InScriptum
A Journal of Language and Literary Studies

Volume 4/2023

ISSN 2720-2402

InScriptum

InScriptum

A Journal of Language
and Literary Studies

Jan Kochanowski University of Kielce

InScriptum

A Journal of Language and Literary Studies

Volume 4/2023

Jan Kochanowski University Press
Kielce 2023

EDITORS-IN-CHIEF
Marina Bianchi (Bergamo)
Magdalena Ożarska (Kielce)

CO-EDITORS
Sharon Keefe (Texas State)

HONORARY CO-EDITOR
John G. Newman (Brownsville)

ASSOCIATE EDITOR
Beth A. Bernstein (Texas State)

MANAGING EDITOR
Marzena Marczewska (Kielce)

SECTION EDITORS
English literature: Francesca Guidotti (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: Laura Scarabelli (Milan)
French studies: Fabio Scotto (Bergamo)
German studies: Elena Agazzi (Bergamo)
Russian studies: Martyna Król-Kumor (Kielce)
Scottish studies: Marina Dossena (Bergamo)
Spanish studies: Maria Maffei (Bergamo)
Book Reviews Editor for Italian: Raul Calzoni (Bergamo)
Book Reviews Editor for Polish: Joanna Szadura (Maria Curie-Skłodowska University, Lublin)
Book Reviews Editor for English: Eleonora Ravizza (Catania)
Book Reviews Editor for Spanish: Sergio Fernández (León)

COVER DESIGN
Jakub Patryk Łodej

LAYOUT DESIGN
Józef Bąkowski

FORMATTING
Marek Markowski
Copyright © by Jan Kochanowski University of Kielce 2023

Editorial Correspondence

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

Artistic/Literary Spaces and Borders:

A Brief Introduction to the Monographic Issue n. 4

For the first time since the founding of *InScriptum. A Journal of Language and Literary Studies*, we are pleased to present a monographic issue about *Artistic/Literary Spaces and Borders* in modern and contemporary literature and arts. It is promoted by the *CISAM - Studi internazionali sulle avanguardie e sulla modernità*, the research center of the University of Bergamo, which focuses on the two themes of Avant-gardes and modernity in literature and arts in general. The issue includes contributions from both emerging researchers and renowned scholars for a total of eight articles from six different sections, as well as seven book reviews.

We understand the concepts of space and boundary from a broad perspective: while the former encompasses both physical and abstract places, the latter refers to geographical, generic, ideological, ontological, sexual, linguistic, canonical, literary, and artistic limits. As expected, many contributions address the themes of overcoming divisions and barriers, invalidating categorizations, and questioning inherited norms, whether in reference to the role of women, the rules imposed by grammar, or affiliation with an artistic or literary genre. Some articles explore the concept of intertextuality as conceived in Semiotics, which involves the evident or veiled presence of one text in another, whether intentional or unintentional. This intertextuality is seen as inevitable and can result in works being influenced or contaminated by one another. Equally essential are the reflections on the interactions between space and those who inhabit it or refer to it in their writings, between reality and fiction, life and death.

Specifically, within English literature and the international influence of the *Quixote*, Francesca Guidotti, from the University of Bergamo (Italy), analyzes the novel *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella* (1752) by Charlotte Lennox, focusing on its role in both raising and crossing borders, within the context of the eighteenth-century English cultural scene. Our Spanish Studies section offers two articles on poetry. Firstly, José María Balcells, from the University of León (Spain), explores the still unpublished poetic work *Amor de Láser*, written by Rafael Ballesteros in 2022, highlighting its deviation from linguistic norms and its avant-garde characteristics. Next, Francisco Javier Escobar Borrego, from the

DOI: 10.25951/10567

University of Seville (Spain), studies Victoria Atencia's poetry related to the city of Malaga from the perspective of the influence of Jorge Guillén, Vicente Aleixandre and other writers. Fernanda Pavié Santana, from the University of Bergamo (Italy), reflects on the physical space recreated in the novel *Ruido* (2012) by the Chilean writer Álvaro Bisama, contributing to the field of Hispanic-American literature. For German Studies, Domenico Coppola, from the University of Calabria (Italy), analyzes the interaction between humans and natural space in the novel *Ein ganzes Leben* (2014), by Robert Seethaler. The article by Lia Pacini, from the University of Bergamo (Italy), delves into the boundaries between fantasy and reality within the context of Anglo-American literature. It focuses on Edgar Allan Poe's short story "Ligeia" (1838). Finally, we have two articles for French Studies. Marta Colleoni, from the University of Bergamo (Italy), explores the *Proses Lyriques* (1893) by Claude Debussy, in which he sets poems to music and blurs the line between the two arts, while Andrea Cornaggia, from the same university, studies the body as a boundary in the works of Alfred Jarry.

The different perspectives presented by the authors in the monograph reaffirm that the inherent rebellious spirit of art, particularly literature, leads to originality through the dismantling of barriers, the redefinition of boundaries and categories, the transcendence of limits, and the exploration of the spaces in between. The truly intriguing aspects reside in these interstices, a phenomenon that has persisted from modernity to the present day.

MARINA BIANCHI

Università degli studi di Bergamo
marina.bianchi@unibg.it
ORCID code: 0000-0003-1083-7405

InScriptum

ARTICLES

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2720-2402, 2023, No 4 (4), 11–34

FRANCESCA GUIDOTTI
Università degli studi di Bergamo

Charlotte Lennox's Path to *The Female Quixote*: A Journey Along and Across Borders

Abstract

This paper explores the literary odyssey of Charlotte Lennox through the English cultural scene of the eighteenth century, marked by the rise of the novel and by a resurgence of quixotism. Drawing upon biographical reconstruction, historical context, and textual analysis, it interprets Lennox's multifaceted figure as that of a "frontier writer", set on negotiating societal and literary boundaries by developing a transformative approach to gender and genre dynamics. After discussing the writer's ability to forge alliances and turn perceived weaknesses into strengths, the essay traces her trajectory, from early ventures into poetry to her subsequent engagement in prose fiction. It eventually focuses on her second and most renowned novel, *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella* (1752), which can be read as a confirmation of the barriers of dominant ideology but also as a thought-provoking critique and a longed-for overcoming of those very barriers. Lennox's work then sheds light on the ideological complexities of the eighteenth-century English novel, meant as a site of both border-raising and border-crossing.

Keywords: *Charlotte Lennox, The Female Quixote, The Art of Coquetry, The Life of Harriot Stuart, rise of the novel, quixotism, Samuel Johnson*

1. The English "Rise of the Novel": Literary Boundaries

The mid-eighteenth century, aptly defined as "the beginning of modernity" (Koselleck 2002: 154), witnessed a remarkable transformation in the literary landscape, particularly in England, where the conventionally termed "rise of the novel" (Watt [1957] 2015) would provide writers with a canvas for exploring the complexities of the psyche and the subtleties of interpersonal relationships. The Enlightenment's emphasis on reason and individualism had created a fertile ground for the exploration of human nature and of the individual's place in society; more-

DOI: 10.25951/10568

over, socio-economic transformations such as the increasing urbanization, the rise of the middle-class, and the spread of literacy fostered a demand for a literature in line with the contemporary world.

The rise of the novel was, first and foremost, a commercial enterprise closely intertwined with the growing importance of middle-class sellers and buyers, eager for entertainment and moral education through literature (Guidotti 2019). Unsurprisingly, all subsequent interpretations of the phenomenon have been heavily influenced by the material forces at stake in that original historical context, notably marked by the decline of court patronage and the advent of new forms of artistic talent-scouting, by the expansion of a printing industry which proved more efficient and cost-effective than ever, by the emergence of influential literary periodicals, and by the establishment of copyright laws protecting the intellectual property of authors. The period saw an unprecedented increase in the number of literary professionals who profited from the growing demand for newly conceived works of fiction and, consequently, needed to devise strategies of dissemination and promotion aimed primarily at remarking the supposed "novelty and interest for an expanded audience" (Kvande – Spurgeon 2014: 226, note 14) of their brand new products, although such terms as *novel*, *history* and *romance* were still being used interchangeably.

The romance came to be conceived as "what the novel was not": its "utility […] consisted precisely in its vagueness", and in its becoming "the chaotic negative space outside the novel that determined the outlines of the novel's form" (Langbauer 1984: 29). Novelists insisted on their deliberate break with the romance genre, expressing concern about its potential impact on the moral development and the worldview of young and impressionable readers[1]. The novel, then, openly emerged as a rejection of the romance genre, though nowadays scholars observe that such oversimplified mission statement does no justice whatsoever to

[1] In his *Rambler* essays (Johnson 2011), Dr Johnson argued that romantic narratives portrayed unrealistic and idealized events of love and life, setting up false expectations and encouraging distorted perceptions of reality. He maintained that young readers, who were often impressionable and lacked real-life experience, might confuse the fictional world of romance with the challenges of actual relationships, so that they became unable to tackle the complexities of adulthood. He also argued that romances induced their reading public to indulge in fantasies of unattainable wealth and power, thereby fostering discontentment with real-world circumstances and leading to a neglect of everyday responsibilities and duties. As the romance was allegedly devoid of ethical concerns, impressionable readers might internalize the characters' questionable actions and behaviours. The moral confusion romances engendered could very possibly entail a subsequent disregard of societal norms.

the complex interplay between the two literary forms (Eagleton 2005: 2). Despite its name, the novel was not completely new in so far as it stemmed from a rich tradition of storytelling that predated the eighteenth century and which also included the picaresque and allegory. As for romances, it is now well established that the new genre did not wholly repudiate their model; rather, it absorbed and transformed several of its elements, incorporating them into its own narrative framework (Eagleton 2005: 2-3). Though far from settled, the boundary erected between the novel and the romance fueled literary imagination, providing opportunity for investigating and even for questioning the divide.

It is then no coincidence that Miguel de Cervantes' *Don Quixote*, "a work which actually takes this clash between romance and realism as its subject-matter, thus turning a formal issue into a thematic one" (Eagleton 2005: 3), has been considered the first modern novel or, at least, regarded as a seminal work in the history of the genre. The story of its eponymous protagonist, an "ingenious Hidalgo" who, being obsessed with tales of chivalry, embarks on imaginary adventures as a self-proclaimed knight-errant, can be read as a satirical illustration of the dangers incurred in an excessive consumption of unrealistic romances, which will ultimately drive people insane. The incongruous merging of novel and romance in Cervantes' timeless masterpiece creates a complex and multilayered narrative which defies conventional borders, encouraging readers to question the limitations set by society and inviting modern writers to break free from established literary conventions by envisioning alternative possibilities for an individual agency rooted in self-reflection and emancipation.

The tradition of quixotism plays an integral part in the rise of the English novel (Staves 1972, Motooka 1998); its impact on the themes, characters, and narrative structures of various literary works is undeniable. In Britain, quixotism took on different forms: from the corrosive satire of the motifs of romance, to the iconic figure of the romanticized leading character and the predilection of either episodic storytelling or metafictional devices. Unsurprisingly, the quixotic model offered opportunities for both reinforcing and blurring boundaries, for reaffirming and challenging conventional norms and cultural expectations; it became a site of ideological imposition as well as resistance. Romantic narratives usually portrayed women as passive recipients of manly acts of heroism, or as mere objects of male desire; however, they also made room for implicit denunciation and prospective subversion of these gendered stereotypes. Eighteenth-century female writers, "spontaneous semioticians, who needed for their own sake to be skilled in deciphering signs of power, symptoms of dissent, and fruitful or dangerous

areas of ambiguity" (Eagleton 2005: 20), found in the Spanish model a vehicle for expressing their resilient responsiveness to the prevailing social preconceptions of the time, which assigned to "the weaker sex" such traits as delicacy, modesty, emotional sensitivity and, at least in literary terms, an increased susceptibility to quixotic madness (Schmid 1997).

The novel, often regarded by its advocates as a frontier space and dismissed by its detractors as "a trashy piece of fiction fit only for servants and females" (Eagleton 2005: 11), offered keen writers a unique opportunity. Through its quixotic embodiment, it enabled these writers to untangle the complexities of women's experiences and express their critical perspective on society in a creative and engaging format. The novel could in fact simultaneously emulate and critique dominant ideologies, constructing and deconstructing literary barriers. Such is the case with Charlotte Lennox's *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*, a fascinating exploration of the power of literature to shape perceptions, challenge rules, and push the boundaries of conventions (Kane 2003).

2. Charlotte Lennox: a Woman at the Frontier

Little is known about Lennox's early years. She was born as Charlotte Ramsay in 1730, probably in Gibraltar. By 1739 she moved with her family to colonial New York because her father had been appointed lieutenant-governor at Fort Hunter (Carlile 2004). Though she only lived there for three or four years, the impact of the frontier on her work would prove paramount and everlasting (Kvande – Spurgeon 2014: 216). Frontier life expanded Lennox's horizons by exposing her to a cultural diversity, which sharpened her critical sense; this apprenticeship not only enabled her to recognize potential threats and seize newly developed opportunities, but also allowed her to comment on social and gender issues, which would become recurring themes in her literary works, all marked by the questioning of real and imaginary borders.

Upon the death of her father, she returned to Britain to live with her aunt and, later, went to London as the lady-in-waiting of Lady Cecilia Isabella Finch, a courtier, cousin of the poet Anne Finch. Lady Isabella's house in Berkeley Square was visited by leading figures in the cultural scene such as Mary Wortley Montagu and Horace Walpole, so Lennox came to know London's flourishing literary and social circles (D'Ezio 2018: 196). She wanted to become a courtier but, having married Alexander Lennox, a man without either money or position (Doody

2008: xii), was forced to earn her own living, at first boldly pursuing a career on the stage – in an era when acting was considered a disreputable profession for women – and then writing works of poetry and prose which encompassed gender-sensitive issues.

Lennox's exploration of gender borders challenged and critiqued the prevailing norms and expectations of her time, offering nuanced portrayals of women's experience and indirectly advocating for greater female agency. In 1748 she published one of her most successful poems, *The Art of Coquetry*, a satirical lesson for girls who wanted to learn how to manipulate and tease men in order to gain their love and, consequently, secure material advantages. The ironic stance is easily perceived from the opening lines:

> Ye lovely maids! whose yet unpractis'd hearts
> Ne'er felt the force of Love's resistless darts;
> Who justly set a value on your charms,
> Pow'r all your wish, but beauty all your arms
> Who o'er mankind wou'd fain exert your sway
> And teach the lordly tyrant to obey;
> Attend my rules, to you alone addrest
> Deep let them sink in every female breast. (Lennox 1748)

Lennox describes the coquette as a master manipulator, employing skilful strategies such as affected modesty ("Whene'er he meets your looks, with modest price/And soft confusion turn your eyes aside"), feigned coldness ("But with indifference view the seeming chance,/And let your eyes to seek new conquests range"), coyness, and elusive behaviour to maintain her suitors' interest and devotion – which, incidentally, is not in the least an easy task for, as the poem says: "'Tis harder still to fix than gain a heart;/What's won by beauty must be kept by art" (Lennox 1748). This humorous poetical list of seduction rules, often phrased through playfully contradictory statements ("Avoid disguise, and seem at least sincere"), is designed not "for the tender" and sincerely loving girl, "But for the nymph who liberty can prize,/And vindicate the triumph of her eyes:/Who o'er mankind a haughty rule maintains,/Whose wit can manage what her beauty gains;/Such by these arts their empire may improve,/And unsubdu'd controul the world by love" (Lennox 1748). Lennox's poem highlights the artistry inherent in the coquette's actions; it depicts a woman who, being prevented from venting her rage against social limitations, must find subtle ways of gaining power: "Then let the fair one have recourse to art,/Who cannot storm, may undermine the heart" (Lennox 1748).

While it aligns with the prevalent ideals of the Enlightenment era, such humorous portrayal puzzlingly praises the individual agency of a self-made woman whose conduct – it must be said – was generally deemed immoral and sinful. Lennox's celebration of the coquette, though hilarious, addressed a sensitive issue. Her contemporaries viewed that female type as morally questionable: the coquette's behaviour was seen as frivolous, deceitful, and antithetical to traditional notions of feminine virtue; her ability to manipulate and control men, regarded as the expression of a culture of superficiality and insincerity, was liable to undermine social relationships and, what was worse, to challenge established notions of male authority. The controversy surrounding the coquette reflects broader debates about gender roles, power dynamics, and societal expectations in the eighteenth century. While Lennox's poem should not be interpreted as an explicit endorsement, it is certainly an indirect commentary on the social constraints faced by women and the strategies they employed to navigate the demarcations of patriarchal society without being overwhelmed.

In the incipit to her first novel, *The Life of Harriot Stuart, Written by Herself* (1751), Lennox reworked the topic of coquetry by turning it into an innate trait of teen-age girls' personality, a flirtatious attitude or, rather, a "propensity to gallantry" which directly sprung from the female instinctive "desire of pleasing" (Lennox 1751 [1995: 65]). Her 11-year-old heroine, in fact, describes herself in these terms: "I was born a coquet, and what would have been art in others, in me was pure nature" (Lennox 1751 [1995: 66]). Harriot's coquettish inclinations emerge as she takes the first steps along the path of courtship, and immediately gets to draw parallels between real-life and her overtly fictional readings: "I compared my adventures with some of those I had read in novels and romances, and found it fully as surprising. In short, I was nothing less than a Clelia or a Statira" (Lennox 1751 [1995: 66]).

Written at the beginning of a remarkably prolific decade, in which Lennox also published drama, translations (D'Ezio 2018) and literary criticism, including the recently reappraised *Shakespear Illustrated* (Doody 2019)[2], the novel laid the foundation for the recovery of the romance model as it contained several of the clichés typical of the genre (Regis 2003), "adding the important difference of […] [its] main character's creolizing experience of the colonial frontier wilderness

[2] Doody notes that *Shakespear Illustrated* deals with the effects of male gaze on reading: in Lennox's opinion, "Shakespeare, like the men in *The Female Quixote*, reads romances badly, or misreads, or bungles, partly or even largely because […] [he] is not interested in doing women justice" (Doody 2019: 303).

and contact with the Native Americans" (Kvande – Spurgeon 2014: 218). Harriot's adventures are in fact primarily set in the New York colony and consist of a series of abductions and imprisonments carried out by men. Throughout the novel, "Lennox links the notion of Indian captivity in the New World to the fundamental conditions of European women's lives"; her critique is directed to "the savagery not of New World Indians but of European patriarchy, especially [to] the developing conception of male ownership of women" (Kvande – Spurgeon 2014: 215).

While Harriot's supposedly more savage captors, the Native American Mohocks and a Spanish pirate, treat her with the utmost respect, her last abductor, an English ship captain, tries to rape her and is then stabbed to death by the girl herself. In a book which can be seen as an "iconoclastic critique of imperialism, colonialism, and patriarchy" as well as a celebration of female agency, Lennox "employs multiple forms of hybridization by bringing together romance and novel as well as American and European" (Kvande – Spurgeon 2014: 224, 216-7), corroding their boundaries to signify the female rejection of masculine restrictions.

Howard maintains that, when Lennox composed *The Life of Harriot Stuart*, she had not yet experienced the full extent of the pressures imposed by the literary marketplace that would later influence her writing style, themes, and overall artistic freedom; therefore, she felt free to sketch out a bald-face heroine who raised harsh criticism among readers and scholars for her supposedly scandalous behaviour (Howard 1995: 16-17). Negative reviews of the novel turned out to be very useful: they had the effect of drawing attention and enhancing the popularity of the book and of its author, leading to increased interest and exposure. To Lennox, this was also a viaticum for understanding what she could do next if she wanted to meet both socio-cultural expectations and the demands of the new market, deferring to the existing boundaries while also playing with them.

She needed to strengthen her authorial reputation by setting the right alliances and by treating more overtly moral subjects. That is exactly what she did when she set out to write her second novel, *The Female Quixote* which, as a result, was born under a lucky star. Lennox had already become a member of Dr Johnson's literary circle[3]. This "provided her with a particularly valuable new ally, who helped her in at least three distinct ways: as a novelist, he gave her literary advise; as a printer, he printed the first edition of *The Female Quixote*; as one of Lon-

[3] Johnson had already arranged a famous all-night party at the Devil Tavern to celebrate the publication of Lennox's first novel (Doody 2019: 73-74).

don's most prominent men of letters, he used his influence in the literary world on her behalf" (Isles 2008: 419). Not only did Johnson endorse this resourceful female writer, but he also connected her with Richardson and Fielding, the latter of whom would then write in *The Covent-Garden Journal*, under the pseudonym Sir Alexander Drawcansir, an extremely favourable review of her novel, which he considered artistically comparable to Cervantes' *Don Quixote* (Drawcansir 1751 [1915]). Positive comments then followed one another: some critics maintain that this was the dawn of modern talent-scouting, a new form of literary patronage suitable for the value-based corporate culture of the time (Hanley 2000).

In terms of gender, the support offered by such outstanding male writers to a promising female colleague can be seen as a form of benevolent paternalism which reinforced an already existing power imbalance: men, usually deemed as the only legitimate gatekeepers of literary recognition, were helping a woman who acknowledged that she needed their validation and guidance to succeed in her creative pursuits. This is certainly true, as Lennox spoke in those terms in her prefatory dedication of the novel "to the Right Honourable the Earl of Middlesex", Charles Sackville, a courter and a poet who has been described as "a lover of learning, and a patron of learned men" (Dalziel 2008: 388):

> The Dread which a Writer feels of the public Censure; the still greater Dread of Neglect; and the eager Wish for Support and Protection, which is impressed by the Consciousness of Imbecility; are unknown to those who have never adventured into the World; and I am afraid, my Lord, equally unknown to those who have always found the World ready to applaud them.
> It is, therefore, not unlikely, that the Design of this Address may be mistaken, and the effects of my Fear imputed to my Vanity: they who see Your Lordship's Name prefixed to my Performance, will rather condemn my Presumption, than compassionate my Anxiety. (Lennox 1752 [2008: 3])

Apart from confirming the author's need for protection and recognizing her own limits, the dedication dwells upon the reasons that might induce the contemporary reading public, as well as scholars, to misjudge Lennox not because of her faults, but because of their misguided expectations. What, at first glance, looks like a statement of humility and an admission of the risk of failure inherent in female literary writing is, ultimately, an act of social criticism and a challenge launched to a hegemonic consortium of men who thwarted women's "adventure […] into the world", and who were not "ready to applaud them" in the same way they would normally champion male accomplished novelists. They were being warned that Lennox was not just an over-confident, "vain" and presumptuous

girl, liable to collapse under the weight of an overweening ambition: being the conscious maker of her own fortune, she was ready to turn all given disadvantages and alleged "imbecilities" into strength.

Even though Lennox maintained a gratefully deferential attitude to her benevolent talent scouts, whose promotion of the novel at the expense of romance provided the very starting point of *The Female Quixote*, she knew that, by acknowledging her skills within their own domain, they had legitimised her entry in the public sphere (Capoferro 2017: 35-53), regardless of gender-role boundaries[4]. Though it would be exaggerated to say that Johnson's support demonstrated a belief in the equal potential of women to contribute to intellectual and artistic endeavours, his words certainly read as a legitimation of Lennox's venturing beyond the edge of social conventions, at a time when most female individuals – and most female workers – were relegated to the confined space of domesticity.

3. *The Female Quixote*: Playing with Boundaries

In *The Female Quixote*, the heroine, Arabella, undertakes the same emancipatory path as her author, though her steps are guided by utter insanity and her deranged conduct leads to lamentable results. This young girl is, in fact, the living proof of the pitfalls of unrestrained romance-reading, especially as a means of unorthodox education (Smith Palo 2006)[5]. Her story also highlights the dangers of unchecked female imagination, much in line with the social stereotypes that defined women as more emotionally driven and prone to fantasy than men who, on the contrary, were supposed to be distinctively rational, reasonable, and level-headed. To contemporary English readers, therefore, a female Quixote was far more credible than a male one (Drawcansir 1751 [1915: 281])[6], and a romantic madness was more plausible than a novelistic one. Both themes echoed the

---

4 As Kvande and Spurgeon maintain, "according to Habermas, the public sphere was reconstituted in this period as made up of individuals, but in this scheme the individual became defined as a property-owning head of family and thus, by definition, male" (2014: 226, note 28).

5 *The Female Quixote* has been read as a novel about the education of both the heroine and the readers since Lennox "demonstrates […] the learning process involved in reading through her treatment of decorum" (Kukkonen 2017: 190).

6 Fielding wrote in his review: "as we are to grant […] that the Head of a very sensible Person is entirely subverted by reading Romances, this Concession seems to me more easy to be granted in the Case of a young Lady than of an old Gentleman" (Drawcansir 1751 [1915: 281]).

platitudes widely circulating in eighteenth-century Britain and resonated with the highly topical debate that ignited that contemporary cultural scene[7] since, in Lennox's novel, literary genres become "'gendered' by having male and female protagonists embodying realist and romance forms respectively" (Roulston 1995: 27-28).

The story opens with an account of the misfortunes of an unnamed nobleman who, as we'll find out later, happens to be the heroine's father:

> The Marquis of ——, for a long Series of Years, was the first and most distinguished Favourite at Court: he held the most honourable Employments under the Crown, disposed of all Places of Profit as he pleased, presided at the Council, and in a manner governed the whole Kingdom.
> This extensive Authority could not fail of making him many Enemies: He fell at last a Sacrifice to the Plots they were continually forming against him; and was not only removed from all his Employments, but banished the Court for ever. (5)[8]

The events here narrated are not in the least unprecedented, as the chapter's title remarks by announcing, in the style of Cervantes and Fielding (Watson 2011: 40, Kukkonen 2017: 192), that this section "contains a Turn at Court neither new nor surprising" (5); what is unexpected and revealing is the incongruous reaction of this once powerful man who, having been unjustly barred from all court premises and from his royal privileges, decides to withdraw from society, but also from reality, in order to live in a compensatory world of illusion. Instead of tackling head-on the challenges posed by adversity, he conceals "the Pain his undeserved Disgrace […] [gives] him" and behaves "rather like a Man who […] [has] resigned, than been dismissed from his Posts", imagining that, in doing so, "he […] [triumphs] sufficiently over the Malice of his Enemies, while he […] [seems] to be wholly insensible of the Effects it produced" (5). Having experienced "the Baseness and Ingratitude of Mankind", he decides "to quit all Society whatever" (5) and live a secluded life in a remote province, in a castle refashioned according to his tastes: its surroundings being meticulously designed to resemble natural beauty, its interior reflecting the nobleman's wealth and grandeur.

---

7 According to Doody, in the context of eighteenth-century England, "*The Female Quixote*, like Cervantes' great model, […] [was] often […] treated as a very simple work" (Doody 2019: xiv); Richardson, for instance, described *The Female Quixote* as the expression of "Mrs Lennox's desire to ridicule the French heroic romances and to point out their potentially harmful effects on the minds of inexperienced readers" (Isles 2008: 420).

8 From now on, all quotes from Lennox's *The Female Quixote* (1752 [2008]) will be in parentheses.

Before leaving for this neo-Gothic "Epitome of Arcadia", the Marquis "though […] advanced in Years, […] [casts] his Eyes on a young Lady, greatly inferior to himself in Quality, but whose Beauty and good Sense […] [promise] him an agreeable Companion"; they immediately marry and he takes her with him "into the Country, from whence he absolutely resolved never to Return" (5-6). There they live in absolute retirement, as the man "never […] [admits] any Company whatsoever", being content to divide "his Time between […] his Lady, his Library […], and his Gardens"; the Marchioness, "to soften a Solitude which she […] [finds] very disagreeable", buys and reads a number of badly translated French heroic romances[9] which, when she dies after giving birth to Arabella, will be left to her daughter (6-7).

This preamble sets the stage for the subsequent exploration of the two most prominent themes of the novel: madness and female reclusion. The nobleman's retreat in an artificially fake world is an act of deranged escapism, a way of alleviating his emotional distress by providing a deceptive substitute for what is lacking in real life; it then becomes clear that the disgraced Marquis is no less prone to consolatory folly than his daughter. He is also the living embodiment of a male-dominated society in which the exercise of power is not only fraught with violence, but subject to discretion, precariousness, uncertainty, and to the whims of political intrigue. Though the recall of all his trials and tribulations sounds like a radical critique of a brutish oppression, the nobleman bides to a similar logic when it comes to his family, and to his paternalistically oppressive treatment of women.

In the first pages of her novel, Lennox establishes a power dynamic that is heavily skewed in favour of men. The Marquis wields authority over his wife and, later, over his daughter, exercising full jurisdiction over their lives and, of course, heavily limiting their freedom. By isolating them in the castle, he ensures their dependence on him; the secluded setting is a physical manifestation of the reclusive nature of patriarchy. The premature death of the Marchioness further underscores the tragic consequences of the confinement imposed upon all female characters, as Arabella is left without a motherly figure to guide her, adding to her sense of isolation within the castle walls. Her very birth, if we interpret it in the sign of continuity, becomes a symbol of the perpetuation of the cycle of male dominance and female subjugation as the girl, no less than her mother, is cut off

[9] The authors of these heroic novels are mainly La Calprenède and Scudéry, who had partly innovated the genre "thanks to the feminizing impulse of French salon culture" (Horejsi 2019:99).

from the outside world and confined to a golden cage wherein her only solace lies within the walls of a library filled with the books she enjoys.

At a time when female educational opportunities are heavily curtailed (Smith Palo 2006), and when young girls from affluent families are usually instructed at home by governesses, the Marquis permits his daughter "to receive no Part of her Education from another, which he […] [is] capable of giving her himself" (6). He teaches Arabella "to read and write […], finding in her an uncommon Quickness of Apprehension, and an Understanding capable of great Improvements", in an attempt to "render her Mind as beautiful as her Person […] [is] lovely"; having discovered her "Fondness for Reading", he permits her "the Use of his Library" (6-7). This is the first of a few paternal concessions which break the monotony of a long series of prohibitions and which, invariably, bring about dangerously liberating modes of behaviour.

The granting of access to the library marks a symbolic passing of the torch from one generation of women to the next: it signals the transmission of aspirations and desires for freedom and agency within the confines of an otherwise restricted female condition. In this shared struggle against the limitations imposed by society, Arabella takes a step further than her mother, achieving independence, albeit temporarily. If, on the one hand, her misreading of romances allows her to break free from societal expectations, on the other her understanding of the world is subsequently distorted in so far as she absolutizes the exaggerated and often impractical ideals intrinsic to the books she reads[10]. Arabella then becomes a moral version of the coquette archetype, holding an innocent and idealistic perspective on love[11]; far from being cunning and manipulative, she genuinely believes in the transformative power of feelings and in their impact on people's lives:

> Her Ideas, from the Manner of her Life, and the Objects around her, had taken a romantic Turn; and, supposing Romances were real Pictures of Life, from them she drew all her Notions and Expectations. By them she was taught to believe, that Love was the

[10] This also happens because "Arabella's relation to romance is a form of repetition compulsion; she forever re-enacts the same romance conventions in the face of wildly different experiences. Romance's especial madness is that its rules are so rigid and yet so empty" (Langbauer 1984: 36).

[11] According to Watson, it would be wrong to think that the girl is pretending: "The injustice done to Arabella by most readers comes in assuming that she understands this dissimulation, that she is a coquette who uses her charms to manipulate the men around her" (2011: 39). However, Arabella's "mistake is like the coquette's, the assumption of too great female significance and social power" (Janet Todd 1989: 152).

> ruling Principle of the World; that every other Passion was subordinate to this; and that it caused all the Happiness and Miseries of Life. (7)

The girl believes that she is the protagonist of her own romance story and that she should model her behaviour after the heroines in the books she admires, which leads her to expect extravagant acts of devotion and courtly love from potential suitors. Her gaze acquires a transformative power since "the entire story-world of *The Female Quixote* gets shaped more and more according to the rules of romance": "toward the end of the novel, most characters begin to act as romance characters would" (Kukkonen 2017: 195) and the heroine "effectively controls the terms of […] courtship" (Roulston 1995: 30), thus envisaging the possibility of an unsettling female empowerment and of an equally troublesome male disempowerment (Langbauer 1984, Martin 1997). Yet, despite all her fantasies about the power she believes her beauty possesses, Arabella remains morally conforming to the social expectations and gender roles of her time; she is content to rely on patriarchal conventions and considers the allure of her charms "sufficient to bring a Crowd of Adorers to demand her of her Father" (7-8), thus acknowledging that she is not free to accept her future husband without her father's consent.

If "within eighteenth-century parameters, the time of courtship constitutes the only period of female agency and autonomy" (Roulston 1995: 31), then "the very form of romance, its length as well as (in some cases) its content authorizing the epithet 'interminable' […] [allow] the courtly lady, the heroine […] [to delay] the consummation of her love" (Watson 2011: 36). While experiencing this pleasant state of suspension, Arabella simply makes "use of the Permission[s] the Marquis sometimes […] [allows] her" (8) without deliberately engaging in behaviour that might be deemed inconvenient, or immodest. Only occasionally does she indulge in ridiculous acts not fully in accordance with the current social etiquette, as when she boldly asks her maid Lucy to deliver a letter to her adorer, Mr. Hervey, adding that her "Father can never be offended with […] [her] for doing a charitable Action" (16) – she mistakenly believes the poor man is dying of unrequited love[12] – or when, after making unfounded accusations, she magnanimously decides to set him free: "you are now wholly in my Power; I may, if I please, carry you to my Father, and have you severely punished for your Attempt: But to show

[12] In the novel, Langbauer retraces several "wishful symbol[s] of an ailing patriarchy. […] Although Lennox ridicules Arabella's romantic notion that she is responsible for these illnesses, in a sense, of course, she really is; Lennox weakens the men around Arabella in order to give her strength" (1984: 46).

you, that I am as generous as you are base and designing, I'll give you Freedom, provided you promise me never to appear before me again" (20).

Arabella's wrong interpretations, as well as her consequent actions, often bring about laughable unintended consequences though this is no invitation to laugh at her: "because the characters laugh first, the author and the readers are slightly dissociated from the ridicule" (Langbauer 1984: 33). Her naivety leads her to overlook potential pitfalls or to misunderstand the complexities of human relationships; consequently, she inadvertently hurts others or falls victim to her own unrealistic expectations. The heroine then becomes a challenging figure for all the men in her life, especially for her father and for the only one who sincerely loves her, cousin Glanville. She engages in an eccentric and unconventional conduct that eludes their attempts to understand and control her because it operates outside the framework of their own expectations, since "the languages of romance and the novel are so foreign to each other" (Langbauer 1984: 37).

Her innocent and virtuous nature protects her from being held fully accountable for her actions; nonetheless, her independent and assertive attitude to life, though imputed to her madness and not to an open defiance of the gender system, clashes with the prevailing notions of female docility and subservience, creating a disconnect between her and the male world that tries in vain to exert its influence. Being insane, she is not required to undergo punishment and correction: she just needs to be treated and, at last, restored to sanity through the intervention of a special "spiritual Doctor".

The cure and the healing take place in the penultimate chapter of the novel[13], wittily entitled "Being, in the Author's Opinion, the best Chapter in this History"[14] and sometimes credited to Dr Johnson, due to external and internal evidence (Dalziel 2008: 414-5, Hamilton 2012)[15]. This section seems to reproduce the line of argument of the fourth of Johnson's classic *Rambler* essays (Johnson 1750), with some relevant variations. It contains a dialogue between Arabella and a "good Divine, who […] [has] the cure of […] [her] Mind greatly at Heart" (368),

---

13 Doody (2019: xxix) maintains that "Charlotte Lennox's chief problem with her novel was how to bring it to closure. The same problem faced Cervantes, who chose to create disturbing and unhappy endings". The penultimate chapter of *The Female Quixote* also draws inspiration from the episode of the Spanish Don Quixote in which the priest Pedro Pérez, trying to cure the madman, orders a massive book-burning (Book 1, chapter 1).

14 Book IX, chapter XI.

15 Brack and Carlile (2003) provide evidence for excluding this chapter from the Johnsonian canon.

a sort of deist theologian who intends to rationally convince the girl of her wrong course of action and to make her realize the falsehood and deception that taint the apparent plausibility of romances. Preparing for his task, the Doctor feels ill-at-ease because, although he has "been accustomed to accommodate his Notions to every Understanding, and […] [has] therefore accumulated a great Variety of Topicks and Illustrations […][, he finds] himself now engag'd in a controversy for which he […] [is] not so well prepar'd as he imagin'd" (368).

The reason for the initial hesitancy of this experienced healer of the soul, who does not know how to address his patient, is never explicitly stated, and must then be inferred. The whole chapter is marked by a conspicuous use of the ellipsis, where something crucial goes unsaid, yet its detection is necessary for a proper interpretation of what is present in the text. The omission pertains to the problems posed by the protagonist's gender, which can ultimately be seen as the underlying reason for both the discomfort felt by the Doctor, and for the lack of experience leading Arabella to a misguided perception of reality. The man does not know how to start because he is not used to reprimanding women; he then dreads "to give Pain to a Delicacy he […] [revers]" (369), which is symptomatic of gender-based bias[16].

An unbiased communication can only take place on equal terms, yet Arabella knows that she will not be treated regardless of gender since, in that context, men and women are neither held to the same standards nor subject to the same consequences for their actions; the conversation will also be asymmetrical, due to the imbalance of authority between speaker and listener. But even so, the girl knows how to play that game: she begins by declaring that she expects the Doctor "will exert the Authority of […] [his] Function" and promises, on her "Part, Sincerity and Submission" (370); after a while, however, she demands an equality of opportunities in the dialogic exchange: "The Laws of Conference require that the Terms of the Question and Answer be the same" (371).

Since her interlocutor is an uncompromising supporter of reason and a convinced advocate of novelistic writing, Arabella asks to be measured by the same yardstick; she then professes her rationality ("It rests upon you to shew, That in giving Way to my Fears, even supposing them groundless, I departed from the Character of a reasonable Person": 371) and her absolute confidence in the superiority of realism ("Prove, therefore, that the Books which I have hitherto read as

[16] As stated in Lennox's dedication to the Earl of Middlesex, gender-based bias also shaped the reception of novels, more or less tacitly.

Copies of Life, and Models of Conduct, are empty Fictions, and from this Hour I deliver them to Moths and Mould": 377).

The Doctor maintains that she has developed delusional fantasies because she has been frighted without reason:

> The Apprehension of any future Evil, […] which is called Terror[17], when the Danger is from natural Causes, and Suspicion, when it proceeds from a moral Agent, must always arise from Comparison.
> We can judge of the Future only by the Past, and have therefore only Reason to fear or suspect, when we see the same Causes in motion which have formerly produc'd Mischief, or the same Measures taken as have before been preparatory to a Crime. (372)

The idea left implicit is that women lack a real experience of the world and, consequently, cannot judge what is plausible. This allusion, no further developed in the story, becomes the subtext of an extended dialogue in which the Doctor makes use of Johnson's essayistic arguments. Arabella, for instance, assumes that she can be placed in a chariot and taken "into the pathless Desart", immured "in a Castle, among Woods and Mountains", hid "in the Caverns of a Rock" or confined "in some island of an immense lake", although "there is no such Castle, Desart, Cavern, or Lake" (372-3). The fact that the heroine's dwelling can be properly described as a castle and a prison makes the latter statement appear highly ironic: the clichés, "machines and expedients of the heroic romance" which, according to Johnson, should have no place in any novel (Johnson 1750: 19), play an integral part in the fictional reality of *The Female Quixote* – a romance more than a novel, in many respects (Langbauer 1984, Martin 1997).

The Doctor then affirms that "It is the Fault of the best Fictions, that they teach young Minds to expect strange Adventures and sudden Vicissitudes, and therefore encourage them often to trust to Chance", while reality proceeds "in a regular Method, and very little Opportunity is left for Sallies or Hazards, for Assault or Rescue" (379). Wrong expectations are then especially aroused in young people to whom, as Johnson had maintained, "the highest degree of reverence should be paid" so that they can be taught to avoid "the snares which are laid by Treachery for Innocence, without infusing any wish for […] superiority […][, to counteract] fraud, without the temptation to practise it […], and to increase prudence without impairing virtue" (Johnson 1750: 21).

---

[17] It is interesting to notice that the noun "terror" will later become a key term in Radcliffe's definition of her female Gothic, studied by feminist scholars as a literary form that, among other things, voiced women's anxieties over their domestic entrapment.

The Doctor also employs the metaphor of painting, taken again from Johnson's essay:

> the Likeness of a Picture can only be determined by a Knowledge of the Original. You have yet had little opportunity of Knowing the ways of Mankind, which cannot be learned but from Experience, and of which the highest Understanding, and the lowest, must enter the World in equal Ignorance. I have lived long in a public Character, and have thought it my Duty to study those whom I have undertaken to admonish or instruct. I have never been so rich as to affright Men into Disguise and Concealment, nor so poor as to be kept at a Distance too great for accurate Observation. (379-80)

While Johnson had described realistic novels as "portraits of which every one knows the original, and can detect any deviation from exactness of resemblance" (Johnson 1750: 20), Lennox satirically focuses on the risk of misrecognition. The lack of the experience required to judge the likeness of a fictional representation is attributed to Arabella's young age and aristocratic status, not to her gendered identity. Though the novel refrains from explicitly stating any connection between the protagonist's deranged behaviour and her being a woman – something clearly alluded to in its title – the ellipsis serves as a literary device that hints at the societal constraints faced by the female world while inviting readers to contemplate the role of gender in shaping individual conducts as well as collective interpretations. The omission creates a sense of unease and suggests the subtle yet pervasive influence of gender boundaries on each and every aspect of contemporary reality; it also reveals "that the real is embedded in a particular ideology of exclusion which denies the possibility of a universal subject position" (Roulston 1995: 413).

4. An Open-Ended Conclusion

In the final part of the chapter, Arabella finds herself facing a crucial decision: she must choose whether to pursue the unconventional lifestyle promoted by romantic literature or to adhere to the guidelines of social conformity. The heroine "is confronted with her own wager: live in a world of romance, in which […] [she] might be responsible for bloodshed, or live in a world of realism, which might seem less attractive but be more reliable and sustainable" (Kukkonen 2017: 199). She is duly informed that "the immediate Tendency of […] [her favourite] Books […] is to give new Fire to the Passions of Revenge and Love; two Passions which, even without such powerful Auxiliaries, it is one of the severest Labours of Reason and Piety to suppress" (380). The evil consequences of bad literature cannot then be limited to the corruption of morals; if Arabella decides to protract her

steadfast belief in the absolute power of love over reason, she should be aware that her choice may even cause an outbreak of violence.

The Doctor advises her to abandon her eccentric ideas and conform to societal conventions; by aligning her future actions with the prescribed limits, she may secure a place within the boundaries assigned to women. Understanding the implications, the girl accepts:

> My Heart yields to the Force of Truth; and I now wonder how the Blaze of Enthusiastic Bravery could hinder me from remarking, with Abhorrence, the Crime of deliberate unnecessary Bloodshed.
> I begin to perceive that I have hitherto at least trifled away my Time, and fear that I have already made some Approaches to the Crime of encouraging Violence and Revenge. (381).

Arabella has eventually made her choice; in the last chapter, after spending "near two Hours […] wholly absorbed in the most disagreeable Reflections on the Absurdity of her past Behaviour", she apologizes to Mr. Glanville and gratefully accepts his proposal with a humble submission[18]:

> To give you myself, […] with all my remaining Imperfections, is making you but a poor Present in return for the Obligations your generous Affection has laid me under to you; yet since I am so happy as to be desired for a Partner for Life by a Man of your Sense and Honour, I will endeavour to make myself as worthy as I am able of such a favourable Distinction. (383)

Modern critics express unanimous dissatisfaction with this conclusion (Ross 1987; Spacks 1990; Levin 1995; Malina 1996; Martin 1997; Gordon 1998; Hamilton 2011); they wonder whether "Arabella's revision of her beliefs [is] a defeat" (Kukkonen 2017: 196)". As Langbauer puts it, "at the end of the book, […] [the heroine] is inaugurated into man's realm"; "she leaves romance by participating in the patriarchal discourse of moral law, and in that discussion loses her voice" (1984: 42). By selecting the route of conformity, the protagonist has confirmed the validity of the dominant ideology and the flaws of romance. However, though the ending prioritizes self-preservation and the pursuit of a relatively stable existence within the prescribed confines, at a deeper level the novel does acknowledge

[18] Kane maintains that "Arabella's conversation with the Devine is not the wholesale conversion that previous scholarship has taken it to be"; therefore, "the story ends with some apologies", but there are "no actual changes in […] [her] behavior". Moreover, as the novel progresses, Glanville "conforms more and more to Arabella's expectations of a romantic hero" (Kane 2003: 62), which suggests that the final marriage may be in line with the expectations of the romance formula.

the artificial and oppressive nature of what can be described as an imposition of boundaries. If we interpret Arabella's madness as a symbol of resistance, and her story as a means for advocating change, her final act of submission can appear not so much as a waiver, but as an unvoiced further denunciation, as the Doctor's speech carried the implication that a sane woman simply had no choice[19].

The same goes for romance: when drawing inspiration from its formula is no longer acceptable, the narrative must stop abruptly, for no other form is possible. Lennox's book has shown that "women and romance are so bound that separating the two ends the story", thus suggesting "a positive, although wistful, alignment of them—if romance were available to women unmediated, it might be a source of power, and a ground from which they could speak" (Langbauer 1984: 31). The novel genre might likewise benefit from a deliberate incorporation of romance: while the novel uses romance to contrastively define itself, there seems to be no reasonable need for such marked opposition. The future of Arabella belongs to the domain of the novel, yet both her future and the related novel will forever remain unwritten, since the restoring of boundaries sets limits to the action. The book we have been left with, *The Female Quixote*, is a novel; yet it is also a parody and a celebration of romance, as well as a hopeful musing about a world where novelistic imagination will break down barriers and discard its own boundaries. With its quixotic combination of parody and satirical humour, Lennox's work creates an atmosphere of uncertainty and fluidity. It presents meanings that are offered, stated, and asserted, yet simultaneously questioned, subverted, and reconstructed – where the reinforcement of boundaries goes hand in hand with an envisioned blurring of borders.

References

Brack, O. M. Jr – S. Carlile

2003 "Samuel Johnson's Contributions to Charlotte Lennox's 'The Female Quixote'", *The Yale University Library Gazette*, 77 (3/4), 166-173.

Capoferro, R.

2017 *Novel: La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*. Roma: Carocci.

[19] The previously quoted reference to "the Crime of encouraging Violence and Revenge" (381), though literally related to love dynamics, can also be interpreted as a metaphorical warning against the consequences of a radical social critique, and a foreshadowing of its transformative iconoclastic potential.

Carlile, S.
2004 "Expanding the Feminine: Reconsidering Charlotte Lennox's Age and *The Life of Harriot Stuart*", *The Eighteenth-Century Novel*, 4: 103-37.

Dalziel, M.
2008 "Explanatory notes". In: Ch. Lennox, *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*. Oxford: Oxford UP, 388-418.

De Michelis, L.
2003 "Unsettling the Cultural Gender Divide: Reading, Writing and Storytelling in *The Female Quixote*", *Textus*, 16 (2): 187-212.

D'Ezio, M.
2018 "'Some employment in the translating Way': Economic Imperatives in Charlotte Lennox's Career as a Translator". In: C. Font Paz et al. (eds), *Economic Imperatives for Women's Writing in Early Modern Europe Book*, Leida (Netherlands): Brill, 192-220.

Doody, M.A.
2008 "Introduction". In: C. Lennox, *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*. Oxford: Oxford UP, xi-xxxii.

Doody, M.A.
2019 "Shakespeare's Novels: Charlotte Lennox Illustrated", *Studies in the Novel,* 51 (1), 72-85

Drawcansir, Sir A. (Henry Fielding)
[1751] 1915 "Proceedings at the Court of Censorial Enquiry, &c.", 24 (1). In: Sir. A. Drawcansir, Knt. Censor of Great Britain (Henry Fielding), *The Covent-Garden Journal*, New Haven: Yale UP, 279-282, https://ia904707.us.archive.org/32/items/coventgardenjour01fieluoft/coventgardenjour01fieluoft_bw.pdf, accessed June 2023.

Eagleton, T.
2005 *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

Ferrari, R.
2020 "A Portrait of Quixote as a Young Woman: Charlotte Lennox's *The Female Quixote*". In C. Dente et al. (eds), *Proteus. The Language of Metamorphosis*, New York (NY): Routledge, 223-33.

Fielding, H.
[1742] 1977 *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams*. London: Penguin Books.

Fielding, H.
[1749] 1985 *The History of Tom Jones, a Foundling*. London: Penguin Books.

Gardiner, E.
1996 "Writing Men Reading in Charlotte Lennox's *The Female Quixote*", *Studies in the Novel*, 28 (1): 1-11.

Gordon, S. P.
1998 "The Space of Romance in Lennox's *Female Quixote*", *Studies in English Literature, 1500–1900*, 38 (3): 499–516.

Guidotti, F.
2019 "'Be secret; I charge you, Pamela': il Settecento inglese e i paradossi del realismo", *Elephant & Castle*, 20, 4-25.

Hamilton, P.
2011 "Arabella Unbound: Wit, Judgment, and the Cure of Charlotte Lennox's *Female Quixote*". In S. Carlile (ed), *Masters of the Marketplace: British Women Novelists of the 1750s*, Bethlehem (PA): Lehigh University Press, 108–127.

Hamilton, P.
2012 "'The Only Excellence of Falsehood': Rethinking Samuel Johnson's Role in Charlotte Lennox's *The Female Quixote*", *The Eighteenth-Century Novel*, 8, 75–108.

Hanley, B.
2000 "Henry Fielding, Samuel Johnson, Samuel Richardson, and the Reception of Charlotte Lennox's *The Female Quixote* in the Popular Press", *ANQ A Quarterly Journal of Short Articles Notes and Reviews*, 13 (3), 27-32.

Hanlon, A. R.
2014 "Maids, Mistresses, and 'Monstrous Doubles': Gender-Class Kyriarchy in 'The Female Quixote' and 'Female Quixotism'" *The Eighteenth Century*, 55 (1), 77-96.

Hodges, A.
2013 "*Female Quixote* as Promoter of Social Literacy", *BO: Interactive Journal for Women in the Arts, 1640-1830*, 3 (1), https://digitalcommons.usf.edu/abo/vol3/iss1/1/, accessed June 2023.

Horejsi, N.
2019 *Novel Cleopatras Book: Romance Historiography and the Dido Tradition in English Fiction, 1688–1785*. Toronto (Canada): University of Toronto Press.

Howard, S. K.
1995 "Introduction". In: C. Lennox, *The Life of Harriot Stuart, Written by Herself*. Cranbury, NJ-London-Mississauga (Ontario, Canada): Associated University Presses, 13-58.

Isles, D.
2008 Appendix "Johnson, Richardson, and *The Female Quixote*". In: Ch. Lennox, *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*. Oxford: Oxford UP, 419-428.

Johnson, S.
1750 "Essay No. 4", *The Rambler*. Saturday, 31 March: 19-24, https://anthologydev.lib.virginia.edu/work/Johnson/johnson-rambler-4, accessed June 2023.

Johnston, F.
2011 "Johnson and Fiction". In: G. Clingham (ed), *The New Cambridge Companion to Samuel Johnson*, Cambridge: Cambridge UP, 82-93

Kane, J.
2023 "Rewriting the Quixotic Novel in Charlotte Lennox's *The Female Quixote*", *Style*, 57 (1), 56-69

König, E.
2004 "The Imaginist: Lennox's *The Female Quixote*". In E. König, *The Orphan in Eighteenth-Century Fiction. The Vicissitudes of the Eigteenth-Century Subject*, New York (NY): Palgrave, 90-100.

Koselleck, R.
2002 *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*. Stanford, CA: Stanford UP, 154.

Kukkonen, K.
2017 "*The Female Quixote* and the Probability of Romance", In: K. Kukkonen, *A Prehistory of Cognitive Poetics: Neoclassicism and the Novel*. New York, NY: Oxford UP, 182-200.

Kvande M. – S. Spurgeon
2014 "The Removes of Harriot Stuart. Charlotte Lennox and the Birth of the Western". In: A. T. Hamilton, T. J. Hillard (ed), *Before the West Was West: Critical Essays on Pre-1800 Literature of the American Frontiers*, Lincoln (NE): University of Nebraska Press, 213-238.

Labbie, E. F.
1998 "History as 'retro': Veiling Inheritance in Lennox's *The Female Quixote*", *Bucknell Review*, 40 (1): 79-97.

Langbauer, L.
1984 "Romance Revised: Charlotte Lennox's 'The Female Quixote'", *NOVEL: A Forum on Fiction*, 18 (1), 29-49.

Lennox, C.
[1748] *The Art of Coquetry*, https://allpoetry.com/The-Art-Of-Coquetry, accessed June 2023.

Lennox, C.
[1751] 1995 *The Life of Harriot Stuart, Written by Herself*. Cranbury, NJ-London--Mississauga (Ontario, Canada): Associated University Presses.

Lennox, C.
[1752] 2008 *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella*. Oxford: Oxford UP.

Levin, K.
1995 "'The Cure of Arabellas Mind': Charlotte Lennox and the Disciplining of the Female Reader", *Women's Writing*, 2 (3): 271–290.

Mack, R.
2005 "Quixotic Ethnography: Charlotte Lennox and the Dilemma of Cultural Observation", *New Work on Eighteenth-Century Fiction*, 38 (2/3): 193-213.

Malina, D.
1996 "Rereading the Patriarchal Text: *The Female Quixote*, *Northanger Abbey,* and the Trace of the Absent Mother", *Eighteenth-Century Fiction*, 8 (2): 271–292.

Marshall, D.
1993 "Writing Masters and 'Masculine Exercises' in *The Female Quixote*", *Eighteenth-Century Fiction*, 2: 105-35.

Martin, M. P.
1997 "'High and Noble Adventures': Reading the Novel in 'The Female Quixote'", *NOVEL: A Forum on Fiction*, Autumn, 31 (1), 45-62.

Motooka, W.
1996 "Coming to a Bad End: Sentimentalism, Hermeneutics, and *The Female Quixote*", *Eighteenth-Century Fiction*, 8: 25 -70.

Motooka, W.
1998 *The Age of Reasons: Quixotism, Sentimentalism, and Political Economy in Eighteenth-Century Britain*. London and New York: Routledge.

Regis P.
2003 *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Richardson S.
[1740] 2008 *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Oxford: Oxford UP.

Richardson S.
[1748] 1986 *Clarissa, or, the History of a Young Lady*. London: Penguin Books.

Ross, D.
1987 "Mirror, Mirror: The Didactic Dilemma of *The Female Quixote*", *Studies in English Literature*, 1500–1900, 27 (3): 455–473.

Roulston, C.
1995 "Histories of Nothing: Romance and Femininity in Charlotte Lennox's *The Female Quixote*", *Women's Writing*; 2 (1), 25-42.

Schmid, T.H.
1997 "'My Authority': Hyper-Mimesis and the Discourse of Hysteria in 'The Female Quixote'", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 51 (1), 21-35.

Smith Palo, S.
2006 "The Good Effects of a Whimsical Study: Romance and Women's Learning in Charlotte Lennox's *The Female Quixote*", *Eighteenth-Century Fiction*, 18 (2), 203-228.

Spacks, P.
1990 *Desire and Truth: Functions of Plot in Eighteenth-Century English Novels*, Chicago (IL): University of Chicago Press.

Staves, S.
1972 "*Don Quixote* in Eighteenth-Century England", *Comparative Literature*, 24 (3), 193- 215

Thompson, H.
2002 "Charlotte Lennox and the Agency of Romance", *The Eighteenth Century*, 43 (2): 91-114.
Todd, J.
1989 *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction 1660-1800*. London: Virago.
Torralbo Caballero, J. D.
2016 "'Borrowed from Cervantes': Imitatio and Inventio in Lennox's *The Female Quixote*", *Ambigua*, 3: 85-103.
Uddén, A.
2008 "Narratives and Counter-Narratives—Quixotic Hermeneutics in Eighteenth-Century England: Charlotte Lennox, *The Female Quixote*", *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 6 (2): 443-57.
Watson, Z.
2011 "Desire and Genre in *The Female Quixote*", *Novel: A Forum on Fiction*, 44 (1), 31-46.
Watt I.
[1957] 2015 *The Rise of the Novel* (1957). London: Penguin.
Wyett, J. L.
2015 "Quixotic legacy: *The Female Quixote* and the professional woman writer", *Authorship*, 4 (1): 1-19.
Zimmerman, E.
2000 "Personal Identity, Narrative, and History: *The Female Quixote* and *Redgauntlet*", *Eighteenth-Century Fiction*, 12 (2-3): 369-90.

FRANCESCA GUIDOTTI

Università degli studi di Bergamo
francesca.guidotti@unibg.it
ORCID code: 0000-0001-9201-6461

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2720-2402, 2023, No 4 (4), 35–52

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Amor de Láser de Rafael Ballesteros: una poética de transgresión vanguardista

Amor de Láser by Rafael Ballesteros: a Poetics of Avant-Garde Transgression

Resumen

En este artículo se analiza la obra poética inédita del escritor Rafael Ballesteros (Málaga, 1938) titulada *Amor de Láser,* escrita en 2022. El investigador señala las semejanzas y las diferencias de este libro con otros de este poeta tanto en su lenguaje como en sus asuntos. Subraya su carácter vanguardista, utópico y acrónico, y pone énfasis especial en los constantes desvíos de las normas de escritura del idioma español. El argumento describe y desarrolla durante trece poemas la ilusión amorosa del protagonista hacia el robot que cura la enfermedad de sus ojos en un centro médico. Pero en el texto catorce y último cambia de opinión y decide volver a amar a un ser humano. Dice adiós para siempre al robot porque se da cuenta de que ha vivido un engaño: una máquina no puede proporcionarle los emocionantes episodios de pasión erótica que vivió en el pasado.

Palabras clave: poesía española, siglos XX-XXI, Rafael Ballesteros, *Amor de Láser*, vanguardismo.

Abstract

This paper analyzes the unpublished poetic work of Rafael Ballesteros (Málaga, 1938) titled *Amor de Láser*, written in 2022. The scholar points out the similarities and differences in the use of language and topics in this book compared to other works by the same author. The researcher underlines the utopian, anachronical, and avant-garde aspects of the book, placing special emphasis on the constant deviation in the norms of the Spanish language. In thirteen poems the plot evolves describing the erotic illusion of the protagonist with a robot that cured him of his eye disease in a medical center. Yet in the fourteenth and final poem, he changes his mind and decides that it is better to love a human being. He says goodbye forever to the robot because he realizes that he has lived a lie: a machine cannot provide the emotional experiences of the erotic passion that he had experienced in the past.

Keywords: Spanish Poetry, XX-XXI centuries, Rafael Ballesteros, *Amor de Láser,* Avant-garde.

DOI: 10.25951/10570

Comenzada el primer día de marzo de 2022, Rafael Ballesteros fue elaborando su obra *Amor de Láser* durante varios meses hasta ultimarla en diciembre de ese mismo año, y tras un proceso de escritura que no fue rectilíneo de principio a fin, sino que iba a comportar modificaciones a veces muy significativas entre una primera versión y la segunda, como pude leer comparándolas, pues el poeta tuvo a bien facilitármelas. Este libro confirma una vez más la fértil creatividad poética que caracteriza la singladura literaria del autor, y su constante renovación. La obra presenta parecidos, pero sobre todo singularidades varias, respecto a la trayectoria creativa ballesteriana desarrollada anteriormente, y en el marco de la poesía española contemporánea. Tales particularismos responden a las praxis formales empleadas, así como también a los asuntos y enfoques temáticos abordados con más o menos énfasis y desarrollo.

Se advierte muy ostensiblemente en *Amor de Láser* la reconexión del poeta con su temprana vertiente vanguardista, la exhibida en las iniciales entregas del tríptico experimental representado en 1969 por *Las contracifras,* en 1972 por *Turpa* y en 1983 por el primer *Jacinto.* Empero, lo que resulta más remarcable en el libro es que la osadía en las experimentaciones practicadas puede equipararse por momentos en radicalidad a las que acometió en aquellos lustros de finales de los sesenta y subsiguientes, cuando sus prácticas poéticas fueron ya de un radicalismo muy extremo, y estaban influidas por la estética del Postismo, la cual iba a dejarse sentir de tanto en vez en libros posteriores, resonando en *Amor de Láser* también. Ese radicalismo de matriz lúdica fue en aquellos días rompedor, y lo sigue siendo en las décadas primeras del siglo XXI si lo confrontamos con rupturas que se textualizan en diversos libros de poesía escritos por poetas de las promociones más recientes.

Lenguaje poético desafiante

Había plasmado Rafael Ballesteros fórmulas rítmicas tan varias como atípicas en el transcurso de una trayectoria creativa de más de cincuenta años, pero el modo de plasmación poética que se evidencia en *Amor de Láser* no reproduce exactamente ninguna de las anteriores, aun cuando algunos de sus aspectos cabría hermanarlos con determinadas técnicas ya utilizadas. Esta obra de 2022 se configuró como libro unitario que consta de catorce poemas cuyo título individualizado es el número sucesivo que a cada uno le corresponde en la serie que va del "Uno" al "Catorce". Los textos han de ser leídos como un conjunto poemático del que, a su vez, son fragmentos no aislados, sino en conexión consecutiva.

