño o seudo gobernador) a cargo de un grupo de personas que no "superaba" las que podían componer unos diez núcleos familiares. Este "qayed" se encargaba, en teoría, de gestionar para su grupo todo lo relativo a la relación entre el ciudadano y la administración, pero su papel principal era de tener controlado el parámetro y el grupo del que se hacía responsable. Información recogida de fuentes orales de varios informantes de Tetuán y provincia.

[8] Véase la segunda nota del presente artículo.

pacificación o control del territorio (1927) se hacía muy difícil extender el desarrollo de actividades educativas por los puntos más candentes, que eran, generalmente, puntos rurales, sobre todo los montañosos y de difícil acceso en Yebala y en el Rif. Por supuesto, queda patente que la apertura de escuelas fue un fenómeno relacionado con la evolución del control español del territorio: cuanto más control, más escuelas; y cuantas más escuelas, más eficaz se hacía el control.

En un principio, la construcción de centros educativos españoles en Marruecos tenía el objetivo de facilitar que a ellos acudieran los hijos de los residentes españoles en la zona, como bien se sabe[9] Solo más tarde el programa educativo se fue extendiendo para acoger a los hijos de los autóctonos también, lo que conllevó la diversificación de dichos centros, y al mismo tiempo de una incipiente –que se convertirá en continua– segregación. Los primeros estaban reservados, exclusivamente, para los hijos de españoles, y era muy raro que algún marroquí accediera a este tipo de centros, llamados de hecho Escuelas españolas, con la excepción muy puntual de algunos hijos de ciertos autóctonos influyentes y en estrecha relación con los colonos, los llamados الأعيان (notables).

Los segundos, aunque en realidad eran anteriores a los primeros, fueron las llamadas Aulas o escuelas consulares, que pasaron a denominarse Escuelas hispano-árabes. Estaban destinadas a la población musulmana y, pese a que combinaban el modelo europeo con la enseñanza tradicional marroquí dando religión y lengua árabe, su política rozaba el asimilacionismo, si no era éste su objetivo principal. De hecho, pretendía preparar una población musulmana de cultura afín a la española, que le podía servir en las tareas de traducción, interpretación e información, para así conseguir una mayor extensión y difusión de la cultura española entre los autóctonos y, por ende, de un poder político

[9] Siempre ha sido así. Recordemos que ya a mediados del siglo XVIII lo habían hecho los franciscanos construyendo las primeras escuelas españolas para éste fin; y lo mismo va a pasar incluso con la aparición del último Centro educativo español en lo que era el antiguo Protectorado a cinco años de la Independencia (1961), cuando un Patronato Empresarial español de la ciudad de Tetuán instó al Consulado español de la ciudad y, a través de éste, a la Embajada para la creación de un Centro de Formación Profesional, el Instituto de Formación Profesional Juan de la Cierva, para atender a algunos de los hijos de las familias españolas que seguían residiendo en el país. Pero que actualmente, como es natural, atiende a la población autóctona.

cada vez mayor. Según refiere Irene González, con la creación de estas escuelas "El gobierno español seguía, de esta forma, el modelo creado por Francia en Argelia en la primera mitad del siglo XIX con las escuelas franco-árabes y que en los primeros años del siglo XX había trasladado a Marruecos" (2010: 88).

El tercer tipo de centros educativos son las Escuelas hispano-hebreas, creadas para ser atendidas por los marroquíes de religión judía. En realidad, se trataba más bien de la consolidación de un modelo mediante la introducción de enseñanzas y metodologías modernas, puesto que ya existían en el país desde finales del siglo XIX gracias a la llamada Alianza Israelita Universal.

Tanto los primeros como los segundos se convirtieron en un espacio de difusión de la lengua y cultura españolas entre la población marroquí musulmana, favoreciendo la formación de una élite marroquí afín a la cultura del país interventor y a veces incluso a su ideología. Era un proyecto de Estado, bien consciente y meditado: el mismo Alto Comisario de España en Marruecos de principios del Protectorado, Don José Marina Vega, así lo reconocía, calificando a la enseñanza como "uno de los medios más eficaces de civilización y penetración de que podemos disponer".[10]

Para tocarles la fibra sensible tanto a musulmanes como a judíos, en este caso, España no dudaba en emplear, también en las escuelas evidentemente, un discurso que evocaba un pasado común y un espacio que acogió a las tres comunidades y confesiones durante siglos, contándolo todo de forma positiva y algo idealizada. La finalidad era, por un

[10] Lo hacía dando cuenta de la organización del servicio de estadística escolar de la Zona, Tetuán 2 de julio de 1914. Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Sección África, Dirección General de Marruecos y Colonias: sección de educación, Caja M-324, Exp. 7. Información sacada del artículo de Irene González (2006: 163). Este enfoque y los trabajos que vinculan enseñanza y poder en el Protectorado realmente son y siguen siendo escasos, tanto de la parte marroquí como de la parte española. Quizás una de las investigadoras −e investigadores− que más se han centrado en el tema recientemente sea la misma Irene González. A éste tema ha dedicado varios artículos y una investigación de mayor envergadura, su tesis doctoral ya mencionada. Un posicionamiento muy objetivo y muy atrevido, por cierto, siendo ella española. Al parecer algunos estudios sobre el tema en relación con el Protectorado francés y con Argelia fueron la base de algunos de sus postulados. Eso deja entender al menos en la misma introducción de su tesis doctoral (en las páginas 16-17 sobre todo).

lado, intentar legitimar su presencia en el país, y, por otro, calar hondo en la personalidad de los autóctonos con el fin de ganárselos, tenerlos de su lado y así controlarlos a ellos y a su territorio. España llevó a cabo esta misma estrategia incluso antes de la instauración del Protectorado, cuando solo existían escuelas franciscanas o algunas privadas de corte laico. Es muy ilustrativo el fragmento siguiente del discurso del Cónsul de España en Larache, Don Teodoro de Cuevas, dirigiéndose a alumnos musulmanes y judíos en una visita que realizó a una escuela de Alcazarquivir allá por el año 1887. Decía:

> ¿No sois acaso por vuestros ascendentes antiguos hijos de España? ¿No podríais si Dios así lo dispusiese, volver a ser algún día queridos ciudadanos de nuestra gran Nación? Amadla cual se merece a esa querida España, ya que a ella os enlazan desde el pasado, estrechos vínculos de sangre; consideradla como el bello ideal de vuestras más caras esperanzas. Las realizará todas. Hoy empiezan sus hijos a redimiros de la ignorancia y mañana... ¡Quién sabe qué clase de beneficios pueda mañana derramar ella misma sobre vosotros...! (2010: 81-82).

Con Francisco Franco, las escuelas hispano-árabes se sometieron a un proceso de marroquinización, pasando a llamarse Escuelas hispano-marroquíes. En realidad, este hecho lo había empezado la II República en el año 1935, una medida muy progresista, evidentemente, si la interpretamos en este contexto. Franco, sin embargo, eligió mantener ese proceso usándolo como estrategia diplomática que le permitió conseguir un mayor acercamiento a la población, confiriéndole de esta manera, además de poder militar y político, un cierto poder social-popular. Dicho proceso de marroquinización consistía en establecer una enseñanza basada en la lengua árabe en la mayoría de las materias, dotando los centros de profesores marroquíes y luego incluso de directores autóctonos. Seguramente lo hizo como táctica para complacer a los nacionalistas[11] que iban ganando fuerza, pero, sobre todo, para afianzar el control y extender el poder sobre la zona. De hecho, los nuevos directores trabajaban bajo la supervisión de un profesor o consejero español con el fin de seguir sus pasos de cerca y tenerlos controlados.

[11] Los nacionalistas marroquíes, evidentemente.

Por otro lado, Franco recurrió a otra estrategia de cara a otros fines: si en la escuela se valió de la marroquinización, en otros ámbitos recurrieron a la religión. Intentó convencer a los marroquíes musulmanes de que un mismo fin les unía con sus hermanos cristianos: luchar contra los infieles ateos, identificados con los republicanos. Una curiosa "cruzada", empleando incluso este mismo término, pero no de musulmanes contra cristianos, sino de ambos contra los "enemigos de la fe", lo que logró, consiguiendo alistar a un gran número de marroquíes para usarlos en la Guerra Civil[12].

Como se puede observar, además de la escuela y la enseñanza, en esa compleja maquinaria empleada por el Poder se debe incluir el uso de la religión. Es de notar que, de esa manera, el Poder va más allá de controlar el territorio para ganar a sus propias gentes, jugando con sus emociones y su lado más sensible.

Para concluir, podemos decir que en el título de este artículo *Escuela y poder en el Protectorado español en Marruecos*, ya se intuía parcialmente el resultado de nuestro análisis. Por un lado, la escuela ha jugado un papel preponderante en el control, dominio y consolidación del poder español en Marruecos. No en vano el emplazamiento de los centros educativos solía llevarse a cabo en puntos claves de los núcleos urbanos y en lugares estratégicos en las zonas rurales como los cruces de caminos, las inmediaciones de los zocos o cerca de los puestos de control u otro centro de la administración colonial. Pese a que hubo un contrapoder representado por cierto rechazo popular de la escuela, por considerarla *haram* (prohibido por la religión) incluso, la administración supo cómo triunfar en sus intentos, valiéndose de los autóctonos colaboradores y de los الأعيان o notables para convencer a las familias para que llevaran a sus hijos a la escuela: al ver que se enseñaban la lengua árabe y el Corán, se animaban; sin embargo, con la marroquinización, ese contrapoder se fue desapareciendo o, al menos, diluyendo. Algunos servicios que prestaba la escuela, como el comedor, funcionaban también de buen reclamo para que los niños y niñas fueran a los

[12] Muchos autores han estudiado este tema y este capítulo de la historia hispanomarroquí. Pero quizás *Los moros que trajo Franco* de María Rosa de Madariaga es la obra que más eco ha tenido entre investigadores, académicos e incluso entre los aficionados a la historia común de España y Marruecos.

centros educativos y, a través de ellos y ellas, podían llegar interesantes noticias sobre sus familias y comunidades.

Por otro lado, también llegamos a la conclusión de que la escuela fue un elemento muy importante para el Poder en su penetración, avance y control del país, como bien señalaba la frase del Alto Comisario de España en Marruecos Don José Marina Vega ("uno de los medios más eficaces de civilización y penetración de que podemos disponer"), si bien no fue, evidentemente, el único empleado. Más bien formaba parte de una compleja estructura en la que se emplearon los medios de comunicación, el desarrollo de la infraestructura –construcción de carreteras, ferrocarriles, puertos, aeropuertos, hospitales, prisiones, etc. como ya hemos referido al empezar este trabajo– y, evidentemente, la fuerza y la estrategia militar, recurriendo a alianzas que fueron decisivas para la total implantación y consolidación de la colonia.

Referencias bibliográficas:

Akmir, Y.

2009 *De Algeciras a Tetuán 1875-1906. Orígenes del proyecto colonialista español en Marruecos*. Rabat: Ediciones del Programa de Apoyo al Hispanismo Universitario Marroquí (2009) del Ministerio de Cultura Español, a través del Instituto Hispano-Luso de Rabat.

Alías Rodríguez, J. – González González, I.

2014 *100 AÑOS del Instituto Español LOPE DE VEGA de Nador 1914-2014*. Nador: Ediciones de IEES Lope de Vega.

Amahjour, A.

2016 *Políticas educativas y culturales españolas en África: Reflexiones en torno al periodo del Jalifa Muley El Hasan (1925-1956)*, en Actas del Coloquio Interna-

cional *El príncipe Muley El Hasan Ben El Mehdi Jalifa del Sultán en el Norte de Marruecos y en el Sahara* (Tetuán, 9-11 de octubre de 2014. Bajo el Patrocinio de su Majestad el Rey Mohamed VI) (Coord. Jafar Ben Elhaj Suolami). Tetuán: Publicaciones de la Fundación Mhammad Ahmed Benaboud.

Aziza, M.

2003 *La sociedad rifeña frente al Protectorado español de Marruecos [1912-1956]*. Barcelona: Ed. Alboranbellaterra.

González González, I.

2010 *Escuela e ideología en el Protectorado Español en el Norte de Marruecos (1912-1956)*, Tesis Doctoral (dirigida por Miguel Hernando de Larramendi) leída en la Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Humanidades de Toledo, Área de Estudios Árabes e Islámicos.

González González, I.

2006 *"De las escuelas hispano-árabes a las escuelas marroquíes. La instrumentalización franquista de un modelo educativo en el norte de Marruecos (1936-1956)"*, en *Actas del VI Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Sindicalismo y Cultura-CCOO de Aragón.

Laurido Díaz, R.

1993 *La iglesia española en el Magreb y sus aportaciones culturales*, en *Presencia cultural de España en el Magreb*, coordinación de Víctor Morales Lezcano. Madrid: Editorial MAPFRE.

Madariaga, M. R. de

1993 *Los moros que trajo Franco*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

Morales Lezcano, Víctor (coord.)

1993 *Presencia cultural de España en el Magreb. Pasado y presente de una relación cultural sui generis entre vecinos mediterráneos*. Madrid: Editorial MAPFRE.

Valderrama Martínez, F.

1956 *Historia de la acción cultural española en Marruecos*. Tetuán: Editora Marroquí de Tetuán.

AZIZ AMAHJOUR

Universidad Mohamed I
azizamahjour@yahoo.es
ORCID code: 0000-0002-5885-9139

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2719-4418, 2021, No 2 (2), s. 75–101

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura

La violencia implícita en el discurso narrativo: *La familia de Pascual Duarte*

Resumen

La animalización, la cosificación y la prosopopeya son recursos retóricos adecuados para presentar de manera implícita la violencia en un tipo de novelas, como *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, que reproducen sociedades en las que rigen las leyes de la agresividad, que afectan a seres irracionales y racionales. Estos recursos de la *elocutio* son muy efectivos cuando se imbrican con otros pertenecientes a los niveles narrativos y resultan sorprendentes si el estilo está alejado del exabrupto, porque actúan con mecanismos de sugerencia creando un trasfondo de primitivismo. Así sucede en la primera novela de Cela, donde la violencia y la denuncia social se ocultan bajo la sencillez expresiva y la selección de un narrador escéptico. Esta obra se integra en un importante grupo de relatos, especialmente europeos y americanos del siglo XX, que buscan distintas soluciones para la expresión literaria del conflicto.

Palabras clave: animalización, personificación, cosificación, violencia discursiva, novela, Cela.

Abstract

The animalisation, commodification and prosopopoeia are the appropriate rhetorical resources to present violence implicitly in novels, such as *La familia de Pascual Duarte* by Camilo José Cela. Such novels reproduce societies in which the laws of aggressiveness concerning irrational and rational beings are in force. These resources of *elocutio* are very effective when they are interwoven with others pertaining to the narrative levels and become remarkable if the style is distanced from outburst, because they act with mechanisms of suggestion, by creating an undercurrent of primitivism. This is the case in Cela's first novel, in which violence and social denouncements are concealed beneath the expressive simplicity and the choice of a sceptical narrator. This novel is part of an important group of narratives, especially European and American ones from the 20th century, which pursue different solutions for the literary expression of the conflict.

Keywords: animalisation, personification, commodification, discursive violence, novel, Cela.

1. Violencia discursiva en literatura

Entre las múltiples manifestaciones de la violencia se halla la lingüística, que en ocasiones incita a la física e inflige daños psicológicos. En literatura la exposición de la violencia, que suele ser de situación, meramente verbal o de ambos tipos, se oculta tras el cristal translúcido de la ficcionalidad. En los géneros en que el carácter ficticio del discurso se difumina y aumenta la mímesis con lo real, los vocablos coactivos o rebosantes de ferocidad pueden incidir en las acciones del receptor, como sucede en las proclamas, en la poesía dirigida y en modalidades literarias con componente histórico. Aunque no en exclusiva, los textos rebosantes de crueldad verbal proliferan en sociedades con fuertes dificultades y, sobre todo, si sufren una guerra o sus cicatrices. La palabra se convierte entonces en un arma que no está cargada de futuro, como auspiciaba Gabriel Celaya respecto a la poesía, pero sí contribuye a la acción, según explicaba Sartre en *Qu'est-ce que la Littérature?*. Frases destacables de Sartre es este sentido son: "La force d'un écrivain reside dans son action directe sur le public, dans les colères, les enthousiasmes, les méditations qu'il provoque par ses écrits […]. L'écrivain engagé sait que la parole est action" (Sartre 1948). El lenguaje se carga de munición ideológica y de ira para degradar al enemigo y con frecuencia alienta o justifica la sinrazón y la furia. Sobre el papel, se puede enfocar el conflicto como una lucha dramática entre las fuerzas del bien y del mal, enfrentamiento en el que el enemigo será el abominable, el terrible, el animal sin sentimientos, hasta el punto de provocar el imperativo de acabar con él.

Incluso en ciertos cuentos y novelas se desecha la implicación del autor-juez que condena y entonces el narrador actúa como cronista que asiste a la danza macabra de la agresión o como un personaje que se erige en relator protagonista con clara autodiégesis. De los procedimientos citados puede surgir, sin embargo, una penetrante crítica social. Por otra parte, aprovechando una de las potencialidades de la literatura, también cabe la exposición del ensañamiento en un estilo que rehúye el verbo grueso, el exabrupto, la obscenidad y la blasfemia e incluso atenúa la posibilidad de zaherir mediante la ironía, optando por ahondar un grado más en lo implícito.

De acuerdo con lo anterior y aplicando la terminología de Genette (1989) en *Figuras III*, nos situamos en planos distintos para la expresión de la violencia dentro de la narración: por una parte, se encuentra la sección que incluye la focalización; la categoría del narrador y la existencia de relato heterodiegético u homodiegético; el diseño de los personajes y las relaciones espacio-temporales. Y

por otra parte se halla el estrato discursivo y la configuración de la lengua literaria específica. Lo crucial -y quizás poco subrayado- es la vinculación existente entre los planos citados, la manera de condicionarse entre sí como manifestaciones de la coherencia de la obra. A la vista del presupuesto anterior, el objetivo de estas páginas es aclarar la cohesión interna y la repercusión de ciertas estrategias para acentuar determinados contenidos en una novela, *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, mediante la proyección metodológica de planteamientos y herramientas procedentes de la narratología y de la estilística[1]. En concreto se analiza la función de los recursos retóricos de la animalización, cosificación y prosopopeya como creadores, por sugerencia, de un humus negativo que subraya el primitivismo ligado a la violencia ancestral de las personas y del medio natural y social en que se mueven. Asimismo, se vincula el estudio de la *elocutio* con los citados niveles narrativos, especialmente los centrados en el narrador y en la construcción de personajes.

2. Técnicas narrativas y violencia en *La familia de Pascual Duarte*

La familia de Pascual Duarte se publicó en la editorial Aldecoa de Burgos en 1942, solo tres años después de finalizar la guerra civil española, cuyas huellas permanecen frescas en la narración, y con Europa en plena efervescencia de la segunda guerra mundial. Cela conocía la virulencia expresiva de la literatura bélica; solo hay que revisar el *Romancero de la Guerra Civil Española* (Altolaguirre et al. 2005) para advertir la difusión escrita y oral de piezas plagadas de insultos al enemigo y de una siniestra artillería retórica. Acompañando a la violencia de situación, exhibida en duras escenas, Cela despliega en las páginas de *La familia…* una red de recursos que dan una visión sombría del mundo, entre los que sobresalen, por un lado, los que fomentan la verosimilitud y, por otro, las estrategias retóricas que conectan lo humano con lo animal y con el entorno de los actos. Pese a que *La familia de Pascual Duarte*, junto a *La Colmena*, es la novela de Camilo José Cela más leída y la que ha gozado de mayor atención crítica (Huarte Morton 1994, 2001; Fernández Santander 1990; Urrutia 1982; Carrascosa Miguel 1990) -difusión a la que contribuyó que fuera llevada al cine por Ricardo Franco en 1975- escasean las aproximaciones a la lengua literaria y más aun desde la perspectiva de la violencia implícita en el discurso. La carencia es perceptible

[1] Para las citas de *La familia de Pascual Duarte* en este artículo se utiliza la edición contenida en la Bibliografía primaria: (Cela 2014). En adelante se señala solo la página.

cuando la expresión actúa como soporte de determinados contenidos y además es vía que les permite cobrar la dimensión buscada y se liga al tipo y función del narrador, y a niveles narrativos como la focalización, el diseño de los personajes y las relaciones espacio-temporales.

Desde su publicación, extrañó la crueldad latente en *La familia de Pascual Duarte* y la actitud impasible del narrador-protagonista, capaz de relatar acciones horrorosas como si se tratara de hechos habituales. Sustantivos como "primitivismo" o "tremendismo" denominaron este estilo, aunque fueron matizados por el propio Cela (Alchazidu 2005). Se han buscado los orígenes de la visión atávica del hombre y de la sociedad que presenta la novela en el contexto histórico general y en las circunstancias que atravesaba España en los años cercanos a la gestación de la obra, en plena postguerra con la lacra de la miseria del campesinado. En dirección inversa, la obra se alza como un microcosmos simbólico estigmatizado por la tragedia (Breiner-Sanders 1990). También se han rastreado causas internas a la literatura y, por ejemplo, se ha vinculado la fascinación por la violencia en *La familia de Pascual Duarte* con la crueldad que palpita en narraciones de W. Faulkner editadas al otro lado del Atlántico (Águila Gómez 2006).

En un trabajo clásico y poniendo la lente en producciones en lengua española, Zamora Vicente había establecido una línea para este expresionismo literario que conecta con antecedentes en la picaresca y en textos de Quevedo, Cervantes, Galdós, Baroja, Valle-Inclán, Eugenio Noel, José Gutiérrez Solana y Ciro Bayo (Zamora Vicente 1962). Esta tesis ha sido generalmente asumida por la crítica (Sobejano 1990), que señala además la inauguración de una "vigorosa forma de realismo existencial, más vitalista que filosófico" (Villanueva 2014: XVIII). El expresionismo literario de la novela de Camilo José Cela cuenta con un requisito de esta estética, la deformación como manera de plasmar la violencia, pero no con la preeminencia de la visión interior del artista frente a la reproducción de la realidad exterior, pues ambas se interconectan configurando una de las claves de *La familia de Pascual Duarte*, como pretendo demostrar en estas páginas.

Con un movimiento prospectivo, cabe también la vinculación de *La familia…* con la denominada "novela documento", cuyos exponentes primigenios son Rodolfo Walsh en *Operación Masacre* de 1957 y Truman Capote en *A sangre fría* de 1966, aunque Cela no asienta su relato sobre sucesos acontecidos -como el "nuevo periodismo" estadounidense y la novela testimonial-, sino sobre una trama ficticia que se recubre con apariencias de realidad. Este hilo se extiende hacia el siglo XX y el XXI, enlazando novelas rurales como *Las ciegas hormigas* de Ramiro Pinilla

de 1960, galardonada con el Premio Nadal, y el neorruralismo de la muy divulgada y durísima *opera prima* de Jesús Carrasco, *Intemperie* de 2013.

Para dar verosimilitud a los negros ambientes, a las circunstancias dominadas por la ferocidad que configuran la base de la historia y a los violentos personajes, en *La familia de Pascual Duarte* Cela despliega baterías narrativas que afectan a múltiples estratos y se perciben en los diversos marcos de la novela. Así, se ofrecen como reales las "notas del transcriptor", las cartas de algunos personajes (el cura de la cárcel, un número de la guardia civil), los párrafos del testamento de la persona a la que Pascual confió los escritos... Además de aportar una sugerente polifonía a la preeminencia del yo narrativo memorialístico, constituyen una articulación del fértil y remoto tópico de "los papeles hallados", modulado de mil formas en las letras contemporáneas y al que Cela recurre con frecuencia.

