



nº 13

abril de 2017

ISSN: 1699-4949

<http://cedille.webs.ull.es>

Çédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna y de la Embajada de Francia en España.

Çédille da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo o nota de lectura– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, cultura y civilización, etc.). Las contribuciones recibidas serán sometidas al arbitraje científico de al menos dos especialistas en la materia (*double-blind peer-review*) y su aceptación o rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

URL: <http://cedille.webs.ull.es>

Contacto: revista.cedille@gmail.com

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Filología

Campus de Guajara / Universidad de La Laguna

E-38200 La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias) España

Teléfono: [+34] 922317692 Fax: [+34] 922317611

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

© Los originales publicados en *Çédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación y una mayor difusión. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los artículos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores o del editor para publicarlos en cualquier otro soporte, así como para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Consejo de Redacción

Marina Aragón Cobo (Universitat d'Alacant)

Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)

Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla)

María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo)

Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca)

Julián Muela Ezquerro (Universidad de Zaragoza)

Ignacio Ramos Gay (Universitat de València)

Comité Científico Asesor

María Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro)

Philippe Caron (Université de Poitiers)

Bernard Cerquiglini (Université de Paris VII - INALF)

Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz)

Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona)

Yves-Charles Morin (Université de Montréal)

François Moureau (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

André Thibault (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida)

Mercè Tricás Preckler (Universitat Pompeu Fabra)

Alicia Yllera Fernández (UNED)

Noticias de *Çédille*

Como hemos venido haciendo en los últimos números de la serie ordinaria de la revista, ofrecemos en esta sección una serie de informaciones actualizadas con el propósito de poner a disposición de autores, lectores y agencias evaluadoras una serie de datos que permitan conocer mejor el funcionamiento y progreso de la revista.

Límite de contribuciones

Dado el cada vez mayor número de originales que son propuestos a *Çédille* y teniendo en cuenta la capacidad de gestión de los órganos de la revista, se ha limitado a 25 el número máximo de artículos de investigación que se publicará en cada volumen. La selección de estos trabajos se hará por estricto orden de recepción y aceptación de las propuestas. Los artículos que, por esa limitación, no puedan ser incluidos en el volumen anual pasarán automáticamente al siguiente.

Se recuerda que en la primera página de todas las contribuciones de *Çédille* se especifican las fechas de recepción, evaluación y aceptación de los trabajos.

Plazo de entrega de originales

Desde su creación, *Çédille* se ha caracterizado por no tener un plazo cerrado de admisión de originales. Es decir, la revista siempre está abierta para recibir propuestas de publicación. Sin embargo, las mismas razones expuestas en el apartado anterior y el deseo de que tanto los autores como la propia revista puedan planificar adecuadamente sus distintos cometidos nos llevan a establecer una fecha límite para la recepción de originales con el fin de garantizar, en la medida de lo posible, la culminación del proceso de evaluación y, en su caso, aprobación.

Para el nº 14 (abril de 2018) esta fecha se fija en el **15 de noviembre** y debe entenderse como un compromiso de *Çédille* para que todo artículo de investigación presentado hasta ese día tenga la posibilidad de ser evaluado, informado y, en su caso, adaptado o corregido con vistas a su posible publicación. Esto no implica que los trabajos recibidos con posterioridad a esa fecha vean paralizada su tramitación.

Se detallan a continuación esquemáticamente las fases que conlleva la tramitación y publicación de los trabajos, así como el tiempo medio estimado de algunas de ellas:

Recepción del original	
Revisión formal de la propuesta	hasta 1 mes
Comunicación al Consejo Editorial y solicitud de evaluadores	
Propuesta y selección de evaluadores y solicitud de informes	
Evaluación	hasta 3 meses
Comunicación al autor	
Revisión y adaptación del original	
Relectura del original	hasta 1 mes
Dictamen final	
Maquetación	hasta 1 mes
Corrección de pruebas	
Publicación	

Nota sobre la evaluación de los trabajos

El proceso de selección y aceptación de trabajos se rige por las normas propias de la revista de acuerdo con el sistema conocido como «double-blind peer-review». Así, cada artículo es evaluado inicialmente por dos especialistas en el tema del trabajo que son propuestos por el Consejo Editorial; en el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto. Entre los aspectos que se valoran cabe señalar, entre otros, los siguientes: adecuación del tema al ámbito de la revista, originalidad e interés, metodología, estructura, redacción, pertinencia del título, resumen y palabras clave, bibliografía, respeto de las normas de edición, etc.

El proceso de evaluación puede prolongarse varios meses, por lo que se ruega a los autores que envíen sus propuestas con la suficiente antelación.

Nota sobre las *Monografías*

La serie «Monografías de Çédille» está abierta a todos los investigadores en estudios franceses interesados en publicar el resultado de sus investigaciones en torno a un tema concreto.

Las propuestas de Monografía serán presentadas por su coordinador, que hará al mismo tiempo de editor científico. Dichas propuestas contendrán:

- Título de la Monografía
- Memoria
 - Breve presentación (resumen, objetivos, antecedentes, estado actual del tema, originalidad, estructura, etc.).
 - Participantes (destacando su vinculación con el tema).
 - Fecha aproximada de envío de originales.

En el caso de que el Consejo Editorial de la revista acepte la propuesta inicial, se establecerá un plazo de entrega de los originales y, en su caso, de publicación.

Todos los trabajos que compongan la Monografía –que, lógicamente, han de ser originales e inéditos– serán sometidos al proceso de selección habitual en *Çédille*, esto es, serán evaluados por al menos dos especialistas en la materia designados por el Consejo de Redacción de la revista una vez oído el Comité Científico Asesor; en el caso de que se produzca diferencia de pareceres, se recurrirá a un tercer revisor. La aceptación o no de los artículos se comunicará oportunamente y de manera razonada tanto a los autores como al coordinador de la Monografía.

Los autores de los originales serán los únicos responsables de los contenidos de sus artículos, así como de solicitar los permisos pertinentes para reproducir obras, textos, ilustraciones, clips de sonido o vídeo, cuya inclusión requiera autorización previa de otro autor o institución.

Presencia en bases de datos, repertorios bibliográficos y plataformas de calidad

En la actualidad *Çédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas.

Por otra parte, cabe señalar que desde hace ya varios años, el grupo de investigación EC3 de la Universidad de Granada (responsable de distintos sistemas de medición de la calidad científica y académica) viene publicando distintas clasificaciones acerca del llamado «Índice H» de las revistas científicas españolas a partir de *Google Scholar Metrics*. En estos análisis se puede apreciar que *Çédille* se encuentra entre las primeras revistas españolas del área de Filologías Modernas que reúnen los rigurosos requisitos para ser tomadas en consideración en estos estudios¹.

Asimismo, nuestra revista se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada en los siguientes repositorios y bases de datos²:



Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur

BITRA.

Bibliografía de Interpretación y Traducción



Carhus Plus+

¹ En DIGIBUG, el repositorio institucional de la Universidad de Granada, pueden consultarse las distintas ediciones de este estudio bajo el título de «Índice H de las revistas científicas españolas según *Google Scholar Metrics*», que ofrecen hasta ahora los datos de los periodos 2007-2011, 2008-2012, 2009-2013, 2010-2014 y 2011-2015. El último muestreo está disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/42829>.

² Pinchando en los iconos se puede acceder a los correspondientes portales, si bien en algunos casos el acceso requiere estar suscrito. En la página principal del sitio web de *Çédille* se ofrece esta información actualizada.

-  *Clasificación Integrada de Revistas Científicas [2012]*
-  *Clasificación Integrada de Revistas Científicas [2015]*
-  *CiteFactor. Academic Scientific Journals*
-  *Copac*
-  *Dialnet*
-  *DICE (CSIC)*
-  *Directory of Open Access Journal*
-  *Dulcinea*
-  *EBSCO*
-  *e-revist@s (CSIC)*
-  *ESCI (Thompson-Reuters [Clarivate Analytics])*
-  *European Reference Index for the Humanities*
-  *Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología*
-  *Google Académico*
-  *IBZ Online*
-  *International Institute of Organized Research*
-  *IEDCYT – Consejo Superior de Investigaciones Científicas*



Infobase Index



IN-RECH



Journal Base [CNRS]



Journal Finder



Journal Metrics



Journal Table of Contents



Latindex



MIAR



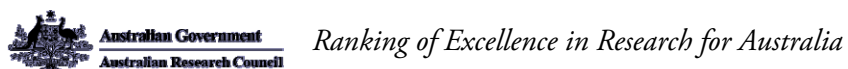
Mir@bel



MLA Directory of Periodicals



Open Science Directory



Ranking of Excellence in Research for Australia



REDALYC



REDIB



Regesta Imperii



RESH



RETI



ROAD



Science Gate



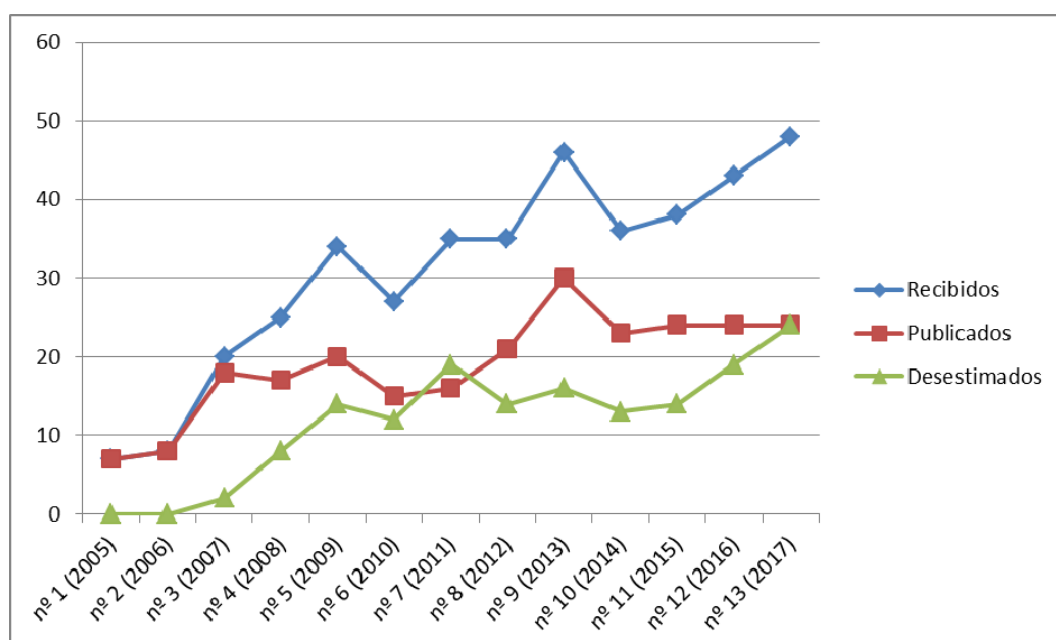
Estadísticas

Seguidamente ofrecemos una tabla en la que se consignan los trabajos de investigación³ recibidos a lo largo de los doce años de vida de *Çédille* y el resultado de su evaluación:

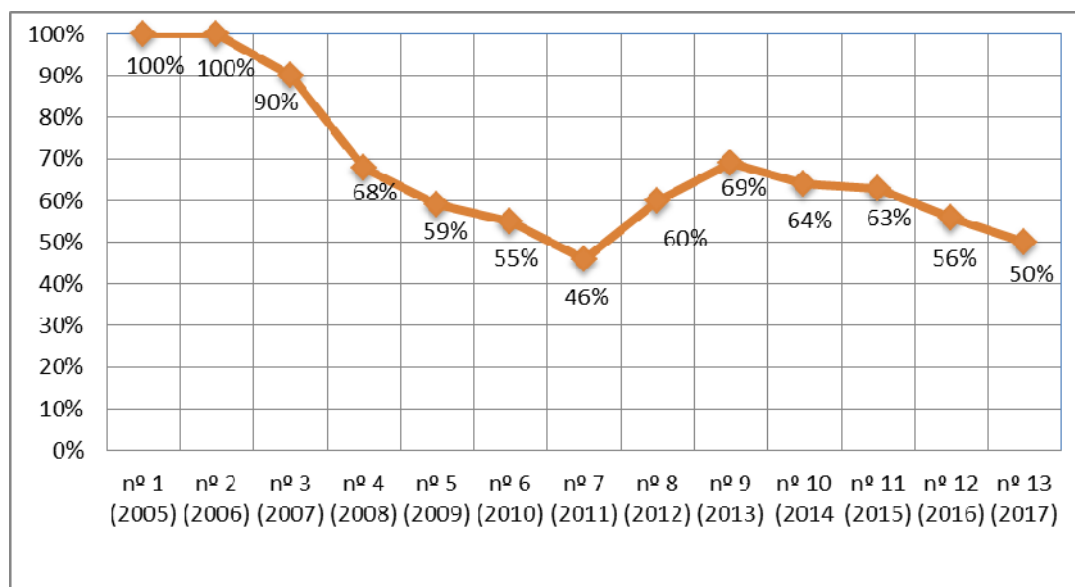
³ Solo se han contabilizado los artículos y notas digitales. No se han tenido en cuenta, por tanto, las notas de lectura o las aportaciones extraordinarias (como la de Ernest Pépin en el nº 7 o las entrevistas aparecidas en los números 8, 9 y 12), por no estar sometidas al sistema de evaluación por pares. Tampoco se han considerado aquí los artículos incluidos en las *Monografías*, pues siguen un proceso de selección específico.

	TRABAJOS RECIBIDOS	TRABAJOS PUBLICADOS	TRABAJOS DESESTIMADOS
nº 1 (2005)	7	7	0
nº 2 (2006)	8	8	0
nº 3 (2007)	20	18	2
nº 4 (2008)	25	17	8
nº 5 (2009)	34	20	14
nº 6 (2010)	27	15	12
nº 7 (2011)	35	16	19
nº 8 (2012)	35	21	14
nº 9 (2013)	46	30	16
nº 10 (2014)	36	23	13
nº 11 (2015)	38	24	14
nº 12 (2016)	43	24	19
nº 13 (2017)	48	24	24
TOTAL	402	247	155

La principal conclusión que se puede extraer de estas cifras es que la evolución de la revista va aparejada al incremento del número de propuestas, así como a un mayor rigor a la hora de evaluarlas. Así puede apreciarse en la siguiente gráfica, que muestra el índice porcentual de trabajos publicados respecto a los recibidos y desestimados:



En este otro gráfico se indica el porcentaje de artículos publicados en relación con los recibidos, resultando una media para el periodo 2005-2017 del 67'7%:



Panel de evaluadores

Prosiguiendo con nuestra costumbre de hacer pública periódicamente⁴ la identidad de los expertos (ajenos al Consejo Editorial) que intervienen en el proceso de evaluación de los trabajos que nos son propuestos, presentamos seguidamente el panel de especialistas que han realizado esta labor entre el 1 de enero de 2015 y el 30 de marzo de 2017:

Adela Cortijo Talavera (Universitat de València. ESP), Adrián Fuentes Luque (Universidad Pablo Olavide. ESP), Alfredo Álvarez Álvarez (Universidad de Alcalá. ESP), Alicia Piquer Desvaux (Universitat de Barcelona. ESP), Álvaro Arroyo Ortega (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Amelia Gamoneda Lanza (Universidad de Salamanca. ESP), Ana Alonso García (Universidad de Zaragoza. ESP), Ana Luna Alonso (Universidade de Vigo. ESP), Ana Maria Sousa Aguiar de Medeiros (King's College. UK), Ana Paula Coutinho Mendes (Universidade do Porto. POR), Ana Soler Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), André Bénit

⁴ Con el fin de preservar, en la medida de lo posible, la relación entre evaluadores y propuestas presentadas, Çédille solo hace público cada dos o tres años el panel de expertos que ha participado en el último trienio en el proceso de evaluación de los trabajos. Los anteriores listados se dieron a conocer en el nº 4 (2008), para el periodo 2004-2008 [<http://cedille.webs.ull.es/cuatro/presenta-4.pdf>], en el nº 6 (2010), para el periodo 2007-2010 [<http://cedille.webs.ull.es/seis/presenta6.pdf>], en el nº 8 (2012), para el periodo 2010-2012 [<http://cedille.webs.ull.es/8/29oliver.pdf>] y en el nº 11 (2015) para el periodo comprendido entre el 1 de enero de 2012 y el 30 de marzo de 2015 [<http://cedille.webs.ull.es/11-DEF/0oliver.pdf>].

(Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Andrés Sánchez Robayna (Universidad de La Laguna. ESP), Ángeles Sánchez Hernández (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Anne-Marie Reboul (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Antonia Pagán López (Universidad de Murcia. ESP), Antonio Gaspar Galán (Universidad de Zaragoza. ESP), Araceli Gómez Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Arturo Delgado Cabrera (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Beatriz Mangada Cañas (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Belén Artuñedo Guillén (Universidad de Valladolid. ESP), Brigitte Lépinette (Universitat de València. ESP), Carles Besa Camprubí (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Carmen Camero Pérez (Universidad de Sevilla. ESP), Clara Curell Aguilà (Universidad de La Laguna. ESP), Claude Benoit (Universitat de València. ESP), Cláudia Falluh Balduino Ferreira (Universidade de Brasília. BRA), Claudine Lécivain (Universidad de Cádiz. ESP), Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia. ESP), Covadonga Grijalba Castaños (Universidad de Almería. ESP), Cristelle Cavalla (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. FRA), Cristina Boidard Boisson (Universidad de Cádiz. ESP), Cristina González de Uriarte Marrón (Universidad de La Laguna. ESP), Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata. ARG), Cristina Solé Castells (Universitat de Lleida. ESP), Daniela Ventura (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Danielle Dubroca Galin (Universidad de Salamanca. ESP), Dominique Faria (Universidade dos Açores. POR), Dulce M^a González Doreste (Universidad de La Laguna. ESP), Elena Sánchez Trigo (Universidade de Vigo. ESP), Encarnación Medina Arjona (Universidad de Jaén. ESP), Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla La Mancha. ESP), Esther Laso y León (Universidad de Alcalá. ESP), Estrella de la Torre Giménez (Universidad de Cádiz. ESP), Evelio Miñano (Universitat de València. ESP), Fátima Outeirinho (Universidade do Porto. POR), Fernando D. Rubio Alcalá (Universidad de Huelva. ESP), Flavia Aragón Ronsano (Universidad de Cádiz. ESP), Francisco González Fernández (Universidad de Oviedo. ESP), Francisco J. Deco Prados (Universidad de Cádiz. ESP), Gema Sanz Espinar (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Gemma Andújar Moreno (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Hélène Rufat Perelló (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Ignacio Iñarrea Las Heras (Universidad de La Rioja. ESP), Inmaculada Tamarit Vallés (Universitat Politècnica de València. ESP), Irene Aguilà Solana (Universidad de Zaragoza. ESP), Isabel Cómitre Narváez (Universidad de Málaga. ESP), Isabel González Rey (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Isabelle Bess (Universidad de Extremadura. ESP), Isabelle Marc Martínez (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Jacky Verrier Delahaie (Universitat Rovira i Virgili. ESP), Javier de Agustín Guijarro (Universidade de Vigo. ESP), Jerónimo Martínez Cuadrado (Universidad de Murcia. ESP), Jesús Camarero Arribas (Universidad del País Vasco. ESP), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo. ESP), Jorge Juan Vega y Vega (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), José A. Ramos Arteaga (Universidad de La Laguna. ESP), José Domingues de Almeida (Universidade do Porto. POR), José Manuel Losada Goya (Universidad Complutense de Madrid. ESP), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ESP), José Yuste (Universidade de Vigo. ESP), Josefina Bueno Alonso (Universitat d'Alacant. ESP), Juan Bravo Castillo (Universidad de Castilla La Mancha. ESP), Juan Francisco García Bascuñana (Universitat Rovira i Virgili. ESP), Juan Herrero Cecilia (Universidad de Castilla La Mancha. ESP), Juan Jiménez Salcedo (Universidad Pablo Olavide. ESP), Juan Manuel López Muñoz (Universidad de Cádiz. ESP), Julián Serrano Heras (Universidad de Castilla La

Mancha. ESP) , Justo Bolekia Boleká (Universidad de Salamanca. ESP), Laurence Malingret (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Laurence Marois (Université du Québec à Rimouski. CAN), Leonor Acosta Bustamante (Universidad de Cádiz. ESP), Lidia Anoll Vendrell (Universitat de Barcelona. ESP), Lorenza Berlanga de Jesús (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Lorraine Baqué Millet (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Lourdes Pérez González (Universidad de Oviedo. ESP), Lourdes Rubiales Bonilla (Universidad de Cádiz. ESP), Lydia Vázquez Jiménez (Universidad del País Vasco. ESP), M. Carme Figuerola Cabrol (Universitat de Lleida. ESP), M^a Ángeles Llorca Tonda (Universitat d'Alacant. ESP), M^a del Pilar Suárez Pascual (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), M^a Vicenta Hernández Álvarez (Universidad de Salamanca. ESP), Manuel Torrellas Castillo (Université de Tours. FR), María del Mar García López (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), María del Carmen Molina Romero (Universidad de Granada. ESP), María Dolores Picazo González (Universidad Complutense de Madrid. ESP), María José Chaves García (Universidad de Huelva. ESP) , María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga. ESP), María Lourdes Pérez González (Universidad de Oviedo. ESP), Maria Natália Sousa Pinheiro Amarante (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. POR), María Isabel Corbí Sáez (Universitat d'Alacant. ESP), María Isabel Peñalver Vicea (Universitat d'Alacant. ESP), Marina López Martínez (Universitat Jaume I. ESP), Marta Segarra Montaner (Centre National de la Recherche Scientifique. FRA), Martine Renouprez (Universidad de Cádiz. ESP), Mercedes Fernández Menéndez (Universidad de Oviedo. ESP), Mercedes López Santiago (Universitat Politècnica de València. ESP), Mercedes Travieso Ganaza (Universidad de Cádiz. ESP), Montserrat López Díaz (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Montserrat Planells Iváñez (Universitat d'Alacant. ESP), Nathalie Bléser (Investigadora independiente. USA), Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza. ESP), Nuria Rodríguez Pedreira (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Paola Masseur (Universitat d'Alcant. ESP), Patricia Martínez García (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Pedro Mogorrón Huerta (Universitat d'Alacant. ESP), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz. ESP), Pere Solà Solè (Universitat de Lleida. ESP), Pilar Andrade Boué (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Pompeyo Pérez Díaz (Universidad de La Laguna. ESP), Rafael Ruiz Álvarez (Universidad de Granada. ESP), Rolf Kemmler (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. POR), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP), Sandrine Deloor (Université de Cergy-Pontoise. FR) , Soledad Díaz Alarcón (Universidad de Córdoba. ESP), Teófilo Sanz Hernández (Universidad de Burgos. ESP), Teresa Álvarez Martínez (Fundación Seminario de Investigación para la Paz. ESP), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo. ESP), Victorien Lavou (Université de Perpignan. FR), Xavier Pla i Barbero (Universitat de Girona. ESP), Yolanda B. Jover Silvestre (Universidad de Almería. ESP).

La memoria en las últimas novelas de Patrick Modiano

Eduardo Aceituno Martínez

Universidad de Granada

eaceitunom@ugr.es

Resumen

Este artículo se basa en el análisis de las cuatro novelas más recientes de Patrick Modiano: *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), *L'horizon* (2010), *L'herbe des nuits* (2012) y *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014). En las cuatro obras seleccionadas se desarrolla una compleja exploración de la memoria, lo que nos permitirá reflexionar sobre aspectos de interés como la construcción de la intriga a partir de recuerdos, el ciclo de la memoria y el olvido, la dialéctica entre juventud y vejez, o el papel fundamental que juegan las vivencias del propio novelista.

Palabras clave: Eterno retorno. Vejez y juventud. Analepsis. Olvido.

Abstract

This paper is based on the analysis of the four most recent novels by Patrick Modiano: *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), *L'horizon* (2010), *L'herbe des nuits* (2012) and *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014). In the four works in question, the novelist carries out a complex exploration of memory, which will allow us to reflect on important issues, such as the construction of a plot composed of reminiscences, the cycle of memory and oblivion, the dialectic between youth and old age, or the fundamental role played by the novelist's life experience.

Key words: Eternal recurrence. Youth and old age. Analepsis. Oblivion.

Résumé

Cet article est basé sur l'analyse des quatre romans les plus récents de Patrick Modiano : *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), *L'horizon* (2010), *L'herbe des nuits* (2012) et *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014). Dans les quatre ouvrages sélectionnés, le romancier développe une complexe exploration de la mémoire, ce qui nous permettra de réfléchir sur certains aspects d'intérêt comme la construction de l'intrigue à partir de souvenirs, le cycle de la mémoire et de l'oubli, la confrontation de la vieillesse et de la jeunesse, ou le rôle fondamental joué par l'expérience vécue du romancier.

Mots clé : Éternel retour. Vieillesse et jeunesse. Analepse. Oubli.

0. Introducción

Patrick Modiano (Boulogne-Billancourt, 1945) es uno de los escritores más apreciados y reconocidos de la literatura francesa contemporánea. La Academia sueca ha justificado la concesión del Premio Nobel de Literatura 2014 a Modiano "por su arte de la memoria, con el que ha evocado los destinos humanos más difíciles de retratar y ha desvelado el mundo de la Ocupación". Conviene matizar, sin embargo, que el valor de Modiano como escritor va mucho más lejos que lo que deja entrever esa síntesis; de hecho, el examen de la Ocupación apenas tiene relevancia o bien es inexistente en las obras que estudiaremos en este artículo. Esto nos confirma en la idea de que la crítica ha de continuar afrontando el reto de apuntar a las verdaderas claves del legado literario de Modiano.

Hemos basado nuestro análisis en las cuatro novelas más recientes del autor: *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), *L'horizon* (2010), *L'herbe des nuits* (2012) y *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014). La elección de estas cuatro obras en particular se basa fundamentalmente en dos motivos. Por un lado, al tratarse de los últimos escritos de Modiano, componen un material que ha sido aún poco analizado por la crítica y, por ello, insuficientemente apreciado, a pesar de su innegable calidad literaria. Por otro lado, en las novelas seleccionadas se desarrolla una compleja exploración de la memoria, junto con otros temas que se derivan directamente de ella, como el paso del tiempo, el contraste entre vejez y juventud, el olvido, la identidad, los miedos, las obsesiones, la culpabilidad. De ahí que nos propongamos analizar estos aspectos clave.

1. *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007): el eterno comienzo y el eterno retorno

Después de la escritura catártica de su emocionante autobiografía *Un pedigree* (2005), Modiano retoma el género de la novela con *Dans le café de la jeunesse perdue*. Distintos narradores homodiegéticos se van sucediendo a lo largo de la obra, pero todos ellos tienen en común una mirada retrospectiva a su propio pasado. Tres de los narradores rememoran su juventud, la época en que una muchacha callada y misteriosa apodada Louki se cruzó en sus vidas. Se trata de un estudiante de ingeniería que solía frecuentar el mismo bar que ella; del detective Pierre Caisley, al que el marido de Louki contrató para dar con el paradero de ésta; y, por último, del aprendiz de escritor Roland, con quien Louki se fugó y mantuvo una relación, antes de terminar quitándose la vida. Además, una sección de la novela es narrada por la propia Louki, que recuerda cómo transcurrieron los años en que dejó atrás definitivamente su infancia.

Curiosamente, este viaje a través de la memoria despierta en cada uno de los narradores reflexiones y sentimientos muy diversos, incluso opuestos¹.

Así pues, la protagonista de la obra es la joven Louki, cuyo enigmático comportamiento trasluce, por encima de todo, unas ansias incontrolables de romper con el pasado. La memoria se convierte para ella en una carga de la que trata de liberarse por todos los medios, un escollo que es preciso salvar para poder salir adelante². La narración del estudiante de ingeniería, al comienzo de la novela, nos permite empezar a entrever la relación problemática de Louki con su pasado. El estudiante es capaz de intuir lo que siente la joven, que acude sola al mismo bar que él, Le Condé, "comme si elle voulait fuir quelque chose, échapper à un danger" (*Dans le café...*: 13). Repara así en el alivio que ella parece experimentar cuando un grupo de asiduos bebedores del bar la apodan Louki. Este nuevo nombre parece brindarle una anhelada ruptura con su anterior existencia.