Este proceder recuerda al practicado en *Numeraria.* Obras las dos concebidas como poema-libro, en la de 1984 las composiciones, a las que preceden sendos poemas titulados "Prefacio" y "Voz del extenso", se titulaban cada una con la palabra que designa el número, no con su guarismo, como se hace en *Amor de Láser.* Los números iban del "Uno" al "Cero", al que antecede el "Nueve". Sin embargo, no se remarcaba entonces la cohesión de la misma manera que se hizo en 2022, porque aquí se han numerado las líneas de todos los textos sumándolas hasta alcanzar la cifra final de más de ochocientas, en concreto 879.

Es el antedicho un modo indirecto de poner de relieve la cohesión secuencial inalterable entre los catorce momentos poetizados. Pero la cohesión interna de *Amor de Láser* se fundamenta principalmente en el hecho de que es un mismo protagonista el sujeto enunciador en los catorce textos. Dicho personaje se pensó como ucrónico y utópico, dado que se lo sitúa en contextos seculares distintos y extraños y en enclaves que también lo son, lo que no obsta para que puedan deducirse en algunos poemas el entorno malagueño y la época contemporánea, o bien entornos imaginarios que remitirían a la geografía italiana, o a la Antigüedad grecolatina (El personaje asiste, por ejemplo, a la muerte de Sócrates). Su perfil se asemeja al de otros yoes ballesterianos en que formula dudas constantes sobre las cosas, interrogantes que vinculan también entre sí las composiciones del libro. Otro elemento determinante para la cohesión reside en su temática amatoria, pues la recorre linealmente por entero.

Los poemas se desarrollan en *Amor de láser* en la(s) página(s) como si estuviesen dispuestos en ella(s) en forma de prosa, pero ocurre que las líneas no llegan nunca hasta el límite de lo que pudiera visualizarse como el tope obligado por el diseño de la caja en la impresión tradicional de un texto, o en la escritura de las obsoletas máquinas de escribir. Indicio que evidencia la disposición prosística sería el uso en distintas composiciones de guiones de separación silábica al término de las líneas concernidas y con el obvio fin de indicar que un vocablo se reparte entre dos de ellas. En contrapunto, pese a que no suelen hacerse evidentes ni versos ni estrofas, lo que no presupone que no los haya, porque los hay, el efecto visual poemático lo muestra la colocación del poema en la página como bloque más o menos centrado donde se practica una de las características ballesterianas más identificadoras de su praxis poética: finalizar de vez en vez sus líneas rítmicas con categorías de palabras tales como artículos, pronombres, preposiciones, etcétera.

Muy representativo de Rafael Ballesteros es la extrañeza que imprime a su habla poética merced a prácticas anómalas diversas que afectan al nivel léxico, gramatical, sintagmático, y semántico. Han sido detalladamente estudiadas por

Óscar Barrero en un solvente artículo que es de referencia por su minuciosidad, y en el que se afirma que en el poeta malagueño "hay que dar por supuesta la existencia de un programa de socavación de las bases del edificio lingüístico normativo…" (1996: 68). Esas prácticas remiten en buena medida al influjo del Postismo, e incluso conciernen a la ortografía, pero no a la puntuación, con incorrecciones como la de escribir en *Amor de Láser* la palabra arder con hache ("harder"), o como las de situar tildes fuera de su regla, así en impúlsiva, lo que pudiera contextualizarse en según qué momentos tal vez como parodia de las discusiones académicas sobre casuísticas tildistas peregrinas que en ocasiones se hacen virales.

También la debida separación de palabras se suprime a veces, los vocablos se cosen entre sí de cuando en cuando, el orden de las palabras más esperable en las oraciones se fuerza, como en "nunca amado me has". En *Amor de Láser* se desparraman textualmente enclíticos inapropiados, o se utiliza el pronombre de una manera que no lo es menos, como en el ejemplo "en todo mí". La misma terminología gramatical tiene tratamiento burlesco en este pasaje del poema "Seis" cuando el protagonista del relato trata de caracterizar a su amada diciéndole que es:

> no engañosa ni impulsiva y sí demostrativa
> y adverbial, estática sí, mas más adversativa.
> Seguro que sí subjuntiva eres de lo incierto
> y lo deseante y probable también y al tiempo
> aorista indefinida sí, mas no nunca serás ni
> lingüística ni filológica en absoluto total.

No vamos a efectuar un listado de todos los casos anti normativos de uno u otro signo porque resultan muy cuantiosos, y ya hemos adelantado varios. Me limitaré a partir de ahora a exponer algunos ejemplos tan solo, pero no sin insistir de nuevo en que en la obra el cúmulo de supuestos recuerda procedimientos transgresores que el poeta ejercitó en los más rompedores libros primeros de su singladura literaria. Añadiré que los recupera con profusión, lo cual envía el mensaje de que el escritor continúa comprometido en el desafío de permanecer en una práctica de la radicalidad renovadora que se revitaliza activándola a discreción.

El vocabulario es uno de los parámetros en los que Rafael Ballesteros ha ejercitado la referida extrañeza, como lo demuestra la siembra de extranjerismos, tan abundantes en *Amor de Láser.* En el texto aparecen, entre otras que no cito para no alargarme en demasía, palabras y expresiones en francés, como chais longue (tumbona), aprés (después), dans sa totalité (en su totalidad); en catalán, como mica (muy poco); en italiano, como lontana (lejanía); en inglés, como fax note (nota de fax), biopic (película biográfica), cross croxet (patrones de punto de

cruz), transfer (servicio privado de transporte), taste (gusto, sabor). Al respecto añadiré que el tratamiento desfigurador del léxico español que suele producirse en tantas obras ballesterianas se traslada también en varias oportunidades al procedente de idiomas extranjeros.

En el nivel léxico asistimos también al uso de algún arcaísmo (xilguero) y a la creación de neologismos, así el adjetivo tentonoso, que equivaldría a andar a tientas; libidanías, que puede significar entregarse a menudo a actos libidinosos; cortinaba, taparse con una cortina; y abatada, que sería andar con la bata puesta. Ilustraciones de marchamo más lúdico pueden ser las de trocar el medicamento denominado cortisona por la voz altísona, o el de escribir púnica por púdica, o tembeleante por tambaleante, entre otros muchos ejemplos que cabría ir enumerando.

El régimen preposicional no se libra de anomalías, como lo atestiguan expresiones del tipo "desnudo de completo", "al destiempo", y tantas otras. En el muestrario sintagmático de *Amor de Láser* proliferan, desde una vertiente estilística, las estructuras enumerativas y paralelísticas a las que Rafael Ballesteros se ha abonado desde siempre. Desde otro ángulo, el gramatical, han de anotarse las construcciones que desafían la corrección idiomática y rechinan en un texto poético al uso, pues en nada contribuyen a consabidas armonías melódicas hacia las que el poeta nunca demostró sentir apego como poética personal.

Pongo como ejemplo de perturbaciones idiomáticas la escritura de estos dos versos del poema "Once" en los que saltan a la vista determinados desvíos normativos, uno de ellos la falta de concordancia en la formulación gramatical del género en "mi primer certeza": "Cuando me llegose mi primer amor, yo / ya tuve mi primer certeza reptil y lineal". Pasajes como este disuenan con otros, que son los menos, en los que se aprecia la elegancia del hipérbato latinizante, no extemporáneo en el autor, como en este verso del poema "Tres": "esos que a las estrellas miran, y de la mar las olas,".

Hubo un recurso crucial en los primeros libros de Rafael Ballesteros, el de la intertextualidad, una praxis que fue aminorándose progresivamente en su poesía, pero por supuesto sin prescindirse de ella. En *Amor de Láser* encontramos un par de claras muestras de este proceder creativo, estando en ambas involucrados dos autores de culto para el poeta, Rubén Darío y Francisco de Quevedo. Esas intertextualidades se hallan en el poema segundo de la serie.

En el texto "Dos", en efecto, el sujeto de la enunciación rememora sus años "como zagal, púbere todavía.". Más adelante, cuenta que su madre ya "leía poemas como canéfora." Por tanto, el escritor malagueño ha procedido a desarticular la expresión tan renombrada que empleó Rubén Darío en su "Responso a Verlaine"

para referirse a las muchachas que deseaba ofrendasen las verdes hojas de la planta del acanto al poeta francés en su tumba.

No iba a contentarse Rafael Ballesteros con efectuar esa desmembración del sintagma rubendariano, pues a ese binomio léxico femenino y en plural lo singularizó aplicándoselo a su *alter ego* juvenil, así como a su madre, en su juventud también. Y tampoco se detuvo ahí, porque entre el adjetivo púbere y el sustantivo canéfora interpuso el considerable espacio textual de una veintena de líneas, lo que resulta un supuesto muy extremo de alejamiento de los dos términos de un tándem expresivo canonizado que en su poesía aparece en muchas oportunidades, y con múltiples variaciones. Podría atestiguarlo con numerosos ejemplos, pero me limitaré a probarlo merced a dos citas de *Perseverancia.* La primera pertenece a su "Poema 24. *Miedo a la llama triple: la torpeza, Satanás y la del propio tambor",* donde el hablante, refiriéndose a su juventud, evoca que "yo, sin ser canéforo, era / un púbere lívido, todavía inmanente." (Ballesteros, 2022: 101).

Es ese el precedente resemantizador, de femenino en masculino, más inmediato al que se ofrece en *Amor de Láser.* En la segunda cita *ad hoc* de *Perseverancia* se halla otra muestra rara de la práctica de la ruptura sintagmática: de los dos miembros de que consta el emblemático sintagma se prescinde de canéfora y solo se menciona púbera, dos veces en el decurso textual y una en el título de la composición: "Poema 15. *Para Cristina. La púbera danzarina (Con las de don Góngora avenencias)*" (2022: 177).

No es esta la única intertextualidad que se produce en este mismo poema, como ya se adelantaba, pues hay otra que el poeta creó a partir de un verso de Francisco de Quevedo. En esa composición "Dos", en efecto, el protagonista le dice a su madre que la necesita, y le pide que le dé "alquitara / para pensar…". La fórmula escrita de lo pedido remite a una expresión que figura en un endecasílabo de un muy conocido soneto satírico quevediano de cariz antijudío que comienza así: "Érase un hombre a una nariz pegado". Aludo a la línea sexta, donde el autor barroco dijo de la apariencia del rostro de ese individuo, sin descartar que se inspirase el escritor madrileño en la cara de Luis de Góngora, que "era una alquitara pensativa".

De asuntos renuentes

El familiar es un asunto que en la poesía de Rafael Ballesteros comparece en distintos libros, entre ellos el de 1991 *Testamenta* y el de 2003 *Los dominios de la emoción.* Las figuras paternas no habían tenido, en tanto que pareja, relieve al-

guno en obras precedentes del poeta de Málaga. En *Amor de Láser,* sin embargo, alcanzan un extraordinario protagonismo, siendo la madre el personaje al que se otorga el rol dialógico de más preponderancia, a excepción del poema "Trece", acaparado por la figura paterna. Con su progenitor tuvo un cambio de impresiones el sujeto hablante del poema "I. Recordatorio", de *Los dominios de la emoción,* un libro editado en 2003 en cuyo texto "Identidad" también mantuvo un diálogo con su madre el vástago de ambos que es ese mismo personaje.

Pudiera ser sorprendente que se hayan peraltado tanto en *Amor de láser* unos consanguíneos tan cercanos como son los padres en una creación de marcado cariz futurista, con su dosis anexa de humor. Pero esa sorpresa cabría retrotraerla a la nunca olvidada huella del Postismo. El tratamiento dado a los progenitores resulta cordial, a veces compasivo, irónico en ocasiones, inclusive valleinclanesco y esperpéntico en más de un pasaje.

En el poema "Uno" se recuerda al hijo de Rafael Ballesteros llamado Pablo, fallecido en 2017, y que inspiró su obra *Almendro y caliza,* aparecida en 2019 dentro del volumen *Jardín de poco,* donde el autor recogió su poesía escrita en el período comprendido entre 2010 y 2018 con un estudio de Alfredo López-Pasarín. Después sería recordado Pablo varias veces en el conjunto de 2022 *Perseverancia,* que se publicaría en 2022, y donde se reúne la poesía creada entre 2018 y 2021, precedida de una introducción crítica de Marina Bianchi.

En el referido primer texto de *Amor de Láser* le evoca el sujeto lírico interrogándose sobre el cariz de aquel amor apasionado de su hijo que duró bien poco, y que había surgido bajo las luces de neón. Lo hace al término de otros interrogantes amatorios parecidamente llevados por la pasión, pero de centurias distintas y referidos, por el siguiente orden: al protagonista del cuento de hadas francés del XVII titulado *Barbazul,* a la vehemente escritora coruñesa del XIX Emilia Pardo Bazán, y al desgraciado trovador gallego del siglo XIV Macías.

Cierta conexión tiene en la obra de Rafael Ballesteros el tema de la familia con el de la amistad. La tiene en virtud de lazos de cercanía y de afecto que se presuponen en ambos casos, lazos a los que pueden añadirse, en el supuesto de los amigos, otros vínculos, entre ellos el literario y el de la política. En *Amor de Láser* esta veta la ilustra el diálogo que en el texto "Ocho" del libro entabla el hablante con Julio Neira, quien fue uno de sus amigos más estrechos durante muchas décadas, y uno de los principales estudiosos de su poesía.

Este filólogo falleció en julio de 2022, en unos días en los que el poeta estaba confeccionando la obra, de ahí que en dicho texto octavo se refiera a él como "el último recién / alzado de la tierra…". En ese mismo poema se hace referencia

a otro amigo también fallecido, el médico traumatólogo Pedro Villagrán, cuya muerte se produjo en Málaga en febrero de ese mismo año, un mes antes de que Rafael Ballesteros diese inicio a la escritura de *Amor de Láser.* El poeta le había dedicado los versos de "Visita médica" en su libro *Los dominios de la emoción.*

En la poesía de Rafael Ballesteros suele poetizarse la contraposición entre lo terreno y lo divino, entre lo inmanente y la trascendencia, entre lo palpable y lo abstracto. Ante tales disyuntivas, el sujeto de la enunciación y *alter ego* del autor se decanta siempre hacia la primera de cada una de estas opciones binarias opuestas, como ocurre ya desde el *Jacinto* de 1983 y hasta *Perseverancia,* no faltando tampoco esa decantación en *Amor de Láser.*

En *Perseverancia,* en su "Poema 7", hay un ilustrativo ejemplo de esa controversia que tiene la particularidad de que se produce en un diálogo con Platón que revisa el significado del mito de la cueva platónica, tan vigente por las constantes suplantaciones que en tantos ambientes se dan de lo que sería real en aras de lo que se aprecia comúnmente por realidad. El viajero acude a una gruta donde mora ese pensador, entablándose entre ambos una plática acerca del concepto de realidad. El visitante se asombra de que el filósofo cuestione que no sean reales las cosas táctiles, y le escucha decir que "lo que crees lo real / es solo sombra". (Ballesteros, 2022: 156)".

Que este viajero es trasunto inequívoco del autor lo pone de manifiesto que a una de las composiciones de *Perseverancia* le pusiese Rafael Ballesteros un título que declara abiertamente su anti platonismo, y por ende su decantación aristotélica, como en el personaje principal de tantos poemas suyos. Aludo al texto que, en la sección primera, "Un soplo de fuego es el recuerdo", lleva el título de "Poema 18. *Me siento poco* platónico". En conexión con esta polémica, en el texto "Nueve" de *Amor de Láser* sostiene el hablante, también conversando con el mismo filósofo, que lo real es lo que puede tocarse, mientras su interlocutor le enfatiza que "*¡¡La única realidad de la realidad está en las ideas abstractas!!*".

La posición antitrascendental del sujeto narrante que se acaba de exponer puede asociarse a la antirreligiosa, más exactamente anticatólica, como en tantas ocasiones se da en la obra del poeta malagueño. En *Amor de Láser* se aprecia esta perspectiva en el poema "Dos". En él pone el sujeto de la enunciación en labios de su progenitora un comportamiento presidido por el no, y el compromiso de seguir la norma de haber reservado para Dios todo su amor, por encima de cualquier entrega amorosa, sea a su esposo, sea a sus hijos. En los siguientes versos se parodian vocablos clave en la doctrina católica que ella replica, así universal, verdadero y Todo:

…Ah, sí, mozo mío, yo hube de
incluirlo a mi todo y único amor en el mundo
universal completo, y al mundo todo mismo,
Completo y universal, incluirlo en la nada.
Y puse El Todo verdadero Todo, por encima
de toda cosa y todo amor.

Tales enseñanzas las habría recibido en un colegio de Monjas Teresianas, instituto que nominalmente conlleva un juego onomasiológico con el de la madre del poeta, de nombre Teresa. Ella recuerda la institución de un modo que, al transcribirlo, suena a parodia, como cuando evoca la clave básica de su educación diciendo "*Yo edúcome / en las Muy Beatas Teresonas de Santo Mateo, / y darme en absoluto aprendí que no, jamás*". Podría interpretarse también como una parodia del lenguaje veterotestamentario un momento del soliloquio del protagonista en el poema "Ocho", cuando se dice a sí mismo "yo soy yo el que soy realmente…". Esta afirmación recuerda la práctica de la poesía de vanguardia de transformar paródicamente frases de índole religiosa para alcanzar una tensión semántica que "provoca un efecto descendente de carácter cómico." (Martín Casamitjana, 1996: 370). Similar efecto lo consigue el poeta de Málaga remedando una frase del bíblico Elohim en respuesta a la pregunta de Moisés por su nombre en el libro del Éxodo (3: 13-14).

La muerte constituye un asunto literario que en la obra de Rafael Ballesteros retrotrae al *Jacinto* de 1983, donde forma parte *sine qua non* del propio argumento. Esa temática fue un presupuesto también indispensable en *Testamenta,* y después iría aflorando en distintos libros hasta impregnar grandemente *Jardín de poco,* y de manera incontestable *Almendro y caliza*, obra creada por el poeta a raíz del fallecimiento de su hijo Pablo, como ya dije más arriba.

En *Amor de Láser* apenas incide la presencia de la muerte. Tanto es así que inclusive los padres del sujeto enunciador aparecen como personas bien vivas y con un presente rol activo en la trama cuando en obras anteriores del poeta malagueño solían ser recordados mayormente como fallecidos. Esa es una de las inesperadas perspectivas ofrecidas en un libro en el que casi tampoco tiene cabida la constatación del paso del tiempo ni los atisbos de que al hablante le aguarde el horizonte de un final, como podía leerse en distintos textos de *Jardín de poco* en los que el enunciador se posiciona en un manifiesto período de senectud (Plaza González, 2021: 147).

En el libro *Amor de Láser* la muerte no se contempla con lente fúnebre, y es representada sobre todo por el diálogo del protagonista en el poema "Ocho" con

el antecitado Julio Neira, diálogo cuyo contenido sintetizaremos más adelante a vueltas del resumen de la trama. En ese mismo texto octavo el óbito lo representa igualmente el pasaje en el que el dicente anuncia que se encomendará al traumatólogo Pedro Villagrán, al que tiene por un dios "de la / vitalidad y la pasión latente" para ver con el mejor ánimo posible ese envite médico-amoroso que le aguarda. También se alude al morir al término del poema "Once". La alusión se hace en términos metafóricos manriqueños, a los que en la poesía de Rafael Ballesteros se ha acudido en tantas ocasiones. Lo leemos cuando el sujeto enunciador le dice a su madre que ambos se encuentran *"…sobre las aguas de este río, que, sin / remedio nos lleva hacia la mar!"*.

Para finalizar este epígrafe, llamo la atención acerca de la presencia del asunto cinematográfico en *Amor de Láser.* En el poema "Tres" dice el protagonista que se tomó el biopic, como si una película biográfica fuese un medicamento que a uno le sirva como remedio. Bajo la primera impresión lectora de que estamos ante una absurdidad, esa impresión decrece si uno considera que en la obra poética de Rafael Ballesteros la relación del cine con el personaje que es su *alter ego* ya pudo leerse mucho antes, en *Los dominios de la emoción.*

En un poema de la referida obra de 2003, y de palmario título postista, "Cabellos a caballo", el enunciador se atribuye irónicamente determinados perfiles de astros cinematográficos y les pone nombre: Gary Cooper, Gary Gable, y Tyrone Power. En convergencia con vínculos fílmicos de esa guisa, el protagonista de *Amor de Láser* les participa a sus progenitores que el sentimiento amoroso que está sintiendo hacia su amada robótica tiene, y lo proclama con sorna, parecidas proporciones gigantescas que las que visionó en el personaje llamado Sass de una película de la actriz Mae West.

Diálogo con *Turpa*

No es raro en la escritura de Rafael Ballesteros que en el seno de uno de sus libros se produzca un diálogo con otros. Esa práctica remonta a la entrega primera de la serie *Jacinto.* En este punto concreto no constituye *Amor de láser* una excepción, pues al leer el texto salen al paso al menos el recuerdo de un par de emblemáticas creaciones propias muy alejadas entre sí cronológicamente, *Turpa,* y la de 2019 *Jardín de poco.*

El diálogo con la obra *Jardín de poco* ya se establecía en *Perseverancia,* en el seno del "Poema 4. *El placer tiene también dolor*". En ese texto el hablante dice

hallarse al sol, con los ojos cerrados, y "frente / al jardín de poco…", es decir frente al lugar urbano próximo al domicilio en Málaga del poeta Rafael Ballesteros al que se denominaba así, jardín de poco, en el libro al que dio título. El nombre se debía tanto a sus parvas dimensiones, cuanto a su índole simbólica polisémica. En *Amor de Láser* reaparece ese mismo enclave del paisaje urbano cuando el protagonista, en el poema "Once", sale del centro médico donde se visitó, y lo hace acompañado de su madre, que había ido con él, en un día soleado, y comienzan ambos a entablar una conversación cuando ya se encuentran a "la altura del jardín de poco", o sea de la zona recién citada.

Turpa es creación de referencia en la bibliografía del poeta de Málaga, por ser una de las que estima él mismo como más interesantes, como ha reconocido en alguna que otra oportunidad. Ese reconocimiento lo acredita de manera indirecta también el hecho de que este libro pretérito sea útil para acercarnos a distintos aspectos de *Amor de Láser.* No extraña. Representa *Turpa* el reto vanguardista entroncado con el Postismo asumido entre los sesenta y setenta que, sin embargo, siempre está ahí. Y lo está para incitar a volver a él, como estimo que sucede en esta obra de 2022, donde tampoco falta la recreación de ese personaje tan perturbador que daba título al libro en el que apareció por vez primera, y que aquí es visto a través de un enfoque muy distinto al que puede leerse en otros textos ballesterianos.

Me interesa demorarme un poco en *Turpa* para señalar algunos ligámenes más que presenta con *Amor de Láser*, obra a la cual pudiera aplicarse la siguiente observación de Rosa Romojaro sobre *Turpa*, pues también desarrolla "una experiencia a través del sujeto que la padece: el ´yo´ narrador, sujeto de la enunciación, que adoptará perspectivas varias y modulaciones diversas." (1987: 113). Es asimismo *Turpa* una creación narrativa que fue concebida como poema libro plasmado fragmentariamente.

En uno de los momentos de *Turpa*, en "Presentación del sexo", se halla un anticipo de la escritura poética prosificada que comentábamos en el párrafo anterior. Y ese mismo pasaje podría ser invocado como precedente para las menciones sucesivas de varios autores que igualmente se leen en *Amor de Láser.* En el pasaje aludido de *Turpa* se nombra a una serie de hitos literarios que en la obra del poeta malagueño se irían demostrando fundamentales, unos mucho más que otros, es cierto. Son Rubén Darío, Verlaine, Gustavo Adolfo Bécquer, Arcipreste de Hita, Macías, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, y Petrarca (Ballesteros, 1995: 158).

Elaborado *Turpa* en conexión con exploraciones de vanguardia de los años referidos, como venimos diciendo, también conecta ese pasaje de dicha obra con la vertiente culturalista que los llamados "novísimos" pusieron en boga por entonces,

una vertiente que en Rafael Ballesteros va a aflorar de nuevo en ocasiones, por ejemplo en el poema 33 del libro de 2012 *Nadando por el fuego.* En ese texto el hablante ve imaginariamente a Milton, Camoens, Galdós, Fernando de Rojas, Pessoa, y Donne (Ballesteros, 2015: 364). En parecido sesgo se inscribe un poema de *Perseverancia,* "La lástima y la melancolía 1", en el cual se pone en boca de Enrique de Villena un pasaje en el que nombra a Kavafis, Petrarca, Garcilaso, Rafael Pérez Estrada, Pessoa, Vallejo y Gabino Alejandro Carriedo (Ballesteros, 2022: 132).

Esos elencos, los de *Turpa,* de *Nadando por el fuego,* y de *Perseverancia,* fueron de índole solo literaria, pero en este último libro aparecía también otra relación de autores que ya no se circunscribe a ese ámbito, representado en él por un par de escritores en lengua catalana, sino que se refiere también a otro más complejo, pues incluye la filosofía. Lo vemos en el "Poema 11. *Al menos, unas horas todo estático*", donde se nombra a Platón, Plotino, Agustín de Hipona, Ramón Llull, y Ausías March (Ídem, 167-168).

En la composición "Nueve" de *Amor de Láser* también se convocaron textualmente una serie de autores numerosa, la mayoría filósofos, a saber: Plotino, Arcesilao, Carnéades, León Hebreo, y Platón. A ellos se suman el historiador Plutarco y el humanista Bembo. Rafael Ballesteros transita en esta obra de 2022, así pues, desde el canon literario en exclusiva de *Turpa* y *Nadando por el fuego* hasta el canon mixto propuesto en uno de los ejemplos de *Perseverancia* y hasta el canon de la filosofía, la historiografía y el Humanismo que se establece en *Amor de Láser,* donde se conjugan irónicamente tales y tan eminentes pensadores en un espectro vanguardista.

Justo un poco después del párrafo de *Turpa* en el que se acumulan las referidas menciones de autores viene otro donde se nombran personajes literarios y dioses grecolatinos (Polifemo, Tirante, Venus, Atenea, Vulcano…) (Ballesteros, 1995: 158-159). Dado que en *Las contracifras* no aparecían alusiones explícitas como las consignadas, habrá que convenir que estamos ante sendos anticipos que aportó *Turpa* respecto a semejantes mezclas onomásticas en *Amor de Láser,* donde en su poema "Cinco" son citados en revoltijo Tarik, Rousseau, Turpa, Artemisa, Cupido, diosas estas últimas a cuyo panteón incorporará el hablante irónicamente en el poema "Ocho" "al dios Villagrán de la / vitalidad y la pasión latente…".

El diálogo con *Turpa* se produce en *Amor de Láser* desde un ángulo insólito en la poesía ballesteriana, pues el personaje no aparece ante el protagonista de súbito y *de motu proprio*, y con ademán inquietante. Es el propio enunciador quien le llama en el poema "Cinco", donde se le retrata como en algunas otras obras, en una mano un alfanje y con un libro apretado contra su pecho. Se le convoca

para pedirle que cubra a su madre enteramente, que se la lleve de su lado, que la transporte a la sierra dejándola allí antes de regresar al infierno donde mora. Esa sombra infernal deja de ser vista, por tanto, con la pátina sombría con que lo es en textos anteriores del autor, pues el dicente le hace un encargo con su punta carnavalesca.

Trama amorosa

Amor de Láser, como preanuncia su título, es obra de temática amorosa, la cual se convierte en su macro estructura semántica. No implica novedad ese tema en la poesía del autor, en la que el erotismo ocupa tanto espacio significativo, singularmente en determinados libros, como es el caso de *Testamenta*, y de la sección "Sobre las limitaciones de los cuerpos" de *Los dominios de la emoción.* Lo que sí resulta insólito en esta creación de 2022 es que el amor sea eje transversal, pues se vincula al que suscita en el hablante un artilugio médico inteligente. Sería este, el de los artefactos técnicos, otro factor vanguardista en el libro, y cabría relacionarlo con textos poéticos de esa índole creados por autores españoles durante el período en el que las vanguardias dejaron sentir su influjo en el pasado siglo.

El enamoramiento del protagonista de la historia narrada en *Amor de Láser* es el hilo conductor del libro. El anecdotario erótico principia en el texto "Uno", cuando el sujeto de la enunciación le pregunta a sus padres, dada la experiencia que pudiera presuponerse habrían atesorado en el amor, si la pasión amorosa que cree sentir puede suponer amor verdadero. La madre, en el poema "Dos", le objetará que no puede calificarse así, porque ese sentimiento no ha hecho más que comenzar. En esa plática el hablante le participa a su progenitora que necesita su entero amor maternal, a lo que ella responde que esa entrega completa no la recibió ni siquiera su marido, porque siempre la tuvo reservada en exclusiva para Dios.

En una mañana grisácea y fría le pide su madre al protagonista, en el poema "Tres", que le cuente cómo es ese amor que ha surgido de manera tan instantánea e inopinada. Le responde su vástago que nació en una sala de la segunda planta de un edificio desangelado que cuenta con un jardín irrelevante. A continuación, describe a la que le produjo tal flechazo, y le atribuye determinados perfiles psicológicos, entre los que resaltan su solidez y concreción. La escena del encuentro entre el amante y la amada sucede en el poema "Cuatro". Él se despoja de sus ropas, y queda desnudo. En ese momento se dirige a ella llamándola "amor mío inicial" a fin de que se le entregue para hacerla suya. La califica como "metálica" y

"donadora de mi salud", no sin preguntarse si "*¿Ese temblor que da el dolor que da la duda, / no es el amor también?*".

En un paraje imaginario e irreal y en un tiempo no menos fantasioso y carente de realismo se va a producir, en el poema "Cinco", una nueva conversación entre madre e hijo, en la que ella recaba cómo es el sentir de su amada, y si le mira y sonríe. Su interés es satisfecho enterándose de la demasía de que su existencia depende por completo de la suya, y de que es más cuanto él la ve, siendo toda entera cuando siente "que está ahí, estática y serena, / acogedora y matriarcal, más que verdadera…". Luego reflexiona consigo mismo que un primer amor como el que experimenta siempre es muy grande, desconcertante y de los que a cualquiera haría desvariar.

Completamente dialogado es el texto "Seis". Principia el poema dirigiéndose el protagonista a su amada y va enumerándole las características que le atribuye, concernientes a la esfera semántica de lo ocular y de su cirugía, entre ellas las de ser "la médica ardorosa y punzante". Luego enuncia varios rasgos más, por ejemplo ser estática, resolutiva, silente, táctil y fría, añadiendo aún su propiedad brillante. La descripción la hace en voz alta y en presencia de su madre. Al escucharle la progenitora, opina que ese amor es el más grande que puede darse. En el interin oye el llanto de su marido, que solloza por haber llegado a la conclusión de que su esposa nunca le había amado, tachándola sin titubeo alguno de "*¡falsa maldita*!". Constatar que era hijo de cónyuges que no se amaban, lleva al dicente a dudar del amor mismo, y a preguntarse en qué consiste la certeza amorosa. Y concluye que el amor es intangible, exclamando "*¡Nadie sabe a quién quiere quien!*".

El protagonista interpela directamente a su amada en el texto "Siete" mientras va caminando algo a tientas y con los ojos "glaucos", en posible alusión al padecimiento de un glaucoma. Le dice que precisa de su luz metálica y fría, "de caricia / liviana y de punzón pródigo". Le confiesa sentirse admirado al ofrecerse a ella tan sin reservas. Reconoce que ha descubierto una dimensión desacostumbrada en su propia conducta y que le hace rectificar una creencia que tuvo y mantuvo durante tanto tiempo. Creyó que quien más ama es quien más se entrega, siempre constatando que era ella, y no él quien se entregaba del todo en el tándem amatorio. Ahora descubre no sin sorpresa que es él quien se rinde ante su pareja, al revés de lo anteriormente vivido.

En el poema "Ocho" se narran ciertas inquietudes del sujeto enunciador durante la mañana de un día de visita en el centro médico donde conoció al que considera su primer amor. Acude a ese encuentro emocionado porque volverá a estar en presencia de la amada después de haber permanecido en una sala de espera hasta que le llamen por la letra y el número que le han adjudicado. Una

incógnita le asalta por momentos, la de si el amor es en sí mismo más fuerte que el dolor que ese amor va a ocasionarle. En esa duda le hace a su amigo Julio Neira, rompiendo las barreras entre la vida y la muerte, la tan conceptuosa pregunta de cómo podría decirle a la amada cuánto la ama dándose la circunstancia de que, en realidad, todavía no la ama. La respuesta recibida es que la mire fijamente a los ojos, aconsejándole que se entregue por completo, porque instantáneamente sabrá ella si es amada, mostrándoselo con sus ojos y con lo que callan sus labios.

En su visita a una elevada cueva donde moraba Platón, en el poema "Nueve" este filósofo trata de desengañar al protagonista de que sea un amor verdadero ese que llama primer amor, ya que es un autoengaño. Y le reconviene también que la pasión que dice sentir resulta "demasiado real / para ser verdadera.". En el poema "Diez" vemos al mismo personaje subiendo por la pequeña colina que conduce al centro médico donde está la amada mientras va preguntándose por qué en la pasión amorosa se mezclan amor y dolor. Su madre le dice que cuando ella y su marido eran felices presentían que iba a llegarles el dolor de un momento a otro.

Recuerda entonces el protagonista que ya Boecio señalaba que ambos factores van unidos, e incluso que la más grande esperanza de los hombres va ligada al dolor. Regresa al centro médico y le pregunta a su amada si amor y dolor se emparejan, y ella le responde que solo siente abnegación. De allí se encamina a la gruta, y le pregunta a Platón si se ha percatado del desdoro displicente de su madre y de la callada inconsciencia de su padre. El filósofo le afea su candidez si había pensado que amar no comporta dolor en un mundo tan lleno de ingratitudes y "hecho de contrarios".

Comienza el poema "Once" con la meditación del protagonista sobre lo que pensaba del amor antes de conocer al que considera el primero. Cree que sería este el inequívoco, porque anteriormente nunca sintió en su pasión amorosa una vivencia y su contraria al mismo tiempo. Después de esas reflexiones le dice a su madre que puede acompañarle a su visita con la amada para que compruebe qué bien le atiende, le cuida y hasta le mima al sanarle. Llegados a la sala correspondiente de la institución clínica, en su espacio central se encuentra ella, como siempre disponible, omnisciente, y fría, y con la doctora a su lado con la acostumbrada indumentaria de la bata verde representativa del área hospitalaria de quirófanos.

Una vez acomodado, ajusta sus ojos a la máquina y a sus punzones, y comienza a percibir la precisión con la que es operado de la vista. Encadena entonces una serie de encomios entre los que enfatiza la constatación de que amor y dolor se producen a la vez, de modo que ambos opuestos conviven simultáneamente. Acto seguido, y en apóstrofe, prorrumpe en una declaración amatoria dirigida al artefacto reafirmándose en su creencia de que se trata de su primer amor:

¡Cómo no amarte a ti: máquina tan perfecta,
tan humana: en el sanar y doler¡ ¡Láser, Láser,
mesa oferente de dádivas y esfuerzos, de pan
candeal y vinos agrios, de solaz y desdicha,
amor primero mío, heterogéneo y magnífico,
amoroso y cruel!

Salen hijo y madre del centro médico, y uno le dice a la otra en modo irónico que en la vida aprender a deshora no es hacerlo completamente. Y añade que hay que amar a tiempo para que uno ame con profundidad. El diálogo prosigue en el poema siguiente, el "Doce". Ella se muestra de acuerdo en que la amada que ha conocido no es vulgar ni áspera. Sin embargo, quiere saber si es inesperada, abrupta, romántica. Él responde que lo más negativo consiste en que no alienta sin dolor. Ese aserto lleva a la progenitora a concluir que

...dolor y amor, siempre unidos, como
los labios y el besar. ¿Qué otra forma de amar
ofrece el mundo?

En la figura del padre se centra el poema "Trece". En su decurso desarrollan los dos, el progenitor y su vástago, un diálogo encabezado por la opinión de este, formulada en sendas interrogaciones retóricas, de que si alguien no sabe de amor, tampoco sabe vivir, ni puede amarse el mundo si no amas a otra persona. El padre elude pronunciarse sobre el asunto, y se remite a filosofemas como la idea de que todo está sujeto a mutación, y de que la verdad no es alcanzable. Después, pero antes de retirarse para deplorar su vida, se adjudica a sí mismo una serie de calificaciones que se emparentan porque redundan en su situación siempre marginal.

En el poema "Catorce" y último se produce la despedida del llamado primer amor por parte del protagonista, el cual lamenta haber sido víctima de un engaño al creer en una unidad superadora de contrarios como la que parecía ofrecer, de entrada, ese tipo de amada. Dice adiós al enclave donde la conoció, y le recuerda a ella misma *in absentia* que el suyo fue un erotismo en el que, entre otras cosas, no hubo carne, caricias, pasión ni deleites. Lamenta esas carencias y entiende que, de hecho, no fue un amor de verdad. Al ir dejando atrás la pequeña colina donde se ubica el centro médico empieza a desear otros amores distintos, refiriéndose a ellos metonímicamente con propiedades como las de tener piel, dedos y labios. Se le ofrece ante sí un nuevo comenzar amoroso que pueda ser inflamado por la llama pasional, y deja abierta la posibilidad de volver a un amor pretérito que, como el vivido con la amada matérica, tampoco pudo realizarse.

Un insólito erotismo

Es desde el tercer texto de *Amor de Láser* cuando comienzan a deslizarse indirectamente indicios de que la amada no es humana, pues la atracción que ejerce sobre el amante dista de parecerse a la más extendida y esperable. Al describirla el hablante se aprecia que no tiene ninguno de los posibles atractivos corporales que han sido tan mencionados tradicionalmente en poesía, y asimismo en la de Rafael Ballesteros. Como extraordinario conocedor de la poesía de Petrarca seguida por autores de muy especial significación para él, tales como Garcilaso de la Vega, Góngora y Quevedo, ha evitado referirse en su libro a elementos que comparecen en la poesía petrarquiana como el rostro, el cabello, los senos, las manos, las piernas, los pies…

Los ingredientes de la que pudo haber sido una *descriptio puellae* al uso no se contemplan, por tanto, sino que son sustituidos por un tipo de indicaciones de otro rango que se han ido aportando y que de manera indirecta apuntan a que la causante del amor no es de carne y hueso, sino un ente tecnológico. Sí le adjudica el hablante el perfil de fría, no el tan extremo de gélida, y no lo contrapone a un tópico fuego pasional de marchamo literario tan propicio para la plasmación de una metaforía ígnea en la que no puede faltar el oxímoron con la frialdad. El tropo lumínico, de tanto predicamento en la poesía de cualquier época, también resulta afectado por el doble sentido, como cuando en el poema "Siete" interpela el hablante a su amada robótica diciéndole que sus ojos están muy necesitados de su luz, "de tu luz sanadora y absorbente…".

El juego equivoquista resulta muy notorio en el poema "Ocho", toda vez qaue tanto la pregunta que le hace el protagonista a Julio Neira como la respuesta recibida encierran un doble sentido, pues la amada no es una mujer real, sino que el hablante hace referencia a la máquina robótica con la que se examina el estado de su visión y en su caso se le practica la cirugía. Al tratarse de un robot de este tipo tiene lógica el consejo del amigo fallecido de que se le mire a los ojos, pero a los metafóricos, de la máquina, lo que por lo demás viene a coincidir con la instrucción del especialista, la de que uno los coloque mirando al frente, y bien apoyados en la zona requerida de ese artilugio a fin de lograr la precisión.

En el relato se ofrecen distintas variaciones acerca del amor y del dolor enlazados entre sí. Hemos advertido también que en el desarrollo textual el amor hacia el robot se plantea y se defiende con ironía, pero después se descarta que pueda existir un amor verdadero entre dos seres tan distintos, uno de naturaleza orgánica, otro de índole objetual, por mucho que estemos en una era de replanteamiento

de las clases de seres existentes. La dimensión erótica que se poetiza en *Amor de Láser* implicaría, en suma, la superación de los contrarios antecitados, amor y dolor. Sin embargo, el dolor que ocasiona la máquina es físico y sana, no es exclusivamente emotivo, ni está entre el amor que en siglos pasados se tuvo por insana enfermedad, y amor que el hablante desea volver a vivir con todas sus consecuencias.

Referencias bibliográficas

Ballesteros, Rafael
1995 *Poesía (1969-1989).* Introducción y edición de José María Balcells. Málaga: Ayuntamiento, Col. ´Ciudad del Paraíso´.

Ballesteros, Rafael
2015 *Poesía 1990-2010.* Edición y estudio de Juan José Lanz. Málaga: etc el toro celeste.

Ballesteros, Rafael
2022 *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021.* Edición y estudio crítico introductorio de Marina Bianchi. Madrid: Devenir.

Ballesteros, Rafael
2022 *Amor de Láser.* Libro inédito.

Barrero, Óscar
1996 "La rebelión de las palabras en la poesía de Rafael Ballesteros", *Estudios Humanísticos. Filología,* 18, 57-70.

Martín Casamitjana, Rosa María
1996 *El humor en la poesía española de Vanguardia.* Madrid: Gredos.

Plaza González, Pedro J.
2021 "Rafael Ballesteros. *Jardín de poco. Poesía inédita (2010-2018)", Philologica Canariensia,* 27, 145-149.

Romojaro, Rosa
1987 "Una poética manierista en los años setenta: *Turpa* de Rafael Ballesteros", *Analecta Malacitana,* X, 1, 107-129.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH

Universidad de León
jmbald@unileon.es
ORCID code: 0009-0007-4151-1113

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2720-2402, 2023, No 4 (4), 53–81

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla

"Palabras del agua" y "versos en piedra": huellas de Guillén y Aleixandre en el imaginario poético-musical de Atencia (con paseos literarios, ecos de *Caracola* y coda cernudiana)

"Words of Water" and "Verses in Stone": Traces of Guillén and Aleixandre in the Poetic-Musical Imaginary of Atencia (with Literary Walks, Echoes of *Caracola* and Cernudian Coda)

Resumen

El presente artículo ofrece un estudio circunscrito a la evocación de poetas adscritos al Grupo del 27 de la altura creativa de Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda en el pensamiento poético-musical de María Victoria Atencia. Para ello, se pone especial énfasis en los paseos literarios por la ciudad de Málaga que estos autores realizaban gracias a la amistosa compañía de Atencia a la luz de dos escenarios destacados: el mar y la Cañada de los Ingleses. Por último, se contextualizan dichas relaciones literarias y amicales en el marco de *Caracola*, en el que sobresalieron figuras como la propia Atencia, Rafael León, Alfonso Canales, José Antonio Muñoz Rojas, Vicente Núñez o Bernabé Fernández-Canivell.

Palabras clave: M.ª Victoria Atencia, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, *Caracola*.

Abstract

This article offers a study dedicated to the remembrance of poets associated with the Group of 27 during the creative zenith of Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, and Luis Cernuda within the poetic-musical perspective of María Victoria Atencia. To achieve this, special emphasis is placed on the literary strolls through the city of Malaga taken by these authors, thanks to Atencia's congenial companionship, with a focus on two prominent settings: the sea and the neighborhood of Cañada de los Ingleses. Finally, these literary and amicable relationships are contextualized within the broader context of *Caracola*, in which figures such as Atencia herself, Rafael León, Alfonso Canales, José Antonio Muñoz Rojas, Vicente Núñez or Bernabé Fernández-Canivell distinguished themselves.

Keywords: M.ª Victoria Atencia, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, *Caracola*.

DOI: 10.25951/10571

1. "Palabras del agua": del Grupo del 27 a *Caracola* (con evocación de Guillén y Aleixandre)

En sus ensayos críticos comprendidos en *El oro de los tigres* (2009), M.ª Victoria Atencia (1931-) se refiere, en clave de poética y a modo de memoria literaria con guiño intertextual a la obra homónima (1972) de Borges, a las principales figuras del Grupo del 27 como un círculo de amigos alentados por la voluntad conjunta de proponer una nueva poesía, con Juan Ramón Jiménez en calidad de fanal y guía[1]. No consideraba a estos autores, tan influyentes en el núcleo medular de la revista *Caracola* y de la colección editorial *A quien conmigo va*, una generación en sentido estricto —según viene a subrayar— por mucho que pudiese haber sido invitada a puntuales eventos de interés entre música y literatura como un concierto de "Guitarristas flamencos de la Generación del 27" ("De Gustavo Adolfo Bécquer a don Jorge Guillén", *I. Literatura y poesía*; Atencia 2009: 55)[2].

En efecto, en su "inventario personal" o memoria vivencial al trasluz de dicho Grupo poético, se hallan tanto el envío de libros y cartas bajo su rúbrica a señeros referentes como Luis Cernuda[3], Dámaso Alonso o Gerardo Diego[4], como un interesante intercambio de perspectivas artísticas con estos autores, por los que ha demostrado una auténtica devoción armonizada con una cálida relación de amistad ("De Gustavo Adolfo Bécquer a don Jorge Guillén", *I. Literatura y*

---

1 Para el imaginario simbólico de Atencia en el entorno estético de *Caracola*: Jiménez Tomé (2007), Bianchi (2017, 2018), Ruiz Noguera (2017), López Martínez (2020) y Escobar (2022). En lo que atañe al contexto sociocultural y literario en el que se integran Atencia, Vicente Núñez y otros autores evocados en las presentes páginas: Bianchi (2011, 2016). Este artículo se enmarca en la línea de investigación Música y poesía del Grupo *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones* (HUM-233), así como en el Proyecto *Andalucía Literaria y Crítica. Fondos documentales para una historia inédita de la Literatura Española y su estudio: los fondos Alborg y Canales de la Universidad de Málaga* (UMA18-FEDERJA-260, Junta de Andalucía, Programa Operativo FEDER), dirigido por M.ª Belén Molina Huete. Las fotografías que ilustran el análisis expositivo son de elaboración propia y se ajustan a la excepción legal de cita (DP para objetivos de investigación).

2 Se trata de una reflexión crítica de la autora sobre la que ha insistido en otros escritos; véase: "Respuestas a un cuestionario", *III. Viva voz* (Atencia 2009: 213-214).

3 A quien dedica el ensayo "Elegía en Torremolinos. Luis Cernuda", *II. Aproximaciones* (Atencia 2009: 125-126). Volveré sobre este poeta sevillano más adelante, a modo de coda final.

4 Poeta y pianista para el que la música, al igual que en el caso de Atencia, resultó esencial en la forja de su pensamiento creativo (Benavides 2011; Janés 2017; Gallego 2021).

poesía; Atencia 2009: 56-57)[5]. En tan selecto elenco, de Federico García Lorca le ha interesado a Atencia, por no haber merecido la suficiente atención en lo que atañe a sus fuentes musicales —a su entender—, un ciclo de seis composiciones redactadas en lengua gallega (Pérez Rodríguez 1998; Pardo 2002; Picado 2016; Cañamares 2020). Entre estos poemas ocupa un lugar preeminente, en su imaginario estético, "Danza da lúa en Santiago", publicado en *Nos* durante la Navidad de 1935, cuyo íncipit es "Fita aquel branco galán" (Marco 1992; Moreno – Alonso 2015; López 2016). Precisamente, considera que la fuente directa, en el proceso compositivo, vino dada por *"Der Erlkönig"* de Johann Wolfgang von Goethe, con arranque *"¿Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?"*, conocido desde la modalidad genérica de *lied* de Franz Schubert al llevar a cabo su *Erlkönig* (*Opus* 1, Deutsch-Verzeichnis 328) en 1815 ("Danza da lúa", *I. Literatura y poesía*; Atencia 2009: 92).

Ahora bien, al calor de este Grupo poético, Atencia tuvo especial trato profesional y contacto personal con Jorge Guillén y Vicente Aleixandre. De hecho, llegaron a dejar ambos en el universo de la escritora pianista una marcada huella e influencia, con "palabras del agua" de por medio en la "Ciudad del Paraíso" —según manifestaban entre sí en clave conceptual y cómplice—, y, a veces, hasta con evocación a dos voces, al compartir con sus maestros y amigos "el entusiasmo y cómo contenerlo o desbordarlo" ("Oficio de escribir", *III. Viva voz*; Atencia 2009: 205; y Aleixandre 1981). De entrada, Guillén, con quien Atencia conversaba con frecuencia, influyó en el universo estético de la autora malagueña desde la óptica de que "el mundo está bien hecho", eco del conocido verso de "Beato sillón" en *Cántico* ("Oficio de escribir", *III. Viva voz*; Atencia 2009: 196; y Molho 1985, Martínez Pérsico 2009). En contraste, en lo que concierne al panteísmo de Aleixandre —con el que Atencia se carteaba a menudo—, la poeta aprendió que "la destrucción o el amor", en un guiño intertextual a su obra homónima de 1932-1933 (Valverde 2017), constituía no posibilidades disyuntivas sino una identidad coherente. Tanto es así que Aleixandre deseó siempre, aunque no llegase a culminar tal propósito, finalizar su vida en la ciudad "a la luz recordada". En cualquier caso, a diferencia de Aleixandre, Guillén optó por disfrutar los compases conclusivos de su trayectoria en la ciudad andaluza, eso sí, "para vivir" ("Oficio de escribir", *III. Viva voz*; Atencia 2009: 205). No obstante, como veremos a la luz de unos versos

[5] En otro fragmento textual, ha señalado la escritora: "Yo me he sentido feliz siempre con la amistad de Aleixandre, de Guillén, de Dámaso, de Gerardo…" ("Respuestas a un cuestionario", *III. Viva voz*; Atencia 2009: 213).

de Atencia en piedra, también encontró en esta luminosa ciudad marítima un lugar apacible para su solaz y descanso último por mucho que no pudiera agradarle tal idea difundida incluso a nivel de dominio público.

En otros términos, al igual que en el caso de Juan Ramón Jiménez, para Atencia, Guillén se erigió como un modelo de esencialidad del ser humano en el arte y en la vida. Se trasluce en las décimas de *Cántico*, que se sabía de memoria durante su etapa ligada a *Caracola* —en el seno acogedor de poetas andaluces—, iniciada en marzo de 1954 con el soneto "Sazón", el primero de los cuatro redactados por la poeta ("Proximidad con don Jorge", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 113-114; y Guillén 1979). De la edición príncipe de este libro conserva una afectiva dedicatoria de Guillén con fecha de diciembre de 1955 en la que apuntaba, en un guiño a su epitalamio "Sol en la boda", varios detalles acerca de la experiencia sentimental de su discípula, casada con Rafael León ("La vida ha ido edificando su pareja / fuerte, dichosa, joven, atrevida…"). Sobre este artífice de sugerentes títulos como *Papeles sobre el papel* (1997), *Se trata de papel* (2001a) y *Papel hecho en casa* (2001b), al hilo de las diferentes técnicas aplicadas a tan productiva pasta de fibra vegetal como soporte de divulgación cultural, ha referido Atencia que fue la persona que le "llevó a la poesía" ("Respuestas a un cuestionario", *III. Viva voz*; Atencia 2009: 212).

Esta progresiva cercanía amical entre el poeta vallisoletano y Atencia guiaría a la escritora a la hora de enaltecer y tomar como paradigma en el arte y en la vida —con resonancias, una vez más, de versos de *Cántico* como "Beato sillón"— a "el primer Guillén, por su contención del pío o por el beato sillón; y el último, por su conmovida ternura" ("Oficio de escribir", *III. Viva voz*; Atencia 2009: 196). Al calor de esta acogedora valoración de su calidez humana y creatividad artística —remozada de serenidad y quietud—, Atencia le brindó al maestro y amigo su *Venezia Serenissima* (1978), en alusión a la antigua Señoría de Venecia, con diálogo intertextual por parte de Guillén al llevar a cabo "Serenísima", a modo de dedicatoria. Estamos, por tanto, ante un prisma estético ensayado aquí por la autora en contrapunto a otros libros suyos precedentes, preñados de contenido desgarrado, como *Marta & María* (1976), es decir, en la línea conceptual apuntada por Wilcox (1995). Esto es, serenidad del mar en calma en convivencia, al tiempo, con tormentas y mareas en la poesía de Atencia, o lo que es lo mismo, la creación literaria como trasunto de la vida y la existencia ontológica del ser humano ("Respuestas a un cuestionario", *III. Viva voz*; Atencia 2009: 210-211). Y es que, en una manifiesta hermandad de serenidad y desgarro, Atencia acabaría leyendo versos de Guillén como "Venus de Itálica" o su traducción de Pierre de Ronsard (Gómez Yebra 1989; Martínez Cuadrado 1996), ponderando el logro de "la palabra esencial", al decir

de Ciplijauskaité, de quien ha manifestado la poeta, entre la voz literaria y el discurso musical, que "componía sus propias piezas para el piano, dado que a esa edad [cinco años] no se la admitía aún en el Conservatorio, y sin que hasta hoy haya abandonado el teclado, sobreponiéndose a una artrosis dolorosa." ("Biruté Ciplijauskaité", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 156)[6].

En otras palabras, en opinión de Atencia, Guillén, como fray Luis de León durante su escucha atenta y detenida de su amigo Francisco de Salinas, lograba "oír la música de las esferas" a partir de un concepto del orden diferente, en virtud del distanciamiento de los *realia*, respecto a otro de sus modelos significativos, Vicente Aleixandre. Una vez más, decidió tejer Atencia una meditada red intertextual entre su cabal interpretación hermenéutica del pensamiento artístico de Guillén —en contraste para con el imaginario creativo de Aleixandre en *La destrucción o el amor*— y una de las lecturas predilectas del maestro vallisoletano, la "Oda a Salinas":

> Él [Guillén] quería buscar su lugar entre las cosas, no su identificación con ellas. Frente a Aleixandre, para quien el amor era la destrucción, la aniquilación propia en su panteísmo, don Jorge se distanciaba de las cosas por el camino del respeto a cada propia condición natural. Por eso alcanzaba a oír la música de las esferas (como fray Luis descubría en el músico Salinas, y don Jorge se ocupó de ello), y —cada uno en su sitio— constituían el ejercicio ordenado en cuyo equilibrio el universo se sostenía en su orden perfecto. ("Proximidad con don Jorge", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 117).

Una vez planteadas las claves medulares en este pórtico introductorio, en calidad de *introito* u obertura, voy a organizar, seguidamente, la argumentación analítica en tres partes: "'Mar del Paraíso' y 'Ciudad del Paraíso' en el imaginario simbólico de Aleixandre (al son poético de Atencia)"; "'Versos en piedra': écfrasis para *Cañada de los Ingleses* (con huellas de Guillén y coda cernudiana)"; y "A la luz de 'palabras del agua' y 'versos en piedra': *cadenza* final". En lo que respecta a la metodología, parto de planteamientos epistemológicos y gnoseológicos procedentes del comparatismo (Guillén 1998), así como de la intertextualidad (Fillola 1994; Bianchi 2016) y la historia cultural de las ideas, mentalidades y representaciones (Chartier 1993; Burke 2016). Comencemos con el tratamiento simbólico del "Mar del Paraíso" y la "Ciudad del Paraíso" en el pensamiento de Aleixandre al trasluz de la palabra literaria de Atencia.

---

6 Le dedicó la poeta "Puerto" en *Las contemplaciones* (1997) y "El encargo" por voluntad de Elena Stelmokaité, madre de la investigadora pianista. Sobre las claves estéticas de Atencia bajo la rúbrica de esta gongorista: Ciplijauskaité (1988a, 1988b, 1990, 1995).

2. "Mar del Paraíso" y "Ciudad del Paraíso" en el imaginario simbólico de Aleixandre (al son poético de Atencia)

Pasando ya a desgranar los vínculos vivenciales concretos de Atencia con Vicente Aleixandre —poeta de raíces andaluzas entre Sevilla y Málaga—, la autora relata, conforme a sus nítidos recuerdos y diáfana memoria afectiva, cómo lo conoció a finales de febrero de 1955. Por entonces había tomado contacto con preclaras figuras de la literatura española del momento como José Luis Cano bajo el aliento de la publicación de su *Otoño en Málaga y otros poemas*, editado ese año en la imprenta Dardo, a la que tan ligados estaban Atencia, Rafael León y Bernabé Fernández-Canivell. Tuvo, como es sabido, la denominación primigenia de Sur al cuidado de Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, estandartes insignes de *Litoral* ("*Otoño en Málaga y otros poemas*", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 127-128; y León Atencia – León 1990a, 1990b; Inglada 2009: 111-116; Jiménez Tomé 2013).

Imagen 1: Inscripción en recuerdo de la casa natal de Manuel Altolaguirre.

Fuente de elaboración propia.

Imprentas al margen, en una de esas tardes placenteras, Atencia y Rafael León, en aquel tiempo su novio y dos años más tarde su marido, acompañaron a Aleixandre a la virginal playa de Torremolinos para que, sentado en la orilla, pudiese disfrutar, a nivel contemplativo, de las espumas blancas del mar en concordia con el cálido susurro del agua. Atencia y León, como otros destacados miembros de *Caracola* —entre ellos, Alfonso Canales y Fernández-Canivell—, leían *Sombra del Paraíso* en la edición de Losada de 1947 (Lecointre 2013), con motivos simbólicos relativos al paisaje sonoro en "Mar del Paraíso" y "Ciudad del Paraíso" (Min 1979; Alvar 1981; Gómez Yebra 1986; Jiménez Tomé 2014; Dolfi 2017), rememorados en textos de la poeta al aludir a "el Aleixandre de la ciudad que 'más alta que el mar, presides sus espumas'." ("Oficio de escribir", *III. Viva voz*;

Atencia 2009: 196). De esta manera, se armonizaban, en orden y concierto, la experiencia vivida junto a las melodiosas olas y la evocación de las páginas de dicho libro. Tanto es así que Aleixandre, autor del liminar "Unas palabras" para *Ex libris* (1984) de Atencia —volumen acompañado además de un prólogo de Guillermo Carnero—, llevaría al papel su feliz evocación como un momento único e irrepetible, según rememora la escritora de exquisito toque musical, con formación pianística por añadidura, en el paulatino ritmo de su escritura:

> Y volvió a recordarla en ciertas páginas que tuvo la delicadeza de escribir para preceder a un libro mío: "Siempre recuerdo aquellas espumas blancas de las que parecía ella surgir, en el primer día de nuestro conocimiento, una adolescente delicada pero irradiante que parecía sonreír desde un futuro prometido. En aquella playa, entonces casi salvaje, de Torremolinos, adelantaba el pie impecable, la mano cuidadora, por un milagro de la generosidad temprana, para atender al poeta más que maduro, que se sentía escogido y no se sabía por qué." ("Últimas voluntades. Vicente Aleixandre", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 123).

Todavía saldrá a relucir, con pátina de cariño y admiración, el nombre de Aleixandre en jugosos ensayos críticos de Atencia a propósito del novísimo, inclinado a la metapoesía, Guillermo Carnero y su *Dibujo de la muerte* (1967), *opera prima* editada en las Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce al cuidado de Ángel Caffarena. Excelente catador y degustador del cante jondo —con letras de por medio— y editor vinculado tanto a la imprenta Sur como a *Caracola*, Caffarena (1960: 210-216) fue el principal responsable de recoger las afectuosas cartas remitidas por Aleixandre. En consonancia con este marco editorial, la poeta malagueña alude a un año preciso, el de 1967, en el que Carnero daba a conocer *Modo y canciones del amor ficticio*. En este sentido, al escritor valenciano —autor canónico en compilaciones antológicas con el guiño conceptual *nuevo-novísimo-nueve* como *Nueva poesía española* (1970) de Enrique Martín Pardo o *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José M.ª Castellet (Jover 1979)— lo conocería personalmente Atencia andando el tiempo, en concreto en marzo de 1975, hasta llegar a fraguarse una fecunda amistad, incluyendo, entre otros detalles y gentilezas, su prólogo y presentación para *Ex libris*, al igual que para *Como las cosas claman (Antología poética 1955-2010)*, de 2011 (Carnero 1985, 1990, 2015). De manera paralela, Atencia, Rafael León y Fernández-Canivell, en una acción concertada presidida por la sociabilidad estética, intercambiaron ideas y pensamientos críticos con Carnero, a veces en amable contrapunto, a la luz de selectos ejemplos poéticos de Federico García Lorca y Rafael Alberti extraídos de *Caracola* ("Guillermo Carnero", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 162).