Por ejemplo, estos artificios de verosimilitud reaparecen en *Pabellón de reposo*, novela publicada por entregas en el periódico *El Español* desde marzo a agosto de 1943. Aquí se selecciona un narrador-transcriptor de los "papeles hallados" con el objeto de *desliteraturizar* la historia suponiéndola documento o testimonio. Además, Cela pone un cebo al lector para que, indiscreto, penetre en el hipotético recinto sellado de las confesiones personales de los enfermos que escriben en el sanatorio antituberculoso donde se desarrollan los hechos. Cela disemina informaciones autobiográficas en una "Nota del autor antes de seguir adelante" y en "Otra nota del autor interrumpiendo la narración y antes de caminar un poco más". Incluye sus iniciales (C. J. C.) y referencias a su familia, además de verter rasgos de su vida en uno de los personajes, "el joven del 52" (López Martínez 1992).

Similares procedimientos se despliegan también en *Mrs Caldwell habla con su hijo*, novela que reproduce el discurso de una mujer loca y acuciada por incestuosos pensamientos malsanos que redacta unas cartas encontradas por un supuesto autor. Senabre subraya al respecto algo operativo asimismo para *La familia...*: "La obra de Cela ofrece, además, abundantes ejemplos que acreditan la falta de remilgos del escritor, su libertad para plantear cualquier asunto, por crudo y escabroso que pudiera resultar para algunos lectores" (Senabre 2005: 11-118). Destaca asimismo la novedad en la literatura española al exponer el discurso desde la perspectiva de un loco, aunque los antecedentes se hallan en *El sonido y la furia* (1929) de W. Faulkner.

Volviendo a *La familia de Pascual Duarte*, esta novela también acoge una autobiografía, la de Pascual, que coadyuva a la verosimilitud en tanto que lo acontecido se brinda como confiado de primera mano. El lector observa los hechos a través de un foco esencial, el del protagonista: la principal voz narrativa es la de

un asesino con gran impasibilidad al contar los crímenes, fascinación por el sino adverso y enorme frialdad. Por la ausencia de didactismo, el tono es equiparable al de obras maestras posteriores como *Lolita* (1955) de Vladímir Nabokov -también con manuscrito encontrado-, que es narrada por el personaje de Humbert Humbert, el maduro atraído por la adolescente. Asimismo, la pasividad y el escepticismo de un criminal priman en un relato publicado el mismo año que el de Cela y que tendrá una inmensa repercusión, *L'Étranger* (1942) de Albert Camus (Villanueva 2014: XVIII). No obstante, en *La familia de Pascual Duarte* hay grietas en la verosimilitud, pues es imposible que un campesino, aunque escolarizado hasta los doce años según confiesa Pascual, posea la fluidez suficiente para relatar así los hechos. Cela lo justifica en la *Nota del Transcriptor* (2) que coloca al frente del relato, esgrimiendo otro tópico.

Un componente importante para potenciar la credibilidad de lo narrado es la elección de un espacio real que sirve de base para el literario. B. Harshaw explica la selección en la narrativa de espacios existentes que permiten ligar palabra literaria y ficción. Señala que los textos literarios construyen su *campo de referencia interno*, esto es, un gran universo semántico que es responsable de la "unicidad de la obra literaria basada en la fusión de todos los aspectos formales, convencionales y temáticos en una combinación individualizada de estructuras (el mundo fictivo del texto)" (Harshaw 1997). En la novela histórica, en la autobiografía y en obras que refuerzan la verosimilitud, el *campo de referencia interno* se relaciona con campos externos como el de los sucesos de la realidad. Ello es aplicable a *La familia de Pascual Duarte*, que toma como modelo espacial a Torremejía, un pueblo extremeño perteneciente a la provincia de Badajoz, muy atrasado en el período temporal en el que se circunscribe la acción.

Con cierto detalle se sitúa geográficamente la localidad, se describen la plaza, el ayuntamiento, algunas viviendas ricas y el paisaje próximo con "olivos y guarros" y una "carretera lisa y larga como un día sin pan" (16), usando expresiones entreveradas de coloquialismo acordes con el tipo de ámbito rural descrito. Se dedican líneas a la pintura de la casa de Pascual (20, 22) e incluso al cementerio, que surge cuando el personaje va al entierro de su hermano Mario y, como elemento disruptivo, en tan lúgubre sitio consuma la primera relación sexual con Lola. Otro espacio constatado es la cercana ciudad de Mérida hacia donde se dirigen, ya recién casados, Pascual y Lola. Se menciona el puente romano porque allí ocurre un incidente: la mula empuja a una anciana y le causa daño, manera de sugerir la violencia que todo lo impregna en una especie de relato anticipatorio. Se desperdigan alusiones a otras localidades, especialmente cuando, tras coger

el tren en el pueblo de Don Benito, Pascual pasa por Madrid y habita en la casa de huéspedes de Ángel Estévez y su mujer, Concepción Castillo López (164). Se menciona también La Coruña (172, 174, 176) e incluso la cárcel de Chinchilla.

Respecto al tiempo escogido para el desarrollo de los acontecimientos, ciertos detalles se narran como si tuvieran fundamentos históricos, con fechas coordinadas. Consta que el asesinato de la madre de Pascual ocurrió el 10 de febrero de 1922 y este fue el acto delictivo determinante. El transcriptor señala que el asesino permaneció preso hasta el año 35 o el 36 y posteriormente fue ejecutado con garrote vil. Cela no olvida estas *marcas de vericidad*, según terminología de Umberto Eco, y aproxima cronológicamente las misivas a los años de publicación de la obra e incluso esparce datos temporales a lo largo del relato. Por ejemplo, las misivas que flanquean la autobiografía de Pascual datan de 1942. Por otra parte, Pascual señala con exactitud algunas fechas y períodos para él significativos: dice que permaneció dos semanas en Madrid, un año y medio en La Coruña, tres años en la cárcel, etc. Con suma precisión, indica el día en que se casó: "Al cabo de poco más de un mes, el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, que aquel año cuadró en miércoles, y después de haber cumplido con todos los requisitos de la ley de la Iglesia, Lola y yo nos casamos" (98). Cela da muestras de su pericia en los detalles de construcción del personaje, porque la festividad con la que coincide la boda es fácil de recordar para Pascual por ser el de la patrona de Extremadura desde 1907.

Ante esta profusión de datos numéricos, habitual en las crónicas periodísticas especialmente si reconstruyen asesinatos -una de las fuentes importantes y poco señaladas de la novela-, las fronteras entre realidad y ficción semejan desvanecerse. Cela podría haber situado los sucesos en otro lugar y en un tiempo diferente; podría haber creado topónimos inventados como Región de Juan Benet, Yoknapatawpha Country de Faulkner, Vetusta de Clarín o Macondo de García Márquez. Todo sería igualmente ficticio, pero con la opción adoptada -escoger como base para elaborar la ficción un municipio existente- aumenta la verosimilitud. Además, existen testimonios históricos que prueban el paso del escritor por Torremejía durante la guerra, empezando por las sugestivas páginas de sus memorias (Muñoz de la Peña 1992). Tal vez la opción por un municipio de Extremadura estriba en aprovechar las connotaciones de pobreza de la región a principios del siglo XX, a las que han contribuido visiones como la atroz que Buñuel ofrece en su documental *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), los juicios de estudiosos como Maurice Lejendre en *Las Jurdes: étude de géographie humaine* (1933) y los testimonios de múltiples viajeros del siglo XIX, como Charles Davillier en *Le Voyage*

en Espagne (1875). Incluso en obras de centurias anteriores, *v. gr.*, *Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega, ciertos enclaves extremeños se ligan al subdesarrollo y a la miseria. En otro sentido, bastantes criados, indigentes o personas deformes o discapacitadas en las comedias áureas y en los cuadros barrocos (el velazqueño "Bobo de Coria") proceden de estos lares.

3. Estrategias retóricas para expresar la violencia

Los anteriores aspectos sirven de antesala al análisis de fenómenos relativos a la lengua literaria de la novela. Pascual es un ser de bajos instintos, que el lector no sabe a ciencia cierta si proceden de la perversión innata -que el protagonista niega y los antecedentes picarescos de la novela también- o el personaje se ve arrastrado al mal por causas externas, entre las que destacan el haber nacido en una comunidad muy atrasada y en una familia donde la convivencia es feroz porque se han dinamitado las leyes del respeto. Solo prevalecen las normas del clan en esta sociedad que se pinta con caracteres muy remotos y sistemas de organización de *gens*. Aceptar esta última tesis supondría reafirmar el determinismo de las conductas tan reiterado y debatido en la novela naturalista del siglo XIX y de principios del XX y, al fin y al cabo, alinearse con las excusas de Pascual. Sin embargo, se aprecian en todo el libro sutiles procedimientos con los que Cela marca distancias entre su visión de mundo (pesimista en cuanto existen el mal, seres depravados y una sociedad que no salva) y la del personaje de Pascual, cruel y muy astuto, que intenta embaucar al lector de sus confesiones -y de rebote al lector real- para exculparse de su proceder nefasto, engañándolos al fin y al cabo. Para ello, el aldeano achaca al sino, a la comunidad que le rodea… la saña personal y general, que sin duda existe y es expuesta por Cela, pero difícilmente justifica las acciones terribles. En esta brecha entre el pensamiento del autor y el del personaje se cifra el distanciamiento, a veces con notas irónicas que desprenden ecos cervantinos y provocan en el lector bastante inquietud, porque es cierto que carece de fiabilidad el ser malvado que relata, pero también es verdad que el autor se explaya con tintes que rozan lo morboso al ahondar en el perverso proceder y exponerlo.

Sin menoscabo de las apreciaciones anteriores, Cela signa con el estigma del primitivismo a los personajes, a la par que describe el hábitat y la sociedad acompasándolos a los instintos. Esta idea de lo primitivo, en la que se incluye la fuerza del azar y de la mala suerte como acaece en sociedades poco desarrolladas,

propicia la continua ósmosis entre los elementos de la naturaleza y el entorno (animales, plantas, objetos cotidianos...) y las personas. Fruto de ello son los trasvases de rasgos de unas categorías a otras. En concreto Cela despliega técnicas de animalización, de cosificación o reificación y prosopopeyas, que son capitales en el diseño de personajes y del ambiente y serán -como decimos- los principales soportes de la pretendida exculpación del asesino.

3.1. Técnicas de animalización

Las imágenes que vinculan hombres y animales abundan en las letras en que, según apuntábamos al principio, se plantea la lucha de poderes conflictivos entre el bien y el mal y, en consecuencia, sobre el adversario se cargan las tintas del desprecio. Ya la *Biblia* ofrece un muestrario de estas animalizaciones (Precedo Lafuente 2011), pues el injusto aparece como una babosa (Salmo 58, 9), el irracional como un caballo o mulo (Salmo 32, 9), los enemigos son perros (Salmo 59, 7-25) y abejas (Salmo 118, 12), etc. En otro ámbito, desde época remota los insultos han sido un exhaustivo vademécum en este sentido, ya pertenezcan a la expresión oral o la escritura (además de víbora, la mujer es una zorra, una cabra que tira al monte…; por su parte, el hombre es un macho cabrío, un buitre, etc.). En otra cala histórica, el procedimiento se reitera en las Crónicas de Indias, sobre todo al narrar la crueldad de las sociedades primitivas o, por el contrario, cuando Fray Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación* animaliza a los conquistadores denominándolos lobos, tigres y otros tipos de fieras salvajes, con estrategias retóricas que conocía bien por su formación eclesiástica[2].

En *La familia de Pascual Duarte*, las animalizaciones principales salen de boca de Pascual y, además de servir para caracterizar a otros personajes, constituyen una nota de etopeya del protagonista, porque transparentan su concepto altamente negativo de los seres humanos. Con ello asistimos a uno de los tenues

[2] Véanse las estrategias retóricas de la animalización tanto de Fray Bartolomé de las Casas como de Pablo Neruda cuando este comenta en poemas la obra del dominico (López Martínez, 2009). Trata el mismo asunto, pero en época posterior Landavazo, citando que el fraile dominico Ramón Casaris, calificador de la Inquisición y obispo auxiliar de Oaxaca, en *El anti-Hidalgo* llama al rebelde Miguel Hidalgo Castillo coyote, zorro, lobo carnicero, perro rabioso, caballo desbocado, res, rey de asnos, jabalí, cuervo graznador, águila, serpiente, insecto venenoso y rarísimo, cocodrilo rabioso y devorador, caimán, lagarto, oso, leopardo, león y, el preferido del autor, tigre (Landavazo 2009).

pero efectivos y polivalentes recursos de la técnica de construcción de personajes que desarrolla Cela. Además, propicia la "perspectiva animalizadora", degradante. Dado el narrador en primera persona y la homodiégesis del relato memorialístico, a los lectores llega la percepción que el asesino tiene del mundo y que le conduce a animalizar todo lo que ve o siente, cuando no a rebajar cualquier ser a objetos desechables, recurso que también prolifera en *La colmena* (Ortega 1966). La cruda cosmovisión afecta incluso a la idea que Pascual tiene de sí mismo, evidente cuando él se equipara a animales negativos *per se* o porque desarrollan determinadas acciones. Un ejemplo surge con motivo de la descripción del olor inmundo de la cuadra de su casa, expuesta en el fragmento en el que él ventea como un perro, con una imagen que Miguel Delibes en *Los santos inocentes* (1981) -o Mario Camus en la adaptación cinematográfica- traslada a Paco (Alfredo Landa en la película), el humilde campesino que sirve a los señores y les facilita la caza. Confiesa Pascual:

> "Es extraño pero, de mozo, si me privaban de aquel olor me entraban unas angustias como de muerte; me acuerdo de aquel viaje que hice a la capital por mor de las quintas; anduve todo el día de Dios desazonado, venteando los aires como un perro de caza. Cuando me fui a acostar, en la posada, olí mi pantalón de pana. La sangre me calentaba todo el cuerpo. Quité a un lado la almohada y apoyé la cabeza para dormir sobre mi pantalón, doblado. Dormí como una piedra aquella noche" (24).

Otros personajes también tildan a Pascual de perro, en su connotación negativa, en concreto el Estirao cuando, poco antes de morir, amenaza al protagonista con esta frase: "¡Te pegaré dos tiros como a un perro rabioso!" (196). La agresividad aumenta con la selección de animales más dañinos o repulsivos; de hecho, el párroco de Magacela -otro municipio extremeño-, que fue el capellán de la cárcel donde Pascual sufría condena, anota acerca del prisionero:

> "No deja de ser fuerte impresión la lectura de lo escrito por el hombre que quizás a la mayoría se le figure una hiena (como a mí se me figuró también cuando fui llamado a su celda), aunque al llegar al fondo de su alma se pudiese conocer que no otra cosa que un manso cordero, acorralado y asustado por la vida, pasara de ser" (248).

El clérigo se basa en la retórica evangélica de la parábola de la oveja descarriada (Lucas 15, 3-7; Mateo 18, 12-14) para justificar el perdón hacia Pascual. Por eso, rechaza equipararlo a una hiena, mamífero carnívoro de aspecto feo y olor nauseabundo que emite chillidos como de risa histérica (RAE), además de ser nocturno, agresivo y en ocasiones carroñero. En la lengua común es un símbolo

de la persona que se comporta con gran crueldad y cobardía (RAE). Por el contrario, el cura asimila a Pascual a un cordero, tras ser embaucado por las dotes persuasivas del criminal o movido por una piedad desbordada y un autoelogio por haber salvado al pecador. Ambas causas tienen un efecto caricaturizador del cura, pues revelan su actitud falsa y la astucia de Pascual. Según Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, el cordero "significa la pureza, inocencia, mansedumbre (e inmerecido sacrificio)", de ahí el *agnus dei* (Cirlot 1992: 145). El religioso ya había esgrimido una identificación de Pascual y los ovinos en su conversación con el condenado en la celda, quien, al pedir confesión, escucha de boca del religioso una frase de nítida resonancia evangélica: "Y es dichoso de ver retornar a la oveja descarriada" (154).

El mismo Pascual, paradójicamente y de nuevo con una finalidad exculpatoria, se lamenta con palabras de *captatio benevolentiae* de su pronta salida de la cárcel en la primera condena, empujado por "esa fatalidad, esa mala estrella" (200). Reproduce la argumentación real de muchos presos reincidentes, hecho que revela la fuente de juicios y crónica de sucesos útil a Cela para diseñar al protagonista. Entonces Pascual dice que en otras circunstancias él "hubiera salido manso como una oveja, suave como una manta y alejado probablemente del peligro de una nueva caída" (202). La animalización y la siguiente cosificación, albergadas en el símil dual, contribuyen a que el lector desconfíe de unas palabras dulces pero que provienen de un hombre que mata a animales domésticos e inofensivos (el perro y la yegua). La maligna afición a sacrificar a seres indefensos, y en concreto a los canes domesticados, incluye a Pascual en la red de asesinos partícipes en relatos de violencia señera, como será Dick Hickock en *A sangre fría* de Truman Capote (1966).

La nómina de animales con los que se compara a Pascual no finaliza ahí. Al volver de La Coruña tras su "primera salida" y encontrarse a su mujer embarazada de otro hombre, relata: "No me sentía malo -bien Dios lo sabe-, pero es que uno está atado a la costumbre como el asno al ronzal. Si mi condición de hombre me hubiera permitido perdonar, hubiera perdonado, pero el mundo es como es y el querer avanzar contra corriente no es sino vano intento" (182).

La animalización vuelve a enfatizar el potente impulso fatídico (la cuerda que anula la libertad del asno, símil degradante) que impide la intervención de la inteligencia y de los afectos genuinamente humanos. Ello es una forma de descarga de culpas que en la realidad ya rebatió Hanna Arendt en *Sobre la violencia* cuando afirmaba, al contrario que estudiosos de las ciencias sociales, que la violencia en el hombre no es irracional, sino racional. Aducía: "La violencia, siendo por su

naturaleza un instrumento, es racional hasta el punto en que resulta efectiva para causar el fin que deba justificarla" (Arendt 2005:107).

A pesar de las excusas, de la apelación a la fuerza del destino y de la referencia a Dios, Pascual conserva la expectación de un animal en acecho y un desagradable reptil. Al disponerse a atacar al Estirao, constata: "En aquel momento estaba frío como un lagarto y bien pude medir todo el alcance de mis actos" (194). Afloran rasgos de su verdadero carácter, frío en la acepción de "persona calculadora, imperturbable" (RAE) que, además de vengativa y perversa, es persuasiva.

Especies animales que *a priori* no desprenden una connotación negativa la asumen en el contexto de esta novela; así sucede con el gato, animal doméstico, en el episodio brutal del ataque homicida de Pascual a su madre, en el que Cela combina la violencia de situación y la verbal. Leemos:

> "No había más solución que golpear, golpear sin piedad, rápidamente, para acabar lo más pronto posible. Pero golpear tampoco podía... Estaba metido como en un lodazal donde me fuese hundiendo, poco a poco, sin remedio posible, sin salida posible. El barro me llegaba ya hasta el cuello. Iba a morir ahogado como un gato... Me era completamente imposible matar; estaba como paralítico" (240).

Además de repetir el mantra de la excusa por estar predestinado al mal, la geminación de "golpear" presenta, merced al infinitivo, la acción *per se*, que se refuerza por la anáfora e incluso por la reiteración fónica -con sonido vibrante en palabra aguda- del homoioteleuton con "acabar", que subraya linealidad cronológica de las acciones del asesino (primero hiere y después mata). El rechazo de animales normalmente positivos también se da respecto a la corza, cérvido de elegancia manifiesta y trayectoria literaria ligada a la belleza por su andar y a la inocencia, ya aludida en la Biblia (Cantares, 2, 9). En la literatura española, la corza blanca protagoniza la leyenda de Bécquer del mismo título y un poemita de Rafael Alberti cuyo verso final es "Los lobos la mataron cerca del agua". Por el contrario, como signo de desautomatización de los códigos, con sugerencias de peligro y una lengua literaria con resonancias místicas en la que no faltan las antítesis (alegría/desgracia, bien/mal, arriba/abajo) y el léxico relativo al sentimiento y al espíritu, reflexiona Pascual en momentos en que rumia la idea del parricidio:

> "La desgracia es alegre, acogedora, y el más tierno sentir gozamos en hacerlo arrastrar sobre la plaza inmensa de vidrios que va siendo ya vuestra alma. Cuando huimos como las corzas, cuando el oído sobresalta nuestros sueños, estamos ya minados por el mal; ya no hay solución, ya no hay arreglo posible. Empezamos a caer, vertiginosamente ya,

para no volvernos a levantar en vida. Quizás para levantarnos un poco a última hora, antes de caer de cabeza hasta el infierno... Mala cosa" (234).

El estilo almibarado que Cela también desplegará en *Pabellón de reposo* adquiere ahora un uso llamativo porque se aplica a la sutileza del pensamiento de un asesino dispuesto a matar a su madre, de un ser cruel que ha confesado ladinamente y como *captatio benevolentiae* en la frase que encabeza "El manuscrito de Pascual Duarte": "Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo". Dentro de las estrategias de exculpación que se van diseminando, en el fragmento citado aflora el uso de la primera persona del plural, destinada a hacer partícipes del mal a todos, a los lectores incluidos, no solo al asesino que toma la palabra, prueba de la insolencia subyacente del personaje.

A veces el término real de la imagen que se establece con la fauna no es Pascual al completo, sino las afecciones internas que le corroen, tan excesivas que son asimiladas a animales totalmente despectivos dentro de las categorías de insectos y reptiles. Por ejemplo, así confiesa su estado cuando busca a su enemigo el Estirao: "Un nido de alacranes se revolvió en mi pecho y, en cada gota de sangre de mis venas, una víbora me mordía la carne" (188).

Pascual aplica el bestiario sobre todo a las mujeres por la percepción vejatoria que tiene de ellas. Aunque obviamente hay que separar las consideraciones del asesino protagonista de la postura del autor, la novela lanza lianas a la tradición de literatura misógina; recuérdese que ya el poeta griego Semónides de Amorgos en el "Yambo a las mujeres" las equipara a fieras variadas y que especialmente en la Edad Media las degradaciones obtenidas por las animalizaciones no cesan; el *Libro de Buen Amor* es un buen muestrario (López Rodríguez 2009). La poesía satírica del Barroco, con Quevedo a la cabeza, constituye otro repertorio. En *La familia de Pascual Duarte*, la fauna puede conservar valores simbólicos, como sucede con la serpiente, ligada desde la *Biblia* al pecado.