La conducta de Louki sugiere que la joven se propone renunciar por completo a cualquier identidad, despojarse de ella a toda costa³. En el bar Le Condé, por momentos, lo consigue; de ahí que este espacio tenga una significación esencial en la novela. Tanto Louki como el propio narrador escogen el bar como un lugar idóneo para escapar de una vida que no les satisface (ella, de su matrimonio; él, de sus estudios universitarios) y para sustituirla por una existencia pasiva, marcada por el silencio y el anonimato (ninguno de los dos revela su nombre auténtico). Mientras que el conjunto de parroquianos, la mayoría de ellos artistas bohemios, inadaptados, bebedores empedernidos, buscan un refugio compacto al margen de la sociedad, Louki, en cambio, no aspira a integrarse realmente en su grupo. Ella lleva su renuncia hasta el extremo y se convierte así en una especie de ser etéreo.

Sin embargo, conviene precisar que este personaje no persigue sencillamente el aislamiento, el vacío. Lo que aspira a procurarse la joven protagonista, y lo que la convierte en un personaje complejo y apasionante, es la permanente ilusión de la posibilidad de un cambio radical en su vida, de un nuevo comienzo. Louki encarna así una eterna y fatal insatisfacción, siguiendo la estela de un Julien Sorel, de una Emma Bovary, de los héroes románticos. La aspiración que persigue esta heroína moderna

¹ A pesar de ello, Modiano afirma haber concebido la novela como un "jeu polymorphe", en el que todos los narradores "ont en eux quelque chose de celui que j'ai été dans ces années-là" (Garcin, 2007).

² Nadia Butaud (2008: 31-33) señala acertadamente que este tipo de personajes, que tratan por todos los medios de alcanzar una amnesia que les permita vivir en paz, abundan en la obra de Modiano, apareciendo también en obras tales como *Des inconnues*, *Voyage de nocces*, *Vestiaire de l'enfance*, *Du plus loin de l'oubli...*

³ Nelly Wolf (2007: 211) considera que la fuga es uno de los motivos clave que configuran el universo de Modiano, constituyendo la base de la intriga en muchas otras de sus obras, como *Rue des boutiques obscures*, *Voyage de nocces*, *Quartier perdu*, o *Dora Bruder*. Del mismo modo, Jean-Marc Lecaudé (2007: 239) alude también al deseo de "disparaître à une certaine vie pour ensuite réapparaître dans une autre" que caracterizaría a numerosos narradores de las novelas de Modiano.

resulta, no obstante, más incierta y misteriosa, puesto que Modiano no nos hace testigos de los sueños y esperanzas que alberga la protagonista. Esta vaguedad sustenta en sí misma toda la intriga de la novela. Pero, además, cabe interpretar que Modiano no detalla la psicología del personaje porque le parece superfluo. A fin de cuentas, todo lector es capaz de adivinar cuáles pueden ser los deseos de Louki: los del hombre moderno, que se pueden resumir en una felicidad plena, sin fisuras. Lo que hace de Louki un personaje trágico es su incapacidad para, por una parte, satisfacer estos deseos, y, por otra, resignarse definitivamente y aceptar la realidad tal cual es. Ni la familia, el matrimonio, los amores pasajeros, la amistad, ni tampoco la independencia o la evasión por medio del alcohol y las drogas pueden colmar su necesidad. Esta inadaptación se materializa, como ya hemos apuntado, en el anhelo imperioso y sempiterno de comenzar una nueva vida. Cada vez que se consuma una ruptura, la protagonista se niega a volver atrás.

La propia Louki relata cómo se gestó su primera gran fuga, a la edad de quince años. Mientras su madre trabaja de noche en el Moulin Rouge, ella comienza a escaparse de casa y a dar paseos nocturnos por el barrio. La conciencia de su libertad y la ilusión de tener un futuro por delante la entusiasman, y arde en deseos de abandonar la casa materna. Traba amistad entonces con una joven llamada Jeannette en el bar Le Canter, quien la inicia en el consumo de alcohol y de lo que ella llama "la neige", la cocaína. No obstante, al poco tiempo, Louki menciona un cambio brusco en su percepción de la realidad: "les rues et les frontières du quartier me semblaient brusquement trop étroites" (*Dans le café...*: 92). Si anteriormente era la casa la que se le hacía pequeña, ahora le ocurre lo mismo con el barrio. La necesidad de establecer un nuevo punto de partida esperanzador vuelve a imponerse. Mientras huye del Canter, a Louki le invade una emocionante sensación de alivio, de ligereza. Ha vuelto a consumarse el ciclo asociado irremediabilmente a este personaje:

Plus tard, j'ai ressenti la même ivresse chaque fois que je coupais les ponts avec quelqu'un. Je n'étais vraiment moi-même qu'à l'instant où je m'enfuyais. Mes seuls bons souvenirs sont des souvenirs de fuite ou de fugue. Mais la vie reprenait toujours le dessus (*Dans le café...*: 95).

El último narrador de la obra es Roland, que precisamente comienza relatando cómo Louki decide romper con su matrimonio y fugarse con él. Su historia en común, con sus propias normas y al margen de la multitud, parece por fin suficiente para colmar la fantasía de Louki. Pero, como en todas las ocasiones anteriores, lo que Roland puede ofrecerle a Louki finalmente no basta: "Elle voulait s'évader, fuir toujours plus loin, rompre de manière brutale avec la vie courante, pour respirer à l'air libre" (*Dans le café...*: 118). De ahí que Louki emprenda nuevamente la huida, esta vez de manera definitiva, arrojándose por un balcón.

Pero Louki no es el único personaje de la novela que manifiesta una complicada relación con su pasado. Así, la irrupción del personaje del detective en el bar Le Condé se convierte en una súbita amenaza para muchos de los allí presentes, que se han cruzado con él en un misterioso período turbio de sus vidas. Por su parte, el personaje de Roland tampoco sale indemne de estos encontronazos con una época negra de su juventud. En su narración, Roland revela únicamente que fue expulsado del instituto y que se vio obligado a falsificar un carné de estudiante para poder comer en un restaurante universitario (*Dans le café...*: 106). Al igual que en el caso de Louki, estos recuerdos están asociados a un barrio parisino en particular. Otro punto en común entre ambos es que utilizan nombres falsos. Da la impresión de que temen ser localizados, aunque no se especifica el porqué de ese recelo. En cualquier caso, se revela imposible restañar las viejas heridas y hacer borrón y cuenta nueva. La huida aparece siempre condenada al fracaso.

Sin embargo, a pesar de que la mayoría de los personajes de la novela arrastren en la memoria momentos que desearían ocultar y olvidar, también se explora en la obra el sentimiento contrario, es decir, el deseo de volver atrás en el tiempo y revivir una época feliz. Roland, que ha sufrido la pérdida de Louki, no puede desprenderse del vano anhelo de recuperarla. Ella deseaba ardientemente un eterno comienzo de algo nuevo; él, por el contrario, sueña con el eterno retorno. Roland experimenta la sensación de que es posible, de algún modo, remontar el curso de los acontecimientos y recuperar a la joven: "Tout va recommencer comme avant. Les mêmes jours, les mêmes nuits, les mêmes lieux, les mêmes rencontres. L'Éternel Retour" (*Dans le café...*: 107). Además de soñar con revivir los hermosos instantes del pasado, Roland lamenta no poder cambiar el curso de los acontecimientos vividos. Así lo sugiere, por ejemplo, el recuerdo de una noche en que él y Louki permanecieron sentados en un banco, contemplando la luz encendida en uno de los pisos. Lo que puede parecer a primera vista un episodio anodino adquiere, sin embargo, una significación especial y se convierte en símbolo cuando el narrador evoca la posibilidad de un vuelco en la historia de la pareja, de un destino alternativo:

C'était nous deux qui habitons dans l'appartement, en face.
[...] Le chien de tout à l'heure devait nous attendre. Il s'était
endormi dans notre chambre et il resterait là à nous attendre
jusqu'à la fin des temps (*Dans le café...*: 126).

El pasado, que sólo representa para Louki una serie de insoportables decepciones, es lo único a lo que Roland puede aferrarse, y en él funda sus constantes fantasías.

Por otra parte, conviene tener en cuenta que la novela nace, en gran medida, de la exploración que emprende el propio Modiano a través de sus recuerdos. En *Dans le café...*, Modiano retrata el París de su juventud. Si bien en la novela no aparece ninguna fecha precisa, el escritor siembra su obra de referencias que transportan al

lector a los años sesenta. Por ejemplo, Modiano convierte a tres escritores reales de la Francia de aquella época (el dramaturgo Arthur Adamov, el poeta Olivier Larronde y el novelista Victor Maurice Le Page, alias Maurice Raphaël) en personajes secundarios; concretamente en clientes habituales del bar Le Condé, un establecimiento imaginario, pero forjado igualmente por Modiano a partir de sus recuerdos. En la novela, este bar representa un espacio destinado a seres perdidos, marginales y sin futuro; un retrato que se corresponde, en efecto, con la dramática existencia que llevaron, en la realidad, Le Page, Adamov y Larronde. Entre las obras literarias mencionadas en la historia destaca *Horizons perdus*, de James Hilton. En ella se describe la ciudad mítica de Shangri-La, que constituye la mejor representación posible del eterno anhelo de Louki y que, según Modiano, retrata el espíritu de los años sesenta.

Al igual que el propio Modiano, diversos personajes de esta novela se empeñan en preservar la memoria de un ser querido, de su historia personal o de una época, rebelándose contra el poder destructor del olvido. Se sienten llamados a emprender una lucha a contracorriente, para tratar de retener unos recuerdos cuya desaparición es en realidad inevitable. Sin duda la imagen que expresa mejor esta necesidad de aferrarse a lo vivido es el cuaderno de un personaje llamado Bowling, quien hace inventario día a día, durante tres años, de los clientes que van desfilando por Le Condé. La existencia de Bowling transcurre en los cafés y bares de París, donde, en torno a él, circulan incesantemente presencias efímeras. El anonimato se ha convertido en norma de vida, y en cualquier momento es posible que una persona cercana se desvanezca, absorbida por la multitud. Esa carencia de "puntos fijos" hace que Bowling trate de establecer vínculos con el pasado. El hecho de que el cuaderno recoja datos más bien anodinos simboliza las limitaciones que lastran de antemano toda batalla contra el olvido. Ello, sin embargo, no impide tampoco a Modiano acometer una empresa que es, para él, irrenunciable. Así lo demuestra el inventario de personas, lugares y fechas del pasado que figuran en sus obras, con la intención de dejar testimonio de una realidad y de una identidad en vías de extinción.

2. *L'horizon* (2010): los inexorables fantasmas

La siguiente novela de Modiano, *L'horizon*, retoma diversas reflexiones, emociones y símbolos ligados al tema de la memoria. Modiano continúa profundizando así en su minucioso análisis de un fenómeno que constituye para él, visiblemente, un pilar determinante de la psicología humana y, en general, de nuestra existencia. Este análisis se detiene en todos y cada uno de los aspectos tratados anteriormente en *Dans le café...*: los deseos contrapuestos de romper con ciertos momentos del pasado y de revivir de nuevo otras experiencias; la lucha contra el olvido; la persistencia en la memoria de enigmas sin respuesta; la lucidez que confiere el paso del tiempo a la hora de reinterpretar lo vivido... Asimismo, al igual que en la novela anterior, Modiano reconstruye por medio de la memoria de sus personajes el París de su juventud, cuya

atmósfera característica se recrea a través de la evocación de innumerables detalles. El personaje protagonista, un anciano llamado Bosmans, trata de rescatar el recuerdo de un episodio vivido durante su juventud. Empujada por una especie de intuición, la memoria del personaje se activa y parte en busca de un acontecimiento muy preciso: la relación que mantuvo un joven Bosmans con la enigmática Margaret Le Coz⁴.

El incipit de la novela sitúa al lector en el primer estadio del redescubrimiento progresivo que tiene lugar en la mente del protagonista: "Depuis quelque temps Bosmans pensait à certains épisodes de sa jeunesse, des épisodes sans suite, coupés net, des visages sans noms, des rencontres fugitives" (*L'horizon*: 11). La dirección que toman los recuerdos de Bosmans no es aleatoria, sino que acuden súbitamente porque están ligados a un período único y crucial en su vida: "comme ces courtes séquences n'étaient pas liées au reste de sa vie, elles demeuraient en suspens, dans un présent éternel" (*L'horizon*: 11). A pesar de ello, el lector sólo irá descubriendo el sentido de la búsqueda de Bosmans a medida que avanzan paralelamente la historia y la memoria.

Por otra parte, en este incipit que se asemeja por momentos a un auténtico ensayo sobre la memoria, Modiano retoma el motivo de la escritura de los recuerdos, ya presente en *Dans le café...* Bosmans se vale de un cuaderno que lleva consigo en todo momento, en el que anota los detalles que afloran de nuevo en su mente. Nombres, fechas, lugares: cualquier dato, por anodino que parezca, es importante, ya que estos recuerdos constituyen una especie de llave, de transición, que brindará a la memoria la posibilidad de hacer nuevos descubrimientos. De ese modo, el protagonista de la novela se esfuerza en estimular esta exploración íntima con la esperanza de que termine por dar frutos, al tratarse en definitiva de "un jeu de patience" (*L'horizon*: 11).

A través de un símil sumamente evocador, la dialéctica entre memoria y olvido es emparentada a la que opone la "materia oscura" y la parte visible del universo:

[...] brèves rencontres, rendez-vous manqués, lettres perdues, prénoms et numéros de téléphone figurant dans un ancien agenda et que vous avez oubliés, et celles et ceux que vous avez croisés sans même le savoir. Comme en astronomie, cette matière sombre était plus vaste que la partie visible de votre vie. Elle était infinie (*L'horizon*: 12).

Bosmans es consciente de que resulta vano aspirar a despejar esa inmensa oscuridad que representa el olvido, pero no por ello renuncia a detectar destellos que le ayuden a hacer resurgir "des impressions confuses" (*L'horizon*: 13).

⁴ Colin Nettelbeck (2007: 29) considera esta búsqueda introspectiva de los personajes de Modiano como un rasgo que liga al autor a otros novelistas franceses contemporáneos (una segunda característica en común sería el trabajo de memoria colectiva): "À cet égard, Modiano apparaît comme un romancier tout fait pour notre temps. Comme beaucoup de ses lecteurs, ses personnages cherchent sans doute «un point fixe», une certitude quelconque à laquelle ils pourraient s'accrocher".

En su vejez, este personaje vive completamente volcado en el rescate de una época lejana de su propia existencia. Todos sus pensamientos, todas sus inquietudes e ilusiones están vinculados a esta empresa. De hecho, las referencias al momento presente son mínimas e irrelevantes en la historia: sólo sabemos de Bosmans que vive en París, y no se desvela hasta el final de la historia que escribe novelas. Las continuas indagaciones a través de la memoria constituyen lo único que dota de sentido a la vida actual del protagonista.

Modiano se refiere a los mecanismos de la memoria a través de una rica variedad de comparaciones y símbolos. Se trata en todos los casos de imágenes de gran fuerza visual, con las que se expresa especialmente la inconsistencia de los recuerdos. Por ejemplo, la reminiscencia de una situación del pasado es asimilada a una película que tarda unos instantes en ponerse en marcha, a partir de un fotograma inicial fijo (*L'horizon*: 54). Modiano describe el recuerdo repentino de un nombre a través de una nueva metáfora astronómica: "Une météorite tombée devant lui au bout de quarante ans de chute" (*L'horizon*: 128). El autor equipara igualmente el trabajo de la memoria a la imposible búsqueda de las piezas perdidas de un puzzle (*L'horizon*: 151), o a una serie de nubes inasibles que se van sucediendo (*L'horizon*: 156). Como puede observarse, todas las imágenes reflejan con gran claridad la imposibilidad de someter la memoria a nuestro control, dado que ésta obedece a leyes ajenas a la voluntad humana, en las que Bosmans, no obstante, parece iniciado.

Además, la peculiar iniciativa de Bosmans muestra una aprensión del personaje ante la idea del olvido, ante la pérdida irreversible que su irrupción puede representar. Sería erróneo asociar este temor únicamente a la etapa de la vejez, puesto que Bosmans da muestras de dicha preocupación ya durante su juventud. Por ejemplo, cuando el azar lleva al personaje de vuelta a la calle Bleue, por donde ha caminado junto a Margaret pocos años atrás, Bosmans se pregunta si realmente todas las conversaciones que han tenido lugar en esa calle, a lo largo del tiempo, están condenadas al olvido. El protagonista no puede evitar albergar una esperanza irracional expresada a través de una imagen que evoca el episodio de las palabras congeladas del *Quart Livre* de Rabelais: "Et si toutes ces paroles restaient en suspens dans l'air jusqu'à la fin des temps et qu'il suffisait d'un peu de silence et d'attention pour en capter les échos?" (*L'horizon*: 23). Del mismo modo, el miedo de no volver a ver a Margaret asalta a Bosmans cada vez que se despide de ella tras acompañarla al trabajo. Su memoria infalible en relación a los nombres de las calles y los números de los edificios también revela una resolución íntima de hacer frente al olvido: "C'était sa manière à lui de lutter contre l'indifférence et l'anonymat des grandes villes, et peut-être aussi contre les incertitudes de la vie" (*L'horizon*: 28).

Modiano insiste en mostrarnos, también en esta novela, que el pasado está poblado de fantasmas que se aferran a la memoria, condicionando toda nuestra existencia. No es casual que el primero de los recuerdos de Bosmans, que se va desgra-

nando poco a poco a lo largo de las primeras páginas, tenga tintes de pesadilla. Bosmans rememora sucesivos encuentros con algunos compañeros de trabajo de Margaret. El narrador evoca determinados rasgos que les confieren una naturaleza esperpéntica: la "tête de bouledogue" del jefe de oficina, el "rire de vieillard" de otro compañero. Estos tipos conforman la "Bande Joyeuse", cuya naturaleza y cometido constituyen todo un enigma. A pesar del nombre, la banda adquiere una connotación siniestra debido a las impresiones de Bosmans: "il les avait imaginés de grosses cannes à la main, le long des boulevards, et, de temps en temps, frappant un passant par surprise" (*L'horizon*: 15). Además, estos fantasmas sacan a flote, a su vez, otros fantasmas de un pasado anterior, produciéndose así una funesta reacción en cadena: "cette insistance lui rappelait le temps lointain du pensionnat et de la caserne" (*L'horizon*: 18). Esta alusión al internado y al cuartel tiene mucho que ver con el recuerdo de momentos traumáticos de la infancia y juventud del propio Modiano.

En cualquier caso, la situación más dramática de la novela es la que atraviesa el personaje de Margaret. Un desafortunado encuentro remoto con Boyaval, hombre siniestro que ha intentado perseguirla como un verdadero psicópata, hace que Margaret, en el momento en que conoce a Bosmans, sea una persona atenazada por el terror. Pese a ello, Margaret no consigue relatar a Bosmans su experiencia de forma clara, ni darle detalles concretos acerca de Boyaval. El protagonista interpreta esta vaguedad como un mecanismo de defensa desarrollado por la mente de Margaret, con el fin de distanciarse del horror del pasado: "Bosmans devinait que pour combattre sa peur elle enveloppait cet individu d'une brume, elle dressait entre elle et lui une sorte de vitre dépolie" (*L'horizon*: 38). El propio Bosmans es incapaz de superar un terror irracional semejante al de Margaret. En su caso, los temibles fantasmas del pasado están encarnados nada menos que por su propia madre y por un hombre que siempre la acompaña. Esta situación evoca la terrible relación del joven Modiano con sus padres, tal y como el escritor la describe en *Un pedigree*. De hecho, tanto Bosmans como Margaret han vivido infancias desgraciadas, sin amor, algo que deja en ellos una huella irreversible: de ahí que se conviertan en personas solitarias e inseguras, que experimentan un "sentiment de culpabilité" (*L'horizon*: 78) tan irracional como lacerante.

Otro aspecto que merece ser considerado en el análisis de *L'horizon* es la idea de que la memoria puede ser fuente de pesar no sólo a causa de los malos recuerdos, sino también debido a la consciencia de las oportunidades perdidas. En particular, la etapa de la juventud está íntimamente relacionada con esta especie de remordimiento, ya que representa una fase de la vida caracterizada por una continua sucesión de encrucijadas, frente a las cuales se han de tomar decisiones irrevocables. Así, al comienzo de la obra, el anciano Bosmans no puede evitar interrogarse acerca del porqué de estas decisiones, e imaginar las vidas paralelas que fue descartando entonces:

Mais, à mesure qu'il remontait le cours du temps, il éprouvait parfois un regret : pourquoi avait-il suivi ce chemin plutôt

qu'un autre ? Pourquoi avait-il laissé tel visage ou telle silhouette, coiffée d'une curieuse toque en fourrure et qui tenait en laisse un petit chien, se perdre dans l'inconnu ? Un vertige le prenait à la pensée de ce qui aurait pu être et qui n'avait pas été (*L'horizon*: 12).

3. *L'herbe des nuits* (2012): memoria y espacio

En *L'herbe des nuits*, Modiano retoma numerosos elementos presentes en las dos novelas que acabamos de analizar. De nuevo, el narrador-protagonista, Jean⁵, es un anciano escritor que rememora la relación que mantuvo, en su lejana juventud, en el París de los años sesenta, con una chica misteriosa, llamada Dannie, quien se esfumó al poco tiempo de un modo repentino. Al igual que en *L'horizon*, Modiano nos presenta aquí a un narrador-protagonista que, en la vejez, sólo dedica su tiempo a recordar, sin albergar ningún otro proyecto o satisfacción: "Le présent n'avait plus aucune importance, avec ces jours identiques à eux-mêmes dans leur lumière morne, une lumière qui doit être celle de la vieillesse et où vous avez l'impression de vous survivre" (*L'herbe des nuits*: 44)⁶. Por ello, cada vez que la diégesis se sitúa en el presente, emerge a su vez el tema que nos ocupa; del mismo modo, los diferentes e innumerables estratos temporales de la historia se van alternando en función de los dictados de la memoria del narrador. Así pues, se podría decir que el tema de la memoria "restaurada" está presente en cada línea de *L'herbe des nuits*.

El regreso al pasado que emprende el personaje protagonista responde, por lo tanto, a una búsqueda voluntaria. Jean concentra toda su atención con el fin de lograr "capter des signaux de morse que vous lance, de très loin, un correspondant inconnu" (*L'herbe des nuits*: 10). La soledad, el silencio y la escritura de los recuerdos favorecen la empresa. Este regreso al pasado responde a una íntima ilusión, que Modiano sugiere en numerosos pasajes del libro y que también se halla formulada en las obras precedentes. El personaje experimenta la curiosa sensación de que es posible que el tiempo no haya transcurrido desde su juventud, que todo continúe existiendo como entonces. Esta esperanza de un "eterno retorno" refleja indudablemente el deseo de revivir aquel período de su vida en que fue feliz. Así lo sugiere, por ejemplo, la visión de

⁵ Dervila Cooke (2005: 65), siguiendo a Nettelbeck y Hueston, pone de relieve el hecho de que Jean sea un nombre que comparten muchos narradores de las novelas de Modiano, algo que identificaría en cierta medida al narrador con el autor, cuyo nombre completo es Jean-Patrick Modiano. En efecto, como veremos más adelante, Jean es también el nombre del protagonista de la siguiente novela de Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Por otra parte, Cooke añade oportunamente que, incluso en estas obras, los detalles autobiográficos siguen presentándose de la misma manera: aislados, recortados, imprecisos, distorsionados por la ficción, sometidos a variaciones.

⁶ Esto es justo lo que evoca el título del libro, según explica Modiano: "C'est un vers d'Ossip Mandelstam, *l'herbe de la nuit*. Mais c'est aussi les herbes qui poussent au pied du béton, le chiendent qui jaillit des interstices dans la ville, la vitalité qui lutte... Ça m'évoque la rumination sans fin des souvenirs qui nous obsèdent" (Quin, 2012).

un doble de su "yo" joven que "continuait à vivre dans les moindres détails, et jusqu'à la fin des temps, ce que j'avais vécu ici pendant une période très courte" (*L'herbe des nuits*: 10). El mismo deseo se hace patente cuando el narrador afirma que "les dimanches, surtout en fin d'après-midi, et si vous êtes seul, ouvrent une brèche dans le temps. Il suffit de s'y glisser" (*L'herbe des nuits*: 12). Cuando el Jean anciano llama al número de teléfono de una casa en el campo donde pasó algún tiempo en compañía de Dannie, una fantasmagoría similar se abre paso en la mente del protagonista: "j'ai entendu des grésillements et des voix étouffées. [...] Ou peut-être la voix de Dannie qui m'appelait d'un autre temps et de cette maison de campagne perdue ?" (*L'herbe des nuits*: 42).

Pero esta negación del paso del tiempo adquiere un sentido aún más profundo, puesto que, debido a la actividad ininterrumpida de la memoria, la distancia que separa juventud y vejez termina efectivamente por consumirse. El pasado pasa a colmar y a dar forma al presente, del que Jean trata de evadirse:

Le passé ? Mais non, il ne s'agit pas du passé, mais des épisodes d'une vie rêvée, intemporelle, que j'arrache, page à page, à la morne vie courante pour lui donner un peu d'ombre et de lumière. Cet après-midi, nous sommes au présent, il pleut, les gens et les choses sont noyés dans la grisaille, et j'attends avec impatience la nuit où tout se découpera de manière nette, grâce aux contrastes justement de l'ombre et de la lumière (*L'herbe des nuits*: 53-54).

Otras imágenes expresan igualmente esta sensación del narrador. La contemplación de la luz de las farolas a lo largo de una calle, o bien de una ventana iluminada, se corresponde simbólicamente con el estado incierto en que se halla Jean, ya que transmite "un sentiment à la fois de présence et d'absence" (*L'herbe des nuits*: 54). Otra imagen, la de una "chambre vide où brille une lampe, toutes les nuits" (*L'herbe des nuits*: 54), alude también a dicha posición ambigua del protagonista, ausente físicamente de un pasado cuyo resplandor, sin embargo, cubre todo el presente. Asimismo, sin recurrir al binomio luz-oscuridad, los sueños simbolizan esa misma sensación, debido a su característica superposición de los más variados momentos de una vida. No es de extrañar, pues, que Jean sueñe que recupera un manuscrito perdido que escribió en su juventud, regresando a la casa de campo donde lo dejó, o bien recibiendo por correo tantos años después: "Mais je ne m'étonne pas que le paquet ait mis si longtemps à me parvenir. Décidément, il n'y a ni passé ni présent" (*L'herbe des nuits*: 54)⁷.

⁷ Se trata además de un recuerdo autobiográfico de Modiano: "j'ai perdu un manuscrit, il y a longtemps, mon tout premier, avant La Place de l'étoile, j'y tenais beaucoup..." (Barillé, 2012).

Como ocurre con los sueños, la propia escritura representa un método que permitiría anular la conciencia del paso del tiempo y sus efectos⁸. De ahí que Jean escriba además con el mismo bolígrafo de siempre, con la misma letra, consultando las anotaciones de su cuaderno negro (escritas durante el período que compartió con Dannie). Se podría añadir que el propio estilo narrativo de la novela contribuye a expresar la idea del encuentro posible entre los más diversos puntos temporales, debido a la sucesión casi ininterrumpida de analepsis. Ante esta voluntad manifiesta del narrador de *L'herbe des nuits*, es inevitable interrogarse sobre el significado que tiene la escritura para el propio Modiano. Parece evidente que también Modiano concibe la escritura como un intenso ejercicio de memoria, que complementaría, por supuesto, al trabajo de invención propio de todo novelista. Todo parece sugerir que, al igual que Jean en esta novela, Modiano aspira a situarse de nuevo plenamente en su juventud, en el París de los años sesenta, decidido a emprender un eterno retorno⁹.

Otro elemento a través del cual se incide en la idea de la confusión del tiempo es el vínculo sobrenatural entre la trama y ciertos acontecimientos históricos. Así, el hotel Radziwill de 1791 se revela similar al hotel donde se hospedaba Dannie, cuya historia, a su vez, guarda semejanzas con la de la baronesa Blanche: ambas son perseguidas por inspectores de policía, cuyos dossiers, redactados con la misma precisión, terminan en manos de Jean. Se trata, pues, de un nuevo signo que mostraría que es posible trascender el tiempo.