En concordia con la evocación literaria y amical de Carnero, Aleixandre está presente en un ensayo de Atencia que versa sobre Alfonso Canales, una de las figuras fundacionales de *Caracola* y amigo de Ángel Caffarena. A Canales consagró sentidas páginas en virtud de sus recuerdos y vivencias personales centrados en la tarde del 7 de septiembre de 1956, fecha próxima a su onomástica, cuando acudió, en compañía de Rafael León —todavía sin estar casados— con el objeto de hacerle entrega de un poema impreso. Se trataba de una ocasión en la que el autor de *Port-Royal* redactó, con tinta roja, su dedicatoria en un ejemplar ("Para María Victoria y Rafael, mi inacabable agradecimiento por este Cuaderno que ellos me dedican a mí. Cariñosamente, Alfonso. Málaga, fecha del colofón."). Sobre este particular, durante el paseo de ambos en dirección a Martínez Campos, número 1, donde residía Canales y con señas coincidentes respecto al domicilio granadino de Elena Martín Vivaldi ("[…] aquella Elena de apellido musical italiano, que le iba tan bien en las cuatro estaciones cada año sucesivo."; "Elena Martín Vivaldi", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 151)[7], dirigían su mirada hacia la morada de la infancia de Aleixandre; precisamente en el número 6 de la calle Córdoba, como consta en una inscripción con texto de Canales y por iniciativa de León ("AQVÍ VIVIÓ EL POETA VICENTE ALEIXANDRE, HIJO ADOPTIVO DE MÁLAGA QVE CONSAGRÓ A LA 'CIVDAD DEL PARAÍSO', EL MÁS ENCENDIDO DE SVS LIBROS. EL AYVNTAMIENTO MALAGVEÑO LE DEDICA ESTA LÁPIDA. MCMLX"). Llegados los dos amigos y futuros esposos a la casa de Canales, pudieron acceder a su magnífica biblioteca personal:

> Íbamos calle Córdoba adelante, alternada entonces de naranjillos y alteas; una calle que antes se había llamado de Carlos Haes y, antes aún, Alameda Hermosa. Una calle que sabía de bienvenidas y adioses, de búsquedas y encuentros en la acera del Portillo, pero que nosotros dignificábamos pensando en la casa infantil de Vicente Aleixandre en la orilla enfrentada, como hace constar una lápida puesta allí por iniciativa de Rafael y en redacción de Alfonso. Y al final nos deteníamos en Martínez Campos, 1, con señas idénticas a las que tuvo en Granada Elena Martín Vivaldi en una casa a la que ya no podrá volver. Siempre vivió Alfonso en esa dirección desde que lo conocemos, y allí mismo amplió su bufete y su estancia y su biblioteca increíble con un piso contiguo ("*Port-Royal*", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 143).

[7] Buena amiga no solo de Atencia sino también de otros poetas andaluces como Carvajal ("Antonio Carvajal", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 173-174; Carvajal 2007: 88-89).

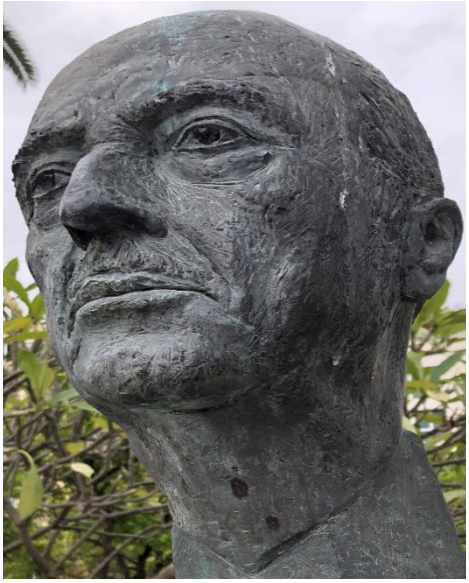

Imagen 2: Retrato de Canales en Málaga por Jaime Pimentel.

Fuente de elaboración propia.

A la evocación de tan rica biblioteca como "espacio de sosiego tabicado de libros de suelo a techo" y cuyos volúmenes se custodian en la Universidad de Málaga, ha consagrado Atencia sutiles páginas en las que se menciona a María Luisa, consorte de Canales, con retrato de Francisco Hernández al fondo y ritual de Ginebra Scholtz de por medio, como solía ser la costumbre ("*Port-Royal*", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 144). Sin embargo, dicho espacio de sosiego no lo era menos de sociabilidad literaria y amical, dado que a él acudían Atencia, Rafael León, Vicente Núñez, Rafael Pérez Estrada, Enrique Molina, José Ruiz Sánchez, Juan Valencia o José Manuel Cabra de Luna. De este último, en particular, autor del libro-arte de aliento pictórico-musical *Gran Fuga* (2008) sobre el poema homónimo de Canales, la poeta malagueña ha ponderado libros como *Vuelos*, de 1980, por imágenes sonoro-visuales sustentadas en el dinamismo estático de los pájaros a los que canta como la de "el ave inmóvil que imagino, / vuela por la palabra", o *Las palabras del agua* (1984) al hilo del simbolismo acuático desde el que llevan a cabo el vuelo las aves a modo de palabras. De hecho, la autora lo imagina, con ecos intertextuales del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz como banda sonora —al igual que otros poetas del calado de Vicente Núñez (2003: 51) en "Puesta de Sol"—, "oyendo la música callada, el sonoro silencio donde el vicio de la propiedad se atenúa incluso en la propia voz para ser una voz compartida

y en un tiempo común." ("José Manuel Cabra de Luna, presencia viva", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 168-171)[8]. Y es que a Atencia siempre le ha agradado la plasticidad visual de las imágenes musicales de los pájaros en sus lecturas predilectas, como sucede no solo con Canales o Cabra de Luna sino también con la almeriense Aurora Luque y el "artificio de prenderle alas y pájaros" en su himno a Afrodita gracias a versos del aliento de "Veloces te traían / los hermosos gorriones hacia la tierra oscura / con un fuerte batir de alas desde el cielo / atravesando el éter" ("El salto de Léucade. Aurora Luque", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 182-183)[9]. En cuanto al cálido ritual literario entre amigos en casa de Canales lo recuerda Atencia en los siguientes términos:

> Y entrábamos en un espacio de sosiego tabicado de libros de suelo a techo y en el que durante el día apenas se habrían deslizado, desde la calle y como a escondidas, una luz que podía herir sus lomos, un aire que los podría llagar con su contaminación […]. No puedo recordar, en la invención de aquel día, si ya estaban allí ni si se llegaron después algunos de los amigos y compañeros en el oficio de la escritura con quienes coincidíamos a veces en aquel recinto biblioteca: Vicente Núñez, Enrique Molina, Juan Valencia, Rafael Pérez Estrada, Pepe Ruiz Sánchez… Ni tengo a quienes preguntárselo porque todos ellos están ya del otro lado y carecen de sombra en los espejos y habitan en la memoria sólo ("*Port-Royal*", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 143-144).

En tan propicio espacio de sociabilidad literaria para la bibliofilia y el cultivo de la amistad, Canales le leyó y releyó a Atencia y Rafael León su poema *Port-Royal*, fechado en septiembre de 1952 y compuesto, con ajustada precisión temporal en calidad de diario, a raíz de su visita a la abadía jansenista cisterciense Port-Royal des Champs, situada en el valle de Chevreuse al suroeste de París. A este respecto, tal lectura habría de llevar a Atencia a modular el verso emblemático del poema, "¿Es así, Señor, tu tristeza?", hacia el sentimiento ontológico y existencial de Canales ("*Port-Royal*", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 144). Por último, como se evidencia en dicho ensayo crítico, en el ofrendado a José Antonio Muñoz Rojas —del que tanto aprendió el propio Canales y Atencia—, esta vuelve a traer a su memoria la imagen y cariñoso recuerdo de Aleixandre, con quien el escritor antequerano compartió vivencias estéticas y amicales[10]. Se evoca, en fin, en las misivas

---

8 Para la lectura del imaginario de Atencia por este autor sensible a la relación estética entre las artes: Cabra de Luna (2020).

9 En lo que atañe a la creatividad literaria de Atencia desde el prisma estético-conceptual de la poeta helenista: Luque (2000, 2004).

10 Dice el texto de Atencia: "Pero es que además sería un retrato superfluo después de los espléndidos 'encuentros' con el poeta que nos dejó Vicente Aleixandre. Vicente, que sabía salir en primer término, como Velázquez en *Las Meninas*, aunque fuese haciendo el retrato

entre los dos autores publicadas en *Cartas de Vicente Aleixandre a José Antonio Muñoz Rojas, Correspondencia* (Emiliozzi y Martínez 2004).

3. "Versos en piedra": écfrasis para *Cañada de los Ingleses* (con huellas de Gui--llén y coda cernudiana)

En la primera parte del artículo, ha sido una constante la importante estela vivencial de figuras del Grupo poético del 27 como Guillén o Aleixandre, con "palabras del agua" en el "Mar del Paraíso", no solo en el imaginario simbólico de Atencia sino también en el de miembros de relieve de *Caracola*. Conviene, seguidamente, centrar la atención en la alargada huella del poeta vallisoletano, con Luis Cernuda como coda final, en la autora malagueña gracias a un ciclo poético, *Cañada de los Ingleses* (1961), de notorio fuste, como vamos a ver, en el marco de su obra integral (Allué 1962; Bianchi 2017). En este sentido, entre las principales técnicas retórico-estilísticas reconocibles en tan conciso libro sobresale la écfrasis, de la que se sirve Atencia con la intención de describir mediante el verso objetos de arte que van desde una melodía musical a una escultura, una catedral —cambiante en virtud de la luz, así en los cuadros impresionistas de Claude Monet sobre la Catedral de Rouen pintados entre 1892 y 1894—, e incluso un monumento funerario, como sucede en este caso. De hecho, se trata de una categoría conceptual que Atencia ha asociado a la divulgación del canon artístico y que resulta significativa tanto en composiciones concretas del calado de "Epitafio para una muchacha" como, en general, en el mencionado ciclo en el que se inscriben estos versos en piedra en la "Ciudad del Paraíso", con vivencias literarias de por medio ("Sobre poesía femenina" y "Ejercicios de propia contemplación", *I. Literatura y poesía*; Atencia 2009: 30 y 42; también: Ugalde 1987; Newton 1995)[11].

---

de la familia regia." ("El ángel de Muñoz Rojas", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 146). En lo que se refiere a la lectura estética de Atencia por el poeta antequerano: Muñoz Rojas (1989).

11 Edito el ciclo poético, a modo de Apéndice textual, con la disposición métrica que podrá encontrar el lector por voluntad expresa de Atencia. Le agradezco a la escritora el haber intercambiado perspectivas analíticas conmigo tanto sobre la recepción de la música en su obra como en lo que a *Cañada de los ingleses* se refiere, incluyendo los aspectos tipográficos en la edición del texto. Del mismo modo, estoy en deuda con Juan Lamillar, Marina Bianchi y José de María Romero Barea por las conversaciones entabladas sobre los poetas en torno a Atencia, Vicente Núñez y *Caracola*, así como con el personal laboral del Cementerio de San Jorge por haber atendido las consultas durante mi estancia investigadora en dicho recinto.

En efecto, "Epitafio para una muchacha" constituye un excelente ejemplo no solo de écfrasis, dado que Atencia tuvo en cuenta la inscripción del sepulcro de una niña llamada Violeta en el malagueño Cementerio Inglés o de San Jorge, sino de medida heptasilábica con estructura métrica de alejandrino, como se edita en *Cañada de los Ingleses* y en el ensayo "Ejercicios de propia contemplación" (*I. Literatura y poesía*: Atencia 2009: 37)[12]. Por lo demás, este Cementerio Anglicano, con datación de 1830 y revestido de exorno clásico, neogótico y modernista, se erige, al decir de la autora, como un testimonio de vida en contraposición al "corral de muertos" característico de los camposantos construidos en pagos españoles. Tanto es así que, por su atractivo vivero y amena arboleda, entre otros elementos naturales, todavía despierta hoy el interés estético-cultural, sensorial y emocional de Atencia; de ahí que, para su libro de 1961, recurriera a dicho espacio emblemático hasta el punto de que "Epitafio para una muchacha" se encuentra "grabado en una losa, sujeta al muro, sobre el pilón que encabeza su recinto más antiguo". Esta circunstancia entre la creatividad artística y el amor hacia su tierra ha llenado, hasta el momento, de "íntima satisfacción" a la poeta, con la memoria afectiva y homenaje a Guillén como *colonna sonora*:

> El Cementerio Inglés es un lugar predilecto mío. Yo escribí un breve libro, un cuaderno, que lleva el título de ***Cañada de los Ingleses***. Esa cañada se abre entre dos laderas, en una de las cuales se alza ese cementerio, y la mitad de los poemas de ese libro pueden "situarse" allí. Es un cementerio opuesto al "corral de muertos" con que se define a la mayor parte de los cementerios españoles. Para mí, su vivero y su arboleda son un testimonio de vida; un oasis en medio de la desolación urbana. Y me llena de íntima satisfacción el que un poema mío, el "Epitafio para una muchacha", esté grabado en una losa, sujeta al muro, sobre el pilón que encabeza su recinto más antiguo. Ahora vuelvo algunas veces hasta aquel sitio, pero lo hago en memoria de Guillén, que lo conoció por mi libro y lo eligió para su descanso. ("Respuestas a un cuestionario", *III. Viva voz*; Atencia 2009: 211-212).

En el enclave preciso del Cementerio de San Jorge se puede leer el epigrama ecfrástico de Atencia inscrito, bajo la supervisión gráfica de Bernabé Fernández-Canivell y Rafael León, en una lápida fúnebre del siglo XVII —integrada en 1960 en la parte mural del enclave— que adquirió Atencia en un convento de Las Alpujarras granadinas. Para su composición, la poeta tuvo como fuente medular la tumba sepulcral de Violeta, enterrada en el exterior del Cementerio, a quien se consagró

---

12 Para la otra posibilidad de lectura de *Cañadas de los ingleses* a efectos de *dispositio*, véase la magnífica edición de su obra poética completa al cuidado de Badía (Atencia 2021: 9-128). Por último, en lo que concierne al Cementerio Inglés: Marchant (2004, 2005, 2012, 2014).

un epitafio ("*VIOLETTE* 24-XII-1958 y 23-I-1959, *ce que vivent les violettes*") poniendo de relieve su vida efímera; es decir, como sucede con la flor de la violeta, conforme al motivo temático de la *mors immatura* u óbito antes del tiempo esperable a tenor de la edad de la difunta. A este respecto, atesoran interés los ilustrativos versos de "Epitafio para una muchacha" otorgándole prioridad a la presencia, visibilidad y autonomía del heptasílabo por indicación expresa de Atencia:

Epitafio para
una muchacha

Porque te fue negado
el tiempo de la dicha
tu corazón descansa
tan ajeno a las rosas.
Tu sangre y carne fueron
tu vestido más rico
y la tierra no supo
lo firme de tu paso.

Aquí empieza tu siembra
y acaba juntamente
—tal se entierra a un vencido
al final del combate—,
donde el agua en noviembre
calará tu ternura
y el ladrido de un perro
tenga voz de presagio.

Quieta tu vida toda
al tacto de la muerte,
que a las semillas puede
y cercena los brotes,
te quedaste en capullo
sin abrir, y ya nunca
sabrás el estallido
floral de primavera.

Imagen 3: María Victoria Atencia,
"Epitafio para una muchacha".

Fuente de elaboración propia.

Imagen 4: Epitafio de Violeta.

Fuente de elaboración propia.

En lo que atañe al comentario metaliterario de Atencia sobre dichos versos en piedra, subraya, de entrada, la autora que se inscribe en *Cañada de los Ingleses*, el libro más breve de los que ha escrito habida cuenta de que se compone de seis composiciones. Estas se centran en un niño de corta edad, una joven próxima a la etapa de la adolescencia y una madre en su juventud; por tanto, atendiendo a las edades del ser humano desde la infancia hasta la madurez, si bien próxima a la muerte, con guiño de paso a la tradición clásica al calor de Solón. Se organizan, además, atendiendo a un sentido bipartito ya que el primero de los dos poemas que se le dedica a cada una de las tres figuras ("Desde un niño", "Decir de una muchacha" y "El amor") responde a un rayo de esperanza proyectado hacia el futuro, esto es, una de las laderas de la barranca. En cambio, la segunda composición ofrendada a los personajes, o lo que es lo mismo, reflejo simbólico-conceptual de la ladera del cementerio ("Elegía por un niño", "Epitafio por una muchacha" y "Réquiem por una joven madre"), marca, en contraste, el ocaso de esa esperanza de suerte que se hibridan la modalidad elegíaca, el epigrama fúnebre en forma de epitafio y el réquiem, de resonancias musicales. Incluso, en este contexto de contaminaciones e hibridaciones genéricas en el que más allá del *memento mori* o del *Et in Arcadia ego* se invita al *homo viator* a tomar conciencia sobre el paso inexorable del tiempo y la *mors immatura*, la difunta trae a la memoria, aunque no se trate de una imitación deliberada, la singular Ofelia de *Hamlet*, de William Shakespeare, protagonista de composiciones de Atencia como "Ofelia", "Retrato

de una joven dormida" y "Reproche a Holan". Manifiesta, finalmente, la autora que, en su momento, Guillén y su esposa Irene sintieron curiosidad e interés por conocer el Cementerio Inglés, al estar ubicado en una de las laderas de la Cañada de los Ingleses, una vez que leyeron su poema. De hecho, en este camposanto se encuentra enterrado, junto a su mujer, el propio Guillén, amigo y maestro de Atencia no solo en el arte sino también en la vida, quien decidió transitar su última etapa en la capital andaluza, no lejos del mar ("Ejercicios de propia contemplación", *I. Literatura y poesía*; Atencia 2009: 38).

Imagen 5: Sepulcro de Jorge Guillén e Irene de Guillén.

Fuente de elaboración propia.

De otra parte, sobre los lazos de Guillén respecto a dicho poemario y más allá de su animadversión hacia la crítica biográfica —como dejó reflejado en *El hombre y la obra* (Guillén 1990; Blasco – Piedra 1995)—, se ha pronunciado Atencia al hilo de "aquel rinconcito sombreado de un espacio que le había dado a conocer en mi *Cañada de los Ingleses*". En este sentido, hay que tener en cuenta la prolongada amistad entablada entre nuestros protagonistas de manera que la poeta, vecina del autor vallisoletano al vivir con Rafael León en un piso del malagueño Paseo Marítimo (29, A), compartía camino y ruta con su maestro en tanto que era testigo de numerosas anécdotas y vivencias más allá de la Cañada de los Ingleses. Se

evidencia, por ejemplo, a propósito de la forja de su retrato en bronce por Jesús Martínez Labrador, en la glorieta de Jorge Guillén (Atencia 1986), y sobre todo con motivo de la ternura demostrada por el experimentado y consagrado escritor hacia jóvenes promesas como la niña Eugenia, hija de Atencia y León y, con el tiempo, especialista en la obra de su madre ("Cartas de Guillén a una joven poeta", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 187). Incluso, ya con diez años, había publicado su poemario *Las cuatro estaciones*, con ilustración de Rafael Pérez Estrada, al que siguieron libros como *Volar con ellos*, editado en Méjico como generoso gesto de amistad de Adam Rubalcava, amigo de José Moreno Villa durante su etapa en el exilio, del que Guillén valoraba su sonido campanudo ("Cartas de Guillén a una joven poeta", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 184-185).

Imagen 6: Retrato de Jorge Guillén por Jesús Martínez Labrador.

Fuente de elaboración propia.

Por último, Guillén, siguiendo esta sugerente ruta de pátina inglesa, se alojó en El Castillo de Santa Clara o del Inglés, en la bahía de Málaga, en que se ubicaba otro importante cementerio, el de la Roca, lugar preferido para varios poetas

del 27 —según recuerda Atencia— como el autor vallisoletano, pero también Luis Cernuda. Ello explica que el escritor sevillano, vinculado a Altolaguirre y Prados y a su tierra malagueña (Cernuda 1989, 2002), llegase a evocar dicho lugar sacrosanto en la "Elegía anticipada" de *Como quien espera el alba* (1941-1944; Vaz de Soto 1989; Lucifora 2011-2012; Meyer-Minnemann 2022). Lo hizo acaso como feliz remembranza del disfrute y deleite de un fugaz amor entre la realidad y el deseo (Utrera 1994; Abdel 2017), "si es que el deseo se cumple tras la muerte", al decir de la escritora ("Elegía en Torremolinos. Luis Cernuda", *II. Aproximaciones*; Atencia 2009: 126).

4. A la luz de "palabras del agua" y "versos en piedra": *cadenza* final

Conforme a lo expuesto en los epígrafes que han otorgado carta de naturaleza al presente artículo, se hace visible la estela del Grupo poético del 27 en el imaginario simbólico de Atencia, de naturaleza poética y resonancias de aliento musical. Dos modelos y referentes, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre, resultan especialmente de interés a este respecto por las experiencias personales radicadas en Málaga y compartidas por estos escritores. Como he subrayado, profundizar en tales recuerdos y evocaciones de Atencia entre la serenidad y el profundo desgarro conlleva disfrutar de un paseo calmo por la más acendrada memoria literario-cultural de Málaga.

A lo largo del análisis, la ruta presentada se ha concretado en la morosa contemplación auditiva de la música y el ritmo del mar —como paisaje sonoro preñado de espuma blanca— por Guillén y Aleixandre al calor amical de Atencia y León. No ha faltado tampoco la inclinación de poetas como el propio Guillén y Cernuda, entre la realidad y el deseo en su "Elegía anticipada" de *Como quien espera el alba*, hacia el recogido silencio de los cementerios de la ciudad. A ello hay que añadir los atemperados y acompasados itinerarios de estos autores cercanos y también vecinos a efectos de domicilios personales, como sucedió con el matrimonio Atencia-León y, una vez más, Guillén transitando el Paseo de la Farola y el Paseo Marítimo. Sobre este particular, cobra una marcada presencia el entorno literario-cultural e interdisciplinar de *Caracola*, tras la senda del Grupo del 27, al que Atencia estuvo vinculada en diálogo y trabajo conjunto con figuras del fuste artístico de Rafael León, Fernández-Canivell, Vicente Núñez, Muñoz Rojas o Canales, quien disfrutó, a su vez, de numerosas visitas por parte de amigos escritores a su atractiva y acaudalada biblioteca.

En dicho contexto de sociabilidad amical, adquiere, además, pleno significado compositivo un exquisito ciclo poemático, *Cañada de los Ingleses*, que Atencia dedicó a un enclave representativo de su ciudad sin llegar a imaginar que uno de sus principales modelos de referencia en el arte y en la vida y a la postre amigo del alma, Guillén, acabaría descubriendo "aquel rinconcito sombreado" valiéndose de su característica cosmovisión o *Weltanschauung* literaria entre la realidad y la ficción. Este escenario espacial soñado por los dos amigos, cada uno a su manera, estimuló la sensibilidad sensitivo-sensorial de Guillén gracias a su acentuado diseño literario-visual, erigiéndose acaso como el mejor de los cánticos posibles para un mundo bien hecho, junto a su amada Irene, antes del paulatino y progresivo clamor de la muerte. Y así procedió, en consecuencia, el poeta vallisoletano, aunque con sentimientos y emociones de aire y tonalidad andaluza, en virtud de una refinada sublimación estético-vivencial, habida cuenta de que se encontró acompañado de embriagadores sonidos provenientes del mar y sugerentes ecos de caracola al fondo como cálido arrope para los últimos compases de su vida. En definitiva, "palabras del agua" en el "Mar del Paraíso" y "versos en piedra" hallados en la Ciudad "a la luz recordada".

Apéndice textual

C A Ñ A D A D E L O S I N G L E S E S

I

DESDE UN NIÑO

Dentro estoy encerrado
en un cuerpo inseguro
a cuyo pequeñito
continente me hago,
pues mi destino, ay,
por ahora está unido
a una dimensión breve
a que debo adaptarme.
A veces, sin embargo,
asomado hacia afuera,
mejor entiendo el aire
que este orden limita
y en el que, sujetándome
a trechos, en seguras
claridades que salen
a mi encuentro me apoyo.

Porque en el otro lado
va todo hacia su sitio,
y quienes allí dicen
en alto sus palabras
tienen sus caras hechas
y sus gestos precisos,
y así, cuando los oigo,
tiendo a ellos mis pasos.

ELEGÍA POR UN NIÑO

Dejado en este sitio
adonde nunca antes
me trasladaron quienes
mi tiempo disponían,
con sus besos tapiando
su voz a mi sorpresa
en tan estrecha cuna
fui entregado al sueño.
Estarán aguardándome

en vano donde siempre
las cosas en que entraba
mi diaria alegría,
pero mientras mi madre
pone en orden mi ropa
en sus armarios, tengo
frío aquí, y estoy solo.
Quienes penséis que a un niño
no le agobia la tierra
sabed cuánto me duele
la que sirvió a mi hechura,
y el recuerdo del último
desayuno en la casa
que aún me tiene una gota
amargando los labios.

II

DECIR DE UNA MUCHACHA

A veces el diario
gozo en que vivo quiebra
su ilusionado espacio
contra el temor, y quedo
persistiendo en un curso
del que aun desconozco
si dura o si concluye
o de nuevo regresa.

Pero la sangre entonces
su vocación proclama
en la joven ladera
de mi edad, y otras horas
que el anhelo anticipa
confusamente vienen
con su carga aquietando
sobresalto y espera.

Porque sé que a su justa
perfección, a su estado
natural se encamina
el mundo en que me muevo,
y tal certeza apenas
abandonar podría
mientras aguardo el fruto
de mi dicha inconsciente.

EPITAFIO PARA UNA MUCHACHA

Porque te fue negado
el tiempo de la dicha
tu corazón descansa
tan ajeno a las rosas.
Tu sangre y carne fueron
tu vestido más rico
y la tierra no supo
lo firme de tu paso.

Aquí empieza tu siembra
y acaba juntamente
—tal se entierra a un vencido
al final del combate—,
donde el agua en noviembre
calará tu ternura
y el ladrido de un perro
tenga voz de presagio.

Quieta tu vida toda
al tacto de la muerte,
que a las semillas puede
y cercena los brotes,
te quedaste en capullo
sin abrir, y ya nunca
sabrás el estallido
floral de primavera.

III

EL AMOR

Cuando todo se aquieta
en el silencio, vuelvo
al borde de la cuna
en que mi niño duerme
con ojos tan cerrados
que apenas sí podría
entrar hasta su sueño
la moneda de un ángel.

Dejados al abrigo
de su ternura asoman
por la colcha en desorden,
muy cerca de las manos,

los juguetes que tuvo
junto a sí todo el día,
ensayando un afecto
al que ya soy extraña.

Quien a mí estuvo unido
como carne en mi carne,
un poco más se aparta
cada instante que vive;
pero esa es mi tristeza
y mi alegría a un tiempo,
porque se cierra el círculo
y él camina al amor.

RÉQUIEM POR UNA JOVEN MADRE

Despertada en la noche
por la antigua costumbre
ni aun ahora olvidada
bajo la insignia húmeda
de una lluvia insistente,
soportando el silencio
como una bestia herida
que el dolor apartase,

con la espalda en el frío,
extenso de la piedra,
los ojos abre hacia
donde no verá nunca
las cándidas gayombas,
los tilos manantiales
entre los que otro tiempo
tomaba asiento el gozo:

cuando a veces le llegan
con el viento noticias
de aquellos que apretaba
como un pan contra el pecho,
al sentir que no puede
su soledad gritarles,
la garganta deshecha
rompe en oscuro llanto.

Referencias Bibliográficas

Referencias primarias

Aleixandre, V.
1981 "Ciudad del Paraíso" *Litoral*, CIII-CV: 108-158.

Aleixandre, V.
1984 "Unas palabras". En M.ª V. Atencia, *Ex libris*. Madrid: Visor: 7-8.

Atencia, M.ª V.
1961 *Cañada de los Ingleses*. Málaga: Cuadernos de María Cristina.

Atencia, M.ª V.
1986 *Glorieta de Guillén*. Málaga: Diputación, Col. Puerta del Mar.

Atencia, M.ª V.
2009 *El oro de los tigres*, edición de F. J. Torres. Benalmádena: E. d. a. Libros.

Atencia, M.ª V.
2011 *Como las cosas claman (Antología poética 1955-2010)*, prólogo de G. Carnero. Sevilla: Renacimiento.

Atencia, M.ª V.
2021 *Una luz imprevista. Poesía completa*, edición de R. Badía. Madrid: Cátedra.

Caffarena, Á.
1960 *Antología de la poesía malagueña contemporánea*. Málaga: El Guadalhorce.

Carvajal, A.
2007 *Costumbre sana*. Granada: Mirto Academia.

Cernuda, L.
1989 "Málaga-París. Líneas con ocasión de un poeta (1931)" *Litoral*, CLXXXI-CLXXXII: 126-128.

Cernuda, L.
2002 "Divulgación sobre la Andalucía romántica. Ronda" *El Maquinista de la Generación*, V-VI: 22.

Guillén, J.
1979 "María Victoria Atencia". En: M.ª V. Atencia, *El coleccionista*. Sevilla: Suplemento Calle del Aire, s. p.

Guillén, J.
1990 *El hombre y la obra*, edición de K. M. Sibbald. Valladolid: Centro Jorge Guillén.

Inglada, R.
2009 *Málaga, 1901-2000. Un siglo de creación impresora*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga – Centro Cultural Generación del 27.

Janés, C.
2017 *Una flauta llena de luz. Ires y venires de la música en el Grupo del 27*. Santander: Pliegos La Sorpresa – Fundación Gerardo Diego.

León, R.
1997 *Papeles sobre el papel*. Málaga: Universidad.

León, R.
2001a *Se trata de papel*. Málaga: Universidad.
León, R.
2001b *Papel hecho en casa*. Benalmádena: Ediciones de Aquí.
Muñoz Rojas, J. A.
1989 "La poesía de María Victoria Atencia" Suplemento *Sur Cultural*, 3 jun.: III.
Núñez, V.
2003 *Mío amor*. Edición de V. Tortajada. Epílogo de J. Lamillar. Sevilla: Renacimiento.

Referencias secundarias

Abdel, R. A.
2017 "Luis Cernuda: 'realidad', 'deseo' y sanjuanismo" *Dicenda*, XXXV: 9-26.
Alvar, M.
1981 "Análisis de 'Ciudad del paraíso'". En: J. L. Cano (ed.) *Vicente Aleixandre*. Barcelona: Taurus: 231-254.
Allué, F.
1962 "*Cañada de los Ingleses*", *Poesía Española* CIX: 10-11.
Benavides, A.
2011 *Gerardo Diego y la música*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
Bianchi, M.
2011 *Vicente Núñez: Parole come armi*. Barcellona Pozzo di Gotto (ME): Edizioni Smasher.
Bianchi, M.
2016 *De la modernidad a la postmodernidad: vanguardia y neovanguardia en España*. Sevilla: Renacimiento.
Bianchi, M.
2017 "'Que las alas arraiguen y vuelen las raíces': una enseñanza juanramoniana en *Arte y parte* y *Cañada de los Ingleses*". En: J. J. Morales (ed.) *La poesía de María Victoria Atencia*. Madrid: Visor Libros: 113-132.
Bianchi, M.
2018 "El cuerpo y el vuelo en la primera poesía de María Victoria Atencia". En: M.ª M. García – H. Guzmán – M.ª D. Martos – A. I. Zamorano (eds.) *Mujeres en (con) ciencia*. Madrid: UNED: 25-40.
Blasco, F. J. – Piedra, A. (eds.)
1995 *Jorge Guillén, el hombre y la obra [...]*. Valladolid: Universidad de Valladolid – Fundación Jorge Guillén.
Burke, P.
2016 *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona: Paidós.
Cabra de Luna, J. M.
2020 "Palabras del Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo para

la presentación del libro *Semilla del Antiguo Testamento*, de María Victoria Atencia" *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* XX: 37-40.

Cañamares, C.
2020 "Por el cielo va Santiago... con el bordón en la mano. 'Santiago', de Federico García Lorca". En: M.ª Neira – B. A. Roig – M.ª I. Soto (eds.) *Camiño e peregrinacións na LIX (Compostela no horizonte)*: Vigo: Edicións Xerais de Galicia: 313-318.

Carnero, G.
1985 "En espacio y volumen, en claridad y aroma" *Cuadernos del Mediodía*, I: 15.

Carnero, G.
1990 "La tensión entre decirse y no nombrarse" *El Correo de Andalucía*, 28 sept.: 32.

Carnero, G.
2015 "La poesía de María Victoria Atencia: más prodigiosa cuanto más sencilla" *Cuadernos Hispanoamericanos*, DCCLXXXI-DCCLXXXII: 148-158.

Ciplijauskaité, B.
1988a "Purificación y esencialidad en la más joven poesía española". En: S. Fajardo – J. C. Wilcox (eds.) *After the War: Essays on Recent Spanish Poetry*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies: 116-118.

Ciplijauskaité, B.
1988b "El compromiso alado de María Victoria Atencia". En: *La cultura española en el posfranquismo*. Madrid: Playor: 95-102.

Ciplijauskaité, B.
1990 "La serena plenitud de María Victoria Atencia" *Alaluz*, XXII.1: 7-21.

Ciplijauskaité, B.
1995 "Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer" *Revista de Estudios Hispánicos* XXIX: 349-365.

Chartier, R.
1993 *Cultural history: between practices and representations*. Cambridge: Polity Press.

Dolfi, L.
2017 "Tradurre Aleixandre: un percorso in fieri di Giorgio Caproni (quattro versioni inedite/rare)" *Quaderns d'Italià*, XXII: 285-298.

Emiliozzi, I. (ed.) – M.ª C. Martínez (transc.).
2004 *Cartas de Vicente Aleixandre a José Antonio Muñoz Rojas. Correspondencia*. Valencia: Pre-textos.

Escobar, F. J.
2022 "Cartas inéditas de Caballero Bonald y Quiñones a Canales (con noticias sobre Cela, Fernández-Canivell y *Anteo*)" *Dicenda*, XL: 113-128.

Fillola, A. M.
1994 *Literatura comparada e intertextualidad: una propuesta para la innovación curricular de la Literatura*. Madrid: La Muralla.

Gallego, A.
2021 *Gerardo Diego, músico*. Sevilla: Renacimiento – Los Cuatro Vientos.

Gómez Yebra, A.
1986 "Málaga y Vicente Aleixandre" *Analecta Malacitana*, IX.1: 183-198.
Gómez Yebra, A.
1989 "De Ronsard a María Victoria Atencia a través de Jorge Guillén". En: *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada [...]*. Granada: Universidad: 331-341.
Guillén, C.
1998 *Múltiples moradas: Ensayo de Literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
Jiménez Tomé, M.ª J.
2007 "La revista malagueña *Caracola* y la poesía femenina". En: M.ª Á. Durán – M.ª Viedma (eds.) *Mujeres, simbolismo y vida. Estudios sobre mujeres*. Málaga: Universidad: 211-226.
Jiménez Tomé, M.ª J.
2013 "Bernabé Fernández-Canivell: testigo del saber de poesía e imprenta. De *Litoral* (1926-1929) a *Caracola* (1952-1961)" *Impossibilia*, VI: 11-31.
Jiménez Tomé, M.ª J.
2014 *"Poemas paradisíacos" de Vicente Aleixandre: un libro para Málaga*. Málaga: Universidad.
Jover, J. L.
1979 "Nueve consultas a Guillermo Carnero (entrevista con José Luis Jover)" *Nueva Estafeta*, IX-X: 148-153.
Lecointre, M.
2013 "La palabra perdida de Vicente Aleixandre: *Sombra del paraíso* y la memoria poética de los años 30" *El Maquinista de la Generación*, XXII-XXIII: 160-173.
León Atencia, E.
1994a "*El puente*, de María Victoria Atencia" *Los Cuadernos del Sornabique*, s. n.: 119-121.
León Atencia, E.
1994b *La poesía de María Victoria Atencia*. Málaga: Universidad.
León Atencia, E.
2017 "Bibliografía de y sobre María Victoria Atencia". En: J. Jurado Morales (ed.) *La poesía de María Victoria Atencia*. Madrid: Visor Libros: 235-259.
León Atencia, M.ª V.
1993 *La obra poética de María Victoria Atencia: Ensayo de aproximación y traducción inglesa*. Málaga: Universidad.
León Atencia, M.ª V. – León, R.
1990a "La fabricación del papel según Terreros" *Analecta Malacitana*, XIII.1: 125-138.
León Atencia, M.ª V. – León, R.
1990b "Las referencias académicas al viejo papel" *Analecta Malacitana*, XIII.1: 139-146.

López, I.
2016 "Del 'Romance de la luna, luna' a la 'Danza da lúa en Santiago': el astro-duende y la poética lorquiana" *Impossibilia*, XII: 14-47.

López Martínez, M.ª I.
2020 *Los cristales del humo. La poesía de María Victoria Atencia*. Córdoba: UCO-Press.

Lucifora, M.ª C.
2011-2012 "El afán de ver: pensamiento poético en *Como quien espera el alba*, de Luis Cernuda" *Archivum*, LXI-LXII: 273-304.

Luque, A.
2000 "El más alto vuelo", *Sur*, 1 oct.: 73.

Luque, A.
2004 "María Victoria Atencia" *El Maquinista de la Generación*, VIII: 68-71.

Marco, A.
1992 "Los poemas gallegos de Lorca: 'Danza da lúa en Santiago'". En: A. Rodríguez López-Vázquez – K. Reichenberger (eds.) *Federico García Lorca: perfiles críticos*. Kassel: Reichenberger: 137-140.

Marchant, A.
2004 "Moradas de la escritura última: fuentes documentales para la historia del Cementerio Inglés de Málaga" *Revista de historiografía*, I: 161-165.

Marchant, A. (coord.).
2005 *El Cementerio Inglés de Málaga. Tumbas y epitafios*. Málaga: Universidad.

Marchant, A.
2012 "Cementerio Inglés de Málaga: un jardín de la historia cercano al mar" *Uciencia*, IX: 50-52.

Marchant, A.
2014 *Estudios sobre el Cementerio Inglés de Málaga*. Málaga: Universidad.

Martínez Cuadrado, J.
1996 "Ronsard en el arco tensado entre Ausonio y Jorge Guillén". En: J. Martínez Cuadrado – C. Palacios – A. Saura (eds.) *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia: Universidad: 315-324.

Martínez Pérsico, M.
2009 "Rafael Alberti, Jorge Guillén y Carlos E. de Ory, pintores de la vida moderna" *Cartaphilus*, V: 125-132.

Meyer-Minnemann, K.
2022 "El motivo del envejecimiento y la vejez en el poema 'Góngora' de *Como quien espera el alba* y otros poemas de Luis Cernuda". En: A. Díaz – A. Vital (ed.) *Luces en el invierno*. Valencia: Tirant lo Blanch: 37-58.

Min, Y-T.
1979 "A una muchacha de la 'Ciudad del paraíso' en el cielo de Vicente Aleixandre" *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCLII-CCCLIV: 645-646.

Molho, M.
1985 "Beato sillón". En: *Le discours poétique de Jorge Guillén* […]. Burdeos: Presses Universitaires, 185-199.
Moreno, M.ª V. – Alonso, X.
2015 "'Danza da lúa en Santiago'. Suxerencias para unha aproximación a Federico García Lorca, poeta galego (1985)" *Madrygal*, XVIII: 163-173.
Newton, C.
1995 "Representación del sujeto y escritura femenina en los poemas ecfrásticos de María Victoria Atencia" *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIX.2: 213-230.
Pardo, X.
2002 "Lorca en Galicia: de cando Federico bailou en Lugo aos acordes dunha muiñeira republicana" *Moenia*, VIII: 431-455.
Pérez Rodríguez, Á. L.
1998 "Federico García Lorca y Galicia: seis poemas galegos" *Catedra Nova*, VII: 293-306.
Picado, J.
2016 "La impronta de Galicia en Federico García Lorca" *FerrolAnálisis*: 39-47.
Ruiz Noguera, F.
2017 "El entorno de *Caracola* y los comienzos de María Victoria Atencia". En: J. Jurado Morales (ed.) *La poesía de María Victoria Atencia*. Madrid: Visor Libros: 81-100.
Ugalde, Sh. K.
1987 "Time and Ekphrasis in the Poetry of María Victoria Atencia" *Confluencia*, III.1: 5-12.
Utrera, M.ª V.
1994 *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*. Sevilla: Diputación Provincial.
Valverde, F.
2017 "Entre la destrucción y el amor vuelan pájaros: Criaturas del paraíso en la poesía de Vicente Aleixandre". En: F. Morales y M.ª R. Sánchez (eds.) *La poesía de Vicente Aleixandre: cuarenta años después del Nobel*. Madrid: Marcial Pons: 195-207.
Vaz de Soto, J. M.ª.
1989 "El amor y la muerte en 'Elegía anticipada' de Luis Cernuda (comentario de un poema)" *Dianium*, IV: 271-290.
Wilcox, J. C.
1995 "María Victoria Atencia 'serenísima', *ma non troppo*" *Revista de Estudios hispánicos*, XXIX.2: 199-212.

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

Universidad de Sevilla
fescobar@us.es
ORCID code: 0000-0001-5400-2712

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2720-2402, 2023, No 4 (4), 83–106

FERNANDA PAVIÉ SANTANA
Università degli studi di Bergamo

Espacio, memoria y resiliencia en *Ruido* de Álvaro Bisama (2012)

Space, Memory and Resilience in *Ruido* by Álvaro Bisama (2012)

Resumen

Los rincones físicos e imaginarios de Villa Alemana protagonizan la novela *Ruido* del escritor chileno Álvaro Bisama, porque en ellos se encuentran ancladas las memorias del narrador sobre eventos locales (el revuelo por las supuestas apariciones de la Virgen María al joven vidente Miguel Ángel Poblete), nacionales (la dictadura pinochetista) y mundiales (guerra fría, avances tecnológicos y la afirmación de la cultura pop). El artículo propone que *Ruido* es una novela resiliente desde el punto de vista temático y textual, debido a que a partir de ambos planos se lleva a cabo un proceso de transformación de la herida producida por un contexto opresivo y asfixiante. La memoria minoritaria y su expresión en la representación de los lugares de Villa Alemana es uno de los grandes temas de la novela y es de carácter resiliente, porque recordando el narrador nutre con nuevos significados la realidad del pueblo y crea una geografía íntima que amplía las posibilidades de sentidos de lugares que se creían desprovistos de valores. Desde el punto de vista textual, la resiliencia se evidencia en la hibridez discursiva de la novela, en el uso de figuras retóricas recurrentes que dan estabilidad a las imágenes en fuga y en la configuración de una voz narradora que habla desde la primera persona plural. Las conclusiones indican que la resiliencia implica un distanciamiento del suceso traumático para que pueda convertirse en ocasión de creación. La memoria ligada a los espacios habitados se revela como la estrategia de resiliencia más efectiva para proyectar futuros posibles.

Palabras claves: Memoria minoritaria, espacio, resiliencia, narrativa chilena.

Abstract

The physical and imaginary spaces of Villa Alemana are central in the novel *Ruido* written by the Chilean author Álvaro Bisama. The narrator's memories of local events (like the commotion caused in the population by the supposed apparitions of the Virgin Mary to the young seer Miguel Ángel Poblete), national facts (such as the Pinochet dictatorship) and the global

DOI: 10.25951/10572

atmosphere (cold war, technological advances, and the assertion of pop culture) are rooted in the spaces of the town. This article proposes that *Ruido* is a resilient novel from a thematic and textual point of view. This is evident by the process of transformation of the wound produced by an oppressive and suffocating context which is carried out from both dimensions. The minority memory and its expression in the representation of the places of Villa Alemana is one of the great themes of the novel, and it has a resilient quality. Through the narrator's memory, the reality of the town is given new meaning and creates an intimate geography that broadens the possibilities of meaning of places that were thought to be lacking in values. From the textual perspective, resilience becomes evident through the discursive hybridity of the novel, in the use of recurring rhetorical figures that provide stability to the fugitive images, and in the configuration of a narrative voice speaking in the first-person plural. The conclusions indicate that resilience implies distancing oneself from a traumatic event, and transforming it into an opportunity for creation. The memory linked to the inhabited spaces is revealed as the most effective strategy of resilience, enabling the projection of possible futures.

Keywords: Minority memory, spaces, resilience, Chilean narrative.

1. Memoria minoritaria y espacio: descifrando el ruido

Ruido es una novela en la que un adulto rememora su infancia y juventud transcurridas entre la década de los ochenta y noventa en Villa Alemana, un pueblo de la zona central de Chile. No es posible pensar en Villa Alemana de esos años sin el vidente, Miguel Ángel Poblete, joven que sostenía tener contactos con la Virgen María en los cerros de la ciudad y que logró movilizar multitudes de creyentes hacia esos parajes, antes desconocidos por el resto del país. Tampoco es factible imaginar esa época sin la instrumentalización que de ello hizo la dictadura de Augusto Pinochet, aprovechando este fenómeno local para transmitir mensajes políticos que reafirmaban la legitimidad del régimen y su sentido providencial, porque «es la mismísima Virgen María quien hará su aparición en la cima de un cerro en un pueblo perdido de la quinta región para dar su divino beneplácito al dictador y a su gobierno» (Zamorano Muñoz 2016: 327). La supuesta aparición de la Virgen y la represión del gobierno militar son los hechos históricos que envuelven los recuerdos del narrador. Su relato en la primera persona plural reivindica la posibilidad de dar cabida a una memoria colectiva, aunque minoritaria, que surge subrepticiamente entre los márgenes de los discursos oficiales. Se trata de una memoria no lineal, intuitiva y desordenada, radicada en una atmósfera marcada por la monotonía de un pueblo impasible ante los horrores de la dictadura. En la novela, el recuerdo íntimo de la juventud, signada por la figura del vidente y por la vida provinciana, se conjuga con la situación política del país, trayendo al presente un montaje de imágenes que pone en un mismo plano lo particular de la memoria

minoritaria con lo general de los sucesos a nivel nacional. Continuamente ambas dimensiones se encuentran combinadas en la narración, como en la siguiente cita, donde la Santa, cuya imagen representa al pueblito desconocido donde suele aparecerse, se superpone a la imagen de los muertos por el régimen pinochetista:

> No podemos pensar en la dictadura sin la luz de la Virgen que ilumina el cuadro desde el fondo. Tras la tela están los cadáveres, las salas de tortura, los agujeros donde fueron a parar los cuerpos de los muertos, el mar silente sobre el que volaron los helicópteros que lanzaban los cadáveres al mar (Bisama 2012: 47).

Para descifrar los recuerdos "ruidosos" del narrador, ensamblados en un montaje caótico entre imágenes del pasado, del presente y del futuro, de la propia imaginación y del acaecer nacional, este ensayo se propone, en primer lugar, analizar la relación entre las memorias minoritarias y los lugares de Villa Alemana donde se generan. Espacio y memoria son categorías que en la novela aparecen entrelazadas en una fuerte correspondencia, porque, como notan Hoelscher y Alderman, «la preservación de los recuerdos descansa en su anclaje en el espacio» (2004: 348). En otras palabras, la memoria se constituye espacialmente, puesto que, en el caso de *Ruido,* está ligada a lugares concretos, como calles, cerros y establecimientos de Villa Alemana, y a sitios simbólicos donde se expresa la cultura local y popular. Entre estos se destacan las tocatas rockeras en un bus abandonado y lugares que en la contemporaneidad valen como ruinas del pasado, tales como: los negocios con máquinas de videojuegos ochenteros y cada casa con un pez de metal que el vidente mandó a que sus seguidores pusieran para proteger sus hogares de un cataclismo. De vez en cuando, el narrador encuentra en su presente un pez en alguna casa del barrio, no sin experimentar un extraño placer: «Por supuesto, las escasas veces en que podemos encontrar uno en alguna puerta, sonreímos» (Bisama 2012: 159). Tales referencias remiten a sitios imaginarios que refuerzan las afectividades de sujetos, como el narrador de *Ruido,* en búsqueda de raíces, de una «compresión del tiempo y del espacio, así como de un pasado aparentemente alejado de las implacables fuerzas sociopolíticas y económicas que se han dado en llamar globalización» (Hoelscher y Alderman 2004: 349).

Las estrategias activadas por el narrador para sobrellevar el trauma que padece una generación en los márgenes de la modernidad, son el segundo aspecto que se indagará en este ensayo. Tales estrategias evidencian los mecanismos de resiliencia que el narrador protagonista de la novela pone en práctica para comprender el presente cargado de resabios del sistema dictatorial y de la combina-

ción extraña entre normalidad, tedio y cultura *underground* que embarga la vida en Villa Alemana. Algunas estrategias son la atribución de nuevos símbolos a una ciudad aparentemente desprovistos de ellos y la resignificación de memorias compartidas mediante operaciones de distanciamiento.

La carencia de Villa Alemana de sentidos fundacionales la convierte en «una caja de resonancia de lo que pasa en el país y en el mundo» (Bisama 2012: 79), aunque en ella no suceda mucho: «Algunos [de los policías] pensaban que estar destinados al pueblo era una especie de castigo. Ahí no había allanamientos, ni muertos, ni insurgencia alguna. No había que torturar a nadie. No había vedettes, ni cocaína, con suerte podrían ir a tomar pisco a una *boite* que se quemó una noche» (Bisama 2012: 55). Las resonancias del acontecer del país se condensan y se amplifican en las calles de Villa Alemana, las cuales «aparecen cubiertas de panfletos a favor del dictador. […] Mojados por el rocío, cada mañana esos papeles forman la piel rota de un animal vivo que repta por las calles del pueblo» (Bisama 79). Al pueblo llegan distorsionados los ecos del sistema político y los dispositivos del poder centralizado, como los panfletos propagandísticos, pierden sus funciones originales para convertirse en objetos que se integran al paisaje, modificándolo y acentuando su imagen de albergue de residuos ruinosos de la modernidad. La acumulación de estos despojos y del flujo indefinido de signos, voces, relatos e imágenes configuran el murmullo que transcurre por debajo de la quietud de un pueblo en el que pareciera que no sucede nada.

Respecto a la resignificación de la memoria compartida, el narrador suele identificar elementos subrepticios y fuertemente arraigados al pueblo y amplía sus valores al insertarlos en el devenir del acontecer nacional y mundial. El narrador, tomando referencias externas, se distancia de la rareza[1], inmovilidad y precariedad de Villa Alemana para terminar reafirmándolas, especialmente cuando las proyecta más allá de las fronteras locales, en un contexto donde parece impensable ponerlas en relación con eventos y personajes ajenos a este ámbito territorial. Un ejemplo de ello es el pasaje donde se relata la visita de Pinochet a Villa Alemana:

> Todo el pueblo paró, cambió su rutina. Nos obligaron a ir a verlo. A las diez de la mañana suspendieron las clases y nos llevaron a un inmenso sitio baldío que quedaba

[1] Otro nombre con el que se conoce al pueblo entre los jóvenes villalemaninos de los ochenta y noventa es el de "ciudad mutante", etiqueta que ha sido recuperada en varios eventos juveniles, como el "Festival del fin del mundo", para revivir los míticos conciertos en "La micro" protagonizados por la banda local "La Floripondio", mencionados implícitamente en la novela.

> detrás de un gimnasio que colindaba, separado por un estero mínimo, con el hogar de menores de donde alguna vez había salido el vidente. El lugar era una cancha de fútbol (Bisama 2012: 70).

El efecto que esta cita provoca en un lector que conoce los sitios aludidos es de reconocimiento de la excepcionalidad de lugares que sin la presencia inaudita de personalidades públicas son percibidos como simples espacios vacíos[2] o solamente asociados a imágenes íntimas y silenciosas. Pero no solo la visita de personajes conocidos cambia la cara a lugares desprovistos de significados especiales o demasiado inefables, sino que también la alusión a películas, canciones y programas de televisión extranjeros que se ponen en relación con el paisaje del pueblo. Así ocurre cuando el narrador menciona los dibujos animados orientales en los que se podía «ver el retrato de las vidas de esos japoneses en sus casas pareadas hechas de murallas de papel, comiendo en silencio tal y como comíamos nosotros en las tardes heladas de primavera» (Bisama 2012: 68). Dos realidades tan lejanas encuentran en la narración un punto de contacto que las acomuna en su intimidad cotidiana, ampliando las dimensiones imaginarias de Villa Alemana. Lo mismo se puede observar con las «comedias románticas sobre punks deprimidos» que el narrador miraba en su juventud y que les parecía «una especie de espejo, como si esos suburbios llenos de neón y biblias Gideon se parecieran a nuestro pueblo donde aún había calles de tierra» (Bisama 2012: 15). Una vez más, esta superposición de realidades externas sobre el paisaje del pueblo se evidencia en la narración de su fundación y en la descripción de sus características arquitectónicas:

> una familia de inmigrantes italianos se instaló y transformó la estación en el corazón improvisado de la localidad. La mitad de los nombres de las calles del centro homenajeaban a esa familia de italianos que progresivamente perdieron todo hasta terminar como unos apellidos pintados en las esquinas. El centro, por lo mismo, era el reflejo de la memoria de la península que dejaron y de la arquitectura monumental de su nostalgia, del pueblo de piedra que abandonaron y soñaron en otro continente: un bulevar mínimo, una galería en forma de caracol, unos cuantos locales y un cine cuyo frontis era presidido por una gárgola. (Bisama 2012: 23-4)

En todas las anteriores referencias, Villa Alemana aparece hermanada con un poblado japonés, con un suburbio estadounidense, con un pueblito italiano. Dentro de la narración estas relaciones permiten generar puntos de referencia para orientar la imaginación del lector – y del habitante real – en la ciudad. Para

---

[2] Para Bauman, los espacios vacíos son aquellos a los que no se les atribuye ningún significado. Son inaccesibles a causa de su invisibilidad (1999 [2011: 114])

producir un mapa imaginario que dé forma a los diferentes fragmentos de la localidad se recurren a operaciones de distanciamiento, porque para comprender este espacio desprovisto de representaciones literarias y mediáticas, necesariamente el narrador toma prestadas imágenes de sitios externos ya conocidos para vincularlos con lo que de forma muy particular se percibe del pueblo, pero que todavía no ha sido referido por ninguna otra representación literaria.

2. La resiliencia como forma y contenido de *Ruido*

El distanciamiento es una estrategia de resiliencia recurrente en la narración para nombrar el ruido sordo que transcurre por debajo de la vida en Villa Alemana. Esta operación surge como respuesta a un contexto local y nacional asfixiante y frente al cual el narrador resiste. Para Zamorano Muñoz, la necesidad de instalar una constelación de referentes que puedan contraponerse al ambiente inmóvil del pueblo y a la violencia dictatorial que le hace de telón de fondo, explica la invención de «"mitologías" musicales y cinéfilas» (2016: 329) y la insistencia en la figura del vidente. Estas mitologías permiten cubrir un vacío simbólico que se halla desde la conformación de la ciudad hasta el presente del narrador. Así, la carencia de símbolos que otorguen una temporalidad histórica a Villa Alemana en la novela funciona, al mismo tiempo, como el aliciente para recuperar personajes marginales, objetos precarios y lugares menores con los que construir un relato y un imaginario de la ciudad.

En cuanto el distanciamiento es adoptado como estrategia para resistir a las carencias y opresiones materiales y simbólicas del contexto referido por la novela, es posible asociarlo con el concepto de resiliencia. Esta noción, nacida en el seno de la física «para designar la capacidad de algunos metales de recobrar su estructura original después de haber sido sometido a estrés» (Martín Morán 2016: 79), puede ser aplicada al análisis literario de aquellos textos que presentan una estructura no lineal, inestable y flexible. Como apunta Martín Moran en su estudio sobre la resiliencia en *El Quijote* de 1615, el término viene del latín «*resalio*, iterativo de *salio*, que significa "saltar hacia atrás", "rebotar"» (Martín Morán 2016: 79). Aplicado al caso de *Ruido,* esta definición cobra sentido desde el momento en que el relato está repleto de saltos temporales, superposiciones de contextos, referencias culturales, intertextualidades y de cancelaciones de los límites entre la realidad y la ficción. En suma, saltos y rebotes textuales que confieren a la novela un carácter resiliente. Por su parte, Fabry y Logie, en su estudio sobre la resiliencia en la literatura y cine hispanoamericanos de la contemporaneidad, destacan que

en francés el concepto también significa «invalidar, cancelar un contrato: *résilier un contrat*» (2017: 10), idea que subraya

> la capacidad del sujeto o del grupo considerado de introducir una distancia o una ruptura para con el acontecimiento o agente traumático: la resiliencia es así la capacidad de desvincular los efectos del traumatismo sobre uno mismo, desligar los efectos de un traumatismo sufrido y reconstruir una identidad abierta al futuro (2017: 10).

En efecto, la necesidad de transformar el trauma es urgente también para Braidotti, porque «tiene el efecto de allanar el tiempo y envolverlo en una sensación de entumecimiento generalizado que establece un "ahora" eterno, insostenible y opresivamente lineal» (2006 [2009: 232]). Esta idea podría explicar porqué tanto el tiempo como el espacio en la Villa Alemana de la novela aparecen dominados por el hastío que despoja a los sujetos de cualquier futuro posible. «No había promesa de futuro […]» (Bisama 2012: 30), afirma el protagonista de *Ruido*, aunque, a fin de cuentas, esa falta favorece a que el narrador siga produciendo mitologías, imágenes, valores y símbolos del pueblo y que adopte una actitud que el académico chileno Ignacio Álvarez llama epicúrea, caracterizada por la idea de que «la mera producción simbólica puede sustituir a la producción material» (2012: 25). Frente al trauma generacional, solo queda seguir narrando a sabiendas de que nunca se podrá capturar la realidad vivida. Por eso, el narrador insiste en superponer sus propias representaciones imaginarias a la realidad, pues solo así encuentra la forma de liberar las potencialidades de su contexto y de actualizar sus sentidos posibles. Es más, según Miranda Mora, la imposibilidad de recuperar las reminiscencias del pasado «se resuelve desde el relato mismo» (2020: 111) y el siguiente fragmento da cuenta de ello al reflexionar sobre la escritura y la memoria:

> Tratamos de escribir novelas [...] mientras recordamos, aprendíamos a narrar, y la luz se filtraba en la mañana de la provincia, abriéndose paso en una niebla que cambiaba la forma de los objetos que habitaban en la memoria, ordenando de nuevo los lugares y las cosas, modificando la velocidad, el modo en que vivíamos dentro del relato de los hechos (Bisama 2012: 33).

El haz de luz y la niebla representan lo indecible del pasado y su disolución en el presente, así como también el impedimento y la suspensión, elementos que Miranda Mora destaca como los engranajes medulares de la narrativa de Bisama: «gracias a ellos la disolución del sujeto se conjuga con el ritmo vital del relato: la destrucción propicia la construcción» (2020: 99).

La necesidad de narrar la memoria – es decir, de escribir y recordar – es en sí misma un acto de resiliencia. Por ello, esta noción determina el tema de la novela

(la memoria y la posibilidad de registrarla y descifrarla en la escritura) y la organización textual (dimensión donde la resiliencia se expresa en la flexibilidad del relato para acoger diferentes géneros literarios; en la recurrencia de específicas figuras retóricas para dar forma al ingente flujo de imágenes que se filtran de la vida en Villa Alemana; y en la configuración de un narrador que habla desde un "nosotros" generacional). Con tales manifestaciones temáticas y textuales, la narración se abre a nuevas alternativas con las que otorgar al trauma, al aburrimiento y a la precariedad un sentido. Por ello, la novela expone un modelo narrativo de resiliencia que no se reduce solo a los temas que afronta, sino que también configura su estructuración textual. El plano temático y textual serán analizados en las páginas siguientes, haciendo énfasis en el funcionamiento de la resiliencia como principio estructural de la obra, porque confiere al relato la flexibilidad necesaria para que el narrador sincronice sus espacios interiores con los exteriores, soporte la compleja materialidad de su entorno y dé forma a una realidad que, sin una interpretación desde sus profundidades, solo sería ruido.

La resiliencia protege a los sistemas, incluido el del texto literario, de los efectos destructivos de las presiones externas y de la excesiva estabilidad, la cual

> podría producir baja resiliencia y terminar por someter al sistema al riesgo de colapso, pues, por más que el mismo disfrutara de un equilibrio teóricamente perfecto, no contaría con la flexibilidad de respuesta necesaria para hacer frente a factores externos agresivos (Martín Morán 2016: 81).

En *Ruido,* la resiliencia está dada por la conjugación de diferentes niveles de representación, cuyas interrelaciones determinan la flexibilidad del relato. La interrelación entre la realidad referencial y la ficción, entre el contexto local, nacional y global, entre los personajes del pueblo y la visión del narrador, entre temas propiamente resilientes, como la memoria, el dolor y el trauma, son algunos de los múltiples niveles de representación que componen la narración y que la vuelven un relato resiliente. De hecho, para Mazur los sistemas que poseen una mayor capacidad de resiliencia son aquellos que cuentan con varios componentes y funciones (2013: 358), puesto que tienen mayores posibilidades de auto-organización para enfrentar las amenazas externas. En el caso de *Ruido*, la combinación de una variedad de elementos temáticos, estilísticos y retóricos permite que la novela admita una diversidad de géneros textuales (autoficción, crónica, rasgos del guion cinematográfico), lo que la predispone hacia la apertura e hibridez discursiva.