Las aves agoreras, los reptiles, los roedores y los felinos son las clases de animales con que Pascual equipara a las mujeres, con declarada misoginia, no en vano asegura: "Las mujeres son como los grajos, de ingratas y malignas" (136), para más adelante llamarlas "cuervos" (138) por la apariencia externa debida al luto que las campesinas guardaban durante años y a la costumbre rural de ir vestidas de negro tras la juventud. Por otro lado, la mujer partera es una lechuza porque espera a la noche para dar la mala noticia del aborto de Lola. El ave rapaz se posa en un árbol de connotación fúnebre, típico de los cementerios y augurio de la muerte del neonato. Leemos: "La señora Engracia estaba a la puerta; hablaba

con la *s*, como la lechuza del ciprés; a lo mejor tenía hasta la misma cara" (120). Incluso la madre de Pascual es un "ave que no canta" (68), porque, sin ser yerma e inútil, no se apiada de su hijo cuando es maltratado por el amante de ella, razón del resentimiento enquistado que desembocará en el asesinato: "¡La mujer que no llora es como la fuente que no mana, que para nada sirve, o como el ave del cielo que no canta, a quien, si Dios quisiera, le caerían las alas, porque a las alimañas falta alguna les hacen!". Pascual establece una doble animalización de su madre, en clímax hacia la degradación: ave que no canta y alimañas. En varias ocasiones la tilda de zorra (40), apelativo que comparte con su amante, el señor Rafael (72), a quien también rebaja a víbora (72). Se ha señalado que, en general, la equiparación de estos reptiles con el hombre se realiza sobre todo asimilando el pene al ofidio y a animales acuáticos que tienen forma similar, como la anguila o la lamprea (Lama 2006).

Pascual recuerda acerca de su hermana Rosario, la única que le mostró ternura, que cuando niña era "más avisada que un lagarto" (184), sospechosa comparación para hiperbolizar la inteligencia y la vivacidad. Su primera mujer, Lola, es semejante a una culebra por su ruindad cuando piensa en el futuro adverso y conecta sus pensamientos con los de su suegra: "Y mi mujer, ruin como las culebras, sonreía su maldad" (148). También la identifica con una "leona atacada" (142) cuando Pascual relata la dura impresión que le causaba la memoria de la muerte del hijo. La imagen se asienta en el valor bíblico de la angustia suprema expresada con rugidos, según se advierte en un salmo "La conmoción de mi corazón me hace rugir, con rugido de leona" (Salmo 38, 9) y en el significado popular, relacionado con la ira, de la frase hecha "ponerse como una leona". En estas circunstancias luctuosas incluso Lola es otro felino salvaje, pues apunta el marido: "Estaba como loca, como poseída por todos los demonios, alborotada y fiera como un gato montés" (144). Cuando ella ha concebido un nuevo hijo, aunque extramatrimonial, pide perdón al cónyuge "pensativa como una garza" (184), símil que muestra el paso de seleccionar animales negativos en este contexto -que pueden ser peligrosos, como felinos- a escoger un ave huidiza y con una esbeltez que connota una fragilidad también sospechosa.

En las relaciones sexuales se desatan los instintos animales latentes en los miembros de la comunidad atávica que se describe en la novela. Por ejemplo, en el primer encuentro sexual de Pascual, con trazas de violación, el narrador sentencia: "La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven" (78). En *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Michael Foucault expone que existen dos períodos cronológicos que marcan la ruptura respecto

a las maneras de explicar la sexualidad. El primero se desarrolla durante el siglo XVII, época en la que se asiste al nacimiento de las grandes prohibiciones, de la valoración de la sexualidad adulta y matrimonial únicamente, de los silencios y pudores en el lenguaje. El segundo acaece en el siglo XX, en el que se produce si no una ruptura, sí una inflexión en la curva. Entonces, desde ciertos ámbitos se asiste al placer del discurso tocado de alguna franqueza, a la palabra sin demasiado disfraz y susceptible de abordar lo obsceno o, como en el caso que citamos, incluso la violencia sexual (Foucault 1991: 9-69). En *La familia de Pascual Duarte*, esta forma de desvelar la intimidad, especialmente si existe violencia latente, crea estupefacción en el lector, que aumenta porque la exposición proviene de un narrador en primera persona, homodiegético, que declara los crudísimos y aviesos avatares de su vida con escepticismo, según hemos señalado.

Los hombres —normalmente antagonistas— participan asimismo en los procesos de animalización de esta novela, donde se traza un círculo de interrelaciones con la perversidad como eje. Así, en contrapartida a la definición misógina que hace Pascual de las mujeres, su madre asegura con la potencia de un apotegma: "¿Ves los lobos que tiran por el monte, el gavilán que vuela hasta las nubes, la víbora que espera ente las piedras? ¡Pues peor que todos juntos es el hombre!" (146). Todos los animales que cita están en movimiento, en huida por el mal consumado o en acecho, reflejando la idea desfavorable que tiene la madre acerca del sexo opuesto, del varón en general. Por lo tanto, estas animalizaciones contribuyen a cerrar la órbita de la omnipresente maldad desde varias perspectivas. Incluso los personajes secundarios se animalizan y, de esta manera, el cura que se acerca a confesar al protagonista en situación de reo de muerte trae la sotana raída y parece "una hormiga" (154), visión poco agradable. Desde las rejas de la celda Pascual contempla a un niño anónimo que "iba descalzo, triscando como las cabras alrededor de las matas, vestido con una camisolina que le dejaba el vientre al aire. Trotaba unos pasitos adelante, se paraba, tiraba alguna piedra al pájaro que pasaba... No se parecía en nada, y sin embargo ¡cómo me recordaba a mi hermano Mario!" (84).

La conmiseración que en el lector pudiera causar la prosopografía de un niño con harapos —de la estirpe de los retratados por Velázquez y Murillo— y sus movimientos y acciones cercanas a juegos (obsérvese el efecto del diminutivo afectivo "pasitos" e incluso de "camisolina") choca con la violencia infantil de arrojar piedras a un pájaro, es decir, con el intento de herirlo. En sintonía con la novela en general, incluso bajo la inocencia late la protervia. La asociación del mencionado

niño con el deforme Mario proviene de la relación de este con los animales, que descuella en un retrato turbador por su dureza del que sobresale este fragmento en boca de Pascual:

> "Cuando nos abandonó no había cumplido aún los diez años, que si pocos fueron para lo demasiado que había de sufrir, suficientes debieran de haber sido para llegar a hablar y a andar, cosas ambas que no llegó a conocer; el pobre no pasó de arrastrarse por el suelo como si fuera una culebra y de hacer unos ruiditos con la garganta y con la nariz como si fuese una rata: fue lo único que aprendió" (60).

Bajo la simulada piedad que le produce el hermano – Pascual se refiere a él como "el pobre"- asoma la aversión, implícita en el símil con una culebra -el mismo reptil que aplica a los personajes negativos de Rafael y Lola- y con un bicho tan repugnante como la rata. Es cierto que estas animalizaciones *sensu stricto* contribuyen al retrato físico de Mario porque resaltan las dificultades para desplazarse y para comunicarse oralmente de un ser con graves problemas físicos y mentales, pero subyace un humus connotativo de repulsión, opuesto a la lástima, extremos que van trazando notas de la falsedad de carácter de Pascual y originando un flujo de significados que siembran la duda en el lector sobre la sinceridad de sus confesiones destinadas a exculparse. Sobre todo, Cela va elaborando un protagonista con una astucia maligna, en absoluto inocente. Al narrar la muerte de Mario, resurge la animalización:

> "Pasó después algún tiempo sin que se desgraciara de nuevo, pero, como al que al destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras, día llegó en que, no encontrándolo por lado alguno, fue a aparecer, ahogado, en una tinaja de aceite. Lo encontró mi hermana Rosario. Estaba en la misma postura que una lechuza ladrona a quien hubiera cogido un viento; volcado sobre el borde de la tinaja, con la nariz apoyada sobre el barro del fondo" (68).

Mario es el precursor, visto despiadadamente y exhibido como un monstruo de galería -tan del gusto de Cela-, de Charito (la Niña Chica) que sufre parálisis cerebral y siempre es cuidada por su familia, y de Azarías, personaje entrañable con dificultades cognitivas que se convertirá en el eje del desenlace de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes, novela publicada en 1981, casi 40 años después que *La familia de Pascual Duarte.* En el párrafo citado, de nuevo Pascual atribuye al destino la responsabilidad de la desgracia. La instantánea de cariz fotográfico, en tanto que congela la acción, amalgama rasgos del reiterado tremendismo con su punta de humor negro, que surte precisamente de la similitud del niño ahogado

con la lechuza arrojada a la muerte por la mala suerte, con la consiguiente degradación del niño indefenso.

La animalización puede recaer también en grupos de personajes o en sus actos. De esta forma, la conversación entrecortada que mantienen Lola y Pascual cuando ella le anuncia que va a ser madre "se espantaba aquel día a nuestra voz, como los grillos a las pisadas, o como las perdices al canto del caminante; cada intento que hacía para hablar tropezaba al salirme en la garganta, que se quedaba tan seca como un muro" (86). En este caso la animalización aporta una nota de cercanía a la naturaleza, coherente con la vida campesina del protagonista, que extrae las imágenes del entorno que conoce. En una *gradatio* negativa, culmina en la cosificación que iguala el mutismo al muro. Cela es hábil al aplicar sus dotes de observación de la fauna y la flora, que se manifiestan cumplidamente en sus libros de viajes y dejan huellas en la novela lírica de composición cronológicamente muy cercana, *Pabellón de reposo*.

En otro fragmento de *La familia de Pascual Duarte*, la pareja protagonista es asimilada a animales. Siguiendo el movimiento heredado de la picaresca que engarza fortunas y adversidades, la persecución que sufren los recién casados por el accidental atropello de la vieja en Mérida se narra así:

> "Al tercer día, el sábado, se conoce que señalados por los familiares de la atropellada, nos fuimos a encontrar de manos a bruces con la pareja. Una turbamulta de chiquillos se agolpó a la puerta al saber que por allí andaba la guardia civil, y nos dio una cencerrada que hubimos de tener un mes entero clavada en los oídos. ¿Qué maligna crueldad despertará en los niños el olor de los presos?; nos miran como bichos raros, con los ojos todos encendidos, con una sonrisilla viciosa por la boca, como miran a la oveja que apuñalan en el matadero -esa oveja en cuya sangre caliente mojan las alpargatas-, o al perro que dejó quebrado el carro que pasó -ese perro que tocan con la varita por ver si está vivo todavía-, o a los cinco gatitos recién nacidos que se ahogan en el pilón, esos cinco gatitos a los que apedrean, esos cinco gatitos a los que sacan de vez en cuando por jugar, por prolongarles un poco la vida -¡tan mal los quieren!-, por evitar que dejen de sufrir demasiado pronto..." (106)

En esta escena los personajes se agrupan en dos bandos opuestos, *v. gr.*, la pareja perseguida y los perseguidores. Desde la perspectiva de Pascual, el primer sector (él y su esposa) es ajeno a culpas y objeto de escarnio público por el segundo, en el que se integra, además de las fuerzas del orden que suponen el control social, una "turbamulta de chiquillos". En la propuesta tremendista de Cela que carga las negras tintas sobre elementos, los niños, comúnmente asociados a la inocencia, son los ejecutores de la mofa dada su "maligna crueldad". Todo se hiperboliza (el número de los integrantes del grupo infantil mediante el nombre

colectivo, la duración acústica de los efectos de la burla, los signos físicos de la crueldad interna…) hasta convertirse en vil o deforme, como las líneas de los cuadros expresionistas o las manchas oscuras de las pinturas negras de Goya. A continuación, en un isomorfismo basado en la oposición dual, en el polo relativo a los niños se entrecruzan dos ramas con un movimiento *in crescendo*: los gestos y supuestas acciones despiadadas de los niños, y las personas y animales destinatarios de la crueldad. Así, en *gradatio*, la mirada infantil es curiosa ("nos miran como bichos raros"), después exaltada ("con los ojos todos encendidos") y, al cabo, depravada a pesar de provenir de seres supuestamente inocentes. La pequeñez subrayada por el diminutivo en "sonrisilla viciosa" connota maldad y de ahí la deformación.

A partir de la descripción de la escena del acoso a los recién casados se encadena una serie de símiles que presentan a animales maltratados por los niños, cuyas malvadas acciones se suceden en gradación: "miran", "tocan con la varita", "apedrean" y juegan para "evitar que [los animales maltrechos] dejen de sufrir demasiado pronto". La gradación en clímax también organiza el orden de la fauna: la inofensiva oveja en el matadero que es apuñalada, según un verbo que sutilmente la humaniza porque, por lo común, el puñal es un arma de ataque a humanos; el perro atropellado, de tétrica imagen agonizante, y los "cinco gatitos recién nacidos" que van a ser ahogados como macabro juguete. La anáfora sobre el sustantivo con un diminutivo de connotaciones afectivas enfatiza la indefensión de los pequeños felinos, mientras que la precisión del número refuerza la veracidad; no son un grupo indeterminado, sino cinco bien especificados. Sin duda, la escena de maltrato animal, con el agravante de prolongación del sufrimiento -que sirve de correlato a la violencia general- es durísima y muy turbadora para el lector del testimonio de Pascual que puede apiadarse de quien se presenta como un ser perseguido, pero impacta también en el lector de la novela, especialmente el del siglo XXI que va aprendiendo a respetar el mundo animal.

El lirismo vela -y con ello paradójicamente refuerza- un regusto por el martirio de los animales y la truculencia que demostrará Pascual sobre todo cuando mata a la perra y a la yegua. En este aspecto Cela deja entrever un rasgo de estilo que marcará parte de su producción; la muerte está latente en el entorno y paisaje en *Pabellón de reposo*, obra que el propio autor duda en qué género encasillar, si en el narrativo o en el poético. No se olviden tampoco las sugerentes epístolas de *Mrs. Caldwell habla con su hijo*.

Las palabras de Pascual antes citadas, relativas a la persecución a los recién casados, provocarían piedad hacia ellos si no estuviesen en boca de un ser que, a su

vez, es maltratador de animales y un asesino que siempre achaca a los demás sus propias perversiones. Convertir a los niños en sujetos de acciones de una refinada crueldad -el estilo se colma de diminutivos aplicados al mal, a sus herramientas y a sus efectos-, supone una forma de refinado envilecimiento y de exculpación de Pascual, para quien la depravación y el instinto de matar o disfrutar con ello, de la violencia en suma, lo impregna todo, incluso a los seres aparentemente inocentes. Al fin y al cabo, el taimado Pascual construye un relato en el que se presenta como perseguido junto a su esposa y objeto de escarnio incluso por los niños, aunque, en el fondo, todo coadyuva a hacer más morbosa la historia y a caracterizar muy negativamente al personaje.

Los procedimientos de animalización son tan relevantes en *La familia...* que recaen también en entes distintos a las personas, con las que se establecen sutilmente los nexos. Así, una localidad como Almendralejo, vecina del pueblo de Torremejía donde se localiza la acción, es descrita por Pascual en estos términos poco encomiásticos: "allá, a lo lejos, como una tortuga baja y gorda, como una culebra que temiera despegarse del cielo, Almendralejo comenzaba a encender sus luces eléctricas" (24). La analogía para establecer la metáfora no es solo de índole externa, pictórica, sino que anuncia además la idea negativa que late en Pascual acerca de las comunidades sociales. Dando un paso más en la degradación, los propios animales son asociados a otros de categoría inferior. Cuando Pascual parece apiadarse de la perra porque ha abortado al igual que su mujer, él observa que los inertes perrillos -de nuevo el diminutivo con su carga emotiva que contrasta en el contexto de muerte- son "grises y medio sarnosos como ratas" (126). El símil con los asquerosos roedores rompe la pretendida misericordia, que es trocada de nuevo por una repugnancia en cuyo efecto intervienen las escasas pero certeras líneas de descripción física.

3.2. Técnicas de cosificación

Un nivel más en la degradación de las personas es la *reificación*, es decir, su igualdad o semejanza a cosas. Pascual y Lola, al presentir que va a suceder algo terrible al hijo, se convierten en casas desiertas, modulación del tópico bíblico tan reiterado en la época precedente a la producción de Cela (vid. el hombre deshabitado de Rafael Alberti). Pascual confiesa:

> "Y aquel hablar y más hablar de la criatura hacía que poco a poco se me fuera volviendo odiosa; nos iba a abandonar, a dejar hundidos en la desesperanza más ruin, a

> deshabitarnos como esos cortijos arruinados de los que se apoderan las zarzas y las ortigas, los sapos y los lagartos, yo lo sabía, estaba seguro de ello, sugestionado de su fatalidad, cierto de que más tarde o más temprano tenía que suceder, y esa certeza de no poder oponerme a lo que el instinto me decía, me ponía los genios en una tensión que me los forzaba" (130).

Pascual vuelve a aludir al instinto, a la fatalidad, que con diversos nombres y manifestaciones -voces que ordenan las acciones nefastas, fuerza interior que impulsa al crimen…- es frecuente en los testimonios de los asesinos en la vida real, la posible fuente para Cela en la construcción del personaje. El tono salmódico de las series paralelísticas en gradación de contenidos ("hablar y más hablar", "abandonar / dejar hundidos /deshabitarnos", "yo lo sabía, estaba seguro de ello, sugestionado de su fatalidad") es característico de un ser obsesivo. Otro rasgo de la etopeya, el egoísmo, se advierte en la razón de su odio al hijo: lo desprecia no por algo inherente al niño, sino por el temor egoísta a que su pérdida le inflija dolor. El paisaje genuino de la literatura de ruinas que desarrolla el tópico del *superbi colli* para ofrecer un presente de destrucción dedica sus componentes -la maleza y la fauna que se apodera de las construcciones humanas- a subrayar la tesis de que la naturaleza reclama lo que era suyo, coherente con la expresión del atavismo capital en la novela.

Por otra parte, en el retrato deformador que Pascual traza de su padre, el progenitor es "gordo como un monte" (30). Las piernas de Lola, que despiertan su libido, son "blancas y apretadas como morcillas, sobre la media negra" (76), símil acertado en cuanto a la analogía de base y burdo como su emisor. Para pintarse a sí mismo descansando, señala que "Dormí como una piedra aquella noche" (24), comparación que desprende connotaciones de su carácter poco dado a sentimientos.

En bastantes casos los términos imaginarios proceden del mundo vegetal -sobre todo son frutas y hortalizas- y van insertos en expresiones coloquiales y casi lexicalizadas que Cela, con fino oído, introduce en el discurso. A veces tienen sentido positivo, como al narrar el momento en que Pascual deja la cárcel y anhela el reencuentro con su esposa y las acciones futuras, expuestas en una enumeración paralelística que subraya la disposición de ánimo para realizarlas: "Y yo estaba allí, estaba ya allí, libre, sano como una manzana, listo para volver a empezar, para consolarla, para mimarla, para recibir su sonrisa" (214). Sin embargo, son un preludio del vaivén de fortunas y adversidades. Esperanza, su segunda mujer, ante la declaración amorosa de Pascual "se había vuelto roja como un tomate. La voz le

salía como cortada y los labios y las aletas de la nariz le temblaban como las hojas movidas por la brisa, como el plumón del jilguero que se esponja al sol" (226).

El anterior es un buen ejemplo de confluencia de técnicas de reificación (secuencia lexicalizada "roja como un tomate") y similitud con seres vivos en secuencias de menor a mayor animación: la "hoja" y la animalización que equipara los efectos de la respiración rápida de la mujer con el aleteo del pájaro, cuya finalidad es perfilar un retrato femenino, en este caso positivo porque ella demuestra progresivamente sentimientos. Como contrapartida despectiva del primer símil, don Conrado, el alcaide de la prisión, sufre un golpe de tos que lo dejó "abotargado y rojo como un tomate" (206). Aunque el personaje se muestra paternalista, la distancia con que Pascual lo observa provoca una cosificación que, a pesar de ser catacresis, resalta un rasgo del retrato, la afición a la bebida también sugerida por el calificativo "abotargado".

A veces se cosifica el interior de los personajes. En un acceso de arrepentimiento, Pascual, que ha escuchado los sermones del capellán de la cárcel, escribe empapado de una retórica eclesiástica tergiversada: "Cuando la paz invade las almas pecadoras es como cuando el agua cae sobre los barbechos, que fecunda lo seco y hace fructificar el erial" (152). Se perciben las huellas evangélicas de la parábola de la semilla en tierra fértil o del sembrador (Mc 4, 1-9, Lc 8, 4-8). Pero como en esta novela suele existir un punto de contraste, la voluntad de Pascual de volver con la familia tras la marcha a La Coruña se expresa con esta oración: "Pensaba que había de ser bien recibido por mi familia -el tiempo todo lo cura- y el deseo crecía en mí como crecen los hongos en la humedad" (176). Con tal término del símil, el deseo no es puro, sino oscuro y lóbrego.

La cosificación afecta también a los animales, aunque en menor número. Al pintar el paisaje desolado en verano que va a presidir el parto seco de su madre cuando da a luz a Rosario, Pascual anota: "El campo estaba en calma y agostado y las chicharras, con sus sierras, parecían querer limarle los huesos a la tierra" (38). La aliteración de vibrantes, reforzada por el homoioteleuton ("sierra", "tierra"). apoya indirectamente la sequedad ambiental porque reproduce el ruido de los insectos en tiempo tórrido. Estos rasgos contribuyen a aureolar de mala fortuna al personaje de la madre, que al cabo será asesinada por su propio hijo.

3.3. Técnicas de prosopopeya

La personificación supone un trazado en circunferencia respecto a las animalizaciones y cosificaciones de las personas, adecuada a la ósmosis de la categoría de los seres en un mundo tan primitivo que parece que no hay demarcación alguna del caos. Ya en el ejemplo anterior la tierra aparece personificada porque tiene huesos, con lo que Cela recurre al tópico de considerarla *mater generationis*, que en la novela es inhóspita por su concepto poco amable de la maternidad; uno de los motivos clave de la narración es el matricidio, manifestación suprema de la violencia, vinculado al ambiente atávico y al espacio hostil. La aspereza del hábitat se acompasa al dolor del parto seco de la madre de Pascual. Rozando el citado lugar común y merced al flujo de doble sentido de los rasgos espaciales y humanos, la llanura es "castaña como la piel de los hombres" (82). En otro fragmento, al protagonista le agrada la piedra donde se sienta en el campo, según se aprecia en estas líneas:

> "Al volver, la perra se me adelantaba y me esperaba siempre junto al cruce; había allí una piedra redonda y achatada como una silla baja, de la que guardo tan grato recuerdo como de cualquier persona; mejor, seguramente, que el que guardo de muchas de ellas [...] Cuando me marchaba, siempre, sin saber por qué, había de volver la cabeza hacia la piedra, como para despedirme, y hubo un día que debió parecerme tan triste por mi marcha, que no tuve más suerte que volver sobre mis pasos a sentarme de nuevo" (26).

Sorprende que Pascual muestre buenos sentimientos hacia una roca, algo inerte, ausentes en su relación con los seres animados. Precisamente sentado en esa piedra contemplará después los ojos de la perra y decidirá acuchillarla, forma paradigmática con la que Cela establece el choque entre la hipotética bondad del personaje y unos actos crueles que se subrayan por ese potentísimo contraste que deja al lector desarmado y estupefacto ante la violencia. La personificación también afecta al mundo vegetal y así "El ciprés parecía un fantasma alto y seco, un centinela de los muertos" (116), según la visión atemorizada de Pascual cuando pasa de noche cerca del camposanto, de vuelta de la reyerta con el dueño del bar y con el presagio de desgracia que se concretará en la noticia del aborto de Lola. El amenazante paisaje se conecta con el modo de calibrar a los humanos y los hechos acaecidos o por venir.