En *L'herbe des nuits* reaparece también el motivo del cuaderno lleno de anotaciones escritas durante la juventud. Este cuaderno demuestra que Jean, durante el tiempo mágico compartido con Dannie, se ha esforzado por asegurar la memoria de esa etapa de su vida, anticipándose sorprendentemente a la necesidad de su "yo" futuro. Ciertas anotaciones, en apariencia banales, no pueden esconder otro sentido: "Cela aussi, je l'avais noté dans mon carnet, «Aghamouri : manteau beige». Sans doute, pour avoir un point de repère plus tard – le plus de petits détails possible concernant cette courte et trouble période de ma vie" (*L'herbe des nuits*: 24). Jean anota así un detalle visual que, según intuye, podrá despertar sus recuerdos más adelante. Espera que su memoria le ayude a visualizar con mayor nitidez lo vivido durante esa época de fugaces encuentros:

⁸ A propósito de *Dora Bruder*, Annie Demeyère (2002: 253-260) hace alusión al mito latente de Orfeo, en relación al retrato del escritor que ofrece Modiano en la obra. Esta idea puede igualmente aplicarse a *L'herbe des nuits*, así como al resto de novelas que estamos analizando en este trabajo, ya que en todas ellas el personaje principal es un escritor que alberga la ilusión de rescatar una parte del pasado, ligada siempre a una joven figura femenina, a través de la escritura. Un propósito que, en efecto, se asimila al intento de Orfeo de rescatar a Eurídice de los infiernos, por medio de su arte.

⁹ Conviene insistir en la existencia de un equilibrio permanente en la obra de Modiano entre los detalles biográficos y los elementos que rompen esa correspondencia entre la vida del autor y la ficción. De ahí que Alan Morris (1996: 30). afirme que, en los escritos de Modiano, "l'altérité s'impose aussi fortement que l'identité"

Mais je relis certaines phrases, certains noms, certaines indications et il me semble que je lançais des appels de morse pour plus tard. Oui, c'était comme si je voulais laisser, noir sur blanc, des indices qui permettraient, dans un avenir lointain, d'éclaircir ce que j'avais vécu sur le moment sans bien le comprendre. Des appels de morse tapés à l'aveuglette, dans la plus grande confusion. Et il faudrait attendre des années et des années avant que je puisse les déchiffrer (*L'herbe des nuits*: 40).

Además, al margen de la conciencia de su propio porvenir, el protagonista parece escribir anotaciones en su cuaderno empujado por una curiosa sensibilidad hacia todo aquello que corre el riesgo de desaparecer para siempre. Se trata de un impulso que aspira irracionalmente a preservar lo efímero, de una rebelión simbólica frente al paso del tiempo.

Más allá del cuaderno negro, la propia naturaleza misteriosa e inquietante de los hechos vividos contribuye a conservar los recuerdos. Jean ignora por completo el pasado enigmático de Dannie. Ésta siempre se escabulle y rechaza darle la más mínima indicación acerca de su historia, de sus orígenes¹⁰. En un primer momento, Jean se limita a convivir con el misterio sin hacerse demasiadas preguntas, tal y como se expresa en diversos pasajes: "À vrai dire, dans le calme de cette maison protégée par le rideau d'arbres et les barrières blanches, je n'avais plus envie de me poser des questions" (*L'herbe des nuits*: 45) ; "Plutôt que de toujours soumettre les autres à un interrogatoire, il vaut mieux les prendre en silence tels qu'ils sont. Et puis, j'avais peut-être le vague pressentiment que je me les poserais plus tard, ces questions" (*L'herbe des nuits*: 66). La juventud aparece así retratada como una fase vital en la que el protagonista no puede distanciarse de la realidad y dedicar tiempo a la reflexión y al análisis de lo que le está sucediendo, imbuido en una espiral de emociones y encuentros. Las innumerables dudas sin resolver se manifestarán, por el contrario, en la vejez, azuzando la memoria de Jean que intentará al fin obtener respuestas.

Asimismo, conviene no pasar por alto la relación que se establece entre el tema de la memoria y el espacio. En múltiples puntos de la novela es posible detectar una especie de oposición entre ambos. Se trata de pasajes en los que se describen las impresiones del protagonista al recorrer París en la actualidad, tratando en vano de estimular su memoria. La contemplación de la ciudad no hace que emerjan nuevos recuerdos, entre otras cosas porque al anciano Jean le es difícil reconocer el París en el

¹⁰ Misterios que quedarán finalmente sin resolver, como es habitual en las novelas de Modiano. Esta característica tiene su origen en la propia experiencia vital del autor, como él mismo declara: "Je crois que ces bribes restent toujours énigmatiques. Il m'est souvent arrivé d'essayer de retrouver certaines personnes, ou de trouver une explication à certaines énigmes du passé, mais à chaque fois je me suis heurté à une résistance. Peut-être me suis-je mis moi-même cette résistance dans la tête... Mais ces choses-là résistent toujours aux explications. Même si on se livre à une enquête policière, on n'arrive jamais à savoir" (Busnel, 2010).

que compartió tantos momentos con Dannie, en los años sesenta. El barrio que él denomina "l'arrière-Montparnasse" se ha convertido en un lugar que no transmite nada, una auténtica "zona neutra" en la que incluso el protagonista, que ha pasado allí los momentos más intensos de su vida, se siente un extranjero. Lo mismo sucede con "Le 66", un bar nocturno en el que las luces de neón cegadoras contrastaban antaño con la sombra que cubría a turbios personajes. Cuando Jean acude al bar varias décadas más tarde, experimenta una sensación de indiferencia al contemplar a los nuevos clientes: "Ils se photographiaient avec leurs *iPhone* dans la lumière terne, neutre du présent. Un banal après-midi" (*L'herbe des nuits*: 39). Estos drásticos cambios en la apariencia de la ciudad ofrecen el testimonio más palpable de la naturaleza efímera de todo lo que allí acontece. No hacen sino desmentir la posibilidad de un "eterno retorno", agudizando el sentimiento de pérdida de Jean: "Et si la plupart des immeubles étaient les mêmes, ils vous donnaient l'impression de vous trouver en présence d'un chien empaillé, un chien qui avait été le vôtre et que vous aviez aimé de son vivant" (*L'herbe des nuits*: 11).

A pesar de ello, Modiano también concibe el espacio como aliado de la memoria. Si bien el París actual constituye un obstáculo, no es menos cierto que los recuerdos del París de los años sesenta que conserva el protagonista son vívidos y provocan el efecto opuesto, estimulando un flujo de reminiscencias. A la hora de tratar la percepción del espacio a través de la memoria, es frecuente que Modiano recurra, con enorme maestría, a un rico simbolismo vinculado a las emociones que experimentan sus personajes. De esta manera, por ejemplo, la visión del viejo Montparnasse se ve alterada por las impresiones de Jean en su juventud: "Dans mon souvenir, la pluie y tombe souvent, alors que d'autres quartiers de Paris, je les vois toujours en été quand j'y rêve. Je crois que Montparnasse s'était éteint depuis la guerre" (*L'herbe des nuits*: 22). Por tanto, el personaje de Jean, en sus esfuerzos por rescatar lo efímero, se concentra especialmente en los espacios, de los que se sirve como valiosos puntos de referencia. Sus investigaciones acerca de diversos personajes y antiguos lugares de la historia de la ciudad le permiten trascender el tiempo, como ocurre cuando se halla en la comisaría de policía:

Je me disais que là, dans son bureau, je me trouvais peut-être à l'emplacement exact où Gérard de Nerval s'était pendu. Si l'on descendait dans le caves de cet immeuble on découvrirait, au fond de l'une d'elles, un tronçon de la rue de la Vieille-Lanterne (*L'herbe des nuits*: 28).

Del mismo modo, Jean cree toparse en una librería con Jeanne Duval, la amante de Baudelaire. La mujer se dirige entonces al "dix-septième arrondissement", barrio en el que Jeanne Duval vivía, lo que parece confirmarle al protagonista que no es víctima de una mera ilusión óptica. Movido por esa íntima resistencia al paso del tiempo, Jean tiene por costumbre, por ejemplo, referirse a las cafeterías de París con

sus nombres antiguos, o anotar los nombres de establecimientos que están a punto de ser destruidos: "C'était une manie de vouloir connaître tout ce qui avait occupé, au fil du temps et par couches successives, tel endroit de Paris" (*L'herbe des nuits*: 80-81). Esta manía es el único recurso a su alcance que le permite soñar con preservar el recuerdo de tantas historias que tuvieron lugar en la ciudad, ya inaccesibles, extraviadas; como la suya propia.

Si Jean intenta regresar a los lugares que recorrió con Dannie (barrios, cafeterías, calles, hoteles), es porque estos espacios representan también, para su memoria, la última esperanza, el único punto de apoyo. No queda otro testigo del tiempo pasado más allá de la propia ciudad. El narrador explica que el mejor método para luchar contra el olvido "c'est d'aller dans certaines zones de Paris où vous n'êtes pas retourné depuis trente, quarente ans et d'y rester un après-midi, comme si vous faisiez le guet" (*L'herbe des nuits*: 131). Podría decirse que la ciudad de París constituye un reflejo del combate que se libra en la mente del personaje, un pulso íntimo entre, por una parte, la desesperanza y el temor ligados al paso del tiempo, y, por otra, una ilusión de dar marcha atrás que no cede. Quién sabe si París, más allá de su desalentadora apariencia, podría aún reservar la posibilidad del anhelado reencuentro, como se expresa al final de la novela:

Le bois, les avenues vides, la masse sombre des immeubles, une fenêtre éclairée qui vous donne l'impression d'avoir oublié d'éteindre la lumière dans une autre vie, ou bien que quelqu'un vous attend encore... Tu dois te cacher dans ces quartiers-là. Sous quel nom? Je finirai bien par trouver la rue. Mais, chaque jour, le temps presse et, chaque jour, je me dis que ce sera pour une autre fois (*L'herbe des nuits*: 169).

4. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014): un mundo onírico

La última obra de Modiano hasta la fecha sigue, en gran medida, la estela del resto de novelas que hemos analizado en este artículo. Una vez más, se narra la historia de un escritor que, en la vejez, vuelve la vista atrás y trata de recuperar recuerdos perdidos de su niñez y su juventud, en la época de los años cincuenta y sesenta. Otro punto en común es que esa búsqueda gira en torno a una mujer envuelta en misterio; con la salvedad de que, en esta ocasión, se trata de la joven que se encargó de cuidar del protagonista cuando era niño. Es evidente que Modiano se inspira una vez más en su propia vida, como atestigua lo narrado por el autor en su autobiografía *Un pedigree*. Una larga serie de personas se hicieron cargo de él durante su infancia, debido a la indiferencia de unos padres ausentes. También sirve de inspiración a Modiano el período de su temprana juventud en que comenzó a escribir su primera novela.

Al mismo tiempo, cabe destacar algunos elementos que dotan de originalidad a la presente obra en relación con las anteriores, como el hecho de que ésta sea la única novela analizada en la cual no aparece un narrador en primera persona, sino un

narrador heterodiegético. No por ello dejan de referirse, con la habitual precisión, las ideas y sensaciones que pasan por la mente del personaje principal. Otro aspecto característico de esta nueva obra de Modiano es que, además de lo acontecido en el lejano pasado del protagonista, que se va desvelando poco a poco, se desarrolla una trama paralela ambientada en la actualidad. Es cierto que, en las novelas precedentes, el personaje del anciano escritor también participa en la acción, pero todas sus intervenciones tienen únicamente por objeto la caza de recuerdos. En cambio, en *Pour que tu ne te perdes pas...*, esta trama es mucho más compleja y apasionante, e implica una original aproximación al tema de la memoria. Demostrando un excelso dominio de la técnica narrativa, Modiano consigue alimentar el suspense por partida doble, a través del pasado y del presente del protagonista.

La novela comienza relatando la brusca irrupción de una pareja de jóvenes desconocidos, Gilles Ottolini y Chantal Grippay, en la vida de Jean Daragane, un escritor apartado del mundo y, en gran medida, de su propio pasado, como demuestran ciertas lagunas sorprendentes en su memoria. Lo insólito no tarda en abrirse paso en la historia, en relación con ese misterioso vacío. Para empezar, Ottolini encuentra por casualidad una agenda de teléfonos que Daragane ha dejado olvidada en un bar, y descubre en ella el nombre de un tal Guy Torstel, acerca del cual Ottolini está tratando de hacer averiguaciones, por algún motivo desconocido. A partir de esa extraña situación inicial, los sucesos inverosímiles, que aparentemente obedecen al más puro azar, no dejan de multiplicarse. Estos acontecimientos confrontan al protagonista con recuerdos que parecían sumergidos en el olvido para siempre. La primera frase de la novela expresa la sensación que invade a Daragane en el momento en que ese mecanismo progresivo e imparable se pone en marcha: "Presque rien. Comme une piqûre d'insecte qui vous semble d'abord très légère. Du moins c'est ce que vous vous dites à voix basse pour vous rassurer" (*Pour que tu ne te perdes pas...*: 11). Este temprano nerviosismo de Daragane anticipa que el resurgir de determinados recuerdos puede ser doloroso para él, además de sugerir que el olvido representa en este caso un mecanismo de defensa y no está sometido simplemente a la arbitrariedad y al paso del tiempo. En efecto, pronto se hace evidente que Daragane ha conseguido reunir al fin el valor necesario para ir al encuentro de su propio pasado, después de varias décadas de olvido protector:

Il avait peut-être tort de se plonger dans ce passé lointain. À quoi bon ? Il n'y pensait plus depuis de nombreuses années, si bien que cette période de sa vie avait fini par lui apparaître à travers une vitre dépolie. Elle laissait filtrer une vague clarté, mais on ne distinguait pas les visages ni même les silhouettes. Une vitre lisse, une sorte d'écran protecteur. Peut-être était-il parvenu, grâce à une amnésie volontaire, à se protéger définitivement de ce passé. Ou bien, c'était le temps qui en avait atté-

nué les couleurs et les aspérités trop vives (*Pour que tu ne te perdes pas...*: 74).

Una serie de coincidencias imposibles entre el pasado y el presente confieren a la acción un carácter onírico. El propio Daragane se pregunta a sí mismo en varias ocasiones si no estará soñando. Sueño o no, la realidad se convierte de pronto en un perpetuo estímulo que devuelve a su memoria recuerdos extraviados. Se hace así efectiva, en cierto modo, la posibilidad de un "eterno retorno" capaz de integrar el presente y el pasado añorado, una idea que alimentaba la ilusión de los protagonistas de las novelas anteriores (Roland, Bosmans, Jean); si bien ese eterno retorno se desarrolla aquí de forma diferente a la que concebían estos personajes. En realidad, Daragane no se reencuentra con la persona más importante para él, Annie Astrand, la joven que lo cuidó cuando era niño. Se topa, en cambio, con Gilles Ottolini y Chantal Grippay, cuya presencia evoca de manera casi fantasmal a dos personajes que se cruzaron con Daragane cuarenta años atrás, otra Chantal y su marido; personajes del pasado a los que curiosamente el protagonista no parece conceder mucha relevancia. De hecho, los propios Ottolini y Grippay pasan a un segundo plano a medida que avanza la novela, hasta desaparecer de forma tan súbita e inexplicable como lo ha sido su irrupción en la vida de Daragane¹¹. Pero una vez traspasado el umbral que constituye este insólito encuentro, ya no hay vuelta atrás y Daragane seguirá encadenando los recuerdos uno tras otro.

Al igual que sucede en las obras que hemos analizado anteriormente, la memoria no es tan sólo un tema como cualquier otro abordado por el novelista, sino también el principal recurso del que éste se sirve a la hora de configurar la historia narrada. Los recuerdos del protagonista se introducen mediante sendas analepsis, que van haciéndose más frecuentes de forma progresiva y ocupan un espacio cada vez mayor en la novela. Hay que añadir que en el seno de las propias analepsis abundan los saltos temporales, que siguen igualmente los movimientos de la memoria de un "yo" pasado. Del mismo modo, el carácter fragmentario de los recuerdos constituye un aspecto esencial en la construcción de la intriga. A pesar de que la memoria de Daragane se vea inmersa en una espiral aparentemente caótica, lo cierto es que los recuerdos sucesivos van componiendo un mosaico preciso, el cual parece que dará respuesta a los grandes enigmas que hacen de hilo conductor de la novela, a saber: el papel que ha jugado el personaje misterioso de Annie Astrand en la vida del protagonista y la

¹¹ El personaje de Daragane se encuentra inmerso en un mundo de signos improbables, en ocasiones ambiguos, que parecen exclusivamente destinados a su interpretación personal. Bruno Blanckeman (2009: 16) observa que este rasgo característico de la escritura de Modiano puede emparentarse con el fenómeno del "hasard objectif" concebido por los surrealistas: "Le phénomène du hasard objectif y revêt toujours un rôle déclencheur : le personnage principal traverse des lieux, rencontre des êtres, entend des propos qui le saisissent au plus profond de lui-même, sans raison apparente, exerçant sur lui comme un acte de sollicitation intime et le conduisant à mener un travail identitaire".

relación que existe entre la infancia de Daragane y el asesinato de otra joven, Colette Laurent, en 1951.

El hecho de que la primera analepsis que sigue a las someras revelaciones iniciales se extienda a lo largo de toda una sección de la novela supone un punto de inflexión. Se narra aquí un recuerdo de la juventud de Daragane, concretamente del momento en que recibió una carta enviada por Annie Astrand. Lo curioso es que vuelve a instaurarse un juego de espejos entre pasado y presente, puesto que descubrimos que, ya en esa temprana juventud, Daragane ha sepultado en el olvido a su antigua niñera. Al descubrir este nombre escrito en el sobre, el joven Daragane experimenta la misma reacción que en la presente vejez:

Pendant quelques instants, ce nom ne lui évoqua rien. À cause de la simple initiale "A" qui cachait le prénom ? Plus tard, il se dit qu'il avait eu un pressentiment puisqu'il hésitait à ouvrir la lettre (*Pour que tu ne te perdes pas...*: 68).

La carta contiene una fotografía de Daragane cuando era niño: la misma que acaba de encontrar el anciano protagonista en un dossier. En este punto del relato, el joven Daragane recuerda al fin el día en que Annie Astrand lo llevó a un fotomatón a hacerse esa foto. Han pasado quince años desde entonces. Este brillante procedimiento narrativo genera así la ilusión de que el Daragane actual identifica a Annie Astrand exactamente en el mismo instante que su "yo" del pasado: la memoria de ambos se despliega simultáneamente, logrando de ese modo captar la figura de un tercer "yo", el yo de la infancia. Presente y pasado se superponen y se confunden. Otro hecho recordado entonces añade complejidad a esa concatenación de memoria y olvido, ya que, si Annie Astrand se ha puesto en contacto con el joven Daragane, es porque éste ha escrito poco tiempo atrás su primera novela y ha incluido en ella un pasaje que reproduce aquel lejano recuerdo del fotomatón. Lo ha plasmado en su novela precisamente con la esperanza de que Annie Astrand lo lea y se ponga en contacto con él después de tantos años, como al final sucede¹².

A continuación, en una segunda analepsis extensa, la memoria del protagonista remonta un poco más atrás en el tiempo: en concreto, hasta la época en que escribía su mencionada primera novela. De esta manera, vuelve a establecerse una superposición entre el Daragane que recuerda y el Daragane recordado, puesto que ambos se han decidido a emprender la búsqueda de Annie Astrand, y los hallazgos pasados y presentes se siguen simultaneando en la trama.

¹² En una entrevista, Modiano lamenta que este tipo de encuentros con personas que formaron parte de nuestro pasado no se produzca en la vida real. Reconoce incluso que él emplea la misma táctica que Daragane: "de manière un peu enfantine, il m'arrive de donner dans mes romans de vrais noms à mes personnages, en espérant que les personnes me donnent signe de vie. Mais cela n'a jamais abouti" (Busnel, 2010).

Más adelante, emerge otro recuerdo clave, que supone la continuación de la primera analepsis a la que hemos hecho referencia. Tras recibir la carta de Annie Astrand, Daragane se dirige al domicilio que aparece anotado en el sobre, donde se reencuentra con ella. Descubre entonces en Annie una resistencia a recordar el tiempo en que vivieron juntos, cuando la joven se encargaba de cuidarlo. De hecho, si algo caracteriza este episodio central de la novela es precisamente el contraste entre el olvido pertinaz de Annie y los recuerdos que, por el contrario, afloran precipitadamente en la mente de Daragane en presencia de su antigua niñera. No obstante, algunos de estos recuerdos no hacen sino alimentar el misterio en torno a ella. Así, el protagonista rememora las frecuentes noches en que la joven regresaba muy tarde, sobre las dos de la mañana, a la casa donde ambos vivían. Annie tampoco es capaz de arrojar luz en lo relativo al asesinato de Colette Laurent, quien fuera su gran amiga: "Elle a été assassinée dans un hôtel à Paris... on n'a jamais su par qui..." (*Pour que tu ne te perdes pas...*: 102). Misterios que quedarán sin esclarecer en la novela¹³. Daragane reconoce los efectos de ese extraño olvido que él mismo ha experimentado:

On finit par oublier les détails de notre vie qui nous gênent ou qui sont trop douloureux. Il suffit de faire la planche et de se laisser doucement flotter sur les eaux profondes, en fermant les yeux. Non, il ne s'agit pas toujours d'un oubli volontaire, lui avait expliqué un médecin (*Pour que tu ne te perdes pas...*: 96).

Esta reflexión lleva a Daragane a interrogarse acerca del problema de la identidad: ¿puede considerarse que una persona sigue siendo la misma una vez que el olvido ha hecho estragos hasta tal punto?¹⁴ En lo que se refiere a Modiano, no cabe duda de que su escritura, siempre fiel a sí misma, conjura precisamente ese peligro.

5. Conclusión

Las cuatro novelas que acabamos de analizar abordan de una manera similar la exploración de la memoria. De hecho, las cuatro historias se basan en un mismo esquema: un personaje masculino (casi siempre un escritor) trata de rescatar el recuerdo de una joven que marcó su vida en el pasado. Quedan al descubierto los entresijos de

¹³ Al referirse a la angustia generada por las ausencias y vacíos que cubren el pasado de los personajes, Béatrice Damamme-Gilbert (2007: 109) hace alusión a la presencia reiterada de sucesos inciertos y oscuros, entre los cuales podríamos incluir el misterioso asesinato de Colette Laurent y el efecto que éste provoca en Annie Astrand y en Daragane: "L'angoisse se double d'un fort sentiment de culpabilité, sans que soit connu exactement le crime ou l'événement honteux qui en serait la source. Le secret, l'obsession du secret, figure toujours au cœur de problème".

¹⁴ La estrecha relación entre olvido e identidad es abordada con frecuencia en la obra de Modiano. Bruno Blanckeman (2009: 52) observa que las referencias a esa tensión llevan implícitas una carga de dramatismo, de dolor, al tomar conciencia el personaje del efecto destructor del paso del tiempo: "Si l'oubli constitue un phénomène inhérent au fait de vivre, il représente pour Modiano un scandale parce qu'il est la marque d'un univers qui s'autodétruit jour après jour et d'un sujet en mal d'identité, en partie amnésique, dont le noyau intime, la personnalité propre, se désagrège".

esa búsqueda, que tiene como punto de partida tanto la introspección como la realidad exterior al personaje. El protagonista, decidido a recobrar la memoria o empujado a ello por un "azar objetivo" que parece tomado del surrealismo, lee viejos escritos, se reencuentra con personas –o personas parecidas– a las que conoció en aquel lejano pasado, investiga para obtener información y acude de nuevo a los lugares que marcaron su destino. Así van emergiendo poco a poco los recuerdos, que son siempre fragmentarios y que no obedecen a un orden temporal lineal; la intriga de la novela se forja en torno a esta sucesión, a modo de mosaico que se va componiendo de forma progresiva e impredecible. Los motivos íntimos que mueven al personaje a lanzarse a esa búsqueda retrospectiva son ambiguos y difíciles de definir, como si interviniera alguna pulsión incontrolable, sin duda relacionada con la ilusión de poder remontar el paso del tiempo, o de recuperar un amor perdido, o de recomponer una identidad demasiado frágil, o de todo ello al mismo tiempo. La propia vejez del personaje explica también el origen de esta búsqueda: por fin ha pasado un tiempo prudencial, por fin parece que el personaje ha reunido el valor y la fortaleza necesarios para volver la vista atrás y contemplar lo perdido.

Por otra parte, resulta curioso comprobar que los enigmas fundamentales procedentes del pasado del personaje quedan sin resolver al final de la novela, lo que parece indicar que el objeto último de la búsqueda funciona como un mero catalizador. En cambio, un sinnúmero de hallazgos o reencuentros significativos se producen durante la propia búsqueda, dentro del ámbito de la memoria. La lenta y dificultosa caza de los recuerdos no sólo pone de manifiesto el impresionante poder del olvido, sino que además evidencia que éste ha cumplido hasta ese momento una función protectora, indispensable para poder afrontar el sentimiento de pérdida. La capacidad de olvidar aparece representada, pues, como aquello que nos permite sobrevivir, seguir adelante, prestar atención al presente, en lugar de permanecer anclados en los traumas tempranos. Se trata de una visión del olvido que sigue la línea de las reflexiones de Nietzsche o de Freud en torno a este tema.

Por consiguiente, las historias relatadas en estas novelas sugieren que existe una especie de ciclo de la memoria y el olvido con dos situaciones inversas a lo largo de la vida humana. La primera de estas situaciones se corresponde con la primera juventud, una fase en la cual los personajes intentan a la desesperada deshacerse, a través de un olvido liberador, de los fantasmas que no cesan de acosarles en forma de recuerdos. En la vejez, en cambio, el papel de la memoria y del olvido se invierten. Sucede como si, llegado ese punto, el presente y el futuro ya no tuvieran ningún valor, y la vida sólo pudiera cobrar sentido y explicarse a través de la memoria. El olvido, por tanto, se convierte al final de la vida en obstáculo que dificulta la revelación.

Por último, conviene insistir en la relación entre la memoria y la construcción de la intriga. La memoria no es sólo un tema abordado por el novelista, sino que la sucesión de recuerdos de los personajes conforman y estructuran toda la trama.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARILLÉ, Élisabeth (2012): «Modiano parle...». *Le Figaro Magazine*. [Consulta en línea: <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/09/28/03005-20120928ARTFIG00665-modiano-parle.php>; 09/09/2016].
- BLANCKEMAN, Bruno (2009): *Lire Patrick Modiano*. París, Armand Colin.
- BUSNEL, François (2010): «Modiano: "Mon Paris n'est pas un Paris de nostalgie mais un Paris rêvé"». *L'Express (Lire)*. [Consulta en línea: http://www.lexpress.fr/culture/livre/modiano-mon-paris-n-est-pas-un-paris-de-nostalgie-mais-un-paris-reve_852746.html; 09/09/2016].
- BUTAUD, Nadia (2008): *Patrick Modiano*. París, Textuel (Culturesfrance).
- COOKE, Dervila (2005): *Present pasts: Patrick Modiano's (auto)biographical fictions*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi.
- DAMAMME-GILBERT, Béatrice (2007): «Secrets, fantômes et troubles de la transmission du passé dans la pratique de Patrick Modiano», in John E. Flower (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 109-130.
- DEMEYERE, Annie (2002): *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*. París, L'Harmattan.
- GARCIN, Jérôme (2007): «Paris, ma ville intérieure». *Le Nouvel Observateur*. [Consulta en línea: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0104/paris-ma-ville-interieure.html>; 09/09/2016].
- LECAUDE, Jean-Marc (2007): «Patrick Modiano : Le narrateur et sa disparition ou qu'y a-t-il derrière le miroir ?», in John E. Flower (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 239-256.
- MODIANO, Patrick (2005): *Un pedigree*. París, Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2007): *Dans le café de la jeunesse perdue*. París, Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2010): *L'horizon*. París, Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2012): *L'herbe des nuits*. París, Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2014): *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. París, Gallimard.
- MORRIS, Alan (1996): *Patrick Modiano*. Amsterdam, Rodopi.
- NETTELBECK, Colin (2007): «Jardinage dans les ruines : Modiano et l'espace littéraire français contemporain», in John E. Flower (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 19-32.
- QUIN, Elisabeth (2012): «Modiano, poète-enquêteur». *Le Figaro (Madame)*. [Consulta en línea: <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/modiano-poete-enqueteur-111112-3043-56>; 09/09/2016].
- WOLF, Nelly (2007): «Figures de la fuite chez Patrick Modiano» in John E. Flower (ed.), *Patrick Modiano*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 211-222.

La adquisición de conocimiento experto en el aula de traducción jurídica (francés-español): estado de la cuestión en la universidad española

Tanagua Barceló Martínez

Iván Delgado Pugés

Universidad de Málaga

tbmartinez@uma.es

idelgado@uma.es

Resumen

El presente artículo pretende, en primer lugar, reflexionar acerca de cómo se lleva a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje del conocimiento experto en el aula de traducción jurídica (francés-español) en la universidad española a partir del análisis comparativo de los planes de estudio de los grados en Traducción e Interpretación, con el objetivo de comprobar el nivel de imbricación de la formación jurídica con la formación lingüística y traductológica, por un lado, y de extraer las conclusiones que nos permitan discernir cuáles son los métodos más apropiados para culminar con éxito el proceso de formación, por otro. En segundo lugar, presentaremos una experiencia docente llevada a cabo en la Universidad de Málaga mediante la exposición de una serie de actividades puestas en marcha para adquirir la competencia temática en el ámbito jurídico.