Por otra parte, la articulación de diferentes niveles narrativos permite al narrador afrontar «las estrecheces del tedio, [el] aburrimiento irremediable del mun-

do» (Rojo 2015: 192) y «la alienación imperante del pueblo» (Zamorano Muñoz 2016: 239). Los mismos habitantes ponen en práctica mecanismos de resiliencia al inventar canciones del vidente – como la del joven liceano, cuya pieza musical hipnótica reúne una serie de imágenes caóticas que remiten a la ciudad –; al participar de la farsa del milagro mariano para dejarse llevar por la novedad que por fin modificaba la monotonía del pueblo: «La Virgen es una superchería, una farsa, un engaño que ha atraído a la gente, desesperada por alguna revelación que los sacara del horror o el tedio» (Bisama 2012: 81); al frecuentar conciertos de rock para escuchar canciones que «hablaban de nosotros, de tipos detenidos por sospecha en la línea del tren, de manadas de adolescentes bailando como energúmenos[3], de las fantasías homicidas de acabar con todo» (Bisama 2012: 94), porque «el paisaje de esas canciones era el nuestro, sus materiales eran las calles de tierra, la borrachera, la violencia y la estupidez de quienes no sabían ni cómo se llamaban» (Bisama 94).

Ruido nos muestra que el ruido confuso que emerge desde las profundidades de la vida en la provincia es ineludible y que hay que aprender a convivir con él, aunque haya momentos en que la intensidad con que se manifiesta desborde a los habitantes. Desde esa perspectiva, la novela desarrolla un concepto de resiliencia cercano al que proponen autores escépticos sobre sus posibles connotaciones positivas. En ese sentido, Evans y Reid advierten que, en el contexto de los discursos liberales y neoliberales, la resiliencia expresa, más bien, la maleabilidad de los sujetos para adaptarse sin resistencia ni crítica a la realidad y así sobrevivir a sus peligros. Desde esta perspectiva, los individuos abandonan las acciones que puedan cambiar el mundo volviéndose sujetos pasivos, pues prefieren acomodarse al sistema aceptando su carácter desastroso (Evans y Reid 2016: 113).

Aun así, es necesario admitir que una acepción derrotista de la resiliencia es esperable en contextos de abuso de poder. De hecho, en el marco de la dictadura pinochetista, cualquier posibilidad de oposición acarrea una amenaza de muerte. Por esta razón, la novela puede ser leída como una narración donde «la actitud insurrecta está totalmente ausente» (Zamorano Muñoz 2016: 334) y en la que predominan unos recuerdos «teñidos por la melancolía y por una sensación de opresión continua» (Zamorano Muñoz 2016: 333) que el narrador no logra cambiar ni siquiera en su presente. Claramente, lo que se relata en *Ruido* no son grandes hazañas de boicoteo al régimen, sino que una resistencia tenue que queda relegada a pequeños actos de rebelión y sutiles disidencias con impactos meno-

[3] Estoy casi segura de que la referencia hace alusión a la canción "Bailando como mono" de la banda local La Floripondio.

res, aunque igualmente importantes. El rescate de la memoria minoritaria es, por ejemplo, uno de esas prácticas de resistencia, porque tiene la capacidad de hacer sonreír con complicidad al lector que ha vivido en carne propia el mismo ambiente que el narrador recupera con sugestivas descripciones de sus detalles más escondidos. Basta mencionar al vidente, las procesiones de acólitos, los locos del centro y las canciones de los grupos musicales del pueblo para exhibir realidades que se rebelan al relato oficial del país. Tomar nota «de ese estremecimiento secreto» (Bisama 2012: 55) es hacerse cargo de una realidad que existe y que merece ser dicha, porque brinda la oportunidad de zafarse del totalitarismo dictatorial y reafirmar la capacidad de injerencia en la construcción de las propias condiciones materiales y simbólicas de vida. Para Reza Maqueo «iluminar una porción de lo real» con la palabra «constituye un mecanismo de defensa resiliente» porque ayuda a «protegerse de una realidad que nos agrede y [a] extraer del imaginario algunas razones para transformarla» (2022: 1830). Por el contrario, un mecanismo de defensa tóxica sería «huir de la realidad o someterse a ella» (Reza Maqueo 2022: 1830), acciones que el narrador de la novela está lejos de cumplir en cuanto enfrenta e intenta dar nombre al ruido confuso que percibe de su experiencia vital en el pueblo. La necesidad de narrar la memoria es ya un acto de resiliencia constructiva, porque, aunque el narrador haga lo que a Zamorano Muñoz le parecen «precarios esfuerzos por apropiarse de espacios ajenos a la sinrazón del montaje» (2016: 328), de igual forma pone en práctica una resistencia que le permite apoderarse de sus lugares cotidianos: «Conquistamos el centro, que era una versión en miniatura del mundo» (Bisama 2012: 86).

Es necesario destacar que el rescate de la memoria menor y su reflexión en la escritura son acciones resilientes que en la novela adquieren una marcada perspectiva espacial. La capacidad de sobrellevar el aburrimiento y la opresión en Villa Alemana se consolida a través de la representación literaria de lugares que no solo son presentados como escenario de fondo de la narración, sino que también son sus protagonistas. En «gimnasios y canchas, en centros vecinales decorados con guirnaldas que servían para bautizos y matrimonios» (Bisama 2012: 86), pero también en recitales de rock satánico, en calles de tierra y a medio pavimentar, en el pequeño centro urbano, en la línea del tren que lleva hacia Valparaíso, se fragua la memoria. Para el narrador y sus coetáneos, aunque el pueblo fuera asfixiante, era lo único que tenían, al punto de concebir «la geografía del valle como un mapa de nuestros afectos, como las coordenadas de nuestro corazón» (Bisama 2012: 87). El narrador solo puede resistir haciendo uso de sus espacios, porque con ellos se encuentra fuertemente compenetrado: «Nos acostumbramos a ese paisaje

porque éramos el paisaje» (Bisama 2012: 98). Asimismo, viviendo intensamente los lugares y ocupando sus propios componentes ambientales, puede proyectar un futuro abierto surgido desde lo inédito y lo impensado:

> Ahora, en el futuro de la película que soñamos, será proyectada en el cine fantasma del pueblo. El argumento: una muchacha cuenta una historia que viene de un sueño y un muchacho que aprende a recordarlo. Ahí, lo que importa es lo que queda, lo que importa es la lengua del murmullo, el cuerpo volátil del ruido. El ruido es lo que baila entre las palabras (Bisama 2012: 170)

Una película imaginada que recoge una trama sin contornos claros es una de las imágenes que cierran la novela. Tal imprecisión la arroja hacia el futuro, porque solo allí puede continuar siendo descifrada y multiplicada en una variedad de interpretaciones afirmativas. Imaginar una película sobre los propios espacios íntimamente habitados es otra acción de resiliencia, porque la imaginación proyectada hacia el devenir se instituye como la posibilidad de transformación del pasado y del presente asfixiante.

3. La memoria de los espacios vividos como factor de resiliencia

3.1. El fracaso inevitable de recordar

Lo que gatilla el acto de recordar es la aparición en el presente de unos stencils con la cara del vidente en los muros del centro de la ciudad. Esta imagen, que remite tanto a un personaje conocido como a un lugar preciso, marca el inicio y el final de la narración, volviéndola recursiva y cíclica. De esta forma, la novela recrea el movimiento mismo del funcionamiento de la memoria: un ir y venir entre el pasado y la actualidad, sin estructuras predecibles y desencadenada por una pequeña huella, la del stencil, que abre la complejidad de un mundo latente y que pone nuevamente en circulación el recuerdo de Miguel Ángel Poblete, en cuya figura estampada «sobre un muro viejo estaba el murmullo de la memoria» (Bisama 2012: 163). Por ello, para Rojo, el tema central de la novela es «el recordar mismo, su diferencia con el recordar oficial u ordinario y su especificidad en la medida de su constitución no en materia para una noticia periodística, sino en el fundamento para una obra de literatura» (Rojo 2015: 185), puesto que tratar de recordar prolijamente se revela como un «fracaso inevitable» (Rojo 2015: 189) y solo queda re-articular los datos de una realidad pasada mediante la invención imaginativa. La creación se da justamente a partir de la conciencia de ese fracaso y a partir de la necesidad de legitimar las impresiones íntimas de sujetos por los

que «nadie da un peso» (Bisama 2012: 153). Por eso vale la pena recordar: para reivindicar las memorias de quienes presencian los grandes acontecimientos de la nación al margen de la historia y para recuperar la atmósfera de aquellos lugares que han desaparecido. Gracias al ejercicio memorioso del narrador podemos acceder a una imagen panorámica de la Villa Alemana de los años ochentas:

> El pueblo nunca dejó de ser esto: una costra de viviendas y casas quinta y locales comerciales y escuelas con cancha de tierra, que se edificó en torno a una estación de trenes. Nunca tuvo una Plaza de Armas porque no fue necesaria. Nadie iba a quedarse aquí. Cuando llegó el vidente, la mitad de las calles del pueblo eran de tierra y aún nadie había construido sobre los cerros. Su esqueleto era la línea del tren que llevaba del puerto a la capital. En su origen había solo una estación de ese camino. Había crecido desde ahí. (Bisama 2012: 23-4)

En la narración, el acto de recordar, a pesar de su intrínseco fracaso en el recobrar cada detalle, adquiere el protagonismo temático indiscutido, puesto que se muestra como la vía con que el narrador, sujeto fragmentado y desunido, aspira a sincronizarse con sus recuerdos. La insistencia en figuras asociadas al ruido, como las piezas de «ese puzle ajeno que también es el enigma del decorado de nuestra infancia» (Bisama 2012: 157) o como el «murmullo de los cerros como una voz baja venida de lejos» (Bisama 2012: 35), conforman la sustancia de la memoria que el narrador busca unificar fallando en el intento, puesto que aun cuando una situación concreta reactiva las imágenes del recuerdo, estas aparecen envueltas por un velo opaco que las difuminan en la imprecisión: «Sonaba rock a veces. En esas ocasiones recordábamos. Las imágenes de la provincia veladas por la luz del sol. Un recuerdo que regresa de su paso por el tiempo. El ruido» (Bisama 2012: 20).

3.2. La memoria minoritaria

El reconocimiento del ruido que imposibilita el acceso total sobre lo recordado es, al mismo tiempo, una reacción contra la memoria monolítica que se quiere cabal y completa. La memoria de la minoría, a saber, esa «rememoración intensa, zigzagueante, cíclica y desordenada [que] ni siquiera intenta recuperar información de una manera lineal» (Braidotti 2006 [2009: 231]), es la única posible para el narrador interesado en convertir las posibilidades virtuales de su recuerdo en realidad. Por ese motivo, no es casual encontrar en la narración suposiciones de lo que podría haber sucedido en determinadas situaciones pasadas. Se trata de la reconstrucción de memorias imaginadas que no han sido vividas directamente

por el narrador, pero que son deducidas por él. El siguiente fragmento demuestra esta operación mediante el adverbio tal vez:

> Ahí, la pieza más visible es la que falta: el momento en que unos muchachos aspiran pegamento en la punta de un cerro. Uno es el vidente. Han conseguido unos caballos y han subido esa colina. Tal vez anduvieran a pie. Tal vez no existieran caballos. Matan unas tardes iguales a otras. En los cerros no hay nadie (Bisama 2012: 28).

Esta suposición introduce el paisaje de Villa Alemana de aquel entonces:

> todo es el dibujo impreciso de un mapa que apenas es un esbozo, una promesa de la ciudad que edificará el futuro. Las luces trazan las líneas de las calles venideras brillando desde el cerro, las casas que aún no habían sido construidas, la fantasmagoría de un horizonte poblado (Bisama 2012: 28).

Para Braidotti, la memoria minoritaria «tiene un estrecho vínculo con la idea de acontecimiento traumático» (2006 [2009: 231]), puesto que al ser intuitiva y no lineal actualiza las potencialidades de un evento doloroso para proyectarlas en maneras más afirmativas hacia un futuro posible. Para la autora, un trauma es por definición, «un acontecimiento que hace estallar las fronteras del sujeto y desdibuja su sentido de identidad. Los traumas suspenden y hasta suprimen el contenido real de los recuerdos» (2006 [2009: 231]). En *Ruido,* el esfuerzo de armar en un puzle imaginario las piezas de la identidad fragmentada mediante el recuerdo de la experiencia dolorosa, es un acto de resiliencia que tiene como resultado la transmutación de un evento real en una pieza de literatura. El eje del recuerdo es siempre el espacio del pueblo:

> Pensábamos en la historia de la ciudad, en esa intensidad que había desaparecido, y en cómo éramos felices en la ausencia del vértigo. Nos acordábamos de los muertos: el fanático del tecno que se había ahorcado en el patio de su casa mientras su mujer tomaba onces[4], el guitarrista de doom metal que se había lanzado sobre un tren de carga en medio de la noche, esos muchachos que habían chocado en un auto cerca de la cantera" (Bisama 2012: 13)

Cada uno de esos recuerdos están anclados a lugares específicos de la ciudad y, sin ellos, perderían su fuerza evocativa, porque nominarlos es también aludir a los afectos inscritos en esos espacios. Asimismo, es diseñar una geografía íntima y rememorarla es «un modo de superar las huellas de la violencia» y «un acto de

---

[4] Merienda chilena que se come en la tarde. Generalmente, consiste en una taza de té acompañada de un pan untado con lo que haya en casa.

creación que moviliza no solo la experiencia, sino también la imaginación» (Braidotti 2006 [2009: 232]).

3.3. Las ruinas de la memoria

La memoria minoritaria admite el rescate de espacios desaparecidos, objetos en desuso, personajes al margen del paisaje urbano, medios audiovisuales y tecnologías pasadas. Para Olea, la rememoración de estos elementos en la escritura de Bisama corresponde a «un dejo más bien melancólico» (2020: 351) que figuran en el relato como «ruinas del imaginario moderno sobre el progreso tecnológico» (Olea 2020: 351). El gesto de incluir estas ruinas del pasado en la narración expresa una crítica a la amenaza a la que es sometida la memoria ante el avanzar de un imperio tecnológico que no garantiza un progreso social (Olea 2020: 351), ya que su más inmediato impacto es la destrucción de los imaginarios y afectos fuertemente arraigados a los objetos, personas y espacios del pasado. En lugar de adherir a la cancelación de estos elementos heterogéneos, el narrador de la novela los exhibe en el relato, dando cuenta del simulacro de la modernidad reproducida débilmente en la periferia del mundo. Por lo tanto, la obra, al igual que la teoría transmoderna propuesta por Rodríguez Magda, reclama «un lugar propio frente a la modernidad occidental» (2004: 13) con toda la complejidad que un discurso dominante no es capaz de captar. Así, en el siguiente fragmento, la máquina del videojuego frente a la que el vidente se encuentra enfrascado no es presentada solo en su irreductibilidad material, sino que también en el reconocimiento de las posibles impresiones y sugestiones que dejan en el muchacho y que son conjeturadas por el narrador:

> [el vidente] reflejado en la pantalla de un videojuego, volado, y con los ojos apenas abiertos, tratando de seguir los movimientos de naves espaciales casi abstractas en un cielo flúor, en explosiones que eran apenas el graznido eléctrico que remedaba el sonido de barcos escorados explotando en un vacío espacial que nunca conoceríamos (Bisama 2012: 34).

El intento de *Ruido* es aquel de conceptualizar la memoria y hacer énfasis en sus ruinas que solo pueden ser recuperadas por una palabra que las ilumina parcialmente. De ese modo, el narrador recurre a las siguientes metáforas para ensayar formas de nombrar la memoria inefable: «La memoria es eso, incluso para los fantasmas: basura que cruza distancias siderales, escombros que quedan en sitios baldíos, restos de naufragios que atraviesan el mar helado, ruinas que flotan

en el tiempo» (Bisama 2012: 20). Los restos que captados por el recuerdo son aquellos que han tenido un impacto afectivo en el narrador y que, en su conjunto, constituyen una memoria minoritaria que «es transgresora por cuanto trabaja contra los programas del sistema de memoria dominante» (Braidotti 2006 [2009: 233]). Además, la memoria minoritaria que se configura en el relato permite desterritorializar los espacios, personas y objetos representados, puesto que entrega imágenes que desacoplan la correspondencia esperable con sus referentes. Estas imágenes emergen desde una experiencia situada que capta creativamente los pliegues más imperceptibles de la realidad.

4. La escritura de Ruido como modelo narrativo de resiliencia

El segundo plano en que se manifiesta la resiliencia es en la recuperación de lo vivido mediante la escritura, nivel que está determinado por el acto de recordar y su característico movimiento entre un aquí y un allá. La de *Ruido* es una escritura que configura un modelo narrativo de resiliencia, puesto que activa una serie de mecanismos retóricos que predisponen el relato a la maleabilidad discursiva (a través de la confluencia de diferentes géneros narrativos), a la transformación de lo vivido en algo nuevo (por medio de procedimientos retóricos) y a la apertura del sujeto individual a una colectividad (mediante la constitución de un "nosotros" generacional). Todos estos elementos textuales ayudan a reelaborar el trauma, a «remendar el yo rasgado» (Reza Maqueo 2022: 559) y a dar nombre a la inefabilidad de lo vivido. Vale decir, permiten descifrar ese ruido que es, para Lazo, «el eco a ratos indescifrable de un susurro venido desde lejos, el extraño murmullo de una memoria hecha con prédicas dementes, predicciones equívocas, canciones llenas de rabia, cuentos de vieja y alucinaciones colectivas» (2013: parr. 6). Si la decodificación de ese susurro incómodo corresponde a «una tentativa semántica para comprender la experiencia» (Miranda Mora 2020: 114), entonces su fundamento se encuentra en los principios de la resiliencia, si se la entiende como proceso de asignación de sentidos a las vivencias dolorosas para continuar resistiendo sin destruirse en el intento[5]. Esto lo pueden hacer solo los sujetos que han padecido el trauma en carne propia; de ahí que en varias ocasiones el narrador sostenga que ninguna otra representación artística hecha por

[5] Esta idea está muy relacionada con la ética afirmativa que Rosi Braidotti desarrolla en su libro Transposiciones. Sobre la ética nómada.

alguien ajeno al contexto de Villa Alemana podría dar cuenta «de cómo se podían sentir los latidos urgentes de la nada» (Bisama 2012: 109).

4.1. La hibridez discursiva de la novela

El más general mecanismo de resiliencia textual de *Ruido* es la flexibilidad de la obra en acoger puntuales aspectos de diferentes géneros literarios. Entre ellos, dentro de la novela se reconocen características de la autoficción, ciertos elementos de la crónica literaria y del guion cinematográfico. La trama de la novela fue trabajada antes por el autor en su crónica "La película del fin del mundo. Apariciones y desapariciones de la Virgen de Villa Alemana". Sin embargo, para Bisama, como nota Rojo, las propiedades de la crónica resultaron insuficientes para escribir la historia del vidente. El formato de novela, en cambio, se mostraba más apropiado «para cumplir con su designio» de transformar la experiencia personal en una textualidad «productiva y no meramente reproductiva» (Rojo 2015: 180). Desde esta perspectiva, Rojo propone la siguiente tesis en su ensayo dedicado a *Ruido*: justamente porque el autor sentía suya la historia «quería hacer con ella literatura» (2015: 180) y convertirla en novela. Por este motivo, el sujeto de la enunciación no se limita a informar sobre la atmósfera de un pueblo perdido en los años ochenta y noventa, sino que usa este material para transformarlo artísticamente a partir de una visión interesada en entresacar de la realidad sus detalles más inaprensibles.

Pese a que en *Ruido* predominan las formas textuales de la novela, la obra conserva algunas características de la crónica literaria, en cuanto mantiene un estrecho vínculo con la realidad referencial que, al referirla, le da un «certificado de existencia» (Rioseco Perry 2008: 26). Otro elemento de la crónica presente en la novela es el trabajo temporal con que son tratados el pasado, presente y futuro: la facilidad con que la narración pasa de un ámbito a otro revela la percepción fugaz del tiempo. En efecto, para Rojo, el tópico central de *Ruido* es el *tempus fugit,* modelo con el que la historia es organizada en una cronología no del todo lineal, pero fijada con claros marcadores temporales. La necesidad de dar continuidad a los hechos surge en respuesta a la experiencia de dispersión, fractura y pérdida de la identidad que produce el evento traumático. Asimismo, con la disposición cronológica del relato se expresa la particular percepción temporal del narrador y que no siempre coincide con el de la realidad material. Un último aspecto de la crónica en la novela se encuentra en «su capacidad de resguardar el tiempo

del olvido y de mostrar, por otro lado, el espacio donde los sucesos tienen curso con absoluta claridad descriptiva» (Rioseco Perry 2008: 44-5). La atención que la crónica concede a los lugares donde transcurren los hechos se refleja también en *Ruido* al privilegiar la narración detallada de los espacios del pueblo, cuya importancia en la obra es capital para comprender los afectos y estrategias de resiliencia llevadas a cabo por el narrador.

La autoficción es otro género presente en *Ruido* desde el instante en que se visualiza un narrador que se coloca como testigo de los hechos y que entremezcla sus propias experiencias personales con las de una colectividad. Los eventos narrados corresponden a sucesos históricos ocurridos efectivamente, pero que al ser transferidos al texto literario se transforman en otra cosa: en unas memorias que amplían las posibilidades de sentido de los acontecimientos y en un relato que sirve para la autocomprensión. Por ello, la novela adquiere una valencia metaliteraria y lúdica[6] en cuanto la referencialidad representada es ficcionalizada. La frontera sutil entre realidad y ficción se resume en una de las oraciones más certeras de la novela: «Nos volvemos carne de ficción» (Bisama 2012: 157). No solo de la ficción que otros hacían del pueblo, sino de la que el mismo narrador inventa y que le sirve para incidir sobre la realidad material, por el hecho de que reconfigura los imaginarios sobre el pueblo y sirve al novelista para transformar sus memorias en una obra artística. En suma, la autoficción es una forma de escritura inherentemente resiliente, porque permite la reelaboración de la experiencia con las herramientas estéticas que proporciona la literatura.

La autoficción habilita al narrador a legitimar sus vivencias personales como las únicas que, en el horizonte de la novela, pueden decir algo sobre la vida en el pueblo. Por ello, el narrador resta valor a los intentos de cualquier perspectiva externa a Villa Alemana para capturar el espíritu del lugar:

> Nos enteramos que alguien hizo una obra de teatro sobre el vidente, que alguien va a filmar una película del caso. Pensamos en que no vale la pena, que los posibles decorados para ella solo podrían estar iluminados con ese fulgor mustio que se posa sobre las flores plásticas, como si desconfiáramos del cine porque no hay nitidez que sea capaz de resolver la precariedad de esa provincia de hace treinta años, no hay cámara capaz de captar la aridez del polvo de nuestro pasado y el aburrimiento de un lugar donde el tiempo siempre estuvo muerto. (Bisama 2012: 157)

---

6 Lúdico porque lector curioso, como el que comenta Eco en Sei passeggiate nei boschi narrativi a propósito de su obra El péndulo de Foucault y de los estudiantes que recorrieron París para verificar los lugares narrados en la novela, podría jugar a contrastar la Villa Alemana extraliteraria con la que se representa en el texto.

En este sentido, Rojo comenta que frente a «la inadecuación de las narraciones que […] se encuentran en circulación [y a] la insatisfacción que las mismas le producen» (2015: 188), el narrador se siente «compelido a tomar la palabra» (Rojo 2015: 188), a hacerse cargo él mismo de la tarea que ningún otro podría realizar sin sus condiciones. Por esta razón escribe una novela, aunque no se limita a sus clásicas convenciones formales, puesto que la predilección del narrador por mencionar películas extranjeras o locales con alguna relación con el pueblo lo lleva a ensayar un relato influenciado por el estilo del formato del guion cinematográfico. A partir de unas descripciones muy concisas e indicativas sobre la referencialidad de lo representado, el narrador pareciera estar escribiendo didascalias para su propio film, como sugiere el siguiente fragmento:

> Puede mirar en la oscuridad mientras camina por un pueblo sin habitantes, ve en las calles de tierra los destellos de los televisores en las habitaciones, atraviesa la línea del tren sin fijarse en los conscriptos armados con fusiles que vigilan los rieles en los pasos bajo nivel, mira la sombra de los perros vagos aumentar en muro de cemento, como si fuera el crepitar un fuego desconocido. (Bisama 2012: 39)

4.2. Procedimientos retóricos que convierten la narración en un relato resiliente

Para que un sistema complejo pueda resistir a la inestabilidad es necesario que cuente con un mínimo de elementos redundantes que ayuden a mantener su autonomía auto-organizativa (Martín Morán 2016: 85). En el caso de *Ruido,* el elemento de inestabilidad se halla en el presente del narrador, porque allí se encuentran las amenazas a su memoria y la necesidad de seguir diciendo sin nunca poder atrapar el recuerdo. En ese decir sin pausa, proliferan ilimitadamente las imágenes del pasado, pero manteniendo un hilo narrativo que permiten al relato seguir manteniendo su organización interna coherente y cohesiva. El elemento redundante que aglutina el resto de imágenes es la figura del vidente, así como también los espacios de la provincia y las referencias a la dictadura. La repetición de estas figuras puede ser localizada en las varias anáforas que estructuran el texto y que permiten la transformación incesante del pasado, cada vez que un elemento redundante agrega algo más a lo recordado, como bien se puede observar en la siguiente cita con la repetición del verbo crecer:

> Crecimos con la voz baja de quien habla de muertos. Crecimos con el sonido de la radio de fondo: de cómo las canciones de amor se intercalaban con las noticias de las bombas […]. Crecimos con dibujos animados encendidos siempre, en la espera idiota

> de que terminaran todos esos programas evangélicos en las mañanas. Crecimos con un tren que pasaba a la hora para ir al puerto. Crecimos con los cerros incendiados de esos veranos tórridos […]. Crecimos levantándonos en la madrugada para subir al cerro a pie con nuestras madres y abuelas. (Bisama 2012: 48-9)

La anáfora de este párrafo enfatiza el tiempo que ha pasado el narrador y sus coetáneos en la provincia y, en medio de eso, las repeticiones introducen informaciones sobre los diferentes aspectos simbólicos y espaciales que constituyen el contexto del pueblo. Pero no solo la anáfora garantiza una relativa estabilidad de ciertos fragmentos del relato, sino que también algunas metonimias recurrentes. Tal es el caso de la imagen del vidente, la cual termina convirtiéndose en metonimia de Villa Alemana y de todo su pasado, pues la aparición de su cara en un *stencil* sobre un muro de la ciudad basta para activar la memoria. El rostro del vidente diseñado en los *stencils* hechos con moldes de láminas radiográficas de huesos humanos representa «su rescate como ruina resignificada» (Zamorano Muñoz 2016: 335) y como elemento que permite el montaje de diferentes imágenes que, en su combinatoria, generan nuevos significados sobre la realidad villalemanina. La distancia que confiere el tiempo y la escritura es lo que hace posible esa operación de montaje, puesto que solo una perspectiva ubicada en el presente, alejada de los hechos, lograría ver las asociaciones de sentido que suscita la figura del vidente y reunirlas en un mismo plano, donde ninguna imagen cancela a la otra. Así se puede apreciar en el siguiente ejemplo: «En la película, la historia del vidente será la excusa para contar la historia de dos niños perdidos que miraron la línea del tren como si se tratase del esqueleto seco de una serpiente que yace muerta entre los cerros» (Bisama 2012: 167). En realidad, el vidente es la excusa para contar toda la historia de *Ruido,* pues su figura funciona como un centro dislocado y desterritorializado en el que convergen todas las experiencias subterráneas del pueblo. Carece de un significado concreto y, por ello, es capaz de acoger una diversidad de elementos heterogéneos. En definitiva, el vidente es la encarnación del ruido indescifrable que determina la atmósfera de Villa Alemana. Asignar un sentido a la existencia del vidente es también darle uno al espacio que lo acoge. Incluso, la relación entre Miguel Ángel Poblete y Villa Alemana se presenta en un modo tan inseparable que, sin su presencia, el pueblo se convierte «en una sombra negra» (Bisama 2012: 147), pues era su excepcionalidad la que rescataba al lugar del vacío semántico.

En suma, el vidente representa la ciudad provinciana y, en la medida en que sintetiza elementos heterogéneos de esa realidad, actúa también como su metáfora a través de la cual emerge lo nuevo, lo todavía no dicho sobre Villa Alemana,

favoreciendo una «congruencia nueva en la organización de los acontecimientos» (Ricoeur, p. IX). De igual forma funciona la luz y la niebla como metáfora de la memoria que ordena «de nuevo los lugares y las cosas, modificando la velocidad, el modo en que vivíamos el relato de los hechos» (Bisama 2012: 33). El acto de contar también es metaforizado con la imagen de la luz, la cual «toma una forma física; se convierte en la luz blanca y muda de un proyector que no lanza ninguna imagen» (Bisama 2012: 164).

El asíndeton es otro recurso utilizado para descifrar el ruido inefable que envuelve la atmósfera del pueblo. Se presenta como enumeración que ensaya maneras posibles para determinar la composición de la realidad inaprensible:

> [la canción hecha por un adolescente en la que habla de la ciudad] a veces era solo una acumulación de viñetas: el momento en que se aparecía la Virgen, el sonido del viento frío colándose en los dormitorios comunes del hogar de niños, […], espejos que se trizan, amantes que dejan las habitaciones antes de que amanezca, televisores encendidos en teleseries mexicanas, […], el olor de la tintura de pelo, la estrechez de una casa de población, el sonido de la voz que viene del cielo pero que se vuelve cada vez más débil […]. (Bisama 138)

Luego el narrador comenta que hay algo hipnótico en la canción, impresión que se puede constatar a lo largo de la lectura del fragmento y que se genera, precisamente, por el montaje vertiginoso de imágenes que, al final, desembocan en el vidente, cuya figura termina dominando todas las otras imágenes. El asíndeton se muestra como uno de los recursos retóricos más adecuado para nominar el ruido, debido a que favorece la acumulación de alusiones que intentan describir su naturaleza. Como se observa en la siguiente cita, el asíndeton también contribuye a la transformación del espacio, puesto que convierte un cerro cualquiera de Villa Alemana en tierra santa:

> Hizo aparecer a la Virgen varias veces al día […]. Padeció, en el camino hacia la cumbre del cerro, el vía crucis completo de Cristo; fue sacudido por latigazos invisibles, cargó un madero invisible, fue ungido con una corona de espinas invisibles. Pidió que lo amarraran en una cruz y luego murió y resucitó. (Bisama 60)

Por lo tanto, así como la anáfora, la metonimia y la metáfora, el asíndeton permite la conversión de los espacios y la asignación de sentidos allí donde antes no había, lo cual es una operación propia de los procesos de resiliencia. En fin, los procedimientos retóricos empleados en la novela contribuyen a la resiliencia del relato porque funcionan como elementos textuales que otorgan estabilidad a los múltiples significados que se cuelan del ruido. En especial modo, las figuras

retóricas analizadas anteriormente funcionan como ejes donde se condensa el sentido y como mecanismos con los que el narrador logra resignificar la experiencia del trauma.

4.3. La construcción de un "nosotros" generacional

Si bien la novela está escrita a partir de la perspectiva de un adulto que revisa su pasado, la voz narrativa se refiere a un "nosotros" que incluye a sus contemporáneos. Este gesto contribuye a la resiliencia textual de la novela, porque construye un sujeto vaciado de sí y abierto a los otros y «a los posibles encuentros con el "exterior"» (Braidotti 2006 [2009: 202]). Así, la presencia de un narrador colectivo se presenta como alternativa a «un yo con voz dictatorial» (Amaro 2013: 112) que excluye la expresión de otros yoes. Por este motivo, el narrador construye su relato recogiendo las voces de otros habitantes del pueblo: así tenemos el testimonio de una seguidora del vidente, el de una adolescente sentada en el centro de la ciudad, el de un punk fanático de una banda de rock local, el de un joven que escribe una canción sobre el lugar o de la conductora de un furgón escolar quien

> nos refería con lujo de detalles los milagros, nos contaba del niño vidente del cerro que aspiraba neoprén cuando tuvo su encuentro con la Madre Santa. Lo decía todo mirando concentrada el camino, en aquel plano cuadriculado de una ciudad cuya modernidad alcanzaba apenas para un par de cuadras (Bisama 2012: 42).

Estas otras voces se convierten en elementos integrantes del testimonio del propio narrador y se comportan como piezas de un puzle que recomponen parcialmente el mapa del pueblo. Es por ello que, en su relato, el narrador construye una identidad afectiva interconectada con los otros, distanciándose del aislamiento atomizado, pero al mismo tiempo, reafirmando su singularidad en tanto es él quién da forma literaria al torrente de datos que pululan a su alrededor. No es casual que por ello Rojo vea en el "nosotros" del narrador un enmascaramiento de su interioridad (2015: 182), la cual puede ser comunicada solo despersonalizándola para volverla receptiva a los otros de su generación que también asistieron a los eventos relatados:

> Mientras, nosotros pedaleábamos. Nos comíamos el paisaje con las ruedas. A veces subíamos al cerro, pero no veíamos nada. […]. No había misterio alguno para nosotros en esos cerros. La multitud carecía de misterio. El pueblo era una distancia que podíamos recorrer en bicicleta. Lo conocimos así. (Bisama 65).

Si bien es cierto que las circunstancias no fueron las mismas para todos los coetáneos del narrador incluidos en el nosotros, la importancia de este ademán metapoético radica en legitimar un punto de vista subalterno mostrándolo como la mirada más privilegiada para dar a conocer la realidad de los lugares al margen del pueblo.

5. Conclusiones

La memoria, el trauma generacional producido por la dictadura militar y la vida en la provincia en ese contexto son temas que llevan inevitablemente a la novela a desarrollar un discurso sobre la resiliencia. Estos nudos temáticos determinan un modelo narrativo orientado hacia la flexibilidad estructural (expresada en la hibridez de géneros textuales que convergen en la narración) y hacia la reelaboración semántica de las experiencias dolorosas (por medio de mecanismos retóricos y la construcción de un narrador colectivo), las cuales están fuertemente ligadas al espacio en que se despliegan. Por lo cual cobra especial importancia el análisis de la representación literaria de los escenarios espaciales del pueblo, ya que entregan una llave de lectura que permite reconocer los afectos, las imaginaciones y los recuerdos que dan significado a vivencias que exigen ser contadas para intentar poner en palabras ese ruido indescifrable que las atraviesa. En suma, en la novela la resiliencia actúa como un proceso de otorgación de sentido y de transformación de la experiencia. La distancia temporal, que concede el acto de recordar, y la espacial, dada por una mirada que busca recuperar los detalles escurridizos de la atmósfera pueblerina, es la que hace posible la resiliencia, tanto a nivel temático como textual, puesto que aquella intuición neblinosa adquiere significado una vez que se toma conciencia de ella y se inicia a nombrarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Álvarez, I.

2012 "Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos". *Revista chilena de literatura* 87, 7-32.

Amaro Castro, L.

2013 "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente". *Literatura y Lingüística* 29, 109-129.

Bauman, Z.

2011 *Modernità liquida.* Trad. Sergio Minucci. Bari: Laterza.

Bisama, Á.
2007 "La película del fin del mundo. Apariciones y desapariciones de la Virgen de Villa Alemana". En *Dios es chileno.* Santiago: Planeta: Santiago.
2012 *Ruido.* Santiago: Alfaguara.
Braidotti, R.
2009 *Transposiciones: sobre la ética nómada.* Trad. Alcira Bixio. Barcelona: Gedisa.
Evans, B. – Reid. J.
2016 *Una vida en resiliencia. El arte de vivir en peligro*. Trad. Víctor Altamirano. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
Fabry, G. – Logie, I.
2017 "Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y cine hispanoamericanos contemporáneos". *HeLix* 10, 1-18.
Hoelscher, S. – Alderman, D. H.
2004 "Memory and place: geographies of a critical relationship". *Social & Cultural Geography* 5 (3), 347-355.
Lazo, N.
2013 "El murmullo de la memoria: sobre *Ruido,* de Álvaro Bisama". *Letras en Línea.* https://letrasenlinea.uahurtado.cl/el-murmullo-de-la-memoria-sobre-ruido-de-alvaro-bisama/, consultado en diciembre 2022.
Martín Morán, J. M.
2016 "El *Quijote* de 1615. Un modelo de resiliencia para la novela moderna". *Criticón* 127, 77-91.
Mazur, L.
2013 "Cultivating Resilience in a Dangerous World". En *The State of the World 2013: Is Sustainability Still Possible?*. Washington/Covelo/London: Island Press, 353-362.
Miranda Mora, M.
2020 "'Ahora me doy cuenta…'. Escrituras retroactivas de la infancia en el relato chileno actual". *Mapocho* 88, 106-123.
2021 "Muertos por muertos. Una lectura de tres novelas de Álvaro Bisama". *Perífrasis* 12 (23), 84-102.
Olea, C.
2020 "Deseo de pasado, deseo de escritura en tres narradores de la postdictadura chilena. Germán Marín, Alejandro Zambra y Álvaro Bisama". *Mapocho* 88, 340-355.
Reza Maqueo, T. N. J.
2022 "Literatura y resiliencia un estudio a partir de memorias literarias". *South Florida Journal of Development* 3 (2), 1819-1833.
Ricoeur, P.
1984 *Time and Narrative.* Trad. Kathleen Mclaughlin y David Pellaurer. Vol. I. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
Rioseco Perry, V.
2008 "La crónica: la narración del espacio y el tiempo". *Andamios* 5 (9), 25-46.

Rodríguez Magda, R. M.
Transmodernidad. Barcelona: Anthropos.
Rojo, G.
2015 "Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido,* de Álvaro Bisama". *Taller de Letras* 57, 175-194.
Zamorano Muñoz, R.
2016 "Mito-manía: mito, medios e historia en *Ruido* de Álvaro Bisama". *Estética, medios masivos y subjetividades.* Pablo Corro y Constanza Robles (eds.). Santiago: Instituto de Estética, 325-337.

FERNANDA PAVIÉ SANTANA

Università degli Studi di Bergamo
fer.pavie.santana@gmail.com
ORCID code: 0000-0002-7901-9200

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2720-2402, 2023, No 4 (4), 107–129

DOMENICO COPPOLA
Università della Calabria

Dritte Räume und Widerspenstigkeit der Natur: eine Studie zu den Wechselwirkungen zwischen Mensch und Raum in Robert Seethalers Roman *Ein ganzes Leben*

Third Spaces and the Recalcitrance of Nature: a Study of the Interactions between People and Space in Robert Seethaler's novel *A Whole Life*

Abstract

In diesem Artikel wird das komplexe und ambivalente Zusammenspiel zwischen Menschen und Raum/Natur im Roman „Ein ganzes Leben" (2014) von Seethaler (A Whole Life, 2017) untersucht. Diese Interaktionen können zu mehreren widersprüchlichen Ergebnissen führen, die weder die anthropozentrische Ausbeutung der Natur befürworten noch verurteilen. Dies legt die Vermutung nahe, dass der Raum in Seethalers Roman sich in einem ständigen Zustand des Wandels befindet und eher einer dritten Raumdimension ähnelt, die den Auswirkungen eines aggressiv voranschreitenden Prozesses nicht standhalten kann. Räume und Orte treten auf, um Atmosphäre und Handlung auf ambivalente Weise zu gestalten. Bestimmte räumliche Anordnungen im Text weisen entweder auf eine bevorstehende Bedrohung für die Natur und ihre Bewohner hin oder etablieren eine Verbindung zu den Erinnerungen der Charaktere oder zur natürlichen Kantianischen a priori-Welt. Schlüsselstellen, die diese oben genannten Dynamiken veranschaulichen, werden analysiert, um Seethalers Sichtweise auf die Funktionalität des literarischen Raums zu betonen. Das Hauptziel dieser Arbeit besteht darin, die räumlichen Elemente im Text zu untersuchen, um Einsichten in die Funktion des Raums und sein Verhältnis zu den Menschen zu liefern.

Schlüsselwörter: *Raum/Ort, Anthropozän, Seethaler, Natur*

Abstract

This paper explores the complex and ambivalent interplay between human agents and space/nature in Seethaler's novel *Ein ganzes Leben* [2014] (*A Whole Life*, 2017). These interactions lead to several contradictory outcomes that neither condone nor contest what could be

DOI: 10.25951/10573

defined as anthropocentric exploitation of nature. This gives rise to the idea that space, from Seethaler's point of view, might exist in a constant state of flux, akin to a third space dimension, unable to withstand the changes of an aggressively ongoing process, in which both resources and people are expected to participate and be sacrificed for a 'greater good'. Spaces and places come into play to ambiguously construe atmosphere and action. Certain spatial arrangements either foreshadow an impending threat or establish a nexus connecting the locus of memory and the natural Kantian *a priori* world. Key passages that showcase these dynamics will be analyzed to underscore the author's view on the functionalities of literary space.

Keywords: *Space/Place, Raum, Anthropozän, Seethaler, Nature*

1.1. Kritische Einführung

Im Rahmen des *Spatial Turn* gelang es den Vorläufern dieser Bewegung[1], den Raumbegriff zu revolutionieren und zu erneuern. Daraufhin folgt, dass im *Milieu* der *Cultural Studies* dem Raum, dem Ort und der Zeit-Raum-Kontinuum eine strukturelle Prominenz verliehen wurde (vgl. Soja 1996; 1999, Winkler et al. 2012 und auch Nieuwenhuis 2017).[2] Diesbezüglich stand man den poetologischen und künstlerischen Materialien der Vergangenheit kritisch gegenüber, um dabei die bis dahin vernachlässigte Funktion und Wechselbeziehung zwischen den menschlichen Kräften und raum- und örtlichen Elementen wiederherzustellen.[3] Schon 1928 stellte der bedeutende Anthropologe Helmut Plessner fest, dass „der lebendige Körper […] nicht in diesem Sinne gleichgültig gegen den Raum und die Zeit [ist]: er wächst und er altert" (Plessner 1975: 182). Er kündigt somit die Grundlage für eine substanzielle und gar strikte Interdependenz zwischen Raum, Mensch und Zeit an. Dabei übernimmt Plessner eine schon von Immanuel Kant initiierte Position, der in seinem Werk *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (Kant 1798)[4] zur Formulierung einer *geographischen Anthropologie* oder *anthropologischen Geographie* (vgl. Gäbler 2019: 11) beiträgt. Wenn man aus Kants und Plessners Position eine Raum-Mensch Beziehung versteht, die gleichzeitig

1 U.a Michel Foucault, Michel De Certeau und Henri Lefebvre.

2 S.a. Nieuwenhuis – Crouch (2017: 10-11): „The so-called spatial turn, originally a response to a long-standing privileging of time in the humanities and social sciences, has made explicit that we are 'intrinsically spatial as well as temporal beings, active participants in the production and reproduction of the encompassing human geographies in which we live'."

3 Für eine ausführlichere Untersuchung der historischen Entwicklung der Strömung, vgl. Elon (2019).

4 Vgl. Gruevska 2019: 11: „Die physiologische Menschenkenntnis geht auf Erforschung dessen, was die Natur aus dem Menschen macht, die pragmatische auf das, was er als freihandelndes Wesen aus sich selber macht oder machen kann und soll."

schöpft und sich schöpfen lässt – also eine dialektische Spannung –, so sollte man nun davon ausgehen, dass der Blickwinkel in diesem Aufsatz gerade diese Abhängigkeit befürwortet und sie als zentralen Faktor der Analyse verwendet.

Im Vordergrund dieser Studie zu Robert Seethalers Roman *Ein ganzes Leben* (2014) steht das Zusammentreffen der ökokritischen Wechselwirkungen zwischen Ort, Raum, Kultur und Mensch. Insbesondere liegt der Schwerpunkt in der Zweideutigkeit dieser Beziehung, die von einem Hin-und-her-Schwanken der Meinungsverschiedenheiten geprägt ist. Eine zureichende und eindeutige Stellung ist daher nicht explizit nachweisbar.

In dieser Untersuchung wird Seethalers Roman als Schauplatz der räumlichen „Möglichkeiten" dargestellt, in dem sowohl die Gefahren als auch hypothetischen Vorteile des Anthropozän – d. h. des Eingriffs des Menschen in die „freie", unbeanspruchte Natur – zum Vorschein kommen. Diese Ambiguität lässt sich somit, wie im Laufe dieser Ausführungen gezeigt wird, als Raumkonzeption eines kontinuierlichen *Dritten Raumes*[5] begreifen. Der Raum wird als ein kontinuierliches, immer wieder teilbares Kontinuum bezeichnet.[6] Innerhalb dieses Kontinuums sind Wandlung und Umwandlung eine feste Bedingung. Davon ausgehend sieht man also, dass sich im Werk Seethalers die Orte, der Raum, wie auch der literarische Raum funktionell dominierend behaupten und als Kernelemente der Handlung gelten.

1.2. Ein ganzes Leben

Ein ganzes Leben ist Seethalers[7] berühmtester Roman, mit dem er weltliterarischen Status erreicht hat. Das kurze Buch handelt von dem Leben Andreas Eggers und erzählt, wie schon der Titel vermuten lässt, alle Passagen seines Lebens. Das

---

5 Vgl. Bhabha (1990; 2004).

6 Spinoza (1978) begreift den Raum als Kontinuum und auch die Bewegung darin als etwas Kontinuierliches, d. h. „teilbar in immer wieder Teilbares".

7 Robert Seethaler, 1966 in Wien geboren, ist ein deutschsprachiger Schriftsteller und Schauspieler. Anfangs nur als Schauspieler tätig, führt er seit seinem literarischen Debüt mit dem Roman Die Biene und der Kurt (2006) ein künstlerisches Doppelleben. Anschließend folgen die Veröffentlichungen Die weiteren Aussichten (2008), Jetzt wird's Ernst (2010), Der Trafikant (2012 – erster Bestseller), Ein ganzes Leben (2014), Das Feld (2018) und Der letzte Satz (2020). Literarischen Erfolg erreichte er mit seinem Roman Ein ganzes Leben. Das Werk sicherte ihm auch zahlreiche Preise: 2015 erhielt er den Grimmelshausen-Preis; 2016 wurde er für den Man Booker International Prize nominiert, und im selben Jahr bekam er auch den Buchpreis der Wiener Wirtschaft; 2017 wurde er mit dem Anton Wildgans

Werk spielt in einem österreichischen Dorf am Fuße eines namenlosen Berges und erstreckt sich über einen Zeitraum, der vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis hin zu den 80er Jahren der technologischen Revolution reicht. Das einst einsiedlerische Dorf wächst beständig zu einer beliebten Touristenattraktion, was sowohl die wirtschaftlichen als auch die sozialen Bedingungen verändert.

Von klein auf misshandelt, wird Andreas Egger mit vier Jahren als Waisenkind von seinem entfernten Verwandten, dem Großbauer Kranzstocker, widerwillig aufgenommen. Eggers gerät aufgrund seines Stiefvaters öfters in Schwierigkeiten. Allerlei Kleinigkeiten werden mit körperlichen Misshandlungen bestraft, die somit dem jungen und verängstigten Andreas als normal erscheinen. Doch eines Tages bricht Kranzstocker rot vor Wut dem unschuldigen Jungen sein rechtes Bein, indem er ihm eine Unzahl von Hieben mit der Haselnussgerte zufügt. Was alles noch schlimmer macht, ist, dass trotz des Versuchs des Arztes, das Bein zu richten, Egger für den Rest seines Lebens hinken wird.

Obwohl seine Kindheit alles andere als ruhig und konfliktlos zu bezeichnen ist, wächst Egger zu einem starken Mann heran, der ausgerechnet dank seines krummen Beines wie kein anderer die Berge besteigen kann und er lernt so, sich mit ihnen vertraut zu machen. Und es ist gerade diese Begabung, mit der er sich trotz seiner körperlichen Beeinträchtigung für eine Stelle bei der Bergbahnbaufirma Bittermann&Söhne bewerben kann. Schnell wird er mit dem Vorgehen und den damit verknüpften Risiken dieser Arbeit bekannt. Der Seilbahnbau kann nur dadurch gelingen, dass sowohl die Bäume in der Umgebung abgeholzt als auch die natürliche Form des Gebirges durch Sprengungen entstellt werden. Die Detonationen in dieser Gegend bringen Egger mehrmals ins Grübeln, zumal bereits mehrere Unfälle dadurch verursacht wurden.

Nichtsdestotrotz schreitet Eggers Leben voran. Bald verliebt er sich in die Aushelferin eines Gasthauses, Marie, und wirbt um ihre Hand. Für diese Gelegenheit hat er einen spektakulären Antrag vorbereitet, auch dank der Hilfe seiner Mitarbeiter: Marie lehnt nicht ab.

Damit fängt Eggers glücklichste Zeit in seinem Leben an. Liebe, eine Familie gründen, ein kleines Unternehmen leiten waren hauptsächlich seine Wünsche. Als er jedoch eines Nachts in seiner Glückseligkeit von einem merkwürdigen Ge-

---

Preis ausgezeichnet, einer der wichtigsten Literaturpreise Österreichs. Es wurde 2015 von Charlotte Collins mit dem Titel A Whole Life ins Englische übersetzt. Mit der englischen Fassung gelang es Seethaler, sein Werk in die wichtigsten Weltsprachen übersetzen zu lassen: Arabisch, Türkisch, Spanisch, Französisch, sowie auch Italienisch, Holländisch, Norwegisch usw.

räusch aufgeweckt wird, platzen alle seine Träume. Eine niedergehende Lawine hat das Dorf vollkommen begraben. Drei Menschen kommen dabei ums Leben; unter diesen, seine Frau Marie.

Nach diesem Unglück macht sich der Protagonist auf die Suche nach einem neuen Sinn seines Lebens und während dieser Zeit bricht der Zweite Weltkrieg aus. Egger meldet sich freiwillig zum Kampfeinsatz. Abermals kommen seine Bergkenntnisse zum Einsatz, wodurch er sich einen Platz in der Armee sichert. Doch schon nach kurzer Zeit wird er Kriegsgefangener der Russen und acht Jahre festgehalten – bis ungefähr 1952.

Nach seiner Rückkehr ins Dorf wird er erst als Bergbegleiter tätig und scheint sich nur widerwillig an die Neuigkeiten des Fortschritts seines einst handwerklichen Dorfes anzupassen, bis er letztendlich stirbt.

2.1. Raum und Symbolik

Seethaler wird von Nadine Wisotzki (2021) als einer der sprachlich begabtesten Schriftsteller der Gegenwart beschrieben, der einen „vordergründig schlichten" und dennoch „tiefen" Stil besitzt. Sein anscheinend lakonischer Stil verleiht ihm bei den Rezensenten[8] den Titel des „Meisters der einfachen, aber erfahrungsreichen Geschichten", der mit seiner „Poetik des Minimalen" niemals ein „Wort zu viel" sagt und trotzdem „kein Detail zu wenig" angibt (vgl. Košenina 2017: 10). Ein ‚schlichter' Stil, der der Alltagssprache nahekommt, schließt jedoch keineswegs aus, dass in seinen Werken tiefgründige Themen angesprochen werden können.

Im Folgenden wird untersucht, welche Funktionen Seethaler in seinem Roman *Ein ganzes Leben* den Räumen und der Natur zuschreibt. Dabei wird veranschaulicht, wie er gleichzeitig die Chancen und Risiken des wirtschaftlichen Fortschritts behandelt. Jedes Element beeinflusst etwas anderes: Auch das, was als passiv oder unlebendig bezeichnet wird. In einer fast newtonschen Wechselwirkungskraft[9] kann auch das Unlebendige zum Leben erwachen – und von seiner einst passiven Rolle eine verhältnismäßig aktive übernehmen. Diese Idee wurde bereits in Amitav Ghoshs bahnbrechendem Werk *The Great Derangement* (2016) ausgelotet: „Who can forget those moments when something that seems

8 Wie z.B. Schmitz (2009).

9 Kräfte wirken immer wechselseitig. Übt A eine Kraft auf B aus, so übt B eine gleich große, entgegengesetzt gerichtete Kraft auf A aus. Die beiden Kräfte nennt man in diesem Zusammenhang Wechselwirkungskräfte.

inanimate turns out to be vitally, even dangerously alive? As, for example, when an arabesque in the pattern of a carpet is revealed to be a dog's tail, which, if stepped upon, could lead to a nipped ankle?" (Ghosh 2017: 3) Im Raum kann selbst die unorganische und unlebendige Natur zum Vorschein kommen und sich behaupten. Tod und Zerstörung sind dabei logische Folgerung von der Ausbeutung der Natur: keine Science-Fiktion (Ghosh 2017: 3) oder grundlose Behauptungen, sondern Teil des natürlichen Gemäldes der von Gesetzen geregelten Natur.

In Seethalers Werk findet Ghoshs Auffassung des Unorganischen ihre Anwendung. Berge, Wälder und der Raum im allgemeinen Sinne spiegeln öfters eine gewisse Stimmung wider, bereiten also den Leser auf ein darauffolgendes Ereignis vor. Dem geschickten Aufbau des Werkes liegt eine Raum-Symbol-Struktur zugrunde, die zielspezifisch gewisse räumliche Elemente symbolisch mit Gefühlen, Motiven und der Charakterentwicklung verknüpft.[10] Diesbezüglich wird der sichtbare Raum mehrmals von gewissen Elementen verdeckt, was als prophetische Ankündigung eines in der Zukunft liegenden Ereignisses wirkt. Man siehe dazu den folgenden Abschnitt:

> Drei Monate später saß Egger genau an dieser Stelle auf einem Baumstumpf und beobachtete, wie eine ***gelbliche Staubwolke*** den Taleingang verdunkelte, aus der sich gleich darauf der aus zweihundertsechzig Arbeitern, zwölf Maschinisten, vier Ingenieuren, sieben italienischen Köchinnen sowie einer kleineren Anzahl nicht näher zu benennender Hilfskräfte bestehende Bautrupp der Firma Bittermann & Söhne löste und sich dem Dorf näherte. [...] Der Trupp bildete nur die Vorhut einer Kolonne von schweren, mit Maschinen, Werkzeug, Stahlträgern, Zement und anderen Baumaterialien beladenen Pferdefuhrwerken und Lastwagen, die sich im Schritttempo über die unbefestigte Straße bewegte. Es war das erste Mal, dass im Tal das dumpfe Knattern von Dieselmotoren widerhallte. Die Einheimischen standen schweigend am Straßenrand, bis der alte Stallknecht Joseph Malitzer sich plötzlich seinen Filzhut vom Kopf riss und ihn mit einem Juchzer hoch in die Luft warf. Jetzt begannen auch die anderen zu juchzen, zu johlen und zu schreien. (Seethaler 2014: 10, meine Hervorhebung).

Gelbliche Wolken umgeben und verdunkeln das Dorf und ein störendes Stottern der Maschinen zieht Aufmerksamkeit an. Im Getöse des jubelnden Dorfes

---

10 Vgl. Müller – Weber (2013: 2): „Raumdarstellungen fungieren in literarischen Texten nicht nur als handlungskonstituierende Settings. Vielmehr übernehmen sie oftmals allegorische, poetologische oder auch epistemologische Funktionen: Sie können die Atmosphäre der Schauplätze und des Werks selbst prägen, die Narration steuern oder der Figurencharakterisierung dienen. Topographische Beschreibungen können aber auch Emotionen stimulieren und steuern oder – beispielsweise durch die Etablierung oder das Spiel mit raumsemantischen Oppositionen – kulturelle Wissensordnungen (mit)konstituieren bzw. Hinterfragen."

zeigen sich nur unklare, zweideutige Angaben, die insbesondere das „Juchzen", und „Schreien" aufweisen. Handelt es sich um bloßes Jubeln oder um eine ambivalente Vorahnung? Angesichts dessen sollte Eggers erste Reaktion auf die Ankunft der Seilbahnfirma betrachtet werden, die folgendermaßen beschrieben wird:

> […] Luftseilbahn, in deren lichtblauen Holzwaggons die Menschen den Berg hinaufschweben und den Panoramablick über das ganze Tal genießen würden. Es war ein gewaltiges Vorhaben. Über eine Länge von fast zweitausend Metern würden Drahtseile den Himmel durchschneiden, fünfundzwanzig Millimeter dick und ineinander verschlungen wie Kreuzottern bei der Paarung. Ein Höhenunterschied von tausenddreihundert Metern musste überwunden, Schluchten mussten überbrückt und Felsüberhänge gesprengt werden. Mit der Bahn würde auch die Elektrizität ins Tal kommen. Über sirrende Kabel würde der elektrische Strom heranfließen und die Straßen und Stuben und Ställe würden auch nachts in warmem Licht erstrahlen. An all das und an noch viel mehr dachten die Leute, während sie ihre Hüte warfen und ihre Juchzer in die klare Luft hinausstießen. Egger hätte gerne mitgejubelt, doch aus irgendeinem Grunde blieb er auf seinem Baumstumpf sitzen. *Er fühlte sich bedrückt, ohne zu wissen, warum.* (Seethaler 2014: 11, meine Hervorhebung)

Der Seilbahnbau kann als nichts anderes als eine Tätigkeit gesehen werden, die Gewalt gegen die Natur ausübt. Andererseits wird damit nicht nur der Transport vereinfacht, sondern auch der Modernisierungsprozess des kleinen Dorfes angestoßen. Dem naturliebenden Egger kommt dies als Vorzeichen einer kommenden Tragödie vor. Wie der Anblick des Dorfes wird auch seine eigene Meinung von den gelben Wolken verdunkelt, fast wie eine Vorahnung, als *memento* zukünftiger Qualen. Das ambivalente Geschrei seiner Landsleute stellt deshalb kein allgemeines Jubeln dar, sondern ein natürliches Echo des Widerstands der sprachlosen Natur, die den Dieselmotoren, Sprengungen und Abholzungen widerspenstig entgegentritt. Egger kann den Fortschritt zulasten der Natur nicht billigen, und was zuerst in seinem Empfinden als Ungewissheit und Unklarheit gegenüber der Neuheit galt, rechtfertigt sehr bald seine ambivalente Stimmung.

> Über den Nachthimmel rasten schwarze Wolken und dazwischen schimmerte immer wieder ein blasser, unförmiger Mond hervor. Egger stapfte ein Stück die Wiese hinauf. Dann hörte er ein tiefes, anschwellendes Grollen und nur einen Augenblick darauf begann die Erde unter seinen Füßen zu zittern. Plötzlich war ihm kalt. Binnen Sekunden erhob sich das Grollen zu einem durchdringenden, hellen Ton. Egger stand regungslos und hörte, wie der Berg zu singen begann. Dann sah er in einer Entfernung von etwa zwanzig Metern etwas Großes, Schwarzes lautlos vorbeihuschen, und noch ehe er begriffen hatte, dass es ein Baumstamm war, rannte er los. Er rannte durch den tiefen Schnee zum Haus zurück und rief nach Marie, doch im nächsten Moment packte ihn etwas und hob ihn hoch. Er fühlte, wie er davongetragen wurde, und das Letzte, was er sah, ehe ihn eine dunkle Welle überspülte, waren seine Beine, die über

> ihm in den Himmel ragten, als hätten sie die Verbindung zum Rest des Körpers verloren. (Seethaler 2014: 41)

Genauso wie bei der Ankunft der Maschinen im Dorf stehen auch in diesem Abschnitt die Wolken im Vordergrund, die die Sicht eines natürlichen „Etwas" verdecken. Seethaler täuscht den noch nichts ahnenden Leser und baut die Szene geschickt auf.[11] Mit einem quasi poetisch wirkenden Bild verleiht er dem Mond einen Schleier, der dank der Wolken magisch schimmert. Dieses Lichtspiel wird jedoch von dem plötzlichen „Grollen" und „Beben" des Berges unterbrochen; auch das für Gesang gehaltene Toben ist nun durchschaubar. Dieses Mal gibt es keinen Platz für Interpretationen: Die Lawine zerstört das Dorf und Marie, Eggers Frau, stirbt auf tragische Weise.

Seethaler verwendet das gleiche Vorgehen in Bezug auf Eggers Erinnerungen. Während er die ihm von seinem Stiefvater zugefügten körperlichen Misshandlungen tapfer abschüttelt und diese anscheinend keine echte Wirkung auf ihn haben, werden seine Erinnerungen an den Tod der Ahnl[12] viel sensibler dargestellt:

> In dem Raum war es stockfinster, die Fenster waren abgedunkelt und die Wände mit schwarzen Tüchern verhängt. Die Hände der Ahnl waren über einem hölzernen Rosenkranz gefaltet, ihr Gesicht wurde von zwei flackernden Kerzen beschienen. Schnell verbreitete sich im ganzen Haus der Verwesungsgeruch, draußen brütete der Sommer und die Hitze drang durch alle Ritzen in die Totenkammer. Als schließlich der von zwei riesigen Haflingern gezogene Totenwagen kam, versammelten sich die Bauersleute ein letztes Mal um die Leiche, um Abschied zu nehmen. (Seethaler 2014: 16)

Noch einmal verwendet der Autor die Verdunklung und Verdeckung des sichtbaren Raumes, um raumsymbolisch die Idee der Trauer, der Bedrückung oder der Vorahnung in den Vordergrund zu rücken. Im Raum seiner Erinnerungen gedenkt Egger der Ahnl, der einzigen Person, die ihm während seines Auf-

---

[11] Amitav Ghosh spricht von einer „predictability" und „improbability" (2017: 15-24), also einer gewissen (Un-)Vorhersagbarkeit: Anhand der Angaben des Texts kann der Leser das folgende Geschehen nicht vorwegnehmen und wird vom Geschehen überrascht.