4. Epítome

El nutrido conjunto de prosopopeyas, animalizaciones y reificaciones que se diseminan por la novela configuran la visión de un microcosmos en el que solo rigen las leyes de la agresividad, que pueden operar en seres irracionales y en racionales. Por el sentido que cobran, estos recursos trascienden su pertenencia a la *elocutio* para enlazarse con otros niveles de la narración. Aunque el furor latente de la sociedad en la que la novela nace se transparenta en las páginas, el autor no realiza un alegato directo ni a favor ni en contra de la violencia, sino que deja que la barbarie impregne todo e incluso ofrece al protagonista la posibilidad de defenderse, pues opta por una modalidad genérica que propicia la exposición de los sucesos *á la manière* de quien los cuenta.

Parecería que en la *unitas mundi* que conforma *La familia de Pascual Duarte* aun no ha aparecido un ser dispuesto a organizar el caos primigenio y a separar especies como Yavé en el Génesis o que el hombre utiliza su mente para conseguir un fin específico que es la maldad por sí misma. Tal vez esa sea la cruda instantánea de la España de postguerra que Cela transmite. Sin embargo, el lector del siglo XXI encuentra difuminada la realidad histórica que sirve de base a la novela y esta se yergue como una metáfora poliédrica de la pura violencia, abstracta e intemporal pese a la viveza descriptiva. Es un espejo vacío en el que puede reflejarse cualquier entorno, cualquier individuo, cualquier tiempo que se encuentren estigmatizados por el terror.

Algunos de los aspectos relativos a la violencia que hemos analizado en *La familia de Pascual Duarte* se han revisado respecto a la literatura hispanoamericana, especialmente tras la publicación de *La vorágine* de José Eustaquio Rivera. Sobre todo, se ha hecho hincapié en la naturaleza homicida en la que la violencia se alza como protagonista, algo que empuja a crear un nuevo lenguaje, el lenguaje del desorden donde se trasparentan los conflictos sociales, políticos y económicos de los países en los que surgen los relatos (Valdés Ángeles 2011). Tal vez la diferencia con la novela de Cela comentada resida en que, en esta, la lengua parece "natural" y la exposición de los hechos subliminalmente persigue una forma de expiación. Se trata más bien, como se ha señalado para textos literarios de literatura testimonial de finales del siglo XX, de un tipo de "violencia oblicua", (expresión usada por el crítico guatemalteco Dante Ciano) o espacio textual en el que está contenida de manera indirecta, sumergida, alegórica incluso y en el que la denuncia social explícita ya no aparece (Mackenbach - Ortiz Wallner 2008: 81-97; Paschen 1994: 369-381).

Cela rehúye lo testimonial "real", aunque, como se ha mostrado al principio, despliega recursos de verosimilitud en muchos planos. Ofrece como consuetudinario aquello que el hombre rechaza, actos de fiereza condenables como el maltrato animal, el crimen y, en última instancia, el matricidio. El extrañamiento del lector nace de esta ambivalencia implícita. En el *Breviario de estética teatral,* Bertolt Brecht anotaba que el artista debe proyectar "el ojo extrañante" hacia la realidad para asistir a lo cotidiano como si lo hubiese contemplado por primera vez (Brecht 1963). En lugar de actuar así, Camilo José Cela desarrolla una lengua literaria alejada del insulto y el exabrupto que, paradójicamente por sus giros hacia el lirismo en situaciones truculentas, rompe con el decoro ciceroniano en cuanto a la acomodación entre asunto y tratamiento. El "ojo extrañante" del lector desconfía de la supuesta normalidad y ha de buscar las huellas del conflicto incluso bajo el supuesto lirismo.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

Altolaguirre, M. et al.

2005 *Romancero de la Guerra Civil Española* (1936). Madrid: Visor Libros.

Buñuel, L.

1993 *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Documental en las bases de datos: IMDB, FilmAffinity.

Cela, C. J.

2014 *La familia de Pascual Duarte* (1942). Edición introducción y notas de D. Villanueva, Estudio de la obra, M. Á. Rodríguez Fontela. Barcelona: Vicens Vives.

Davillier, J. Ch.

1974 *Le Voyage en Espagne* (1875). Valencia: Albatros.

De las Casas, Fr. B.

2005 *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552). Edición de André Saint-Lu, Madrid: Cátedra, 7ª edición.

Lejendre, M.

1927 *Las Jurdes: Étude de géographie humaine.* Bordeaux: Feret & Fils; Paris: E. de Bocard.

Real Academia Española

2021 *Diccionario de la lengua española*. 23.ª edición, [versión 23.5 en línea]. https://dle.rae.es consultado el 4 de enero de 2022.

Sagrada Biblia
2017 Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Bibliografía secundaria

Alchazidu, A.
2005 *Las raíces del tremendismo español*. Sborník Prací Filozofické Fakulty Brnénské Univerzity Studia Minora Facultatis Philospphicae Universitatis Brunensis L 26
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113233/1_Etudes-RomanesDeBrno_35-2005-1_4.pdf?sequence=1 Consultado el 6 de enero de 2022.
Águila Gómez, J. M. del
2006 "Cela y Faulkner: dos novelas de fascinación por la violencia", *Tonos* 11, julio.
Arendt, H.
2005 *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
Brech, B.
1963 *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
Breiner-Sanders, K. E.
1990 *La familia de Pascual Duarte a través de su imaginería*. Madrid: Pliegos de Ensayo.
Carrascosa Miguel, P.
1990 *La familia de Pascual Duarte. Camilo José Cela*. Madrid: Ceac.
Cirlot, J. E.
1992 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
Foucault, M.
1991 *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
Genette, G.
1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
Harshaw, B.
1997 "Ficcionalidad y campos de referencia". In: A. Garrido Domínguez (ed.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros: 123-159.
Huarte Morton, F.
1968 *Ensayo de una bibliografía de La familia de Pascual Duarte*". Madrid-Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans: 62-165.
Huarte Morton, F.
1994 *"La familia de Pascual Duarte" de Camilo José Cela. Recuentos del cincuentenario (1942-1992) y algunas papeletas más*. Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela.
Fernández Santander, C.
1990 *Bibliografía básica de Camilo José, Premio Nobel de Literatura*. La Coruña: Librería Arenas.

Lama, M. de
2006 "El falo: fascinación y repulsión en tres relatos de Marina Mayoral". In: Y. – M. Parker (eds.) *Leading Ladies: Mujeres en la literatura hispana y en las artes*. Louisiana State University Press: 193-203.

Landavazo, M. A.
2009 "Los eclesiásticos y la retórica de la violencia en la Independencia de México", *II Jornada Académica "Independencia e Iglesia"*, Multicentro Las Américas, Morelia, Michoacán, 24-25 de septiembre.

López Martínez, M. I,
1992 "La prosa en *Pabellón de reposo* de Cela", *Anuario de Estudios Filológicos* XV: 181-192.

López Martínez, M. I.
2009 *Neruda y los clásicos de la Edad de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Diputación, CSIC.

López Rodríguez, I.
2009 "La animalización del retrato femenino en el *Libro de Buen Amor*", *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13: 53-84.

Mackenbach, W. – W. A. Ortiz
2008 "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica", *Iberoamericana* VIII: 81-97.

Muñoz de la Peña, A.
1982 *Los viajes de Camilo José Cela por Extremadura*. 2ª ed. Badajoz: Institución Pedro de Valencia.

Ortega, J.
1966 "Símiles de animalidad en *La colmena*", *Romance Notes* 8: 92-95.

Paschen, H.
1994 "La novela de la violencia colombiana". In: H-O. Dill et al. (eds.) *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt-Madrid: Vervuet-Iberoamericana: 369-381.

Precedo Lafuente, M. J.
2001 "Referencias a animales en los salmos", *Revista Murciana de Antropología* 7: 301-319.

Sagaró Faci, M.
1990 *Claves para la lectura de "La familia de Pascual Duarte" de Camilo José Cela*. Madrid: Ciclo.

Sartre, J. P.
1984 *Qu'est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard.

Senabre, R.
2005 *Metáfora y novela*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Sobejano, G.
1990 "Cela y la renovación de la novela", *Ínsula* 518-519, febrero-marzo.

Urrutia, J.
1982 *Cela: "La familia de Pascual Duarte". Los contextos y el texto*. Madrid: S.G.E.L
Valdés Ángeles, J. M.
2011 "*La vorágine* y la retórica de la violencia", *Siempre. Presencia de México* 18, junio.
Zamora Vicente, A.
1962 *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor)*. Madrid: Gredos.

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

Universidad de Extremadura
milopez@unex.es
ORCID code: 000-0003-2159-9297

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2719-4418, 2021, No 2 (2), s. 103–115

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

La desobediencia de Rafael Courtoisie: ficción lírica y novela

Resumen

Nos ocuparemos aquí de la penúltima entrega editorial del uruguayo Rafael Courtoisie: el *Libro de la desobediencia*, recientemente publicado por Nana Vizcacha en Madrid en 2018, aunque su primera edición data de 2017. La obra destaca en el plano de la combinatoria inter-genérica de una trayectoria creativa sólida en que los poemarios se funden con las novelas y los ejercicios críticos y ensayísticos. Nos hallamos ante un peculiar ejemplo de creación literaria, a caballo entre la novela, la ficción lírica y la compilación poemática, que no se ajusta al marbete de "novela lírica" (Freedman, 1963). En este artículo reflexionaremos sobre el género textual del *Libro de la desobediencia*, donde lo narrativo sigue sus propios patrones episódico-argumentales, en cuyo interior aparecen los textos poéticos sutilmente conectados a la trama sin contaminarla con una expresividad subjetiva o disuelta en la esfera psíquica y mental.

Palabras clave: literatura hispanoamericana, Rafael Courtoisie, género textual, ficción lírica, novela.

Abstract

El libro de la desobediencia is one of the last editorial deliveries of its author, the Uruguayan poet Rafael Courtoisie (1958). The narration does not adapt to the established canons of the lyrical novel, despite the subtle combination between epic and adventurous fable, on the one hand, and the protagonist poet who intersperses his verses along the narrative, on the other. The novel would respond rather to the interdependent marriage between the narrative and the poetic, to their meeting and understanding, to their twinning without synthesis or fusion An addition that does not cancel out in essence other than the addends of its operation. This hybridization would allow us, therefore, to point out a particular cataloging for the text, beyond the «lyrical novel» or «poetry novel», which could be coined as an amphibian creature or transgeneric creation.

Keywords: Hispanic-American literature, Rafael Courtoisie, género textual, lyrical fiction, novel

> La desobediencia es, antes que nada, una gran tentación. Dictada una ley, sobreviven las ganas de transgredirla. Toda frontera, todo límite es una invitación a la transgresión, al pasaje clandestino, a la invasión "hacia el otro lado", hacia el lado oscuro de la realidad. Siempre es mejor, más verde y florido, el jardín de al lado. Toda barrera u obstáculo constituye una puerta abierta para la desobediencia. Aunque la puerta está cerrada. Es más: toda puerta cerrada es un llamado a abrirla, a tantear sus cerrojos; la nariz del pájaro metálico de su picaporte, el cinturón de castidad de sus pestillos, la castidad ranurada de sus cerraduras, el refuerzo de sus pernos y barras de hierro no hacen más que acicatear el deseo, la tentación, profundizar su escote, dejar más erguidos, tirantes, varillas y breteles que soportan la presión de la moralidad. Toda puerta cerrada es una puerta abierta para la desobediencia. (Courtoisie 2018: 22).

Ejemplar resulta este texto, escrito a modo de poema -un poema sacado del cortazariano "lado de allá"- del capítulo séptimo del libro al que pertenece, ilustración tanto de su método compositivo como de su sustancia espiritual, más allá de su argumento. Nos hallamos ante la penúltima entrega editorial de su autor, el uruguayo, montevideano para más señas, Rafael Courtoisie (1958). La trayectoria literaria de Courtoisie ha sido merecedora hasta la fecha de importantes reconocimientos oficiales a nivel internacional, con importantes galardones, entre los que destacan el Bartolomé Hidalgo en Uruguay, el Fundación Loewe y el Casa de América de Poesía en España, el Jaime Sabines en México y el Lezama Lima en Cuba, y se alza en nuestro presente como una de las más sólidas y originales del panorama editorial hispánico. Miembro correspondiente en la Academia Nacional de Letras de Uruguay, su trayectoria literaria se imbrica con la docente, como profesor de Literatura, Teoría literaria y Guion cinematográfico en diversas Universidades de los Estados Unidad y también de "nuestra América", conformando un repertorio sólido en que los poemarios se funden con las novelas y los ejercicios críticos y ensayísticos.

En el plano de esa combinatoria inter-genérica destaca precisamente la obra a que hoy me referiré, titulada *Libro de la desobediencia*, que fue recientemente publicado por Nana Vizcacha en Madrid en 2018, aunque su primera edición data de 2017. Nos hallamos ante un muy particular ejemplo de creación literaria a caballo entre la novela, la ficción lírica y la propia compilación poemática, extremos sobre los que modula constantemente el texto de Courtoise de forma ágil y fluida, sin tropiezos ni estridencias. Cabría definir esta creación como heteróclita y proteica, donde se observa un muy peculiar acomodo entre los géneros encartados

-narrativa y poesía-, que sin embargo no debería en modo alguno figurar como título ilustrativo del marbete "novela lírica", tal como fuera decretado por Ralph Freedman (1963) en los años sesenta a propósito de su estudio de ejemplos tomados de André Gide, Hermann Hesse y Virginia Woolf, y que en España retomaron célebres estudios como los de Ricardo Gullón o Darío Villanueva, a partir de novelas de Gabriel Miró, Benjamín Jarnés y José Martínez Ruiz, Azorín. Así, según Miguel Ángel Lozano Marco (2019), quien aborda la forja de la novela lírica en las primeras décadas del siglo XX, en esta modalidad narrativa, "nuestra atención se desplaza desde los acontecimientos, o desde la realidad representada, hacia un diseño formal", por lo que "nos detenemos en cada página, atendemos al tratamiento del espacio, y apreciamos su estructura." Atento más al diseño estilístico que a los condicionantes argumentales o a la configuración episódica del relato, será ahora el propio lenguaje quien "reclama nuestra atención, pero no es solo en su intensidad donde descansa lo peculiar de su forma; para Freedmann (1963), lo que diferencia la narrativa lírica reside en «la concentración en la vida interior de un héroe pasivo y la consecuente creación de una forma poética desprendida de sí». (Lozano Marco 2019 párr. 15). Aspectos formales como el monólogo interior, el fragmentarismo narrativo, la focalización en la subjetividad psíquica de los personajes, los paralelismos musicales, la inmersión en el flujo de la temporalidad como sucesión o *durée*, o las fórmulas compositivas procedentes de la construcción poemática son viva expresión de esta modalidad de la novela del siglo XX.

Sin embargo, el formal texto de Rafael Courtoisie no participa de estos lugares comunes de la narrativa lírica. En él lo narrativo sigue sus propios patrones episódico-argumentales, y en su curso irán apareciendo de modo explícito los textos poéticos que se conectan sutilmente a la trama pero que no la contaminan necesariamente de una expresividad subjetiva o disuelta en la esfera de lo psíquico y mental. Eso no supone un abandono del conocimiento íntimo en lo referente a la personalidad de los personajes: el narrador -principalmente el homodiegético poeta japonés- nos revela y confiesa en todo momento sus ideas y argumentos sobre los acontecimientos planteados, pero lo realiza más desde una perspectiva intelectual, moral o, incluso, socio-política: no olvidemos que la tematización de la "desobediencia" implica todos estos factores, atraídos desde unas circunstancias concretas, que conciernen a la vida del personaje, pero también desde una focalización más genérica o universal, a modo de discurso poético-social o filosófico-moral, en ocasiones. En este sentido, la obra vendría a participar de una tendencia propia de la literatura de las últimas décadas, que según la crítica uruguaya Carina Blixen es muy reconocible en un importante repertorio de títulos

literarios de su país, entre los que -a mi modo de ver- se hallaría definitivamente Rafael Courtouisie: "Una inquietud profundamente moral "recorre" o "estremece" (si volvemos a la figura cara a Ángel Rama y Baudelaire)", señala Blixen, a la narrativa uruguaya. Los juegos, los malabarismos, las parodias, las ambigüedades, no ocultan la visión del horror del mundo. Lo que NO existe es el lugar desde donde se juzga. No es posible excluirse y señalar al otro." (Blixen ctd Courtoisie 2010, 72). La desobediencia también rima con la tradición literaria uruguaya y, por extensión, latinoamericana, como señala en su reseña del libro Martín Sacristán.[1]

El repertorio de poemas y la naturaleza lírica del protagonista del *Libro de la desobediencia* se ofrecen así pues como realidad autónoma, yuxtapuesta y adicionada a la materia épico-narrativa, sin que ninguna de las dos pierda por ello su singularidad. La trama del relato sigue siempre su independencia de unidad y sentido, y los textos poéticos podrían incluso configurar un libro exento y diferente, tal como, en el seno de la fábula, han nacido: como un mandato imperial que el protagonista ha de realizar, y que, al hilo de la narración, en efecto compone y añade al curso de los acontecimientos.

Este singular método de imbricación de planos expresivos obtiene un resultado sumamente original: nos hallamos ante un caso de hibridación genérica entre los modelos de novela biográfico-sentimental y novela de aventuras de calado exótico más el concepto integrado y estructurador (acumulativo cabría también decir) de "compilación poemática" como forma de "ficción lírica"[2] (que está con-

[1] "Todas estas llamadas a la actualidad son más relevantes, en conexión con la desobediencia, por venir de un escritor uruguayo que forma parte de la Generación Tardía. Rafael Courtoisie es heredero en su país de autores como Felisberto Hernández y **Mario Levrero**, y también de una dictadura que entre 1973 y 1985 prohibió los partidos políticos, ilegalizó los sindicatos y la prensa, además de encarcelar y asesinar a los opositores a su régimen. El escritor era apenas un adolescente en ese período, y se ha alejado de una tradición anclada en la narración urbana realista, que es la propia de la literatura uruguaya, especialmente de aquella que contestó la falta de democracia. Pero estableciendo a la vez una conexión con los mejores ecos de Borges, Silvina Ocampo y Miguel Ángel Asturias. Con los elementos fantásticos del realismo mágico tan presentes en García Márquez, y con la experimentación juguetona de Cortázar. Sin que pueda ser clasificado en ninguna de las características de los anteriores, y con el rasgo de identidad de la pluralidad estilística, compartido con el resto de modernos narradores latinoamericanos. Courtoisie es en suma, un autor que sigue en calidad e innovaciones a los mejores escritores del boom latinoamericano." (Sacristán 2019, párr. 7).

[2] Sobre los artefactos de la "ficción lírica", véase Cervera Salinas (1992) y Seoane Rivera (2015). En el artículo del último, se nos propone una lectura de las novelas *Goma de ma-*

tenido en el texto fictivo, en la narración: en el Libro, atendiendo a su titulación) que es caracterizador del protagonista de la obra que, a su vez, es una de sus voces narrativas -de naturaleza autodiegética-: el poeta japonés Okoshi Oshura, extraordinaria criatura del poeta Rafael Courtoisie y, de algún modo, su alter-ego intradiegético. Pero, además, habría que añadir -a propósito de la esencia narrativa del texto- que nos hallamos ante una historia de calado moral, enraizada en la concepción política de la autoridad que detenta el poder y en la dialéctica psicosocial entre las figuras de amo y siervo, propia de la noción vertebral del libro, es decir, de la "desobediencia", que completa su título y lo dota de su sentido más profundo. Nos hallamos, así pues, ante una "desobediencia" que se evidenciará en multitud de expresiones y casos, de funciones y sentidos, entre los que habrá que contar la desobediencia cultural y también la estética. A esa desobediencia estética, en fin, habría que vincular el propio ejercicio creativo del autor, de Rafael Courtoisie, desplegado de su criatura, el también poeta Okoshi Oshura, entendida ahora la "desobediencia" como la propia voluntad de producir un texto que vaya mucho más allá de los modelos de ensamblaje inter-genérico. Queda claro, pues, que la obra no se adapta a los cánones estatuidos de la novela lírica, a cuyo linaje desobedecería así su autor, sino más bien al maridaje, sin merma de independencia, entre lo narrativo y lo poético: a su encuentro y comprensión, a su hermanamiento sin síntesis ni fusión. Una adición que no anula en esencia distinta los sumandos de su operación. Esta hibridación nos permitiría, por tanto, apuntar una catalogación ***sui generis*** para el texto, más allá de la "novela lírica" o "novela poemática", que cabría acuñar como de criatura anfibia o creación transgenérica. Refiriéndose precisamente al concepto de literatura transgenérica (junto a los de "transmediática" y "transgénica") sostiene el mismo Rafael Courtoisie:

> No puede hablarse de una crisis del género narrativo en literatura a menos que se entienda crisis como «oportunidad y riesgo». Oportunidad de cambio, riesgo inherente a la libertad. El horizonte de la novela es el de la libertad de creación. Ese es su límite, su preceptiva. Vivir en una cultura de la imagen no significa olvidar el universo abstracto de la letra. Por el contrario: ahora más que nunca el poder de la letra vuelve por sus fueros. Si bien buena parte de la narrativa latinoamericana contemporánea es tributa-

---

scar (2008) y *Santo remedio* (2006) de Rafael Courtoisie desde el prisma del simulacro consciente: "El autor nos arranca de pronto de la ficción, haciéndonos en efecto partícipes de su carácter de simulacro, de constructo artificial, de ficción al fin y al cabo. La obra es un destello más en la vida del espectador, un fragmento igual a los que componen los cuentos. Una visión de la literatura que el escritor refuerza con la inclusión del espejo/motor narrativo de la televisión en sus obras" (Seoane 2015: 135)

> ria de la cultura de la imagen, una entera otra parte es efecto inextricable de la sintaxis escritural, del producto puramente abstracto de la escritura. (Courtoisie 2010: 70)

Palabras de su autor, pronunciadas en la Casa de América de Madrid, en 2001, que sin duda están en la raíz de una producción que se materializará casi veinte años más tarde. A la hora, pues, de calificar de modo plural y diverso la naturaleza literaria de este libro, no sería descabellado apuntar epítetos como "atroz" y también recurrir a adjetivos como obra "lúdica, "irónica", "mordaz", "orgánica" e incluso "universal". Todos cuadrarían al tipo de desobediencia que va modulando constantemente esta criatura transgenérica. "Escribir" -leemos en el segundo capítulo del mismo- "es una atroz desobediencia. Un error de la existencia humana" (Courtoisie 2018: 13). Pero también, párrafos atrás, nos informaba el narrador del valor absoluto, exacto y paradójico de la desobediencia: "Obedecer es desobedecer. Obedecer es desobedecer a la rebeldía. Obedecer es contradecir nuestra columna pura de libertad, la espina erguida que llevamos en la espalda. Obedecer es desobedecer: es inclinarse, torcer la línea recta de la espalda, temer al látigo, adorarlo, al fin y al cabo, desde el mango hasta la punta, como si se tratara de una serpiente muerta en manos de un Amo aparentemente vivo. El Amo es esclavo de sí mismo y el Escavo es Amo del Amo. Las palabras desobedecen lo que digo. Llamarme Okoshi es no llamarme Iraho." (2018: 12). Un libro cuyo título remite a un actitud ética, a una cualidad moral, a un modus operandi ante la vida, a un "ethos", a una manera de concebir la existencia y también la profesión, a una cualidad política, por ende, pero también estética, y erótica, y retórica: a un argumento al fin de progenie clásica y, como ya señalé, también universal, deconstruido en la fina tela de la aguja nietzscheana, cuyo filo recorre valerosa, temerariamente incluso, Courtoisie: mas sin punzarse ni cortarse, de modo pulcro y riguroso.