Palabras clave: Traducción jurídica. Conocimiento experto. Didáctica. Francés. Español.

Abstract

Firstly, this paper aims to reflect upon how the teaching and learning process of expert knowledge is carried out in the field of French-Spanish legal translation in Spanish universities; to this end, a comparative study of the syllabuses of Translation and Interpreting Studies will be conducted in order to: a) verify the degree of interrelationship between legal training, on the one hand, and linguistic and translation training, on the other hand; and b) draw conclusions that allow us to distinguish the most appropriate methods to succeed in the training process. Secondly, a teaching experience carried out at Universidad de Málaga (Spain) will be presented through the discussion of a series of activities aimed at acquiring this legal thematic competence.

Key words: Legal translation. Expert knowledge. Didactics. French. Spanish.

Résumé

Le présent article vise, premièrement, à réfléchir sur le processus d'enseignement/apprentissage du savoir spécialisé dans les cours de traduction juridique (français-espagnol) au sein de l'université espagnole à partir de l'analyse comparative des cursus des études en Traduction et Interprétation. Et ce dans le but, d'un côté, de vérifier le degré de corrélation entre la formation juridique et la formation linguistique et traductologique et, d'un autre côté, de tirer des conclusions nous permettant de distinguer les méthodes les plus appropriées pour achever le processus de formation. Deuxièmement, on présentera une expérience en qualité d'enseignants menée à l'Universidad de Málaga (Espagne) à travers la formulation d'une série d'activités mises en œuvre afin d'acquérir le savoir spécialisé en matière juridique.

Mots clés : Traduction juridique. Savoir spécialisé. Didactique. Français. Espagnol.

0. Introducción y objetivos

No cabe duda de que en cualquier ámbito de especialidad dentro de la traducción resulta necesario poseer, por un lado, las habilidades lingüístico-traductológicas indispensables, y, por otro, un conocimiento experto –la competencia temática, según la terminología de Kelly (2002)– lo más amplio posible que permita hacer frente al proceso traslativo con las mayores garantías. La relevancia y, por ende, las consecuencias de esta afirmación en el ámbito de la traducción jurídica dificultan aún más el proceso traductor debido a la multiplicidad de ordenamientos jurídicos que pueden estar asociados a una misma lengua. Esta realidad provoca que el «volumen» de conocimientos que se deben manejar sea mayor que en otras modalidades de traducción, debido a la ausencia parcial de referentes comunes. La adquisición de conocimiento experto por parte de los discentes o traductores en formación supone uno de los mayores retos a los que diariamente se enfrentan los docentes en el aula de traducción jurídica. Con respecto a estos últimos, cabría formularse las siguientes preguntas: ¿en quién debe recaer la responsabilidad de llevar a cabo esta formación temática? ¿En los juristas? ¿En los lingüistas y/o traductores? ¿En la figura del jurista-lingüista?

El presente artículo pretende, por una parte, reflexionar acerca de cómo se lleva a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje del conocimiento experto en el aula de traducción jurídica (francés-español) en la universidad española a partir del análisis comparativo de diferentes métodos que se vienen aplicando en los grados en Traducción e Interpretación, con el objetivo de comprobar el nivel de imbricación de la formación jurídica con la formación lingüística y traductológica, por un lado, y de extraer las conclusiones que nos permitan discernir cuáles son los métodos más apropiados para culminar con éxito el proceso de formación, por otro.

Por otra parte, este trabajo se propone analizar el plan de estudios del Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, que tiene una asignatura obligatoria de tercer curso relacionada con la traducción jurídica y consta de tres itinerarios de especialización en el cuarto y último curso. Uno de ellos es el dedicado a la traducción especializada, donde el alumno puede elegir dos asignaturas de traducción jurídica más. En dichas asignaturas se contempla, como parte fundamental del proceso de enseñanza-aprendizaje, la adquisición de conocimiento experto. Como continuación al análisis comparativo inicial de diferentes métodos en la universidad española, presentaremos asimismo una experiencia docente llevada a cabo en la Universidad de Málaga mediante la exposición de una serie de actividades puestas en marcha para adquirir la competencia temática en el ámbito jurídico. Para ello, se analizarán tres tipos de actividades formativas: de carácter presencial; de trabajo autónomo del alumno; y aquellas realizadas fuera del aula. Se trata de presentar lo ya realizado y de poner de manifiesto las posibles carencias con vistas a seguir avanzando en la aplicación de la formación en Derecho al proceso de enseñanza-aprendizaje de la traducción jurídica.

Nos enfrentamos a la realización del presente estudio desde una triple vertiente: en primer lugar, en calidad de docentes; en segundo lugar, como investigadores; y, en tercer lugar, desde la perspectiva del traductor profesional. La experiencia en estos tres ámbitos han despertado las inquietudes que nos han conducido a interesarnos por los aspectos aquí abordados.

1. El conocimiento experto

Antes de abordar los siguientes apartados, conviene aclarar sucintamente el concepto de *conocimiento experto*. En el ámbito de la traducción, son muy diversas las denominaciones que distintos autores utilizan para hacer referencia a esta noción. Así, nos encontramos con variantes como *conocimiento temático*, *conocimiento enciclopédico*, *competencia temática*, *subcompetencia temática* o *competencia extralingüística*. Dicho concepto se incluye dentro de la denominada competencia traductora¹, entendida como el «conjunto de capacidades, destrezas, conocimientos e incluso actitudes que reúnen los traductores profesionales y que intervienen en la traducción como actividad experta, es decir que, en su conjunto, distinguen al profesional del no profesional, al experto del no experto» (Kelly, 2002: 9).

1.1. Definición

El conocimiento experto es, pues, el conjunto de saberes propios de una disciplina indispensables para la correcta comprensión de un texto de especialidad. En el ámbito de la traducción, este conocimiento debe ser, además, bilingüe y bicultural (PACTE, 2002: 127). En el caso particular de la traducción jurídica, sigue siendo

¹ También denominada *supercompetencia traductora* o *macrocompetencia traductora* por otros autores.

bilingüe, pero también multicultural, debido a la pluralidad de ordenamientos jurídicos que pueden tener como vehículo transmisor una misma lengua. Es patente que en traducción jurídica no todos los referentes son universales², lo que multiplica la dificultad existente en el proceso traslativo, como señala Soriano Barabino (2013: 47) al afirmar que «la adquisición de la competencia temática en traducción jurídica no es algo precisamente fácil debido, principalmente, a las divergencias entre ordenamientos jurídicos». A fin de cuentas, podríamos decir que mientras que el jurista, tras cumplir su formación básica, acaba especializándose en un ámbito concreto, el traductor es, o debe ser, un «chico para todo».

A este respecto, Valderrey Reñones (2005: sp) afirma que el conocimiento sobre Derecho que ha de poseer el traductor no debe ser el mismo que el del jurista. Con respecto a la profundidad de dichos conocimientos, compartimos la postura de Mayoral Asensio (1997: 142-143) cuando afirma que:

[...] el nivel de comprensión suficiente para la traducción especializada [...] se acerca más al concepto de comprensión pasiva (comprensión del hecho por sí mismo, sin integrarlo en el conocimiento general del mismo que posee el traductor) que al concepto de comprensión activa.

Dicho conocimiento temático debe ser comparado para el traductor pero no (forzosamente) para el jurista. Esta es una de las causas frecuentes de incomunicación y falta de comprensión mutua entre traductores y profesionales del Derecho.

1.2. Antecedentes

Son numerosos los estudios que se han ocupado de desgranar, no ya solo el concepto de conocimiento experto y su aplicación al campo de la traducción, sino el proceso de adquisición de dicho conocimiento en el aula de traducción jurídica. A este respecto, nos parecen relevantes y dignos de mención los trabajos de Valderrey Reñones (2003, 2004 y 2005), Mayoral Asensio (2005), Monzó Nebot (2008) y Soriano Barabino (2013).

1.3. El conocimiento experto y la traducción jurídica

Valderrey Reñones (2005: sp), al abordar el tema de la adquisición de conocimiento experto en el ámbito de la traducción jurídica, se pregunta qué tipos de conocimientos sobre Derecho necesita el traductor no especialista para trasladar textos jurídicos y qué tipos de conocimiento sobre Derecho resultan útiles al traductor no jurista, lo cual nos parece fundamental. Asimismo, señala que

² A modo de ejemplo, podemos señalar el caso de *Conseil d'État*, un organismo político o judicial que existe, con esa denominación, en diferentes países francófonos (como Francia, Bélgica, Luxemburgo o Senegal, entre otros), pero cuyas funciones y competencias difieren en cada caso, lo que provocará que el equivalente en lengua meta también difiera en función de la mayor o menor cercanía que presente respecto del sistema político y/o judicial de la cultura de llegada (véase Barceló Martínez y Delgado Pugés, 2013: 235-254).

[e]n la literatura existente es práctica habitual hablar de la competencia temática del traductor jurídico sin ahondar, suficientemente, en la naturaleza de esta, en los medios y los modos para adquirirla, o en cómo es utilizada por el traductor experto.

Y remata dicha aseveración añadiendo que

[...] el conocimiento de los sistemas jurídicos entre los que se traduce se considera tan importante como la capacidad para investigar un término con el fin de encontrar la traducción adecuada. En ese sentido, parece justificado pensar que parte de la competencia específica del traductor jurídico está basada, necesariamente, en el dominio de una serie de conocimientos sobre el campo temático del Derecho (Valderrey Reñones, 2005: sp).

Estas afirmaciones nos llevan a plantear la necesidad, a la hora de abordar cualquier curso sobre traducción jurídica y en consonancia con las palabras de Soriano Barabino (2013: 47), de «comenzar [...] por un estudio previo de las culturas jurídicas en las que se enmarca el proceso traductor». Sin embargo, no se trata de una mera acumulación de conocimientos *per se*, sino que dichos conocimientos temáticos deben ser «operativos» (Valderrey Reñones, 2005: sp) y, por lo tanto, conducir al traductor a la toma de decisiones útiles cara a sus encargos de traducción. Lamentablemente, este enfoque operativo raramente se aplica a las asignaturas específicas de Derecho que se incluyen en algunos planes de estudio de los distintos grados en Traducción e Interpretación de la universidad española, como podremos comprobar más adelante.

2. El conocimiento experto en las guías docentes de los grados en Traducción e Interpretación de la universidad española

Actualmente (curso académico 2015-2016), son 25 las universidades que ofrecen estudios de grado en Traducción e Interpretación en el territorio español. El listado completo dividido por comunidades autónomas es el siguiente:

COMUNIDAD AUTÓNOMA	UNIVERSIDADES
ANDALUCÍA	Universidad de Córdoba Universidad de Granada Universidad de Málaga Universidad Pablo de Olavide de Sevilla
ARAGÓN	Universidad San Jorge de Zaragoza
CANARIAS	Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
CASTILLA Y LEÓN	Universidad de Salamanca Universidad de Valladolid (Campus de Soria)
CATALUÑA	Universitat Autònoma de Barcelona Universitat Pompeu Fabra de Barcelona Universitat de Vic Universitat Oberta de Catalunya

COMUNIDAD DE MADRID	Universidad Alfonso X El Sabio Universidad de Alcalá de Henares Universidad Autónoma de Madrid Universidad Europea de Madrid Universidad Pontificia de Comillas Universidad Rey Juan Carlos
COMUNIDAD VALENCIANA	Universidad de Alicante Universitat de Jaume I de Castellón Universitat de València Universidad Europea de Valencia
GALICIA	Universidade de Vigo
PAÍS VASCO	Universidad de Vitoria
REGIÓN DE MURCIA	Universidad de Murcia

2.1. Análisis de las guías docentes

Para la realización de este trabajo, hemos recabado en primer lugar los planes de estudio disponibles en internet de cada uno de los grados antes mencionados para, a continuación, poder dar respuesta a las preguntas que nos servirán de base para el análisis que pretendemos realizar. Dichas preguntas son las que se enumeran a renglón seguido:

- ¿En cuántas universidades existen asignaturas específicas de/sobre traducción jurídica (francés)?
- ¿En cuántas universidades existe más de una asignatura específica?
- ¿En cuántas universidades existen asignaturas de/sobre traducción jurídica (francés) combinadas con «algo más»? ¿Con qué?
- ¿En cuántas universidades existen asignaturas con contenidos en traducción jurídica?
- ¿En cuántas universidades existen, dentro del plan de estudios, asignaturas sobre Derecho?
- ¿Se hace alusión a la adquisición del conocimiento experto en las guías docentes de las asignaturas? ¿Cómo?

El análisis de las guías docentes de las asignaturas implicadas en las 25 universidades arroja los siguientes resultados:

	Nº	Nº asign.	%
1. ¿En cuántas universidades existen asignaturas específicas de/sobre traducción jurídica (francés)?	4	4	16%
2. ¿En cuántas universidades existe más de una asignatura específica?	0	0	0%
3. ¿En cuántas universidades existen asignaturas de/sobre traducción jurídica (francés) combinadas con «algo más»?	10	19	40%
4. ¿En cuántas universidades existen asignaturas con contenido en traducción jurídica?	16	22	64%
5. ¿En cuántas universidades existen, dentro del plan de estudios, asignaturas sobre Derecho?	5	5	20%

Con respecto a la pregunta 3, en las denominaciones de las 19 asignaturas de traducción jurídica combinadas con «algo más» se hace referencia a textos económicos, humanidades y ciencias sociales, traducción socioeconómica, textos financieros, ámbito judicial y textos administrativos.

En lo relativo a la pregunta 4, cabe decir que las 22 asignaturas con contenido en traducción jurídica –no en su denominación– son asignaturas de traducción general o traducción especializada de lengua C (francés).

Por último, en cuanto a la pregunta 5, las denominaciones de las cinco asignaturas destinadas, en un principio, a la adquisición exclusiva de conocimientos jurídicos son: fundamentos del derecho para traductores e intérpretes; introducción a la economía y al derecho; contenidos para la traducción: derecho y economía; derecho para la traducción; e introducción al Derecho.

2.1.1. El conocimiento experto sobre Derecho en las guías docentes

Tras haber dado respuesta a las preguntas previamente planteadas, lo que nos permite hacernos una idea general de la presencia de contenidos jurídicos en diferentes asignaturas de los grados en Traducción e Interpretación en España, el siguiente paso de nuestro estudio consiste en analizar de qué modo se hace alusión a la adquisición de dicho conocimiento en las guías docentes consultadas. Para ello, conviene aclarar que hemos considerado que se alude a conocimiento cuando se mencionan aspectos relacionados con el Derecho español; el Derecho francés; el Derecho español y el Derecho francés combinados; el Derecho comparado; o el fenómeno de la francofonía³. Con el objeto de extraer dicha información, se ha acudido al apartado de contenidos de la guía docente de cada asignatura analizada⁴.

Así las cosas, podemos afirmar que dicha alusión es real en 19 asignaturas, lo que supone el 54% del total. Cabe recordar que, en el análisis de los planes de estudio realizados al comienzo de nuestro trabajo, observamos que existen contenidos jurídicos no solo en asignaturas consagradas a la traducción jurídica y/o al Derecho, sino también en las asignaturas de traducción general (BA-AB) y traducción especializada (CA-AC).

Ofrecemos a continuación una compilación de aquellas partes del apartado de contenidos de las guías docentes en las que, en mayor o menor medida, consideramos que se hace referencia a la adquisición de conocimiento experto.

³ Es decir, cuando en la guía docente se alude a la realidad de diferentes países que comparten la lengua francesa (países francófonos), pero cuyos ordenamientos jurídicos difieren entre sí. Este fenómeno hace que los conocimientos jurídicos del traductor deban adaptarse al país sobre el que versa el texto origen, lo que en ocasiones ralentiza el proceso translativo.

⁴ Nuestro estudio se basa exclusivamente en el análisis de la información contenida en las guías docentes, lo que no es óbice para que el desarrollo real de las asignaturas en el aula sí incluya actividades destinadas a la adquisición de conocimiento experto en aquellos casos en los que no esté reflejada en el apartado de contenidos.

ASIGNATURA	ALUSIÓN AL CONOCIMIENTO EXPERTO
1. Traducción general	«Traducción de textos no especializados pertenecientes al ámbito jurídico: traducción de partidas de nacimiento y definiciones de conceptos jurídicos no complejos»
2. Traducción de textos jurídicos y económicos de la lengua B (francés)	«Introducción al derecho español. La organización de la justicia: las instituciones jurídicas en España y en los países francófonos» (con un enfoque centrado en Francia)
3. Traducción especializada CI (Francés) y Traducción especializada CII (Francés)	«Conceptos teóricos sobre los ámbitos estudiados»
4. Fundamentos del derecho para traductores e intérpretes	«Aportaciones al plan formativo: Conocimiento de las distintas instituciones jurídicas y dominio de la terminología jurídica, ambas necesarias para emprender con éxito la labor de traducción e interpretación de la materia jurídica» (Basado en el Derecho español [ordenamiento jurídico, organización territorial, etc.] y algo de Derecho comunitario. Impartida por un profesor de Derecho)
5. Traducción jurídica y/o económica (Primera lengua extranjera: francés)	«Enfoque que integra la teoría y la práctica. Contexto supranacional: Derecho Comunitario (documentos normativos); Contexto nacional: Derecho francés y Derecho español (documentos judiciales y notariales)»
6. Traducción especializada inversa Francés B	(Los aspectos de Derecho mercantil relacionados con la asignatura: contratos comerciales, de seguro, de alquiler, medios de pago, propiedad industrial y patentes)
7. Introducción a la economía y al derecho: conceptos básicos y terminología	«1. Concepto de Derecho y de norma jurídica. 2. Las fuentes del Derecho 3. La relación del Derecho español con los Tratados y las Organizaciones internacionales de los que España es parte. Especial referencia al ordenamiento comunitario 4. Organización del sistema judicial español. 5. Introducción al Derecho Privado»
8. Introducción al Derecho	(Basada en el Derecho español [algo del comunitario])
9. Iniciación a la traducción especializada B-A (francés-castellano)	«Conceptes generals i nocions bàsiques de la disciplina del dret aplicats a la formació del traductor. Els sistemes judicials francès i espanyol. Característiques comunes, diferències, institucions i terminologia»
10. Traducción jurídica y financiera B-A (francés-castellano)	«Dret comparat de les famílies jurídiques de la combinació lingüística (B-A). Fonts primàries del dret de la combinació lingüística»
11. Derecho para la traducción	(Hace alusión al derecho comparado [«se imparten nociones generales sobre las principales áreas del derecho desde una perspectiva del derecho comparado, y a continuación se analizan textos extraídos de la praxis diaria de los traductores jurídicos»])
12. Traducción jurídica C-A (francés)	«Los sistemas de Registro Civil español y francés. Sistemas español y francés de organización de la Administración de Justicia»
13. Traducción jurídica y judicial (francés)	«Revisión de los ordenamientos jurídicos francés y español»

14. Traducción jurídica lengua B (francés)	«Aproximación al ordenamiento jurídico francés. Las diferentes ramas del derecho y sus documentos»
15. Traducción jurídico-administrativa B-A/A-B (I): Francés-Español /Español-Francés	«Análisis comparado de ordenamientos jurídicos»
16. Traducción jurídico-administrativa B-A/A-B (II): Francés-Español/Español-Francés	«Conocer el funcionamiento de los organismos que imparten justicia. - Conocer los sistemas judiciales de España y los países francófonos»
17. Traducción jurídico-administrativa avanzada B-A/A-B: Francés-Español /Español-Francés	«Conocer el funcionamiento de las instituciones europeas. - Conocer el ámbito de la propiedad industrial e intelectual»
18. Traducción jurídico-administrativa Idioma I	«Les institutions juridiques et administratives de la France»
19. Traducción especializada jurídica B-A, A-B (francés)	«Introducción al Derecho. Especial consideración al Derecho francés y al Derecho español. Fuentes del Derecho, ramas del Derecho y sistemas jurídicos. Estructura de una ley y tipos de leyes. La organización de la justicia en Francia y en España»

La información contenida en la tabla anterior nos lleva a realizar las siguientes consideraciones:

- La mayoría de las asignaturas hacen referencia a conceptos jurídicos generales frente a conceptos específicos (que son realmente aquellos que van a plantear dificultades a los alumnos en los encargos de traducción).
- Las asignaturas de formación exclusiva en Derecho suelen estar impartidas por profesores de Derecho y, por lo general, se basan en el ordenamiento jurídico español, sin que haya referencias explícitas a otros ordenamientos jurídicos. Además, los temarios tienden a ser densos y poco enfocados a la traducción.
- Aquellas asignaturas que hacen referencia a otro ordenamiento distinto del español —con una sola excepción— siempre aluden a conceptos franceses, es decir, de Francia, lo que excluye al resto de países francófonos, cuyos ordenamientos jurídicos, pese a compartir una lengua común, difieren en mayor o menor grado.
- Existen dos asignaturas (9 y 10) que, a nuestro entender, sí recogen aquellos aspectos que consideramos indispensables para afrontar con éxito la impartición de la asignatura, puesto que hacen referencia tanto a conceptos jurídicos como a su aplicación lingüístico-tractológica desde la perspectiva del Derecho Comparado.

3. La traducción jurídica en el plan de estudios del Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga: una experiencia docente

Tras este panorama global sobre la alusión a la adquisición de conocimiento experto sobre Derecho en la universidad española, la segunda parte de nuestro estudio

se centra en el plan de estudios del Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga con el objeto de dar cuenta, por un lado, de cómo se aborda en la práctica, la adquisición de dichos conocimientos con independencia del apartado de contenidos de las guías docentes. Dentro de este grado existe, en tercer curso, una asignatura obligatoria de 6 créditos ECTS (45 horas) que se imparte en el segundo semestre y cuya denominación es *Traducción jurídica y socioeconómica BA-AB (I) – Francés-Español/Español-Francés*. Posteriormente, en cuarto curso, se ofrecen tres itinerarios de especialización, a saber: traductor profesional generalista, traductor profesional especializado e intérprete de conferencias. Dentro del itinerario de traductor profesional especializado encontramos dos asignaturas optativas de 6 créditos ECTS (45 horas) cada una, que se imparten respectivamente en el primer y segundo semestre y cuyas denominaciones son *Traducción jurídica y socioeconómica BA-AB (II) – Francés-Español/Español-Francés* y *Traducción jurídica y socioeconómica BA-AB (III) – Francés-Español/Español-Francés*⁵.

La experiencia docente en la que se basa este trabajo parte de la impartición de dichas asignaturas durante los cursos académicos 2011-2012, 2012-2013, 2013-2014, 2014-2015 y 2015-2016. Al igual que ocurre con algunas de las guías docentes analizadas anteriormente, la redacción del apartado de contenidos y actividades formativas de nuestras guías docentes se ve limitado por la Memoria de Verificación (conocida comúnmente como Verifica) y la plataforma informática PROA (Programa de Ordenación Académica), que en ocasiones no deja especificar o introducir nuevos conceptos y debemos limitarnos a seleccionar entre algunas de las opciones que se nos muestran en un menú desplegable.

Debido, entre otros aspectos, a estas limitaciones, las guías docentes de las tres asignaturas antes mencionadas no recogen de forma explícita la adquisición de los conocimientos jurídicos necesarios por parte de los discentes para llevar a cabo correctamente el proceso de traducción. Sin embargo, esto contrasta con la realidad en el aula, donde se le concede un lugar destacado en el proceso de enseñanza-aprendizaje mediante la realización de una serie de actividades formativas, que a continuación detallaremos.

3.1. Actividades formativas llevadas a cabo para la adquisición de conocimiento experto

A lo largo de los cursos académicos mencionados, hemos llevado a cabo una serie de actividades formativas que hemos dividido en tres grupos: actividades formativas de carácter presencial; actividades formativas de trabajo autónomo del alumno; y actividades formativas realizadas fuera del entorno universitario.

⁵ Durante el curso académico 2013-2014 también se impartió la asignatura *Traducción institucional BA-AB) – Francés-Español/Español-Francés*, que desde entonces está extinguida.

3.1.1. Actividades formativas de carácter presencial

Este tipo de actividades formativas, como su propio nombre indica, se realizan de forma presencial en el aula de traducción jurídica, por lo que docentes y discentes comparten un mismo espacio físico de interacción.

La primera de las actividades que abordamos son las denominadas clases magistrales. Pese a que últimamente está algo menoscabada y tiene frecuentes detractores, a nuestro entender esta actividad, como señala Valcárcel Pérez (2010: 1), «responde a una larga tradición» y sirve para transmitir «conocimientos, valores y destrezas». Dicho menosprecio quizá se deba a una falta de habilidades comunicativas que probablemente dé lugar a un proceso de enseñanza-aprendizaje defectuoso, pues, como afirma Morell Moll (2007: 250), «no es lo mismo saber mucho que saber comunicarlo»; para ello son necesarias «credibilidad, profesionalidad y capacidad para atraer la atención» (Morell Moll, 2007: 249). La finalidad es, por lo tanto, conseguir un trasvase comunicativo eficaz que se adapte a las características, intereses y objetivos de los discentes. Quizá el error de los detractores sea considerar la clase magistral como un género discursivo monolítico y unidireccional, mientras que, a nuestro entender, debe ser bidireccional e interactivo, con la participación activa del alumnado (formulación de preguntas y solicitud de aclaraciones), así como una continua retroalimentación por parte del docente. Ejemplos de clases magistrales que impartimos en las diversas asignaturas son los siguientes:

- El Derecho. Orígenes, definición y tipología (1ª asignatura)
- Las ramas del Derecho en Francia y en España (.ª asignatura)
- Estado civil y Registro Civil en España, Francia y otros países francófonos (1ª asignatura)
- Derecho de Sucesiones en Francia y en España I, II y III (2ª asignatura)
- El Registro Mercantil en España, Francia y otros países francófonos (2ª asignatura)
- Caracterización jurídica de las comisiones rogatorias internacionales (3ª asignatura)
- Caracterización jurídica de las sentencias en España, Francia y otros países francófonos (3ª asignatura)

La segunda actividad formativa de carácter presencial para la adquisición de conocimiento experto es la asistencia a charlas y/o seminarios internos organizados en horario de clase y, en ocasiones, fuera del horario lectivo. Los imparten juristas precedentes del sector público y privado, así como traductores profesionales jurídicos y jurados, además de profesores o investigadores visitantes que estén de paso por nuestra universidad. Algunos ejemplos recientes son charlas o seminarios sobre los siguientes temas:

- «Las actas de notoriedad» (Universidad de Ginebra)
- «La sustanciación lingüística del proceso penal» (Ofilingua)

- «El papel del intérprete judicial en la Audiencia Provincial de Málaga» (Audiencia Provincial de Málaga)

3.1.2. Actividades formativas de trabajo autónomo del alumno

En este caso, las actividades que se proponen a los alumnos deben llevarse a cabo por parte de estos de forma autónoma e individual, es decir, sin contar con la presencia o ayuda del docente (aunque siempre partiendo de las pautas marcadas por este).

La primera de estas actividades consiste en la lectura de todo tipo de material documental, que a lo largo de las tres asignaturas va aumentando en gradación de dificultad y en función de las necesidades de la asignatura. Así, se parte de folletos divulgativos y artículos o reportajes de prensa para pasar posteriormente a artículos de investigación y capítulos de libros, y acabar incluso con la lectura de algunos libros completos. Nos parece especialmente crítica esta actividad de lecturas *ad hoc* porque la dispersión del conocimiento que ha provocado internet, como señalaba Steiner (2000: 64), «nunca [...] ha generado menos conocimiento». Estamos de acuerdo con Blanco Martínez (2005: 12) cuando afirma que

[l]a lectura es, pues, un valor estratégico indeleble si se apuesta por el desarrollo cognitivo del hombre, un valor que coadyuva múltiples procesos intelectuales y capacidades. Comunicación y expresión, recreación y sensibilización, análisis y sintetizaciones, aplicaciones e interrogaciones la circundan.