[12] Der Text weist mehrmals darauf hin, dass die Ahnl die einzige ist, die sich um Egger kümmert: „Er war ein Geschöpf, das zu arbeiten, zu beten und seinen Hintern der Haselnussgerte entgegenzustrecken hatte. Einzig die alte Mutter der Bäuerin, die Ahnl, hatte hin und wieder einen warmen Blick oder ein freundliches Wort für ihn übrig. Manchmal legte sie ihm ihre Hand auf den Kopf und murmelte ein kurzes Behütdichgott. Als Egger während der Heumahd von ihrem plötzlichen Tod erfuhr – sie hatte beim Brotbacken das Bewusstsein verloren, war vornübergekippt und mit dem Gesicht im Teig erstickt –, ließ er seine Sense fallen, stieg wortlos bis über die Adlerkante hinweg und suchte sich ein schattiges Plätzchen zum Weinen." (Seethaler 2014: 15-16)

enthaltes bei der gewalttätigen Pflegefamilie Kranzstocker auch wirklich wohlgesonnen war.

Die Verdunklung der Sichtbarkeit des Raumes lenkt das Geschehen narrativ und wird als Erzähltechnik der Raumwahrnehmung benutzt. Der dunkle und verdeckte Raum spiegelt Eggers Leid wider. Seethaler verwendet in diesem Fall raumreferentielle Angaben, um eine symbolische Stimmung der Bedrücktheit herzustellen (vgl. Dennerlein 2009: 75-83).

2.2. Natur als ausnutzbarer Raum

Wie im Folgenden gezeigt wird, ist die Darstellung der Wechselwirkungen des Verhältnisses zwischen Menschen und Raum das zentrale Thema in Bezug auf die Raumgestaltung in Seethalers Roman. Kann die rücksichtslose, lediglich lukrativ-orientierte Ausnutzung der Orte die Rebellion der Natur, die sich gewalttätig gegen den konsumfixierten Angriff stellt, rechtfertigen? Diesbezüglich werden durch gewisse im Buch beschriebene Tätigkeiten die Risiken solcher Operationen zum Vorschein gebracht. Der Eintritt in das Anthropozän[13], das sich im Werk durch die aggressive Entholzung und die Sprengung natürlich-geologischer Formen auszeichnet, wird somit kritisch behandelt. Bei diesem ökokritischen Motiv könnte es sich tatsächlich um eine Warnung des bergeliebenden Autors handeln, der auch in seinem neuesten Roman, *Der letzte Satz* (2020), anhand des Protagonisten Gustav Mahler seine Neigung zu den Bergen bekundet. Jedoch wird im Vorgang der naturinvasiven Angriffe der Industrialisierung auch das Profitable und dessen positiver Einfluss auf die Technologie aufgewiesen, was demzufolge die eigentliche Stellung des Werkes zur räumlichen Exploitation nicht wirklich verdeutlicht. Besonders auffällig ist dieser Abschnitt, worin ein verwirrtes Hin-und-her-Schwanken der Meinung geschildert wird:

---

[13] Vgl. Kersten (2014) und Gebhardt (2016); Paul Crutzen hat in seinem ursprünglichen „Nature-Artikel" sowie gemeinsam mit anderen Autoren (z.B. Steffen et al. 2007; 2011) darauf hingewiesen, dass der Mensch seit Beginn der Industrialisierung seine Umwelt nicht nur lokal, sondern erstmals auch global verändert hat. Als wichtigste Veränderung sieht er den globalen Klimawandel aufgrund der Erhöhung der atmosphärischen Konzentration von Treibhausgasen (CO_2 und Methan, aber auch anderen Gasen). Daneben benennt er das antarktische Ozonloch, die zunehmende Versiegelung der natürlichen Umwelt, die Ausbeutung der Meere durch die Fischerei, Transformationen von Landschaften (z.B. durch Deichbauten oder Flussumlenkungen).

> In seinem Herzen spürte er ein eigenartiges Gefühl der Weite und des Stolzes. Er fühlte sich als Teil von etwas Großem, etwas, das seine eigenen Kräfte (eingeschlossen seine Vorstellungskraft) bei weitem überstieg und das, wie er zu erkennen glaubte, nicht nur das Leben im Tal, sondern irgendwie auch die ganze Menschheit voranbringen würde. Seitdem vor wenigen Tagen die Blaue Liesl bei ihrer Probefahrt vorsichtig ruckelnd, jedoch ohne weitere Zwischenfälle zum ersten Mal emporgeschaukelt war, schienen die Berge etwas von ihrer ewiggültigen Mächtigkeit eingebüßt zu haben. (Seethaler 2014: 37)

In dieser signifikativen Passage kommen sowohl Eggers pantheistische Liebe für die Natur vor als auch das Vorhaben, an dem Fortschrittsvorgang des Dorfes teilzunehmen und ihn mitzuerleben, zum Ausdruck. Von Stolz überfüllt kann Egger das vorwarnende Schaukeln der Gondeln trotzdem nicht ignorieren; auch der einst mächtig wirkende, unsterbliche Berg scheint sich an die erzwungenen Veränderungen nur ungern anzupassen. Vor- und Nachteile sind gleichzeitig im selben Abschnitt konzentriert und fungieren in diesem Fall als perfekte *mise-en-abyme* des ganzen Werkes: Eine makellose, unberührte Natur verteidigen oder doch die Schilderung eines Raumes, der ausgebeutet werden sollte und sich den Capricen der Menschen beugen muss? Die Ansichten scheinen im Zwiespalt zu liegen.

Obwohl eine klare Stellung schwer ausfindig zu machen ist, ist in Seethalers Werk eine Darstellung der Mensch-Natur-Dialektik explizit nachweisbar. Seethalers Roman kann als „symbolischer" Raum betrachtet werden, worin die Möglichkeiten des Mensch-Raum Verhältnisses auslotet werden, um tatsächlich zu einer sozial-kritischen, ja sogar ökokritischen Anklage zu führen.[14] Dennoch verwandelt sich das kleine, handwerkliche Dorf gleichzeitig in eine wirtschaftlich prächtige Einheit – was im Grunde nur dank der Ausbeutung und des kapitalistischen Bestrebens der Seilbahnfirma zustande kommt.

Im Vordergrund dieser kritischen Behandlung stehen insbesondere zwei verschiedene Ansätze zur Raumkenntnis, nämlich die von Michel Foucault und Michel De Certeau. Mit den Beiträgen Foucaults und De Certeaus (vgl. Elon 2019: 207) kommt es zum ersten Mal zu einer deutlichen Unterscheidung der Raumwahrnehmung. Foucault definiert die „Heterotopie" als „Ort der Verschiedenheit"[15] bzw. als „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kul-

---

[14] Vgl. Hellman (2008: 10): „spezifische Räume des Konsumierens zu untersuchen, sondern auch die Möglichkeit des Konsumierens von Räumen als solche mit ins Kalkül zu ziehen."

[15] Oder auch, „Anderer Ort".

tur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können" (Foucault 1993: 39). Heterotopien sind Gegenplatzierungen, in denen „wirkliche" Plätze sowohl gezeigt als auch bestritten werden können. In diesem Sinne kann Seethalers Werk als eine Art Heterotopie verstanden werden: ein literarischer Raum, der die Grenzen und Möglichkeiten des wirklichen (bzw. real existierenden) Raumes kritisch behandelt (vgl. Tetzlaff 2016).

De Certeau schließt sich an Foucaults Raumwahrnehmung an. Orte entstehen, wenn „[…] man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen: Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten […]." (De Certeau 1988: 218). Ein „Ort" sei dementsprechend der räumliche Rohstoff, aus dem sich ein kulturell erbauter „Raum" erzeugt. Diese Idee wurde teilweise auch vom gegenwärtigen Geografen Yi-Fu Tuan erläutert, der unter den Begriffen „Space" und „Place" zwei verschiedene Dimensionen versteht. Während „Space" als Ort bezeichnet wird, ist „Place" eine menschlich geplante Verwendung, von Nutzung und Kultur geprägte Gestaltung des Ortes.[16] *Space* ist die anspruchslose, nicht eingerahmte Freiheit; also der Ort der Möglichkeiten. *Place* "[is a] center […] of felt value where biological needs, such as those for food, water, rest, and procreation, are satisfied." (Tuan 1977: 4). Raum ist demnach eine vom Ort bestimmte Form der räumlichen Aufteilung.

Hieße das, dass der bereits umgestaltete Stoff nicht zurückverwandelt werden könnte? Mitnichten. Nach De Certeau handelt es sich um *reversible* Einheiten: Bereits erschaffene Räume könnten sich beliebig fragmentieren und abermals ihre ursprüngliche Form einnehmen. Andererseits kann dieser Vorgang auch aufgrund des menschlichen Eingriffs in die Natur und der eventuellen Gegenwirkung auf natürliche Weise zustande kommen – dies ist der Fall der Berge in Seethalers Roman. Wird also der Raum als rein benutzbarer „Rohstoff" behandelt, so kann diese Bedingung sowohl technologische Vorteile im Sinne der allgemeinen Verbesserung der *quality of life* verursachen als auch zerstörerische Folgen haben, im Sinne des goetheschen „Veloziferischen" (vgl. Bryan 2021). Das alles kann in Seethalers Werk aufgespürt werden und aus diesem Grund steht im Zentrum

[16] Vgl. Tuan (1977: 3): "There is no space for another building on the lot. The Great Plains look spacious. Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other."

dieser Analyse eine Unterscheidung zwischen Ort, Raum und Mensch und deren ambivalentes Zusammenwirken.

Dementsprechend stellen die Betreiber der Seilbahnfirma eine Position gegenüber der Natur dar, die den Raum als „Ort" (*Space*) definiert und ihn als einen leblosen Rohstoff versteht:

> »Aber komm mir bloß nicht auf die Idee, dass das was mit den Sprengungen zu tun hat. Die letzte Sprengung war ein paar Wochen vor der Lawine!«. »Komm ich nicht«, sagte Egger. Der Prokurist legte seinen Kopf schief und sah eine Weile zum Fenster hinaus. *»Oder glaubst du vielleicht, dass der Berg ein Gedächtnis hat?«*, fragte er unvermittelt. Egger zuckte mit den Schultern. Der Prokurist beugte sich zur Seite, machte ein gurgelndes Geräusch und spuckte in einen Blechnapf, der zu seinen Füßen stand. »Also gut«, meinte er schließlich. »Die Firma Bittermann & Söhne hat bislang siebzehn Seilbahnen gebaut und du kannst mir glauben, es werden nicht die letzten sein. Die Leute sind ganz verrückt danach. (Seethaler 2014: 47, meine Hervorhebung)

Diesem Ansatz nach kann (und sollte) alles in der Natur verwendet werden, um das Potential der Erde völlig auszunutzen und wirksam zu machen. Der Raum, die Natur, das Unorganische wird lediglich als benutzbares, als architektonisch ausnutzbares Element betrachtet (Meisenheimer 2004: 14), dem allerlei „Lebendiges" entrissen wird. Der Prokurist agiert apologetisch. Nach der Lawine und dem Tod von Eggers Frau versucht die Firma jegliche Spuren der eigenen Verantwortung zu verwischen. Die Berge, die in der Wahrnehmung der Betreiber unorganisch und nicht-menschlich sind, haben kein Gedächtnis: Sie könnten sich niemals für die Invasion in das natürliche Gleichgewicht rächen. Das Vorgehen der Seilbahnfirma wird übrigens von der allgemeinen Begeisterung eines in die Strömung der Industrialisierung hineingezogenen Dorfes gerechtfertigt. Hierbei werden eventuelle und zufällige Unfälle nicht dämonisiert, sondern für fast „notwendige" Unbeständigkeiten gehalten:

> In Wahrheit waren es jedoch weit mehr, die ihr Leben für den seit den Dreißigerjahren immer schneller expandierenden Seilbahnbau ließen. »Für jede Gondel geht einer unter die Erd«, hatte Mattl einmal in einer seiner letzten Nächte gesagt. Doch da hatten ihn die anderen Männer schon nicht mehr so richtig ernst genommen, weil sie dachten, das Fieber hätte ihm bereits den letzten Rest Verstand aus dem Hirn gebrannt. (Seethaler 2014: 36)

Zerstörung und Progress gehen in ihrer Wahrnehmung Hand in Hand; es ist also ein notwendiger Kompromiss der Bewerkstelligung des Fortschritts, der auf machiavellistische Weise die Natur und die Menschen als funktionale Mittel, als

etwas Selbstverständliches, *a priori* für immer Vorhandenes und auf ewig Verwendbares behandelt (Hellmann 2008: 9).[17]

In einer anderen Position befindet sich jedoch Andreas Egger, der die Natur als „Raum" (*Place*) sieht, als „lebendiges", unbestreitbares Fundament, das von sich selbst aus schon perfekt und vollkommen ist – eine Mimikry pantheistischer Philosophien: „»Weiß ich nicht«, sagte Egger. Über diese Frage hatte er noch nie nachgedacht, und eigentlich lohnte es sich seiner Meinung nach auch nicht, auf derartige Dinge Zeit und Gedanken zu verschwenden. »Die Erde ist die Erde, und wo man liegt, bleibt sich gleich«". Entsprechend seinem schon im vorherigen Abschnitt zum Ausdruck gebrachten Unmut, befürwortet Egger die Idee, dass die Natur ein Bestandteil des Lebens ist. Bedrückt tritt er dem Eingang der Maschinen entgegen, die den „ewigen", unveränderbaren Berg durch Sprengung entstellt haben. Seine Vorahnungen verwirklichen sich dann, als die Lawine sowohl sein Dorf als auch seine Familie in die Katastrophe führt.

Die Positionen von Egger und des Betreibers der Seilbahnfirma sind von Anfang an markant unterschiedlich, wie es mehrmals im Werk erläutert wird. Doch besondere Achtung verleiht Seethaler den Vorstellungen der Arbeitsgefahren, indem das obengenannte, nicht-vorhandene Gedächtnis der Natur tatsächlich zum Vorschein kommt. Das erste Beispiel wird anhand eines Unfalls während der Sprengungen angeführt. Eine Spannung in der mit Schnee bedeckten und wegen der Explosionen geknickten Zirbelkiefer beendet kurzfristig alle Karriereambitionen des Gustl Grollerers:

> Im Frühjahr, nachdem die Schneeschmelze eingesetzt hatte und es überall im Wald geheimnisvoll zu tropfen und zu gluckern begann, geschah ein Unglück in Eggers Trupp. Beim Bearbeiten einer unter den Schneemassen umgeknickten Zirbelkiefer löste sich mit einem scharfen Knall die Spannung im Holz und aus dem Stamm federte ein mannshohes Splitterstück heraus und schlug dem jungen Holzhacker Gustl Grollerer seinen rechten Arm ab, den er unglücklicherweise schon wieder zum nächsten Axthieb hoch über den Kopf gehoben hatte. Grollerer fiel um und starrte auf seinen Arm, der zwei Meter weiter auf dem Waldboden lag und dessen Finger immer noch den Hackenstiel umklammerten. Für einen Moment senkte sich eine merkwürdige Stille über das Geschehen und es schien, als würde der ganze Wald in Atemlosigkeit erstarren. Schließlich war es Thomas Mattl, der sich als Erster wieder regte. (Seethaler 2014: 33)

[17] Vgl. Hellman (2008: 8): „Offenbar galt der Raum, in dem Konsum geschieht, vorkommt, sich ereignet, als derart selbstverständlich, a priori immer schon vorhanden, daß man ihn über Jahrzehnte hinweg übersehen hat – so wie es den Fisch nicht kümmert, daß Wasser ihn umgibt."

Der umgeknickte Baum zerbricht und schießt in Richtung Gustl Grollerer ein Splitterstück, das ihm dabei den rechten Arm abtrennt. Nach dem lauten Knall des Baumes herrscht eine ruhige, fast poetische Stille im Bergwald. Die Natur hat sich endlich von den Krallen ihres Schinders befreit und ihn überwältigt. Eine unvermeidliche Reaktion der Natur beschert dem ahnungslosen Arbeiter einen getrennten Arm und vergilt somit passend Gleiches mit Gleichem. Seethaler bildet auf dieser Weise einen Kontrast zwischen der Stimmung dieser Szene und der Auswirkung des Unfalls. Es handelt sich in diesem Fall um die erste Anspielung auf die Widerspenstigkeit der Natur. Eine Natur (und ein Raum), die sich nicht unterdrücken lässt, die lebendig am weltlichen Spiel teilnimmt.

Dient jedoch dieser Vorfall als Mahnung, so kann man andererseits nicht von einer zornigen Rache der Natur absehen. Sie lässt auf die Nebenwirkungen, die durch die Sprengungen verursacht werden, gar nicht warten:

> Er kniete im Schnee und überblickte die vom Mond beschienene Fläche, auf der sein Haus gestanden hatte. Er rief den Namen seiner Frau in die Stille hinaus: »Marie! Marie!« Er stand auf und ging ziellos auf seinem Grundstück herum. Unter einer knietiefen Pulverschicht war der Schnee hart und glatt wie von einer Walze gepresst. Überall verstreut lagen Dachschindeln, Steine und zerbrochenes Holz. Er erkannte den Eisenring seines Regenfasses und gleich daneben einen seiner Stiefel. An einer leicht erhöhten Stelle ragte ein Stück des Schornsteins aus dem Boden. Egger ging ein paar Schritte weiter, dorthin, wo er unter sich den Eingang vermutete. Er fiel auf die Knie und begann zu graben. Er grub, bis seine Hände bluteten und sich der Schnee unter ihm dunkel färbte. Als er nach einer Stunde etwa anderthalb Meter tief gekommen war und einen von der Lawine zerrissenen, wie einzementierten Dachbalken unter seinen wunden Fingern spürte, hörte er auf zu graben. Er richtete sich auf und blickte in den Nachthimmel hoch. Dann fiel er mit dem Oberkörper nach vorne und legte sein Gesicht in den von seinem Blut durchtränkten Schnee. (Seethaler 2014: 43)

Die Lawine tobt rasend durch das Dorf, bedeckt und zerstört es, wirft Steine, Dachschindeln und Holz durch die Gegend. Eine stürmische Explosion fegt alles weg. Der Raum hat seine Position als lebendiges Wesen behauptet und tragisch bewiesen, wie Mensch und Natur in einem strikten und gleichberechtigten Verhältnis stehen und bleiben sollten. Die Verwüstung versursacht hauptsächlich materiellen Schaden; nur drei Leute sterben dabei – ausgerechnet auch Eggers Frau Marie. Dahinter kann allerdings eine narrative Strategie der Ablenkung liegen. Durch den Tod Maries wird kurzzeitig allerlei Aufmerksamkeit vom eigentlichen Schaden des Dorfes weggelenkt. Gestorben sind nicht nur drei Leute, sondern

> [d]ie Schäden waren verheerend, weit schlimmer noch als nach dem großen Schneesturz von achtzehnhundertdreiundsiebzig, an den sich ein paar der Dorfältesten im-

> mer noch zu erinnern glaubten und von dessen sechzehn verschütteten Seelen sechzehn in den Hausaltar des Ogfreiner-Hofes geritzte Kreuze ein stummes Zeugnis ablegten. Vier Höfe, zwei große Heuschuppen, die kleine Wildbachmühle des Bürgermeisters sowie fünf Arbeiterbaracken und eine der Lagerlatrinen wurden von der Lawine gänzlich ruiniert oder zumindest in größeren Teilen beschädigt. Neunzehn Rinder, achtundzwanzig Schweine, zahllose Hühner und die sechs einzigen Schafe des Dorfes fanden ihren Tod. Mit dem Traktor oder mit bloßen Händen wurden ihre Kadaver aus dem Schnee gezogen und gemeinsam mit dem nicht mehr verwertbaren Trümmerholz verbrannt. Noch tagelang hing der Gestank von verbranntem Fleisch in der Luft und überdeckte den Geruch des Frühlings, der nun endgültig einzog, die Schneemassen zum Schmelzen und somit das ganze Ausmaß der Katastrophe zum Vorschein brachte. (Seethaler 2014: 45)

Der Erzähler beschreibt hier nicht nur den Gesamtschaden durch die Lawine, sondern deutet auch auf ein ähnliches, vergangenes Ereignis hin. Schon knapp sechzig Jahre zuvor hatte ein Schneesturz das Dorf beschädigt; die Erinnerung an dieses Unglück lebt weiterhin unauslöschlich in den Gedanken (und im Gedächtnis) der Dorfältesten. Die Situationen sind kaum vergleichbar, da es diesmal einen weitaus schlimmeren Effekt auf die kleine Gesellschaft hat. Häuser, Vieh und jene Verbesserung der *quality of life* werden ausgelöscht. Aus einem kulturell umgewandelten Raum wird freilebende, lebendige Natur.[18] Seethaler spiegelt hier einwandfrei die decerteaus´sche Perspektive der Reversibilität der Räume wider, wodurch sich Räume (d. h. *Places*) beliebig in Orte (d. h. *Spaces*) und umgekehrt verwandeln können (De Certeau 1988: 219). In diesem Sinne widerspricht der Raum auf selbständige Weise der Aussage des Prokuristen, nach der die Berge kein Gedächtnis besitzen und sich daher nicht an die Eingriffe erinnern und sich dagegen wehren könnten. Aus Raum wird wieder Ort, aus einst eroberter Natur eine vom Schlummer wiedererwachte Eroberin.

2.3. Dritter Raum und das Veloziferische

Bisher wurden grundsätzlich die räumlichen Elemente nachgezeichnet, die entweder den Roman als „heterotopischen", experimentellen Raum definieren oder einen Auffassungsunterschied bei der Begriffskonstellation von Ort und Raum hervorheben. Im Werk ist auch von Belang, wie sich das Dorf, zunächst

---

[18] Vgl. Elon (2019: 202): „Hier kommt erst die umfangreiche Problematik zum Vorschein, die mit dem Begriff des Körpers einhergeht: Ein Körper kann sowohl ein unbelebter Gegenstand, Objekt unter Objekten sein als auch der klar davon abzugrenzende biologische Körper, im Speziellen schließlich der menschliche Körper."

von einer früheren handwerklichen, fast einsiedlerischen Denkweise dominiert, zu einem hoch industriell entwickelten, stark technologisch geprägten Gebiet verwandelt. Durch die Arbeiten der Seilbahnen und Gondeln geht das Leben im Dorf voran und fängt an zu blühen.

In diesem Sinne ist Seethalers Perspektive, die den Aufschwung des Dorfes kennzeichnet, zwiespältig. Egger erlebt die von Hans Blumenberg bezeichnete Störung der Lebenswelt (Blumenberg 2010: 39). Die Lebenswelt in der Lehre Blumenbergs schildert eine spezifische Zeit- und Ort-Konstellation, die anhand einer gewissen Interpretation des variablen Sachverhaltes ein komplexes, dem Subjekt eigenes Lebenssystem entwirft. Die Störung besteht in dem Einzug von einem oder mehreren unpassenden Elementen und gleicht in diesem Fall einer Diskontinuität, einer Unregelmäßigkeit des Systems, die Eggers Weltbegriff verwirrt und unsicher macht. Während Eggers kurzen Ausflugs aus dem Dorf wird diese Verwirrung besonders hervorgehoben:

> An der Endstation stieg er aus. Er ging ein paar Schritte über eine von Unkraut bewachsene Betonfläche, dann blieb er stehen. Er wusste nicht, in welche Richtung er gehen sollte. Der Platz, auf dem er stand, die Bänke, das niedrige Stationsgebäude, die Häuser dahinter sagten ihm nichts. Er tat noch einen zögerlichen Schritt und blieb wieder stehen. Es fröstelte ihn. Bei seinem überstürzten Aufbruch hatte er vergessen, eine Jacke überzuziehen. Er hatte nicht daran gedacht, einen Hut aufzusetzen, und er hatte die Hütte nicht abgeschlossen. Er war einfach losgerannt und das bereute er nun. Irgendwo weit weg war Stimmengewirr zu hören, das Rufen eines Kindes, dann das Knallen einer Autotür, das anschwellende und schließlich schnell leiser werdende Geräusch eines Motors. Egger zitterte jetzt so stark, dass er sich gerne irgendwo festgehalten hätte. Er blickte auf den Boden und wagte nicht, sich zu bewegen. Vor seinem inneren Auge sah er sich selbst dort stehen, einen alten Mann, nutzlos und verloren, mitten auf einem leeren Platz, und er schämte sich wie noch nie in seinem Leben. (Seethaler 2014: 85)

Die knappen, schnell hintereinander flimmernden Bilder lösen ein synästhetisches Durcheinander aus, das symbolisch mit Eggers eigener Verwirrung resoniert. Er muss sich mit dem Veloziferischen[19] auseinandersetzen, jedoch ist er ihm nicht gewachsen. Die überall vorbeiflitzenden Autos, die knatternden Motoren und die Lebendigkeit dieser neuen Generation erweisen sich als eine Störung

[19] Vgl. Norton (2021: 113; 116): "The lexeme veloziferisch (velociferian) was first coined by Goethe in an unsent letter from 1825 […] Das Veloziferische marks a dangerous speed at which organic growth is outpaced by the rapid acceleration of technological development; The term veloziferisch marks the transgression of a limit point beyond which the speed of technological and communication systems proves destructive to natural growth and individuation."

seiner Lebenswelt. Sein tobsüchtiger Rückzug wird zum Beweis seiner Unfähigkeit, als eigentlicher Bestandteil an dieser neuen, technologischen Welt teilnehmen zu können:

> Obwohl Egger in seinem Leben diesbezüglich manche Überlegungen angestellt hatte, schaffte er sich nie ein Fernsehgerät an. Meistens hatte er kein Geld oder keinen Platz oder keine Zeit und insgesamt schien ihm, als fehlten ihm sowieso alle nötigen Voraussetzungen für eine derartige Investition. Zum Beispiel konnte er kaum das Beharrungsvermögen aufbringen, mit dem die meisten anderen Menschen stundenlang in das Flimmern hineinstarrten, von dem er insgeheim annahm, es könne einem auf Dauer das Augenlicht trüben und das Hirn aufweichen. (Seethaler 2014: 65)

Auch die Fernsehgeräte, die einzigen Elemente dieser Umwandlung, die er zumindest nicht abweist, haben keinen Platz in seinem Leben. Die vorherige Denkweise des Dorfes übt eine gewaltige Kraft auf Egger aus, prägt ihn, und stellt seine „einzige" Lebenswelt dar.[20] Egger denkt, keine andere Wahl zu haben und kann sich keine andere Lösung vorstellen, als sich weit von allem und jedem zu verstecken und den Rest seines Lebens isoliert zu verbringen.

Während der Protagonist von dieser Welt funktionell ausgeschlossen wird, kann dasselbe jedoch nicht vom Dorf und den angrenzenden Gebieten gesagt werden. Das Dorf – d. h. der Raum, die Natur – entwickelt sich, wird reicher, neues Leben wird erweckt: Es geht voran. Autos, Fernseher, Motoren, bessere Verkehrs- und Transportmittel geben dem Dorf und dem Raum selbst eine neue Gestalt – was nun hauptsächlich von der Ausbeutung des Raumes ausgelöst wurde. Wenn die Situation tatsächlich so betrachtet wird, könnte behauptet werden, dass das Dorf erst dann prosperiert und in den Fortschritt einsteigt, als die Umgebung, der „Ort" komplett ausgenutzt wird. Dieses kleine, anspruchslose Dorf wird zu einer wahrhaftigen Geldmaschine:

> Der Bürgermeister war nun kein Nazi mehr, statt Hakenkreuzfähnchen hingen wieder Geranien vor den Fenstern und auch sonst hatte sich viel verändert im Dorf. Die Straße war breiter geworden. Mehrmals täglich und oft sogar in kurzen Abständen knatterten

---

[20] Auf die Raum-Mensch Wechselswirkung geht Joseph Rykwert in seinem *The Secution of Place* (2002: 16) ein: "For all that, any description of a city's shape that can be gathered from a citizen's or inhabitant's comments—or just a pattern of movement—represents a constant and intimate dialectic between the citizen and the physical forms he or she inhabits; this may influence its image as radically as the city's economic and political life, which also determines its fate."; s.a. Solnit (2005: 121-122): "They become the tangible landscape of memory, the places that made you, and in some way you too become them. They are what you can possess and in the end what possesses you."

> Motoren heran, und immer seltener waren es die stinkenden und rauchenden Dieselungetüme der alten Lastwagen. In allen Farben glänzende Automobile kamen durch den Taleingang herangesaust und spuckten auf dem Dorfplatz Ausflügler, Wanderer und Skifahrer aus. Viele der Bauern vermieteten Fremdenzimmer und aus den meisten Ställen waren die Hühner und Schweine verschwunden. Stattdessen standen jetzt Skier und Stöcke in den Koben und es roch nach Wachs statt nach Hühnerkacke und Schweinemist. (Seethaler 2014: 61)

Tourismus, industrielle Kraft, Reichtum prägen die nun „dörfliche" und geräumigere Stadt. Alte Gewohnheiten bleiben bewahrt, verändern sich danach, passen sich an die neuen Sichtweisen an. Trotz des Unglücks Eggers, der erst seine Frau verliert, dann zum Kriegsgefangenen wird und schließlich sich als Ausgesetzter vom Dorf entfernt, scheint Seethaler die Veränderung und Verwendung des Raumes für notwendig zu halten. Menschen, Tiere, ja sogar Apparate und Geräte verschwinden, verändern sich; der Raum bleibt und empfängt neue Bewohner, neue Maschinen und neue Ideen. Bei Seethaler kann man also die Worte Thomas Rykwerts (2002: 15) wiederfinden, laut dem sich die Städte (oder eher der *Raum*) ständig verändern, da sie grundsätzlich verformbar und erneuerbar sind: Der Raum wird zum ewig geltenden Dritten Raum, einem komplexen System, das von Natur aus zur Veränderung neigt.

Der Raum in Seethalers Werk hat die Macht, die Menschen zu prägen und sich von den Menschen prägen zu lassen.[21] Als Egger stirbt, sterben mit ihm die vorherigen Prinzipien des Raumes. Die neuen Bewohner kommen, eine neue Idee tritt ein: Das Leben geht weiter. In einem sich ständig veränderbaren *Dritten Raum* wie dem des Dorfes vom seethalerischen Roman wiederholt sich ein solcher apokalyptischer Vorgang konstant: Jede Neuheit führt gleichzeitig zur Zerstörung und zur Weiterentwicklung des Raumes und seiner Aktanten. Ein newtonhaftes, fast alchemistisches Verhältnis kommt zustande, wobei ein jedes Etwas durch etwas Anderes ersetzt werden muss. Vielleicht ist das im Grunde auch Seethalers Idee des Raumes, der Natur und der komplizierten Beziehungen zwischen ihr und den Menschen, ja sogar seine Lehre selbst. Nichts könnte sich tatsächlich bewerkstelli-

---

[21] Das Thema des von den Toten hinterlassenen Raumes ist auch in Seethalers *Das Feld* (2018: 7-8) nachweisbar: „Aber vielleicht hatten die Toten gar kein Interesse an den Dingen, die hinter ihnen lagen. Vielleicht erzählten sie von drüben. Davon, wie es sich anfühlt, auf der anderen Seite zu stehen. Abberufen. Eingegangen. Aufgenommen. Verwandelt.", wie auch im *Der letzte Satz* (2020: 21): „Denk nicht daran, dachte er. Es ist nicht richtig, an den Tod zu denken. Der Tod ist ein Nichts. Denk an die fliegenden Fische. Wann würden sie sich endlich zeigen? Wie lange musste er noch hier an Deck sitzen und übers Wasser starren? Das Meer hatte sich nicht verändert. Es war die große Gleichgültigkeit."

gen, wenn Vorteile nicht auch gewisse Nachteile, ein notwendiges Übel in sich tragen würden. *Aliquid* (*stat*) *pro aliquo* wird also zur Metapher des ‚ganzen Lebens'.

3. Fazit

Seethaler verleiht dem Raum in seinem Roman unterschiedliche Facetten. Zum einen wird das komplexe Verhältnis zwischen Menschen und Natur als ambivalent dargestellt. Die Verwandlung des Raumes und dessen dementsprechende Ausbeutung erweist sich als zwiespältig. Trotz der kapitalistischen Voraussetzungen der Seilbahnfirma, die keine Rücksicht auf die Natur und die damit logisch verknüpften Unfallrisiken kennt, kommt es dennoch zu einer technologisch positiven Umgestaltung des Dorfes, das sich von einem weitgehend archaischen Hinterland bis hin zu einer fortschrittlichen Wirklichkeit verwandelt. Egger erscheint unfähig, sich an die neue Gestalt des Dorfes anzupassen; der *culture shock* trifft ihn vehement, zwingt ihn hinaus aus dem Umkreis seiner ehemaligen Heimat, um sich in Einsamkeit vor der neuen Welt zu schützen. Zum anderen werden konsequent Raumkriterien, die vom *Spatial Turn* ausgehen, in den Text eingegliedert. Statt ein langfristiger Stillstand der Räumlichkeit und dessen Sitten, wird ein Naturgemälde gezeichnet, das sich unmittelbar an die immer wechselnden Variablen der Technologie, der Kultur und des Zeitgeists anpasst, und eher als permanenter *Dritter Raum* gilt. Zwar wird ein Fortschritt in Eggers Heimat geschildert, dieser kann aber nicht ohne Opfer, Tod und machiavellistisches Vorgehen in die Tat umgesetzt werden. Dass diese Situation als eher negativ begriffen werden könnte, ist nicht auszuschließen; jedoch ist gerade diese unvermeidbare Ausbeutung der Natur Teil einer fortschrittlichen Gemeinschaft. Die Natur ist sowohl bereitwillig als widerspenstig gegenüber dem menschlichen Eingriff: Sie gibt und nimmt dem Menschen das, was ihm zuvor bereitstand.

Literaturverzeichnis

Primäre Literatur

Seethaler, R.
2014 *Ein ganzes Leben*. Berlin: Hanser.
2018 *Das Feld*. 2 Bde. Berlin: Hanser.
2020 *Der Letze Satz*. Berlin: Hanser.

Sekundäre Literatur

Baumann, C.
2014 „Facetten des Ländlichen aus einer kulturgeographischen Perspektive. Die Beispiele Raumplanung und Landmagazine". In: *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebens- welt.* Bielefeld: transcript (Rurale Topografien, Bd. 1), 89-109.

Bhabha, H. K.
1990 *Nation and Narration.* London/New York*:* Routledge.
2004 *The Location of Culture.* Abingdon: Routledge

Blumenberg, H.
2010 *Theorie der Lebenswelt.* Hg. von M. Sommer. Berlin: Suhrkamp.

De Certeau, M.
1988 *Kunst des Handelns* [frz. 1980]. Berlin: Merve.

Foucault, M.
1993 *Andere Räume* [1967]. in*:* Barck, K. (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais. 5., durchgesehene Auflage.* Leipzig: Reclam, S. 34-46.

Elon, D.
2019 „Raum und Körper in Franz Kafkas Erzählung Ein Landarzt", *in:* Gruevska, J. (Hg.) *Körper und Räume. Studien zur Interdisziplinären Anthropologie.* Wiesbaden: Springer VS, 201-222.

Földes, C. – D. Haberland (Hg.)
2017 *Nahe Ferne – ferne Nähe. Zentrum und Peripherie in deutschsprachiger Literatur, Kunst und Philosophie.* Tübingen: Narr Francke Attempto (Beiträge zur interkulturellen Germanistik, Bd. 9).

Gäbler, K.
2019 „Erdkunde als Wissenschaft vom Menschen. Konvergenzen von Anthropologie und Geographie im 19. Jahrhundert", *in:* Gruevska, J. (Hg.) *Körper und Räume. Studien zur Interdisziplinären Anthropologie.* Wiesbaden: Springer VS, 9-30

Gruevska, J.
2019 *Körper und Räume. Studien zur Interdisziplinären Anthropologie.* Wiesbaden: Springer VS.

Gebhard, G. et al.
2007 *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts.* Bielefeld: Transcript.

Gebhardt, H.
2016 „Das Anthropozän. Zur Konjunktur eines Begriffs", in: *Heidelbeger Jahrbücher Online,* Bd. 1 (2016), 28-42*,* https://doi.org/10.17885/heiup.hdjbo.23557

Ghosh, A.
2017 *The Great Derangement.* Chicago: University of Chicago Press.

Gradmann, S.
1990 *Topographie/Text. Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka.* Frankfurt a. M.: A. Hain.

Hackl, W.
2014 „Die Alpen zwischen ›locus amoenus‹ und literarischem Erinnerungsraum.", in: Lughofer, J. G. (Hg.): *Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur.* Innsbruck: Innsbruck Univ. Press (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Germanistische Reihe, Bd. 81), 37-47.

Hellmann, K.
2008 *Räume des Konsums*, Wiesbaden: Springer VS.

Ingold, T.
2000 *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill.* London: Routledge.
2011 *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.

Kant, I.
2000 *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [1798]. Hamburg: Felix Meiner.

Kersten, J.
2014 *Das Anthropozän-Konzept. Kontrakt – Komposition – Konflikt.* Baden-Baden: Nomos.

Košenina, A.
2017 *Der tiefe Fall vom Fünfmeterbrett*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 20. März 2017, 10.

Maier, H.
2013 "Soja's Thirdspace, Foucault's Heterotopia and de Certeau's Practice: Time-Space and Social Geography in Emergent Christianity.", in: *Historical Social Research / Historische Sozialforschung* 38, no. 3 (145), 76-92.

Meisenheimer, W.
2004 *Das Denken des Leibes und der architektonische Raum*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Müller, D. – J. Weber
2013 „Einleitung: Die Räume der Literatur: Möglichkeiten einer raumbezogenen Literaturwissenschaft", in: Müller, D.; Weber, J. (Hg.), *Die Räume der Literatur: Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung „Der Bau"*, Berlin/Boston: de Gruyter, 2013, 1-22.

Nieuwenhuis, M. – D. Crouch
2017 *The Question of Space: Interrogating the Spatial Turn between Disciplines.* London/New York: Rowman and Littlefield.

Norton, B.
2021 "Veloziferisch (Velociferian)", in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* 1, no. 1, S.113-120.

Pickles, J.
2004 *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London: Routledge.

Plessner, H.
1975 *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* [1928], Berlin/New York: de Gruyter.

Rau, S.
2013 *Raume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen. Historische Einführungen*. Frankfurt/M. u.a.: Campus Verlag.

Rölcke, M.
2013 „Konstruierte Enge. Die Provinz als Weltmodell im deutschsprachigen Gegenwartsroman.", in: Rohde, C.; Schmidt-Bergmann, H. (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis, 113-138.

Rykwert, J.
2002 *The Seduction of Place: The City in the Twenty-first Century,* New York: Vintage Books.

Schmitz, M.
2010 *Robert Seethaler: Die weiteren Aussichten*. Zürich: Kein und Aber.

Soja, E.
1996 *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and imagined places*. Oxford: Blackwell.
1999 *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory.* London/New York: Verso.

Solnit, R.
2005 *A field guide to getting lost.* New York: Viking

Spinoza, B.
1978 *Descartes' Prinzipien der Philosophie in geometrischer Weise dargestellt mit dem Anhang, enthaltend Gedanken zur Metaphysik,* in*: Sämtliche Werke.* Band 4. 5. Hg. von W. Bartuschat. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Steffen, W.; Crutzen, P. J.; McNeill J.
2007 "The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?", *Ambio* 36, no. 8, 614-21.

Tetzlaff, S.
2016 *Heterotopie als Textverfahren: Erzählter Raum in Romantik und Realismus*, Berlin/Boston: de Gruyter.

Tuan, Y.
1977 *Space and Place: the Perspective of Experience.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Winkler, K. et al.
2012 „Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn. Versuch einer Positionsbestimmung“, in: *Journal of Literary Theory* 6 (1), 253-269.
Wisotzki, N.
2021 *Die Kunst der Einfachheit: Standortbestimmungen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Judith Hermann – Peter Stamm – Robert Seethaler*. Bielefeld: transcript.

DOMENICO COPPOLA

Università della Calabria
domenico.coppola.91x@gmail.com
ORCID code: 0009-0001-9937-8200

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2720-2402, 2023, No 4 (4), 131–149

LIA PACINI
Università di Bergamo

Between Fancy and Reality: The Crossing of Borders in Poe's "Ligeia"

Abstract

The essay aims at exploring the concept of liminality between the borders of reality and fancy, life and death, myth, and fact in Edgar Allan Poe's short story "Ligeia" (1838). If we envision reality as a line endlessly stretching backward and forward, we might imagine the main female character of the tale, Lady Ligeia, as lingering under or above this line, in someplace other, while the narrator is rooted on this very line of materiality. The woman is both a presence and an absence due to her characteristics as a threshold entity between the world of the living and another realm. The narration extensively hints at elements that lead us to believe that Poe's protagonist is trying to access, or tirelessly trying to understand, the limits and potentiality of the gateway to the unknown, with Ligeia being an object able to lead him to it. The paper will not only study the metaphysical implications of Ligeia's persona, but also her interconnection to the world of animals and the mythological links to the siren *Lígeia*. The last section will deal with the geographical motives of the displacement of the story from a continental area close to the Rhyne to a typical Gothic panorama, such as the English countryside, as a natural mirror to the feelings of loss experienced by the main character.

Keywords: crossings; death; fancy; myth; wilderness; space/place.

"I do remember, but sometimes when I try to remember, I forget."
A. A. Milne

Gothic literature tells the stories of people and events, but also of something else. It describes of beings, creatures, and monsters, reachable, thanks to the crossing of or passing through certain places, be they real (graveyards, castles, woods, abbeys) or imaginary (the mind, the spirit, scientific practices, the Beyond). In the architecture of these narrations, the concept of space takes on a very important role, not only as the setting where incidents happen, but also as the place where psychological changes occur. Here, readers are confronted with absences

DOI: 10.25951/10574

more than presences, reason why Gothicism appears more about "the process of discovering the spiritual realm" (Bieganowski, 1988: 185), the uncovering of the unknown and invisible, of what lies hidden somewhere, be it an actual area or a subconscious site. The notion of frontier, of space and of liminality is generally experienced as a geographical and physical concept, measurable and visible. Engaging with abstract ideas, such as borders, limits and dropped veils[1], requires a particular attention to the psychological side of language. When reading Poe, it is essential to momentarily forget, in a sort of Coleridgean "suspension of disbelief", the concept of frontier as a mere tangible space. Instead, we will have to dive into the unknown of what cannot be seen, "playing with the instability and permeability of boundaries between reality, fiction, technique and consciousness" (Botting, 2010: 13). Frontiers and crossings are beginnings and ends, what lives and dies, what is real and unreal, what is metaphysic and what esoteric and, of all that can be said, "Ligeia" is undoubtedly a story of liminality and boundaries. In this literary space of fiction, Poe is thus able to create a new reality that merges physical places with imaginary ones, making them interact and mingle with one another. Beverly Voloshin states that "Ligeia" is a tale presenting a "paradoxical structure in which transcendence is figured as an outward or downward movement, as the method for going beyond the universe of Lockean empiricism is to go through it" (Voloshin, 1988: 19). The process of unfolding through a story aimed at recovering something past is indeed a passage through an unknown place.

The fascination for this story lies exactly in its ability to allow the reader to wonder and dive into the most bizarre interpretations. "Ligeia", and Ligeia, have many facets. Where Marita Nadal sees the female character as the embodiment of the author's past traumas, Jules Zanger interprets the woman as the incarnation of supernatural and forbidden knowledge. Elisabeta Lopes widens the metaphor towards a more sexual reading, and Maurice Bennett, followed in the same conclusion by Catherine Carter, affirms that: "In a symbolic drama in which the narrator is a poet and Ligeia is the spirit of poetry, Rowena of necessity becomes the antithesis of that ecstatic state in which the poet feels himself wedded to his muse" (Bennett, 1981: 5). John Byers even ventures in envisioning Ligeia's death as an opium hallucination: "Hence, as the fantasy corpse rises before him and the black hair falls free and the eyes open to reveal his new-found and vital Ligeia,

---

1 "[…] I cannot compare to no earthly sensation more properly than to the afterdream of the reveller upon opium – the bitter lapse into everyday life – the hideous dropping of the veil." Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher* and Other Stories, p. 90.

the narrator shrieks, not because Ligeia has returned from the grave to life through the body of a once living and now dead but entirely visionary Rowena, but because Ligeia has never been dead at all" (Byers, 1980: 44). In an essay on Poe's stories', Leland Person tackles the racial implications of different tales and even cites Toni Morrison, who is said to have "challenged American literary scholars to discover a racial presence even in texts where race seems absent" (Bloom, 2006: 129). Although this is not the central topic of the present essay, it is, nonetheless, interesting to underline how much a story which seems of easy interpretation might hide deep social and historical inferences. Anyhow, what is common to all criticism, is that "Ligeia" cannot only be read as a literal recount of supernatural circumstances by an untrustworthy narrator, as a psychotropic opium dream or as a simple narration of odd events, but it must be interpreted as a story with many layers and superstructures.

The narration opens with a process of reminiscing, a quest of a man trying to recover something missing or hard to find: the "how, when or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia" (62). What he is looking for is not something visible, though. Up to now, literature has investigated on this "monomania" (Basler, 1994: 364) from the part of the main character as an obsessive strive for a forbidden knowledge[2] that only Ligeia is able to give (presumably the ability to cross the boundaries between life and death) and which the narrator never fully acquires, thus, incapacitated to truly master the empirical world. But what if, instead, he has trespassed the threshold of the unknown but, too unlimited for the limitedness of a mortal man to bear, he has forgotten? Or, maybe he, "having once inhabited the realm of the Ideal, seeks event unto madness to recreate his lost ecstasy"? (Gargano, 1962: 338). This might be the reason of him stating: "Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering" (62). A more possible and common interpretation for a Gothic piece of literature might be, instead, a punishment with memory loss and feebleness for the overreaching of human intellectual and physical limits, very much like *Frankenstein*[3].

---

[2] Catherine Carter rightly states that we often come across "tales in which women and death so often seem to be wedded in an indissoluble embrace" (Carter, 2003: 45). Through his search, the protagonist wants to reveal the secrets of trespassing the limit of bodily enclosures to get to what lies beyond, grasping the feminine sensibility and acquiring the wholeness of both masculine and feminine.

[3] Frankenstein's overreaching in dealing with matters beyond life's confines is punished through the deprivation of his loved ones from the part of the Creature. He dies never fulfilling his desire of killing the monster he has created.

Ligeia, though, is but a name, a detailed memory of a physical body which lingers in the mind of the main character. At the same time, she is fleeting and ungraspable: a "vision", a "shadow", an "opium-dream", "divine" and supreme. Ligeia's absence of rootedness into time or space and her lack of substantial presence is also explained by the fact that her paternal name is missing[4], which makes her even more unengaged with society and cut off from the "kinship structure" of the civilized community ("[…] her etherealized body signifies that she is no longer fixed in the realm of the living", Bronfen, 1992: 331). Also, Lopes affirms that Ligeia, as a female character, "resists being defined by means of words, detail that removes her from any concrete place in the text" (Lopes, 2010: 41). However ephemeral, though, Ligeia's body, or the memory of it, also serves as a shrine, a door, a repository of a knowledge the narrator strives to achieve and discover. Ligeia, both as a body and as an entity, represents the place where the metamorphosis of life-death-rebirth will take place.

1.1 "Those large, those shining, those divine orbs!"

Ligeia is a creature from another world, which makes her of a 'strangeness' unique to *this* world. She is both angel and shadow, and her alterity is channeled, thanks to the intermediation of the narrator, who describes her in terms of angelic presence and unfathomable beauty, "more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos" (63). While Ligeia's ineffability is indeed a leading characteristic of her figure, the narrator presents her with meticulous detail[5]. From the very first paragraphs, he tries to engage the reader, and himself, in a delirium of reminiscence aimed at convincing himself, and, again, the reader, of her existence by externalizing the specter through words, "to make an existentially absent object present to the narrator's mental sight, to give shape to her imaginary presence" (Von Mücke, 2006: 151). Ligeia's physical description, though, is relevant only to the degree to which it contributes to a feeling of perturbation and mystery, with the purpose of marking her alterity not

---

4 "And now, while I write, a recollection flashes upon me that I have never known the paternal name of her who was my friend and my betrothed, […]." (62).

5 "[…] her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language. […] I would in vain attempt to portray the majesty, the quiet ease, of her demeanor, or the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall. […] the dear music of her low sweet voice, […] the contour of her lofty and pale forehead, […] the skin rivalling the purest ivory." (62-63).

just from the ensuing wife, Rowena, but also from the rest of human beings. Poe's metafictional abilities allow the reader to understand that the woman's appearance is still a projection and a memory filtered by the eyes of the narrator.

"Poe offers unique portrayals of evil, erudite female consumptives, and vampires" (Stephanou, 2013: 43) and Lady Ligeia embodies all the characteristics necessary to be part of a Gothic story: the singularity of her physical presence ("the features of Ligeia were not of a classic regularity […], and felt that there was much of 'strangeness' pervading it", 63), the possession of extensive powers[6], the access to forbidden knowledge ("I have spoken of the learning of Ligeia: it was immense – such as I have never known in a woman", 66) her metamorphic abilities[7] ("a moth, a butterfly, a chrysalis, a stream of running water", 65), her vampiric tendencies ("I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the atmosphere of the room, three or four large drops of a brilliant and ruby colored fluid", 74) and her involuntary ability to consume the narrator's mind and body through her presence and allure ("my memory is feeble through much suffering", 62, "She died; – and I, crushed into the very dust with sorrow, could no longer endure the lonely desolation of my dwelling in the dim and decaying city by the Rhine", 70, "feelings of utter abandonment", 70, "I had become a bounden slave to the trammels of opium", 70). Lastly, her vicinity to the world of shadows marks her undoubtable divergence ("She came and departed as a shadow", 63). Even her very name has a musical quality that announces the particularity of the character, "quality secured chiefly by the use of long vowels, liquids and nasals" (Stovall, 1925: 198). Ligeia's perfection is an additional clue to her alterity (hers is "a beauty of beings above or apart from the earth", 64) and might be a further proof of her provenance from a different reality, allegedly the narrator's "heated

---

6 The power of reincarnation. "[…] she let fall from her head, unloosened, the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth […], huge masses of long and disheveled hair; it was blacker than the raven wings of the midnight! And now slowly opened the eyes of the figure which stood before me. 'Here then, at least,' I shrieked aloud, can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the lady – of the LADY LIGEIA" (77-78).

7 Ligeia's metamorphic nature is also subtly alluded to through the description of the nature of her "marble hand". Marble is known to be a type of rock created through the metamorphic process of sedimentary rocks such as limestone or dolomite and their subsequent crystallization. Other than this characteristic, marble seems a perfect element to describe the supernatural traits of Ligeia's being precisely because of her unnatural stillness, very much like crystal, suggesting that she was never gifted with the warmth and colour of living creatures.

fancy", or another dimension. Above all the elements of her persona, the one detail that departs from classical regularity and slips from the narrator's meticulous description is the image of Ligeia's eyes, into which are channeled the mystery and bafflement of the entire story[8].

The eyes, in "Ligeia", are the only element which lacks standardized perfection, and exactly because of this deficiency, Ligeia appears even more perfect in her Baconian imperfection: "There is no exquisite beauty […] without some strangeness in the proportion" (63). The eyes:

> "[…] were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race. They were even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad. […] The hue of the orbs was the most brilliant of black […]. The 'strangeness', however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the *expression*. Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual. The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of midsummer night, struggled to fathom it! What was it – that something more profound than the well of Democritus – which lay far within the pupils of my beloved? What *was* it? I was possessed with a passion to discover. Those eyes! Those large, those shining, those divine orbs! They became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest to astrologists."

Ligeia's eyes are impossible to locate as physical features entirely, and words fail to do them justice: "the narrator insists on his inability to name or comprehend this unique feature by pointing out that the term *expression* is an empty signifier, a mere sound" (Von Mücke, 2006: 153). The expression is the element which allows the narrator to perceive, even if slightly, the alterity of her world. The eyes, again, are the object of a spiritual quest and they represent the door to a higher knowledge, to a "wisdom too divinely precious not to be forbidden!" (67), to the

---

8 This detail is particularly stressed during Ligeia's fight with her illness, when her "wild" eyes are described as "blazed with a too – too glorious effulgence" (67). If we consider the period in which the short story was written, we can see how they, as expression of the soul into the container that is the body, the eyes become hoarders of instincts, obscurities, and incomprehension that the man of the story (and, thus, the man of the Eighteenth century) cannot fully comprehend. The woman, as a being somehow outside of standardized civility because of her natural alterity, acquires the role of she who has the keys to the gateway leading to the mysterious, precisely because she has embraced that relationship between body and mind that the man of the 1800s refused in order to conform to social demands.

beyond, to the secrets of femininity[9] and to everything the narrator is not able to grasp because of his finiteness and impermanence. Also, orbs and stars ("luminous orbs"/ "twin stars of Leda", 65) are terms that link Ligeia to something higher, spiritual, even religious. (332). "[…] traditionally the eye is the source of insight and particularly of insight into the ideal and the beautiful" (Schulman, 1970: 259) and, therefore, participating Ligeia in the essence of the unknown, looking into her eyes is to look directly into the mystery of nature and into beauty itself.

The coinciding features between the world of shadows and Ligeia seem to be numerous. The woman, though, seems to share attributes to the animal sphere as well, especially with the macro-area of avifauna. If we are to find an element able to link her to wildlife, it would be her puzzling and mystifying eyes, which, alone, might ascertain the entire bafflement of her being. Much of her orbs' description clearly has plenty in common with the non-human, generating feelings of both uneasiness and distress.

A few years after writing "Ligeia", Poe published a poem called "The Raven" (1985), where he described the corvid's eyes in similar terms as he described Ligeia's[10]:

> This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
> To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's
> core (32).

Again, the author seems to raise a similar stance when writing:

> "And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
> On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
> And his eyes have all the seeming of a demon's that is
> dreaming" (33).

---

9 "He finds, too, in the „immense" learning of Ligeia a true complement to her great beauty. Her power of will is so great that she is able to transfer her own spirit into the corpse of the Lady Rowena, the hero's second bride. Thus she appeals to Poe's scientific mind as well as to his aesthetic sense. To these attributes, beauty, and intellectuality, he needs only to add supreme love in order to make his heroine the incarnation of feminine perfection" (Stovall, 202). As common in the male imaginary of late Eighteenth century, femininity appears ambiguous and, in the story, it seems something that the narrator, being a male, cannot truly and fully grasp and Ligeia appears to be the only means to gain knowledge over the two genres.

10 The two also share more than just the similarity in the eyes: "Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling, / By the grave and stern decorum of the countenance it wore" and Ligeia, with her "raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses" (63) had, in her appearance, the "majesty, the quiet ease, of her demeanor, or the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall" (63).

Requirements for pertaining to wildness and unfathomability, then, are the inscrutability and unintelligibility of the features.

It is no chance that the animals to which Poe relies mostly to when it comes to describing figures lingering between worlds are ravens. In most religions, corvids are psychopomps and bearers of prophecies and insight. Lawler stresses that symbolism is highly present in Poe's "The Raven" and that it develops mostly in the figure of the raven as carrier of spiritual messages and omens, be they good or ill (Lawler, 1978: 103), while Jones writes: "At length he calls the raven 'wretch,' 'thing of evil,' 'fiend,' and other names, suspects him of diabolical prophetic powers, and shrieks at him to get out. Pretty clearly, this creature is more than a harmless pet" (Jones, 1958: 186). In Greek mythology the raven was the messenger of Apollo and agent of ill missives. Poe's raven is, as well, a token of ill omen:

> 'Prophet!' said I, 'thing of evil! – prophet still, if bird or devil!
> By that Heaven that bends above us – by that God we both
> adore –
> Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
> It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –
> Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name
> Lenore.'
>
> Quoth the Raven 'Nevermore.'
>
> (32)

Ligeia and the raven, then, seem to share not only material features, but also the repetitiveness of their messages and sounds. As the raven repeats himself in the intolerable reiteration of 'Nevermore' and in its incessant "tapping, tapping"/ […] Tapping somewhat louder than before" (29-30), the dying Ligeia, as well, repeats, as some kind of spell, Glanville's passage: "I bent to them my ear and distinguished, again, the concluding words of the passage in Glanville – '*Man doth not yield him to the angel, nor undo death utterly, save only through the weakness of his feeble will*'" (69). If we consider Ligeia as semblant to this particular bird and somehow implicated with its symbology, we might assume that, in the story, the woman might be some sort of messenger herself, a messenger of a knowledge or of a missive from one world to the other. It is thus clear that it is Ligeia's orbs that represent the key to the crossing of a frontier and the gateway to that mysterious knowledge so yearned for the narrator.

1.2 Ligeia as Lígeia

Ligeia's "strangeness in the proportion" is a clear reference to something non-human manifested in her, with her raven-black hair and the nose's "scarcely perceptible tendency to the aquiline" (64), almost as if she had a beak. In folkloric iconography, women were usually associated with animals such as cats, foxes, and even spiders, as in the myth of Arachne (Castoldi, 2012: 187). Poe chooses the bird-world. Winged beings were also the sirens, with whom Ligeia shares the name, the metamorphic origins, and the persuasive allure of the voice. The very first thing that brings Ligeia and the sirens together is their liminal geo-localization. The sirens lived at the edge of the sea; at their backs, a field of bones, so that life and death accompanied them always (Castoldi, 214). Ligeia, as well, lives between life and death, not really human but not yet a shadow. She represents the threshold between here and the beyond. Her very name, *Lígeia*, is not a random choice in the story. Scholars and commentators of the Odyssey first mentioned the name, which also appeared later in Licophrone's *Alessandra* (and in Apollonio Rodio's *Argonautica* as well), designating one of the three suicidal mermaids (together with *Parthenópe* and *Leukosía*) protagonist of a prophecy. Of the three, *Lígeia* is referred to as she who has the sweetest and most melodious voice. The etymology of her name, in fact, comes from the word *ligys* which indicates an acute, clear, and penetrating sound (Bettini-Spina, 2007: 105), one melodious to the point of infiltrating into the mind of the one listening, compelling him. In "Ligeia", the woman seems to be given this name to stress her perfection by underlining the musicality of the triphthong, […] it is by that sweet word alone – by Ligeia – that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more" (62), and of "the dear music of her low sweet voice" (63).

Many times, the narrator refers to his total devotion and resignation to Ligeia's guidance, to "her infinite supremacy" (66) and "immense" learning, like a child[11] but also very much like a sailor resigning to the allure of a mermaid and to "the fierce energy […] of the wild words she habitually uttered" (66). The role of the voice also recurs later in the story when the narrator assists Ligeia, anguished and feeble in her fight against death, and listens, "entranced, to a melody more than mortal – to assumptions and aspirations which mortality had never before

[11] "[…] I was sufficiently aware of her infinite supremacy as to resign myself, with a childlike confidence, to her guidance through the chaotic world of metaphysical investigation at which I was most busily occupied during the earlier years of our marriage" (66).

known" (67) and, again, on her deathbed, when Ligeia murmurs, in a sort of siren-like allure, Glanville's passage. It is well known (from Homer's first narrations for example) that mermaids used their voice to entice sailors, so that they would lose their senses[12] and, at the same time, lose control of the ships. On the rocks, the mermaids awaited the unwilling victims who quickly became their food. One might venture into guessing that Ligeia's intention, being a creature from the beyond and using her voice to entice, might be that of corrupting the narrator or doing him harm. On the contrary, the raven-black haired maiden does not seem prone to kill or submit her husband in any way. Her role and aim are more similar to that suggested by Cicero, who believed sirens attracted people to their cliffs or imprisoned them there through the content of their chants, and not their physical appearance: the global knowledge of the history of the world (Bettini-Spina, 135). Ligeia seems to have the same mastery in the things of the world, so much that the narrator, marveled, states:

> I have spoken of the learning of Ligeia: it was immense - such as I have never known in a woman. In the classical tongues was she deeply proficient, and as far as my own acquaintance extended in regard to the modern dialects of Europe, I have never known her at fault. Indeed upon any theme of the most admired, because simply the most abstruse of the boasted erudition of the academy, have I ever found Ligeia at fault? […] I said her knowledge was such as I have never known in a woman - but where breathes the man who has traversed, and successfully, all the wide areas of moral, physical, and mathematical science? I saw not then what I now clearly perceive, that the acquisitions of Ligeia were gigantic, were astounding […]" (66).