Todo al fin cabe ser entendido desde el prisma de la obediencia, como parámetro regulador de lo viviente. Observémoslo en la reflexión que el narrador propone al comienzo del capítulo 9: "Cuando uno es concebido desobedece a la nada, al no existir, a las vidas anteriores que según las enseñanzas de algunos maestros zen han sido incongruentes o insuficientes o erradas…". (2018: 26). A partir de ahí, la propia evolución personal del ser humano prosigue un modelo análogo, o al menos cabe ser percibido desde ese prisma moral:

> La flor más peligrosa y bella de la niñez es la desobediencia. Los adultos, los padres, los ancestros ayudan a obedecer para que el niño o la niña pueda transgredir la norma y así hacerse rico consigo mismo […] ¡Ay! Después el cuerpo y el alma acatan la orden de crecer, de madurar, de pudrirse siguiendo al pie de la letra preceptos, rituales y

> mentiras grises […]. La vejez desobedece todo. […]. Pero, otra vez, ¡ay!, la vejez torcida obedece, lenta pero segura a la muerte. (2018: 26-27).

No es extraño, pues, que la primera aparición del narrador implícito del relato y alter-ego, en este caso extradiegético, del propio autor, en la figura de su Traductor a nuestra lengua del texto original, sea en función de su vínculo con el Poder. Este Traductor, personaje de suma importancia en el texto, realiza una implícita versión del escrito original, supuestamente redactado en japonés -en una técnica de progenie cervantina-, y también aparecerá al final del relato para dialogar con el personaje del poeta Okoshi Oshura e interpolar libremente secuencias aparentemente anacrónicas a lo largo de la obra: lo intra y lo extradiegético también terminan cohesionados en el tejido sutil de la trama narrativa.

El poder, ítem transversal de la obra completa de Rafael Courtoisie (recordemos su poemario *Tiranos temblad,* que recibió el Premio José Lezama Lima en Cuba, en el año 2013), se enfrenta contundente al modus vivendi poético, de quien se burla a pesar de su incoercible dependencia. Tras reproducir un poema de su propia autoría dedicado al Emperador, Okoshi Oshura reflexiona en este primer rasgo descriptivo que tenemos de su persona: "Me quedó bien. Espero que el zopenco del Emperador no caiga en la cuenta, al menos de inmediato, de mi sarcasmo. Espero que no descubra que lo trato de idiota, de torpe al hablar, de injusto y risible en cada una de las palabras de cada uno de sus discursos, de errado y epiceno en cada uno de sus decretos, en cada orden de sus lacayos." (2018: 18). Un poeta narrador a quien se le ordena escribir un texto monumental a la mayor gloria de su patria, como es el volumen *Monstruos naturales del Japón,* artificio que servirá para ir incorporando y reproduciendo poemas de esa enciclopedia que va componiéndose conforme avance la ficción. Y aparentemente el poeta no desobedecerá la orden, pues en la narración que leemos se van insertando los poemas que configuran dicha enciclopedia, por lo que en realidad el texto de Courtoisie contiene, al menos, dos obras entrelazadas o inclusivas: la trama narrativa que atañe a los sucesos vitales del poeta y la creación de su obra "enciclopédica". Y digo aparentemente, porque en realidad Okoshi Oshura sí desobedecerá el mandato imperial, incumpliendo los plazos y las reglas que le dicta el Poder (a cargo del "secretario del secretario del secretario del secretario del Asesor del Ministro de Instrucción Pública") y preferirá proseguir con el relato entreverado, la fábula, la historia, que cifra el argumento del propio *Libro de la desobediencia,* pues como el mismo sujeto afirma contumaz: "Soy un poeta, no una máquina de narrar…". Y tampoco, cabe añadir, será propiamente una máquina

de versificar, pese a su don e inspiración naturales. Veamos algún ejemplo de la incompleta enciclopedia poética insertado en el volumen:

EL AVE DE PIEDRA
En todos los tiempos de Japón
vuela sin moverse.
No tiene alas, no viste plumas
parece un Buda sin rostro
un trozo duro de pan del deseo.
Guijarro inmerso de un mar sin agua
es la señal dormida, el punto exacto
donde empieza el camino
y acaba el pensamiento.

LA MUJER DE BAMBÚ
Alta, delgada y verde
carece de curvas, no tiene tetas
sin embargo amamanta el cielo
rasca la panza de las nubes
como si fueran ovejas.
LA TAZA DE TÉ
El vientre se llena y se vacía.
Es como una mujer sin sexo:
no cumple su promesa
y sin embargo entibia
manos y lengua. (2018: 31).

El relato primario, que dibuja la columna del libro, se inscribe en un remoto reinado del Japón imperial, donde un Emperador persigue ofuscado a la sáfica poeta Miniki, la sacerdotisa -*sensei*- que desde su inexpugnable Academia de Poesía ha secuestrado a la favorita del poderoso para su propio deleite, y habrá de enfrentarse, en ese descomunal acto de desobediencia, a las iras imperiales. Okoshi, que participa como autor autoconsciente de este cuento -inspirado en su complejidad narrativa en el exotismo de las historias interpoladas de las *Mil y una noches*- y que es figura conocida también por sus propias criaturas, como en las fábulas metafísicas de Pirandello, Borges o Unamuno, controla hasta el más mínimo detalle su creación, y lo hace sabiendo que no todo depende de su inspiración, sino también de lo que "está ya escrito" y ha de cumplirse. Y de modo simultáneo, compagina la composición de su fábula con la escritura de los poemas de su reclamada enciclopedia de la monstruosidad, en una técnica nada ajena al modelo borgeano del *Manual de zoología fantástica.* Se trata así de una monstruosidad elevada a la categoría de belleza lírica: la belleza de los poemas de Oshura, que

son los de Courtoisie. Todo ello va conformando un cuerpo textual asombroso, denso y frágil a la vez, intelectual y liviano a la par, al unísono complejo y lábil. Eso sí: siempre presidido por la fuerza, por la potencia, por el *potens,* como diría el propio Lezama Lima, de la imaginación: una imaginación de progenie divina, por lo desaforada y fulgurante. Una imaginación plenipotenciaria, a la que debemos la riqueza argumental pero también lingüística, estructural y aun metafísica del texto. No en vano nos hallamos ante la obra de un poeta, y creo que me sobran los adjetivos, pues estos, cuando no dan vida, matan, como sabe muy bien el autor, y matar no pueden cuando se trata de definir a un escritor que es en verdad un Poeta, con la "p" en mayúscula, erguida y flameante, como expresión de otro Poder, pero esta vez verbal: el de su desobediencia nominal a todo lo plano y previsible. Nos vienen a la mente las palabras con que Shelley definió al bardo en su *Defensa de la Poesía,* en el primer tercio del siglo XIX: "Los poetas son hierofantes de una inspiración incomprendida; espejos de las gigantescas sombras que el porvenir arroja sobre el presente; palabras que expresan lo que no entienden: trompetas que llaman a la batalla […]. Los poetas son los legisladores desconocidos del mundo." (Shelley 1986: 66).

Todas esas cualidades cabrían ser predicadas de nuestro autor en un texto donde se intercambian e imbrican los dominios narrativo y poético, a la par que el metaliterario y ensayístico, donde el lector experimenta los atributos del vate romántico: Courtoisie es portador de lo sagrado, por lo que esta obra contiene un saber sobre la existencia, un modo de entender y de sentir la vida, por supuesto con todos sus agujeros negros incluidos; también es el poeta aquí un espejo donde se proyectan esas sombras del porvenir: el tiempo de la narración no es lineal sino discontinuo y en él se compenetran los signos de su presente con los de un tiempo anacrónico (que el Traductor conoce e intercala) más otros tiempos inescrutables como los del sueño, la adivinación, la ejecución poética, la dimensión metafísica de lo que ya ha sido dictado de un modo eterno. Y también cabría atribuirle la cualidad de legislador desconocido del mundo: hay una especie de justicia poética en *El libro de la desobediencia,* que en este punto no se debe transgredir pues el lector irá conociendo conforme avance en su lectura, pero que tiene su basamento en la comprensión ontológica del ser, y en cómo la poesía no hace sino acompasarla en su ritmo y con su tempo. Se establece también de tal modo un diálogo continuo y fecundo con el lector. Así, en el capítulo 55 anota el narrador: "Ser otro, lo sé, y ustedes lo saben mejor que yo, es otra forma hermosa de la desobediencia, una forma que replica de un modo misterioso la existencia, mostrando

que la identidad no es un jarrón entero, es un jarrón roto en mil pedazos, y cada uno de los pedazos representa una parte del yo que contiene el agua" (2018: 128).

¿Es novela *El libro de la desobediencia*? Tal vez lo que convenga sea desobedecer la necesidad de etiquetarla. Lo sería en tanto toda novela contiene esa "escritura desatada" a la que aludía Miguel de Cervantes, pero sobre todo su configuración revela una clave borgeana en el título: *El libro de los seres imaginarios, Libro de Sueños, El Libro del Cielo y del Infierno, El libro de arena,* pero también de tantos otros eminentes en la literatura universal: *El Libro de la Selva, El Libro de las Mil y Una Noches, El Libro de la Vida…*

¿De qué modo es poética, pues, la narración del *Libro de la desobediencia*? ¿Poesía líquida, sólida o gaseosa? Courtoisie, de formación científica[3] y de vocación literaria y siempre humanística -como su precursor Ernesto Sábato-, nos da una clave de ello en un hermoso poema que hallamos en el otro libro aún más reciente, la antología *El punto sobre las íes,* que la editorial Amargord ha publicado en 2019. El poema "Vapor de agua" nos propone la siguiente distinción, propia de la poesía matérica y natural de Rafael Courtoisie:

> Cualquier niño sabe que la alegría es gaseosa y la tristeza líquida. La vida y la muerte pertenecen al estado sólido. La alegría siempre se relaciona con una posibilidad de vinculación, se establece entre los seres, más que en los seres. Otra célebre propiedad que denuncia su estado gaseoso es la fugacidad. La tristeza, líquida, es incompresible. Mucho menos fugaz, mucho más pesada y densa es, sin embargo, en modo diferente, también inasible. Puede almacenarse, puede embotellársela durante años a baja temperatura, bien protegida del sol en estancos subterráneos, y con ella se logrará un efecto de añejamiento semejante al de algunos vinos: al destaparla, mucho tiempo después, un sutil sabor ajerezado, una fragancia fuerte de maderas, redimirá al inveterado bebedor de su compulsión al sufrimiento, a esa "vana costumbre de estar triste". (2019: 176-8)

Y así, el *Libro de la desobediencia* contiene el estado gaseoso de la fugacidad, de la alegría y la vinculación entre seres que se desean y aman, entre otros que se

[3] "La formación científica de Courtoisie, graduado en Química y profesor en la Facultad de Matemáticas durante cierto periodo de su vida, explica su interés por los materiales que conforman el universo. Los elementos explican al hombre, y a través de ellos conocemos nuestra realidad. Si a ello le añadimos que cursó un doctorado en Comunicación y actualmente imparte docencia sobre semiótica, narrativa y guión cine- matográfico en Uruguay, constataremos que las señales —las "huellas" sobre las que escribe en más de una ocasión— son fundamentales en su escritura. Como resultado, pre senta en sus páginas una original fusión de pasión y distanciamiento." (Noguerol 2005: 473)

odian y repugnan, entre quienes se imantan y quienes se repelen. Es líquida en cuanto nos asoma al alma del poeta Okoshi Oshura, avejentado por la soledad y el desamor, que embotella en estrofas canónicas y otras libres los versos de su inspiración arrebatada. Y es sólida también en cuanto refiere palpables escenarios donde la vida y la muerte juegan temerariamente en el tablero de ajedrez de la trama narrativa. Sólida, líquida y gaseosa, la poesía permea y se adensa página a página, entre líneas y sobrevolando con dragones emplumados, flechas encarnizadas, osos wey, torturas y ejecuciones infamantes y conjuros de amor y venganza. También cabe reconocer el origen del *Libro de la desobediencia* en unos versos de *Los puntos sobre las íes,* los que inauguran el poema "Palabras de la noche", porque allí se asevera que "La noche es una desobediencia:

> El mamífero nocturno no consiente el tiempo. La materia del tiempo siempre viaja en la luz y la luz está llena de augurio y de motivos, derrama una procacidad mayor que da paso a la ansiedad y a la memoria. La noche, en cambio, es la memoria misma. La noche es el día, pero de perfección insoportable. Sólo el silencio resiste los brillos inauditos de la noche, y los refleja por momentos en el día, cuando todo se calla o pasa un ángel. (Courtoisie 2019: 190).

Pero, como muy bien decreta Rafael Courtoisie, "Existen dos estados de desobediencia: el claro y el oscuro. La poesía es desobediencia pura." (Corutoisie 2018 213). Fiel a ese designio, nos plantea otra división en dos expresiones simbólicas de poesía, determinadas por lo cromático: la blanca, la que siempre practicó Okoshi Oshura, "en este libro, y en todos los que he escrito y escribiré en los días que Gautama ha pactado viva de ahora en adelante", por un lado, "o se puede practicar la poesía negra" -paralela y contrapuesta- "lo que Taruma Askai hizo en Tokio, para desgracia del orbe, hace unos pocos siglos." (2018: 214). Así, la poesía negra, cuyo líquido guarda la sensei lésbica Miniki en una botella "de vidrio cerrada y lacrada", podría acabar con mil ejércitos, a menos que se posea el antídoto. ¿Qué ocurrirá con este crudo antagonismo poético en el seno de este libro? En este punto, desobedezco el deseo de contarlo, y les insto a que sigan su propio deseo de conocerlo en las páginas del volumen. En todo caso, las -al menos- tres historias que contiene el libro quedarán condicionadas por esa solución: la historia del poeta Oshura; la de Miniki y su Academia de Poesía, con sus amores sáficos y su secuestro de la bella Tanoshi, favorita del Emperador, y la del tatuador Neko Wal, que se introducirá plásticamente en la obra e intervendrá decisivamente en el trepidante desenlace de la historia.

El volumen no puede sino derivar en una recuperación de su virtud primera, de su naturaleza persuasiva, de su discurso de alcance moral y filosófico: de su altura y condición nietzscheanas. Enfrentados y abrazados al fin, el Poeta Oshura y el Traductor sueltan sus katanas sin rencor, convirtiéndose ambos en "la misma persona: poetas, pobres, poderosos, desobedientes para siempre y un día", pues, en feliz corolario del autor: "Cada instante que pasa -recuerden- es una desobediencia del tiempo." (2018: 229).

La poesía, al fin y al cabo, no es o no debería ser, me atrevo a conjeturar, más que un curioso modo de desobedecer. Y a ella me consagro, contaminado por la desbordante imaginación creadora, a la desobediencia lírica, de Rafael Courtoisie.

Referencias bibliográficas:

Cervera Salinas, V.
1992 *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad.* Murcia: Universidad de Murcia

Courtoisie, R.
2003 "Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica, transgenérica, transmediática". Volpi, Jorge et. al. *Desafíos de la ficción.* Alicante: Universidad de Alicante, 67-76.

Courtoisie, R.
2018 *El libro de la desobediencia.* Madrid, Nana Vizcacha.

Courtoisie, R.
2019 *Los puntos sobre las íes.* Madrid, Amargord.

Freedman, R.
1963 *Lyrical novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Wolf.* Princeton, Princeton University Press.Lozano Marco, M. Á.
"La formación de la novela lírica (1901-1910)". *Cervantes Virtual.* Visitado: 5-10-2019. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-formacion-de-la-novela-lirica-1901-1910/html/dc4748d2-daf3-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html#I_0_

Noguerol, F.
2005 "Rafael Courtoisie, con los cinco sentidos". *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso Internacional de la AEELH.* La Coruña, Universidad de La Coruña, 473-481.

Sacristán, M.

(s/f) "Literatura latinoamericana después del boom: *El libro de la desobediencia*". *Jot Down. Contemporary Culture Magazine.* Visitado: 6-10-2019. https://www.jotdown.es/2018/06/literatura-latinoamericana-para-despues-del-boom-el-libro-de-la-desobediencia/

Seoane Rivera, J.

2015 "Estrategias cinematográficas en la narrativa de Rafael Courtoisie: los casos de *Goma de mascar* y *Santo remedio*". *Philobiblion. Revista de literaturas hispánicas,* 1 (2015): 125-138.

Shelley, P. B.

1986 *Defensa de la poesía.* Barcelona, Península.

VICENTE CERVERA SALINAS

Universidad de Murcia
vicente@um.es
ORCID code: 0000-0003-2979-4468

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2719-4418, 2021, No 2 (2), s. 117–128

MARTA BOLIŃSKA
Jan Kochanowski University

Audio description as a form of audiovisual translation and adaptive technique

Abstract

Audio description (AD) is a verbal, auditory description of the image and visual content contained in an audiovisual program intended for people with disabilities due to vision dysfunctions, which is placed in the broadcast itself or distributed simultaneously with it. AD refers to the translation of sports, stand-up, theater, film, television, painting, dance and other performances, in which one of the basic materials is image, into another code, i.e. words (intersemiotic translation). As an adaptive technique, it allows viewers with sight dysfunction (e.g. visually impaired or the blind) to receive visual content.

Keywords: audio description, art, visual impairment, communication

1. Introduction

Audio description (hereafter AD) is a type of audiovisual translation that is basically intended for individuals with vision dysfunctions. As a form of translating images into words, it can be used in different spaces of culture and social life including cinema, television, museum, theater, opera, art galleries and sports events (Snyder 2005; Orero 2005; Bolińska 2014). It is an adaptive technique thanks to which, through short, precise and objective descriptions, the blind (visually impaired) viewers are allowed to interpret visual content independently. The recording is made in the form of a script, then it is spoken aloud by, for example, a "voice-over" reader, or with the use of voice synthesizer. Audio description allows the audience to follow the evolving thread of a performance, as well as offering an opportunity to hear and understand what is happening in the presented space (see also ADI 2002).

This technique has been known since the 1970s and 1980s, which is when, in the United States, the first theoretical attempts were made to describe the content of an image to the blind. Advancement in this field is attributed, among others, to Gregory Frazier and Joel Snyder (2004, 2005, 2009). In Europe, AD has been known and used for several decades (e.g. in England, Belgium, Finland, Sweden, and Italy). Research in this area is being carried out in Spain, the Netherlands and Great Britain, and other countries. In Poland, in the early 21st century, verbal descriptions of many cultural phenomena, including films, TV series, theater performances, sports and dance events, art exhibitions, as well as scientific works appeared (e.g. Bolińska 2014; Künstler 2014; Kiser 2017; Jerzakowska 2018).

The pioneers of Polish audio description are Barbara Szymańska and Tomasz Strzymiński of Białystok, who trialed audio description in cinemas, theaters, and art galleries, offered the first training programs in the creation of audio description and developed standards for verbal description (Szymańska and Strzymiński 2010; Czerwińska 2012; Szarkowska and Jankowska 2016; Kiser 2017).

The Białystok Audio Description Foundation which they established became the medium for voicing the need to change the provisions of Polish law regarding access facilities to media and culture for those with visual disabilities. Currently, audio description is also being developed in other centers, the academic ones in particular, including Kraków, Lublin, Poznań, and Warszawa.

2. Examples of audio description in the world and in Poland

In the 1970s, Gregory Frazier of San Francisco State University laid the first theoretical basis for describing the content of the image to the blind. In 1981, in the Arena Stage in Washington, DC, Margaret Pfanstiehl (blind since childhood) and her husband Cody Pfanstiehl developed and implemented the world's first descriptive narrative system for the blind, later named audio description. It was done with sound amplifying equipment that enabled sound to be heard by the hearing impaired.

In the mid-1980s, the technique of verbal description came from across the Atlantic to the European continent. It arrived at a small British theater, The Robin Hood, in the town of Averham (Nottinghamshire). The use of mini receivers with a handset, similar to those used for simultaneous interpreting, enabled viewers in the theater to hear a verbal description of scenes in the intervals between dialogues.

In early February 1988, the Theater Windsor Royal also audio described its first play, *Stepping out*. The interest in audio descriptions meant that by the end of the 1980s, more than fifty cultural institutions had already exhibited some of the performances with descriptive narratives.

The year 1983 brought another major change. In Japan, as part of an open channel in the NTV's commercial program, audio description appeared on television for the first time in the world. Eleven years later, in 1994, verbal description service was launched in the UK on ITV and BBC, providing more than six hours of programs with audio description every week during peak viewing times. In the same year, Chapter Arts Center Cardiff in Great Britain began the first regular screenings with live audio description. Thus, the United Kingdom has become the leader of descriptive narrative in Europe in terms of the number of institutions in which verbal description for the blind is provided.

The dynamic development of the services market in the field of audio description has meant that this technique, in addition to theater, cinema and television, has also been adopted in operas, museums and art galleries, and adapted to the needs of websites and streaming media, computer games and sports shows (Orero 2008). Currently in Europe, access to audio description is available in England, Austria, France, Germany, Italy, Portugal, Spain, Belgium, the Czech Republic, the Netherlands, Finland, Sweden, Lithuania and Poland.

Among the selected productions with audio description in Poland, a few are worth noting on account of their diversity. In November 2006, the first film screening with audio description took place. It was Michał Kwieciński's *Statyści* [Extras] (Szymańska and Strzymiński 2010: 7-10). In June 2007, Telewizja Polska [Polish Television] aired episodes of the Ranczo [Ranch] series supported by audio description. At the 32nd Polish Feature Film Festival in Gdynia (September 2007), the film *Świadek koronny* [The Crown Witness] was presented. In October 2007, the first football match in Poland supported by audio description was played in Białystok (Jagiellonia Białystok vs. Zagłębie Lubin). In November that year, the Białystok Puppet Theater showed an audio description performance (*Jest królik na księżycu* [There Is a Rabbit on the Moon]).

In 2008, the first full-length movie in Poland with audio description and subtitles, Andrzej Wajda's *Katyń*, was released on DVD. In December 2009, a museum exhibition was audio described, followed by Panorama Racławicka [The Racławice Panorama] in July 2010. In October 2010, the film *Chopin. Pragnienie miłości* [Chopin: Desire for Love] premiered in two language versions, Polish and English. In November, the State Forests Information Center together with the Audio

Description Foundation developed audio description for three nature documentaries (Na skraju lasu [The Edge of the Woods], Moczary i uroczyska [Swamps and the Wilderness] and Rok w puszczy [A Year in the Primeval Forest]).

In June 2011, the Polish TVP1 channel aired its first series with audio description Tajemnica twierdzy szyfrów [The Secret of the Cipher Fortress], and in July, the Londyńczycy [Londoners] series. April 2013 brought the movie *Imagine* directed by Andrzej Jakimowski, which featured blind characters, at the same time being supported by audio description.

3. Sight organ disability

Visual disability may be viewed in several contexts, including psychological, pedagogical, social, medical, legal (Chrzanowska 2015: 187; Czerwińska and Kucharczyk 2019: 11-107)[1] and others. Iwona Chrzanowska (2015: 181) emphasizes that in Poland two definitions of visual disability are most commonly used. One of them talks about the basics of legal qualifications for specific groups of people with disabilities. The second one also includes those who declare eye constraints (the so-called biological disability). However, there is no one complete and completely comprehensive definition of a blind person. The same applies to scientific studies (Niżankowska 2007: 13-19) in which, due to the many factors (Majewski 1983) enabling (or disabling) seeing and visual perception, one can find accounts of various eye dysfunctions. The basic types of vision include central, peripheral, stereoscopic, color and night vision, as well as disturbances within them (Chrzanowska 2015: 167).