Estas actividades de comprensión lectora no sólo permiten que los alumnos adquieran conocimiento experto, sino que también, mediante la elaboración de resúmenes, trabajan la práctica de la comprensión «activa» (Mayoral Asensio, 1997-1999), que es un ejercicio también recomendado por Borja Albi (2007). Algunos ejemplos de lecturas que se realizan en el transcurso de las diferentes asignaturas son los siguientes:

TEMA	ORGANISMO	TIPO DE TEXTO
Le divorce	Ministère de la Justice [de Francia]	Folleto informativo
El Registro Civil	- Ministerio de Justicia [de España] - Ministère de la Justice [de Francia]	Página web
Constitución de sociedades (en Francia y España)	- Ministerio de Economía, Industria y Competitividad [de España] - Le site officiel de l'administration française	Página web
Registro Mercantil	- Registro Mercantil [de España] - Registre du commerce et des sociétés [de Francia]	Página web
Derecho de Sucesiones	—	Código Civil [español] Code civil [francés]

L'ordre judiciaire de la France et de l'Espagne	Cour de justice des communautés européennes	Libro (<i>Les juridictions des États membres de l'Union européenne</i>)
Cooperación Judicial Penal en Europa	Consejo General del Poder Judicial/Red Europea de Formación Judicial	Informe técnico
El Ministerio Fiscal español	- Fiscalía General del Estado - Ministerio de Justicia	Informe técnico

Una segunda actividad que se fomenta es la consulta de normativa jurídica, ya que consideramos fundamental que los alumnos no solamente manejen textos objeto de traducción que emanen de los diferentes subámbitos jurídicos, sino también toda la documentación asociada a ella, de la que pueden extraer tanto conocimiento experto como terminología y fraseología consolidadas sobre cada materia. Esto también se justifica por el fenómeno de la intertextualidad, ya que la mayoría de los textos jurídicos abordados en clase con vistas a su traducción y/o análisis contienen, a su vez, referencias a textos normativos. La metodología para su búsqueda, identificación y uso se realiza en la primera de las tres asignaturas. Dado que dicha consulta se realiza en los dos ordenamientos jurídicos en cuestión para un encargo determinado (por ejemplo, contrastando los ordenamientos de Francia y de España), sirve a los alumnos como una aproximación al Derecho Comparado. Cada género textual que se traduce en las diversas asignaturas tiene asociado un listado de normativa de referencia, que los alumnos deberán consultar y aplicar a casos prácticos breves o a traducciones completas. La siguiente tabla contiene algunos ejemplos.

DOCUMENTO	PAÍS	ASIGNATURA
Code civil	Francia	1ª y 2ª
Código Civil	España	1ª y 2ª
Loi contenant l'organisation du notariat	Francia	2ª
Ley del Notariado	España	2ª

La tercera actividad es la realización de ejercicios con vistas a adquirir y afianzar los conocimientos adquiridos mediante el resto de actividades formativas (especialmente el visto en las clases magistrales), lo que les permitirá además reflexionar sobre algunos fenómenos lingüísticos derivados de los conceptos jurídicos⁶. Veamos un par de ejemplos (de la primera y segunda asignaturas, respectivamente):

<p>Cuáles de los siguientes términos hacen referencia a un derecho objetivo y cuáles a un derecho subjetivo?</p> <p>a) derecho a la libertad de expresión</p> <p>b) Derecho Penal</p> <p>c) derecho al sufragio</p>

⁶ Estos ejercicios están enmarcados en el Proyecto de Innovación Docente de la Universidad de Málaga (PIE 15-47) titulado «Creación de un entorno virtual de apoyo a la enseñanza-aprendizaje de la traducción especializada francés-español (EVEATE)».

- d) Derecho Mercantil
- e) derecho al honor profesional
- f) derecho de reunión
- g) Derecho Civil
- h) Derecho Constitucional

Lea los artículos 676 a 715 del Código Civil español y los artículos 967 a 980 del Código Civil francés. A continuación, compare y reflexione.

La última actividad de este tipo que se realiza es la concertación y asistencia a tutorías con profesores de la Facultad de Derecho. La tutoría, en palabras de Pantoja Vallejo (2005: 70), supone

[...] una contribución que realiza el profesor a la formación integral de los alumnos [...], engloba[ndo] procesos de intervención en diversas cuestiones relacionadas con la información, formación, asesoramiento y orientación en aspectos tanto educativos como profesionales.

Se acude a los distintos departamentos de la facultad en función del género textual de que se trate. Además, los alumnos deben adaptar sus preguntas al experto para poder conseguir respuestas pertinentes de cara a la traducción (ya que la mayoría de los profesores son legos en materia de traducción). Como complemento, esta actividad sirve también para reforzar el desarrollo simultáneo de la competencia interpersonal (según la terminología de Kelly).

3.1.3. Actividades formativas realizadas fuera del entorno universitario

Nuestro convencimiento de que la Universidad, como último puente académico antes del salto de los discentes al entorno profesional, debe formar teniendo en cuenta las exigencias del mercado laboral nos hace incluir en nuestras guías docentes actividades encaminadas a iniciar un acercamiento entre ambos mundos. En este sentido, las actividades de formación del alumnado que realizamos fuera del entorno universitario consisten, fundamentalmente, en la visita guiada a diversos organismos de carácter jurídico. Estos organismos son tanto de carácter público como privado, con el objeto de reflejar las fuentes de trabajo reales en el ámbito de la traducción jurídica, jurada y judicial.

Respecto a los organismos públicos, suele visitarse, por un lado, el Registro Civil con el fin de que los alumnos se familiaricen con su funcionamiento y conozcan los diferentes trámites que en él se pueden realizar, así como los principales documentos que este expide. Por otro lado, se acude también a diversas salas de la Audiencia Provincial (fundamentalmente, la de lo civil y de lo penal) para poder, en primer lugar, comprobar la utilización del lenguaje jurídico en un contexto real y, en segundo

lugar, conocer *in situ* el quehacer diario de sus trabajadores, tanto juristas –jueces, letrados de la Administración de Justicia, etc.– como traductores e intérpretes⁷.

En cuanto a los organismos privados, se trata de potenciar el contacto con la actividad de abogados y notarios. Este contacto consta de dos partes: una primera parte (véase 3.1.1.) en la que algunos de estos profesionales acuden al aula de traducción para dar charlas sobre algún tema concreto que el docente les ha solicitado previamente; y una segunda parte en la que son los alumnos quienes se desplazan a bufetes y notarías para ver de primera mano aquellas actividades que pudieran tener relación con la traducción y/o la interpretación. Otro de los objetivos primordiales de esta visita es que los alumnos puedan ver, conocer y manejar documentos reales del trabajo diario de abogados y notarios.

Cabe señalar, por último, que estas actividades se efectúan siempre en consonancia con los géneros textuales que se estén trabajando en clase en cada una de las tres asignaturas.

4. Reflexión final

Una vez finalizado nuestro análisis y a modo de consideración final, más que extraer conclusiones sólidas, nos surgen interrogantes sobre los que, a nuestro entender, quienes nos dedicamos a la enseñanza de la traducción jurídica deberíamos reflexionar.

En este punto, cabe recordar que, tal y como se ha indicado anteriormente, nuestro estudio se basa únicamente en el contenido reflejado en las guías docentes, que no tienen por qué reflejar la realidad en el aula. Esto nos lleva a plantearnos un estudio de mayor envergadura basado en el desarrollo efectivo de las diferentes asignaturas mediante el contacto con los docentes encargados de impartirlas.

El presente análisis sí nos permite afirmar que son muy escasas las asignaturas de formación exclusiva en Derecho existentes en los planes de estudio de los grados en Traducción e Interpretación y que, cuando existen, no suelen incluir contenidos enfocados a la actividad traductora; es decir, dichos contenidos no dotan al alumno de los conocimientos operativos necesarios para el desarrollo de su labor. Este sea tal vez el aspecto más difícil de abordar en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la traducción jurídica, ya que implica, o bien que los profesores de traducción jurídica posean un conocimiento experto muy profundo, y/o que aquellos profesores de Derecho que, eventualmente, participen en la impartición de dichas asignaturas estén sensibilizados y posean los conocimientos traductores mínimos que garanticen la operatividad del proceso. Sería, por lo tanto, deseable una mayor coordinación entre los profesionales de ambos ámbitos debido a la multidisciplinariedad propia de esta modalidad de traducción.

⁷ Se aprovecha la ocasión para asistir a interpretaciones consecutivas en juicios reales con justiciables de habla francesa.

Otro escollo relevante es que debido, entre otros factores, a la densidad de las materias y al escaso tiempo disponible, se margina –en la mayoría de los casos– el estudio de los ordenamientos jurídicos que no sean el de Francia. Esto contrasta con la realidad profesional, en el sentido de que un alto porcentaje de documentos que se traducen dentro del campo de la traducción jurídica procede de otros países francófonos.

Nuestra experiencia como docentes nos ha permitido comprobar que son escasos los materiales para la adquisición de conocimiento experto sobre Derecho que combinan, desde un punto de vista tanto teórico como práctico, lo puramente jurídico con lo lingüístico-traductológico (esto es, materiales dirigidos a traductores) en francés y en español.

Las posibles soluciones no dejan de ser, o cuanto menos parecer, un tanto utópicas e irrealizables, ya que llevarían a modificaciones profundas en los planes de estudios existentes. Entre ellas cabría desear una mayor especialización en los títulos de grado (con grupos más reducidos y mayor número de asignaturas, impartición coordinada y consensuada de los contenidos por parte de docentes de Derecho y de Traducción), una selección más «profesionalizante» de los contenidos y de los géneros textuales, así como la creación de material didáctico apropiado. Una vía para intentar poner remedio a esta situación es la que se está abriendo camino en los últimos años con la puesta en marcha de dobles grados en Traducción y Derecho.

En cualquier caso, pese a los avances efectuados en los últimos tiempos, queda aún un largo camino por recorrer, pero, a la vista de la producción científica reciente, se constata un interés real por parte de la comunidad académica en torno a esta cuestión y la existencia de numerosas vías de investigación explotables para el futuro inmediato.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio (2005): «Lectura bien hecha, lectura honesta». *Revista de Educación*, número extraordinario de 2005, 9-14.
- BARCELÓ MARTÍNEZ, Tanagua & Iván DELGADO PUGÉS (2013): «Les conséquences de la francophonie dans la pratique et l'enseignement de la traduction juridique». *Lebende Sprachen*, 58(1), 235-254.
- BORJA ALBI, Anabel (2007): *Estrategias, materiales y recursos para la traducción jurídica inglés-español*. Madrid, Edelsa.
- KELLY, Dorothy (2002): «Un modelo de competencia traductora: bases para el diseño curricular». *Puentes: hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural*, 1, 9-20.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (2005): «¿Cuánto derecho debe saber el traductor jurídico?», in Anabel Borja Albi y Esther Monzó Nebot (eds.), *La traducción y la interpretación en*

las relaciones jurídicas internacionales. Castellón de la Plana, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 107-112.

- MONZÓ NEBOT, Esther (2008): «Derecho y traductología en la formación del traductor jurídico: una propuesta para el uso de herramientas de formación virtual». *Translation Journal. Digital Online Journal*, 12 (2). Disponible en: <http://translationjournal.net/journal/44juridico.htm>; 25/11/2016].
- MORELL MOLL, Teresa (2007): «La difusión oral del conocimiento: las clases magistrales y las ponencias en congresos», in Enrique Alcaraz Varó, José Mateo Martínez y Francisco Yus Ramos (eds.), *Las lenguas profesionales y académicas*. Barcelona, Ariel, 247-258.
- PACTE (2002): «Grupo PACTE: una investigación empírico-experimental sobre la adquisición de la competencia traductora», in Amparo Alcina Caudet y Silvia Gamero Pérez (eds.), *La traducción científico-técnica y la terminología en la sociedad de la información*. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 125-138.
- PANTOJA VALLEJO, Antonio (2005): «La acción tutorial en la universidad: propuestas para el cambio». *Cultura y Educación*, 17(1), 67-82. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1174/1135640053603300>.
- SORIANO BARABINO, Guadalupe (2013): «La competencia temática en la formación de traductores de textos jurídicos en la combinación lingüística francés/español». *Estudios de Traducción*, 3, 45-56.
- STEINER, George (2000): *La barbarie de la ignorancia*. Barcelona, Taller de Mario Muchnik.
- VALCÁRCEL PÉREZ, María Victoria (2010): «Presentación y explicación de los contenidos: la clase magistral», in Plan de Formación Inicial del Profesorado de la Universidad de Murcia (FIPRUMU VII). Documento electrónico disponible en: https://www.um.es/c/document_library/get_file?uuid=6a9e9620-b306-42c8-91e5-cef7198d39e4&groupId=316845 [consultado el 25/11/2016].
- VALDERREY REÑONES, Cristina (2003): «Formación de traductores en el ámbito jurídico (francés-español): el papel de la comprensión en la fase inicial del aprendizaje», in Ricardo Muñoz Martín (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación (AIETI)*. Granada, AIETI, 427-439.
- VALDERREY REÑONES, Cristina (2004): «Didáctica de la Traducción Jurídica: ¿Cómo se puede enseñar/aprender a traducir textos jurídicos sin morir en el intento?», in Emilio Ortega Arjonilla (dir.), *Panorama actual de la investigación en Traducción e Interpretación*. Granada, Atrio, 85-94.
- VALDERREY REÑONES, Cristina (2005): «¿Cómo ser un traductor jurídico competente? De la competencia temática», en María Elena García García, Antonio González Rodríguez, Claudia Kunschak y Patricia Scarampi (eds.): *Actas IV Jornadas Internacionales sobre la Formación y la Profesión del Traductor e Intérprete: Calidad y traducción. Perspectivas académicas y profesionales*. Madrid, Universidad Europea de Madrid Ediciones, 20 págs. Disponible en <http://hdl.handle.net/11268/6321>.

El léxico de la gestión turística en lengua francesa en el *Diccionario Multilingue de Turismo*: análisis contrastivo con la lengua inglesa

M^a Elena Baynat Monreal

Universidad de Valencia

IULMA

Melena.Baynat@uv.es

Resumen

Para esta investigación hemos recopilado unidades léxicas provenientes de un corpus comparable de aproximadamente tres millones de palabras en inglés, español y francés obtenido de páginas web privadas de alojamientos turísticos. Dicho corpus contiene unidades relacionadas con alojamientos, instalaciones y servicios así como gestión hotelera y conforman las entradas del *Diccionario Multilingue de Turismo*. En este artículo estudiaremos el léxico de la gestión hotelera en lengua francesa del diccionario: unidades simples y compuestas. Seguidamente, analizaremos algunas diferencias entre francés e inglés así como soluciones adoptadas para hallar equivalentes de las unidades seleccionadas.

Palabras clave: Lingüística de corpus. E-turismo. Lexicología. Traducción. Lengua francesa. Lengua inglesa.

Abstract

For this research study we identified lexical units from a comparable corpus of approximately three million words in English, Spanish and French, taken web pages for private lodgings and accommodations. This corpus has lexical units related to hotel accommodations, services, facilities and management; these units constitute the entries of the Multilingual Dictionary of Tourism. In this article, we will focus our study on the lexical field of hotel management in French of the dictionary: simple and compound nouns. After, we'll analyse some differences between the two languages and the solution taken for finding specific equivalents of chosen units in English.

Key words: Corpus linguistics. E-Tourism. Lexicology. Translation. French. English.

Résumé

Pour cette recherche nous avons répertorié des unités lexicales issues d'un corpus comparable d'environ trois millions de mots en anglais, espagnol et français obtenu de sites web privés d'hébergements touristiques. Celui-ci contient des unités concernant l'hébergement, les installations et les services ainsi que la gestion hôtelière et elles conforment les entrées du *Dictionnaire Plurilingue de Tourisme*. Dans cet article nous étudierons le lexique de la gestion hôtelière du dictionnaire en français: unités simples et composées. Ensuite, nous analyserons quelques différences entre le français et l'anglais ainsi que des solutions adoptées pour trouver des équivalents des unités retenues.

Mots clé: Linguistique de corpus. E-tourisme. Lexicologie. Traduction. Langues française. Langue anglaise.

0. Introducción

Nadie duda hoy en día de que Internet ha revolucionado el lenguaje y la comunicación así como los géneros discursivos y las herramientas generadas o usadas por los hablantes de las diferentes lenguas. Los alojamientos turísticos necesitan promocionarse y gestionarse *online* si quieren ser competitivos, de modo que las páginas web comerciales de los establecimientos hoteleros toman un protagonismo cada vez mayor y se hace necesario un análisis léxico del nuevo género discursivo que las caracteriza, un género que no cesa de evolucionar.

Para llevar a cabo esta investigación¹, partimos de un corpus comparable de aproximadamente tres millones de palabras en español, inglés y francés recopilado a partir de páginas web privadas de alojamientos turísticos y albergado en la base de datos COMETVAL. Dicho producto lexicográfico se ha enmarcado en el proyecto de investigación igualmente denominado COMETVAL (López y Baynat, 2011), cuyo principal fruto ha sido la creación del *Diccionario Multilingüe de Turismo* (Sanmartín y González, 2011; Baynat, López, El Imrani e Ibaidi, 2012)².

Aunque el corpus citado contenga unidades léxicas de varios campos semánticos³, para delimitar y ejemplificar nuestro estudio, en este artículo, seleccionaremos y analizaremos únicamente el léxico de la gestión hotelera incluido en el citado diccionario. En efecto, consideramos que dicho ámbito lexicológico es fundamental en la promoción y reserva *online* de los alojamientos.

¹ Trabajo realizado con la ayuda del proyecto *COMETVAL: Análisis léxico y discursivo de corpus paralelos y comparables (español, inglés y francés) de páginas electrónicas de promoción turística*, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2011-24712).

² El *Diccionario Multilingüe de Turismo* no es el único fruto del equipo de investigación, que también ha publicado, recientemente, por ejemplo, una *Guía de buenas prácticas discursivas* en la que se proponen estrategias lingüísticas para la promoción turística en la red (Baynat *et al.*, 2016).

³ En el corpus se distinguen cuatro grandes campos temáticos: alojamientos, instalaciones, servicios y gestión.

Tras una breve introducción teórica sobre el estado actual de las investigaciones a propósito de la lexicología y la fraseología, así como la clarificación de algunos conceptos teóricos, como la definición de “compuesto” y “colocación”, nos centraremos en el apasionante mundo de los diccionarios de especialidad, concretamente en el campo del turismo, y presentaremos el *Diccionario Multilingüe de Turismo*. Posteriormente, partiendo de ejemplos concretos del ámbito de la gestión de dicho diccionario en lengua francesa –diferenciaremos entre unidades simples y compuestas– analizaremos algunas colocaciones y observaremos diferencias cuantitativas y cualitativas con las entradas del mismo ámbito en lengua inglesa. Destacaremos, igualmente, algunos casos concretos de equivalencias complejas entre ambas lenguas y describiremos las opciones de traducción propuestas en el citado diccionario. El objetivo final es analizar el complejo proceso de creación de diccionarios multilingües, concretamente, la selección de equivalentes, así como proponer posibles soluciones de traducción para algunos casos conflictivos.

Esperamos que esta investigación pueda ser útil para mejorar las traducciones de páginas web comerciales de promoción turística de modo que estas sean más coherentes y efectivas.

1. Lexicología, fraseología, compuestos y colocaciones

Hoy en día sigue existiendo una gran controversia para definir los límites y ubicación de la fraseología, una disciplina lingüística relativamente reciente. Aunque el término fue creado en 1905 por Bally, no se consideró como disciplina de pleno derecho hasta mediados del siglo XX, cuando Vinogradov estableció sus principios y clarificó sus conceptos fundamentales (González, 2006: 2). Algunos autores la consideran una subdisciplina de la lexicología (Corpas Pastor, 1996: 269); sin embargo, otros piensan que podría clasificarse como una disciplina independiente (Skolnikova, 2010: 7), pudiendo ser ubicada al mismo nivel que la lexicología, la morfología y la sintaxis (González, 2006: 2).

Según Skolnikova (2010: 11), actualmente la fraseología es una disciplina interdisciplinar que estudia “las combinaciones fijas de palabras cooperando con otras disciplinas lingüísticas como la lexicología, la sintaxis, la psicología, la historia, la sociolingüística, etc. Ya no está excluida del ámbito lingüístico sino que se concibe como convergencia de diversas disciplinas”.

En cualquier caso, todos coinciden en su objetivo de estudio, puesto que la gran mayoría acepta la definición de Copras Pastor (1996), quien considera la fraseología como “la disciplina que estudia las combinaciones de palabras o unidades fraseológicas de las lenguas”. La autora distingue, además, entre “tres grandes bloques de la investigación fraseológica”, tres posturas que nos interesan porque influyen en el enfoque dado a la creación de diccionarios y en la aparición o ausencia de ciertas colocaciones como entradas de estos. En primer lugar, el bloque oriental, que opta por una

concepción más amplia de la fraseología basada en el “estudio de las propiedades combinatorias de las palabras”. En segundo lugar, el bloque occidental que se fundamenta en una “concepción restringida de la fraseología”, basada únicamente en “unidades fraseológicas fijas e idiomáticas”, restringiendo la inclusión de las colocaciones. Y, en tercer y último lugar, el bloque anglo-germánico, más excluyente, que sitúa las colocaciones totalmente al margen o al límite de la fraseología. Sin embargo, con el tiempo, estas tres posturas se han ido acercando cada vez más en beneficio de la consolidación de la disciplina (Corpas Pastor, 1996: 170).

La siguiente cuestión teórica previa que se plantea es la de la clasificación y delimitación de las distintas unidades fraseológicas, pues, como afirma Skolnikova (2010: 12), “no puede establecerse una frontera fija entre distintos tipos de unidades fraseológicas”. Lo que sí parece claro es que las principales características de cualquier unidad fraseológica son la combinación de unidades y la fijación “esta última desdoblada en dos rasgos: el de la fijación formal y el de la fijación semántica o idiomática” (Penadés, 1999:15).

Según Corpas Pastor, las unidades fraseológicas se dividen en dos grandes bloques: el primero, en el que se ubican las unidades que no constituyen actos de habla ni enunciados y equivalen a sintagmas, es decir, las colocaciones y la locuciones; el segundo, en el que las unidades están fijadas en el habla y constituyen actos de habla donde hallaríamos los enunciados fraseológicos (Corpas Pastor, 1996: 32-52).

En consecuencia, en la actualidad, los compuestos y las colocaciones son considerados mayoritariamente como “un tipo más de unidad fraseológica” (Corpas Pastor, 2001: 91).

Algunos autores consideran que la distinción entre compuestos o unidades léxicas complejas no fraseológicas y colocaciones es bastante compleja, principalmente porque existen dos puntos de vista para resolver la problemática: lexicográfico y fraseológico. Skolnikova (2010: 35) concluye que “la tipicidad en la relación entre los componentes de una combinación es un rasgo determinante que pueda deslindar la unidad compleja no fraseológica de la colocación”. Aunque, como afirman Tuttin y Grossmann (2002: 12) al referirse a la diferencia entre expresiones libres y fijas, no se puede hablar de oposiciones claras, sino más bien de grados de fijación.

Finalmente, añadiremos que, tal y como concretan Tuttin y Grossmann (2002: 5), se entiende como colocación la asociación de dos lexemas en base a relaciones sintácticas:

Une collocation est l'association d'une lexie (mot simple ou phrasème) L et d'un constituant C (généralement une lexie, mais parfois un syntagme par exemple à couper au couteau dans un brouillard à couper au couteau) entretenant une relation syntaxique [...].

En consecuencia, una colocación funciona como una frase, puesto que existe una relación sintáctica entre sus unidades, mientras que, por oposición, un compuesto es una unidad lexicalizada que no puede sufrir este tipo de relaciones entre sus componentes: “compounds are not accesible to syntactic operations, i.e., they display lexical integrity” (Kotowski, Boër y Härlt, 2012: 5). En efecto, las colocaciones, también llamadas semi-frasemas (Alonso, 1994-95: 25), no son consideradas palabras, sino agrupaciones de palabras cuyo significado “puede deducirse de la suma de sus componentes” y en las que el colocativo depende de su base, lo que las diferencia de las combinaciones libres o unidades compuestas. Tal y como apuntan Moreno y Buyse (2003: 1), una colocación se distingue de una combinación libre en que en esta última “la coaparición de los lexemas es fruto de la casualidad, no es típica, tiene un significado completamente finito y menos restricciones combinatorias, y, finalmente, no consta en la conciencia de los hablantes como conglomerado”. Koiijke (2001: 30) añade que las combinaciones libres “no se producen con una frecuencia estable de coocurrencia y poseen un bajo grado de restricción combinatoria”.

Moreno y Buyse (2003: 1) concluyen que los “rasgos prototípicos de las colocaciones” son “la coocurrencia significativamente frecuente de dos lexemas [...] la relación típica entre sus componentes [...] cierta flexibilidad formal [...] su significado literal [...] su composicionalidad y transparencia semántica”. En este sentido, los compuestos funcionan de un modo similar, aunque parecen tener menos flexibilidad formal, su significado no suele ser literal y no son composicionales.

Según Corpas Pastor (2001: 91), las colocaciones son “unidades fraseológicas de pleno derecho” porque se caracterizan por los siguientes rasgos:

- polilexicalidad o pluriverbalidad: es decir, que están formadas por dos palabras como mínimo;
- alta frecuencia de aparición o coaparición;
- institucionalización o familiarización en su uso, es decir, estabilización;
- estabilidad (fijación y especialización semántica);
- idiomacidad: “la colocación es empleada en un marco cognitivo no habitual, se idiomatiza y adquiere un significado propio unitario y figurativo”;
- variación: la colocación puede sufrir modificaciones debido a variantes lingüísticas o a la propia manipulación discursiva, como por ejemplo, variantes sinonímicas o diatópicas.

Aunque muchos de estos rasgos podrían caracterizar también a los compuestos. En efecto, a medida que avanzamos en la delimitación del concepto de colocación y analizamos las definiciones o características que le otorgan unos autores u otros, se van desdibujando progresivamente las fronteras entre esta y los compuestos, intensificándose las interferencias entre ambos. Como unidades fraseológicas que son, hermanas de sangre, colocaciones y compuestos comparten muchas características

comunes. Los únicos parámetros claros diferenciadores son que los compuestos funcionan como unidades autónomas y estables, son menos flexibles, menos interpretables, sus componentes no mantienen relaciones de dependencia sintáctica ni son intercambiables entre ellos. Además, su significado es único y se compone de la suma de los significados de sus partes, mientras que las colocaciones son equiparables a sintagmas o frases en los que sus componentes mantienen una relación de dependencia sintáctica. A saber, la base (A) de la colocación, que presenta autonomía semántica, determina la elección del colocado (B) quien, a su vez, puede intercambiarse por otros colocados añadiendo matices semánticos a la base, normalmente de carácter abstracto o ilustrativo (Skolnikova, 2010: 17-22). Esto último no ocurre con los compuestos.

Concluyendo, la fraseología, independientemente de que sea considerada una subdisciplina de la lexicología o una disciplina independiente y complementaria a esta, es el punto de partida del presente artículo. Nuestro centro de interés es el análisis del léxico de la gestión hotelera, tanto unidades fraseológicas simples como compuestas. Como hemos observado, las diferencias y los límites entre compuestos y colocaciones no son estables y su carácter gradual difumina, a menudo, sus fronteras, hecho que dificulta nuestra investigación. Ambos son elementos claves de nuestro corpus de estudio puesto que muchas entradas del diccionario en el que nos basamos son o contienen compuestos y colocaciones.

Pero, antes de entrar en materia, para contextualizar mejor esta investigación, consideramos necesario realizar una breve presentación de la situación actual de los diccionarios especializados en turismo, seguida de la descripción del *Diccionario Multilingüe de Turismo* del que hemos obtenido el subcorpus de gestión hotelera en lengua francesa e inglesa que nos ha servido de base para nuestro análisis. Tras ello, presentaremos el corpus de estudio y sus orígenes.

2. Diccionarios especializados en turismo en lengua francesa

En la última década, los diccionarios especializados en el dominio del turismo han ido proliferando de modo significativo. Nos detendremos en señalar únicamente algunos de los más representativos, muchos de ellos seleccionados en este breve listado por incluir la lengua francesa.

Entre los años 2000 y 2011, hallamos varios diccionarios bilingües o plurilingües especializados en este campo que incluyen entradas en francés, publicados en papel o en formato electrónico. En primer lugar citaremos dos diccionarios bilingües (francés–español): *Les mots clé du Tourisme et de l'Hôtellerie* (Duvillier, 2007) y el *Diccionario de Términos de Turismo* (Planelles, Aragón, Eurrutia y Ruiz, 2009).

Destacamos, igualmente, dos diccionarios bilingües francés–inglés: *Le Dictionnaire pour voyageurs et touristes* (Gourseau, 2008) y *Les mots-clés du tourisme et de l'Hôtellerie* (Rouanet-Laplace, 2008).

Además, un diccionario trilingüe en línea interesante es el *Thesaurus Multilingue (français, anglais, espagnol) du tourisme et des loisirs* (OMT, 2011). También podemos encontrar el *Glossaire des hébergements touristiques* (ODIT, 2006).