It is not the mode of singing, then, but the conviction of the matter sung to do the magic. If we look at the text with this in mind, the narrator of "Ligeia" might have lost his mental sanity because of Ligeia's instructions to which he, as a child, is unconditionally resigned. It is not Ligeia's fault though, that the narrator is not able to sustain the force of her intentions. Her knowledge of matters mysterious is unattainable for the limitedness of the human narrator who, boldly and careless

---

12 If Ligeia was indeed *Lígeia*, the mermaid of old, this would explain the loss of memory and difficulty in remembering from the part of the narrator. Much like after a traumatic experience, the main character seems to have passed the trance of the siren Ligeia and now he cannot recall the details of the events after the enchantment. It is her voice and her eyes that completed the spell: "[…] in our endeavors to recall to memory something long forgotten, we often find ourselves upon the very verge of remembrance, without being able, in the end, to remember. And, thus, how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression – felt it approaching – yet not quite be mine – and so at length entirely depart!" (65).

of the risks, still tries to possess. In this sense, both sailors, craving the song of the sirens, and the narrator, striving for Ligeia's knowledge, are punished for trying to grasp such *connaisance*. Bound by the limitation of the physical world, sailors are destined to a gruesome death into the abyss, while the narrator of "Ligeia" is condemned to lose the object of his love.

Sirens, always considered perils of the sea, killing mercilessly innocent lives, were first delicate beings, virgin and fair, before undergoing an unfortunate fate which made them wicked creatures. Bettini and Spina comment:

> "The Sirens of myth look as if they were born – if we follow the logic of some tales – from a metamorphosis. They were once virgins, young women voted to chastity. A disvalue, for Aphrodite. There they are, then, transformed in hybrids, half women, half birds. Then, though, in time, a second metamorphosis hit them. Strange, really, much stranger than that which the myth had created. They turned human creatures once again […]."[13]

Sirens are usually described as fish-women or "bird-woman" (*fanciulle-uccello*). As the mere- people then, who metamorphosed twice from women to half-beings and from half-beings to women, Ligeia too underwent the transition from living being to dead element and, again, from dead element to living being, thanks to Rowena's sacrifice.

Nowadays, mermaid's iconography tends to represent them as fish-tailed creatures, but the oldest representations and recounts of sirens envision them with the lower part equipped with bird feet and the upper part of the body as women, echo of their once beautiful appearance. The similarity to Ligeia is uncanny. As birds[14] are delicate in their movements exactly because of their aerial nature, Ligeia too moves with an "incomprehensible lightness and elasticity of her footfall" (63), with "a gentle foot-fall upon the carpet" (74). Birds, also, are extremely difficult to grasp (as Ligeia's expression is) and, once captured, they feel ephemeral and delicate (as Ligeia, "in her latter days, even emaciated", 63). Ethereal and perfect, Ligeia resembles the fallen angels who, descended from the skies and having lost their wings, were approached as humans. Surprisingly enough,

---

13 "Le sirene del mito sembrano nascere – se seguiamo la logica di qualche racconto – da una metamorfosi. Erano vergini, fanciulle votate alla castità. Un disvalore, secondo Afrodite. Eccole, quindi, trasformate in ibridi, metà donne, metà uccelli. Poi, però, nel tempo, le colpì una seconda metamorfosi. Strana, in realtà, molto più strana di quella che il mito aveva escogitato. Tornarono di nuovo creature umane […]" (Bettini-Spina, 2007: 131)

14 The *serinus serinus*, or European serin, has the same root as *seréin* (see note 10), and is a bird of the family of finches.

Bettini and Spina write that sirens were once collocated in the architecture of the eight celestial circles, which moved thanks to the harmony of their voices (Bettini-Spina, 2007: 107).

"It appears, then, […] that we find linked […] narratives showing self-determined, self-reliant, self-confident men suddenly captured by natural forces beyond their comprehension or control and whirled against their wills into the abyss" (Zanger, 1978: 541). The abyss of which Zanger talks echoes the place (the bottom of the sea), where mermaids brought men once they had allured them with their siren song. The abyss, for the narrator, might be that incomprehensible world behind the "strangeness" and "expression" of Ligeia's eyes.

1.3 Geography of spaces and geography of minds

"The matter of space presents a material and physical dimension, and, at the same time, it deals with the imaginative and symbolic sphere, from the moment that is refers, most of all, to the models in which space is perceived, described and represented"[15] (Brazzelli, 2015: 27). The concept of space and frontier, border, and liminality implies the perception of a certain place, the feelings associated to it, its representation in real life and its unfolding in the mind of the watcher. Limited by the language used to describe said spaces, the border poses another threat to the actual representation of what is thought and how this thought is translated into words. As Botting states, "Poe's tales tend to redouble rather than resolve Gothic effects, a twist which initiates their dark modernity and aims at extending psychological disturbance, replaying the usual diseased, drug-fueled or feverish imagining of the protagonist at the level of narration and reading" (Botting, 2010: 9). Poe's spaces exist thanks to the imaginative force he gives them through the voice of his characters. The speaking voice in "Ligeia", as a matter of fact, is masterful in creating such eerie and grotesque effects through the detailed narration of the period preceding Rowena's death and Ligeia's resurrection. As a representational strategy dealing with inner movements, language becomes the tool and limit where inside and outside meet. While the first part of the story deals with the materiality of Ligeia's being and her transcendental role, in the second part it is the landscape and architecture that become the real protagonists. The reader

[15] "La questione spaziale presenta una dimensione materiale, fisica e, nello stesso tempo, riguarda la sfera immaginativa e simbolica, dal momento che si riferisce soprattutto alle modalità con cui lo spazio è percepito, descritto e rappresentato" (Brazzelli, 2015: 27).

is here offered an insight on the representation of inner spaces mirrored by the "wildest and least frequented" English panorama and by the decoration of the bridal chamber, which he will share with the newly wedded Lady Rowena Trevanion. Thanks to his descriptive abilities, Poe gives concrete stance to the load of emotions, fantasies, and symbolic elements (Brazzelli, 2015: 18) that will help in the deciphering of the events of the narration. The narrators of both "The Fall of the House of Usher" and "Ligeia" "focus [their] attention less on what they would seem to point to (Beauty, Truth) and more on what happens in them as they attempt to express the ineffable" (Bieganowski, 1988: 175).

Having failed to conquer immortality (Ligeia's and, by consequence, his own), the narrator loses his beloved wife to death and is forced by grief to move from the "dim and decaying city by the Rhine" (70), in the hope that the "weary and aimless wandering" (70) provoked by the loss of Ligeia might be mitigated. The description of the designated place where he is to spend his mourning, though, is not a peaceful sight. It is presented as "gloomy", "dreary" and "savage", adjectives suited to match and heighten his despair. The protagonist clearly states that his decision of moving to England and his precise choice of purchasing an old abbey was promoted by the matching of the English landscape with his feelings: "The gloomy and dreary grandeur of the building, the almost savage aspect of the domain, the many melancholy and time-honored memories connected with both, had much in unison with the feelings of utter abandonment which had driven me into that remote and unsocial region of the country" (70). The background, then, shifts to a more secluded area[16] and a more natural landscape, precisely because nature can be imbued with the psychological gloominess of the narrator. Nature becomes the space where everything can happen, the margin where the tangible experience and the inconsequence of thought meet, allowing the narrator to rekindle the memory of Ligeia.

Apart from nature, which, in Gothic literature, almost appears as a being on its own and must be left untouched, the space the main character is most eager to adorn "with a child-like perversity, and perchance with a faint hope of alleviating my sorrows" (70) is the bridal room. Whereas the beginning of the story shows an incapability of remembering details and events revolving around the figure of Ligeia[17] because of the feebleness of the narrator's mind (highly inconsistent

[16] The same happens, for example, in The Castle of Otranto, where the castle becomes that place far from society and rules, where everything can happen, real or not.

[17] As an ulterior reason for his forgetfulness, the narrator states: "Or, perhaps, I cannot now bring these points to mind, because, in truth, the character of my beloved, her rare learning,

stance given the minuteness of his actual descriptions), the second part presents an extensive and extremely thorough rendition of the master bedroom, so much as to occupy several pages: "I minutely remember the details of the chamber – yet I am sadly forgetful on topics of deep moment – and here there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory" (70-71). Concerning the abbey, he states: "I must not pause to detail. Let me speak only of that one chamber […]" (70)[18]. Castoldi writes that, in "The Oval Portrait" (1842), the apparition of the portrait allows for the recovery of the repressed of the castle as if life had deserted the very place (Castoldi, 2012: 154). The same, in reverse, happens in "Ligeia". The tapestry, the overall furnishing and the space of the bridal room are the actual means enabling Ligeia's return. It is not life to desert the castle, in this case, but it is life coming back to it. In hindsight, it is not so strange that the narrator wants to embellish it with "more than regal magnificence" (70):

> "Some few ottomans and golden candelabra, of Eastern figure, were in various stations about – and there was the couch, too – the bridal couch – of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above. In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture. But in the draping of the apartment lay, alas! The chief phantasy of all. The lofty walls, gigantic in height – even unproportionably so – were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry – tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering dot the ottomans and the ebony bed, as a canopy for the bed, and as the gorgeous volutes of the curtains which partially shaded the window. The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step, as the visitor moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the

her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical voice, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been unnoticed and unknown" (62).

[18] In the description of the abbey and bridal room and in the use of inner spaces as places to make things happen, Poe seems to recall the narration of "The Oval Portrait": the chateau "very lately abandoned […]. Its decorations were rich, yet tattered and antique. Its walls were hung with tapestry […]" (201). The room in question is, as the one in "Ligeia", positioned in a turret and while in this one the fair maiden passed away, in reverse, in the one in "Ligeia", the dead come back to life.

> Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a strong continual current of wind behind the draperies – giving a hideous and uneasy animation to the whole" (71-72).

The decorum of the room is decided with attention and care, almost as if the choice of its furnishing would, in some way, promote Ligeia's comeback or, at least, make the memory of her thrive. The narrator does not seem to care about the external outlet of the building: "Yet although the external abbey, with its verdant decay hanging about it, suffered but little alteration, I gave way, with a child-like perversity, and perchance with a faint hope of alleviating my sorrows, to a display of more than regal magnificence within" (70).

Both in the first part and in the second, we are in front of the frontier of inside and outside provided by Ligeia as a body and by the chamber as a physical space. Those two become not just mere tangible elements, but portions of experience onto which the narrator pours his own conscience. Here as well, he clearly remembers the ornamentation of that one room, declaring the rest as futile absurdities. It is clear, then, how he perceives reality as an alterity, and his mental creation as the truth, subverting the normal set of things. It is clear, then, that what he creates inside of his mind is precise and easily summoned, hence, the extremely detailed recollection of objects and furniture, while the rest, that is reality, fades. It is the writing itself which makes the unreal real exactly because of it being written on paper. Language, then, acquires, as well as space, a role as frontier where the immaterial becomes material.

In the last section of the story, we come across a merging and subverting of the world of the living and that of the dead in the process of Rowena's body being given in exchange (or better in sacrifice) for Ligeia's return. In this case, the limits of life and death are transcended through the merging and changing of one body into another, from a living being who, accessed the world of shadows because of her departing, comes back in the form of a previously departed entity. It almost seems as if Rowena and Ligeia met in the afterlife and exchanged roles: one leaves life and the other one takes it back to be rejoined with her beloved husband.

The description of the transformation of Rowena's body in Ligeia's takes the shape of a real metamorphic process:

> The greater part of the fearful night had worn away, and she who had been dead, once again stirred – and now more vigorously than hitherto, although from a dissolution more appalling in its utter hopelessness than any […]. The corpse, I repeat, stirred, and now more vigorously than before. The hues of life flushed up with unwonted energy into the countenance – the limbs relaxed – and, save that the eyelids were yet pressed

> heavily together, and that the bandages and draperies of the grave still imparted their charnel character to the figure, I might have dreamed that Rowena had indeed shaken off, utterly, the fetters of Death. But if this idea was not, even then, altogether adopted, I could at least doubt no longer, when, arising from the bed, tottering, with feeble steps, with closed eyes, and with the manner of one bewildered in a dream, the thing that was enshrouded advanced boldly and palpably into the middle of the apartment.

> […] Could it, indeed, be the living Rowena who confronted me? Could it indeed be Rowena at all – the fair aired, the blue-eyed Lady Rowena Trevanion of Tremaine? Why, why should I doubt it? The bandage lay heavily about the mouth —but then might it not be the mouth of the breathing Lady of Tremaine? And the cheeks-there were the roses as in her noon of life —yes, these might indeed be the fair cheeks of the living Lady of Tremaine. And the chin, with its dimples, as in health, might it not be hers? —but had she then grown taller since her malady? What inexpressible madness seized me with that thought? One bound, and I had reached her feíet! Shrinking from my touch, she let fall from her head, unloosened, the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and dishevelled hair; it was blacker than the raven wings of the midnight! And now slowly opened the eyes of the figure which stood before me. "Here then, at least," I shrieked aloud, "can I never —can I never be mistaken — these are the full, and the black, and the wild eyes —of my lost love —of the lady —of the LADY LIGEIA" (77-78).

As stated in section 1.1, the narrator had already underlined Ligeia metamorphic abilities (see p. 4), so it comes as no real surprise that her final impact on the story should be one of transformation. Furthermore, Ligeia's name is repeated twenty-seven times in the short story and, from the very beginning, her name seems to be often uttered as an incantation able to evoke her: "Ligeia! Ligeia! Buried in studies of a nature more than all else adapted to deaden impressions of the outward world, it is by that sweet name – by Ligeia – that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more" (62). Her name is the very essence of the tale and the last word of the narration, evidence of its power to revive the woman Ligeia to the world of the living.

Conclusion

The intensity of the narrator's will seems to have finally surpassed the limits of life and death. His desire to be reunited with Ligeia has proven so strong as to bring her back to life. The narrator opens the tale alone, reminiscing the past where Ligeia was alive. The end of the story, though, tells us that Ligeia has come back to life. Where has she gone then? Why is the narrator hurting for her

absence if she succeeded in coming back to life? By subverting the ordinary set of things, Poe opens the abyss of infinite possibilities. The author seems to leave many unanswered questions, putting himself in the same position as the wondering main character who has no answers to what has happened to him. Ligeia, then, appears as a figure existing only in the mind of the narrator, in the unstable boundary between reality, fancy, consciousness and unconsciousness, "no longer alive but still undead" (Bloom, 2006: viii). In this way, the story gives space to a delirium, be it psychological or psychotropic.

At the heart of the gothic narrative lies the contraposition between good and bad, real, and unreal, stable, and unstable in order to give voice and solidarity to an epoch of uncertainty. As there are no solutions to the problems of this reality, literature tries to mirror this instability by giving no solution and by setting its stories in the uncertain panorama of the supernatural. At the end of "Ligeia", the reader is even more baffled than at the beginning. The narrator, and the author, have given no answers to the events narrated and, instead, have uncovered the abyss of the uncanny even more. "Ligeia" is a story merging wake and sleep, real and unreal, but, mostly, it is a story of metamorphosis, of a change from one state to another and, in the in between, there is a mystery yet to solve.

References

Primary Sources

Poe, E. A.
1986 *The Fall of the House of Usher and Other Stories*, London: Penguin Classics.

Special Studies

Basler, R. P.
1994 "The Interpretation of 'Ligeia'", *College English*, 5 (7), April 1994, 363-372.

Bennet, M. J.
1981 "'The Madness if Art': Poe's 'Ligeia' as Metafiction", *Poe Studies (1971-1985),* 14 (1), June 1981, 1-6.

Bettini, M. and Spina, L.
2007 *Il mito delle Sirene: Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino: Giulio Einaudi editore.

Bieganowski, R.
1988 "The Self-Consuming Narrator in Poe's 'Ligeia' and 'Usher'", *American Literature*, 60 (2), May 1998, 175-187.

Bloom, H.
2006 *Edgar Allan Poe*, Infobase Publishing: New York.
Byers, J. R. Jr.
1980 'The Opium Chronology of Poe's "Ligeia"', *South Atlantic Bulletin*, 45 (1), Jan. 1980, 40-46.
Botting, F.
2010 "Poe's Phantasmagoreality", *The Edgar Allan Poe Review*, 11 (1), Spring 2010, 9-21.
Brazzelli, N.
2015 *L'Antartide nell'Immaginario Inglese. Spazio geografico e rappresentazione letteraria*, 2015, Milano: Ledizioni.
Bronfen, E.
1992 *Over her Dead Body*, Manchester: Manchester University Press.
Carter, C.
2003 "'Not a Woman': the Murdered Muse in 'Ligeia'", *Poe Studies/Dark Romanticism*, 36, 2003, 45-57.
Castoldi. A.
2012 *"In Carenza di Senso": Logiche dell'Immaginario*, Milano-Torino: Pearson Italia.
Gargano, J.
1962 "Poe's 'Ligeia': Dream and Destruction", *College English*, 23 (5), Feb. 1962, 337-342.
Jones, J.
1958 "'The Raven and 'The Raven': Another Source of Poe's Poem", *American Literature*, 30 (2), May 1958, 185- 193.
Lawler, J.
1987 "Daemons of the Intellect: the Symbolists and Poe", *Critical Inquiry*, 14 (1), Autumn 1987, 95-110.
Lopes, E.
2010 "Unburying the Wife: A Reflection Upon the Female Uncanny in Poe's 'Ligeia'", *The Edgar Allan Poe Review*, 11(1), Spring 2010, 40-50.
Nadal, M.
2016 "Trauma and the Uncanny in Edgar Allan Poe's 'Ligeia' and 'The Fall of the House of Usher'", *The Edgar Allan Poe Review*, 17 (2), Autumn 2016, 178-192.
Schulman, R.
1970 "Poe and the Powers of the Mind", *ELH*, 37 (2), June 1970, 245-262.
Stephanou, A.
2013 "Lovely Apparitions and Spiritualized Corpses: Consumption, Medical Discourse, and Edgar Allan Poe's Female Vampires", *The Edgar Allan Poe Review*, 14 (1) Spring 2013, 36-54.
Stovall, F.
1925 "The Women of Poe's Poems and Tales", *Studies in English*, 5, October 1925, 197-209.

Voloshin, B.
1988 "Transcendence Downward: An Essay on "Usher" and "Ligeia", *Modern Language Studies*, 18 (3), Summer 1988, 18-23.
Von Mücke, D. E.
2006 'Ligeia': "Her large and luminous orbs", in *Edgar Allan Poe* (ed. Harold Bloom), 2006, 149- 167.
Zanger, J.
1978 "Poe and the Theme of Forbidden Knowledge", American Literature, 49 (4), Jan. 1978, 533-543.

LIA PACINI

Università di Bergamo
lia.pacini@unibg.it
ORCID code: 0000-0003-1680-4241

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2720-2402, 2023, No 4 (4), 151–171

MARTA COLLEONI
Università degli Studi di Bergamo / Université de Franche-Comté

Debussy, l'étoffe d'un vrai poète ? La synthèse poétique-musicale des *Proses lyriques*

Debussy: the Makings of a True Poet. The Poetic-Musical Synthesis of his *Proses Lyriques*

Abstrait

Paul Dukas admettait que la plus grande influence sur son ami et collègue Claude Debussy était „ celle des lettrés. Pas celle des musiciens ". En effet, Debussy a toujours parcouru la frontière entre ces deux arts, mettant en musique de nombreux poèmes ainsi que la pièce théâtrale *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Bien que de nombreux chercheurs aient déjà examiné ces adaptations musicales, et sa préférence pour la poésie en prose plutôt qu'en vers classique, ses tentatives de poésie en prose restent le plus souvent inconnues quand elles ne sont pas simplement ignorées. C'est peu avant la mise en musique de son opéra lyrique qu'il conçoit les *Proses Lyriques*, un cycle de quatre mélodies accompagnées au piano et chantées par une voix de soprano sur ses poèmes originaux. Cet article vise à mettre en lumière d'un côté sa prose poétique, qui s'écarte du vers classique tout comme son système hexatonique s'écarte de l'échelle heptatonique, et de l'autre leur contenu inédit ; en effet si certaines images ne s'éloignent pas de l'esthétique symboliste, d'autres évoquent un portrait suggestif de la vie de ses amis et de leurs familles à la fin du siècle.

Mots clés: *Debussy, musique, po*ésie*, prose lyrique, prose rythmée*

Abstract

Paul Dukas admitted that the greatest influence on his friend and colleague Claude Debussy was „ that of the literati. Not that of the musicians ". Indeed, Debussy always walked the line between these two arts, setting to music both poems and Maeterlinck's play *Pelléas et Mélisande*. Although many scholars have already examined these musical adaptations and his preference for prose poetry over classical verse, his attempts at prose poetry remain unknown at best, and ignored at worst. Shortly before setting his lyric opera to music, he conceived the *Proses Lyriques*, a cycle of four melodies based on his original poems, intended to be accompanied by the piano and sung by a soprano voice. The aim of this article is to shed light on both his poetic

DOI: 10.25951/10575

prose, which departs from classical verse just as his hexatonic system departs from the classical heptatonic scale, and its original content. While some of the images do not stray far from the symbolist aesthetic, others evoke a suggestive portrait of the lives of his friends and their families at the turn of the century.

Keywords: *Debussy, music, poetry, lyric prose, rhythmic prose*

1. Debussy et la poésie : bien plus qu'une juxtaposition

Rien ne prédestinait Claude Debussy, fils de marchands de porcelaine, à embrasser une carrière de compositeur. Cependant, la mer le conduisit vers l'art, l'art vers la musique et la musique vers la source d'inspiration de la plupart de ses compositions : la poésie.

Il découvrit la mer et la peinture impressionniste grâce au compagnon de sa tante Clémentine, Achille Arosa, collectionneur d'art à Cannes (Lesure, 1994 : 14-15)[1]. Ce fut lui qui lui permit de prendre ses premières leçons de piano avec le maître Jean Cerutti. Le jeune Claude voyait des tableaux dans la musique, pressentait les correspondances entre les sons et les couleurs, mais le déménagement à Paris imposa un changement de professeur : ce fut au tour d'Antoinette Mauté de Fleurville, qui n'était autre que la belle-mère de Verlaine. Le compositeur et le poète ne se rencontrèrent que des années plus tard, mais l'adolescent était déjà un lecteur assidu ; à l›âge de vingt ans, il commença à mettre en musique le recueil verlainien des *Fêtes galantes* et le célèbre *Clair de Lune*.

Lorsque l'on aborde le terme «poésie» en relation avec l'œuvre de Debussy, on l'explique généralement par deux raisons principales. La première raison réside dans l'inclination du compositeur pour la mise en musique des poèmes contemporains, ainsi que dans sa proximité avec de nombreux représentants de la poésie symboliste (voir, à ce propos, Wenk 1976, Jarociński 1971, et Lesure 1994 : 109-124, 425-438). Selon Denis Herlin et Peter Bloom (2014 : 9). C'est précisément grâce à cette exploration incessante de la mise en musique des poèmes qu'il a pu composer l'opéra *Pelléas et Mélisande*, en adaptant la pièce de Maeterlinck.

La seconde raison réside dans la qualité poétique de sa technique de composition, une caractéristique qui a captivé ses contemporains ainsi que les générations suivantes : en 1908, il fut surnommé « le Mallarmé de la musique »

[1] Toutes les informations biographiques proviennent de la biographie de Lesure (1994) et d'une autre biographie plus récente : Charton 2012.

par Arthur Symons (Wenk, 1976 : 197) ; de nos jours, on le désigne comme le « poète de l'eau » (Spampinato, 2011).

En outre, l'influence de la poésie sur sa musique était évidente pour son cercle d'amis et de collègues. Selon un de ses amis les plus proches, le compositeur Paul Dukas, le « mouvement musical » de l'époque, incarné par des figures telles que César Franck, Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, « demeura [...] sans effet sur le développement de Debussy » (Dukas, cité par Brussel, 1926 : 103), contrairement aux mouvements littéraires de l'époque :

> Verlaine, Mallarmé, Laforgue nous apportaient des sonorités nouvelles. Ils projetaient sur les mots des lueurs qu'on n'avait encore jamais vues : ils usaient de procédés inconnus des poètes leurs devanciers ; ils faisaient rendre à la matière verbale des effets dont on ne soupçonnait pas, avant eux, la subtilité ou la force ; par-dessus tout, ils concevaient les vers ou la prose comme les musiciens, et comme les musiciens encore, combinaient les images et leur correspondance sonore. [...] Impressionnisme, symbolisme, réalisme poétique se confondaient dans un grand concours d'enthousiasme, de curiosité, de passion intellectuelle. (Dukas, cité dans Brussel, 1926 : 101-102)

Ce qui surprend chez Dukas, c'est l'accent qu'il met sur le rapport dialectique entre la musique de Debussy, les tendances artistiques de son époque (1862-1918) telles que l'impressionnisme, et les mouvements littéraires à lui contemporains, notamment le symbolisme de Verlaine, Mallarmé et Laforgue, à la recherche « [d]e la musique, avant toute chose » (Verlaine), afin « de reprendre à la Musique son bien » (Valery).[2] Par ailleurs, ses influences littéraires ne se limitent pas aux symbolistes, car le compositeur avait également mis en musique les poètes parnassiens Leconte de Lisle, Théophile Gautier et Théodore de Banville, ainsi que trois ballades médiévales de François Villon. Il s'ensuit que l'ascendant des poètes sur Debussy et sur sa poétique, selon Dukas, dépassait largement le cadre d'un simple intérêt issu de ses relations amicales.

Ce climat fécond amena Debussy à devenir essayiste pour différentes revues, dont la célèbre „ Revue Blanche " symboliste. En 1921, trois ans après sa mort, paraît *Monsieur Croche, antidilettante*, un recueil de réflexions iconoclastes sur le monde musical de son époque et sur les traditions musicales qu'il souhaitait raviver. On peut se demander ce que sa famille et ses amis, destinataires de ses

---

[2] Cfr le poème *Art Poétique* de P. Verlaine : « De la musique, avant toute chose » (1962 : 326-327), et l'*Avant-propos* par lequel P. Valery présenta *La connaissance de la déesse* de Lucien Fabre : « Ce qui fut baptisé : le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemis entre elles) de „ reprendre à la Musique leur bien ". Le secret de ce mouvement n'est pas autre » (1957 : 1272).

nombreuses lettres, auraient pensé de sa carrière littéraire, étant donné que le compositeur n'était jamais allé à l'école, contrairement à ses frères et sa sœur. « Debussy, en dépit de sa culture acquise par la suite en autodidacte, devait, toute sa vie, faire des fautes d'orthographe et de grammaire, comme en témoigne sa correspondance » (Charton, 2012 : 14).

De nombreuses études se sont penchées sur ses essais et ses lettres, mais peu ont accordé de l'attention aux deux cycles lyriques écrits et mis en musique par Debussy lui-même, les *Proses lyriques* (1895) et *Nuits blanches* (1898) ainsi qu'à leur valeur littéraire.[3] Dans ces pages, nous allons analyser le premier cycle, le seul cycle achevé, en nous intéressant moins à Debussy en tant que musicien parmi les poètes, tel que décrit par Dukas, mais plutôt à Debussy en tant que poète parmi d'autres poètes, et à l'influence formelle et thématique que les mouvements littéraires de l'époque ont exercée sur les *Proses lyriques*.[4]

1.1 Qu'est-ce qu'une prose lyrique ?

Dans une lettre adressée au collectionneur Henry Vasnier en 1895, année de publication des *Proses lyriques*, Debussy déclara un changement de cap musical : il rêvait d'une nouvelle musique : « [...] j'en veux une qui soit assez souple, assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux caprices de la rêverie » (Debussy, *Correspondance*, 2005 : 43). Ces mots font écho à l'annonce du tournant poétique que Baudelaire avait communiqué à Arsène Houssaye en 1869 dans la dédicace du *Spleen de Paris*, ses *Petits Poèmes en Prose :*

> Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? (Baudelaire, 1975 : 275-276)

Dans cette lettre à Vasnier, Debussy se sent interpellé par le „ nous ” utilisé par Baudelaire, à la fois en tant que compositeur et écrivain : lui aussi rêve d'une

---

3 Le mérite en revient à deux contributions fondamentales de D. Herlin, „ Des *Proses lyriques* aux *Nuits blanches* ou Debussy et la tentation poétique » (2006 : 299-328), et à l'article écrit à quatre mains avec P. Bloom, „ From Debussy's studio : the little-known autograph of *De Rêve*, the first of the *Proses Lyriques* (1892) ”, (2014 : 9-34).

4 Nous avons décidé de délimiter le champ aux seules *Proses lyriques*, pour une simple question d'espace. Les deux proses achevées du cycle des *Nuits Blanches* présentent également la même prose rythmique.

pareille liberté stylistique. La synthèse poético-musicale de cette esthétique prend forme en juillet 1893, lorsqu'il achève les *Proses lyriques*, un cycle lyrique pour voix et piano composé de quatre de ses propres poèmes : *De rêve* (1) ; *De grève* (2) ; *De fleurs* (3) ; *De soir* (4).

La première exécution eut lieu à la Société Nationale de Musique à Paris le 17 février 1894, le compositeur accompagnant au piano la soprano Thérèse Roger. Les deux premiers poèmes, achevés dès 1892, avaient été lus par Henri de Régnier, un ami poète pour lequel Debussy mettait en musique Scènes au crépuscule, dix poèmes extraits des Poèmes anciens et romanesques[5]. Ces deux proses lyriques seront ensuite publiées dans les „ Entretiens politiques et littéraires " (Herlin, 2006 : 202), revue éditée par Bailly et dirigée par Henri de Régnier et le poète franco-américain Francis Vielé-Griffin. Ce dernier affirma voir en lui « l'étoffe d'un vrai poète » (Gourdet, 1970 : 52). Comme le soulignent Herlin et Bloom (2014 : 12-13), ce n'est pas un hasard si les deux premières proses lyriques sont parues dans les „ Entretiens " : fondée en avril 1890, cette revue avait ouvert son premier numéro avec un article sur l'importance du vers libre, sous la plume de Vielé-Griffin.

Le titre que Debussy donne à ces poèmes trahit d'emblée à la fois leur destin musical de poèmes mélodiques et leur caractère subversif. Il s'agit en effet d'une variante de la poésie lyrique, c'est-à-dire de ce genre poétique classique, sentimental et émotionnel, lié à des thèmes religieux ou existentiels (d'ailleurs présents dans ces textes), et caractérisé par des formes rythmiques qui permettent le chant et un accompagnement musical délicat. La prose lyrique, en revanche, était un genre revisité sous de nouvelles formes par des poètes contemporains de Debussy, tels que le belge Arnold Goffin, qui optèrent pour le vers libre au lieu de la métrique rythmique de l'alexandrin (Dworak, 2014 : 14-15).

D'autre part, des 1892, Debussy développait cette sonorité liquide qui lui était propre, une fluidité qui aurait difficilement supporté les pauses, les césures et le rythme constant du vers classique : c'est pourquoi, lorsqu'il commença à écrire ses poèmes, il choisit cette forme presque « sans rythme et sans rime ». Presque, car les poèmes ne sont pas écrits en prose, comme les Petits Poèmes en Prose de Baudelaire, mais en vers libres riches en assonances et en allitérations et dans lesquels, de temps à autre, quelques rimes apparaissent. Plus tard, Debussy appellera cette forme hybride « prose rythmée » (Debussy, 1971 : 201-202), un terme renvoyant au rythme de la poésie grecque des origines, une poésie chantée et souvent accompagnée par un instrument qui en renforce le rythme. De même, la forme

[5] Il ne reste aujourd'hui que quelques fragments de cette adaptation (Lesure, 1994 : 130)

musicale atypique des *Proses lyriques*, selon Bruschini, « s'affranchit résolument de cet héritage de la tradition, en refusant le confort d'un système clos de références, auquel elle préfère l'exploration de matériaux hétérogènes : modes divers, échelles par tons entiers, etc. » (Bruschini, 2015 : 382). Il est également important de remarquer que chaque prose lyrique est dédiée à une personne proche du compositeur, et que chacune de ces personnes incarne l'une de ses quatre principales sources d'inspiration : la poésie, la musique, les femmes et les arts visuels.

2. *Proses lyriques*

2.1 *De rêve*, dédié au poète Vital Hocquet

La nuit a des douceurs de femmes !
Et les vieux arbres, sous la lune d'or, songent
À celle qui vient de passer la tête emperlée,
Maintenant navrée !
À jamais navrée !
Ils n'ont pas su lui faire signe…

Toutes ! Elles ont passé :
Les Frêles,
Les Folles,
Semant leur rire au gazon grêle,

Aux brises frôleuses
La caresse charmeuse
Des hanches fleurissantes.
Hélas ! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson.

Les vieux arbres sous la lune d'or pleurent
Leurs belles feuilles d'or !
Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or
Maintenant ternis !
À jamais ternis !
Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal !

La nuit a des douceurs de femmes !
Des mains semblent frôler les âmes,
Mains si folles
Mains si frêles,
Au temps où les épées chantaient pour Elles !
D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres.

Mon âme ! C'est du rêve ancien qui t'étreint ![6]

Le rêve, thème symboliste par excellence, est également au centre du *Prélude à „ L'après-midi d'un faune "*, inspiré de l'églogue de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune* (1876). Debussy mettra en musique ce poème et le jouera pour la première fois devant le poète en 1894, dans le même lieu où *De rêve* a été composé :

> Mallarmé vint chez moi l'air fatidique et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit : « je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur. » (Lesure 1994 : 1261)

Nous pourrions affirmer que cette prose lyrique, elle aussi, prolonge l'émotion du poème de Mallarmé. Dans le rêve doux et féminin de Debussy, les vieux arbres sont personnifiés, et une femme les dépasse et se retrouve « navrée » : triste, certes, mais aussi blessée (l'étymologie du verbe „ navrer " renvoie à une blessure). Les arbres ne l'ont pas prévenue à temps d'un certain danger, et s'interrogent (« songent ») sur le sort de cette femme et des autres passantes qui l'ont précédée. Ces passantes sont décrites à travers une accumulation aux vers 8 et 9 : des femmes au corps frêle, des femmes à l'esprit fou, qui se transforme en « Mains si folles / Mains si frêles » aux vers 23-24. Elles ont semé « leur rire » (une expression assonante avec les semailles du riz) au gazon grêle. La fragilité féminine crée une antithèse frappante avec la « douceur de femmes » possédée par la nuit, et elle est constamment mise en relation avec une végétation triste (« les arbres pleurent », vers 15) qui semble l'extension d'un homme désespéré. À l'époque, Debussy avait une vie amoureuse agitée : il avait trompé sa compagne Gaby Dupont avec l'interprète de ces proses, la chanteuse Thérèse Roger, qu'il pensait épouser par opportunisme mais qui le quittera après un mois des fiançailles. Contemple-t-il, dans ces vers, le va-et-vient douloureux de ses amies et de ses amants ?

Au fur et à mesure que le rêve avance, la couleur dominante, l'or, s'estompe : l'or de la lune dans le ciel est aussi la couleur des feuilles des arbres qui tombent au sol comme des larmes, et l'or des casques des chevaliers en quête du Grâal n'orne plus les branches de ces arbres car il s'est oxydé, enterré avec les chevaliers disparus ; cette métaphore nous suggère le déclin puis la disparition de quelque chose

---

6 La division des strophes se trouve aux pages 269, 270 et 271 du numéro III/33 des *Entretiens politiques et littéraires* (décembre 1892), contenant la première publication de *De rêve* et *De grève*, et avec les autographes de *De soir* : reproduits dans l'article de Herlin et Bloom, pp. 324-327. *De fleurs* fait exception, car le manuscrit autographe a été perdu et le poème a été reproduit à partir du cahier autographe de la partition.

de précieux. Les sons accompagnent cette involution : les rires, le bruissement des jupes et le chant des épées font place aux soupirs des vieux arbres. Cette atmosphère légendaire et médiévale de « rêve ancien » (vers 27) est peut-être un premier indice de l'intérêt de Debussy pour Pelléas et Mélisande de Maurice Maeterlinck, publiée elle aussi en 1892 et créée un an plus tard. Selon Gourdet (1970 : 52), c'est la lecture de ce drame symboliste qui a enflammé la vocation poétique de Debussy.

Au niveau formel, nous pouvons remarquer que Debussy respecte tout à fait la liberté qu'il se promettait tant musicalement que dans sa forme poétique. Vers libres, rimes éparses et pourtant, semble-t-il, inévitables : nous trouvons une rime interne (« passer » / « emperlé », au vers 3), et des rimes aux vers 11 et 12 (« frôleuses » / « charmeuse ») et « femme/ âmes » aux vers 21 et 22. Les anaphores sont également fréquentes : la formule « Maintenant navrée / À jamais navrée » aux vers 4 et 5 devient « Maintenant ternis ! / À jamais ternis ! » aux vers 18 et 19, alors que les vers « La nuit a des douceurs de femme ! » et « Les vieux arbres, sous la lune d'or, songent/pleurent » marquent le début et la fin du poème.

Les mouvements de la partition pour piano et voix suivent une succession liée aux strophes : la première strophe passe d'un mouvement Modéré[7] à un Andantino un peu plus ralenti, qui semble marquer la déception des arbres face à la première femme qui prend la fuite. Lorsque les autres femmes prennent la fuite dans la deuxième strophe puis dans la troisième, le mouvement s'accélère et devient un peu animé, comme s'il suivait leur course et leur rire, comme s'il chassait leurs corps aux « hanches fleurissantes » (vers 13). Cependant, cet enthousiasme s'éteint avec l'indication d'un mouvement plus retenu correspondant au vers 14, marquant ainsi la fin de ces joies bucoliques. La quatrième strophe raconte le désespoir des arbres avec un rythme de plus en plus animé, qui éclate lors du souvenir des « belles feuilles d'or » (vers 16) puis diminue en présence des « casques ternis » (vers 18, 19 et 20) et des chevaliers morts. La cinquième et dernière strophe reprend le mouvement Modéré de la première, s'anime en évoquant l'époque des épées, puis s'estompe à nouveau, comme si Debussy voulait nous faire entendre les soupirs des arbres à travers le ralenti de la voix et du piano. Le mouvement reste Lent, la nuance piano, et les indications suggèrent un ton « doux et expressif » pour la fin de ce rêve.

Outre la ponctuation (qui n'est pas toujours fidèlement reproduite dans les partitions, afin de ne pas la confondre avec, par exemple, la ponctuation du staccato du piano), il n'y a qu'une seule différence textuelle entre la première version

7 Toutes les références aux mouvements sont indiquées par Debussy dans la partition musicale.

de cette prose publiée dans les „ Entretiens ” et celle mise en musique : les vers 23 et 24 « Mains si folles / Mains si frêles » deviennent « Mains si folles / Si frêles » une fois mis en musique. L'expression musicale libre tant souhaitée par Debussy passe ici par la coupure d'un mot, et d'ailleurs, comme le souligne Dworak (2014 : 12) dans la structure d'une prose lyrique le rythme dépend de la lecture des mots, et par conséquent, dans le cas des *Proses lyriques* de Debussy, le rythme du vers dépend du rythme de la mélodie. Cela n'empêche pas de chercher des modulations phonétiques (Ibidem), des assonances telles que « folles » / « frêles » ainsi qu'une rime entre le titre de cette prose et le titre de la prose suivante.

2.2 *De grève*, dédié au compositeur Raymond Bonheur

[1] Sur la mer les crépuscules tombent,
Soie blanche effilée !
Les vagues comme de petites folles,
Jasent, petites filles sortant de l'école,
[5] Parmi les froufrous de leur robe,
Soie verte irisée !

Les nuages, graves voyageurs,
Se concertent sur le prochain orage,
Et, c'est un fond vraiment trop grave
[10] À cette anglaise aquarelle.
Les vagues, les petites vagues,
Ne savent plus où se mettre,
Car voici la méchante averse,
Froufrous de jupes envolées,
[15] Soie verte affolée !

Mais la lune, compatissante à tous,
Vient apaiser ce gris conflit,
Et caresse lentement ses petites amies,
Qui s'offrent, comme lèvres aimantes
[20] À ce tiède et blanc baiser.
Puis, plus rien !
Plus que les cloches attardées
Des flottantes églises !
Angélus des vagues,
[25] Soie blanche apaisée !

Dans la deuxième prose lyrique, nous passons d'un paysage fantastique et onirique à un paysage naturel, réel et familier : une plage au bord de la mer. L'utilisation fréquente de l'imagerie liquide et du style aquatique de Debussy est bien

connue dans la littérature critique[8], toutefois, le terme « grève », qui donne le titre à cette prose, correspond à un terrain composé de sable et de graviers, sur lequel il est difficile de marcher et encore plus de courir. Cette configuration et le soudain mauvais temps confirment qu'il ne s'agit pas des plages fréquentées pendant son enfance à Cannes (bien qu'il y ait des plages caillouteuses à l'est, à partir de Nice). Il s'agit plutôt des plages arides du nord de la France, fréquentées à l'âge adulte par Debussy et de nombreux Parisiens, ainsi que des plages anglaises. Il n'est donc pas étonnant que Debussy parle d'une « aquarelle anglaise », car elle rappelle les deux côtés de la Manche, et curieusement, la côte d›Eastbourne, devant laquelle le compositeur terminera *La Mer* en 1905.

Ce poème, doté d'une structure simple comprenant trois strophes de longueur similaire, est un excellent exemple à la fois de la « météorologie »[9] de Debussy et du rythme des poèmes en prose. Les vagues rythment le poème grâce à la métaphore de la « soie », un refrain visuel et sensoriel qui résonne avec ses cinq syllabes, rappelant le son d'une cloche marquant les différentes phases de la tempête. Cependant, une fois de plus, c'est le rythme du chant qui détermine le rythme des vers.

Au début, dans un accompagnement musical *Modéré*, le coucher de soleil se reflète sur l'eau calme, « Soie blanche effilée » (vers 2). Debussy représente musicalement cette étoffe lisse, à la texture presque impalpable, par l'utilisation d'un toucher *legato*[10] au piano. Les vagues, élément naturel s'humanisant dans ce poème sous la forme des « petites filles sortant de l'école » (vers 3) qui bavardent (« jasent », vers 4), sont transformées, sous l'effet d'une rafale de vent, en « Soie vert irisée » (vers 6), une couleur qui rappelle les yeux méchants des « femmes fatales » de Gautier (David-Weill 1989 : 69). Alors que le regard du sujet contemple la mer calme du soir, les vagues s'animent et murmurent comme de jeunes écolières pleines de vie, guidées, dans la partition, par un long *crescendo* et un *scherzando*[11] : serait-ce un prolongement d'« Ondine », *Prélude n. 8* du Premier Livre des Préludes (1912) ? Ensuite, Debussy joue avec des mots à

---

8 Voir, par exemple, le chapitre « La Mer » dans Lesure, 1994 : 269-280.

9 Formule utilisée pour la première fois par Jankélévitch dans *Debussy et le mystère de l'instant*, 2019.

10 Le *legato*, représenté par des traits de liaison dans la partition, est un type de phrase, c'est-à-dire une technique utilisée en musique, pour créer une liaison fluide entre les notes jouées. Plutôt que de détacher chaque note et de relâcher complètement la pression après avoir joué une note, on maintient une certaine pression sur la première note et on enchaîne directement avec la note suivante, sans interruption sonore.

11 *Scherzando* veut dire, littéralement, « en plaisantant », suggérant donc un ton ludique.

double sens : les nuages qui approchent sont « graves » (vers 7), à la fois sérieux et lourds, en opposition avec la légèreté des vagues. Ils « concertent » un orage (vers 8), comme des musiciens se préparant lors d'une répétition. Les vagues vertes bougent frénétiquement, effrayées, face à l'averse qui bruit et renverse leurs jupes dans une intensité *Forte* abrupte. Ce passage (« Froufrous de jupes envo*lées* / Soie verte affo*lée* ! », vers 14 et 15) est caractérisé par une rime ainsi que par une allitération de „ f " et „ v " tout à fait orchestrale, puisque nous associons les sons des fricatives labiodentales au mouvement, à l'air, et par conséquent, à l'envol. La partition elle-même tente de reproduire cet envol soudain par des accords en *staccato*[12], qui contrastent nettement avec le *legato* utilisé au début, et qui obligent la main du pianiste à tomber en *fortissimo* sur le clavier, tout comme les gouttes de pluie se jettent violemment sur la mer. Lorsque la lune apparaît, comme un *deus ex machina*, pour caresser et embrasser les vagues, avec des gestes d'affection qu'on pourrait attribuer à une mère ou à une femme plus âgée et plus sage, les « petites filles » redeviennent « Soie blanche » enfin « apaisée » (vers 25), dans un tempo *plus lent* et une nuance *pianissimo*.

L'achèvement de la prose, « encore plus lent » et marqué par les cloches et les églises flottantes bénissant le calme après la tempête avec leur Angélus, semble annoncer le *Prélude n. 10* du Deuxième Livre des Préludes, « La cathédrale engloutie » (1910). Les *Préludes* seront composés plus tard, de 1909 à 1913, mais l'imagerie aquatique que nous y retrouverons est déjà mûre, bien que certains de ces éléments ne soient pas tout à fait originaux. Le coucher de soleil sur la mer évoque l'atmosphère crépusculaire du recueil de poèmes contemporain de Régnier, tandis que le souffle du vent sur la plage renvoie à la « douce voix » d'un autre poème de Baudelaire : « Et celle-là chantait comme le vent des grèves, / Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu, / Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie. » (*La Voix*, dans Baudelaire: 170).

2.3 *De fleurs*, dédié à l'amie Jeanne Chausson

[1] Dans l'ennui si désolément vert
De la serre de douleur,
Les Fleurs enlacent mon cœur

[12] Le terme *staccato*, contrairement au *legato*, est utilisé pour décrire une technique d'articulation musicale dans laquelle les notes sont jouées de manière détachée et brève, avec une légère pause entre chaque note. Ce type de phrasé est représenté par un point placé au-dessus ou en dessous de la note, pour marquer sa séparation des notes qui la précèdent ou suivent.

De leurs tiges méchantes.
[5] Ah ! quand reviendront autour de ma tête
Les chères mains si tendrement désenlaceuses ?

Les grands Iris violets
Violèrent méchamment tes yeux,
En semblant les refléter,
[10] Eux, qui furent l'eau du songe
Où plongèrent mes rêves si doucement
Enclos en leur couleur.

Et les lys, blancs jets d'eau de pistils embaumés,
Ont perdu leur grâce blanche
[15] Et ne sont plus que pauvres malades sans soleil !

Soleil ! ami des fleurs mauvaises,
Tueur de rêves ! Tueur d'illusions,
Ce pain béni des âmes misérables !

Venez ! Venez ! Les mains salvatrices !
[20] Brisez les vitres de mensonge,
Brisez les vitres de maléfice,
Mon âme meurt de trop de soleil !

Mirages ! Plus ne refleurira la joie de mes yeux.
Et mes mains sont lasses de prier,
[25] Mes yeux sont las de pleurer !

Éternellement ce bruit fou
Des pétales noirs de l'ennui,
Tombant goutte à goutte sur ma tête.

Dans le vert de la serre de douleur ![13]

L'ennui, représenté par la serre verte de douleur, étouffe le „ je ” poétique par sa chaleur, et le torture par des pétales noirs qui tombent sur sa tête, de façon répétée et bruyante, comme des gouttes d'eau tombant sur la tête d'un condamné dans

[13] Comme le remarque Herlin (2006 : 308) le manuscrit n'a pas été retrouvé pour le moment, mais nous savons grâce au catalogue 225 n° 57 de Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing (1978) qu'il porte la dédicace suivante : « pour sa fête et pour rendre respectueusement hommage au charme qu'elle met à être Mme Chausson juin 93 ». La division des strophes a été reconstruite à partir de la partition, comme j'ai remarqué, dans les autres proses lyriques ; la tendance de Debussy est de séparer nettement les strophes par des pauses dans la ligne mélodique du chant.

le supplice de la goutte d'eau. Cette méthode de torture, rendue célèbre au début du XIXème siècle par le *Frankenstein* de Mary Shelley, était évoquée quelques années avant la composition de ce poème dans le quatrième chapitre de la première partie de *Germinal* : « C'était Maheu qui souffrait le plus. En haut, la température montait jusqu'à trente-cinq degrés, l'air ne circulait pas, l'étouffement à la longue devenait mortel. [...]. Mais son supplice s'aggravait surtout de l'humidité. La roche, au-dessus de lui, à quelques centimètres de son visage, ruisselait d'eau, de grosses gouttes continues et rapides, tombant sur une sorte de rythme entêté, toujours à la même place. » (Zola, 1885 : 41).

Dans ce poème aussi, les pétales tombent sur le front du poète immobilisé, l'épuisant. Plongé dans cette douleur lente et rythmée, le poète pense à une époque où la seule torture que sa tête subissait était la caresse des mains de sa bien-aimée, une époque où les fleurs avaient des couleurs si vives qu'elles violaient le regard de sa bien-aimée. Mais ces iris violets ont disparu, et les lys blancs sont désormais disgracieux et pâles (selon l'hyperbole « pauvres malades sans soleil », vers 15). Aujourd'hui, dans le présent, les « chères mains si tendrement désenlaceuses » sont remplacées par leur antithèse, les « tiges méchantes » des fleurs, et le soleil, leur ami, étouffe les rêves de l'âme. Les mains d'une salvatrice anonyme sont invoquées pour briser les vitres de la douleur désespérée du sujet, pour briser la malédiction claustrophobique dont il est victime.

Ce poème contient de nombreuses répétitions. D'abord, les vers 1 et 2 (« Dans l'ennui si désolément vert / De la serre de douleur ») sont repris avec quelques variations à la fin du poème, au vers 29, par la même mélodie, comme s'il s'agissait d'un refrain (« Dans le vert de la serre de douleur »). Le soleil, qui personnifie un état de dépression, est apostrophé par des anaphores (vers 18 et 19 : « Tueur de rêves ! Tueur d'illusions ») tout comme les « mains salvatrices » sont invoquées à plusieurs reprises, par le vers 19 (« Venez ! Venez ! »), pour exprimer un appel urgent vers la seule ressource qui briserait les vitres de mensonge et de maléfice. Nous entendons également quelques rimes (vers 2 et 3 : « douleur/ cœur », vers 19 et 21 : « salvatrices / maléfice »), plusieurs allitérations (comme aux vers 10 et 11 : « l'eau du s<u>onge</u> / Où pl<u>ongè</u>rent », vers 12 : « *En*<u>clos</u> *en* <u>l</u>*eur* <u>c</u>ou<u>l</u>*eur* »). L'abondance de ces figures de style contribue à la force expressive du poème, en amplifiant les émotions ressenties par le poète ; et en enfermant, en même temps, la structure du poème, comme s'il était, lui aussi, une serre chaude. Les mouvements et les nuances dans la partition suivent ce trajet émotionnel : le début « triste et lent », presque funèbre, s'anime progressivement dans un *crescendo* qui

explose contre le soleil et pendant l'invocation aux « mains salvatrices » (vers 19-22) jusqu'à un recul *piano* et *Lent* après le vers 23.

Les fleurs, personnifiées par leurs tiges diaboliques, rappellent les illustrations des *Fleurs du Mal* (1890) d'Odilon Redon[14], un artiste que Debussy a connu par l'intermédiaire de la famille Chausson ; en effet, en 1892, l'appartement de Debussy était décoré de diverses œuvres d'art, dont une lithographie de Redon (Lesure : 435). Baudelaire est une source d'inspiration évidente, si l'on considère les fleurs tremblant comme des cordes de violon sur leurs tiges dans *Harmonie du soir*, (Baudelaire: 47) poème que Debussy met en musique en 1889[15], mais aussi pour *La Chambre Double* du *Spleen de Paris*, chambre dans laquelle « l'esprit assoupi se laisse bercer par les sensations d'une serre chaude » (*Ibidem*: 280) et pour la chambre que l'on retrouve dans le récit de la *Fanfarlo*, chambre dans laquelle « l'air, chargé de miasmes bizarres, donnait envie d'y mourir lentement comme dans une serre chaude » (*Ibidem*: 576).

La serre de douleur semble être un leitmotiv dans la littérature de la seconde moitié du XIXe siècle : elle donne son titre à *Im Treibhaus*, le poème de Mathilde Wesendonck rendu célèbre par le *Lied* de Wagner[16], et elle est également utilisée par Huysmans, un autre ami de Debussy, qui évoque dans son roman À rebours « les fleurs exotiques, exilées à Paris, au chaud dans des palais de verre » (1884 : 113). La juxtaposition la plus significative est certainement celle approfondie par Bruschini (2015) avec les *Serres chaudes* de Maeterlinck (1889), recueil de poèmes publié en 1889 et mis en musique entre 1893 et 1896 dans un cycle éponyme de cinq mélodies par le mari de la dédicataire de ce poème : Ernest Chausson.

Chausson termine *Lassitude* et *Serre d'ennui* (deuxième et troisième poèmes des *Serres Chaudes*) à Luzancy dans la grande maison qu'il a louée pour sa famille pendant l'été 1893, et dans laquelle Debussy leur rend visite et joue une version primitive de sa troisième prose lyrique (Grover 1980 : 245). Dans une lettre à Chausson datée du dimanche 9 juillet 1893, Debussy répondait aux inquiétudes de Chausson en plaisantant sur le fait qu'il était désormais « comme les Serres chaudes », se lamentant d'être « enclos dans l'ennui bleu », respirant « les fleurs si

---

14 Pensons à *Cul-de-Lampe*, Collection d'estampes françaises du Musée Van Gogh, Amsterdam. https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p2755-009N2012

15 *Cinq poèmes de Baudelaire*, ouvrage initialement tiré à 50 exemplaires par la Librairie de l'Art indépendant, en 1890 ; puis par Durand, Paris 1902. Le 16 février 1889, à la question « Quels sont vos poètes préférés ? », Debussy répond tout simplement : « Baudelaire ». (F. Lesure, 1994 : 102-103). Une réponse qui s'inscrit dans la lignée des tendances symbolistes.

16 Elle fait partie des *Wesendonck Lieder* wagnériens, composés entre 1838 et le 1858.

pâles de trop de soleil » (Debussy, *Correspondance* : 143-144). En outre, Debussy déclare avoir terminé définitivement sa troisième prose et promet de la jouer à Chausson le mercredi. Ainsi, lors de cette occasion, les deux compositeurs ont joué chez Debussy la version finale de cette prose lyrique et les deux mélodies composées par Chausson, *Lassitude* et *Serre d'ennui*. Les fleurs que Debussy dédicaça à Jeanne Chausson le 24 juin, « pour sa fête », deviennent donc très symboliques : Ernest, ami compositeur, deviendrait le „ je " poétique emprisonné dans la serre de douleur, et Jeanne Chausson correspondrait alors à la femme aux « mains salvatrices » invoquée. C'est peut-être pour cette raison que le poème est dédié à Madame Chausson et non à Monsieur : il pourrait s'agir d'un appel à l'aide d'un cher ami et collègue, et dans ce cas, Debussy aurait suggéré à cet ami que son bonheur et sa paix résidaient dans la famille qu'il avait construite avec cette femme.

2.4 *De soir*, dédié au peintre Henry Lerolle

[1] Dimanche sur les villes,
Dimanche dans les cœurs !

Dimanche chez les petites filles
Chantant d'une voix informée
[5] Des rondes obstinées,
Où de bonnes tours
N'en ont plus que pour quelques jours !

Dimanche, les gares sont folles !
Tout le monde appareille
[10] Pour des banlieues d'aventure
En se disant adieu
Avec des gestes éperdus !

Dimanche les trains vont vite,
Dévorés par d'insatiables tunnels ;
[15] Et les bons signaux des routes
Échangent d'un œil unique
Des impressions toutes mécaniques.

Dimanche, dans le bleu de mes rêves
Où mes pensées tristes
[20] De feux d'artifices manqués
Ne veulent plus quitter
Le deuil de vieux Dimanches trépassés.

Et la nuit à pas de velours
Vient endormir le beau ciel fatigué,
[25] Et c'est Dimanche dans les avenues d'étoiles ;
La Vierge or sur argent
Laisse tomber les fleurs de sommeil !

Vite, les petits anges,
Dépassez les hirondelles
[30] Afin de vous coucher
Forts d'absolution !

Prenez pitié des villes,
Prenez pitié des cœurs,
Vous, la Vierge or sur argent !

La dernière prose lyrique constitue la prose religieuse de ce cycle. Dédié à Henry Lerolle, beau-frère de Ernest Chausson, peintre aux thèmes religieux, mais aussi père d'une famille particulièrement musicienne, qui a souvent posé pour les portraits d'amis peintres, dont le plus célèbre est peut-être le tableau de Renoir, représentant ses filles au piano[17].

La première scène du poème est annoncée par un tempo initial jusqu'alors inédit, « modérément animé », et par une nuance *Forte*, une vraie nouveauté par rapport aux incipits des trois autres proses caractérisées par des mouvements *Modéré* ou *Andante* et des nuances *piano*. Elle s'ouvre sur le joyeux aperçu d'un tendre tableau de famille le dimanche soir, où des petites filles chantent une ronde avec des voix enfantines. Les « bonnes tours » qui ne restent pas debout font référence au refrain d'une célèbre chanson de jeu : « La Tour, prends garde ! » (Weckerlin, 1870), évoquant ainsi l'image de deux enfants qui se tiennent par la main, imitant une tour. Les autres enfants jouent le duc, son héritier et toute sa suite ; les différents personnages dansent en cercle et s'échappent tour à tour de ce manège. Le duc à la tête de ses forces tente de séparer les deux enfants représentant la tour ; chaque personnage tente de jouer le même jeu, en suivant l'ordre des rangs. Celui qui réussit à faire tomber la tour, à séparer les deux fillettes, est proclamé duc, et le jeu peut recommencer. C'est ainsi que l'imagerie chevaleresque de la première prose *De rêve* prend ici un ton ludique.

Nous retrouvons le même ton dans la deuxième scène et dans la troisième, se déroulant près des gares parisiennes animées par les personnes fuyant Paris,

17 P.-A. Renoir, *Yvonne et Christine au piano*, 1895, Paris, Musée de l'Orangerie. https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvres/yvonne-et-christine-lerolle-au-piano-196512

et puis à bord des trains. Debussy dépeint leurs salutations cinématographiques avec une ironie subtile et nous offre, par la suite, une image presque violente de la technologie au tournant du siècle, amplifiée par la vitesse de l'accompagnement du piano: il insiste sur la rapidité des trains, qui sont « dévorés par d'insatiables tunnels » (vers 14, hyperbole) et il décrit les reflets des signaux régulant le trafic ferroviaire, alors actionnés manuellement par des ouvriers parfaitement synchronisés: c'est pourquoi les signaux sont personnifiés et peuvent échanger « des impressions toutes mécaniques » (vers 17). Jusqu'à ce point, le poème avait lui aussi répété une structure mécanique, où chacune des cinq strophes s'ouvrait avec l'anaphore « Dimanche » (vers 1, 2, 3, 8, 13, 18) suivi par le décor de la scène. Mais à la cinquième strophe, tout change : Debussy indique un tempo « plus diminué », le *piano* suggère un ton plus solennel, le rythme de la voix ralentit.

Le poète se réfugie dans le bleu de ses pensées mélancoliques comme des « feux d'artifice manqués » (vers 20, c'est un thème qu'il développera plus tard dans le *Prélude n. 12, Deuxième livre*, 1912), comme si une fête n'avait pas eu lieu à cause d'un orage imprévu. Nous ne savons pas si l'auteur regrette des dimanches plus heureux, plus insouciants, ou s'il est au contraire attristé en pensant aux tristes dimanches vécus sans son père, qui passa quatre ans dans les prisons communardes. La nuit arrive en *pianissimo* pour endormir « à pas de velours », légère et maternelle, un ciel beau et las. Hormis un petit morceau *un peu animé* en correspondance des « petits anges » (vers 28), c'est un dimanche soir *retenu*, *plus lent*, où le Kyrie Eleison s'élève non pas vers le Seigneur, mais vers une « Vierge or sur argent » (vers 26 et 34), pure et lumineuse.

Alors que le poème qui le précède, *De fleurs*, se referme progressivement sur l'atmosphère claustrophobe de la « serre de la douleur », où le seul espoir est la femme bien aimée, *De soir* clôt le cycle poétique en l'ouvrant à deux formes antithétiques d'évasion. La première est l'évasion dominicale, les jeux enfantins, l'amusante fuite des Parisiens vers les « banlieues d'aventure » (vers 10) ; en dépit de sa joie frénétique, soulignés par l'accompagnement « modérément animé » du piano, ce n'est qu'une évasion passagère. L'évasion finale, en revanche, est la prière adressée dans une nuance *piano* qui devient *ppp* (*plus que pianissimo*) à la Vierge et aux avenues étoilées qui scintillent dans le ciel. S'agit-il, dans ce deuxième cas, plus d'une élévation que d'une évasion ? C'est ce que l'on pourrait penser en juxtaposant « les avenues étoilées » et le vol crépusculaire des anges et des hirondelles au vol matinal des alouettes dans le ciel clair des deux dernières strophes d'Élévation (Baudelaire : 10), poème dans lequel Baudelaire exhorte son âme à laisser derrière elle le chagrin et les pensées tristes pour s'envoler.