Agnieszka Olechowska proposes (after the World Health Organization) that "blind people are the completely blind individuals, with eye acuity of 0.00; people with visual acuity not higher than 0.05, i.e. people with moderate blindness or deep-sightedness; persons with a limited field of vision of no more than 20 degrees, regardless of visual acuity (may be higher than 0.05)" (2016: 109). The visually impaired range from 0.05 to 0.3[2], which also includes those with deep-sightedness (classified as blind). It is further understood that the field of vision is limited to a 20 degree area, regardless of visual acuity, which may be higher than 0.3 (Sękowska 2001: 98).

---

1 See also Sękowska (1981, 1991).

2 Complete loss of sight is quite rare. Visually impaired people often receive impressions of light and darkness.

Therefore, to be considered blind[3], one needs to be blind from birth or to have lost one's sight, but have kept the so-called visual memory[4]. In relation to children (as well as adults) the following terms are used: blind people, people with sight loss and the visually impaired (Olechowska 2016: 109).

Vision defects may be congenital or acquired (at various periods in life). The most common causes include genetic factors, congenital malformations (e.g. maternal or fetal disease during pregnancy), birth defects or perinatal disorders, acquired defects (e.g. diseases, including glaucoma, eye or brain cancer, multiple sclerosis, hypertension), injuries (mechanical, chemical, thermal), or poisoning (e.g. fungi, botulism, methyl alcohol).

Due to the pathomechanism of the disorder, several categories of damage are distinguished, such as refractive errors (e.g. myopia, hyperopia, astigmatism); eye muscle disorders (e.g. strabismus, nystagmus); cornea, iris and lense diseases (e.g. glaucoma, aniridia/cataracts, keratoconus); retinal diseases (including spigot dystrophia/ achromatopsia/diabetic retinopathy, macular degeneration, retinopathy in premature babies, retinal detachment, retinitis pigmentosa, toxoplasmosis, and retinoblastoma); optic nerve disease (nerve atrophy); and damage to the eyes due to other reasons—e.g. viral damage to the eyesight, cortical damage to the eyesight (cf. Olechowska 2016: 110–111).

The literature of the subject highlights the fact that there are considerable differences between the blind and the visually impaired. Depending on the degree of eye damage or the type of the defect, they have a different scale. For example, there may occur the so-called telescopic vision, which allows a person to read small print in a book or newspaper, but prevents movement control (e.g. stumbling, problems with moving on the stairs). Refractive errors can be the cause of decreased visual acuity and image distortions (nearsightedness, hyperopia, or astigmatism), but they do not affect the sufferer's mobility, at the same time making it difficult to perform precision tasks (central vision). Eye disorder or adaptive disorders and disturbances in color recognition interfere with accurate perception of objects (especially those located at different distances), focusing on objects, and distinguishing objects in low or very bright light (Olechowska 2016: 112–113).

---

[3] It happens that individuals with residual vision retain both a sense of light and the ability to see spots or shapes as well as the ability to recognize selected colors. The more functional are the remnants of sight, the greater is their use in learning about visual content.

[4] Blind people, or those who have lost eyesight, usually retain visual memory, to which they reach when reconstructing mental concepts and visual impressions.

As has been emphasized, those blind from birth may have difficulty understanding and imagining concepts that describe the properties of phenomena and objects that are only visually perceptible. Ideas regarding concepts such as chiaroscuro, hue, shade, intensity, shining, fog, soap bubble or rainbow are not identical with the perceptions thereof by the sighted (or even partially sighted) people, although sometimes they may come close. Sometimes the blind have access to optical information from the environment[5] as some of them may have still some residual eyesight. However, if the disorder is too extensive, this sense can no longer be used in the process of fully experiencing the reality.

The understanding of the meaning of spatial and temporal-spatial concepts may depend on the time and degree of sight loss[6]. Time and the degree of blindness, the type of defect and various experiences of the blind and the visually impaired result in different requirements for audio description. Expectations differ most often in terms of the number of details to be described and the way in which they are to be presented. Among people with vision problems, there are those with a knowledge of the theater or cinematography, and they may also remember paintings, for example from the cinema or television.

4. On the essence of the audio description phenomenon

Intended for a special group of users (mainly the blind and the visually impaired and/or blind people), verbal translation is a form of providing those with sight dysfunctions with opportunities to participate in socio-cultural life, as it is for the sighted people who want to participate more fully in culture and social life (Mróz and Rząsa 2011).

It is a technique supporting the reception of the world: it supports, but does not replace, the blind people's ability to decipher various types of phenomena. Thanks to audio description, a blind person can hear the description live or from a recording with the "voice over" (e.g. using headphones), so that he or she can participate in cinema or theater performances together with sighted people. Therefore, this description is governed by several important principles, including:

---

5 It happens that those with residual vision retain both a sense of light and the ability to see spots or shapes as well as the ability to recognize selected colors. The more functional the remnants of sight, the greater their use in learning about visual content.

6 Visual impairment in visually impaired persons may relate to various aspects, for example visual acuity or vertical and horizontal visual field (this may be the so-called tunnel vision, or as through a keyhole).

– respect for the soundtrack;
– unhinging of information contained in dialogues;
– non-obscuring of nature sounds or the icono-phonic signs of characters.

Audio description, therefore, relies on providing information (without interpretation and commentary) about what is happening, for example in a film or theatrical performance, in between characters' dialogues, but also on describing sports events, monuments or works of art. Therefore, it may refer to both moving and still images; recorded live or pre-recorded; single (films or performances) or sequential (e.g. TV series).

The translation of image content into words, i.e. verbal description of the visual layer of theater performances, audiovisual productions, visual arts and public events, makes them accessible to the blind and those living with various visual disabilities. It has presumably been practiced for a long time, possibly since when the sighted first attempted to bring the world closer to the blind. In the twentieth century it was promoted in the USA. It has been known and used for several decades in Western Europe as well. In Poland, the first major attempts at audio description were made in 2006 (Bolińska 2014).

5. Audio description standards

The professional approach is to create standard-based verbal description. In Poland, such standards were developed by the pioneers of audio description: the Audio Description Foundation, established in 2008 by two blind Białystok citizens, Barbara Szymańska and Tomasz Strzymiński. The main goal of this organization is to introduce the audio description technique to many cultural institutions in the country. The Foundation, as the first non-governmental organization in Poland, embarked on activities aimed at making culture and visual arts accessible to the blind and visually impaired by means of audio description. In September 2010, the Polish Standards for the Production of Audio Description for Audiovisual Production were developed by the Audio Description Foundation (Szymańska and Strzymiński 2010: 4-40). Foundation members have created guidelines that help to unify the rules and regulations regarding the creation of audio description. The code and standards have been developed based on the experience of the founders of the Foundation, as well as recommendations from other countries, such as Great Britain, Spain and Canada. Opinions and comments were

also shared by the blind and the visually impaired as well as those active in the dissemination of audio description in Poland (see also ADI 2002).

The standards are a set of systematized rules and regulations as well as professional guidelines for audio describers creating descriptions for audiovisual productions. They continue to be supplemented with new regulations, necessitated by ongoing practice.

6. Creating audio description

The development of audio description is a long-term process. It requires cooperation of a team, including in particular an audio describer, a describer and a reader. Two to three people are needed to prepare the audio description script. In the group creating the script at least one blind person is needed. The audio describer is the person who writes and edits the content of the script and reads it, adjusting the tone and tempo of the voice to the needs of a particular audiovisual production. A describer is the person who writes and edits the content of the script. The reader/"voice-over" is the person who reads the script, adjusting the tone and tempo of the voice for audiovisual production. The script is understood as a text containing a description of the visual layer of the work. The script includes annotations and hints that allow for synchronizing of the image with the description (Orero 2008).

Cinematographic and TV works are considered as audiovisual productions when they take the form of a continuous sequence of images and sounds. In general, audio description of audiovisual production consists of describing key visual content, such as the course of action, scenery, costumes, body language and facial expressions. In audio description, emphasis is placed on three basic principles:

- describe what you see;
- do not interpret;
- do not speak during dialogues (you must not obscure them).

The only exception may be very important events taking place against the background of the characters' utterances.

The description method differs slightly depending on whether it is a movie, a dynamic sports match or a museum picture (Jerzakowska 2016, 2018).

In audiovisual productions, i.e. in films and television programs, audio description takes the form of an additional soundtrack interspersed with dialogues. However, it does not fill every available gap. The basis for the description of the verbal visual layer is identification of the stages in the presented image, the shar-

ing of knowledge about individual sequences, and the presentation of subsequent scenes and characters. When selecting the material for audio description, the genre of the audiovisual work is of utmost significance.

Script preparation consists of the description of sequences, events and characters between the dialogues: at this point it is the most important to fill extra-sound spaces[7]. Next, there should be editing and checking whether the description does not interfere with dialogues and important sounds. Next, the reader must be given instructions on the technique or tempo of reading, so as to distinguish the text of the audio description from the dialogues (e.g. a separate color, varied text format). Finally, a recording is made (a good reader with a voice corresponding to the climate of the film is needed) and edited (publication of the AD version).

In art galleries and museums, audio description is used in the form of sound files attached to audio guides (Jerzakowska 2016). In this way, blind people can enjoy various exhibitions, paintings and photographic works, buildings, as well as sculptures and art installations. The narrative is structured from the general to the particular, given in a linear, consistent manner, which facilitates the blind person's blending of the elements of the image.

Audio description in the theater usually takes the form of live reading. Whatever happens between the actors' dialogues needs to be explained. Thus, described are visual elements such as the set design, costumes, staging, acting, colors and shades, light, and staging. In addition, modifications to scenography, costumes, acting interpretation or the cast; recording improvisations and ensuing mistakes; actions taken in the event of some mishap or unexpected situations; and failure to comply with other sounds require further consideration. The description cannot, however, fill every available gap or characterize common sounds. Members of the audience who are blind or visually impaired should be able to hear the emotions in the characters' voices, listen to the acoustic effects, to the melodic line and the music (Orero 2005; Orero and Matamala 2007).

The description of a sports event is also live. Through the headset, blind fans can listen to a description of what is happening at the stadium, on the pitch or in the sports hall (Szarkowska and Jankowska 2016). The radio coverage differs from audio description in its attention to detail, for example the placement of players, their appearance, behavior, location of the action, information on what

[7] The equipment of an audio-desk station usually consists of a computer, a monitor, speakers, a DVD player, a text editor and software enabling the playback and editing of video files.

is happening in the stands, the results and timing of the match or competition (whether volleyball, basketball, handball, football, athletics, ski jumping, figure skating, swimming, etc.).

7. Conclusions

Audio description refers to the conversion of theatrical, film, television, painting, dance and other forms of art, in which one of the basic materials is the image, into another code, i.e. the word (intersemiotic translation). As verbal description, it includes the lapse between words. It needs to keep up with the action (live report), implement brevity (adjust the description to the sound track), without interrupting dialogues and muffling the music (sound) track. As an adaptive technique, it allows viewers with sight dysfunctions (e.g. the blind or the visually impaired) to receive visual content (APA 2019).

REFERENCES

Bolińska, M.
2014 "Z obrazu na słowo. Kilka uwag o technice audiodeskrypcji", *Studia Socialia Cracoviensia* 6 (1), 169-180.

Chrzanowska, I.
2015 *Pedagogika specjalna*. Warszawa: Impuls.

Czerwińska, K. – Kucharczyk, I.
2019 *Tyflopsychologia*. Warszawa: PWN.

Czerwińska, M.
2012 *Słowem potrafię wszystko. O piśmiennictwie osób z niepełnosprawnością wzroku. Studium bibliologiczno-tyflologiczne.* Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.

Jerzakowska, B.
2016 *Posłuchać obrazów.* Poznań: Rys.

Jerzakowska, B.
2018 *Audiodeskrypcja malarstwa – wyznaczniki gatunku i ich realizacje tekstowe* [unpublished PhD dissertation]. Retrieved from https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/23553/3/B_%20Jerzakowska_Audiodeskrypcja_malarstwa_wyznaczniki_gatunku_i%20_ich_realizacje_tekstowe.pdf, accessed July 2020

Kiser, N.
2017 "Audiodeskrypcja w teatrze lalek dla dzieci – studium przypadku", *Między Oryginałem a Przekładem* 37, 141-160.

Künstler, I.
2014 "Cel uświęca środki", *Przekładaniec* 28, 140-152.
Majewski, T.
1983 *Psychologia niewidomych i niedowidzących*. Warszawa: PWN.
Mróz E. – Rząsa J.
2011 "Różnice w odbiorze świata poprzez zmysły. Niewidomi i synesteci", *Rocznik Kogniwistyczny* 5, 145-150.
Niżankowska, M. H.,
2007 *Okulistyka. Podstawy kliniczne.* Warszawa: PZWL.
Olechowska, A.
2016 *Specjalne potrzeby edukacyjne.* Warszawa: PWN.
Orero, P.
2005 "Teaching audiovisual accessibility", *Translating Today* 4, 12-15.
2008 "Three different receptions of the same film. The pear stories applied to audio description", *European Journal of English Studies* 12 (2), 179-193.
Orero, P. – Matamala, A.
2007 "Accessible opera: overcoming linguistic and sensorial barriers", *Perspectives. Studies in Transatology* 15 (4), 427-451.
Sękowska, Z.
1981 *Tyflopedagogika, cz. 1. Pedagogika niewidomych i niedowidzących. Zarys*. Warszawa: PWN.
1991 *Przystosowanie społeczne młodzieży niewidomej*. Warszawa: WSiP.
2001 *Wprowadzenie do pedagogiki specjalnej*. Warszawa: WAPS.
Snyder, J.
2004 "Audio description: access for all", *Disability World*, 25, 935-939.
2005 "Audio description. The visual made verbal across art disciplines – across the globe", *Translating Today* 4, 15-17.
2009 "Audio description: an aid to literacy", *The International Journal of the Book* 6, 19-22.
Szarkowska, A. – Jankowska, A.
2016 "Strategie opisu kulturemów w audiodeskrypcji", *Między oryginałem a przekładem* 31, 137-152.
Szymańska, B. – Strzymiński, T.
2010 Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych. Retrieved from www.audiodeskrypcja.org.pl/index.php/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji/do-produkcji-audiowizualnych, accessed June 2021

Internet sources

ADI – Audio Description International
2002 Guidelines for Audio Describers. Retrieved from https://adp.acb.org/guidelines.html, accessed November 2021

APA – Act on Providing Accessibility to People with Special Needs

2019 Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami. Retrieved from http://eli.sejm.gov.pl/eli/DU/2019/1696/ogl/pol, accessed November 2021

MARTA BOLIŃSKA

Jan Kochanowski University
marta.bolinska@ujk.edu.pl
ORCID code: 0000-0003-0480-7576

English translation: Marta Zapała-Kraj

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2719-4418, 2021, No 2 (2), s. 129–142

AGNIESZKA MIERNIK
Jan Kochanowski University

Obrzędowo-magiczna funkcja ludowej zabawki: rekonesans badawczy

Abstrakt

Przedstawienie zabawki z perspektywy historycznej wskazuje, iż wszelkie artefakty kulturowe posiadają postać symboliczną, że zarówno natura otaczająca człowieka, jak i to, co sam tworzył, wpisuje się w wielowymiarowy, palimpsestowy Kosmos. Zabawki, dzięki swej bogatej treści i formie, były wykorzystywane przez człowieka do wyrażania treści transgresyjnych, stanowiły istotną część ceremonii religijnych, obrzędów, uobecniały głębokie treści symboliczne. Z czasem zabawki oderwały się od swej pierwotnej funkcji - treści magiczne uległy przesunięciu na rzecz funkcji ludycznych. W obrzędach ludowych uobecniają się ślady dawnych wierzeń i łącząc się z elementami zabawy, przekazują istotne doświadczenia egzystencjalne i kulturowo – społeczne. Zabawka ludowa wykorzystywana w obrzędowości pełniła funkcję ochronną, gwarantowała szczęśliwe i pomyślne wejście w nowy cykl życia. Przekazywana spontanicznie wpisała się w dziedzictwo życia kulturowego i stała się istotnym elementem polskiej tradycji. Zawarte w zabawce symboliczne komunikaty tworzą specyficzny kod kulturowy właściwy dla danego regionu.

Słowa kluczowe: zabawka ludowa, symbol, obrzęd, fetysz

Abstract

The presentation of toys from a historical perspective shows that all cultural artefacts have a symbolic form, and that both the nature around humans and their own creations fit into the multidimensional palimpsest of the cosmos. Toys, thanks to their rich content and form, were used by humans to express transgressive content, as well as constituting an essential element of religious ceremonies and rituals, and carrying deeply symbolic content. With time, folk toys broke away from their original functions, i.e. their magical significance shifted towards ludic functions. In folk rituals, traces of old beliefs are present, and by combining with elements of

play, they relate essential existential, cultural and social experiences. Folk toys used in rituals had protective functions and guaranteed a happy and successful entry into a new life cycle. Passed on spontaneously, they became part of the cultural heritage and important elements of Polish traditions. The symbolic messages contained in the toys create particular cultural codes specific to given regions.

Keywords: folk toys, symbolism, ritual, fetish

Artykuł jest próbą oglądu roli i funkcji ludowej zabawki w polskiej obrzędowości. Odnosząc się do dotychczasowego stanu badań nad polskim zabawkarstwem, zwrócono uwagę na reprezentatywne dla kluczowych regionów etnograficznych przedstawienia narodowej zabawki, wpisujące się w powszechne, archetypiczne porządki kulturowe[1]. Wyodrębnione figury zabawek, stanowiące zasadniczy porządek interpretacyjny, pozwalają odnieść się do symbolicznych wyobrażeń, wskazać na związek z rytuałem i duchowymi potrzebami człowieka. Perspektywa archetypiczna umieszcza regionalną zabawkę w kręgu ludzkich doświadczeń cywilizacyjnych.

Badacze historii zabawki trafnie zwracają uwagę, że jeśli pragniemy lepiej zrozumieć kulturę, nie możemy pozostawać obojętni na rolę zabawek w naszym życiu. Współtworzą one bowiem panoramę egzystencji, urozmaicają ją oraz jako artefakty symboliczne wpisują się w określony system magiczno – obrzędowo – religijny (Bujak 1988: 5). Pierwotna funkcja zabawek nie wiązała się bezpośrednio z aspektem ludycznym, lecz religijnym, a scalenie powyższych funkcji jest wyraźne w treściach kultury ludowej, w której to współistnieją wyobrażenia magiczne i ludyczne. Wskazuje na ów związek Philip Areis, pisząc, że „to, co z biegiem czasu miało stać się indywidualną zabawką, bez związku ze zbiorowością, kalendarzem czy jakąkolwiek treścią społeczną, pierwotnie było elementem tradycyjnych obchodów świąt, w których uczestniczyli wspólnie dorośli i dzieci" (Areis 1995: 20).

Zabawka jako figura obdarzona magicznymi pierwiastkami była swoistym pośrednikiem między sacrum a profanum i, zdaniem Tadeusza Seweryna, pełniła pierwotnie przede wszystkim funkcje obrzędowe. Badacz wymienia trzy istotne treści, decydujące o związkach obrzędowości ludowej z zabawką:

[1] W niniejszym referacie odniesiono się głównie do prac: A. Seweryn, *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960; B. Ogrodowska , *Polskie obrzędy i zwyczaje doroczne*, Warszawa 2007 ; B. Ogrodowska , *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*, Warszawa 2001 ; *Dawne i współczesne zabawki dziecięce*, Żołądź-Strzelczyk D., Kabacińska K.(red.), Poznań 2010.

pozostałości po dawnych zwyczajach, mających na celu nawiązanie kontaktu ze światem umarłych, relikty zabiegów magiczno-wegetacyjnych, wpływające na pomyślność urodzaju, pierwiastki tradycji grecko-rzymskich, które różnymi drogami przenikały kulturę ludów europejskich, a na terenie Polski współdziałały z treściami słowiańskich wierzeń rolniczych (Seweryn 1960: 32).

Powyższe stwierdzenia znajdą odzwierciedlenie w niniejszym referacie. Podjęto w nim próbę przedstawienia obecności zabawki w polskiej kulturze ludowej i jej roli w obrzędowości, z której to zabawka się wywodzi. Badacze wskazują, że symbole takie jak: gwiazda wigilijna, kołatki, terkotki czy dzwonki, które pierwotnie funkcjonowały w sferze rytualno-magicznej jako atrybut obrzędu, znak, były następnie używane przez dzieci w czasie świątecznym i przy okazjach obrzędowych w celach ludycznych (od Wielkiego Czwartku do Wielkiej Soboty i w czasie Bożego Narodzenia) (Oleszkiewicz 2010: 391). Wierzono, iż zabawki jako atrybuty świątecznych obrzędów potrafią odpędzać złe duchy i przynoszą szczęście, toteż zapatrywano się w nie szczególnie na jarmarkach, odbywających się w czasie świąt wielkanocnych i bożonarodzeniowych.

1. Krakowskie targi zabawek

Najważniejszym ośrodkiem polskiego zabawkarstwa ludowego pozostaje niezmiennie Kraków, a Sukiennice stanowią tradycyjne miejsce sprzedaży zabawek, szczególnie z Żywca (koniki, pukawki). Spośród krakowskich targów, określanych jako „barwne i jazgotliwe widowisko”[2], najbardziej znanymi były Emaus, kiermasz odbywający się w Poniedziałek Wielkanocny, oraz Rękawka[3], odpust organizowany dzień później. Najpopularniejsze zabawki ludowe związane z tradycją krakowskiego Emausa to: wózki z parą czerwonych koników (powiat żywiecki), drzewka życia, gliniane dzwonki, grzechotki, pukawki, siekierki, figurki Żydów, huśtawki[4].

[2] Tadeusz Seweryn, pisząc o roli targów krakowskich na przełomie XIX i XX wieku, podkreśla, że „pod murami klasztoru norbertanek i dalej wzdłuż ul. Zwierzynieckiej ustawiano wówczas białym płótnem nakryte kramy z przeróżnymi zabawkami, świecidełkami i piernikami, a gwar, pisk, hałas, grzechot, mieszający się z dźwiękiem katarynek i strzałami z pukawek rozlegał się dokoła. Toteż z całego Krakowa i gmin sąsiednich przybywały dzieci na to barwne i jazgotliwe widowisko” (Seweryn 1960: 31).

[3] Rękawka, wpisująca się w tradycję wiosennego obrzędowania, jest świętem liczącym kilkaset lat. Wzmiankę o jarmarku znajdujemy w XVI-wiecznym rękopisie Stanisława Sarnickiego w „Księgach Hetmańskich” (Sarnicki 1575: 331).

[4] T. Seweryn pisze o tym następująco: „Na płachtach rozłożonych przy drodze sprzedawano gliniane zabawki dla dzieci: miseczki ornamentowane w kropki, kółka i wężyki; garnusz-

Ponadto, jak pisze Jan Bujak, „zwyczaje rękawkowe dały początek innej jeszcze popularnej zabawce. Był nią drążek umocowany na podstawce, na którego szczycie znajdowały się drewniane szynki, kiełbasy, jajka itp. Po drążku wspinała się – za pociągnięciem sznurka – drewniana figurka, która spadała, gdy się sznurek puściło" (Bujak 1988 : 134).