Para finalizar con este rápido vistazo añadiremos que algunos diccionarios generales y técnicos bilingües o plurilingües incluyen términos turísticos, como, por ejemplo, *Le Grand Dictionnaire Terminologique (Office de la langue française du Québec)* o el *Dictionnaire Larousse.com*⁴.

Aunque no contenga la lengua francesa, nombramos, como referente también para los francesistas, el conocido *Diccionario de términos de turismo y de ocio* (inglés-español, *Spanish-English*) de Alcaraz.

3. Presentación del *Diccionario Multilingüe de Turismo*

El *Diccionario Multilingüe de Turismo*, publicado en 2014, es un diccionario de lenguaje semi-técnico (Gómez y Vargas-Sierra, 2004), basado en el uso real y divulgativo del discurso en la web. Es decir, trazando un trayecto que parte del experto y se dirige directamente al consumidor, al usuario real. Se ha concebido la organización de sus entradas de modo que tomen valor desde la perspectiva del usuario como codificador, como potencial aprendiz del uso de esa lengua. En consecuencia, podría clasificarse como un diccionario de codificación cuyo principal objetivo es ayudar al usuario a comprender la utilización de la lengua de la promoción hotelera⁵ en su contexto de uso (Fuster-Márquez, 2014). Como veremos, aunque no sea un diccionario fraseológico sí que está compuesto de entradas simples y compuestas, contiene ejemplos de colocaciones frecuentes e incluso contempla algunas colocaciones como entradas independientes.

Esta obra lexicográfica participa de los dos enfoques o corrientes seguidos en la creación de diccionarios que distingue Corpas Pastor (2001: 91) –estadístico y semántico–, puesto que se basa en un corpus y en la frecuencia de sus unidades léxicas, pero tiene en cuenta también el comportamiento de estas unidades en su contexto de uso.

En definitiva, para su creación se ha partido de un corpus general comparable trilingüe de aproximadamente tres millones de palabras (un millón en cada lengua), llamado COMETVAL, proyecto en el que se enmarca. Este diccionario ha sido elaborado a partir de textos (en versión original y sus traducciones) extraídos de páginas web de alojamientos de países europeos y americanos: básicamente hoteles, pero también alojamientos rurales diversos (en francés: *chambres d'hôtes*, *gîtes* y *auberges*) y cam-

⁴ Para más información sobre los diccionarios citados, remitimos a Baynat et al., 2012).

⁵ En esta primera fase se ha seleccionado únicamente léxico de alojamientos (más concretamente la promoción hotelera) pero, más adelante, se espera ir completando el diccionario con otros campos léxicos del turismo.

pings⁶. Como se explica en su introducción, la obra se ha fundamentado en la observación y análisis tanto cuantitativo como cualitativo de las palabras del corpus de estudio:

La selección de las voces en las entradas se ha llevado a cabo a partir de la atenta observación de los corpus en versión original, teniendo presente la frecuencia de las voces y su importancia en el ámbito léxico (Artusi *et al.*, 2014).

Explicaremos brevemente los pasos seguidos para la creación del diccionario. Inicialmente, por medio del programa *Filemaker Pro*, se elaboró una primera base de datos trilingüe (llamada también COMETVAL) que incluía los textos de las páginas web comerciales de alojamientos seleccionadas. A continuación, se seleccionaron los términos más relevantes en cada lengua mediante el programa de concordancias *Antconc 3.4.1*⁷. Posteriormente, basándose en subcampos léxicos, se creó un primer listado de entradas frecuentes y pertinentes en cada una de las tres lenguas. Y, finalmente, utilizando un programa informático de gestión lexicológica y lexicográfica de elaboración propia del equipo, se redactaron las entradas del diccionario (todas ellas enlazadas entre sí por hipervínculos internos). La última herramienta citada es un programa privado creado, a medida, por un especialista en tecnología para mejorar la gestión lexicológica de los investigadores del equipo, proporcionándoles unas fichas de análisis. Dicho programa es, a su vez, una aplicación lexicográfica que recoge los resultados de estas fichas adaptándolas y convirtiéndolas directamente en entradas de la interfaz del diccionario.

Mostramos, a continuación, en varias capturas de pantalla, un ejemplo de las fichas de análisis previas que fueron la base de las posteriores entradas definitivas:

⁶ Los alojamientos rurales y los campings son fundamentales en el caso de la lengua francesa, por el gran interés que suscita este tipo de alojamientos entre la población francófona.

⁷ Programa creado por Laurence Anthony en 2013, descargable gratuitamente en el sitio web del autor: <http://www.laurenceanthony.net/software.html> (última visita: 27/10/2015).

Gestion des entrées du GLOSSAIRE PLURILINGUE

María Elena Baynat
[María Elena Baynat] (modificando)

Terme ou phrase

Exemple

Source

Terme simple

Marques

grammaire Géographique Thématique

n.f. (gestion)

Définition

Définition

Information complémentaire

Dictionnaires

Normes

Source des Normes

Formation

Formation

Cooccurrences

Cooccurrence 1

Exemple cooccurrence 1

Source coocurrence 1	www.chantducoq.com
Coocurrence 2	en cas d'annulation
Exemple coocurrence 2	Le montant engagé n'est pas remboursable, même en cas d'annulation ou de modification.
Source coocurrence 2	www.hoteldelacite.fr
Coocurrence 3	annulation sans frais
Exemple coocurrence 3	Annulation sans frais pour toute réservation d'une nuit annulée la veille avant 18h00. Au-delà d'une nuit, annulation sans frais , 48h avant l'arrivée. Sinon facturation de la première nuit.
Source coocurrence 3	www.hotel-stferreol.com
Composés	
Composés	assurance annulation. conditions d'annulation. politique
Synonymes	
Synonymes	cancellation <input type="button" value="busca enlaces"/>
Termes apparentés	
Termes apparentés	annuler, politique d'annulation, assurance annulation, réserver, réservation <input type="button" value="busca enlaces"/>
equivalentes	
Équivalent en espagnol	anulación, cancelación <input type="button" value="busca enlaces"/>
Équivalent en anglais	cancellation <input type="button" value="busca enlaces"/>
Équivalent en italien	<input type="button" value="busca enlaces"/>
Équivalent en arabe	<input type="button" value="busca enlaces"/>
Observations	
Observations	<input type="text"/>
Notes	
Notes	<input type="text"/>
<input type="button" value="Sauvegarder les changements"/> <input type="button" value="Nouvelle entrée"/> <input type="button" value="Effacer l'entrée"/>	

Ilustración nº 1: ejemplo de ficha del término *annulation*

Como se observa en la ilustración nº 1, gracias a estas fichas, cada término o grupo de términos puede ser analizado en profundidad, estudiando su comportamiento en contexto, es decir, partiendo de su observación en los ejemplos del corpus, tanto en su funcionamiento discursivo como en sus relaciones sintagmáticas y semánticas más habituales.

La información rellena en las fichas del programa informático es más amplia que la que este último selecciona y descarga automáticamente en las entradas definitivas de la obra. Algunos apartados de estas fichas que no son recuperados en las entradas –las definiciones de la palabra en otros diccionarios, las normativas, anotaciones de los investigadores sobre variedades geolectales, frecuencias u otros aspectos morfosintácticos– han sido, sin embargo, útiles para otras investigaciones del equipo. Gracias al uso de esta útil herramienta tecnológica, el proceso de creación de las entradas del diccionario ha sido más rápido y eficaz. Otra ventaja de su uso es la posibilidad de retroalimentación continuada que ofrece el programa, puesto que las entradas pueden ser modificadas o actualizadas en cualquier momento.

En la ilustración nº 2 se puede ver la interfaz del diccionario multilingüe tal y como aparece visible en Internet. Aunque, por defecto, sale la lengua inglesa como idioma de búsqueda, a modo de ejemplo, hemos seleccionado *remboursable*, una entrada en lengua francesa elegida al azar dentro del campo léxico de la gestión:



Ilustración nº 2: interfaz en lengua francesa del DMT (<http://tourismdictio.uv.es/glosario.php>)

Como se puede observar en la ilustración precedente, al tratarse de un diccionario *online*, se dispone de una gran interactividad en las entradas, hecho fundamental para aportar originalidad, funcionalidad y agilidad a la herramienta lexicográfica. Esta flexibilidad ha ayudado a mejorar tanto el trabajo de los investigadores en la creación del diccionario como el resultado final de este, puesto que ha permitido obtener entradas visualmente más atractivas y que ofrecen una mayor y más variada información así como un gran dinamismo e interconexión (enlaces internos). Por ejemplo, en el caso de la entrada *remboursable* (ilustración nº 2) todos los términos asociados y los equivalentes (destacados en marrón) son hipervínculos propios del diccionario y clicando sobre ellos se enlaza directamente con la entrada de esos términos, también definidos en el diccionario.

Otro de los aspectos innovadores de este diccionario, favorecido también por el uso de herramientas digitales para su creación, es la inclusión de entradas compuestas. Así se explica en su introducción:

En el corpus de referencia se han determinado las combinaciones sintagmáticas o coocurrencias relevantes en el uso, de modo que cada una de las entradas, normalmente un vocablo simple o un compuesto, en el *Diccionario Multilingüe de Turismo* lleva adheridas combinaciones que son significativas por su frecuencia de uso en establecimientos de alojamiento turístico[...]Estas combinaciones, con sus respectivos ejemplos textuales se han incorporado al diccionario, así como el enlace principal de procedencia. Además, algunas de estas combinaciones sintagmáticas se han clasificado como compuestos al considerar que constituyen unidades denominativas (Artusi *et al.*, 2014).

Mira (2008), que observa que hay una gran escasez de obras lexicográficas multilingües sobre turismo, insiste en la importancia de crear nuevos diccionarios cada vez más completos que incluyan entradas más amplias que las palabras simples, tal y como deberían ser contempladas en cualquier repertorio lexicográfico actual:

Siempre ha existido dentro de la práctica lexicográfica, un vivo interés por dar cabida a unidades más amplias que la palabra [...] estas, si funcionalmente equivalen a una palabra, deberían tener el mismo status que el resto de entradas (Mira, 2008: 259).

Concluyendo, esta primera versión del *Diccionario Multilingüe de Turismo* trata de ofrecer una panorámica general del léxico empleado actualmente en las páginas web comerciales de promoción hotelera presentando las entradas de un modo moderno, interactivo y global. En efecto, tiene en cuenta tanto unidades fraseológicas simples como compuestas y ofrece al usuario entradas muy amplias que contienen información complementaria, poco frecuente en otros diccionarios, tales como: colo-

caciones, términos relacionados o sinónimos. Estos últimos son, a su vez, entradas independientes del diccionario a las que se puede acceder a través de hipervínculos.

4. El sub-corpus de gestión hotelera en lengua francesa

4.1. Presentación y descripción del subcorpus de gestión: unidades simples y compuestas

Como comenta Calvi cuando propone su clasificación de los géneros discursivos en la lengua del turismo, el sector turístico es enormemente pluridisciplinar y, por ello, para analizar los tipos de discursos que incluye se debe tener en cuenta la importación de otros géneros procedentes de diversos ámbitos, principalmente el de la economía y el comercio. Estamos de acuerdo con la citada investigadora (Calvi, 2009: 9-32) en que el ámbito de la gestión toma gran importancia en el discurso turístico y aporta, a su vez, en muchas ocasiones, vocabulario fundamental para determinar la lexicografía especializada de este amplio sector. Por ello hemos decidido analizar el léxico de la gestión en el ámbito de los alojamientos: el que hemos llamado subcorpus de gestión.

Este último, compuesto de 132 unidades léxicas (simples y compuestas) en lengua francesa, ha sido extraído de las entradas del campo semántico de la gestión del recién descrito *Diccionario Multilingüe de Turismo*, que, a su vez, se ha creado a partir del corpus COMETVAL ya presentado en el capítulo anterior.

Entre las unidades simples del citado subcorpus, seleccionado principalmente por criterios de frecuencia y semánticos, destacamos su carácter mayormente nominal. Está formado por 58 sustantivos (*voucher, devis, demande, disponibilité, réservation, annulation, pourboire*, etc.), 10 verbos (*réserver, annuler, payer, régler*, etc.) y únicamente 3 adjetivos (*remboursable, gratuit, environnemental*).

Se ha comprobado que el lenguaje de especialidad contiene un alto grado de frecuencia de unidades fraseológicas compuestas, entre las que destacan las colocaciones. Como comenta Corpas Pastor (2001: 95), estas últimas son frecuentes de los lenguajes de especialidad:

Los estudios sobre los lenguajes de especialidad ha puesto de relieve la importancia de las colocaciones como elementos caracterizadores de un registro determinado [...] La “banalización terminológica” propia de la comunicación semi-especializada y divulgativa, no invalida, sin embargo, lo dicho, pues su punto de partida es, precisamente el discurso especializado.

Así se refleja en la relevancia numérica de las entradas compuestas sobre gestión seleccionadas en el diccionario (61) que son también de carácter mayoritariamente nominal. Se cuentan 59 sustantivos compuestos (*fiche technique, formulaire de réservation, numéro de confirmation, planning tarifaire, arrivée tardive*, etc.), un solo verbo (*effectuer la réservation*) y un único adjetivo (*non remboursable*).

En cuanto a la composición de estas 61 unidades compuestas debemos clasificarlas en nueve categorías gramaticales, de entre dos y cinco elementos, que mostramos a continuación (ilustración nº 3), ordenadas de mayor a menor frecuencia:

CATEGORÍA GRAMATICAL	UNIDADES COMPUESTAS
<i>Sust. +prep. +sust.</i>	<i>formulaire de réservation, formulaire de contact, livre d'or, carte de fidélité, livre d'or, bon de réservation, numéro de réservation, politique de garantie, politique de réservation, numéro de confirmation, code d'accès, programme de fidélisation, plan de fidélité, protection de données, politique d'annulation, politique de cancellation, conditions d'annulation, changement sans préavis, modalités de paiement, modes de paiement, moyens de paiement, conditions de vente, politique de confidentialité, nuit d'hébergement, période d'ouverture, période de fermeture</i>
<i>Sust. +adj.</i>	<i>fiche technique, coupon promotionnel, code promotionnel, code promo, mentions légales, conditions tarifaires, arrivée tardive, départ précipité, départ avancé, départ anticipé, départ tardif, départ différé, départ rapide, départ express, pension complète</i>
<i>Sust+sust.</i>	<i>assurance annulation, carte-cadeau, chèque-cadeau, coupon rabais, service clientèle, demi-pension</i>
<i>Neg. +adj.</i>	<i>non remboursable, non présentation</i>
<i>Verb+prep.</i>	<i>check-in, check-out</i>
<i>Sust. +prep. +sust. +prep. +sust</i>	<i>formulaire de demande d'information</i>
<i>Verb. +art. +sust.</i>	<i>effectuer la réservation</i>
<i>Sust+prep. +sust+adj.</i>	<i>politique de développement durable</i>
<i>Adv. +verb.</i>	<i>tout inclus</i>

Ilustración nº 3: composición de las unidades compuestas del sub-corpus de gestión

La estructura más frecuente de los compuestos es la formada por dos sustantivos unidos por una preposición (27 unidades), seguida de un sustantivo calificado por un adjetivo (16); a continuación hay 6 compuestos formados por dos sustantivos (con o sin unir por guion) y 2 de partícula negativa seguida de adjetivo o de verbo más preposición (ambas préstamos del inglés). Las demás estructuras son más inusuales: negación y adjetivo; verbo más preposición; sustantivo, adverbio y verbo; verbo, artículo y sustantivo; sustantivo seguido preposición y de otro sustantivo a su vez calificado por un adjetivo (ilustración nº 3).

Para analizar mejor el léxico de la gestión hallado, lo hemos clasificado, a su vez, por sub-áreas temáticas, de modo que se han obtenido 12 bloques temáticos que citaremos a continuación, especificando que unidades simples y compuestas hemos incluido en cada bloque. Como ya hemos visto, aunque no por bloques, en números globales hay casi igualdad de presencia de unidades simples y compuestas (71 frente a 61):

- I. Documentación. En este apartado se han recopilado todos los documentos escritos a los que hacen referencia las páginas web de alojamientos:
 - Unidades simples: *voucher*.
 - Unidades compuestas : *fiche technique, formulaire de réservation, formulaire de contact, formulaire de demande d'information, assurance annulation, livre d'or, carte-cadeau, chèque-cadeau, coupon promotionnel, carte de fidélité, coupon rabais, livre d'or*.
- II. Gestión de reservas. Se han reunido, en esta sección, todos los términos relacionados con la gestión de las reservas, tanto petición de información y presupuestos como realización o confirmación de la reserva:
 - Unidades simples: *devis, arrhes / dépôt / acompte / prépaiement⁸, demande, disponible, disponibilité, réserver, réservation, annulation / cancellation, pénalité, annuler, réclamation, remboursable*.
 - Unidades compuestas: *bon de réservation, numéro de réservation, effectuer la réservation, politique de garantie, conditions de réservation, politique de réservation, numéro de confirmation, code d'accès, code promotionnel / code promo, programme de fidélisation, plan de fidélité, protection de données, politique d'annulation / politique de cancellation / conditions d'annulation, non remboursable, changement sans préavis, mentions légales*.
- III. Facturación y pagos. En este bloque se reagrupan los términos referentes al pago de los servicios ofrecidos:
 - Unidades simples: *paiement / règlement, payer / régler, coût / montant, frais, prix, tarif, tarification, facturation, reçu, taxe, supplément, remboursement, pourboire*.
 - Unidades compuestas: *modalités de paiement / modes de paiement / moyens de paiement, conditions tarifaires, liste des prix / planning tarifaire, conditions de vente*.
- IV. Tarifas, promociones y ofertas. Aunque también esté relacionado con los pagos se ha diferenciado en un bloque independiente lo que son tarifas, ofertas y promociones propuestas por las páginas web para atraer a la clientela:
 - Unidades simples: *forfait / formule / package, escapade, promotion / promo, gratuit*.
 - Unidades compuestas: Ø.
- V. Tipos de clientes:
 - Unidades simples: *clientèle, client, hôte, s'héberger*.
 - Unidades compuestas: Ø.

⁸ Recordamos que cuando hay varios sinónimos (los separamos en el cuadro con una barra), estos están interrelacionados por hipervínculos dentro del diccionario y todos ellos son, a su vez, entradas independientes.

- VI. Gestión de entrada o *check-in*. En el corpus se han encontrado diferentes términos relacionados con la llegada del cliente al alojamiento y su registro:
- Unidades simples: *entrée, arrivée, accueil, enregistrement* (sinónimo de *check-in*).
 - Unidades compuestas: *arrivée tardive, check-in* (sinónimo de *enregistrement*), *non présentation*.
- VII. Gestión de salida o *check-out*. También se ha registrado, a su vez, unidades léxicas vinculadas con la salida de los viajeros:
- Unidades simples: *sortie / départ*.
 - Unidades compuestas: *check out, départ précipité / départ avancé / départ anticipé, départ tardif/départ différé, départ rapide/départ express*.
- VIII. Atención al cliente. En esta sección se ha recopilado términos relacionados con la atención personalizada a los clientes:
- Unidades simples: *contact, contacter, réclamation*.
 - Unidades compuestas: *service clientèle, politique de confidentialité*.
- IX. Capacidad, estancia, ocupación y acomodación. Un aspecto importante de las reservas son los términos que tratan sobre los datos sobre la capacidad de las habitaciones o instalaciones:
- Unidades simples: *séjour, séjourner / s'héberger, héberger, saison, période, nuitée* (sinónimo: *nuit d'hébergement*), *occupation, disponibilité, occupant, aménager, accueillir, capacité, disponibilité*.
 - Unidades compuestas: *nuit d'hébergement* (sinónimo: *nuitée*).
- X. Horarios y fechas. Se ha compilado igualmente algunas palabras relacionadas con los horarios o fechas de apertura y cierre o de reserva:
- Unidades simples: *horaire, période*.
 - Unidades compuestas: *période d'ouverture, période de fermeture*.
- XI. Políticas medioambientales y hoteleras. Aunque más frecuentemente en Canadá que en Francia, hay cada vez más alojamientos que sienten preocupación por el medioambiente e incluyen aspectos de la gestión medioambiental de los establecimientos en sus campañas de promoción, convirtiéndolo en un nuevo medio de captación de clientes:
- Unidades simples: *environnement, environnemental*.
 - Unidades compuestas: *politique de développement durable*.
- XII. Regímenes de alojamiento. Finalmente, se ha seleccionado el léxico referente a la inclusión o no de comidas y cenas en la reserva del alojamiento:
- Unidades simples: \emptyset
 - Unidades compuestas: *demi-pension, pension complète, tout inclus*.

Tras haber presentado el subcorpus de gestión y descrito sus principales características, nos centraremos, seguidamente, en el análisis detallado de algunas unidades compuestas y colocaciones.

4.2. Compuestos y colocaciones del sub-corpus

Como ya comentamos, el *Diccionario Multilingue de Turismo* se diferencia de otras obras lexicográficas, entre otros aspectos, por el hecho de ofrecer entradas simples y compuestas. Además, dentro de cada una de ellas se presentan algunos ejemplos de colocaciones. Debido a criterios de homogeneización del diccionario, cuando ha sido posible se han seleccionado las tres colocaciones más frecuentes de cada entrada, en consecuencia, se han desestimado otras menos frecuentes pero, no por ello, menos interesantes desde el punto de vista semántico.

Por ejemplo, para la entrada simple *arrhes*, se han seleccionado como colocaciones más representativas: *arrhes non remboursables* y *réception des arrhes*. Recordamos que se han considerado colocaciones aquellas unidades léxicas en las que su traducción “no equivale a la traducción individual de sus componentes, sino que se traduce como un solo bloque” y además están formadas por dos colocados, siendo, uno de ellos, la *base* o *núcleo* “independiente desde el punto de vista semántico” (en el último caso citado *arrhes*, que tiene un significado propio y autónomo) y el otro, el *colocativo* que “determina a la base y en él se ha producido una especialización semántica: en combinación con la base semánticamente cercana ha adquirido una nueva acepción” (Moreno y Buyse, 2003: 1-2). Si retomamos el mismo ejemplo, en *arrhes non remboursables* se aprecia cómo se produce esta especialización semántica, se observa una adición de sentido: la entrada no se refiere ya únicamente a una suma de dinero que hay que pagar a cuenta (significado simple de *arrhes*), sino que es una cantidad que sirve, además, para confirmar la reserva previa del alojamiento sin que este dinero sea devuelto, aunque, posteriormente, el cliente decida anular la reserva.

Siguiendo los criterios explicados en los apartados anteriores, consideramos la mayoría de entradas compuestas del diccionario como compuestos y no como colocaciones debido a su fijación. Tomaremos como ejemplo *départ anticipé*, considerado un compuesto por ser una unidad semántica independiente de uso generalizado, pues se refiere a un servicio concreto ofertado por muchos hoteles, que aparece fijada en la lengua (es conocida por la mayoría de usuarios de alojamientos) y que permite a los clientes abandonar el alojamiento antes de la fecha de partida prevista. Además, en el mismo corpus existe una variante geolectal canadiense de esta unidad fraseológica considerada, a su vez, entrada del diccionario (*départ avancé*) que refuerza su condición de compuesto.

Como ya comentamos, la frecuencia de uso de estas unidades fraseológicas compuestas en el corpus se ha tenido muy en cuenta en la selección de las entradas del diccionario, pero no ha sido siempre decisiva para su selección, puesto que se parte de un corpus comparable limitado y una unidad puede ser frecuente solamente en una de las tres lenguas pero ser relevante en otras por otros criterios, como los semánticos. En el último caso tratado, la unidad fraseológica *départ anticipé* tiene 10 frecuencias en lengua francesa en el corpus (hallada únicamente en hoteles franceses) y,

sin embargo, la unidad léxica usada en Canadá –*départ avancé*– solamente aparece en una ocasión, pero se ha seleccionado igualmente como entrada independiente teniendo en cuenta criterios semánticos, de riqueza léxica y de representatividad de variedad geolectal. Debemos añadir que estamos hablando de un corpus limitado e incompleto: si se ampliara este último, por ejemplo, con más hoteles canadienses, sería muy posible que el último compuesto citado (*départ avancé*) fuese más frecuente en el corpus, hecho que justifica su selección como entrada autónoma.

Trataremos, a continuación, otro caso representativo: se trata de la unidad léxica *forfait*, con 771 frecuencias en nuestro corpus y un elevado número de colocaciones. Algunas de ellas muy utilizadas (entre 36 y 6 f.⁹), como por ejemplo:

- *forfait golf* (36 f.)
- *forfait escapade* (25 f.)
- *forfait famille* (20 f.)
- *forfait romantique* (17 f.)
- *forfait romance* (15 f.)
- *forfait souper* (15 f.)
- *forfait réunion* (15 f.)
- *forfait spa* (15 f.)
- *forfait gourmet* (12 f.)
- *forfait lune de miel* (11 f.)
- *forfait nature* (10 f.)
- *forfait détente* (10 f.)
- *forfait passion* (11 f.)
- *forfait hébergement* (9 f.)
- *forfait mariage* (7f.)
- *forfait affaires* (6 f.)

Y otras menos empleadas en el corpus (entre 1 y 5 frecuencias) por ser específicas de la promoción de hoteles muy concretos que se dirigen a un tipo de público muy reducido u ofertan un producto muy particular en una campaña publicitaria concreta y en alojamientos especializados, normalmente de categoría superior:

- *forfait journée* (5 f.)
- *forfait célébration* (5f.)
- *forfait petit déjeuner* (5f.)
- *forfait plaisir(s)* (5 f)
- *forfait gastronomique* (4 f)
- *forfait gastronomique* (4 f.)
- *forfait découverte* (4f.)
- *forfait bains nordiques* (4 f.)

⁹ Para agilizar la lectura a partir de ahora utilizaremos la abreviatura *f.* para referirnos a frecuencias.

- *forfait vin et gastronomie* (3 f.)
- *forfait amoureux* (3 f.)
- *forfait baleines* (2 f.)
- *forfait croisiéristes* (1 f.)

En los últimos ejemplos consideramos que se trata de colocaciones de *forfait* y no de compuestos porque son combinaciones de varias palabras con una relación sintáctica entre ellas en las que los colocados añaden matices semánticos al núcleo (*forfait*) enriqueciéndolo. Como bien explica Alonso (1994-95: 25) “su significante es la suma regular de los significantes de los lexemas constituyentes y su significado incluye el significado del lexema A y un significado C”. Es decir, los diversos colocados determinan a la base y se produce una especialización semántica adquiriéndose una nueva acepción. En efecto, un *forfait* puede referirse a muchos contextos (esquí, viajes, restaurantes....) pero si hablamos de un *forfait romantique* en un alojamiento ya se trata de algo muy concreto y especializado: un paquete que incluye unos servicios específicos (cena romántica, botella de champagne, etc.) para un público determinado (parejas).

Las entradas compuestas tienen menos colocaciones que las simples, pero, como es previsible, algunas de ellas pueden llegar a sumar un gran número de componentes. Por ejemplo, siguiendo con la entrada *départ anticipé* se ha seleccionado una larga colocación de tres frecuencias en el diccionario: *en cas de départ anticipé*. Esta última es sintácticamente atípica en nuestro corpus, puesto que no empieza por la base de la colocación seguida del colocado.

Resumiendo, los límites entre compuestos y colocaciones no están siempre claramente definidos ni se perciben claramente. Hay casos dudosos en los que algunas unidades fraseológicas podrían ser clasificadas en ambas categorías. Son conflictos que, como veremos, se suelen solventar teniendo en cuenta criterios de frecuencia y semánticos pero, aun así, las fronteras se tambalean y las decisiones tomadas podrían ser debatibles. El hecho de que la diferenciación entre entradas compuestas y colocaciones no sea siempre transparente hace que algunas entradas del diccionario que nos ocupa estén a caballo entre las dos categorías y ello ha provocado que en nuestro diccionario algunas colocaciones hayan sido consideradas también como entradas independientes.

Las equivalencias intralingüísticas no son siempre evidentes, principalmente cuando se trabaja con lenguas de diferente origen y, en consecuencia, con comportamientos lingüísticos diversos: en el caso concreto del *Diccionario Multilingüe de Turismo*, el inglés se opone, en muchos casos, a las dos otras lenguas romances (el francés y el castellano), más similares entre sí desde el punto de vista sintáctico y morfose-

mántico. Dicha complejidad no hará más que aumentar cuando se incorporen nuevas lenguas¹⁰.