En ce qui concerne les images pittoresques, la dédicace à Henri Lerolle donne matière à réflexion, car ce peintre et ami faisait partie des artistes « exposés » au 42 rue de Londres, dans l'appartement de Debussy (Lesure, 435). On ignore à ce jour lequel de ses tableaux était accroché dans l'appartement où a été composée cette prose lyrique dédiée à sa femme ; cette information pourrait fournir d'autres pistes d'interprétation.

3. Conclusion

La lecture approfondie des *Proses lyriques* révèle un véritable „ „ autoportrait de l'auteur en jeune homme ", un compositeur qui aime tellement la poésie qu'il cherche à fusionner ses deux formes artistiques préférées, afin de peindre ses états d'âme, tout comme ses bien-aimées, ses amis et même les femmes et les filles de ses amis, nous offrant un aperçu d'une famille intellectuelle d'artistes qui l'a profondément influencé.

La composition de ces quatre *Proses lyriques* démontre clairement une vocation poétique qui aspire à marier les mots et la musique dans une esthétique résolument symboliste. Cependant, elle met également en évidence l›incompatibilité de son esthétique musicale avec les contraintes du vers classique, révélant sa préférence pour une prose rythmée. Cette prédilection l'accompagnera tout au long de sa vie, comme en témoigne l'extrait suivant, un article que Debussy écrivit en mars 1911 pour répondre à une enquête menée par Fernand Divoire, journaliste de „ Musica ". La question posée était la suivante : « Qu'est-ce qui est préférable à mettre en musique ? De bons vers, de mauvais vers, des vers libres ou de la prose ? ». Après avoir consacré toute une carrière musicale à cette question, Debussy, avec une intelligence aiguisée, ne pouvait que répondre sur un ton caustique par un sarcasme acéré, résumant ainsi l'essence de son œuvre et justifiant la forme poétique choisie pour ses *Proses lyriques*. Dans cette lettre, il se prononça contre la mise en musique de vers par n'importe quel compositeur, encourageant plutôt les musiciens à ne pas chercher à mettre en musique des « grands noms », mais à écrire leur propre prose « rythmée » :

> Les rapports du vers et de la musique ? Je n'y ai pas pensé. Je m'occupe très peu de musique. Les musiciens et les poètes qui parlent toujours musique et poésie me semblent aussi insupportables que les gens de sport qui parlent toujours de sport.

> Et d'abord, la vérité, on ne peut pas la dire. Vous voulez la savoir ? Eh bien ! [C]'est qu'en effet les musiciens qui ne comprennent rien au vers ne devraient pas mettre en musique. Ils ne peuvent que les gâcher… [...]
> Et puis en musique, dites-moi à quoi ça sert, les vers ? A quoi ? On a plus souvent mis de la belle musique sur des mauvaises poésies que de mauvaise musique sur de vrais vers. Les vrais vers ont un rythme propre qui est plutôt gênant pour nous. Tenez, dernièrement j'ai mis en musique, je ne sais pas pourquoi, trois ballades de Villon… Si, je sais pourquoi, parce que j'en avais envie depuis longtemps. Eh bien, c'est très difficile de suivre bien, de plaquer les rythmes tout en gardant une inspiration (…). Les vers classiques ont une vie propre, un dynamisme intérieur, pour parler comme les allemands, qui n'est pas du tout notre affaire […].
> Avec la prose rythmée, on est plus à son aise, on peut mieux se retourner dans tous les sens. Si le musicien devait faire lui-même sa prose rythmée ? Pourquoi pas ? Qu'est-ce qu'il attend ? Wagner faisait ainsi [...]
> Laissons les grands poètes tranquilles. D'ailleurs ils aiment mieux cela…En général ils ont très mauvais caractère. (Debussy, 1971 : 201-202)

Dès lors, « prose rythmée » est le terme que Debussy aurait choisi, à la fin de sa vie, pour décrire la structure de sa prose lyrique. Il ne s'agit pas de la prose sans rythme, sans rime et sans vers de Baudelaire, mais d'un vers assez libre, aux rythmes changeants mais toujours soignés et malléables par la musique. Elle se caractérise par un usage limité des rimes, mais une grande sensibilité aux sonorités.

En guise de conclusion, nous pourrions considérer l'écriture poétique de Debussy, pour reprendre les termes de Mallarmé à son égard, comme un « prolongement » de sa recherche compositionnelle en quête d'une forme libre, tant dans les mouvements, les tempos, les types de phrasé et les nuances de son accompagnement musical que dans les mots et les images poétiques empruntés à ses poètes préférés. Ses *Proses lyriques* s'inscrivent parfaitement dans la lignée des correspondances symbolistes entre couleurs et sons, témoignant de l'émergence de l'imagerie qui nourrira ses futures compositions. Elles méritent légitimement une place privilégiée à la fois dans le paysage musical et dans le canon littéraire de son époque.

Références bibliographiques

Bibliographie primaire

Debussy, C.

2005 *Correspondance (1872-1918)*, édition de D. Herlin et F. Lesure, Paris, Gallimard.

1971 *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. complète de son œuvre critique avec introduction et notes par François Lesure, Paris, Gallimard.

1898 *Nuits Blanches pour chant et piano*, manuscrit autographe conservé à la BnF, consultable ici: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55000836n

1895 *Proses lyriques*, Paris, Fromont, éd. confrontée avec le „ 1er Cahier autographe des Proses lyriques ” conservé à la BnF, consultable ici: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85722276.r=Debussy+proses+lyriques.langFr

Bibliographie secondaire

Baudelaire, C.

1975 Œuvres complètes, vol. I, Paris, Gallimard-Pléiade.

Bruschini, A.

2015 “*Proses Lyriques* de Debussy et *Serres chaudes* de Maeterlinck / Chausson : une mise en regard ”, dans : J.-L. Leleu, *La construction de l'idée musicale ; essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Genève, Contrechamps, 377-384, 624-629.

Brussel, R.

1926 „ Debussy et Paul Dukas ”, La Revue musicale, 7, 1er mai 1926 (éd. Spéciale : *La Jeunesse de Claude Debussy*), 101-105.

Charton, A.

2012 *Debussy*, Paris, Folio Biographies Gallimard.

David-Weill, N.

1989 *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Vol. 247, Librairie Droz.

Dworak, P.

2014 „ *Proses Lyriques* in Context ”, in *Revue musicale OICRM,* vol. II, n. 1, 1-19.

Gourdet, G.

1970 *Debussy*, Paris, Fenixx.

Grover, R. S.

1980 *Ernest Chausson, the man and his music*, Londres, The Athlone Press.

Herlin, D.

2006 „ Des *Proses lyriques* aux *Nuits blanches* ou Debussy et la tentation poétique ” dans J. Waeber (ed.), *La note bleue. Mélanges offerts au professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Berne, Peter Lang, Éditions scientifiques internationales, 299-328.

Herlin, D. et Bloom, P.

2014 “From Debussy's studio: the little-known autograph of *De Rêve*, the first of the *Proses Lyriques* (1892) ”, dans *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association*, Septembre 2014, vol. 71, n. 1, 9-34.

Huysmans, J.-K.,

1884 À rebours, Paris, George Crès et Cie, éd. 1922.

Jankélévitch, V.

2019 *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon.

Jarociński, S.
1971 *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Éditions du Seuil.
Lesure, F.
1994 *Claude Debussy. Biographie Critique*, Paris, Klincksieck.
Maeterlinck, M.
1889 *Serres chaudes*, Paris, Léon Vanier.
Spampinato, F.
2011 *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, préface de B. Vecchione, Paris, L'Harmattan.
Valery, P.
1957 Œuvres complètes, vol. I, Paris, Gallimard-Pléiade.
Verlaine, P.
1962 Œuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard-Pléiade, 1962.
Wagner, R.
1920 *Wesendonck Lieder*, „ 10: Im Treibhaus ", München, Drei Masken Verlag.
Weckerlin, J.-B.
1870 „ La Tour prends garde ", dans *Chansons et rondes enfantines*, Paris, Garnier, 62-63.
Wenk, A. B.
1976 *Claude Debussy and the Poets*, Berkeley - Los Angeles - Londres, University of California Press.
Zola, É.
1885 *Germinal. Partie I*, Paris, G. Charpentier.

Sitographie des images

Redon, O.
1890 *Cul-de-Lampe*, Collection d'estampes françaises du Musée Van Gogh, Amsterdam. https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p2755-009N2012
Redon, P.-A.
1895 *Yvonne et Christine au piano*, Paris, Musée de l'Orangerie. https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvres/yvonne-et-christine-lerolle-au-piano-196512

MARTA COLLEONI

Università degli Studi di Bergamo
marta.colleoni@unibg.it
ORCID code: 0000-0002-6175-7600

InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies
ISSN 2720-2402, 2023, No 4 (4), 173–192

ANDREA CORNAGGIA
Università degli Studi di Bergamo

Monstres d'inépuisable beauté. L'effondrement des limites du corps grotesque chez Alfred Jarry

Monsters of Inexhaustible Beauty: Collapsing the Limits of the Grotesque Body in Alfred Jarry's Work

Abstract

Bakhtine songeait au pervertissement des frontières du corps chez les géants de Rabelais, condition qui favorise une meilleure réciprocité entre le monde intérieur et l'extérieur, en réduisant l'idée du corps hermétique à ce qui se passe dans la nature. Cette réflexion s'inscrit dans la logique carnavalesque de la Renaissance. Celle-ci favorisait dans tous les domaines l'inversion fructueuse des valeurs et la naissance de couples oppositifs qui se rapprochent. La peur de la mort disparaît lorsque celle-ci engendre une autre vie. Toute l'imagerie liée au corps, à ses excrétions ou à la procréation, elle, règne en maître incontestée. Quelques siècles plus tard, Alfred Jarry récupère la même imagerie avec ses héros, mais les résultats sont différents. Si d'un côté il lie l'ouverture des frontières à des qualités de perfection, en l'associant au positif mélange du haut et du bas, de l'autre côté il fait preuve d'une aversion pour la procréation.

Mots clés : corps grotesque, humorisme, rabaissement, frontières, identité des contraires, culture populaire

Abstract

Bakthin analyzed the breaching of body limits in Rabelais' giants, a condition that favors a greater reciprocity between the inner and the outer worlds, revoking the idea of the body hermetic to what happens in nature. His thoughts were consistent with the carnivalesque logic of the Renaissance. This logic promoted the fruitful inversion of values and the birth of opposing pairs that come together. The fear of death disappears since it gives rise to another life. All the imagery linked to the body, its excretions and the procreation reign supreme. A few centuries later, Alfred Jarry used the same imagery through his heroes, but the results were different. While on the one hand he links the opening of body boundaries to qualities of perfection, associating it with the positive mixture of high and low aspects, on the other hand he proves an aversion to procreation.

DOI: 10.25951/10576

Keywords: grotesque body, humour, belittlement, borders, identity of opposites, popular culture

1. Mikhaïl Bakhtine, géant de l'exégèse

En 1965, et après des siècles de spéculations, le critique russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) donnait un nouveau tournant à l'interprétation de l'œuvre majestueuse de Rabelais (1483-1553) dans son étude *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.

1.1 Évolution des études sur Rabelais

Depuis leur parution les cinq livres de l'humaniste français racontant l'histoire des géants Gargantua et de son fils Pantagruel, ont fait l'objet de plusieurs études, chacune d'entre elles s'inspirant des pensées imbibées de l'idéologie dominante contemporaine. La compréhension et l'appréciation d'un texte d'une telle complexité, voire d'une œuvre indéniablement universelle, ne se réalise pas sans entraves. Le défi majeur réside dans la capacité à discerner les multiples niveaux de sens, tout en les scrutant attentivement à la lumière du contexte et de ses répercussions. C'est précisément l'insensibilité et la négligence de l'époque de l'auteur, que Bakhtine reproche à ses prédécesseurs ayant interprété l'œuvre de Rabelais. Lui, qualifie sa démarche d'approche « historico-littéraire » (Bakhtine 1965 [1970 : 126]), tandis que les autres semblent échouer à saisir les intentions profondes de l'auteur, s'enfermant dans des critères esthétiques excessivement aléatoires, parfois dictés par la société.

Au contraire, Bakhtine y décèle une logique qui lie tous les éléments. Les autres y voient un chaos, un « monstrueux assemblage », « une chimère » (Bakhtine 1965 [1970 : 114]), comme une insulte à la décence humaine. Nul besoin de s'éloigner de la période de publication des romans de Rabelais pour trouver des jugements qui ignorent complètement la philosophie fondamentale de son œuvre. Il en existe, même en se limitant au XVIIe siècle et particulièrement à l'ère du classicisme. Parmi ceux-ci, La Bruyère (1645-1696) se distingue en restant entièrement fidèle aux bonnes mœurs, incapable de percevoir au-delà de la surface de l'œuvre. Il considère les éléments distinctifs des œuvres comme un « monstrueux assemblage » (Bruyère 2011 : 56.), obscène et dénué de toute logique.

D'après Bakhtine, l'approche historique-allégorique du XVIIIe siècle n'arrive pas non plus à saisir le vrai fondement des textes rabelaisiens. Cela, car elle se focalise énormément sur l'analyse d'allusions spécifiques ou des cas isolés, en s'adonnant à un prototypage qui finit par ignorer le caractère universel de l'idéologie dominante. Le phénomène de généralisation atteint son paroxysme à l'Âge des Lumières. Son élan notoirement antihistorique entraîne une multiplication des tentatives d'expurger le texte, désormais perçu comme « sauvage et barbare». Voltaire (1694-1778) grand amateur du rire, estime quant à lui que l'œuvre ne pourrait plaire qu'à des individus étranges (Bakhtine 1965 [1970 : 122]). Pendant la Révolution française, surtout à travers Pierre-Louis Ginguené (1748-1815), le nom de Rabelais est associé à l'idée répandue du progressisme. De plus, pour la première fois, on prend en considération la situation historique, même si certains aspects de l'œuvre font toujours l'objet d'avis négatifs. La vraie réhabilitation se produit lors de l'époque romantique. D'un côté, Chateaubriand (1768-1848) l'inscrit dans la définition de génie-mère, de l'autre, Hugo (1802-1885) le reconnaît enfin comme « exemple du grotesque », puisqu'il « met le ventre à la place de l'esprit » (Crouzet 2018 : 19). La position du critique russe ne s'éloigne pas de ces dernières formulations. Finalement, l'historien Lucien Febvre, auteur de l'étude *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais* (1942), parvient à analyser les textes à la lumière de leur contexte et du milieu culturel de leur parution, tout en contournant les passages les plus burlesques.

1.2 Lecture bakhtinienne

Ce qui distingue l'étude de Bakhtine de celle de ses prédécesseurs, c'est sans aucun doute sa volonté d'ancrer l'œuvre rabelaisienne dans un contexte révolu, mais encore accessible grâce aux textes et aux sources supposées consultés par l'auteur et ses lecteurs de l'époque. Selon lui, cette approche est la seule manière d'atteindre le cœur de sa philosophie, de comprendre la véritable valeur de son œuvre et son impact sur son public. Le comique, dont ses pages surabondent, n'est jamais un outil simplement farcesque, apte à faire rire. Bakhtine explique ceci à plusieurs reprises, en faisant référence à des extraits de la littérature qui auraient pu l'inspirer pendant l'écriture, ainsi qu'influencer sa pensée. Car les livres de Rabelais ne sont pas seulement des banals divertissements, mais la transposition d'une façon de penser désormais disparue. Une pensée qui s'inscrivait dans une conscience collective à travers une symbolique et une imagerie connues de

tous, mais qui au fil des siècles, ont perdu de leur puissance. Aujourd'hui, la seule manière de se pencher sur cette idéologie, est de contempler tout ce que ses légataires ont consigné par écrit. Notamment les textes anciens qui nourrissaient son idée du monde, ainsi que ceux produits par ses contemporains et tout ce qui fleurissait dans son environnement.

Le critique russe remonte pourtant à la signification du rire par les sources classiques redécouvertes pendant la Renaissance, comme Athénée et Macrobe, mais aussi à travers les textes d'Hippocrate, auteur d'« observations sur l'importance de la gaieté et de l'entrain du médecin et des malades dans le traitement des maladies » (Bakhtine 1965 [1970 : 76]). L'idéologie contemporaine de Rabelais subit un renouvellement. Le comique assume un nouveau rôle en se mêlant intimement à la vie quotidienne, permettant ainsi à ses contemporains de percevoir une harmonie entre les deux. Cependant, au cours des siècles suivants, ce mélange de styles et de registres sera considéré comme contradictoire et nuisible, car le rire sera associé à des « fonctions dénigrantes » (Bakhtine 1965 [1970 : 80]).

L'importance accordée au rire dans la culture renaissante est redevable de l'époque précédente, le Moyen Âge. Quoiqu'il ne fît pas partie de la culture officielle, il était cultivé hors du culte religieux et pendant les fêtes religieuses. Relégué à la place publique, le comique apparaissait les quelques jours d'interruption du système officiel. Le peuple exprimait cet esprit de libération lors du Carnaval et d'autres fêtes, qui prévoyaient l'inversement des rôles. Comme l'élection du « roi pour rire », des déguisements, des banalisations des rites sacrées; en somme, tout ce qui était haut et officiel devenait le bas. Il fallait « précipiter tout ce qui était élevé et ancien, tout prêt et achevé dans les enfers du 'bas' matériel et corporel, afin qu'il subit une nouvelle naissance après la mort » (Bakhtine 1965 [1970 : 90]).

Ce rire, tout à fait négatif et diffamatoire, promouvait à la fois des valeurs positives et régénératrices, en réhabilitant le domaine matériel et le corps dans ses fonctions, généralement censurées par l'église. Ainsi le rire marquait le passage du vieux système au nouveau et chassait la peur endémique de la mort et du pouvoir opprimant, en rendant les images d'habitude perçues comme terrifiantes, drôles. Cette célébration ou victoire sur la peur n'était pas un phénomène individuel et isolé. Le peuple entier y participait sur la place publique. Cette libération touchait à ce « grand corps populaire de l'espèce», concerné par une évolution continue, de génération en génération, et rejoint par son « *drame de la vie corporelle* (accouplement, naissance, croissance, manger, boire, besoins matériels) » (Bakhtine 1965 [1970 : 97]).

L'homme du Moyen Âge vivait donc deux vies, la vie officielle du culte et la vie carnavalesque. Cette dernière, éphémère et reléguée aux jours de fête, mais toujours légalisée et acceptée. En revanche, pendant la Renaissance, le comique arrive à pénétrer la culture officielle, surtout grâce à la vulgarisation progressive de la langue qui permet une confusion des styles. Le rire en résulte ainsi comme une autre façon d'exprimer la vérité, un nouveau point de vue dépouillé de toutes hypocrisies et prenant un caractère universel.

2. Le corps grand ouvert

Chez les auteurs de la Renaissance, cette idéologie renouvelée trouve son expression majeure dans une nouvelle imagerie conférant beaucoup d'importance à la matérialité du corps et au bas corporel. Ils révèlent l'occulté, ce qui auparavant était caché par la chasteté religieuse et la pruderie intransigeante.

L'image de prédilection de Rabelais, parfaite concrétisation de tout ce qu'il voulait personnifier avec sa littérature, c'est le géant. Une figure anthropomorphique présente dans le folklore de toutes les cultures populaires. Il s'agit d'un épouvantable pastiche grotesque, un amas d'éléments grossiers et redoutables, incarnant la transgression de la nouvelle conception du monde. Il est victime d'une multitude d'exagérations et d'hyperboles. C'est l'homme de la place magnifié, c'est l'idiot du village au gros ventre et au parler obscène. C'est le microcosme humain fait macro. Même s'il pourrait hanter les pages d'un livre d'horreur, ce géant abrite à la fois les pulsions positives de l'homme dans sa corporalité, sa sagesse mentale et dans son espoir futur. Les hommes de la Renaissance ne lisaient pas là l'histoire d'une créature fantastique, de ses péripéties et de ses réflexions. Ils y décelaient leur propre histoire, une morale à suivre, simple mais néanmoins à plusieurs lectures.

Ce corps de nature purement grotesque se compose d'éléments qui sortent naturellement de ses limites ou qui au contraire permettent d'y accéder. Dans son étude, Bakhtine dissèque ce corps et il en identifie ses composantes : le nez, « substitut du phallus » (Bakhtine 1965 [1970 : 315]), la bouche grande ouverte, par laquelle il peut manger et boire, le ventre énorme et dominant ainsi que les autres orifices, permettant l'expulsion d'excréments ou des bébés dans l'accouchement. Ce sont des lieux qui se situent à l'intersection entre le corps et le monde, deux entités qui jadis étaient bien séparées, où se produisent les échanges entre homme et nature. Ce corps aux limites perméables, en opposition à l'image de l'homme

promue aux siècles suivants comme « *parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel* et expressif » (Bakhtine 1965 [1970 : 318]), s'envole et offre une image inachevée. Typique de tout ce qui est dominé par les instincts, poussé par une pensée collective en constante évolution.

Ce corps est constitué par des excroissances, des protubérances et des orifices, d'abîmes corporels riches en signifiés. Un paysage fait de montagnes et de vallées, de piques et de dépressions. De cette façon, l'homme ainsi magnifié parvient à mieux saisir sa ressemblance avec le monde et la nature. En effet, il faut rappeler que le passage du Moyen Âge à la Renaissance est en grande partie marqué par l'effondrement de la hiérarchie céleste. Auparavant, l'homme était enfermé dans une hiérarchie verticale où la perfection résidait dans le point le plus élevé, c'est-à-dire la place de Dieu. Par la suite il s'imposait l'idée d'une progression horizontale, le haut et le bas devenant « *relatifs* » (Bakhtine 1965 [1970 : 361]), l'homme prend sa place centrale. Ce sont les études des humanistes comme Pic de la Mirandole qui permettent de recentraliser l'univers et son hiérarchie fondamentale, en orientant la pensée de l'homme vers le devenir et son avenir. Enfin Nicolas de Cues (1401-1464), contribue lui aussi, à une nouvelle vision de l'homme avec la notion de microcosme : l'être humain englobe tous les éléments de la planète, terre, eau, feu, air. Cela lui permet de surmonter la peur cosmique « *en les trouvant et en les éprouvant à l'intérieur de lui-même, dans son propre corps; il sentait le cosmos en lui-même* » (Bakhtine 1965 [1970 : 334]). Le corps grotesque est en somme cosmique. Il peut occuper le cosmos tout entier et, au même temps, arriver à ridiculiser et à vaincre cette peur des phénomènes naturels parfois exploités par l'église avec l'objectif d'insuffler chez les fidèles la crainte de Dieu.

Echappant à toute hiérarchie apparentée à ce monde jadis craint, l'homme de la place publique franchit, du moins les jours de fête, une autre frontière anéantissant cette peur : celle de la mort. Les échanges ne subsistent pas seulement entre corps et monde à travers de la consommation et de l'expulsion des excréments, mais également entre deux corps. Donc, le corps grotesque populaire c'est un corps collectif, fait de tout le peuple, se déplaçant non plus vers le ciel, mais en avant. Par conséquent, la mort n'a plus la valeur d'un simple arrêt de l'individualité. Elle aboutit en effet, à la naissance d'un autre corps. Se produit ainsi un corps bicorporel, où « *la vie d'un corps naît de la mort d'un autre, plus vieux* » (Bakhtine 1965 [1970 : 316]). D'après le critique russe, cette notion est incontournable pour l'œuvre de Rabelais. Sous la Renaissance, l'homme est atteint d'une mort relative, ou d'une « immortalité relative » (Bakhtine 1965 [1970 : 322]). Ainsi les générations se suivent l'une l'autre sur une ligne de progression historique.

Ce phénomène du franchissement des frontières et du dédoublement corporel, symbolisée par l'image de la procréation, revêt une importance cruciale pour le renouvèlement globale du corps de la place publique. Elles représentent la progression, voire l'amélioration de notre humanité. En effet, ce cycle est intrinsèquement lié à la transformation et au renouveau de l'ensemble de la société.

Le rire jailli de ces exagérations. Il prend corps au cœur de la bassesse des fonctions corporelles, sources naturelles de plaisanteries et du langage grossier de la place publique. Tout est là pourtant positif, régénérateur d'une espèce en évolution continue. Le rire est générateur d'une culture nouvelle. Il s'abreuve de l'imagerie du corps grotesque, souple et grand ouvert en promouvant la procréation dans ses valeurs les plus pures et constructives.

3. La fin du siècle renaissante

L'auteur français Alfred Jarry (1873-1907) est connu pour son influence sur l'avant-garde artistique et littéraire de son époque. Cet auteur se tournait vers la littérature ancienne, puisant son inspiration chez Rabelais de qui il fut un grand admirateur. Bien que Jarry ne fût pas contemporain de la Renaissance, il empruntait à cette période les *topoi* et les images typiques pour expliquer sa conception du monde d'une manière novatrice. Il expérimentait des styles audacieux et novateurs pour créer un contraste saisissant avec son époque, s'imprégnant de clairs-obscurs capables de révéler sa vision complexe de la réalité. Loin de le dénigrer, son approche du rire visait à perturber les conventions.

Après son enfance passée en Bretagne, d'abord à Saint-Brieuc, puis à Rennes, il se rendit à Paris en 1891. Nous sommes au cœur de la Belle Époque. A peine deux ans se sont écoulés depuis l'Exposition Universelle consacrant cette ville au rang de centre culturel par excellence de l'Europe. Jarry s'y installe imbibé de la culture traditionnelle bretonne faite de légendes, contes de fées et allusions à la magie. Aussi, de la religion catholique dans toutes ses déclinations mystiques et ésotériques ainsi que de la culture populaire. Notamment des spectacles de pantins, de farces et du langage tapissé de grossièretés. A Paris, il emporte également une culture classique et, à juste titre, son amie Rachilde dira qu'il « avait absorbé une telle quantité de sciences qu'il en débordait littéralement » (Rachilde 2007 : 120).

L'auteur s'épanouit à Paris porté par un héritage culturel tranché et atypique qui marquera à jamais sa production littéraire lui conférant une autre tendance jusque-là limitée à la capital : le symbolisme. À cette époque, les poètes, les romanciers et

tous les hommes de lettres s'abreuvent constamment de l'œuvre de Baudelaire et de Rimbaud et la nouvelle vague littéraire s'en voit influencée. Jarry, qui avait commencé à écrire à l'âge de onze ans et qui cultivait déjà une acerbe philosophie intérieure, décèle là un terrain fertile pour ses idées. Ses études classiques et son héritage culturel semblaient trouver un lien avec les nouvelles tendances symbolistes.

La mode était donc au symbolisme et les auteurs exploitaient ses thèmes et ses images au plus haut degré. De suite, il était difficile de se démarquer parmi des auteurs comme Remy de Gourmont, Mallarmé, Marcel Schwob ou Gustave Kahn dominant la scène littéraire du moment. C'est seulement à l'aide d'une pièce sensationnelle, d'un acte qui n'abandonnera jamais l'histoire de la littérature française, que Jarry arrive à s'affirmer et à se faire connaître dans un milieu culturel saturé. C'est le 10 décembre du 1896 : un comédien vêtu d'un costume grotesque de géant au gros ventre et à la tête en forme de poire, foule la scène du Théâtre de l'Œuvre. Un théâtre au combien mythique du Paris du XIXe siècle. Le géant s'écrie : « Merrrrrdre », déchaînant immédiatement l'indignation générale.

Ce fut Ubu. Ainsi s'appelle ce mélange « d'un fripon, bouffon et du sot » (Béhar 1988 : 92), et c'est l'occasion pour Jarry de s'affranchir de l'idée stagnante de littérature officielle propre et policée. En effet, cela n'appartient jusqu'alors qu'à la place publique ou aux obscénités. Comme Molière amenant la farce dans la grande comédie, Jarry « porte ses croyances bretonnes […], les plaisanteries des potaches, au compte de la production littéraire active et majeure » (1988 : 12), renouvelle la littérature. Comme en son jour Rabelais, l'auteur breton la nourrit de culture populaire dont son éducation était empreinte. Jarry dérobe sa production aux frontières figées de la culture officielle et il régale son public d'une œuvre englobant tout : du sérieux à la farce. En imposant une philosophie qui lui appartient, la Pataphysique, il bâtit au fil des années un monde nouveau, soutenu par des lois purement fantastiques et factices.

3.1 Le carnaval littéraire

Ce lien conceptuel et du contenu avec la pensée de Rabelais n'est pas tout à fait fortuit chez Jarry. Comme le disait son ami Apollinaire (1880-1918), Alfred était « le dernier des […] débauchés sublimes » (Apollinaire, 2003 : 18) de la Renaissance. Les idées de cette époque pénètrent dans l'œuvre du breton dès le début. Dans ses premières pages écrites à l'école, le savoir livresque et classique se mêle à la tendance enfantine de parodier, en réalisant un métissage de styles à l'humour

déconcertant. Ainsi les professeurs se transforment en monstres et les élèves aux noms parlants luttent contre toute pédanterie dans des ambiances homériques. En somme, il met sur papier les rêveries passionnées d'un enfant, désormais devenu adulte dans une société dont le fond culturel puisait à une tradition populaire vivante et riche.

Le contact avec le symbolisme ne changera pas non plus ses idées. Au contraire, il les étoffera. D'ailleurs, *Ubu roi*, la pièce grâce à laquelle il deviendra célèbre en 1896, est produite et jouée par un groupe de lycéens. Bien qu'il confine ce personnage pantagruélique à un cycle d'œuvres précis, il continuera à faire surface, tantôt déguisé, tantôt caché, dans les autres romans, même les plus sérieux et hyper symboliques. Aussi, les thèmes typiques de l'imaginaire enfantin : la goinfrerie, la scatologie, le langage obscène, mais également les jeux de mots comme les homonymies et paronymies, déraisons, calembours et autres contrepèteries, seront toujours en tête de sa production. Cela certainement en raison de son penchant pour Rabelais et pour la farce renaissante en général.

Les citations et allusions à l'œuvre du grand écrivain du XVIe siècle sont nombreuses. Le critique Caradec en dresse une liste dans la revue consacrée entièrement à Jarry, l'*Étoile Absinthe* (1979). Rabelais y figure avec ses épisodes éternels et ses personnages les plus emblématiques, que Jarry fait revivre à travers d'autres formes ou d'autres idées prégnantes. Non seulement il reprend son contenu, mais surtout le style, comme les néologismes et les jeux des mots. Finalement, il lui rend hommage avec une pièce intitulée *Pantagruel* (1905) qui aurait dû mettre en scène les cinq livres de Rabelais.

Mais d'où vient cette connexion entre les deux auteurs, exception faite de la tradition bretonne et des légendes, des études et de l'imagination enfantine? Il faut rappeler que, malgré l'interdiction de 1870 de porter des masques et des parades burlesques, l'imagination des enfants était peuplée par les marionnettes et les guignols, par les costumes du Carnaval, et les éclats de rire. Comme c'était le cas pendant la Renaissance, au XIXe siècle l'imagerie carnavalesque donnait lieu à un univers distinct, hanté par des pantins ridicules et dominé par le comique et par la logique du monde à l'envers, par des permutations du haut et du bas et les déguisements. La mort, elle, perd sa connotation négative et consacre ainsi « l'éternel échange qu'il peut y avoir entre l'univers sub sole et l'univers des ailleurs » (Béhar 1988 : 66). C'est à partir de cette idéologie carnavalesque, fortement ancrée dans l'esprit des enfants, que Jarry tisse son œuvre. Elle avait été, jusque-là, écartée par nombreux de ses contemporains au profit d'une écriture policée et bien équilibrée.

Ses personnages incarnent à des degrés différents de vraies marionnettes. Ils représentent en effet des « mécanismes d'allusion » (Giuliani 2014 : IX) et « traduisent, passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l'exactitude, nos pensées » (Jarry 1902 [1972 : 423]). Plus précisément, ces fantoches aux corps souples se dérobent aux lois de la pesanteur et de la matière (Pollin 2010 : 295), ressuscitant, à maintes reprises, leur existence menée par des ficelles les rendant libres d'établir une logique nouvelle. Cela se remarque dans les œuvres qui empruntent au monde de pantins ses caractéristiques fondamentales. Comme le cycle d'Ubu et les pièces qui relèvent du Théâtre du mirliton, où les mécanismes farcesques se multiplient : comme les festins, les chocs du crâne et les coups de bâton. Mais c'est également notable dans les romans les plus proches de la réalité, comme *Le Surmâle* (1902), où le héros est un homme bourgeois qui passe d'un déguisement à l'autre et ainsi donc « dépourvu de visage véritable » (Pollin 2010 : 297).

3.2 L'identité des contraires

Cette logique du monde à l'envers trouve sa codification dans chacune des œuvres de Jarry. Elle prend le nom de Pataphysique. Il s'agit d'une science qui entretien un rapport précis au particulier comme la métaphysique va, elle, au delà de la physique. Elle se définit comme une science proposant « *des sinaires* » (Jarry 9]) afin d'analyser l'environnement d'un nouveau regard. Mais le principe fondamental sur lequel la Pataphysique repose est la *coincidentia oppositorum*, ou identité des contraires. Elle s'emploie à reformuler le monde d'une telle façon qu'il en résulte complètement renversé. Cette théorie a été employée par de nombreux penseurs du passé, d'Héraclite à Hermès Trismégiste, jusqu'à Giordano Bruno et spécialement le Dr Misès, pseudonyme de Gustav Thedor Fechner (1801-1887), dont Jarry avait lu l'*Anatomie comparée des anges* (1825). Ici, ce précurseur de la psychanalyse mène une étude imaginaire de la forme des anges et leur accorde la figure de la sphère, qui devient automatiquement la forme parfaite.

Sur cette dernière spéculation, l'auteur breton bâtit la structure de sa pensée. Dans le roman publié à titre posthume *Gestes et opinions du docteur Faustroll* (1911) il parvient finalement à la définition des *Eléments de Pataphysique* qu'on vient de rapporter. Ces rudiments sont le fondement de toute son idéologie remontant à ses premières œuvres : s'expliquer à travers d'images. Un des instruments utilisés par Ubu c'est le bâton à physique. Un bâton comme un sceptre à travers lequel il impose son pouvoir. Dans *César-Antéchrist* (1895), une pièce en quatre actes

qui mêle mysticisme, ésotérisme, symbolisme et farce, ce bâton s'anime et devient une machine en mouvement. Il est imparable, et dans sa course il sera associé à différentes valeurs et formes. Tout d'abord, en position horizontale il représente le signe Moins; puis, « à chaque quart de chacune de [ses] révolutions […], [il] fai[t] une croix avec [s]oi-même » (Jarry 1895 [1972 : 290]), donc il finit par devenir le signe Plus. Finalement, ses évolutions continues tracent une forme à laquelle il donnera beaucoup d'importance et que nous avons déjà rencontrée : la sphère, le cercle ou le zéro, par extension le globe terrestre, l'ovule, l'œuf. Par conséquent, cet objet à l'apparence ambiguë est « Axiome et principe des contraires identiques » (Jarry 1895 [1972 : 290]). Il s'agit là de la vraie représentation de la *coincidentia oppositorum*, et pour cause, elle peuplera toutes ses œuvres définissant sa pensée. Ce bâton se fixe comme une démonstration scientifique et physique de l'identité des contraires, de la superposition des thèmes, des styles hétérogènes et de la confusion des registres, alors que la sphère et les formes circulaires sont le symbole de l'unité, ou de synthèse, des pôles et des extrêmes.

4. Protubérances et trous : les frontières du corps grotesque au XIXe siècle

Dans l'univers jarryque, toutes les formes et figures se chargent de signifiés spécifiques; d'ailleurs, c'est incontournable de lier l'apparence d'Ubu aux géants de Rabelais et aux autres gros héros de la littérature du XVIe siècle, comme le *Morgante* de Pulci (1432-1484). L'auteur breton n'opère pas seulement une revitalisation du corps grotesque avec ses trous et protubérances en franchissant de manière conséquente les frontières, comme le voyait Bakhtine. Il structure avec ça, la plupart de son imagerie et de sa pensée sur l'effondrement des limites, notamment sur une fusion d'ordre sexuel, mental et littéraire. Autant ses articles, comme nombreux de ses textes critiques déclarent le socle de sa philosophie comme strictement liée à l'absolu symboliste et à une prenante idée d'éternité : le concept de synthèse. D'après Thieri Foulc, dans son article d'ouverture du numéro d'*Europe* de 1981 consacré à Jarry, ce concept est réglé par une dispersion (Foulc 1981 : 3-8). Dispersion de genres, de registres, de styles et de thèmes. Comme constaté chez Rabelais. Comme ce dernier, il trouve sa meilleure représentation dans le franchissement des frontières du corps grotesque, du gros corps d'Ubu.

À présent, on dispose de deux différentes images officielles d'Ubu, les deux très similaires et représentatives du matérialisme dont il est imbibé. La caractéristique de la figure d'Ubu qui captive immédiatement notre regard est sans aucun

doute son gros ventre, appelé gidouille, symbole du bas corporel et de la « force de ses appétits inférieurs » (Béhar 1988 : 93). Sa grande protubérance sortant des limites du corps normalement accepté par la littérature traditionnelle, est encore ici la sphère. Cette forme parfaite permet l'union des contraires, tout en violant l'unidimensionnalité de formes plates. Selon le critique Henri Béhar, sa gidouille serait ce qui conduit toutes ses pulsions, elle serait à l'origine de sa violence et de sa gourmandise (Béhar 2003 : 135). Mais paradoxalement, cette sphère, grand indice de son matérialisme, lui octroie également son élévation :

> La sphère est la forme parfaite. Le soleil est l'astre parfait. En nous rien n'est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme ; sinon l'œil, miroir de cet astre et semblable à lui.
> La sphère est la forme des anges. À l'homme n'est donné que d'être ange incomplet. Plus parfait que le cylindre, moins parfait que la sphère, du Tonneau radie le corps hyperphysique. Nous [=Ubu], son isomorphe, sommes beau. (Jarry 1894 [1972 : 188])

Un autre cycle de textes qui voit Ubu au centre est celui de l'Almanach. Ici, se renforce l'idée, déjà présente chez Rabelais, de la cosmologie matérielle. Son corps est tellement immense qu'il est la terre même. Il réalise des éclipses. Lors d'un petit conte, lui-même décide que l'aube sera quand il se lève. Cela s'explique bien logiquement en lisant un autre de ses textes fondamentaux, *César-Antéchrist* (1895). Dans celui-ci nous assistons à sa naissance et on comprend qu'il n'est que le double de l'Antéchrist, notamment César, la forme terrestre du contraire de Christ, façonné à l'image du globe terrestre, face à face de sa sphéricité (Jarry 1895 [1972 : 288]). Il serait impossible de ne pas y reconnaitre la cosmologie des géants de Rabelais.

Cependant, la sphère et tout son éventail de significations visant à une idée de synthèse et de franchissement des limites, se trouvent également chez d'autres personnages. Ces derniers, bien loin de l'image du géant rabelaisien, mais toujours aussi grotesques. Prenons par exemple Marcueil. Le héros bourgeois du *Surmâle* qui cache sa vraie nature de surhomme sous des vêtements banals, mais qui en réalité a lutté toute sa vie contre son sexe exagéré, lequel lui a magnifié sa force physique :

> Pendant cinq ans, il mangea du bromure, but du nénuphar, tacha à s'exténuer d'exercices physiques, ce qui n'aboutit qu'à le rendre très fort, se brida des lanières et coucha sur le ventre, opposant à la révolte de la Bête tout le poids de son corps dense de gymnaste. (Jarry 1902 [1972 : 202])

Le sexe est une autre de ces excroissances dont a parlé Bakhtine. Il sort du corps et serait à la base d'un empiétement. Chez *Ubu roi*, la forme phallique est

représentée par le bâton à physique qui, entre autres, se fait appeler « Phallus déraciné » dans *César-Antéchrist* (Jarry 1895 [1972 : 289]).

À cet égard, l'étude sémiotique de Michel Arrivé (1972) a donné jour à une lecture sensible sexuelle du cycle ubuesque, l'inscrivant dans le couple masochisme/sadisme. Par exemple, il interprète les cercles comme des formes anales, en s'appuyant sur les multiples références à la passivité des personnages. Le bâton à physique serait donc l'instrument de la soumission sexuelle, car le physique s'associe à phynance (ou l'argent) par le préfixe, autre obsession d'Ubu. D'après Freud l'argent n'est que les excréments (Béhar 1988 : 91) – d'où l'image de l'ouverture du corps, le bâton comme sexe permettant la pénétration anale, car l'anus est le lieu qui accueille et expulse les déchets humains. Cette interprétation est loin d'être canonique pour les études de Jarry, mais nous ne pouvons exclure sa possible véracité à la lumière de nombreuses strates de signifiés qu'il associait à ses expressions dans ses articles.

4.1 Sexualité et anti-procréation

Comme nous l'avons déjà vu, d'après Bakhtine la focalisation de Rabelais et d'autres auteurs du XVIe siècle sur le bas corporel et la sexualité est due au changement du point de vue, à la centralisation de l'homme et à la fin de la toute-puissance de l'église. Ce dernier constat se réalise au profit d'une pensée englobant les deux vies de l'homme, l'officielle et sérieuse et celle de la place. Les frontières du corps humain s'ouvrent commençant alors à occuper des espaces tridimensionnels et à s'entretenir avec le monde. Il devient donc susceptible de l'affecter tout comme le monde a toujours été susceptible de l'affecter. La sexualité n'est plus un tabou. Elle peut donner le plaisir et, surtout, elle est censée donner la vie. La magnification de l'homme dans l'image du géant en souligne davantage cet aspect.

Même dans les œuvres de Jarry on assiste à l'apparition des trous et des protubérances généralement aptes à la procréation. Le sexe masculin prend le pas à maintes reprises, à travers de formes différentes comme : le bâton à physique, le pal des tortures, le lingam, voire l'épée ou la tige de fleurs finissant par revêtir des signifiés phalliques. Dans *Le Surmâle,* c'est la source de la force du héros et la démonstration de l'infinie puissance du corps humain face aux machines qui est en jeu. Messaline, du roman homonyme (1901), veut rejoindre l'absolu en poursuivant le sexe du dieu Pan, pour finalement s'y rendre quand elle est transpercée par une épée.

En outre, les objets aussi bien que les espaces prennent toujours des acceptions masculines et féminines à partir de leur configuration. Pourtant, Messaline accède bel et bien, en image, au lupanar chaud comme une vulve. Ses chambres sont fécondes comme les alvéoles d'une ruche. La bouche des coupes est un sexe féminin, les cavités terrestres sont des failles, et ainsi de suite. Tout le monde finit par être défini par un pôle ou l'autre, grâce à ses caractéristiques extérieures et dans sa constante ambiguïté antinomique.

En définitive, l'image de la sphère se charge elle-même d'une signification précise, le cercle étant la forme prise par le bâton à physique dans ses évolutions continuelles. Le bâton incarne le Plus et le Moins, donc tous les contraires. Il est finalement représentatif des deux sexes simultanément, comme explicité dans ce passage où l'un des personnages de *César-Antéchrist* s'adresse au bâton à physique :

> Fasce : Moins-en-plus, tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, l'homme et la femme. […]
> Tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, hermaphrodite, tu crées et détruis.
> Rebondis sur tes pôles, globe égal à la terre que tu pourrais forer aux abîmes, et avant de disparaître bénis-moi de ta bave suprême, plus-en-moins. (Jarry 1895 [1972:290])

D'ailleurs, Jarry s'est fait héritier du signifié de la forme sphérique de la leçon de Platon dans son texte *Le Banquet.* En particulier, dans le dialogue d'Aristophane. Ce dernier rapporte l'histoire des hommes primitifs et il leur « accorde la sphéricité » (Foulc 1981 : 124). Ces êtres partageaient au même temps des caractéristiques masculines et féminines, en se figurant en boules à deux faces et à deux sexes. Des androgynes parfaits, jusqu'au moment où, Zeus décida de les diviser pour les punir. Cependant, la sphère étant « la forme parfaite » (Jarry 1894 [1972 : 188]) par extension, l'androgynie pourrait s'associer à la perfection elle-même. Au demeurant, l'auteur breton vise cette confusion des sexes, voire leur compénétration et confusion, à travers quelques-uns de ses personnages. La danse de Mnester, pantomime de *Messaline*, c'est sans doute l'exemple le plus représentatif de cette théorie. Vieil amant de Caligula, il porte des petites lunes de métal, il est constamment suivi par le soleil et danse au pied d'un obélisque. Vers la fin de sa danse il provoque une éclipse et, après des « bonds énormes », rappelant les acrobaties du bâton à physique, le public baisse le regard et voit « une boule aussi parfaitement ronde que le disque d'une planète chue, le corps inextricablement *pelotonné* de Mnester à la fin de sa danse » (Jarry 1901 [1987 : 114]). Dans la sémiologie de Jarry autant que dans celle de Platon, la lune a une signification

féminine et le soleil masculine. L'auteur met donc en œuvre, à nouveau, l'équation de la rencontre des contraires donnant la vie à une forme sphérique et androgyne.

À la base de cette vision schématique et, dans un sens, arithmétique de l'accouplement entre pôle positif et pôle négatif, il y a une réfutation totale et réitérée du sexe. Il en va de même pour une autre thématique : celle de la virginité de la mère. Dès les premières œuvres où se jouent des rapports homosexuels, l'amour est conçu comme redoutable. Le héros d'*Haldernablou* (1894) voudrait « quelqu'un qui ne fut ni homme ni femme » (Jarry 1894 [1972 : 126]). Il tue l'homme avec qui il a forniqué en suivant la loi religieuse et, finalement, il y remplace l'amour pour soi-même. Ce narcissisme donne lieu au dédoublement des personnages, un thème fondamental d'autres de ses romans, comme *Les Jours et les nuits* (1897).

Le critique Henri Bordillon, dans sa biographie de l'auteur *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain* de 1986, dit qu'«un de ses plus obsédants mythes personnels [c'est qu'] il n'est de véritable mère que vierge, tant est inadmissible le rapport sexuel auquel on sait pourtant devoir la vie » (Bordillon 1986 : 81). Le *topos* typiquement catholique de la virginité de la mère fait fi du rapport physique entre père et mère. *Messaline* fait l'objet de cet acte annulé, où la protagoniste, malgré plusieurs rapports sexuels, se définit vierge jusqu'à la mort par une épée. En revanche, le roman *L'Amour absolu* (1899), à la fois allégorie de la famille chrétienne et rêve d'un condamné à mort, représente cette virginité comme une condition mentale dont on se dérobe seulement à la connaissance finale de l'absolu et donc, de la mort. Par conséquent, le rapport sexuel est remplacé par une fécondation plus chaste, comme dans la pièce *Léda* qui reprend le mythe du même nom. Dans cette œuvre la femme tombe enceinte de Castor et Pollux grâce à l'ingestion d'une pilule donnée par Zeus. De suite, dans l'imagerie de Jarry apparaît une autre forme sphérique : l'œuf. Figure d'où viennent traditionnellement les personnages de la *Commedia dell'Arte* comme Harlequin et Polichinelle, mais aussi Ubu et le mime Mnester : « au centre de l'arène […] un œuf énorme, plus immaculé qu'en son nuage de lait de la lune » (Jarry 1901 [1986 : 105]).

Chez Rabelais, pendant la Renaissance, l'idée d'ouvrir les frontières corporelles était associée à la procréation et considérée comme une force régénératrice permettant le progrès de l'humanité de génération en génération. A l'inverse, chez Jarry, les frontières corporelles sont plutôt perçues comme limitantes et restrictives. En réfutant toute forme de reproduction et de naissance, la prolifération des trous et des excroissances dans la définition du corps grotesque, donne simplement lieu à ce symbolisme. A la fois phallique et vulvaire, la seule fluctuation influente est celle entre le pôle masculin et le féminin. En somme, l'écroulement

des limites produit ici des êtres androgynes, et donc parfaits : des dieux intouchables et chastes.

4.2 Propriété et envahissement

Ubu incarne les instincts les plus bas. C'est un enfant capricieux toujours dominé par son gros ventre. Par ailleurs, la violence est sans aucun doute l'un de ses attributs. Même s'il se montre craintif et lâche, il utilise son vocabulaire pour semer la terreur, notamment au travers d'expressions évoquant sa tendance à l'appropriation illicite.

Il faut noter que dès sa première parution, dans *Guignol* (1894), Ubu est défini *Autoclète*, c'est-à-dire *celui qui s'invite*. De fait, il s'approprie la maison de l'un des personnages et s'y installe sans pour autant en avoir obtenu autorisation. En outre, il a le contrôle total de sa Conscience, reléguée dans une valise, ainsi que de ses trois adjuvants, les Palotins, enfermés dans des caisses. Cette violation du concept de propriété revient à plusieurs reprises également dans le cycle officiel d'Ubu, où il précipite les nobles dans une trappe en leur dérobant leurs immeubles et même leurs règnes. Il serait capable de faire tuer n'importe qui afin d'atteindre ses objectifs. Cela se perçoit dans son langage. C'est ainsi qu'il menace d'utiliser son bâton pour empaler ses adversaires. Il leur dérobe le cerveau à travers sa Machine à décerveler et les menace de les mettre dans sa poche. « Le problème d'Ubu » déclare Noël Arnaud, « est celui de la propriété. […] Ubu existe parce qu'il a une gidouille, parce qu'il est gidouille, et que celle-ci se confond avec les limites mêmes de l'univers » (1978 : 11-12). C'est sa gidouille, « plus grosse que toute la terre » (Béhar 2003 : 131), qui lui permet de violer les limites d'autrui. Sa gidouille est tellement immense, qu'elle finit par tout occuper. La notion de propriété n'a de sens pour lui qu'en régnant. Il envahit tout avec sa gidouille, laquelle se confond avec les frontières de l'univers entier. De cette façon, son ambition de pouvoir lui permet de l'emporter sur toute individualité extérieure.

Le contrôle d'autrui n'est pas seulement une prérogative pour Ubu. D'autres personnages se servent des différents instruments pour violer les limites et diriger le monde qui les entoure. Mysticisme et ésotérisme portaient Jarry à s'intéresser aux phénomènes parapsychologiques, largement étudiés et exploités littérairement à son époque, finissant ainsi par participer à la structure de ses romans. Sengle, héros de *Les jours et les nuits*, utilise la télékinésie pour « induire l'obéissance probable du monde » (Jarry 1897 [1972 : 793]), alors que le magnétisme devient

l'un des pouvoirs les plus répandus parmi ses personnages. Messaline se sert de l'hypnose pour déconcerter un lutteur. Marcueil déclenche, lui, le sommeil cataleptique de sa femme lorsqu'elle chercha à l'attaquer avec une épingle puis il « posa son index entre les sourcils d'Ellen et la réveilla tout de suite » (Jarry 1902 [1986 : 251]). Plus tard il serait victime de l'hypnose provoquée par le phonographe, « le vieux monsieur au monocle » (Jarry 1902 [1986 : 257]). Cependant, dans *L'Amour absolu* l'intrigue évolue autour du contrôle exercé par le héros Emmanuel. Premièrement, il recrée l'histoire de Jésus à travers le rêve, et ensuite il pratique le magnétisme au point d'arriver à échanger la personnalité de sa mère avec celle de sa maîtresse. Tel un marionnettiste, il exerce un contrôle sur la vie d'autrui, en manipulant la réalité selon ses propres désirs et en transcendant toutes les limites individuelles afin d'imposer sa vision. Si ces confins se dissolvent, ce n'est que pour assouvir la volonté du héros de dominer son monde tel un dieu. A nouveau, le franchissement des frontières produit des êtres tout puissants.

4.3 Le monstre d'inépuisable beauté

La production de Jarry pourrait revenir à la définition de monstre donné par l'auteur même : « l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants […]. J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté » (Jarry 1894 [1972 : 972]). Et ce monstre n'est que Ubu. L'archétype de toute sa philosophie : un collage d'excroissances et des trous s'alternant constamment. Le principe premier qui règle la synthèse des opposés et qui donne lieu à la pataphysique et à l'identité des contraires. C'est lui, « esprit de synthèse » (Stehlin 1981 : 51), qui marque la naissance d'un genre littéraire mêlant Esprit et Matière, scatologie et mysticisme, farce et symbolisme. La poésie est détruite par la matière. Ainsi le corps pénétrant ses limites, produit une violation tant par la figuration que par sa notion de littérature. Il s'agit d'un style littéraire réunissant tous les registres possibles et qui « rédui[t] l'hétérogénéité du monde pour le faire sien » (Schuh 2009 : 42).

Il en résulte une « culture unique » (Béhar 1988 : 20) due à la fusion entre l'érudition et la plaisanterie, où l'auteur parvient à créer une œuvre aussi diverse que celle de *César-Antéchrist*. Dans cette œuvre, l'acte christologique empreint de mysticisme et de solennité se mêle à l'acte héraldique, où les personnages se transforment en blasons et où leur mouvement est décrit par une langue abstraite et géométrique. Cette dynamique est ensuite suivie par *Ubu roi*, pièce théâtrale pour marionnettes, caractérisée par un langage vulgaire et farcesque, pour finale-

ment se conclure par un acte qui évoque l'apocalypse et l'abolition du temps. Jarry met en place un syncrétisme global de la religion à la langue, refusant ainsi tout universalisme positif qui renfermerait toutes les facettes de la vie.

La plupart de ses romans présentent des dédoublements. Cela, parce que les limites des personnages se confondent avec ceux de leurs doubles, comme Sengle de *Les Jours et les nuits* tombant amoureux de Valens, son double. Le dédoublement n'est que la condition fondamentale de la vie matérielle, alors que l'unicité est le symptôme de l'absolu ou Et(h)ernité : la vie des dieux faite d'éther. Il s'agit de l'au-delà, où tout se joue selon ses propres règles et définitions. D'ici vient l'union du haut et du bas nécessaire à dominer et produire des œuvres parfaites et éternelles. Une union capable de créer des êtres également parfaits, mais se cachant derrière un masque. Comme une volonté gestuelle, annulant toute corporalité et formant un universalisme tiraillé entre les pôles, dépourvu de limites et stérile. La description du héros du *Surmâle* en est l'exemple le plus significatif :

> S'il possédait un permis de chasse, nul doute que son signalement n'y portât : menton rond, visage ovale, nez ordinaire, bouche ordinaire, taille ordinaire… Marcueil réalisait si absolument le type de l'homme ordinaire que cela, en vérité, devenait extraordinaire. (Jarry 1902 [1986 : 190])

En guise de conclusion, l'humour de Jarry confirme son intention de faire entrer le bas corporel dans la culture officielle. L'auteur transcende les limites entre les corps et les genres biologiques, selon un phénomène qui se joue entièrement sur l'échange continu entre deux pôles opposés. Le franchissement des frontières n'est plus une façon de représenter le progrès comme un avancement collectif vers le futur. Il est en revanche, le moyen d'atteindre « la simplicité première […], uniprimauté qui contient tout […] : le principe de synthèse (incarné particulier), l'idée ou Dieu » (Jarry 1894 [1972 : 1024]).

REFERENCES

Sources

Bakthine, M. M.
1970 *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.* Traduit par Andrée Robel. Paris : Gallimard.

Jarry, A.
1896 *Ubu roi.* Paris : Le Livre d'Art.
1972 *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé. Vol. I. Paris : Gallimard.
1987 *Œuvres complètes*. Edition établie par Henri Bordillon. Vol. II. Paris : Gallimard.
1988 *Œuvres complètes*. Edition établie par Henri Bordillon. Vol. III. Paris : Gallimard.

Rabelais, F.
1984 *Les Cinq livres des faits et des dits de Gargantua et* Pantagruel. Paris : Gallimard.

Special studies

Apollinaire, G.
2003 *Feu Alfred Jarry*. Viterbo : EURO.

Arnaud, N.
1978 « Préface » in A. Jarry, *Ubu*, Gallimard : Paris, 7-23.

Béhar, H.
1988 *Les cultures de Jarry*. Paris : Presses Universitaires de France.
2003 *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris : Honoré Champion.

Arrivé, M.
1972 *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*. Paris : Klincksieck.

Bordillon, H.
1986 *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, Laval : Siloe.

Caradec, F.
1979 « Rabelais dans l'œuvre de Jarry », in *Étoile Absinthe*, 1/2.

Crouzet, M.
2018 « Ce livre pourrait être intitulé : rappel à l'idéal ». In V. Hugo, *William Shakespeare*, Paris : Gallimard.

Foulc, T.
1981 « Cf. PATAPH. ». In *Europe*, 623/624, 3-8.
1981 « Mnester ou l'art du sphéricubiste ». In *Europe*, 623/624, 120-125.

Giuliani, A.
2014 « Prefazione », in A. Jarry, *Ubu*, Milano : Adelphi.

La Bruyère, J. de
2011 *Les Caractères*, Paris : Le Livre de Poche.

Pollin, K.
2010 « Alfred Jarry, ou la marionnette comme expérience de la limite ». In *Contemporary French and Francophone Studies*, 14/3, 291-298.
Rachilde
1927 *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*, Paris : Grasset; réédition Paris : Arléa, 2007.
Schuh, J.
2009 « Un écrivain sans imagination. La prose synthétique d'Alfred Jarry ». In *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française,* L'Avant-scène Théâtre, 38-47.
Stehlin, C.
1981 « Jarry, le cours Bergson et la philosophie ». In *Europe*, 623/624, 34-51.

ANDREA CORNAGGIA

Università degli Studi di Bergamo
andrea.cornaggia@gmail.com
ORCID code: 0009-0009-6741-5191

BOOK REVIEWS

Serenella Zanotti, *James Joyce, English Teacher. Archival Explorations into Language Teaching in Early Twentieth-Century Europe*, Rome: Bulzoni Editore, 2020, 204 pp.

(Reviewed by Polina Shvanyukova, Università degli Studi di Udine)

What was it like to be an expatriate English language teacher in Europe at the beginning of the twentieth century? What was it like when the teacher in question was none other than James Joyce himself? These are the questions Serenella Zanotti grapples with in her recent book, which is entirely devoted to offering a clearer picture of Joyce's activities as a language teacher and his approaches to teaching during the years he spent living in Trieste. A major household name in contemporary Joycean scholarship (Zanotti 1999, 2006, 2013, 2019; Wawrzycka – Zanotti 2018), Zanotti is well equipped to tackle several notorious myths associated with Joyce's teaching. As is well known, existing scholarship has routinely castigated Joyce for his poor teaching standards. He has been presented as unsystematic, "eclectic, if not eccentric" (Zanotti 2020: 170), especially when his highly idiosyncratic style of teaching was compared to that of his conscientious and responsible brother Stanislaus. The explanation oftentimes provided for this unfavourable characterisation has stressed Joyce's lack of motivation and real calling for the teaching career, constrained as he apparently was to become a language teacher in order to make ends meet.

Adopting a different approach to that of some recent research on the same topic (see, for example, Switaj 2016), Zanotti is able to argue for a reconsideration of such portrayals of Joyce the language teacher by painstakingly assembling documentary evidence from a wide range of little known or neglected archival sources. For example, she examines in great detail the contents of two precious manuscript notebooks belonging to Adriano Sturli and Paolo Cuzzi respectively, both of whom took private English language lessons with Joyce in Trieste. A comparative analysis of Sturli's and Cuzz's notebooks revealed itself particularly fruitful, as the two pupils clearly had two different levels of proficiency, a fact that Joyce clearly took into account in the planning of his lessons. Zanotti shows how,

DOI: 10.25951/10577

in the case of the beginner learner Sturli, Joyce adopted the familiar methodology of the Berlitz School, closely following the standard graded textbook used in Berlitz classes. Instead, with a more advanced pupil Cuzzi, the material used during lessons, as well as for homework assignments, was different and diversified at the same time. In fact, Zanotti identified another popular contemporary English-language textbook, Richard Kron's *The Little Londoner*, as the main source for the material of the notes in Cuzzi's notebook. This is highly significant as the textbook in question, with its focus on *realia*,[1] represents another methodological strand associated with the pan-European Reform approach. The Reform movement sought to revolutionise modern language teaching by prioritising the spoken language as well as the study of connected texts, eliminating translation and privileging an inductive teaching of grammar (Smith 2004: 43). By emphasising the importance of embedding Joyce's teaching activities in contemporary cultural context of modern language teaching, which witnessed a series of paradigmatic shifts at the turn of the twentieth century, Zanotti draws our attention to the different pedagogical influences Joyce was receptive to. The documented variety of textbooks used by Joyce, which included many other titles in addition to the Berlitz and Kron's textbooks, thus attests to "the variety of approaches to teaching foreign languages available at that time" (Zanotti 2020: 97), as well as being indicative of Joyce's familiarity with the up-to-date teaching methods and materials. Important developments in language teaching methodologies emphasising the primacy of speech, with conversation and oral work occupying a prominent place, were reflected in and became the cornerstone of Joyce's own approach to teaching English. As a language instructor then, Joyce was an innovator in his use of novel teaching methodologies, a fact that can only be grasped by locating his language teaching activities more fully in the cultural and social context of early twentieth-century foreign language teaching in Europe.