Targi i sprzedawane na nich drewniane zabawki odsyłają do pradawnego porządku kulturowego związanego z przeżyciami i rytuałami religijnymi oraz do **łączności** człowieka z naturą i jej prawami. Zabawki jako zminiaturyzowana forma wyobrażeń Kosmosu są echem archaicznego sposobu myślenia i przeżywania świata. Wskazują też na człowieka jako istotę *homo symbolicus.*

2. Drzewko życia

Związek zabawki z obrzędowością zmarłych znajduje wyraz w symbolice drzewka życia i odnosi się do słowiańskiego zwyczaju sadzenia drzew na kurhanach i zakładania świętych gajów cmentarnych. Wśród Słowian kultywowane było przekonanie, że po śmierci dusza przyjmuje postać ptaka, a posadzone na grobie drzewo daje schronienie duszy. Charakterystyczne dla regionu małopolskiego drzewka życia miały pierwotne około 35 cm wysokości, zbudowane były z pionowego, osadzonego na kwadratowej podstawce patyka. Na szczycie drzewka mocowano na sprężynie drewnianego ptaszka lub gniazdo z pisklętami, do którego przylatywali z dwóch stron rodzice z rozłożonymi skrzydełkami. Drzewko ozdobione było drewnianymi listkami w formie serca lub wrzeciona. Pień, liście oraz ptaszki malowano kolorami: **żółtym, zielonym, czerwonym, niebieskim. Ptaki miały najczęściej żółte lub czerwone podgardle, siwe skrzydełka i cza**rną główkę. Osadzenie ich na sprężynkach nadawało całej konstrukcji dynamiki i życia.

W tym ujęciu drzewko życia odsyła do mistycznych więzi między naturą i ludźmi oraz odnosi się do symbolu drzewa jako miejsca zbierania się dusz przodków będącego jednocześnie znakiem zmartwychwstania (Eliade 2009: 279). Drewniana zabawka jest częścią całości - drzewa posiadającego moc regeneracji

ki; dzbanuszki; formy do babek – jedne powielane szkliwem zielonym, drugie wiśniowym, inne bezbarwnym; jakieś siekierki podobne do staropolskich czekanów, pomalowane lub wypalane w tajemnicze znaki; jakieś ptaszki drewniane siedzące na drzewkach wystruganych z patyka; figurki brodatych Żydów w żupanach i szabasówkach – zawsze trzęsących się na drucianych sprężynkach. Takich to zabawek nie było nigdzie tylko na krakowskim Emausie" (Seweryn 1960: 31).

oraz odrodzenia (owoce, liście) - i w swej zminiaturyzowanej formie odtwarza porządek wszechświata i wpisuje się w symbolikę drzewa kosmicznego. Ptasia symbolika odzwierciedla wierzenia związane z etapem wstępowania, bowiem, jak pisze Eliade, „móc latać, mieć skrzydła to formuły oznaczające przekroczenie ludzkiego sposobu bytowania; zdolność wznoszenia się w powietrze zapewnia dostęp do najwyższej rzeczywistości" (Eliade 2009: 115). Wejście w nieskończoną przestrzeń powietrzną, w to, co „wysokie" jest spotkaniem *par exellence* z transcendencją. Posiadanie drzewka życia i obdarowywanie nim oznacza włączanie osobistych przeżyć w zbiorowe doświadczenia sacrum (symbolika niebiańska: ptaki, łączy się z kosmiczną: drzewo).

3. Dzwonki i siekierki emausowe

O zwyczaju kupowania dzwonków i siekierek na jarmarku emausowym pisał **w 1896 roku Stanisław Cercha, zwracając uwagę, że** „pierwszym na wiosnę kiermaszem, na który dążą krakowianie, jest odpust na półwsiu Zwierzynieckim, przytykającem do Krakowa. Odpust ten nazywa się „Emaus", na który udaje się ludność tak wiejska, jak miejska, ażeby tam wysłuchawszy nabożeństwa w klasztorze Norbertanek, zaopatrzyć swe dzieci w siekierki drewniane i dzwonki gliniane. […] Każdy wreszcie powraca z siekierką taką i dzwonkiem glinianym, jako świadectwem, że był na Emausie" (Cercha 1896: 217).

Regionalne siekierki i dzwonki to rekwizyty wiosennej obrzędowości związanej z magią, budzeniem życia, z manifestacją sił witalnych. Uważano, iż dźwięk glinianych dzwonków ma moc odpędzania zła, chorób, a ich zakupienie na jarmarku ma zapewnić pomyślność i zdrowie. Atrybutami wiosennej i wielkanocnej obrzędowości były również grzechotki, kołatki, terakotki związane z świętami katolickimi Wielkiego Czwartku, Piątku i Soboty, kiedy to „zawiązywano dzwony". Z drewnianymi kołatkami, kołowatkami, kłapaczami, trzaskaczami, trajkotkami, tyrkawkami, taradajami, taradajkami, tarpatami, omłotkami biegali po wsiach chłopcy w celu wywołania hałasu. Wierzono bowiem, że przejmuje on zarówno funkcje znaków ostrzegawczych, jak i odstraszania zła (Oleszkiewicz 2010: 395).

W kolekcji Muzeum Etnograficznego w Krakowie, posiadającego największy zbiór zabawek z Emausu i Rękawki, znajduje się gliniany dzwonek z okresu popularności i masowej sprzedaży, czyli z przełomu XIX i XX wieku. Stanowi on klasyczny przykład dzwonków emausowych opisywanych w literaturze przedmiotu. Dzwonek uformowano tradycyjnie, ręcznie, na kole garncarskim, z terakotowej

gliny, a następnie wypalono w piecu. Jak czytamy na stronie muzeum, „jest to dzwonek kloszowy, o szerokim płaszczu, ręczny, z prostym, walcowatym uchwytem sterczącym do góry. Serce dzwonka, w kształcie gruszkowatym, zostało uformowane z grudki gliny i zawieszone na sznurku na wewnętrznej zawieszce. Ozdobiony jest skromnie, podobnie jak inne tego typu dzwonki, poziomymi, białymi pasami i linią falistą pomiędzy nimi”[5]. Siekierki emausowe cieszyły się również dużą popularnością i sprzedawano je na przełomie XIX i XX wieku w wielkich ilościach („kopiaste fury”). Miały one długość od 32 do 50 cm, drewniane ostrze zdobiono wypalanymi znakami, a także całość malowano ręcznie (Seweryn 1960: 32). Badacze dostrzegają związek drewnianych siekierek z igrzyskami szermierczymi, odbywającymi się na Krzemionkach w tak zwany Dzień Rękawki i przekonują, że nie chodziło wówczas wyłącznie o popisy sprawności fizycznej, ale o praktykę „kultową i magiczną”, wywodzącą się od walk staczanych przy zmarłym (Seweryn 1960: 32). Rytuał ów charakterystyczny dla kultury ludów Wschodu, odbywał się w celu odstraszenia, „złych duchów, których tłumy w powietrzu zagrażać miały duszy poległego”. (Seweryn 1960: 37). Siekierki emausowe stanowiły zatem pokłosie (imitację) rycerskiego uzbrojenia, a ich przeznaczeniem było oddalenie śmierci, przywoływanie witalnej energii, dodawanie sobie animuszu.

4. Figurki emausowe na szczęście

Z tradycją emausowych targów związane są figurki brodatych Żydów w żupanach i szabasówkach, sprzedawane od połowy XIX wieku do dnia dzisiejszego (pojawiły się razem z figurkami szlachciców, górali, austriackich żołnierzy, kominiarzy, kobiet w ludowych strojach, flisaków, biskupów). Figurki przedstawiają Żydów ubranych w tradycyjne stroje w kilku standardowych pozach: grających na instrumentach, studiujących księgi, modlących się, siedzących na huśtawce, trzymających w ręku ptaka, uciekających przed psem bądź dokazujących z diabłem. Po II wojnie światowej figurki zasadniczo zniknęły z kramów jarmarcznych, by powrócić pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy to Muzeum Historyczne Miasta Krakowa zorganizowało konkurs, którego celem było przywrócenie tradycyjnego rękodzieła emausowego. Współcześni krakowianie, podobnie jak ich przodkowie, kupują figurki Żydów z nadzieją na szczęście. Wierzą oni, że ich posiadanie za-

[5] http://etnomuzeum.eu/zbiory/-354. 2022-02-20.

pewni zdrowie i powodzenie przez cały rok, a przede wszystkim uczyni zasobnymi w dobra materialne.

Na targach krakowskich sprzedawano wiele innych drewnianych figurek, związanych z regionalnymi tradycjami i obrzędami, a najpopularniejszymi były: Lajkonik, Pan Twardowski, diabeł i św. Mikołaj. Na uwagę zasługują „Pochody Lajkonika", przedstawiające typowe dla Krakowa i jego przedmieść oraz okolic postaci: flisaka w łódce, murarza, wędrownego sprzedawcę butów, hycla na wozie zaprzężonym w konie, pijaka z flaszką na huśtawce, a także kosyniera, krakowiaka, górala, milicjanta (Oleszkiewicz 2010: 396). Wydaje się, iż figurki zapełniające krakowskie stragany odsyłają do platońskiego toposu człowieka jako marionetki, którą bawią się bogowie, pociągając za sznurki. Ukazana przez Platona w *Prawach* koncepcja losu jako teatru powinna skłaniać do radosnego, ludycznego udziału w życiu. Optymistyczne zachowanie sprawi, iż uzyskamy przychylność bogów, którzy obdarzą spełnioną egzystencją. Powyższy pogląd na istotę ludzkiego losu patronuje krakowskim figurkom sytuowanym w porządku zabawy, wpisanym w koncepcję pomyślności, w model radosnego życia.

5. Emausowe huśtawki

Miniaturowe huśtawki sprzedawane na krakowskich jarmarkach należały do osobliwości regionu. Oferowano je najczęściej w formie prostej, poziomej belki czy też zawieszonych na łańcuchach ławeczek lub łódek. Niektóre zabawki miały wkomponowaną miniaturkę różnych postaci, na przykład: żołnierza austriackiego z damami, parę krakowiaków, dziewczynę z ułanami czy zabawnych pijaków z flaszką w ręce. Należy podkreślić, iż „zwyczaj budowania lub stawiania huśtawek utrzymał się u wielu ludów w łączności z uroczystościami, zwyczajami i zabawami przypadającymi na okres zaduszek wiosennych. W Bułgarii np. podczas największego święta dorocznego, tj. w Dzień Św. Jerzego, stawiali na środku placu wioskowego huśtawkę, dookoła której skupiała się zabawa" (Seweryn 1960: 32). Symbolika huśtawki wpisuje się zatem w wiosenne odrodzenie. Jej ruch miał odtwarzać rytmiczność pór roku, łączność ziemi z niebem, etapy śmierci i odradzania, pory dnia. Na obrzędową rolę huśtawki wskazuje P. Aries: „huśtawka tak często spotykana w ikonografii zabaw XVIII wieku, należała do obowiązujących rytów kalendarza święta młodości, Aiora, chłopcy skakali wtedy na wypełnionych winem skórzanych workach, a dziewczęta huśtały się na huśtawkach, co możemy sprawdzić na malowanych greckich wazach" (Aries 1995: 75). Zabawy te wpisy-

wały się w koncepcję witalności, w pragnienie zachłyśnięcia się życiem, dynamiką i barwnością świata, a przede wszystkim miały zapewniać płodność.

6. Figurki zwierząt

Z pradawną obrzędowością wiążą się wykonywane z drewna i gliny figurki zwierząt. Według T. Seweryna: „wykonawcom tych figurek chodziło mianowicie o to, aby przez zaofiarowanie tej żywiny np. św. Jerzemu uzyskać odeń przybytek żywego inwentarza. Była to więc magiczna praktyka kreacyjna polegająca na wierze, że przez wykonanie podobieństwa zwierząt domowych oraz snopów wpłynąć można na urodzaj w oborze i w polu. Ludzie rzeźbili więc jak umieli, wyobrażenia plastyczne swoich pragnień, a przyroda miała robić to samo, tylko lepiej – miała urzeczywistniać te pragnienia – kreować, używotniać i mnożyć" (Seweryn 1960 : 24).

W polskiej sztuce ludowej szczególną rolę odgrywa postać konia, należąca do najbardziej rozpowszechnionego motywu w polskim zabawkarstwie. Figura konia towarzyszy wielu obrzędom, a szczególnie obrzędowości wegetacyjnej. Koń i tańce na konikach związane są przede wszystkim z tradycją kolędowania, obchodami oktawy Bożego Ciała, Zielonych Świątek, żniwami. Figury konia, zwłaszcza te rzeźbione w drzewie, to charakterystyczna cecha wielu naszych ośrodków zabawkarskich, w tym głównie ośrodka żywieckiego. Warto nadmienić, iż najpierwotniejszą wersją tej zabawki był kijek z osadzoną końską głową. Kijek-konik jako ulubiona zabawka dziecięca stał się również bohaterem ludowych wierszy. Świadectwem popularności tej zabawki jest wierszowanka, odnotowana przez Oskara Kolberga na terenie ziemi krakowskiej w drugiej połowie XIX wieku:

„Dwa zagony owsa, dwa zagony prosa
Kupiłem se, kupił konia za dwa grosa
Jakiego? – łepskiego, z kija brzozowego;
Siodełko do tego wiechcia grochowego;
Uzdeczkę do tego z łyka wierzbowego.
Jakom to wsiadł na to: To skakało, to wierzgało,
To mi się tak pięknie na tem jechało"[6].

[6] *Pieśni ludu krakowskiego z rycinami i muzyką*, Nakładem i drukiem Józefa Czecha, Kraków 1840, s. 77.

Z regionem krakowskim związana jest również figurka koguta, zwana traczykiem. Przytwierdzonego do wózka dyngusowego koguta poruszano za pomocą sznurka. Znawcy przedmiotu piszą o traczyku jako o powszechnym w środkowej Polsce zwyczaju:

> „Krakowskiem obnosili ją w Poniedziałek Wielkanocny chłopcy z chodzącym traczykiem albo z ogródkiem. Widywaliśmy ją wmontowaną w konstrukcję wiatraczka zatkniętego w kalenice domu, a wtedy motorem wprawiającym traczyka w ruch był wiatr. Powszechność występowania tej figurki na całym terenie Polski nie przemawia za jej rodzimym pochodzeniem, jeśli uwzględni się, że zabawka ta była znana w Egipcie za XIX dynastii, tj. w XIV i XIII wieku przed naszą erą, a przedstawiała chłopa rytmicznie trącego ziarno na mąkę" (Seweryn 1960: 55).

Na ziemi mazowieckiej, śląskiej i wielkopolskiej kogut wielkanocny nazywany jest kurkiem dyngusowym, a chodzenie z kurkiem to jeden z najbardziej popularnych ludowych zwyczajów wiosennych. Pierwotnie wędrowano z żywym kogutem, którego później zastąpił ptak drewniany, przytwierdzony do wózka. Z kurkiem „obchodzili" wieś głównie kilkunastoletni chłopcy (kawalerowie) nazywani „kurcarzami". Poza samym wózkiem mieli również przy sobie specjalnie wykonane „żmijki dyngusowe" (straszaki z deseczek zakończone szpikulcami), które były wykorzystywane do straszenia i kłucia odwiedzanych dziewcząt. Obrzęd miał za zadanie skojarzyć młode pary, a rodzinom zapewnić zdrowie i liczne potomstwo. Jak pisze Barbara Ogrodowska: „gdy któryś z chłopców, *chodzących z kurkiem*, spodobał się gospodarskiej córce, otrzymywał datek, a przede wszystkim jaja, z jej rąk. Gdy był jej szczególnie miły – dostawał w prezencie wykonaną przez dziewczynę pisankę" (Ogrodowska 2007: 176). W ludowej kulturze kogut to zatem atrybut męskiej witalności, urody, płodności, a kojarzony z powyższymi cechami, wykorzystywany był również w obrzędzie weselnym, a także przy porodzie.

6.1. Zabawki z ciasta

W tradycji ludowej afirmacja życia i witalności wyrażana jest również w zabawkach wykonywanych z ciasta. Ich lepienie **łączono** z zabiegami magiczno – wegetacyjnymi (pieczywo obrzędowe), mającymi wpłyn**ąć** na pomyślność urodzaju[7]. Wierzono bowiem, że przez wykonanie większej ilości tego typu wyobrażeń przyroda je ożywi i pomnoży w naturze. Figurki te, tworzone na Kurpiach,

[7] Symbolika ziaren odsyła do kultu Matki Ziemi, żywicielki i dawczyni życia (Neuman 2008: 245-271).

Warmii, Podlasiu i Mazurach, przedstawiają przede wszystkim wyobrażenia zwierząt, a do najpopularniejszych należą byśki, nowe latka i busłowe łapy. Byśki (*stworzunka*) lepione są do dziś z mąki żytniej i pieczone w wigilię Nowego Roku i w święto Trzech Króli. Posiadają kształt zwierząt hodowlanych i dzikich, głównie jeleni, saren, zajęcy, czasami wiewiórek, a także koni, krów, wołów, baranów, owiec, kóz. Zdarzają się również figurki ptaków oraz psów. Byśki stawia się na parapecie okna lub zawiesza na nitce, nad ołtarzykiem, w tak zwanym świętym kącie. Według tradycji miały one przynosić pomyślność w hodowli, zapewniać zdrowie i powodzenie, a także szczęście w nadchodzącym roku oraz chronić rodzinę od zła. Czerstwe byśki kruszono i dodawano do paszy, by w ten sposób zapewnić zwierzętom witalność.

Podobną funkcję spełniały nowe latka, czyli małe kręgi z postacią wyobrażającą gospodarza, gospodynię, pasterza lub myśliwego otoczonych figurkami ptactwa domowego. Przypisywano im magiczną moc i zawieszano w eksponowanym miejscu domostwa, najczęściej w pobliżu świętych obrazów i domowych ołtarzyków.

Z tradycją obrzędowo – wiosenną związane są busłowe łapy, czyli drożdżowe bułki w kształcie pięciopalczastych bocianich łap**.** Pieczono je do końca XIX wieku na Podlasiu i na Kurpiach wczesną wiosną na powitanie bocianów. Wierzono, że wkładając do gniazda „busłowe łapy", zwabi się bociana, a dzięki temu zyska całoroczne szczęście i dostatek. Busły pieczono głównie na Święto Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny 25 marca („Na zwiastowanie przybywaj bocianie"). Wkładano wówczas do gniazd także „inne wypieki z ciasta: skowronki, pługi, brony itp., na powitanie wiosny i pomyślność pierwszych prac rolniczych. Kiedy bocian po raz pierwszy w roku pojawił się i kołował nad zagrodą, domownicy wybiegali na podwórze, podnosili wysoko bocianie łapy i inne pozostałe w domu wiosenne ciasta obrzędowe i wołali: „Busoł, busom!", aby skłonić go założenia gniazda na kalenicy dachu, stodoły, obory lub domu mieszkalnego i aby przynosił szczęście i pomyślność» (Ogrodowska 2001: 28).

7. Lalka – zabawka – fetysz – symbol – zjawisko

Autor *Zabawek w Europie*, Jan Bujak, stawia tezę, że pierwotna funkcja lalki związana była ze znaczeniem magiczno-religijnym. Zdaniem badacza w najpierwotniejszych wyobrażeniach związanych z lalką znajdujemy konotacje do kultu zmarłych, **w którym to lalki traktowano** jako wyobrażenie przodków, miejsce

zamieszkiwania duszy (szczególnie dziecka). W polskich domach istniał nawet zwyczaj przechowywania figurek przedstawiających zmarłych członków rodziny. Warto wiedzieć, że w **językach europejskich etymologia słowa** lalka odsyła do kultu przodków, np. małoruskie „lela", „lelo" znaczyło ojczulek, bułgarskie „lela" - ciotka, a „pójść do leli" to spotkać się z przodkami, umrzeć. W wielu kulturach łączono lalkę z siłami demonicznymi i zabraniano dzieciom bawić się nimi. Wierzono, **że „w lalce często złe siedzi"**. Dzieciom nie wolno było więc spać z lalkami, ponieważ nocą zabawki mogły zamienić się w „mamuny" i udusić (Bujak 1983: 102).

W obrzędach ludowych lalka pełni**ła** funkcje magiczne **i była** istotnym „aktorem" teatru obrz**ę**dowego, a jej obecność wiązano **głównie z okresem transgresyjnym,** z przekraczaniem progów życia i z wchodzeniem w nowy rok kalendarzowy i liturgiczny. Na ziemi sandomierskiej i lubelskiej istniała tradycja obwożenia słomianej lalki na sankach lub na wózku w czasie „ostatkowej zabawy". Z kolei na Kurpiach domy odwiedzał Zapust - lalka z drewnianą głową i tułowiem wykonanym ze starej skrzynki bez dna lub z kosza zaopatrzonego w parciane pasy. Natomiast na Kujawach i w Wielkopolsce kultywowano obrzęd zwany podkoziołkiem, a brały w nim udział dziewczęta, które nie wyszły za mąż i dlatego „zbierały się w karczmie, opłacały muzykę i tańczyły ze sobą, podczas każdego tańca rzucając pieniądze na talerz, ustawiony na beczce z piwem (…). Na beczce tej, w ostatki, stała zawsze drewniana figurka wyobrażająca chłopca lub kozła (symbol męskości i płodności)" (Ogrodowska 2007: 98).

W całej Polsce powszechny jest do dziś słowiański zwyczaj topienia słomianej lalki zwanej w zależności od regionu Marzanną, Moreną, Marzoniokiem (Śląsk), Śmiercią, Śmierciuchą (Wielkopolska), Śmiertką (Podhale). Kukła przedstawia kobiecą postać i stanowi symbol zimy, wszelkich negatywnych mocy, chorób, lęków. Obrzędową kukłę tworzył odpowiednio uformowany pęk słomy, niekiedy obleczony w białe płótno. Na Śląsku mocowano Marzonioka na długim kiju. Lalkę robiono z gałganów i słomy, ale ubierano świątecznie, najczęściej w strój druhny: białą koszulę, gorset, spódnicę, fartuszek, wianek dziewczęcy i wstążki. Marzannę niosły dziewczynki oraz starsze dziewczęta. Uroczysty orszak wędrował od domu do domu w celu odstraszenia wszelkich negatywnych mocy. Następnie Marzannę wynoszono poza granice wsi, niszczono, podpalano i wrzucano do wody. Zabraniano dotykać strzępów Marzanny, a nawet przyglądać się im, bowiem mogło to sprowadzić nieszczęście i choroby (Ogrodowska 2001: 113). Znawcy zagadnienia przekonują, że „zwyczaj topienia Marzanny przywodzi na myśl starożytne, chińskie praktyki magiczne, które wiążą się z lalkami wykonywa-

nymi z papieru. Na tak wykonane figurki za pomocą sił nadprzyrodzonych przenoszono z człowieka wszelkie grzechy, smutki i nieszczęścia. Następnie wrzucano lalki do rzek w nadziei, że razem z nim odpłynie całe zło". (Bąk 2008: 13).