5. Análisis comparativo del corpus en lengua francés e inglesa

5.1. Diferencias principales entre las entradas en francés y en inglés

Aunque el diccionario esté compuesto de tres lenguas –inglés, francés y español–, por motivos metodológicos, hemos decidido centrar nuestro estudio en las dos primeras, más diferentes entre ellas. En consecuencia, partiremos del corpus en lengua francesa, por ser nuestra principal lengua de estudio, y nos centraremos únicamente en algunos problemas representativos de equivalencias con el léxico de la gestión en lengua inglesa, que son más numerosos, complejos y, en consecuencia, destacables. Comenzaremos por resaltar algunas diferencias halladas entre ambas lenguas en el seno de los apartados de las entradas del diccionario.

En primer lugar, debemos decir que en el diccionario no todas las unidades lexicográficas seleccionadas en inglés se han definido en francés o viceversa: esto es debido, entre otras causas, a las limitaciones del corpus. Algunas de ellas fueron elegidas en un primer momento pero se han quedado en el tintero, es decir, a la espera de que se incremente el corpus, se halle una mayor frecuencia de su uso y puedan ser así definidas en una futura nueva versión del diccionario. Por ejemplo, *cargo de servicios*: en el corpus inglés hay dos unidades que constituyen entradas (*service charge* y *service fee*), ambas definidas como sinónimas, y en francés, sin embargo, se eligió *frais de service*, pero también se encontró *charge de service*, que no se ha seleccionado, por el momento, por tener baja frecuencia en el corpus (<5 f.). Sin embargo, esta última unidad fraseológica podría añadirse en un futuro si se hallaran más ejemplos cuando se amplíe el corpus. Hay casos similares pero a la inversa.

En segundo lugar, destacamos igualmente que hay diferencias destacables entre lenguas en lo que se refiere a los sinónimos (totales o parciales), cuyo número no coincide siempre: hay casos en los que algún término tiene varios en una lengua y en las otras solo uno o al contrario. Por ejemplo, en francés encontramos un concepto muy presente en la mayoría de páginas web promocionales de alojamientos, representado por tres sinónimos (*formule*, *forfait* y *package*), que en los ejemplos del corpus se usan indistintamente y con el mismo sentido. Sin embargo, uno de ellos es más frecuente, se trata de *forfait* (771 f.), frente a *formule*, también frecuente pero en menor medida (197 f.) y *package*, en último lugar, con solo 16 ocurrencias. En el corpus inglés hay dos entradas que expresan este concepto (*package* y *deal*), pero con menos profusión de ejemplos que en la lengua francesa (325 y 98 f. respectivamente).

¹⁰Más adelante, en una nueva fase del proyecto, se pretende incluir también las lenguas italiana y árabe (ya se está colaborando con el grupo *Linguaturismo* de la Universidad de Milán y con investigadores de la Escuela Superior de Traducción del Rey Fahd de Tánger), tampoco se descarta seguir ampliando el diccionario con nuevas lenguas.

Otro aspecto que destacamos en este apartado son las divergencias intralingüísticas halladas en el apartado de términos relacionados del diccionario: aunque se ha procurado consensuarlos para que estos sean similares en número y significado, hay diferencias inevitables entre las lenguas de trabajo, principalmente porque todos ellos aparecen también definidos en el diccionario (se enlazan internamente por hipervínculos).

Ya hemos comentado que, inevitablemente, el número de entradas no coincide exactamente en las tres lenguas, dependiendo de las características particulares de cada una, del corpus y, finalmente, de las decisiones de los investigadores que las representan. Tomemos como ejemplo la entrada *prix* en lengua francesa que mostramos a continuación:

prix n.m. (gestion)	
♦Définition	♦ Argent payé pour un séjour, un service ou une table d'un hébergement touristique.
◊Information complémentaire	◊L'hôtel peut offrir des prix avantageux, abordables, accessibles, compétitifs, exceptionnels, imbattables, prestigieux, raisonnables, très honorables, très abordables, avantageux, très compétitifs et économiques. Le prix peut être basé sur, une, deux, trois... nuits ou on peut parler aussi de prix par nuit, par séjour ou par personne. Au Canada on dit un prix régulier. On se réfère au prix de la chambre, des forfaits, des menus, du petit déjeuner, du dîner, du parking. On propose aussi un prix maximum et minime, même un prix-mini. Les prix peuvent être sujets à changements.
Exemple	Votre prix de chambre inclus un petit-déjeuner continental sain et nourrissant comprenant café frais, jus, fruit, pain, muffin et plus encore. Quel réveil! [www.super8lachenais.com]
◦Cooccurrences	◦ prix total Sauf indication contraire, les frais ci-dessous ne sont pas inclus dans le prix total de la chambre. [www.hoteltravel.com] ◦ prix abordable Chambres et tarifs. Un séjour confortable à prix abordable . Hotel St-Denis vous offre Montréal à taux avantageux. Comparez nos tarifs! [www.hotel-st-denis.com] ◦ meilleur prix garanti Meilleur Prix Garanti : Chambre d'hôtel au sein d'un palace parisien. [crillon.concorde-hotels.fr]
♦Synonymes	liste des prix
◊Termes associés	conditions tarifaires, coût, frais, modes de paiement, modalités de paiement, moyens de paiement, paiement, payer, planning tarifaire, tarif
Équivalents	EN: price ,rate ES: precio

Auteur: María Elena Baynat

Ilustración nº 4: Ejemplo de entrada en francés del diccionario: *prix*

Como se observa en la ilustración nº 4, al sustantivo *prix* se le han asignado diez términos relacionados en lengua francesa: *conditions tarifaires*, *coût*, *frais*, *modes de paiement*, *modalités de paiement*, *moyens de paiement*, *paiement*, *payer*, *planning tarifaire* y *tarif* (todos ellos definidos también). Sin embargo, en este caso, en inglés, se han seleccionado únicamente nueve unidades léxicas relacionadas con *rate* (también definidas): *charge (1)*, *charge (2)*, *cost*, *fee*, *full cost*, *price*, *price list*, *pricing*, *total cost*.

En cuanto a las colocaciones, también hay diferencias entre lenguas. Siguiendo con el ejemplo anterior, en francés, para la entrada *prix* se han elegido tres colocaciones frecuentes: *prix total*, *prix abordable* y *meilleur prix garanti*; pero su entrada sinónima, *liste de prix*, no presenta ninguna colocación en esta primera versión del diccionario. Sin embargo, en inglés, la entrada *price* tiene dos colocaciones, la primera equivalente a la francesa (*best price guarantee*) y la segunda diversa (*price breakdown*). Su sinónimo *rate* contiene tres: *available(s) rate(s)*, *(Group / Room [only]) Rate* y *(exclusive / flexible / lower / lowest / normal / published / special / standard [average] / total)*

rate. Y, en último lugar, de *tariff* –al igual que de *liste des prix* en francés– no se ha seleccionado colocaciones del corpus, lo que no significa, como ya comentamos, que no las hubiese pero sí que no eran suficientemente frecuentes para mostrarlas en la entrada.

Para finalizar con las divergencias más destacables entre las entradas del diccionario en ambas lenguas, debemos añadir que un hecho que ha dificultado su elaboración es que no siempre ha sido posible encontrar un equivalente directo y exacto para cada término de los seleccionados en las tres lenguas: explicaremos en el siguiente capítulo las principales problemáticas y soluciones adoptadas para hallar equivalencias en el diccionario entre algunas entradas en lengua francesa e inglesa.

5.2. Equivalencias problemáticas y posibles soluciones

El concepto de equivalencia es complejo, de difícil delimitación o casi *impossible*, según Cabedo, quien afirma que “no existe la traducción perfecta, ideal o correcta” puesto que no puede reproducir exactamente la “estructura formal, léxica y sintáctica” del texto origen. La única solución para hallar equivalentes más o menos cercanos al texto traducido es, en consecuencia, basarse en “transmitir el contenido teniendo en cuenta la “igualdad de valores” (Cabedo, 1998: 242).

Así lo constata Wotjak (1995: 93), quien afirma que “el problema de la equivalencia –noción esencial de la traducción, pero también para cualquier comparación intralingüística– sigue siendo muy controvertido y no presenta una solución convincente”. Según el mismo autor, existen tres tipos de equivalencias: “sistémica o semántica, comunicativa o textual y translémica o comunicativa” Wotjak (1995: 93). La última, la más compleja, es la que nos interesa en esta investigación, puesto que incluye las anteriores y tiene en cuenta numerosos factores, tanto lingüísticos como sociales e interculturales.

Para decidir las equivalencias del diccionario multilingüe y multifuncional que nos ocupa no se han tenido en cuenta únicamente las traducciones ofrecidas por los diccionarios clásicos (generales y especializados)¹¹ sino que se ha ido más allá y se ha estudiado escrupulosamente el comportamiento de los términos o grupos de términos en los ejemplos concretos del sub-corpus, siempre desde la comparabilidad.

Como se explica en la introducción del diccionario, para seleccionar las entradas:

Se ha tenido en cuenta la frecuencia de aparición, la importancia en el discurso turístico, en el campo nocional, y de modo mucho más particular, en el caso del español y del francés, su

¹¹ En lengua española e inglesa hay más diccionarios plurilingües especializados en turismo, pero en el caso del francés estos son más escasos y, en ocasiones, se ha tenido que recurrir también a consultar diccionarios generales bilingües, como el *Larousse*, el *Trésor de la Langue Française*, el *Grand Dictionnaire Terminologique* o *Le Robert*. En el sub-equipo de la gestión, para elaborar las definiciones, también se han consultado algunos diccionarios *online* especializados en lenguaje comercial o económico.

presencia en normativas y legislación del sector (Artusi *et al.*, 2014).

Además de consultar las normativas y legislaciones, se ha estudiado el uso de cada palabra o grupos de palabras en otras páginas privadas de alojamientos de Internet ajenas al corpus –tanto en versión original como traducida– para comprender mejor sus contextos de uso particulares y reales.

Resumiendo, en esta obra lexicográfica se han definido las entradas tras la observación de su comportamiento semántico y sintáctico contextualizado, es decir, observando su uso en los ejemplos del corpus. Esto ha llevado a definir las entradas siempre contextualizadas en el campo semántico de los alojamientos y, por ello, a diferir, en ocasiones, con las definiciones de otros diccionarios monolingües, más generales. Además, tras la observación de las funciones sintácticas y semánticas de cada palabra en todos los ejemplos del corpus, se han tenido en cuenta todas las variantes de uso y se ha añadido en la entrada una información complementaria a las definiciones que completan dichas variantes.

Mostraremos, a modo de ejemplo, la definición de la entrada *indemnité* y la información complementaria que le sigue:

Définition: Pourcentage du montant total du séjour prévu par un hébergement touristique pour dédommager ses clients, normalement en cas d'annulation d'une réservation.

Information complémentaire: Suivant les conditions d'annulation de l'hébergement le client sera remboursé d'une part ou de la totalité du montant du séjour (Artusi *et al.*, 2014).

En la misma línea, las equivalencias entre lenguas que se proponen en las entradas del diccionario pueden variar de las que ofrecen otros diccionarios bilingües. Por ejemplo, en castellano y francés se ha seleccionado como entrada *media pensión / demi-pension*, sin embargo en los ejemplos del corpus obtenidos de las páginas web de alojamientos ingleses y americanos se ha observado que la traducción que ofrecen la mayoría de diccionarios bilingües –*half board*– no se corresponde, a menudo con los términos usados en nuestro corpus para ofrecerles a los clientes ese régimen de alojamiento. Finalmente, el especialista en lengua inglesa decidió seleccionar tres entradas consideradas sinónimas: *half board* (6 f.), *full board* (1 f.) y *dinner, bed and breakfast* (19 f.). Sorprendentemente, esta última entrada compuesta y de estructura sintáctica bien diferente es la más frecuente de las tres para expresar ese concepto. Como podría parecer a primera vista, no siempre es mejor elegir la traducción literal del término sino la solución más adecuada para cada caso, teniendo en cuenta los usos reales de la palabra en el corpus. Así se observa si se lee el siguiente ejemplo extraído de última entrada en inglés citada que demuestra su uso real en contexto de la unidad preferida:

Price tips: Our room pricing will fluctuate in line with market demand. Prices are generally lower the further in advance that

you book. Prices midweek may offer better value, and also on one night dinner, bed & breakfast breaks on most Sundays throughout the year [www.queenshotelportsmouth.com]. (Artusi *et al.*, 2014).

Finalmente, destacamos las divergencias en el cómputo total de entradas en las dos lenguas de estudio (132 en francés frente a 164 en inglés), diferencia que se explica por dos motivos principales. El primero, que en este subcorpus de la gestión hotelera hay más presencia de sinónimos en inglés (como ocurre con el último ejemplo analizado: media pensión). Y, el segundo, que hay un mayor número de entradas compuestas consideradas como colocaciones en francés y, en consecuencia, no definidas (sin rango de entrada).

A continuación mostraremos y ejemplificaremos las diferentes soluciones adoptadas durante el proceso de creación del diccionario para hallar equivalentes en lengua francesa en los diferentes casos problemáticos hallados en relación con la lengua inglesa, tras haber realizado un meticuloso análisis comparativo del corpus.

5.2.1. Equivalencia directa

En primer lugar, cuando ha sido posible, se ha optado por buscar una equivalencia directa entre unidades simples o compuestas de ambas lenguas, es decir: se ha buscado una palabra o grupo de palabras que se usan dentro y fuera de nuestro corpus¹² para expresar el mismo concepto en contextos similares. Esta ha sido siempre la mejor solución y, en efecto, es la más común en el diccionario, aunque no siempre coincida la categoría gramatical ni el número de componentes de las unidades fraseológicas entre las lenguas.

Citamos algunos casos de unidades simples del campo semántico de la gestión con equivalentes de la misma categoría gramatical en francés e inglés:

- *disponibilité* (sust.) = *availability* (sust.)
- *réserver* (verb.) = *to book* (verb.)
- *reçu* (sust.) = *receipt* (sust.)
- *client* (sust.) = *customer* (sust.)
- *gratuit* (adj.) = *free* (adj.)

Sin embargo, aunque siga existiendo equivalencia directa, hay ocasiones en las que se ha hallado varios sinónimos en una lengua y no en la otra. Un ejemplo interesante de este tipo sería: *nuitée* (FR) con dos equivalencias en inglés: *overnight accommodation* y *one night stay* (EN). En francés, en el corpus, solo se ha hallado una unidad simple, al igual que en castellano (pernoctación). Sin embargo, debemos decir que el

¹² Aunque el diccionario se basa en el corpus COMETVAL, en ocasiones, a modo de comprobación, se han observado otros ejemplos de las entradas unidades léxicas compiladas en otras páginas comerciales de promoción hotelera en lengua original y traducidas de Internet para confirmar y ratificarlas sus comportamientos léxicos y discursivos.

porcentaje de entradas compuestas en ambas lenguas es bastante similar: de 174 hay 76 entradas compuestas en inglés, frente a 61 de 132 en francés.

Por último, destacamos algunos casos de compuestos en los que se aprecian cambios de categoría gramatical, de número o de orden entre sus componentes entre los equivalentes de las dos lenguas implicadas:

- *Conditions de vente* (sust.+prep.+sust.) = *terms and conditions* (sust.+conj.+sust.)
- *Tarif affiché* (sust.+adj.) = *rack rate* (sust.+sust.)
- *Protection des données* (sust.+prep.+sust.) = *data protection* (sust.+sust)
- *Départ tardif* (sust+adj.) = *late check-out* (adj.+sust.+prep.)
- *Code d'accès* (nom+prep.+nom) = *password* (nom)
- *Politique de développement durable* (nom+prep.+nom+adj.) = *sustainability* (nom)
- *Supplément* (sust.) = *additionnal charge* (adj.+nom.)

Dichas divergencias eran, sin embargo, predecibles, puesto que estamos comparando lenguas estructuralmente diversas.

5.2.2. Colocaciones

En segundo lugar, si no ha sido posible hallar la equivalencia directa en el corpus desde el inglés, se ha tenido que recurrir a buscar soluciones entre las colocaciones del término en francés o viceversa. Son, principalmente, casos en los que en una lengua se ha considerado una unidad fraseológica compuesta como entrada independiente y en la otra lengua el equivalente elegido no se ha elegido como entrada sino como sub-entrada (colocación de otra entrada) y, en consecuencia, no se ha definido. Por ejemplo, para la entrada inglesa *accomodation rates* en lengua francesa se ha propuesto como equivalencia *coût d'hébergement* que no se ha considerado una entrada del diccionario sino una colocación (no definida en el diccionario) de la palabra *coût* (este último sí que constituye una entrada independiente). Esto es debido a que en inglés esta unidad léxica se puede considerar un compuesto por su grado de fijación y tiene una suficiente frecuencia en el corpus (más de cinco repeticiones) para considerarla entrada autónoma. Sin embargo, el caso de *coût d'hébergement* en francés es diferente: no es una unidad frecuente en el corpus (solamente dos frecuencias) y además cumple con los requisitos de una colocación, es decir, que está compuesta de una base (*coût*) y un colocado (*d'hébergement*) que completa y especifica el significado del primero. Añadiremos que hallamos en el corpus otras variaciones de colocados de la misma base con acepciones semánticas añadidas que refuerzan su consideración como sub-entrada (colocación de *coût*): *coût final*, *coût régulier*, *coût des repas*, *coût supplémentaire*, etc.

Otro caso sería el de *exclusive of* (*tax, taxes, VAT*), que se ha considerado también una entrada independiente en inglés y, sin embargo, en francés su equivalente

real¹³ *taxes en sus*, aunque es muy frecuente (331 f.), se ha considerado una colocación de *taxes*, junto a otras como *toutes taxes comprises (TTC)* y *hors taxes*, por los mismos motivos expuestos anteriormente. Mostramos la entrada de *taxe* en la ilustración nº 5 para que se puedan ver los ejemplos de uso seleccionados de las últimas colocaciones nombradas:

taxe n.f. (gestion)	
◆ Définition	◆ Somme d'argent décidée par l'État qui doit apparaître obligatoirement dans la facture d'un hébergement touristique.
◊ Information complémentaire	◊ Les taxes peuvent être incluses ou non incluses dans le prix proposé dans la promotion de l'hôtel sur sa page web. On les appelle aussi taxes de séjour. On trouve souvent les sigles TTC (toutes taxes comprises).
Exemple	Néanmoins certaines taxes additionnelles pourront vous être réclamées à l'arrivée à l'hôtel selon la réglementation locale en vigueur. [www.novotel.com]
◊ Cooccurrences	◊ toutes taxes comprises / TTC Lorsque les prix ne sont pas affichés toutes taxes comprises , les taxes (TVA et/ou taxe de séjour) seront précisées dans les étapes suivantes du processus de réservation. [www.ibis.com] ◊ taxes en sus À partir de 88.00 \$ / personne en occupation double / taxes en sus . [www.jardinsdeville.com] ◊ hors taxes (de séjour) L'Océanique. A partir de 594.00€ pour tout séjour jusqu'au 29 décembre 2012 (hors taxes de séjour). Hors période de Noël. Séjour de 2 nuits en partenariat avec le restaurant <i>Le Bar André, référence rochelaise des produits de la mer</i> . [www.hotelmonnaie.com]
◊ Termes associés	coût, facture, paiement, payer, tout inclus, TVA
Équivalents	EN: tax, fee ES: tasa

Auteur: María Elena Baynat

Ilustración nº 5: ejemplo de entrada en francés del diccionario: *taxe*

En todos estos casos en los que la equivalencia de un entrada es la colocación de otra, esta última no ha sido definida en el diccionario y, en consecuencia, como se observa en la ilustración nº 5, no tiene un enlace por hipervínculo (diferenciable por el color marrón) que dirija a su definición. Sin embargo, cuando se amplíe el corpus de estudio, si son suficientemente frecuentes, se podría contemplar la posibilidad (y sería aconsejable) de convertir todas estas colocaciones también en entradas autónomas del diccionario.

5.2.3. Equivalentes sin hipervínculo (no entradas)

En tercer lugar, en los casos en los que se ha hallado escasa o nula presencia de la equivalencia en alguna lengua, se propone el equivalente en las otras lenguas igualmente pero sin hipervínculo, es decir, un término simple o compuesto con el mismo significado y uso en contextos similares pero que, de momento, no tiene entrada propia en el diccionario (no aparece destacada en marrón); además, no se descarta añadirla también con categoría de entrada en versiones posteriores del diccionario. Para ilustrar este nuevo caso mostramos la entrada en inglés *subject to change* (ilustración nº 6) que no tiene equivalentes en castellano en esta versión del diccionario por no haberse hallado en el corpus ningún equivalente y, sin embargo, presenta dos en lengua francesa: *changement sans préavis* (que sí constituye una entrada autónoma) y *sujet à changement* que, como se explica en notas del autor (ilustración nº 6),

¹³ Entendemos por real que es empleado en contexto similar y con el mismo sentido.

es frecuente pero no lo suficiente como para justificar que constituya una entrada independiente de esta primera versión del diccionario.

subject to change phr. (management)	
◆Definition	◆ Often with reference to rates, which may be altered by tourism accommodation establishments.
Example	Check-in time after 3 p.m. Check-out time before 12 p.m. Rates subject to change . Property is completely non smoking. Free of charge up to the age of 3. Between age 3-12 free when sharing existing bedding, meals to be paid directly to hotel Pets Allowed:-Guide dogs and hearing dogs only Late Checkout :- £20 per hour Early Checkout : - Full as per cancellation policy Crib : - No charge Self Parking :- No charge Valet Parking :- No charge. [www.theedinburghcollection.com]
◦Combinations	◦ subject to change without notice Ticket is non-transferable, non-refundable, and may not be copied or resold. Additional restrictions apply and benefits are subject to change without notice. [www.travelocity.com]
◆Related words	availability, available, booking details, cancellation policy, reservation details, unavailable, subject to availability, upon request
Equivalents	FR: changement sans préavis , sujet à changement
Notes	The French equivalent <i>sujet à changement</i> is also frequent in COMETVAL, but it does not have an entry at this stage.

Author: Miguel Fuster

Ilustración nº 6: ejemplo de entrada en inglés del diccionario: *subject to change*

5.2.4. Paráfrasis explicativa

En cuarto y último lugar, aunque únicamente como último recurso, cuando no se ha podido hallar ninguna equivalencia de un término en una de las lenguas, se ha recurrido a una paráfrasis explicativa del concepto que corresponde al mismo sentido y uso. Por ejemplo, no se ha hallado en el corpus un verbo en lengua francesa (ni española) que corresponda exactamente a (*to*) *check-out* y en la entrada en inglés se ha propuesto como equivalente en francés la siguiente perífrasis explicativa: “payer la facture et quitter l’hôtel” (Artusi *et al.*, 2014) que no constituye una entrada independiente del diccionario en lengua francesa por no tratarse de una unidad fraseológica. Como ya comentamos, sí que se ha incluido la entrada independiente *check out* en francés, como préstamo del inglés, pero empleada en el corpus con la categoría de sustantivo no de verbo.

Otro término inglés del que no se ha podido encontrar equivalente francés en el corpus es *early bird*, problema que se ha resuelto, finalmente, proponiendo otra paráfrasis explicativa, en este caso un poco más larga que en el caso anterior: “clients qui arrivent ou contactent l’hôtel préalablement et bénéficient de certaines offres, promotions ou réductions” (Artusi *et al.*, 2014).

6. Conclusiones

Podemos afirmar, en definitiva, que un diccionario es una obra personal y no neutral. Esta es, sin duda, la frase que mejor resume este artículo, puesto que, como hemos visto, para elaborar el *Diccionario Multilingüe de Turismo* se ha debido tomar decisiones, en ocasiones, muy arriesgadas y atrevidas. Por ejemplo, aunque se ha tenido en cuenta sus propuestas, se han contradicho definiciones o traducciones de algunos diccionarios bilingües o monolingües de gran renombre. Esto se debe a que la especificidad de este diccionario ha llevado a definir siempre en contexto, siguiendo

como principal criterio la frecuencia y el comportamiento sintáctico y semántico de las unidades simples y compuestas en el corpus seleccionado.

Se ha intentado crear una obra lexicográfica diferente, dinámica, novedosa y completa que tenga en cuenta criterios mensurables y científicos (estadísticos y semánticos) pero también otros aspectos como el comportamiento de las unidades lexicográficas en su contexto, tratando de reflejar los usos discursivos reales del lenguaje de promoción de alojamientos turísticos en Internet en la actualidad, tal y como se ha mostrado en este artículo con ejemplos.

El hecho de incluir entradas compuestas enriquece el diccionario, pero también lo complica, pues, como se ha observado en los ejemplos del sub-corpus de gestión analizados, en ocasiones, encontrar los límites entre dos unidades fraseológicas tan cercanas como compuestos y colocaciones ha sido una tarea compleja; además, los criterios y las decisiones sobre una misma unidad equivalente han sido diversos entre lenguas.

Por otro lado, las decisiones tomadas para resolver los problemas derivados de la disparidad entre las lenguas de trabajo para hallar equivalencias –principalmente desde la lengua francesa hacia la inglesa y viceversa– que se han descrito y ejemplificado en este artículo demuestran que crear diccionarios multilingües especializados digitalizados de calidad implica un gran trabajo de equipo no exento de dificultades y arbitrariedad. En efecto, aunque se siga unos criterios científicos y presuntamente objetivos, algunas decisiones finales dependen de los conocimientos, el bagaje o la experiencia lingüística y cultural de los propios investigadores e incluso, en algunos casos, de su propia intuición o manera de pensar.

Consideramos, en definitiva, que la creación de nuevos diccionarios modernos e interactivos es muy necesaria y que el hecho de compartir los entresijos de su proceso de creación en foros de discusión o reuniones de expertos es imprescindible para poder orientar mejor su metodología e instrumentos y, en última instancia, mejorar los productos finales para lograr que estos sean más útiles y efectivos para sus usuarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO RAMOS, Margarita (1994-1995): “Hacia una definición del concepto de colocación: de J. R. Firth a I. A. Mel’cuk”. *Revista de Lexicografía* 1, 9-28.
- ARTUSI, Andrea *et al.* (2014): *Multilingual Dictionary of Tourism*. Valencia, Universidad de Valencia. Disponible en: <http://tourismdictio.uv.es>.
- BAYNAT MONREAL, M^a Elena, Mercedes LÓPEZ SANTIAGO, Abdelouahab EL IMRANI y Chakib IBAIDI (2012): “Pour l’élaboration d’un dictionnaire de promotion hôtelière

- français-arabe: exemple de collaboration scientifique internationale entre Valence et Tanger”. *Synergies Espagne* 5, 129-147.
- BUYSE, Kris y Sabela MORENO PEREIRO (2003): “Colocaciones léxicas: pistas y trampas”. *Mosaico* 10, 10-18.
- CALVI, M^a Victoria (2010): “Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación”. *Ibérica*. 19, 9-32.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996): *Manual de Fraseología española*. Madrid, Gredos.
- CORPAS PASTOR, Gloria (2001): “En torno al concepto de colocación”. *Euskera* 46, 89-108.
- FUSTER-MÁRQUEZ, Miguel (2014): “Lexical bundles and phrase frames in the language of hotel websites”. *English Text Construction* 7, 84-121.
- GONZÁLEZ GRUESO, Fernando (2006): “Las colocaciones en la enseñanza del español de los negocios”. *Revista de Didáctica MarcoELE* 2, 1-39. [Disponible en: http://www.marcoele.com/num/2/0218f597f50ed1806/colocaciones_espanol_negocios.pdf; 03/03/2016].
- GÓMEZ, Adelina y Chelo VARGAS-SIERRA (2004): “Aspectos metodológicos para la elaboración de diccionarios especializados bilingües destinados al traductor”. *El español, lengua de traducción. II congreso internacional*. Bruselas, ESLEtRA, 365-398.
- KOTOWSKI, Sven; KATJA BOËR y Holden HÄRLT (2014): “Compounds vs. phrases. The cognitive status of morphological products”, in Franz Rainer, Francesco Gardani, Hans Christian Luschützky & Wolfgang U. Dressler (eds.), *Morphology and meaning: selected papers from the 15th International Morphology Meeting*. Amsterdam, John Benjamins, 191-204.
- LÓPEZ SANTIAGO, Mercedes y M^a Elena BAYNAT MONREAL (2011): “Proyecto COMETVAL: Corpus Multilingüe en Turismo de la ciudad de Valencia”. *Multiple Voices in Academic and Professional Discourse: Current Issues in Specialised Language Research, Teaching and New Technologies*. Valencia, Cambridge Scholars, 380-390.
- MIRA RUEDA, Concepción (2008): *El discurso turístico en inglés y en español: su tratamiento lexicográfico*. Tesis doctoral. Málaga, Universidad de Málaga [consulta en línea: www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17677014.pdf; 27/10/2015].
- MORENO, Sabela y Kris BUYSE (2003): “Colocaciones léxicas: pistas y trampas”. *Mosaico* 10, 10-17.
- PENADÉS MARTÍNEZ, Inmaculada (1999): *La enseñanza de las unidades fraseológicas*. Madrid, Arco/Libros.
- SANMARTÍN, Julia y Virginia GONZÁLEZ (2011): “Corpus, diccionarios y discurso turístico: el proyecto de diccionarios bidireccionales español-francés-inglés-árabe”. *Multiple Voices in Academic and Professional Discourse*. Valencia, Cambridge Scholars, 392-403.
- SKOLNIKOVA, Pavlína (2010): “Las colocaciones léxicas en el español actual”. Tesis doctoral. Brno, Masarykova Univerzita. [consulta en línea: http://is.muni.cz/th/145385/ff_m/; 03/03/2016].