Seen in this light, as Zanotti argues, Joyce's apparently idiosyncratic methods are in fact grounded in contemporary ideas about language pedagogies. Moreover, she provides evidence of Joyce the teacher being much more systematic in his approach to teaching than has been previously assumed. The analysis of the two notebooks has shown, for example, that "Joyce relied on a textbook as the basis for instruction, gave assignments to improve the reading skills of his more advanced

[1] It needs to be clarified that *Realien* (or *realia*, as they came to be known in the English-speaking context) represent "the provision of information relating to the contemporary social life of the target culture, not, as is commonly assumed today, the illustrations or `real objects' used to convey this information" (Smith 2004: 45).

pupils, and chose content best suited to the interests, capabilities and goals of his learners" (Zanotti 2020: 148). His choice of diversified teaching materials, which included, in addition to various textbooks, a range of authentic materials such as his own writing, poetry, as well as texts that had been translated into English from other languages, bears witness to his effort to boost his students' vocabulary acquisition and reading skills.

Personally, I found most fascinating the part of the book detailing Zanotti's research on the inventory Joyce's Trieste library. Her meticulous examination of Joyce's annotations and underlinings in fifty-two of the 564 volumes hosted at the Harry Ransom Center (University of Texas) offers insights on more specific aspects of Joyce's teaching, such as, for example, his attention to the teaching of pronunciation. Among other archival textual sources discussed in the book we find bookshop bills containing information on language textbooks, typescript notes of Richard Ellmann's interviews with Joyce's former students, as well as information provided by Rosa Maria Bollettieri[2] who had been able to interview Paolo Cuzzi, the owner of one of the two notebooks analysed here. Zanotti also raises a number of valid methodological points concerning historical research into language teaching. She discusses, for example, the importance of oral history in the investigation of the past, at the same time calling for caution in interpreting pupils' volatile recollections of language lessons with their former teachers.

A short complementary chapter is devoted to an analysis of Joyce's notebook 'Italiano' which comprises autograph notes giving a fascinating account of Joyce's methods in the role of language learner. By combining these different sources, Zanotti draws upon her reconstruction of James Joyce's various language teaching and language learning activities to offer a convincing alternative depiction "of Joyce the teacher at work" (Zanotti 2020: 99). The book thus is invaluable not only because it succeeds in dispelling some of the negative myths surrounding Joyce's teaching, but also on the account of an important contribution it makes to our understanding of practical aspects of English language teaching in Europe at the beginning of the twentieth century. It was, of course, impossible to cover all multiple aspects of Joyce's teaching activities in one volume. For my part, I would have liked to learn more about the teaching undertaken in contexts other than private tutoring (for example, at the Scuola Superiore di Commercio Revoltella, which is discussed only very briefly in Zanotti's book). Zanotti herself acknowl-

[2] The late Rosa Maria Bollettieri appears as the author of a short chapter which documents the history of the Cuzzi copybook, donated to Bollettieri by Paolo Cuzzi himself.

edges that much more further research is needed to even better assess Joyce's teaching on the basis of solid textual evidence properly contextualised within the larger framework of historical research into foreign language teaching. I sincerely hope there will be more studies of the same high standard shedding new light on this fascinating topic.

References

Smith, R. C.
2004 *An Investigation into the Roots of ELT, with a Particular Focus on the Career and Legacy of Harold E. Palmer (1877-1949)*. Vol I. Unpublished PhD dissertation, University of Edinburgh.

Switaj, E. K.
2016 *James Joyce's Teaching Life and Methods: Language and Pedagogy in* A Portrait of the Artist as a Young Man*,* Ulysses*, and* Finnegans Wake. New York; London: Palgrave Macmillan.

Wawrzycka, J. W. – S. Zanotti (eds.)
2018 *James Joyce's Silences*. London; New York: Bloomsbury Academic.

Zanotti, S.
1999 *Per un ritratto dell'artista italianato: Note sull'italiano si James Joyce con edizione di un testo*. Rome: Salerno.
2006 *Joyce in Italy: L'italiano in Joyce*. Rome: Aracne.
2013 *Italian Joyce: A Journey Through Language and Translation*. Bologna: Bononia University Press.
2020 *James Joyce, English Teacher. Archival Explorations into Language Teaching in Early Twentieth-Century Europe*. Rome: Bulzoni Editore.

Zanotti, S. (ed.).
2019 *Language and Languages in Joyce's Fiction*. Rome: Editoriale Anicia.

POLINA SHVANYUKOVA

Università degli Studi di Udine
polina.shvanyukova@uniud.it
ORCID code: 0000-0002-1684-4414

Steven Swarbrick, *The Environmental Unconscious. Ecological Poetics from Spenser to Milton*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2023, pp. 336.

(Reviewed by Stefano Rozzoni, Università degli Studi di Bergamo)

While ecocriticism has been offering re-readings of present and past literary texts for a few decades, its efficacy as a critical perspective responding to the urgencies of current environmental crises shows no sign of diminishing. On the contrary, hand-in-hand with the transdisciplinary stance of the Environmental Humanities, what was once simply defined as "the study of the relationship between literature and the physical environment" (1996: xviii) is today transforming into an increasingly nuanced lens to tackle the complexity of the human-environment relationship in literature and culture. *The Environmental Unconscious: Ecological Poetics from Spenser to Milton* is proof of this process due to its innovative engagement with ecocritical and psychoanalytical theories.

The concept of the 'environmental unconscious' echoes the eponymous notions first introduced by Lawrence Buell, which pointed to the underlying assumptions about nature that exist within the collective psyche of the society and influence people's perception and interpretation of the environment (2001). Yet, Swarbrick proposes a new, different understanding of this phrase: he addresses the relevance of concepts such as 'void' and 'loss', which the notion of the unconscious engrains in the context of psychoanalysis, to reflect on ecology and matter.

Without sparing criticism of well-established contemporary critical perspectives in environmental discourse, Swarbrick illustrates how "in new materialist discourse lies a misreading of atomist poet and philosopher Lucretius" (2023: 9). Lucretius, as the author explains, posits a parallel between matter and language in the sense that matter articulates relations among elements just like language does. However, new materialists, as Swarbrick underlines, often neglect the gap that language – and therefore matter – is implicated with in this process of articulation. In fact, considering that both matter and language are not only sense-making, due to the fact that they are "built on a foundation of non-sense, of letters

DOI: 10.25951/10578

with no natural orders," the volume contests the new-materialist assumption that "matter cannot be thought apart from its meaning" (16) or the idea that "humanity has always been unified with the rest of nature" (16), as ecocritics often affirm. Therefore, just like the unconscious in psychoanalysis appears to be "paved in meanings" (15), scholars should keep this awareness in mind when attempting to understand matter as well, by stressing on its voids. As the book insists, Renaissance poets such as Edmund Spenser, Walter Ralegh, Andrew Marvell, and John Milton epitomize this awareness, and their works show how they enjoy loss when inviting readers to "stop reading nature as adaptable, well-adjusted, and coherent and start reading it as misaligned, plaintive, and like the text of the unconscious, enigmatic—even to nonhuman" (2023: 26).

This argument is developed in the book along five chapters, each investigating selected excerpts from the four poets mentioned above which present surprising resonances – conceptually but also linguistically – to well-established notions in psychoanalysis, including "cerebral unconscious" (Malabou) and "oceanic feeling" (Freud). In addition to that, the book relies largely on references from the philosophical framework of French poststructuralists, particularly from Deleuze and Foucault, which have the capacity to tie the book's main topic to the framework backing most ecological critical perspectives today, along the idea of human-nonhuman connectedness. In this sense, the volume becomes evidently an extensive, pluralistic research where several disciplinary approaches, critical glances, and concepts intermingle to create an original hermeneutics to find responses to current crises through the study of literature.

After a concise 'Introduction' illustrating the main concepts and topics sustaining the argument, Chapters 1 and 2 – also Part I of the book, titled "Into the Wood?" – discuss Spenser's Faerie Queene through the theories of materialist philosopher Catherine Malabou. Specifically, the first chapter, "Sex or Matter? (Malabou after Spenser)," theorizes the notion of the 'allegorical event': just as allegory presents two inseparable sides – formation and destruction – matter, in Spenser's poem, is depicted accordingly, with an emphasis on its capacity to be both creative and subjected to a destructive impulse, similar to what Malabou explains about sexuality. This effect is visible, for instance, in the way Venus – both form-giving and form-destroying – is depicted in Faerie Queene, or in the image of the wounding speaking tree in the same poem, which exemplifies the environmental unconscious in the reiteration of the traumatic, suffering event affecting it.

An 'Interlude', titled "The Animal Complaint," divides Chapter 2 and 3. In this short section, the author elaborates on the notion of the 'blatant beast,' taken again from a passage in Spenser's poem, to provide another example of his 'eco-psychoanalysis'. Differently from predominant interpretations of the phrase as an allegory of the court's socio-political dynamics in early modern England, Swarbrick reinterprets it as a form of complaining which, in psychoanalytical terms, enables one "to repeat a fundamental absence" (2023: 106) along with a reiteration that reveals a paradoxical sense of enjoyment. This consideration paves the way for Chapter 3, which also draws from psychoanalysis – specifically, from Freud's notion of the 'oceanic feeling', defined as "selves bleeding into their surroundings, and [...] bodies melting into other bodies" (2023: 115) – to illustrate latent expressions of Ralegh's (maritime) materialism imagery.

Differing from dominant ecocritical discussions that pivot on the enmeshment of human and nonhuman, according to Swarbrick, Ralegh's oceanic feeling is based on the idea that "human thought destroys itself by becoming ocean" (2023: 115). This breakdown of the body becomes the baseline for a kind of material assemblage where, far from holistic figurations, attention is dedicated to differences among its parts, particularly concerning the distance between 'human action' and 'nonhuman duration'. This impossibility of their coincidence illustrated in Ralegh's poem expresses, for Swarbrick, another expression of enjoyment of the loss as well as another understanding of matter through the notion of the environmental unconscious.

Chapter 4, "Architectural Anthropologies," instead, explores Marvell's *Upon Appleton House* by discussing how in the popular 'country house poem,' nonhuman entities like plants, animals, and earth have the capacity *to build*, in a general sense. The poem's line "In ev'ry figure equal man" is discussed as particularly effective in illustrating the poem's critique of human exceptionalism and the possibility to shed light on inhuman (agentic) power. Moreover, by expressing how this line paradoxically acknowledges both 'man' as the measure of all things and, simultaneously, "*de*-scribes man from the space of *in*-scription by effacing or *de*-facing man's sovereignty" (2023: 159, emphasis in original), Swarbrick provides another example of the complications inherent in reading the (environmental) unconscious to understand matter.

"Queer Life Unearthed" is the title of the conclusive chapter of the book and it is dedicated to Milton's *Paradise Lost*. Swarbrick observes how the reference to fossils in Milton's poem functions – similarly to what was observed in the case of Spenser's 'allegorical event' – both as testifiers of the development of organic

life (form-giving) and as interruptions of life and their disappearance (form-destroying). According to Swarbrick, this co-existence of opposite effects adds on to the queered notion of life in the ecological discourse, evoked by "so many posthumanisms [...] speaking of life as a flowing, unending force of affirmation and creativity" but differently: in fact, as Swarbrick highlights, "Milton includes raptures, negativity, and violent encounter as necessary conditions for making and unmaking earth" (2023: 212). Moreover, where nature becomes an "archive of extinction" (2023: 212) through the image of fossils, it also allows readers to experience a different sense of self by putting forth the capacity of the inhuman *to affect*: this non-anthropocentric perspective, therefore, puts forth a kind of 'absence' of human beings which shows another example of how the void becomes a valuable concept when considering the environment in the Anthropocene. As Swarbrick illustrates, a different ecological ethics is needed, "one that can tolerate the nonrelation [...] of earthly life if we are to grasp the catastrophe of the Anthropocene on its own terms: both as a queering of human agency via geology, and as an event written in the earth itself" (2023: 225).

The 'Conclusion' effectively ties up all the several threads developed in the book, in such a way that readers who may not be familiar with the wide, extensive theoretical framework employed by Swarbrick will find here a more plain and accessible illustration of the book's main argument. Due to this theoretical entanglement, the book appears particularly dense at first approach, while the clarity of the argument unfolds as the reading progresses. This is perhaps a possible criticism that can be addressed to the volume. However, the necessity of providing a critical view to well-established theoretical domains backing, in large part, ecological discourses across different approaches – from new materialisms, to ecocriticism, passing through posthumanisms – makes a similar line of argumentation comprehensible. So, while the book may require more than one reading for those who are not experts in psychoanalytical theory, when grasping the core argument – more deductively than inductively – one can open the eye to an original perspective that has the potential to offer a new view on how to approach literature at the time of the environmental crises.

References:

Buell, Lawrence
2001 *Writing for an Endangered World: Literature Culture and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Glotfelty, Cheryll; Harold, Fromm.
1996 *The Ecocriticism Reader. The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens (USA): University of Georgia Press.

STEFANO ROZZONI

Università degli Studi di Bergamo
stefano.rozzoni@unibg.it
ORCID code: orcid.org/0000-0001-8056-8314

Marta Palenque y Ángela Rico Cerezo (eds.), *Las colecciones El Cuento Nuevo (1918-1919 y 1934-1935)*, Ediciones Ulises, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, colección Literatura Breve, Sevilla-Madrid, 2022.

(Revisado por Juan Molina Porras, *Sociedad Menéndez Pelayo*)

Desde los años finales del siglo pasado se advierte un claro afán de recuperación de obras de narrativa breve escritas en castellano. Especialmente de relatos creados por mujeres, de narraciones fantásticas, de ciencia ficción y de autores olvidados. Cuentos y novelas breves encuadrables en géneros considerados menores o desdeñados por ser creaciones femeninas o de autores poco conocidos vuelven a ser de nuevo apreciados, a ser motivo de estudio por instituciones académicas y a encontrar un hueco en nuestra historia literaria. En esta línea de recuperación de un olvidado pasado se encuadra la publicación de *Las colecciones "El Cuento Nuevo" (1918-1919 y 1934-1935)* gracias al trabajo de Marta Palenque y Ángela Rico Cerezo. Las varias partes en las que se divide el volumen ofrecen a los lectores, además de los cuentos seleccionados, el estudio de las dos colecciones, un catálogo pormenorizado de ambas (con índices de autores y títulos), la semblanza biobibliográfica del conjunto de los narradores incluidos y también una amplia e interesante selección de imágenes donde se incluyen ilustraciones y varias portadas.

Como bien indica el título del libro, las colecciones aparecieron en dos momentos históricos alejados. Además, equipos directivos diferentes se encargaron de dar a luz las publicaciones. Quizá el único vínculo de unión entre las dos colecciones se encuentre en el título. En efecto, y aunque dentro del término se encuadran relatos de cualquier tipo, todos son narraciones breves. Lo "nuevo" nos llevaría a pensar que todas las obras fueron creadas expresamente para las colecciones. Sin embargo, las dos estudiosas encargadas de la publicación del volumen nos informan de que en muchas ocasiones no se respetó ese objetivo y se recogieron relatos anteriormente publicados.

DOI: 10.25951/10579

Mientras que los primeros números coinciden temporalmente con el fin de la Primera Guerra Mundial en la que España se mantuvo neutral, los de la segunda lo hicieron cuando Mussolini y Hitler estaban gobernando en Italia y Alemania, y en nuestro país la monarquía borbónica había sido sustituida por la Segunda República. Como es lógico, los cambios y convulsiones sociales de la década de los treinta tuvieron sus correspondencias en las artes y también en la narrativa. Mientras que hacia 1918 y 1919 está dando sus últimos frutos la corriente decadentista y simbolista que en las letras hispánicas ha recibido el nombre de modernismo, en 1934 y 1935 ya están muy asentados los movimientos de vanguardia que nacieron en el periodo anterior y, especialmente, han aumentado las preocupaciones sociales y políticas. Los cuentos que recoge esta antología dan buena muestra de esos cambios y de algunos de los caminos por los que transitó la narrativa breve en castellano.

De la primera colección las editoras han elegido cinco relatos y de la segunda, cuatro. Nueve relatos que, pese a la brevedad de su número, son buena muestra de las corrientes que dominaban en la narrativa breve española en castellano antes del estallido de la Guerra Civil. Entre los primeros representa el simbolismo decadentista "El canto nupcial de los esclavos" de Rafael Cansinos Assens. El uso por parte de este autor de una lengua refinada, rebuscada y de claro de corte modernista, se aleja de "El marido de la Cele. Novela madrileña" de Fernando Mora donde se satiriza el honor, estalla la violencia machista y se introduce al lector en ambientes populares. El habla de sus personajes remeda la del pueblo de Madrid y se encuentra muy lejos de la estética de Cansinos. En cierta manera, el relato recuerda los castizos cuadros costumbristas del siglo XIX. También continúa las corrientes de aquel siglo "La dama del salón de Mornant" de Álvaro Retana pero, en esta ocasión, realizando una variación sobre el personaje que adquiere vida en un cuadro. Su conexión con las leyendas y cuentos fantásticos decimonónicos es más que evidente. El ambiente popular vuelve a estar presente en "Justicias de plebeya" de Alberto Valero Martín donde una bella mesonera se ríe de los señores del pueblo y de sus intentos de tener encuentros eróticos con ella. El enfrentamiento y la crítica a una ociosa clase social que dedica su tiempo a jugar en el casino o a buscar trofeos amorosos demuestran que una narrativa preocupada por la representación de los problemas sociales continúa vigente desde la aparición en el siglo anterior del realismo y el naturalismo. El relato, lleno de un erotismo que hoy consideraríamos inocente, es una muestra de que este tipo de colecciones lo empleaba para atraer el mayor número de lectores. Además, la aparición de una guapa joven que se entrega sin reservas a cualquier arriero que

pase por su mesón y rechaza a los señoritos, escandalizaría a algunas lectoras y lectores. La selección concluye con "En libertad" de Alfonso Vidal y Planas que se desarrolla en un ámbito carcelario. La preferencia por este tipo de escenarios y la aparición de un deficiente mental relacionan el título con el naturalismo y evidencian claras preocupaciones sociales.

La segunda de las colecciones homónimas fue dirigida por un conocido y prestigioso escritor, Ángel Villatoro, quien declaró expresamente el propósito de publicar obras de jóvenes autores y, por ello, impulsó la creación de un concurso de novelas cortas. Los cuatro títulos que se han seleccionado demuestran a las claras que la narrativa en aquel convulso momento histórico reflejó los conflictos políticos y sociales. Los dos primeros manifiestan la importancia que habían adquirido el movimiento anarquista. En "Madrugada. Martes" Álvaro Fernández Suárez narra el atentado, la posterior huida, la captura y, finalmente, la ejecución de Ricardo Téllez, un ingenuo e idealista joven ácrata. Aunque en el texto se censura la violencia, no deja de traslucir los valores humanísticos del crédulo anarquista. Por su parte, Florentino Hernández Girbal ficciona en "Un hombre (Episodio de 1906)" el atentado contra Alfonso XIII el día de su boda. El personaje central de su historia no será el autor del atentado, Mateo Morral, sino el respetado periodista don José Nakens quien no duda en ayudarlo siguiendo sus austeros y filantrópicos principios morales. La antología se completa con dos títulos de tono bien diferente pero en los que también están presentes las preocupaciones sociales de sus creadores. En la colonia española de Guinea se desarrolla "La negra playera" de Andrés Serrano, relato en el que se describe el racismo y la explotación de los nativos. En medio del exotismo y de un enredo amoroso se trasluce el abuso colonial y la sumisión de los aborígenes africanos a los hombres blancos. El casi humorístico cuento que cierra el volumen, "Divino amor" de Ángel Villatoro, se centra en la iniciación sexual de un bachiller en un pueblerino cabaré por parte, según el texto, de una prostituta gorda, fofa y mayor que él. A pesar de ello, la señora será el primer amor del adolescente. Las diferencias entre las vidas del joven y de la prostituta reflejan el abismo entre las clases sociales.

Si la selección de cuentos ya es un motivo suficiente para valorar muy positivamente la edición de este libro, el interés aumenta porque la variada elección de títulos va acompañada de un muy amplio y riguroso estudio realizado por las dos editoras. El análisis de las colecciones de idéntica denominación interesará no solo al lector común sino también a los historiadores de la literatura. Quienes se internen en estas páginas obtendrán información sobre la historia de cada colección, la frecuencia e interrupciones en su publicación, los lugares en los que aparecía pu-

blicidad sobre ella, los géneros que incluyen sus páginas y su frecuencia, todos los títulos que contienen cada uno de los cuadernillos de las dos compilaciones, el análisis de algunos relatos muy significativos, las ilustraciones que los acompañaban, los artistas que las realizaron y un largo etcétera en el que no falta ningún dato de importancia. Un completísimo estudio que vuelve a poner en evidencia la importancia que colecciones como esta tuvieron para acercar la literatura a amplias capas de la población. Especialmente a aquellas cuya capacidad económica no era grande.

Queda claro que las dos etapas de *El Cuento Nuevo* suponen un intento editorial de difusión de obras que fueron escritas en gran parte y expresamente para la ocasión. El adjetivo "nuevo" que aparece en el título es una demostración y, al mismo tiempo, un señuelo para atraer a los lectores. Por supuesto, los empresarios que dirigían su publicación no estaban solos en esta labor porque las dos primeras décadas del siglo XX conocieron la floración de muchas colecciones de este tipo (*La Novela Semanal, La Novela Cómica, La Novela Corta, La Novela Policiaca, La Novela de Hoy,* etc.). Todas buscaban el éxito, la ampliación de sus ventas y el aumento del número de lectores. Es evidente que estos intentos de difusión cultural y de desarrollo industrial plantean muchos interrogantes a los investigadores. ¿Todos los títulos pueden ser considerados cuentos cuando, como bien sabemos, durante el siglo XIX y comienzos de XX esta palabra es un cajón de sastre donde lo mismo cabe un chascarrillo que una leyenda que una amplia novela breve? ¿Todos fueron creaciones absolutamente nuevas o son adaptaciones o fragmentos de obras mayores? ¿Consiguieron llegar al gran público? ¿Cuál era su tirada? ¿Se pueden encuadrar dentro de la literatura popular? ¿Cuáles son las causas de su desaparición? Cuestiones estas a las que Marta Palenque y Ángela Rico Cerezo intentan responder en todos los casos muy documentadamente.

Este quizás sea uno de los más apreciables valores del libro: la muy amplia, completa y exhaustiva documentación que acompaña a la antología de cuentos. Palenque y Rico Cerezo suministran al lector no solo un amplio estudio de las dos publicaciones homónimas sino que la edición se completa con un catálogo de imágenes en el que, por ejemplo, se advierten las claras diferencias entre las portadas de un momento y otro. Mientras que en las cubiertas de la primera colección solo aparece un repetido y pequeño dibujo, las de la segunda se enriquecen con estupendas caricaturas de algunos de los mejores ilustradores del momento. La parte gráfica se completa con portadas de otros libros y revistas, con la publicidad de las mismas y otros materiales interesantes.

En el plano literario, Marta Palenque y Ángela Rico Cerezo no se conforman con facilitar, como es frecuente, una bibliografía final sino que proporcionan un

índice general de los títulos y autores que colaboraron en *El Cuento Nuevo*. Asimismo, un catálogo de todos los títulos, de sus autores y todos los resúmenes de los relatos. Muy útil para los lectores más inquietos y para los estudiosos es su inventario de colaboradores. Todos los narradores merecen una breve pero detallada biografía. Entre ellos encontramos autores más o menos conocidos como Joaquín Belda, Rafael Cansinos Assens o Antonio de Hoyos y Vinent, junto a otros desconocidos como Alfredo G. de Bellver, Fernando Luque o José María Molina. Todos los escritores que publicaron en *El Cuento Nuevo* merecen unas interesantes líneas. Evidentemente, la amplia lista puede ser un útil instrumento para posteriores estudios.

Si hubiera que poner algún pero al libro sería que un análisis tan completo quizás hubiera merecido una antología más extensa de cuentos. En todo caso, los incluidos merecen la atención del lector contemporáneo.

JUAN MOLINA PORRAS,

investigador independiente catedrático de Lengua castellana y literatura
jumolina@gmail.com
ORCID code: 0000-000-19677-7321

Pedro J. Plaza, *Matriz*
Granada: Valparaíso Ediciones, 2023, 112 pp.
(Reseñado por Erica Lacanna, Università di Genova)

La *opera prima* poética del joven doctor, filólogo y escritor alhaurino Pedro J. Plaza González (Málaga, 1996) ha llegado en el año 2023 con *Matriz*, libro ganador del VIII Premio Valparaíso de Poesía. El poemario del director de la editorial El Toro Celeste y colaborador habitual en *Zenda* es un texto liberador de aberrantes situaciones y contenidas emociones de una trágica niñez que marcó la vida del sujeto lírico de manera parecida a una cicatriz. *Matriz* salió en el mes de abril de 2023 y cuenta con cuatro secciones tituladas y veinticuatro poemas ordenados con numeración decreciente, tres en la primera (XXIV, XXIII y XXII) y siete en cada una de las restantes. Asimismo, las tres secciones son iguales y se dividen en tres partes según el esquema tres-uno-tres, que pretende subrayar el poema central, el cuarto.

Cada poema, además de estar señalado por un número romano, lleva la indicación numérica de un año, los cuales van desde la fecha de finalización del libro, 2019 (poema XXIV), al año de nacimiento del autor, 1996 (poema I), y destacan por estar escritos entre corchetes y tachados horizontalmente. A lo largo del texto, se hallan múltiples y diferentes epígrafes a modo de citas: tres encabezan cada una de las cuatro secciones del libro y veinticuatro se anteponen a los propios poemas. El pasado del yo poético se introduce de la misma forma en que se entra en la antesala de los recuerdos y del hogar del niño, pasando paulatinamente de un ambiente a otro, como con un *travelling* cinematográfico de presentación progresiva realizado por medio de los versos.

Como bien se apunta en el prólogo, escrito magistralmente por la profesora Azucena López Cobo, hay unidades temáticas que encuadran las cuatro secciones del poemario y que ayudan al lector a orientarse, sugiriéndole unas etapas vitales relevantes del sujeto lírico hasta el momento de la escritura, las cuales, siguiendo el orden elegido por el autor, son: el yo adulto que encuentra un espacio propio y abandona por completo la infancia; la búsqueda de un lugar en el mundo, una re-

DOI: 10.25951/10580

sidencia emocionalmente independiente; la toma de conciencia de la separación de la madre, un espacio vacío y de ausencia; y la infancia en el espacio de la casa familiar y del irreparable intersticio entre el yo poético y la madre. Con una mirada al revés, se descubre el proceso de crecimiento interior del yo, que se aprecia y valora con las indicaciones del epitafio, el epílogo y el epítome para denotar los poemas XXIV, XXIII y XXII, colocados triangularmente al inicio, y remarcar un cierre acorazado.

La relación con la madre es casi inexistente y se expresa con un elemento de significación dual. De la manera que advierte el título y que López Cobo indica en el prólogo, *Matriz* señala el útero en cuanto lugar donde el feto se lleva durante nueve meses, y es símbolo del fracaso de la maternidad, así como entidad generadora de dolor y de destrucción. Los sentimientos del niño que sufrió las conductas de su madre —su ausencia, sus vicios y sus errores— se describen estilísticamente de forma directa, cruda y muy íntima. El verso empleado es el versículo y el léxico se caracteriza por su linearidad, elemento que se observa, también, en la preferencia de oraciones coordinadas y yuxtapuestas. Además, sobresalen figuras retóricas recurrentes como la metonimia y la anáfora, en las cuales se insiste cuando se bosqueja la figura de la madre (XVIII, vv. 1-7):

> Mi madre, mi desangelada madre,
> no sabe lo que es un beso de amor.
>
> Mi madre, retoño apaleado,
> no sabe qué es —en la ternura— una caricia.
>
> Mi madre, muerta aún en vida,
> ha olvidado entre sus campos de ampolas
> la voluntad, el cariño, la alegría.

El poeta nos sitúa en el espacio de «las grietas» de su infancia: el hogar. El hogar no se describe como caluroso, acogedor y apto para un niño, sino como una versión interna e interior —a excepción de los campos andaluces a los que se alude— del *locus eremus* infeliz, «Una habitación deshabitada», que es el título de la cuarta sección: símbolo de la vida ardua y que marca la crueldad de una mujer y su rechazo. El abandono de la madre del sujeto lírico a temprana edad sitúa los recuerdos en la casa familiar y la convierte en un espacio frío y triste y en una fuente de pena y angustia. La mencionada figura maternal se delinea por sus faltas y se detallan su alexitimia, su carencia de empatía y de responsabilidad; con ella el hijo instaura un diálogo vacío del que sabe que nunca conseguirá respuestas sinceras.

La figura con vínculo de sangre que viene con más fuerza a la memoria del yo poético para suavizar la materia es la amada abuela, citada al principio del poemario y, después, en otra referencia a los abuelos en los poemas finales, amén del poema dedicado al día de su entierro. Es curioso cómo, hoy en día, años más tarde, por lo que se desprende de la «Tabula gratulatoria», la familia que Pedro J. Plaza agradece es otra: los amigos y los estrechos lazos de su entorno literario. En definitiva, de este dolor, de este tormento, de estos recuerdos lacerantes, la poesía es el único medio que le permite alejarse completamente «de la crueza, de la maternidad fallida», rescatarse y salvarse. Para concluir, quisiera dar un nuevo sentido a una declaración del año pasado de la poetisa Yamila Greco, que acertadamente resume este concepto de la poesía salvífica en una entrevista: «Mis poemas son lo que fui, tal cual soy. Nacen de la necesidad genuina de formar mi propia familia, ahí, entre las palabras. La poesía me salvó, obligándome a la vida, muchas veces a mi pesar. Es, en consecuencia, la esperanza que jamás busqué».

ERICA LACANNA

Università di Genova
erica.lacanna@edu.unige.it
ORCID code: 0009-0003-7668-8948

Isaac Rosa, *Lugar seguro.*
Barcelona: Seix Barral, 2022, 309 pp.
(Revisado por Rosa María Jiménez Padilla, Università degli Studi di Bergamo)

Lugar seguro, premio Biblioteca breve 2022 otorgado por la editorial Seix Barral, muestra una suerte de actualización de la novela picaresca del siglo XXI. En sus poco más de 300 páginas, presentan tres generaciones en busca del tan idealizado ascenso social que, no obstante, no se materializará de la forma anhelada. El narrador desvela los desvaríos de su vida en el trascurso de veinticuatro horas, a lo largo de las cuales intentará mercantilizar el miedo, crear un "lugar seguro" en el que refugiarse ante un remoto, pero posible, colapso. El nombre de los protadonistas, Segismundo, dota a la narración de un gran significado que remite a sueños incumplidos.

En su novela, Isaac Rosa (Sevilla, 1974) perpetra una crítica mordaz a nuestra sociedad actual post pandémica. Con gran habilidad expresiva, se acerca al lector a través de un lenguaje plagado de repeticiones, reiteraciones, onomatopeyas, que conecta con el mismo y lo entretiene. Muestra un uso de la lengua cuidado que, no obstante, resulta a veces soez, gamberro. Con destreza, consigue arrancar sonrisas al interlocutor que se identifica con comentarios que, aunque no remiten a su experiencia personal, pertenecen a su bagaje cultural. El uso de la ironía y el sarcasmo es evidente en la creación de un antihéroe que identificamos en la comunidad. Nos antepone los males de la sociedad, la pobreza, el racismo… y, sin embargo, se vislumbra una esperanza, un "lugar seguro".

El protagonista y narrador de la historia, Segismundo García, ejecuta de manera categórica un monólogo interior dirigido directamente a su padre, Segismundo García, al más puro estilo Delibes. Los acontecimientos narrados se suceden en un solo día, un puñado de horas durante las cuales nuestro protagonista intenta, con mayor o menor acierto, prosperar en la vida a través de negocios de dudosa moralidad. A su vez, el antihéroe nos presenta a su padre, aún más granuja que él, que ahora es un anciano con demen-

DOI: 10.25951/10581

cia, a quien le dedica sus más amargos reproches y culpa de su mal sino. En medio del monólogo interior, Segismundo tendrá que ocuparse de su hijo adolescente, el tercer Segismundo García, el tercer buscavidas, al que veremos en acción con negocios que, aunque más fructíferos que los de su padre, no lo llevarán por la senda del buen camino.

El recuento de personajes se cierra con Mónica, la ex mujer de nuestro protagonista, con Yuliana, la dulce cuidadora de su padre y, por último, con la concienzuda "Gaya". Como figurantes nos encontramos con una suculenta lista de nuevos miembros de la sociedad: "ecomunales", también denominados "botijeros", "prepas" y "zombis" cumplen cada uno de ellos un papel en el mundo que se está fraguando.

Los "ecomunales", descritos como verdaderos holgazanes (p. 41), representan una suerte de evolución de los ecologistas. Se muestran implicados tanto en problemas medioambientales como sociales, con afán de mejorar los diferentes ámbitos de la comunidad. Segismundo los designa "botijeros" por abanderar el lema: "botijos contra el cambio climático" (p. 97). Disponen de una "pulserita de colores trenzada" que los identifica y que no pasa inadvertida al narrador (p. 38). En cuanto a los "prepas", ciudadanos preparados para el colapso (p. 108), encuentran en los "zombis" su antítesis (p. 112), es decir, personas carentes de planificación para el inminente desastre. Por ende, intentarán beneficiarse de los "prepas" cuando llegue la hecatombe.

Isaac Rosa nos sume en una crítica al consumismo, al deseo de tener más, al deseo de subir en el "ascensor" social, a la fanfarronería, la ostentación, todo ello tan anhelado por su padre, Segismundo el Grande, que lo llevará tanto a él como a su familia a la debacle, cuya consecuencia será la cárcel y una posterior demencia.

Segismundo García deja brotar sus pensamientos sin filtros, como quien necesita desesperadamente un desahogo, una vía de escape, se sincera y se da por completo a su monólogo interior. La sucesión de ideas fluye, discurre del pasado, al presente, al futuro, donde sus recuerdos y experiencias se entremezclan, evocando imágenes mordaces: la esquelética conciencia (p. 13), las farolas decapitadas (p. 144), el lanzamiento del hueso (p. 12), el ascensor social (p. 52), y muchas más. Con un su estilo característico, jocoso, la narración se sucede de lo más cuidado a lo más procaz, enganchando desde el principio al lector.

En definitiva, el relato nos deja en suspenso hasta la última página, nos mantiene a la espera del hallazgo que podría cambiarlo todo, el lugar seguro, que se

transforma, muta, así como lo hace la naturaleza humana. Quizá ese lugar no exista, quizá sea el propio olvido, la demencia de su padre como una redención, o quizá lo encuentre donde menos lo espera. Saquen sus propias conclusiones.

ROSA JIMÉNEZ PADILLA

Universidad de Bérgamo
rjimenez84@gmail.com
ORCID code: orcid.org/0000-0001-5400-235X

Toni Montesinos, *Ojos llenos de alegría. Estar vivo con R.W. Emerson*
Barcelona: Editorial Ariel, 2023, 592 pp.
(Reseñado por José de María Romero Barea, escritor, traductor, periodista cultural y profesor)

En este estudio, a base de evocar los acontecimientos y las anécdotas del siglo XIX, se captura la existencia en nuestro angustioso siglo XXI, mediante conceptos "que hablan un lenguaje invisible y mudo que hay que saber escuchar y leer". Contra la incertidumbre, se alza la escritura del filósofo y poeta estadounidense Ralph Waldo Emerson (Boston, Massachusetts, 1803-Concord, Massachusetts, 1882), el inquieto repiqueteo de sus pensamientos en el vuelo fantasmal de la lechuza, a merced del extraordinario y desafiante mundo de sus elucubraciones.

No es este un mero ejercicio de erudición académica: no hay notas al pie ni referencias a fuentes más allá de los propios sentimientos e intuición de su autor, el escritor catalán Toni Montesinos (Barcelona, 1972), al que pertenecen la cita anterior. Es el suyo un estudio emocionalmente informado del líder del movimiento trascendentalista, esencial para lograr "una íntima paz que únicamente se alcanzará cuando triunfen los principios que uno se ha impuesto".

Su más reciente ensayo, *Ojos llenos de alegría. Estar vivo con R.W. Emerson* (Editorial Ariel, 2023) traerá consuelo y esperanza a cualquiera que desee el advenimiento de una nueva era basada en el respeto mutuo: "¿A qué esperamos para aprender la virtud de, un día, empezar de una vez por todas a andar a paso continuo y firme?". A favor del resurgimiento mágico pero factible de lo extraordinario en el seno familiar, este manual de filosofía es la prueba de que, a base de amor y paciencia, la naturaleza se regenera, las criaturas que la pueblan regresan y todo crece de nuevo.

Se despliegan en esta representación proporcional de medidas, perspectivas racionales y sensatas frente a los extremos a diestra y siniestra del espectro, a favor de la "verdadera lección consistente en renunciarse y restringirse", diseñada

DOI: 10.25951/10582

para ser vista a través de una caja espejada en forma de libro que permite que la deformación de la imagen se resuelva en 3D.

Atrapados dentro del ególatra prejuicio de ser superiores a lo que nos rodea, nos apresuramos a desconfiar de nuestros alrededores. Al contrario, sostiene Montesinos, Emerson "*existía*, y no necesitaba el testimonio de nadie". Comprometida con el ahora, la obra del ensayista, conferenciante y abolicionista lucha a favor de los ecosistemas culturales y el tiempo que estos necesitan para sanar, para sanarnos, mientras redundan en nuestro imaginativo afán, invitándonos a cruzar el puente alucinatorio hacia el mundo desconocido que se encuentra más allá.

Este álbum de recuerdos asociados no solo a Emerson, sino a la producción escrita de sus coetáneos, los estadounidenses Walt Whitman (Nueva York; 1819-Camden, Nueva Jersey 1892), Louisa May Alcott (Germantown, Pensilvania; 1832 - Boston, Massachusetts; 1888) o Henry David Thoreau (Concord, 1817- 1862), se cumple en las instantáneas de un pasado parpadeante de imágenes vislumbradas a través de las ventanas de un texto en movimiento: "Es el presente el tiempo de la virtud. Hay que repetirse hasta el infinito: solo la vida vale, no el haber vivido"

Se defiende en *Ojos llenos de alegría* el "dilema entre lo material y lo ideal-espiritual" de la centralidad, frente a nuestra contemporaneidad fragmentada por el hueco hipercinismo. Aunque el objetivo principal del este honesto vademécum es la interacción entre nuestro negacionismo y el climático desasosiego, el crítico literario de La Razón nos conduce a través de una defensa de la independencia individual, ganada mediante la observación directa del entorno.

En este ensayo se rechaza la historia como un modo lineal de escritura, ambivalente acerca del género memorialista, que, insiste Montesinos, no puede ser sino una, otra forma de ficción, una idea del yo que se construye después de haber tomado el camino correcto, "el del amor, la amistad, la literatura, y, por encima de todas las cosas, lo que da pie al todo: la naturaleza".

Se supera así la traicionera división entre lo que se experimenta y lo que se recuerda en esta obra de no ficción donde se defiende la mera acción poética, la pura alquimia reconvertida en obsesión para la redención de una democracia que puede y debe aspirar a conectarnos entre nosotros y con el lugar al que llamamos hogar: "¿Qué habría sido de los Alcott, de *Mujercitas*, de Hawthorne, de la laguna de Walden, de Whitman [sin Emerson]?"

Frente a las políticas tóxicas que revierten y perturban ese proceso, se tratan los fracasos en el corazón del sufragio universal, personificados en el escritor nor-

teamericano que "se limita a vivir lo que está haciendo en ese preciso instante". A base de rechazar las iteraciones genéricas y escapistas de la fantasía, *Ojos* supone una experiencia inmersiva en los espacios ilusorios para habitar que planteó el erudito alemán Immanuel Kant (Königsberg, Prusia; 1724-Königsberg, Prusia; 1804), frente a las construcciones artificiales de entes alternativos.

Ilustra el redactor jefe de Qué Leer un período de turbulencia muy parecido al nuestro, donde se mezclan "la idealización y el realismo (…) de una utopía doméstica". Hoy que en toda Europa y en los EE. UU., los populistas de derecha e izquierda, a menudo bajo el manto del nacionalismo, aumentan, este volumen no sucumbe a las adquisiciones de las sectas, sino al matrimonio de "almas afines en tantos asuntos que uno bien pudiera haber escrito muchísimas líneas del otro".

La literatura de Emerson, según Montesinos, es el último bálsamo después de una catástrofe que reproduce la velocidad aterradora a la que plantas y animales desaparecen de nuestro ecosistema, a lo que se opone "la Naturaleza expresada, desde su trascendentalismo, en palabras". Defensor de la reconstrucción, busca deshacer el daño infligido por los humanos en el paisaje, restaurando el delicado equilibrio entre herbívoros y depredadores que postula el idealismo trascendental del pensador germano Johann Gottlieb Fichte (Rammenau, 1762-Berlín, 1814).

Experimentamos un intenso ritual donde las visiones proporcionan sentido a un mundo que adolece de él. La conmoción resultante alimenta una búsqueda incesante para comprender por qué: "Emerson es la espora masculina del árbol del pino (…) un ingrediente cargado de antioxidantes (…) útil para la virilidad y el nacimiento de la vida". Esclarecedores, los argumentos nos muestran las repercusiones de la pérdida al explorar diferentes creencias, incluso comprometiéndose con un medio psíquico que defiende la reflexión dirigida no a las cosas sino a la conciencia de ellas en cuanto meras representaciones, como sostiene Arthur Schopenhauer (Gdansk, 1788-Fráncfort del Meno, Reino de Prusia, 1860).

Ideas racionalistas y románticas, incluso provenientes del hinduismo, se fusionan con la grafomanía de un universo capaz de entrar en contacto con la energía cósmica, la fuente creadora, que solemos identificar con Dios. Inspirados por el sentido de conexión con todos los seres vivos, Emerson y Montesinos persiguen los aspectos restauradores y curativos de la naturaleza, mediante la superposición de "escrituras nacidas tras haber experimentado un pensamiento, una observación, una lectura, una dicha o una desgracia", cercanos a una

vía intuitiva basada en la capacidad de la conciencia privada, sin necesidad de milagros, jerarquías religiosas ni mediaciones, favoreciendo "que la palabra de Emerson nazca y renazca en nosotros una y otra vez (...) llenándonos los ojos de alegría".

JOSÉ DE MARÍA ROMERO BAREA

Escritor, traductor, periodista cultural y profesor
josedemaria@andaluciajunta.es
ORCID code: 0009-0002-6511-0895

José María Saussol, *Por el sendero*. Almería: Círculo Rojo, 2022, 376 pp.
(Revisado por Fernanda Pavié Santana, *Università degli Studi di Bergamo*)

El valor documental de una época en desvanecimiento

Nacido en Badajoz en 1937 y crecido en Mérida, José María Saussol pasa sus años de juventud y madurez en Italia, país en el que se instala a mediados de la década del Sesenta y donde obtiene el título de "Dottore in Lettere" en la Universidad de Bolonia, así como la cátedra en Lingüística y Literatura Española en la Universidad de Trieste. Reside actualmente en dicha ciudad junto a su esposa Mirta Mazzini, compañera de toda una vida y principal colaboradora de algunas traducciones al italiano de la obra académica y literaria del lingüista extremeño, destacándose entre ellas el artículo "Dove la Luna è più grande" (Il Piccolo, 9 de marzo, 1995, p. 9) y *Le risposte dell'acqua* (Genova, Il Canneto, 2013). Sabemos de ello gracias a la última publicación de José María Saussol, *Por el sendero,* cuya lectura permite acceder a la bibliografía completa de su trabajo literario y académico, así como a su mundo afectivo, atravesado de memorias, experiencias y seres queridos, entre los cuales destaca la figura de su mujer, quien aparece en los varios escritos que componen el volumen como la presencia más constante e influyente a lo largo de la vida de Saussol. Cartas, cuentos y poemas acumulados en el tiempo dan cuenta del universo imaginario de un humanista cuya sensibilidad se encuentra a caballo entre el siglo pasado y la actualidad.

Definida como una antología biográfica por la casa editorial Círculo Rojo —que también en el año 2018 publica la pieza teatral titulada *Eulalia*—, *Por el sendero* compendia la extensa producción escrita del literato y lingüista extremeño. En particular, el volumen reúne textos breves de carácter autobiográfico repartidos en tres capítulos: "Cartas" (pp. 13-169), "Cuentos" (pp. 171-302) y "Versos" (pp. 303-370). Cada una de las secciones cubre un amplio arco temporal de la trayectoria literaria del escritor, siendo el capítulo "Versos" el que registra el período más largo de actividad, abarcando poemas escritos desde el año 1946 hasta el 2021. En este apartado es posible conocer al poeta niño y su temprano interés por plasmar líricamente aspectos sencillos de la realidad cotidiana, así como también al poeta adolescente conmovido por la pérdida de su abuela y por el descubrimiento del amor romántico. Completan esta sección poemas de adultez dedi-

DOI: 10.25951/10583

cados, entre otros temas, al ejercicio escritural —como muestra el "Tríptico del papel, la pluma y la tinta"—, a la fe, a los lugares pertenecientes a su geografía íntima, al amor pasional y al que se experimenta en la serenidad de la vida conyugal. La vocación lingüística del catedrático extremeño se deja traslucir en su máxima expresión en el poema "41", escrito en italiano, y dedicado a Adriana Rosti, puesto que da cuerpo a una serie de sugestiones poéticas a partir del desenmarañamiento morfológico del nombre de la "dama italiana" (2022: 360), con el fin de entregar al lector la personal visión de la voz lírica sobre la protagonista de la composición.

El capítulo "Cartas", en cambio, recoge misivas dirigidas a sus más cercanos entre los años 1998 y 2020. Es el capítulo más voluminoso del libro, porque reúne extensas y acabadas reflexiones sobre el cambio de época y sus repercusiones en las relaciones humanas, sobre la tecnología y sus efectos en la interacción escrita, sobre la masculinidad y su reafirmación en la tercera edad, sobre el ambiente académico —que suele comparar al cuadro *Caprichos* de Goya—, sobre la corrección política en el lenguaje de la opinión pública y sobre la cercanía de la muerte y el placer de vivir que se deja traslucir en el tratamiento lúdico del lenguaje con el que afronta cada uno de estos temas de imperecedera actualidad. Sobresale en la escritura epistolar de Saussol, así como en su faceta de narrador en el apartado "Cuentos", un marcado tono humorístico que, aunque sea o no compartido por las generaciones más jóvenes, demuestra la conservación de un espíritu irreverente, entusiasta y alerta a las transformaciones sociales. Resulta interesante notar que debido al interés general que suscitan los temas afrontados por el catedrático sus cartas, en ocasiones, evaden el talante íntimo que caracteriza el género epistolar de algunos escritores notables —pensemos en la pasional correspondencia entre Gabriela Mistral y Doris Dana o en la selección de cartas de Clarice Lispector reunida bajo el título *En estado de viaje*—, porque en los textos de Saussol el énfasis está puesto en la transmisión de saberes que buscan revelarse útiles no solo para sus destinatarios, sino también para otros posibles lectores. En tal sentido se inscriben las anotaciones incluidas entre corchetes que reactualizan el contenido original de las cartas, así como la misiva dirigida a su hija, Isabel, en la que aprovecha para mostrarle sus conocimientos enciclopédicos sobre los lugares que visita en Roma, en vez de exhibir sentimientos paternales mediante fórmulas expresivas de familiaridad. Más allá de la naturaleza afectiva de la relación entre padre e hija, lo que importa sugerir aquí es que las cartas pierden de vista la singularidad personal de sus destinatarios, debido a que la intención del autor está dirigida más bien a escribir textos que algún día pudieran llegar a publicarse y ser compartidos a un público más amplio. Aun arriesgando una interpretación equivocada, es una

opción plausible sostener que en las cartas de Saussol se vislumbra el propósito de construir conscientemente una figura autorial con la que el escritor desea ser recordado en la posteridad. Así, el intento de proyectar una determinada personalidad creativa e intelectual a través de relatos autobiográficos demuestra la propensión característica de quienes, como José María Saussol, se dedican en cuerpo y alma a la literatura: convertir la propia vida en una obra, borrando los límites tradicionalmente interpuestos entre la realidad y la ficción.

El segundo capítulo, "Cuentos", mantiene el carácter autobiográfico del libro, puesto que se concentra en vivencias que transcurren en la infancia —"La escapada"—, en viajes —"La túnica egipcia", "Una canita al aire", "Milagro en la autopista"—, en la experiencia de inmigración a Italia —"De Extremadura a Trieste"— y en una permanencia en el hospital —"De profundis clamavit"—. El cuento que abre esta sección, "La escapada", relata las vicisitudes por las que un Saussol niño pasa en sus años escolares. Internado en un colegio de curas y luego trasladado a Barcelona para finalizar sus estudios de bachillerato bajo la custodia de Tita Mati, el futuro lingüista y escritor exhibe desde su más tierna edad las inclinaciones artísticas que lo acompañarán por siempre. Visitas clandestinas al cine, lecturas literarias y un reconocimiento por la composición de "Cuento de otoño", anuncian un futuro dedicado al cultivo del "reino de la imaginación creativa" (2022: 179) y que, junto con la fuga del niño Saussol de la casa de sus parientes, signan su formación sentimental. Leyendo "La escapada" podemos conocer las circunstancias biográficas que forjaron la identidad del escritor extremeño: una marcada por la impronta de una educación religiosa y, más tarde, laica se trasluce en su tradicional y a la vez particular visión de mundo que transmite en todos sus textos reunidos en *Por el sendero.*

Tanto el cuento anterior como "Una canita al aire" conservan tintes del género epistolar al incluir párrafos iniciales y finales que aclaran el contexto en que fueron creados, las motivaciones que los generaron y los destinatarios a quienes van dirigidos. La función apelativa característica de las cartas predomina con mayor énfasis en "Una canita al aire", puesto que el entero relato está dedicado a su amigo Emilio, con quien el autor se sincera sobre su intento fallido por concretar una aventura sexual a bordo de un crucero. La monotonía de las vacaciones lleva al extremeño a fantasear con un encuentro ocasional, como una forma de rememorar sus antiguas andanzas, de compensarse por todos los años de fidelidad a su esposa, pero también, y aunque no lo declare explícitamente, como un modo de reafirmar la vigencia de su virilidad a pesar de la vejez. No es casual que, en ensayos sobre el viaje, como *La mente del viaggiatore* de Eric J. Leed, se sugiera que el

desplazamiento inspira fuertes deseos de reafirmación de la potencia masculina negando "el tiempo atravesando el espacio" y hallando en el tránsito "una manera simbólica de dejar de envejecer"[1] (Leed, 1992: 102). En un momento cultural donde los fundamentos de la masculinidad atraviesan por una aguda crisis gracias a las críticas provenientes de los diferentes movimientos feministas, interesa seguir conociendo una postura a menudo censurada por parte de una opinión pública que se precia de ser guardiana de valores progresistas. Considerar las versiones de hombres, sobre todo de aquellos que pertenecen a generaciones más ancianas, que aún se sienten identificados con un modelo tradicional de masculinidad, ofrece la posibilidad de seguir examinando con ojo crítico los modelos sociales y culturales que se encuentran a la base de roles de género cada vez más desfasados con los nuevos tiempos. En tal sentido, *Por el sendero* posee un valor documental de una subjetividad que se encuentra en pleno punto de inflexión; la importancia de reconocerla asegura la libertad de expresión de un tipo de experiencia humana innegable que testimonia el ocaso de una mentalidad cada vez más lejana del presente. Por ello, la antología proporciona un interesante punto de vista para ser examinada desde una perspectiva sociológica y para sacar de ella conclusiones fructíferas que contribuyan al debate actual sobre cuestiones como el género y la sexualidad.

En definitiva, el capítulo "Cuentos", en igual medida que "Cartas", ofrece la versión de una vida que ha debido acomodarse a los cambios culturales generados por la globalización, a veces problemática y otras favorables para el quehacer artístico del autor. El cuento "Milagro en la autopista" es uno de los textos de la antología que expresa con mayor precisión el desajuste entre la voz autorial y la realidad posmoderna. Perdido en una estación de servicio, José María Saussol padece en carne propia los efectos de un no lugar, término ampliamente conceptualizado por Marc Augé para definir aquellos espacios de tránsito y homogéneos en donde los sujetos permanecen anónimos (*Los "no lugares", espacios del anonimato,* 2000). Sin embargo, al ser transferido al texto literario, el no lugar queda irremediablemente marcado por la impronta del autor, quien termina transformándolo en objeto de una anécdota graciosa que se resuelve imaginativamente gracias a la mediación de San Antonio, patrón de las cosas perdidas. El mismo tono humorístico se trasluce en el cuento "La túnica egipcia", donde, a partir del hallazgo de esta vestimenta en un baúl, el narrador recuerda su viaje a Egipto, el cual se muestra también como un viaje hacia la memoria. En la abundante pro-

[1] Las traducciones al español de ambas citas son mías.

ducción de relatos de viajes recopilada por Urry y Larson en *The Tourist Gaze 3.0* identifican una conducta intelectual, antropológica, filosófica y romántica con la que viajeros poseedores de un sólido bagaje cultural intentan entender la nueva realidad y diferenciarse de la multitud de turistas en búsqueda de experiencias fáciles y programadas (2011: 100). Para Urry y Larson la actitud adoptada por los viajeros ilustrados es otra forma de ser turista en la contemporaneidad. Sin embargo, ajeno a los escrúpulos de ciertos autores por ser identificados como turistas comunes y corrientes, José María Saussol participa sin reparos en las actividades destinadas a visitantes extranjeros. Aun frente a situaciones en las que se podría dar lugar a largas reflexiones sobre el carácter de los habitantes autóctonos, el autor prefiere narrar sus cómicas anécdotas en Egipto. Este gesto es igualmente interesante porque revela una actitud irreverente frente al turismo al mostrar las partes menos glamorosas del viaje con las que se gana la inmediata simpatía del lector. En efecto, cada tema afrontado en *Por el sendero* es tratado con desenfado, amenidad y franqueza, rasgos estilísticos que reflejan fielmente la personalidad creativa de José María Saussol.

Desde el punto de vista formal, la antología es una muestra condensada de los elementos escriturales más característicos de la obra completa del autor extremeño, entre los cuales sobresalen el dominio lingüístico y la diversidad formal. De esto último da cuenta el cultivo y la amplia exploración de géneros discursivos como el epistolar, el narrativo y el lírico, formas textuales que permiten al autor navegar por los matices de las diferentes esferas de la experiencia humana. En cuanto al dominio lingüístico, *Por el sendero* mantiene la versatilidad expresiva de *Las respuestas del agua* identificada por Marina Bianchi en su reseña sobre la edición italiana de la novela, donde subraya la notable desenvoltura con que la narración pasa de una variedad diatópica, diafásica y diastrática a otra (Bianchi, 2014: 246). Las mismas variaciones lingüísticas se observan en la última entrega de Saussol, destacándose en este sentido el intento del autor de registrar algunas expresiones populares extremeñas y de reportar fielmente el acento y pronunciación de la camarera uruguaya con la que fantasea tener "una canita al aire" en sus vacaciones en crucero (*Por el sendero,* 2022: 239-281); o bien, su afán por incluir expresiones italianas en su relato en español y por reflexionar sobre las relaciones entre ambos idiomas desde el punto de vista prosódico y fonético. Así se observa en el cuento "De Extremadura a Trieste", narración con la que cualquier hispanohablante asentado en Italia podría estar de acuerdo sobre la percepción de la sonoridad del español —sobria, firme y mesurada, según Saussol— y del italiano —idioma musical, ampuloso y ligero (*Por el sendero,* 2022: 226)—. Estas

reflexiones lingüísticas, motivadas en gran parte por sus pioneros estudios sobre la lingüística contrastiva entre la lengua española e italiana, constituyen uno de los méritos de la antología autobiográfica, porque al mismo tiempo revelan las intersecciones entre dos semiósferas hermanadas por incontables circunstancias históricas y culturales. La posición de José María Saussol es especialmente privilegiada para dar cuenta de las relaciones interculturales entre Italia y España, puesto que, gracias a su personal experiencia de inmigración junto a su privilegiada formación humanista, logra poner en evidencia las hibridaciones de una identidad fuertemente arraigada en ambos países.

Por el sendero es, por lo tanto, una antología autobiográfica de especial interés para los hispanohablantes erradicados en Italia, pero además para lectores en búsqueda de puntos de vista provocadores sobre el lenguaje inclusivo, la sexualidad en la tercera edad, la corrección política, el turismo y la experiencia del viaje. Pese a que se puede estar de acuerdo o no con la visión de Saussol sobre tales temas, lo que realmente importa reconocer en *Por el sendero* es el arrojo con el que se plantean cuestiones cuya discusión pareciera haber sido saldada y que, en realidad, está lejos de serlo. Por ello, esta publicación abre el intercambio de ideas e incentiva el examen de los presupuestos de una subjetividad cada vez menos frecuente. Por último, el carácter testimonial de la obra constituye un valor en sí mismo, porque a partir de la vivencia personal es posible leer la mentalidad de toda una generación que ha tenido que lidiar con cambios culturales importantes. Sin duda, la escritura clara y afable de José María Saussol logra reflejar las complejidades de una vida que ha sabido adaptarse, con gran sensibilidad, a contextos geográficos, históricos y sociales disímiles, y que en su antología biográfica observa en retrospectiva como un modo de revisar el propio lugar en el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Augé, M.
2000 *Los "no lugares". Espacios del anonimato.* Barcelona: Gedisa.

Bianchi, M.
2014 "José María Saussol, *Le risposte dell'acqua,* traduzione a cura di Marta Mazzini, Genova, II Canneto Editore, 2013, 502 pp.", *Cuadernos AISPI* 4, 245-248.

Leed, E. J.
1992 *La mente del viaggiatore.* Traducción de E. J. Mannucci. Bologna: Il Mulino.

Urry, J. y Larsen, J.
2011 *The Tourist Gaze 3.0.* Los Angeles: Sage.

FERNANDA PAVIÉ SANTANA

Università degli Studi di Bergamo
fer.pavie.santana@gmail.com
ORCID code: 0000-0002-7901-9200

Printed and bound by
Jan Kochanowski University Press

ARTICLES

5 **Marina Bianchi**
Artistic/Literary Spaces and Borders: A Brief Introduction to the Monographic Issue n. 4

11 **Francesca Guidotti**
Charlotte Lennox's Path to *The Female Quixote*: A Journey Along and Across Borders

35 **José María Balcells Doménech**
Amor de Láser de Rafael Ballesteros: una poética de transgresión vanguardista

53 **Francisco Javier Escobar Borrego**
"Palabras del agua" y "versos en piedra": huellas de Guillén y Aleixandre en el imaginario poético-musical de Atencia (con paseos literarios, ecos de *Caracola* y coda cernudiana)

83 **Fernanda Pavié Santana**
Espacio, memoria y resiliencia en *Ruido de Álvaro Bisama* (2012)

107 **Domenico Coppola**
Dritte Räume und Widerspenstigkeit der Natur: eine Studie zu den Wechselwirkungen zwischen Mensch und Raum in Robert Seethalers Roman *Ein ganzes Leben*

131 **Lia Pacini**
Between Fancy and Reality: The Crossing of Borders in Poe's "Ligeia"

151 **Marta Colleoni**
Debussy, l'étoffe d'un vrai poète ? La synthèse poétique-musicale des Proses lyriques

173 **Andrea Cornaggia**
Monstres d'inépuisable beauté. L'effondrement des limites du corps grotesque chez Alfred Jarry

BOOK REVIEWS

195 **Polina Shvanyukova**
Serenella Zanotti, *James Joyce, English Teacher*. Rome, 2020.

199 **Stefano Rozzoni**
Steven Swarbrick, *The Environmental Unconscious*. Minneapolis, 2023.

205 **Juan Molina Porras**
Marta Palenque y Ángela Rico Cerezo (eds.), *Las colecciones El Cuento Nuevo (1918-1919 y 1934-1935)*. Sevilla-Madrid, 2022.

211 **Erica Lacanna**
Pedro J. Plaza, *Matriz*. Granada, 2023

215 **Rosa María Jiménez Padilla**
Isaac Rosa, *Lugar seguro*. Barcelona, 2022

219 **José de María Romero Barea**
Toni Montesinos, *Ojos llenos de alegría*. Barcelona, 2023

223 **Fernanda Pavié Santana**
José María Saussol, *Por el sendero*. Almería, 2022