Lalka jako magiczny rekwizyt jest również wykorzystywana w obrzędowości weselnej, na przykład w kieleckiem stanowiła prezent weselny dla młodej pary. W czasie biesiady kładziono lalkę płci męskiej na kolanach panny młodej lub stawiono przed nią na stole. Na Kujawach bogato zdobioną lalkę kładziono na kołaczu weselnym pomiędzy orzechami i owocami, a szmaciane lalki wkładano nowożeńcom pod poduszkę jako symbol dziecka. Z kolei na Spiszu lalki chowano pod talerzyk w czasie wróżb andrzejkowych, a wylosowane oznaczały nieślubne dziecko (Balara 1986, Pluciński 1987).

Figury lalek wiązano zatem z magią płodności i dobrobytu. Stanowiły one fetysze zapewniające potomstwo i pomyślność rodzinną, wprowadzały przyszłych rodziców w życie rodzinne, były dobrą wróżbą. Lalki, kukły wyrażały w kulturze ludowej, podobnie jak w wielu kulturach świata, magiczne pośrednictwo między człowiekiem a bóstwami, siłami nadnaturalnym decydującymi o losie ludzkim. Do czasów obecnych, jak przekonują znawcy przedmiotu, lalka pełni różnorodne funkcje: „w rękach dziecka jest zabawką, zakupiona przez podróżnika – souvenirem, manipulowana przez czarodzieja – fetyszem. Lalka bywa tez ikoną, symbolem, zjawiskiem"(Bąk 2008: 2).

Lalki - kukiełki uobecniają się w polskim misterium bożonarodzeniowym i związane są z szopką, będącą istotnym atrybutem świąt. W obrzędzie składania świątecznych życzeń, szczególnie w regionie krakowskim, szopka pełniła rolę kluczowego rekwizytu. Gości przybywających z życzeniami nazywano „kolędnikami - szopkarzami, ich przedstawienie zaliczało się do obowiązkowych punktów domowego programu świąt Bożego Narodzenia, bez którego nie udałby się następny rok. (…) wielu krakowian było miłośnikami szopki bożonarodzeniowej z rodziną Estreicherów i Stanisławem Wyspiańskim na czele" (Oleszkiewicz 2010: 398).

Krakowska szopka wyróżnia się wykorzystaniem zabytkowych, lokalnych ornamentów architektonicznych, połączonych z ludowymi elementami regionalnymi. Należy dodać, że „po tej linii szedł również dobór figurek, występujących na scenie (…). Szopkarze wycinali więc z drewna kukiełki lalek, które potem odziewali, włączywszy do zespołu aktorskiego: krakowiaków i górali, wędrownego olejkarza i dziadka spod kościoła Mariackiego, diabła i czarownicę, Kościuszkę, Stacha Świstackiego, Bartosza Głowackiego, ułana spod Samosierry, sapera" (Seweryn 1960: 48). Warto dodać, iż z powyższych przedstawień postaci szopkowych, do zabawkarstwa ludowego wszedł jedynie legendarny Pan Twardowski.

Do dziś czarnoksiężnik ukazywany jest głównie na białym kogucie z zielonym ogonem i czerwonym dziobem, a sam ubrany bywa w rogatywkę, biały żupan, czarny lub zielony kontusz, pomarańczowe rękawy, niebieskie spodnie.

Podsumowanie

Dzięki swej bogatej treści i formie zabawki były wykorzystywane przez człowieka do wyrażania treści transgresyjnych, stanowiły istotną część ceremonii religijnych i obrzędów, uobecniały głębokie treści symboliczne. Pełniły przede wszystkim funkcje ochronne, opiekuńcze, gwarantowały szczęśliwe i pomyślne wejście w nowy cykl życia. Figura zabawki na trwałe wpisała się w dziedzictwo życia kulturowego i stała się istotnym elementem polskiej tradycji. Zawarte w zabawce symboliczne komunikaty wytworzyły specyficzny kod kulturowy właściwy dla danego regionu. Z upływem czasu oderwały się jednak od swej pierwotnej funkcji, treści magiczne uległy przesunięciu na rzecz funkcji ludycznych.

BIBLIOGRAFIA

Aries P.
1995 *Historia dzieciństwa*, przeł. M. Ochab. Gdańsk: Wydawnictwo Marbut.

Balara M.
1986 *Na Spiszu. Obrzędy ludowe, opowieści i bajdy.* Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Bąk A., Górecka M., Hodurek K.
2008 *Lalki świata: strojnisie, ikony, fetysze*. Kielce: Muzeum Zabawek i Zabawy w Kielcach.

Bujak J.
1983 *O genezie i zmiennych funkcjach lalki,* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Etnograficzne, z. 18.

Bujak J.
1988 *Zabawki w Europie. Zarys dziejów – rozwój zainteresowań.* Kraków Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Cercha S.
1896 *Dzwonki gliniane i siekierki drewniane z kiermaszów krakowskich*, „Lud" , t.2, s. 217-220.
Eliade M.
2009 *Traktat o historii religii*. Warszawa: Aletheia.
Neumann E.
2008 *Wielka matka*, przeł. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
Ogrodowska B.
2007 *Polskie obrzędy i zwyczaje doroczne*. Warszawa: Wydawnictwo Muza.
Ogrodowska B.
2001 *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*. Warszawa: Verbinum.
Oleszkiewicz M.
2010 *Zabawka dziecięca a rekwizyt obrzędowy*. W: **Żołądź-Strzelczyk D., Kabacińska K.(red.).** *Dawne i współczesne zabawki dziecięce*. Poznań: Wydawnictwo Rys.
Pluciński J., Kwaśniewicz K.
1987 *Wesele spiskie*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
Pieśni ludu krakowskiego z rycinami i muzyką,
1840 , Nakładem i drukiem Józefa Czecha, Kraków.
Sarnicki S.
1575 *Księgi Hetmańskie,* Biblioteka Jagiellońska, rkps 171, s. 331.
Seweryn T.
1960 *Polskie zabawki ludowe*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.

AGNIESZKA MIERNIK

Jan Kochanowski University
agnieszka.miernik@ujk.edu.pl
ORCID code: 0000-0002-1365-8560

InScriptum

BOOK REVIEWS

Ewa Głażewska i Małgorzata Karwatowska, *Maska w „czasach zarazy". Covidowe wizerunki masek – typologie i funkcje*, Lublin 2021, Wydawnictwo UMCS, ss. 206.

Ostatnie lata, pandemiczne, skażone izolacją, całkowicie zmieniły nasze postrzeganie świata i drugiego człowieka, tym samym w poważny sposób wpłynęły na jakość relacji międzyludzkich. Epidemia COVID-19 prawdopodobnie już na zawsze naznaczyła nasze życie społeczne, nie tylko ze względu na powszechny strach przed chorobą i śmiercią, ale także z powodu całkowitej zmiany sposobów komunikowania się. Nie myślę jednak o intensywnym rozwoju komunikacji zapośredniczonej, biorę przede wszystkim pod uwagę poważne utrudnienia w odczytywaniu komunikatów niewerbalnych, zwłaszcza w zakresie odbierania mimiki. Maska, nieodłączny towarzysz naszych kontaktów z innymi, to namacalny dowód na znaczne zmiany w procesie komunikacji. Procesie tak bardzo upośledzonym poprzez wyeliminowanie podstawowych elementów ekspresji twarzy. Twarz, do tej pory uważana za metonimię osoby, a także za wyjątkową część ciała, warunkującą międzyludzką komunikację, wyrażanie emocji i uczuć, zniknęła pod maską, wykluczając pełne odczytanie tego, co „maluje się na obliczu", i sprawiając, że tylko oczy, jako jedyna odkryta i dostępna część twarzy, stwarzały szansę właściwego zrozumienia całości przekazu.

Dobrze więc się stało, że właśnie w tym szczególnym czasie powstała monografia w całości poświęcona swoistemu fenomenowi kulturowemu, czyli masce. Aktualność podjętego tematu sprawia, że monografia Ewy Głażewskiej i Małgorzaty Karwatowskiej spełnia kilka ważnych funkcji: jest swoistą kroniką komunikacji w „czasie zarazy", analizą semiotyczną konkretnego artefaktu, studium poświęconym funkcjonowaniu maski w języku i kulturze, socjologicznym oglądem procesu ludzkiego oswajania strachu przed śmiertelnym zagrożeniem. Autorkom udało się nie tylko ukazać rolę maski w kulturze i historii, ale także opisać maskę z perspektywy kilku dyscyplin naukowych: językoznawstwa, historii kultury, etnologii, antropologii, semiotyki, a nawet historii medycyny. Wydaje się, że właśnie

ta interdyscyplinarność pozwoliła Badaczkom na stworzenie opracowania o dużej wartości naukowej i dokumentacyjnej. Jednocześnie należy podkreślić, że tak sformułowany przedmiot badań wymagał przyjęcia bardzo szerokiej perspektywy badawczej, źródłowej i interpretacyjnej. Warto zauważyć, że sporo miejsca w publikacji zajmuje materiał ikonograficzny, który dał podstawę do formułowania wniosków dotyczących wielorakich funkcji omawianego artefaktu. Autorki sprostały również wyzwaniu wypracowania języka opisu adekwatnego do całkowicie nowej sytuacji egzystencjalnej, co nie było łatwe, także ze względu na intersemiotyczny charakter rozprawy.

Kompozycja monografii jest niezwykle przejrzysta i ściśle odpowiada założonym celom badawczym. Rozdziały zasadnicze stanowią rozwinięcie logicznie ze sobą powiązanych zagadnień:

- rozdział pierwszy (*Twarze i maski*) przedstawia definicyjne ujęcie maski, jej rolę w kulturze i historii, powiązane z maską znaczenia (od dekoracji, poprzez dokument wizualny związany z określonymi wartościami społecznymi i składnik historii obyczajów, aż po wykładnik emocji), maska jako artefakt zasłaniający, ale także odkrywający nową/inną podmiotowość;

- rozdział drugi (*Między dżumą a cholerą, czyli pandemie w kontekście kulturowym i językowym*) jest ogromnie ciekawym wywodem historyczno-kulturowo-medycznym dotyczącym obrazu chorób pandemicznych utrwalonego w języku. Na szczególną uwagę zasługuje część lingwistyczna, w której ukazano mechanizm myślenia o chorobach zaraźliwych (tabuizowanie ich nazw, którego ubocznym efektem jest używanie leksemów związanych z chorobami jako przekleństw, co potwierdzają liczne związki frazeologiczne oraz ustalone konstrukcje syntaktyczne, zwłaszcza gwarowe). Część tę zamykają rozważania na temat charakterystycznej maski „doktora plagi" jako ikonicznego pierwowzoru maski ochronnej;

- rozdział trzeci (Świat maski *covidowej*) poświęcony jest stworzeniu oryginalnej typologii masek covidowych i opisaniu ich wielorakich funkcji. Przedstawiona klasyfikacja bazuje na obszernym, starannie dobranym materiale ikonograficznym. Na uwagę zasługuje również drobiazgowo sporządzony wykaz funkcji, które mogą pełnić maski w naszej rzeczywistości społecznej.

Praca uzupełniona jest bogatą *Bibliografią*, *Indeksem osób*, *Wykazem zdjęć* oraz streszczeniami w językach angielskim, francuskim, niemieckim i rosyjskim.

Monografia Ewy Głażewskiej i Małgorzaty Karwatowskiej jest niezwykle rzetelną, dobrze osadzoną w literaturze przedmiotu analizą złożonego fenomenu kulturowego, jakim jest maska. Należy przy tym podkreślić wysoką wartość merytoryczną przedstawionych rozważań, erudycyjność wywodu, szerokie tło etnologiczne, historyczne i kulturowo-językowe, interdyscyplinarny charakter przedstawionej analizy, oryginalne narzędzia metodologiczne.

Niewątpliwą zaletą pracy jest także staranne przygotowanie redakcyjne, odpowiednio dobrany materiał ilustracyjny i znakomity język. Autorki zajęły się tematem ze wszech miar aktualnym, dotyczącym każdego człowieka, zrobiły to w sposób umiejętny, obrazowy, stąd żywy odbiór społeczny publikacji i spore zainteresowanie medialne.

Podsumowując, uważam, że monografia *Maska w czasach zarazy. Covidowe wizerunki masek – typologie i funkcje* autorstwa Ewy Głażewskiej i Małgorzaty Karwatowskiej, wydana przez Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w 2021 roku, jest opracowaniem niezwykle potrzebnym społecznie, analizującym zjawisko, które ostatnio pojawiło się w naszej rzeczywistości społecznej, językowej i kulturowej. Autorkom udało się stworzyć książkę opisującą zjawisko niezwykle aktualne, stanowiące symbol i wyznacznik czasu izolacji. Jest to praca o charakterze uniwersalnym, która powinna spotkać się z zainteresowaniem wszystkich, którzy zastanawiają się nad sytuacją egzystencjalną człowieka usiłującego ukryć się przed chorobą i oswajającego swój lęk za pomocą maski.

MARZENA MARCZEWSKA

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
marzena.marczewska@ujk.edu.pl
ORCID code: 0000-0002-2796-1317

Małgorzata Łuczyńska-Hołdys, Monika Coghen (red.)
Nowe oblicza romantyzmu brytyjskiego. Eseje na dwusetlecie,
Warszawa 2022, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 284.

Czy po ponad 200 latach twórczość angielskich romantyków możemy odczytać na nowo? – monografia pt. *Nowe oblicza romantyzmu brytyjskiego* uświadamia nam, że niepowtarzalność tej literatury, wciąż otwartej na różnorodne interpretacje, nie przestaje oddziaływać na odbiorców.

Na tom składa się dziesięć esejów poprzedzonych wstępem od Redakcji, opatrzonych notą o autorach oraz indeksem osób i utworów. Tematem esejów jest literatura brytyjska przełomu XVIII i XIX wieku, zarówno ta dobrze znana polskiemu czytelnikowi, jak i prawie nieznana. Ich autorzy, łącząc rozważania teoretyczne z analizami tekstów literackich, w odwołaniu do najnowszych metodologii badawczych oraz bogatej bibliografii naukowej anglo- i polskojęzycznej, odkrywają przed czytelnikiem nieznane oblicza angielskiej literatury romantycznej.

W pierwszym eseju Eliza Borkowska omawia konteksty powstania i przygotowania do druku *Preludium* Williama Wordswortha (opublikowanego kilka miesięcy po śmierci autora). Po krótkim wprowadzeniu, poświęconym przeglądowi recepcji poezji Wordswortha oraz problemom z jej polskojęzycznymi tłumaczeniami, Autorka wprowadza nas w szczególną atmosferę powstawania utworu. Czytamy o kryzysie twórczym poety, jego rozczarowaniach, frustracjach, doświadczeniu samotności, zmaganiach ze sobą oraz o znajomości z Samuelem Taylorem Coleridge'em. Poemat jednego z największych angielskich romantyków, niedoceniony w epoce wiktoriańskiej, krytyka anglosaska uznaje dziś za „autobiograficzne arcydzieło filozoficzne na miarę XXI wieku".

Drugi z kolei esej, autorstwa Przemysława Uścińskiego, prezentuje odczytanie poezji romantycznej (głównie Wordswortha) pod kątem znanego motywu pieszej wędrówki, a raczej włóczęgi czy przechadzki, w której nie chodzi ani o typową turystykę, ani o dotarcie do miejsca przeznaczenia. Dla wędrowca romantyczne-

go, spontanicznie otwartego na nieprzewidywalne, ważne staje się wszystko to, co poznaje, przeżywa i czego doświadcza w drodze. Taka wędrówka okazuje się zarazem pracą twórczą, świadomą znaczenia piękna przyrody i rangi poezji.

Jednego z angielskich romantyków najbardziej chyba znanych polskiemu czytelnikowi, George'a Gordona Noela Byrona, odkrywamy na nowo z dwóch perspektyw. Monika Coghen analizuje *Wędrówki Childe Harolda* w kontekście toposu pielgrzyma, a Marcin Leszczyński zestawia twórczość poety z geologią jako perspektywą badawczą. Autorka omawia problemy związane z krytyczno-literacką i czytelniczą recepcją *Wędrówek...*, zastosowany u Byrona chwyt ironii literackiej, obecne w dziele sprzeczności, trudne do uchwycenia granice między mówiącym podmiotem a samym poetą i różnorodne poetyckie wizje ludzkiej egzystencji. „Majstersztyk Byrona" zdaniem Moniki Coghen okazuje się być zapisem pielgrzymki jako specyficznego doznania egzystencjalnego oraz religijnego. Marcin Leszczyński natomiast prezentuje nam Byrona z interdyscyplinarnej perspektywy, badającej związki między literaturą a naukami ścisłymi. Analiza m.in. dramatów *Kain* i *Manfred* staje się podstawą do uchwycenia wspólnoty dyskursów między twórczością poetycką a geologią.

W kolejnym eseju poświęconym poetom angielskim Małgorzata Łuczyńska-Hołdys interpretuje twórczość Johna Keatsa i Percy'ego Bysshe Shelley'a w kontekście zjawiska groteski literackiej jako głównej zasady organizacji ich utworów, ewokującej wielorakie sensy. Kładąc nacisk na zestawienie komizmu z grozą, śmiechu ze strachem, znanego z nieznanym, romantyczni twórcy zadziwiają odbiorców, grają na ich emocjach oraz wywołują niepokój. Świadomie zastosowana przez nich estetyka groteski skłania do głębszych refleksji nad tajemnicą ludzkiej egzystencji, przemijaniem życia, sensem człowieczeństwa oraz paradoksami istnienia. Tym samym Keats i Shelley antycypują zastosowanie groteski jako środka ekspresji w literaturze XX wieku.

Oprócz prezentacji sylwetek twórczych poetów dobrze znanych polskiemu czytelnikowi, poznajemy również tych mniej znanych, niekiedy niesłusznie zapomnianych przez krytykę i odbiorców (John Clare, Frances Burney, Joanna Baillie, Dorothy Wordsworth, Robert Burns), a wartych przywrócenia w pamięci kulturowej z kilku powodów.

Jacek Wiśniewski przedstawia nam działalność literacką Johna Clare'a. Omawia główne tematy poruszane przez Clare'a (zwierzęta i rośliny jako byty indywidualne, rodzinna wieś, praca w polu i w lesie, przyjemności wiejskiego życia), cechy jego stylu oraz języka poetyckiego. Podkreśla daleką od sentymentalizmu świadomość zachwytu nad pięknem przyrody, unikanie nachalnego moralizatorstwa oraz subtelny społeczno-polityczny wymiar tej twórczości, która odczytana w perspektywie ekokrytyki, pokazuje wielorakie związki Clare'a z ekopoezją.

Dzienniki Dorothy Wordsworth (siostry Williama Wordswortha), pisane w latach 1798-1803, Magdalena Ożarska rozpatruje w kontekście Human-Animal Studies. Ten paradygmat interpretacyjny prowadzi do wniosku o ścisłej łączności świata zwierzęcego (ptaki, owady, ssaki) ze światem ludzkim. Przekraczanie przez diarystkę perspektywy antropocentrycznej wiąże się z istotnym przełomem, jaki w świadomości powszechnej ludzi II połowy XVIII wieku powoli zarysowywał się w podejściu do zwierząt, prowadząc do dostrzeżenia ich potrzeb.

Z kolei twórczość literacką Frances Burney (poprzedniczki Jane Austen), „która spóźniła się na romantyzm", Anna Paluchowska-Messing poddaje analizie z perspektywy płci kulturowej. Po krótkim sukcesie trzech pierwszych powieści obyczajowych (*Ewelina*, *Cecilia*, *Camila*) autorka została przez czytelników oraz krytykę zaniedbana między innymi z tego powodu, że jej ostatnia powieść (*Wędrówka*) nie przystawała do ówczesnych norm społeczno-obyczajowych. Obecna tu krytyka społeczeństwa angielskiego i radykalnie ukazana problematyka kobieca, zestawione z doświadczeniem egzystencjalnym czytelnika XXI wieku, pozwalają na dostrzeżenie nowatorstwa Frances Burney.

Jacek Mydla przybliża polskiemu czytelnikowi trzy dramaty Joanny Baillie - autorki, która również za życia cieszyła się sławą, a po śmierci na wiele lat została zapomniana. Esej zawiera omówienie teorii dramatu autorki (dwa główne klucze odczytania tej twórczości to gotyckość i afekty) oraz opinii krytyki na temat dramaturgii Baillie. Zestawienie literatury z kontekstami filozoficznymi (Dawid Hume, Adam Smith) prowadzi do ciekawych wniosków o istotnej roli emocji oraz afektów w czytelniczej recepcji dzieła.

Ostatni esej, kończący tom historycznoliterackich rozpraw, Mirosława Modrzewska poświęca twórczości szkockiego poety narodowego Roberta Burnsa, którą odczytuje z perspektywy recepcji globalnej oraz polskiej. „Szkockość" tej

poezji to uniwersalna metafora wolności, połączonej z aspektem kosmopolitycznym. Natomiast polskie tłumaczenia uświadamiają nam fakt rosnącej popularności Burnsa zwłaszcza wśród naszej emigracji.

Krótki przegląd zawartości monografii *Nowe oblicza romantyzmu brytyjskiego* ***uświadamia różnorodność tej literatury, wciąż otwartej na współczesnego czytelnika.*** Twórczość angielskich romantyków, zarówno znanych, jak i wartych przypomnienia, na nowo odczytana przy zastosowaniu różnorodnych metodologii badawczych (badania nad recepcją, ekokrytyka, posthumanizm, teoria afektu, Human-Animal studies, feminizm) będzie z pewnością ciekawą lekturą dla literaturoznawców, studentów anglistyki oraz wszystkich osób zainteresowanych romantyzmem. Dzięki rzetelnym, nowatorskim opracowaniom, możemy dostrzec w dziełach dobrze znanych autorów nowe znaczenia, a utwory mniej znane lub w ogóle nieznane – zaczynają istnieć w polskojęzycznej myśli historycznoliterackiej.

MAŁGORZATA KRZYSZTOFIK

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
malgorzata.krzysztofik@ujk.edu.pl
ORCID code: 0000-0002-1689-0314

Printed and bound by
Jan Kochanowski University Press

ARTICLES

7 **Karolina J. Brzykcy**
The Plain Dealer de William Wycherley:
la propension anglaise à l'adaptation

23 **Gianluca Savoldelli**
Françoise Sagan al di là delle etichette

43 **Elena Ravera**
La femme moderne et ses "inévitables dédoublements":
pour une poétique du corps-fragment dans La peau
familière de Louise Dupré

63 **Aziz Amahjour**
Escuela y poder en el Protectorado español en Marruecos

75 **María Isabel López Martínez**
La violencia implícita en el discurso narrativo:
La familia de Pascual Duarte

103 **Vicente Cervera Salinas**
La desobediencia de Rafael Courtoisie:
ficción lírica y novela

117 **Marta Bolińska**
Audio description as a form of audiovisual translation
and adaptive technique

129 **Agnieszka Miernik**
Obrzędowo-magiczna funkcja ludowej zabawki:
rekonesans badawczy

BOOK REVIEWS

147 **Ewa Głażewska, Małgorzata Karwatowska**
Maska w „czasach zarazy".
Covidowe wizerunki masek – typologie i funkcje.
Lublin 2021
Wydawnictwo UMCS, ss. 206.

151 **Małgorzata Łuczyńska-Hołdys, Monika Coghen**
Nowe oblicza romantyzmu brytyjskiego.
Eseje na dwusetlecie.
Warszawa 2022
Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 284.