- TUTIN, Agnès y Francis GROSSMANN (2002): “Collocations régulières et irrégulières: esquisse de typologie du phénomène collocatif”. *Revue française de linguistique appliquée* VII(1), 7-25.
- WOTJAK, Gerd (1995): “Equivalencia semántica, equivalencia comunicativa y equivalencia translémica”. *Hieronymus Complutensis: El mundo de la traducción* 1, 93-111.

« **Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...** » :
la poésie des monuments aux morts

Jordi Brahamcha-Marin

Université du Maine

Jordi.brahamcha@univ-lemans.fr

Resumen

En los monumentos a los caídos de la Primera Guerra mundial, a veces se pueden leer algunos versos, generalmente mediocres y estéticamente retrógrados: esos monumentos obedecen a una lógica cívica y democrática que implica la neutralización de toda originalidad y modernismo. Pero esa poesía es también utilizada para inscribir el acontecimiento en la historia nacional, gracias al llamamiento a poetas franceses que cantaron las guerras del siglo XIX. El “Himno” de Victor Hugo es de lejos el poema más citado, en particular por su capacidad de unificar simbólicamente, en nombre del patriotismo, la insurrección revolucionaria y la defensa del territorio.

Palabras clave: Primera Guerra mundial. Conmemoración. Victor Hugo. “Himno”. Estudios de recepción.

Abstract

On the Great War memorials are sometimes engraved some verses, which are generally poor and aesthetically backward-looking: these monuments obey to a democratic and civic logic, that implies the neutralization of any originality or modernism. But this poetry is also a means to include the recent conflict in the national history, with the quotation of French poets who have sung the wars of the 19th century. Victor Hugo’s “Hymn” is by far the most frequently quoted poem, particularly because of its ability to symbolically unify, in the name of patriotism, the revolutionary uprising and the defence of the territory.

Key words: Great War. Commemoration. Victor Hugo. “Hymn”. Reception studies.

Résumé

Sur les monuments aux morts de la Grande Guerre figurent parfois quelques vers, généralement médiocres et esthétiquement rétrogrades : ces monuments obéissent à une logique civique et démocratique qui suppose la neutralisation de toute originalité et de tout modernisme. Mais cette poésie sert aussi à réinscrire l'événement dans l'histoire nationale, en convoquant des poètes français qui ont chanté les guerres du XIX^e siècle. L'« Hymne » de

* Artículo recibido el 7/07/2016, evaluado el 4/11/2016, aceptado el 7/12/2016.

Victor Hugo est, de loin, le poème le plus souvent repris, en particulier à cause de sa capacité à unifier symboliquement, au nom du patriotisme, l'insurrection révolutionnaire et la défense du territoire.

Mots clé : Grande Guerre. Commémoration. Victor Hugo. « Hymne ». Études de réception.

0. Introduction

Le fait historique est bien connu : au lendemain de la Première Guerre mondiale, la France connaît un vaste mouvement d'édification de monuments aux morts – trente-huit mille environ (Prost, 1997: 200), soit un pour chacune ou presque des trente-six mille communes, auxquels il faut ajouter des monuments départementaux, paroissiaux et privés. Dès 1925, la quasi-totalité des communes de France dispose de son monument. Les travaux pionniers d'Antoine Prost (1977: 38-52) ont inauguré une abondante littérature sur la question (et, en particulier, une masse considérable de monographies départementales, très diverses par leur ambition), largement consacrée à l'élucidation sémantique des caractéristiques des différents monuments. L'analyse des inscriptions n'a pas été ignorée : signalons, outre diverses remarques d'Antoine Prost lui-même à ce sujet, celles que propose Yves Hélias (1979: 741-744) dans son impressionnant article sur la « sémiologie politique des monuments aux morts ». Nous voudrions ici creuser un aspect particulier de cette question, et revenir sur les inscriptions poétiques gravées sur les monuments. À notre connaissance, un tel travail n'a pas encore été entrepris, même si, à propos d'un sujet plus spécifique mais sur lequel nous allons largement revenir, nous avons eu l'occasion d'entendre, dans un colloque tenu à Lyon en mars 2015, une communication de Maria-Beatrice Giorio sur « Victor Hugo et les monuments aux morts de la Première Guerre mondiale »¹. Certaines de nos analyses convergent avec les siennes, comme nous aurons l'occasion de le signaler.

1. Aperçu général

Avant toute chose, un repérage quantitatif est nécessaire. Nous avons considéré, en postulant la représentativité de notre échantillon, les deux cent quarante premiers monuments français (par ordre alphabétique des communes) répertoriés sur le précieux site *Les monuments aux morts. France – Belgique*, mis en ligne par l'Université Lille-3. Six monuments, soit 2,5% du total, présentent de la poésie ; dans quatre cas, il s'agit d'un ou plusieurs vers empruntés à l'« Hymne » de Victor Hugo (« Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie... »). Des sondages moins rigoureux nous con-

¹ Communication présentée au colloque *Représenter Victor Hugo. La légende d'un siècle* (Lyon, 20-21 mars 2015). À l'heure où nous soumettons notre article, les actes de ce colloque n'ont pas encore été édités.

firmement ces deux résultats : il y a somme toute assez peu de poésie gravée sur les monuments aux morts ; et Hugo se taille la part du lion.

Peu de poésie, donc : les inscriptions sont plutôt stéréotypées, et consistent essentiellement en des variations autour de deux formules canoniques : « Aux enfants de X... morts pour la France... » ou « X... à ses enfants morts pour la France », X étant le nom de la commune (Hélias, 1979: 742). Et cette monotonie s'interprète aisément : plus la formule est simple et neutre, plus elle peut prétendre à une forme d'universalité civique, et moins elle risque, notons-le aussi, d'être refusée par la préfecture, qui avait légalement son mot à dire. En un sens, dès lors, toute poésie est une infraction : il s'agit tout au moins d'un acte de singularisation, voire de distinction. Parfois, des vers en occitan trahissent ainsi un sentiment régionaliste : c'est le cas à Aniane, dans l'Hérault², ou à Bruniquel, dans le Tarn-et-Garonne (Guicharnaud, 1998: 18) ; parfois, on honore une plume locale, célèbre ou moins célèbre : on grave du Banville à Lucenay-les-Aix (Nièvre), où il a vécu (Moisan, 1999: 145), et l'on reproduit, à Trucy-l'Orgueilleux (Nièvre aussi) quelques vers de l'adjoint au maire (Moisan, 1999: 247). Les poèmes lus lors des cérémonies d'inauguration confirment ces tendances : les recherches méticuleuses d'Hervé Moisan (1999: 61, 136 et 221) montrent que Raoul Follereau et Achille Millien, poètes nivernais, ont été plusieurs fois à l'honneur dans la Nièvre ; Germain Pouget (2002: 111-116) signale, dans le Cantal, la lecture de quelques poèmes en patois, par leurs auteurs eux-mêmes.

Mais la fonction civique et républicaine des monuments retient les conseils municipaux d'aller très loin dans l'originalité. Pierrick Hervé, dans un article sur les monuments de la Vienne, signale leur conformisme artistique :

Ils représentent le courant artistique néo-classique largement antérieur à la guerre et contribuent ainsi au retour à l'ordre dans le monde de l'art officiel que connaît l'après-Première Guerre mondiale. L'art de la commémoration dans le département de la Vienne ne goûte guère les courants artistiques nouveaux, cubisme, futurisme, art abstrait [...]. Les remarques faites aux communes par les membres de la commission artistique départementale abondent du reste dans ce sens (Hervé, 1998: 55).

Il se trouve que la même remarque vaut pour la poésie. Pas d'avant-garde, pas de vers libres ; on s'en tient toujours à la forme sage du vers mesuré. En outre, certains poèmes ou vers sont franchement médiocres ; on lit sur la stèle de l'église de Roffiac (Cantal) :

Pleins de force et de vie, ils sont morts à la guerre
Victimes du devoir, ils ont quitté la terre,

² Cette information provient de la fiche de la commune concernée sur le site *Les monuments aux morts*. Ce sera désormais toujours le cas en l'absence d'autre référence bibliographique.

Nous les retrouverons dans un monde meilleur,
Les pleurs seront séchés dans l'éternel bonheur (cité dans Pou-
get, 2002: 135).

Et le monument de Château-Arnoux (Alpes-de-Haute-Provence) nous propose ce mauvais sonnet de Victorin Maurel, homme politique local :

Passant, incline-toi devant ce monument,
Vois cette femme en pleurs montrant les hécatombes,
Ses yeux taris de pleurs scrutent au loin les tombes
Où dorment tant de preux victimes du moment.
Ils firent, ces Héros, le solennel serment
De fermer à jamais les noires catacombes.
Arrière, dirent-ils, les obus et les bombes,
Et sois bénie, ô Paix, sœur du désarmement !
Passant, incline-toi ! Regarde cette mère !
Elle clame à son fils : la Gloire est bien amère.
La gloire, ô mon enfant, est là chez nos grands morts.
Mais sache désormais que la guerre est un crime,
Qu'elle laisse après elle à de cuisants remords
Ceux qui firent sombrer les peuples dans l'abîme ! (cité dans
Bouillon et Petzold, 1999: 39).

Dans ces deux cas, les vers en question ont été écrits pour l'occasion : à défaut d'être des coups de génie littéraire, ils témoignent de la bonne volonté laborieuse des hommes du lieu, de leur touchant effort pour rendre hommage aux morts de la guerre et, dans le second cas, pour dénoncer cette dernière. Nous n'irons certes pas jusqu'à dire que leur médiocrité est voulue, mais il faut au moins constater ce fait, qui pourrait en soi être étonnant : elle ne constitue pas un obstacle à leur diffusion. Il nous paraît même plausible qu'elle soit heureusement propre à faire signe vers l'idée d'une communion démocratique dans le deuil et dans l'hommage. À l'appui de cette analyse, relevons que même lorsqu'on a recours aux œuvres de poètes plus notables, la sélection des vers ne semble pas guidée par la recherche de la qualité littéraire. À Busnières (Seine-et-Marne), une stèle porte un quatrain de Casimir Delavigne et Eugène Scribe, pris dans le livret de l'opéra *La Muette de Portici* (1828), et qui ne doit sans doute d'être là qu'à la reprise d'un vers de *La Marseillaise*, que nous soulignons :

Amour sacré de la patrie
Rends-nous l'audace et la fierté
À mon pays je dois la vie
Il me devra la liberté (cité dans Cherrier, 1991: 79).

À Champigny, dans le même département, ce sont ces quelques vers de Paul Déroulède qui sont à l'honneur :

La mort n'est rien !

Vive la tombe
 Quand le pays
 En sort vivant !
 En avant ! (cité dans Cherrier, 1991: 79)³.

Bref, la fonction civique et démocratique des monuments semble faire obstacle, en ce qui concerne le choix des inscriptions, à toute espèce d'originalité : on ne cherche pas, et même on se refuse, à mettre en valeur la modernité artistique d'une part, le génie poétique de tel ou tel écrivain d'autre part – il ne faudrait pas que le monument aux morts devînt indirectement un monument d'hommage à un artiste. Pourquoi, alors, mettre de la poésie ? Nous commencerions volontiers par suggérer, à titre d'hypothèse, que la disposition même des inscriptions en prose sur les monuments invite à les lire comme des poèmes : pour des raisons matérielles, à cause notamment de l'orientation verticale de l'immense majorité des monuments, les retours à la ligne sont fréquents et isolent des segments de phrase que l'on peut à la limite lire comme autant de vers libres, et qui demandent à être complétés ou poursuivis par des vers réguliers. Mais on peut aussi proposer des explications moins aventureuses : d'abord, à la poésie s'attache nécessairement une vague connotation de solennité ; ensuite, ce genre renvoie immédiatement, pour chaque Français de 1920, à l'univers scolaire et aux manuels de morceaux choisis, et constitue une référence partagée et donc démocratique.

Une dernière explication, enfin, pourrait être la suivante : la poésie permet, malgré la brièveté inévitable des fragments reproduits, de donner libre cours à une veine épique déjà sensible dans les choix lexicaux des inscriptions en prose, où, comme Yves Hélias (1979: 741) l'a montré, les références aux « braves » ou aux « héros » concurrencent les métaphores filiales, du type « À nos enfants » ou « À nos fils ». L'épique retrouve, à cette occasion, une fonction politique, et assure la perpétuation d'une mémoire nationale, en inscrivant la Grande Guerre dans la continuité des guerres et des révolutions du XIX^e siècle, donc dans une mythologie révolutionnaire, patriotique et républicaine – aucune citation n'est antérieure à la Révolution française. Un extrait des *Idylles prussiennes* de Banville (1871) se lit ainsi à Lucenay-les-Aix, dans la Nièvre (Moisan, 1999: 145) ; un morceau des « Paroles du vaincu » de Léon Dierx (1871 également) se trouve à Saint-Sever, dans les Landes (Alégria, 2004: 24). À Busnières (Seine-et-Marne), le monument présente, outre le quatrain de Delavigne et Scribe déjà cité, un extrait des *Messéniennes* de Delavigne consacré à l'évocation de la bataille de Waterloo :

On dit qu'en les voyant couchés sur la poussière,

³ Le contraste est frappant, du point de vue du message, avec le sonnet de Maurel. Le sens politique des poèmes n'est ni plus ni moins divers que celui des monuments aux morts en général, qui peuvent aller du pacifisme (cas rare, mais moins qu'on le croit parfois) au bellicisme chauvin.

D'un respect douloureux frappé par tant d'exploits,
L'ennemi, l'œil fixé sur leur face guerrière
Les regarda sans peur pour la première fois (cité dans Cherrier,
1991: 79).

2. L' « Hymne » de Victor Hugo

Armé de tous ces éléments, on comprend mieux la fortune spectaculaire de l' « Hymne » de Hugo, poème écrit en 1831 pour honorer les morts des Trois Glorieuses de juillet 1830, et recueilli en 1835 dans *Les Chants du crépuscule*. Il est ici nécessaire d'en rappeler la première strophe et le refrain, dont sont extraites toutes les citations du poème figurant sur les monuments :

Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie
Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie.
Entre les plus beaux noms leur nom est le plus beau.
Toute gloire près d'eux passe et tombe éphémère ;
Et, comme ferait une mère,
La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau !
Gloire à notre France éternelle !
Gloire à ceux qui sont morts pour elle !
Aux martyrs ! aux vaillants ! aux forts !
À ceux qu'enflamme leur exemple,
Qui veulent place dans le temple,
Et qui mourront comme ils sont morts ! (Hugo,
1985a: 699).

Nous avons effectué en août 2014, grâce au site *Les monuments aux morts. France – Belgique*, une recherche statistique qui nous a permis de constater que, sur environ huit mille monuments répertoriés à l'époque, environ quatre-vingts, soit un pour cent, présentaient un ou plusieurs vers de ce poème⁴. Encore ce nombre est-il sans doute sous-estimé, en raison de la manière dont nous avons effectué notre sondage. Nous avons mené, grâce au moteur de recherche du site, trois recherches plein texte, à partir des mots *pieusement*, *éternelle* et *vaillants*. Nous avons donc manqué les monuments, et il y en a quelques uns, où seuls des vers plus rares sont gravés : nous

⁴ Fait notable, la proportion n'est pas moindre dans les monuments paroissiaux. Sur les 543 recensés sur le site au 18 avril 2015, sept font figurer un extrait du poème – toujours le premier vers ou les deux premiers, c'est-à-dire ceux où l'adverbe *pieusement* apparaît. – Par ailleurs, pour ce qui est de la répartition géographique des citations de Hugo sur les monuments français, aucune tendance remarquable ne se dégage vraiment. Vu la faiblesse des échantillons, il serait tout à fait vain de se lancer dans des statistiques département par département. Notons tout de même que dans le Doubs, département natal du poète, des vers de Hugo se lisent sur 17 des 444 monuments (432 environ si l'on excepte ceux qui ont été érigés après la Seconde Guerre mondiale) : c'est notablement plus que la moyenne. Dans sa monographie sur les monuments du Doubs, Claude Bonnet propose un relevé incomplet de ces inscriptions hugoliennes (1998: 55-56) ; le reste du livre permet de compléter le relevé.

avons ainsi trouvé, par la suite, une occurrence de « La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau ». Nous avons aussi manqué les inscriptions qui avaient fait l'objet d'une transcription fautive, car il y a quelques coquilles sur le site, et celles qui citaient Hugo de manière erronée, remplaçant par exemple *éternelle* par *immortelle*. En effet, le texte du poète n'est pas toujours respecté, et les modifications ne sont pas toujours insignifiantes. Remplacer *patrie* par France, au détriment, éventuellement, de la rime, infléchit la connotation de la citation : Antoine Prost (1997: 43) note ainsi que l'expression *morts pour la patrie* est une tournure plus affective que *morts pour la France*, expression officielle, dont l'usage est juridiquement réglementé, et qui appartient au « langage officiel de la cité ». Cette altération s'observe notamment à Alan (Haute-Garonne), Arles (Bouches-du-Rhône), Trédrez-Locquémau (Côtes-d'Armor). De même, supprimer l'adverbe *pieusement* n'est pas nécessairement dénué d'arrière-pensées politiques : on laïcise ainsi Hugo à Suippes (Marne), et sans doute dans plusieurs autres localités... Parfois, les vers du poète sont discrètement adaptés à la situation présente : dans le troisième vers, le mot *cercueil* peut être remplacé par *tombeau* (Grézillac, Gironde ; Martres-sur-Morges, Puy-de-Dôme ; Parsac, Gironde ; SAILLY-sur-la-Lys, Pas-de-Calais...) – il est vrai qu'un monument aux morts évoque davantage un tombeau qu'un cercueil⁵. Cela dit, dans l'ensemble, les vers du poète sont généralement respectés, ou bien subissent des modifications insignifiantes, dues peut-être à l'inadvertance des commanditaires, et qui ne nous renseignent sur rien d'autre que leur plus ou moins haut degré de maîtrise de la versification classique⁶.

Les vers le plus souvent reproduits sont, d'assez loin, les deux premiers de la première strophe, et les deux premiers du refrain ; vient ensuite le troisième du refrain. Ces vers, là encore, ne doivent pas leur succès à leur qualité : « Gloire à notre France éternelle, / Gloire à ceux qui sont morts pour elle », il n'y a pas besoin de s'appeler Hugo pour écrire cela. Et ce n'est pas nous qui l'affirmons, mais Hugo lui-même : dans une lettre au compositeur Hérold, chargé de mettre le texte en musique⁷, le poète s'excuse pour ces « méchantes strophes », cet « embryon informe », qu'il lui envoie (Hugo, 1967: 1042). Même en faisant la part de la fausse modestie qu'il peut y avoir dans ces propos, reste que le ton est effectivement d'un pompeux qui tend souvent vers le pompier – « trop simple, peu funèbre et pas du tout grandiose », aux dires de l'auteur (Hugo, 1967: 1042). Non, si ce texte de Hugo est si souvent repris sur les monuments aux morts, c'est d'abord parce qu'il s'insère merveilleusement bien dans leur dispositif sémantique, comme Maria-Beatrice Giorio y a largement insisté

⁵ Hugo ne pouvait pas écrire *tombeau* ici, puisque le mot revenait, à la rime, dans le sixième vers. Cette contrainte tombe quand on ne reproduit, sur les monuments, que les deux premiers vers.

⁶ Exemple à Chemy, Nord : « ... Ont droit *que sur* leur cercueil la foule vienne et prie... » et « ... Toute gloire *devant eux* passe et tombe éphémère... » (évidemment, nous soulignons).

⁷ Pour une cérémonie, commandée par le roi Louis-Philippe, qui aura lieu le 27 juillet 1831. Le poème a été publié dans *Le Globe* le lendemain (Savy, 1985: 1085).

dans sa communication de mars 2015. Pour reprendre deux des grandes orientations sémantiques mises au jour par Antoine Prost, ces vers sont à la fois patriotiques, ne serait-ce que parce que le mot *patrie* est à la rime, et civiques, puisqu'ils font référence à une manifestation collective, à un hommage rendu par « la foule » à ses morts ; ils exaltent l'héroïsme, en même temps que la référence à la « mère » introduit (dans des vers certes moins souvent cités, mais qui le sont tout de même lorsque la première strophe est reproduite en entier) une note plus triste et plus recueillie, une connotation funéraire. Enfin, même si le texte lui-même peut difficilement être qualifié de « républicain », puisqu'il a été écrit sur commande royale, reste que le nom de son auteur demeure attaché à l'histoire de la République, de même, relève Antoine Prost, que le nom du compositeur Hérold (1977: 44)⁸. De plus, Yves Hélias a finement montré que les formules classiques des monuments aux morts mettaient en scène un double don, et transformaient l'hommage rendu en acquittement d'une créance : « la commune de X à ses enfants morts pour la France » ; il s'agit pour la France de rendre à ses enfants ce qu'ils lui ont donné (Hélias, 1979: 744). Et comment mieux exprimer cette idée qu'en l'explicitant : « Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie / Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie » (nous soulignons) ? Enfin, le vocabulaire religieux (*pieusement, prie*) facilite la reproduction du poème sur certains monuments paroissiaux, et, dans le cas des monuments laïcs, s'accorde bien avec la fonction de culte civique que revêt souvent, comme Antoine Prost (1977: 52-55 ; 1984: 211-212) l'a établi, l'hommage aux morts de la Grande Guerre. À ce propos, le poème est un morceau de choix des cérémonies d'inauguration des monuments, ou encore des cérémonies du 11 novembre, qui se tiennent elles aussi devant les monuments communaux. Avec la *Marche funèbre* de Chopin et *La Marseillaise*, l'« Hymne » est l'œuvre la plus souvent mentionnée dans les comptes-rendus desdites cérémonies. Le poème est soit dit, soit chanté, souvent par les enfants des écoles ; et nous sommes heureux d'avoir trouvé, dans un manuel de français de cours moyen, écrit par Ferdinand Chadeyras et édité en 1921 chez Delagrave, cet intéressant conseil de diction : « Dites lentement, et d'une voix recueillie, ce chant grave, religieux comme une prière aux morts » (p. 6). Sans doute, par conséquent, faut-il nuancer l'hypothèse d'Antoine Prost (1977: 44 et 51), selon laquelle les vers de Hugo seraient typiques des monuments « patriotiques », à l'exclusion des autres (« civiques », « funéraires-patriotiques », « funéraires » ou « pacifistes »). D'ailleurs, Antoine Prost (1984: 211-213 et 215-216) souligne lui-même la place de ce poème dans les cérémonies aux morts, dont il affirme qu'elles ne sont pas « d'abord patriotiques », mais plutôt funéraires et « républicaines ».

⁸ Antoine Prost souligne que Hérold est le père du préfet de la Seine qui fit enlever les crucifix des écoles. Cela dit, autant il est certain que presque tous les Français de 1920 pouvaient identifier l'auteur de ce poème archi-célèbre, autant ils devaient être peu nombreux à connaître le nom du compositeur, et les hauts faits de son fils.

À vrai dire, les catégories proposées par Antoine Prost sont sans doute plus poreuses que ne le suggère sa typologie, dont la structure nous paraît parfois discutable : de là vient notre gêne concernant son traitement du poème de Hugo. Dans sa version la plus simple, la typologie est établie de la façon suivante : Antoine Prost construit quatre catégories, à partir de deux orientations sémantiques possibles, chacune d'elle pouvant être, pour chaque monument, réalisée ou non réalisée. Un tableau à double entrée exprime mieux ce dont il s'agit :

Éléments patriotiques	non	oui
Éléments funéraires	non	oui
non	Monuments civiques	Monuments patriotiques (ou patriotiques-républicains)
oui	Monuments funéraires (ou funéraires-conservateurs, ou pacifistes)	Monuments funéraires-patriotiques

De là, effectivement, quatre catégories possibles, dont les noms peuvent d'ailleurs varier d'un texte à l'autre. Or la question est de savoir si, sur un monument donné, tel élément porteur de sens nous indique une orientation sémantique ou bien un type de monument. Vu la structure de la typologie, la première interprétation serait plus logique : il suffirait d'associer tel élément à telle orientation (ainsi, la formule « Morts pour la patrie » renvoie au patriotisme, l'emplacement dans un cimetière donne une note funéraire...), et de conclure que les monuments nus et neutres sont « civiques », que ceux qui n'ont que des éléments funéraires sont funéraires, que ceux qui n'ont que des éléments patriotiques sont patriotiques ; qu'enfin, ceux qui ont à la fois des éléments funéraires et patriotiques sont « funéraires-patriotiques ». Or dans sa thèse, Prost suggère que les monuments « funéraires-patriotiques » se caractérisent eux aussi par des attributs propres, qui, il est vrai, manifestent souvent un certain syncrétisme sémantique – notamment des statues de poilus mourant avec un drapeau (Prost, 1977: 47-48). Du coup, Antoine Prost tend à associer les attributs des monuments, non à des orientations sémantiques, mais bien à des types. Et la présence du poème de Hugo devient dès lors, explicitement, le signe, non pas simplement d'une orientation patriotique du monument (éventuellement combinable avec une orientation funéraire), mais bien d'une appartenance du monument considéré au type « patriotique ». Nous préférons considérer, quant à nous, que la présence de ces vers de Hugo donne au monument une orientation patriotique, qui permet de le classer soit dans la catégorie des monuments « patriotiques », soit dans celle des monuments « funéraires-patriotiques ». Et lorsque la première strophe est citée en entier, les

deux orientations sont nécessairement co-présentes. Il est possible, certes, que l'orientation patriotique l'emporte (ne serait-ce que parce que le mot *patrie* est à la rime...), mais alors on met le doigt, nous semble-t-il, sur une autre lacune de la typologie d'Antoine Prost, son insensibilité aux différents degrés auxquels une orientation sémantique donnée peut être réalisée – ce qui est sans doute, du reste, une lacune propre à toute démarche typologique. Et le sens global du monument peut aussi se trouver modifié lorsque *patrie* est remplacé par *France*.

D'autre part, on aimerait pouvoir qualifier de « civique » un message qui, comme c'est le cas dans la première strophe de l'« Hymne », fait allusion à une manifestation publique collective organisée par le pouvoir ; il nous semble dommage que, chez Antoine Prost, cet adjectif soit utilisé pour étiqueter une catégorie purement négative (il est vrai qu'il parle parfois, de manière plus précise, de « caractère *purement* civique » – nous soulignons : 1977: 43)⁹. Ensuite, il nous semble qu'on pourrait préciser la démarche d'Antoine Prost en ajoutant des variables. Antoine Prost réduit à deux le nombre de variables pertinentes en suggérant que les autres variables possibles ne sont pas indépendantes de ces deux-là : ainsi, l'orientation pacifiste est une tendance naturelle des monuments funéraires non patriotiques¹⁰. Mais peut-on en dire autant de l'orientation laïque/religieuse ? Prost semble suggérer que les symboles religieux se trouvent quasi exclusivement sur les monuments funéraires et funéraires-patriotiques, qu'ils sont donc liés à une orientation funéraire (1997: 47-48). Mais les vers de Hugo, même quand ils ne sont pas surmontés d'une croix ou qu'ils ne se trouvent pas sur des monuments paroissiaux, contiennent des allusions religieuses (*pieusement, prie...*). Et la religiosité, dans ce cas, ne semble pas liée à l'élément funéraire, mais plutôt à l'élément civique, puisque c'est bien d'une sorte de liturgie civique qu'il semble être question. En résumé, nous croyons qu'il est plus efficace de nous demander quelles sont les orientations sémantiques que donne à un monument la présence de l'« Hymne » de Hugo, que de nous demander à quel type de monument on a affaire. Et ces orientations, donc, sont nombreuses : il semble bien qu'en réalité, la fortune du poème ait surtout été garantie par l'extraordinaire synthèse sémantique qu'il manifeste.

Mais sa notoriété est aussi pour quelque chose dans son succès. Déjà un classique scolaire avant 1914, l'« Hymne » est connu de tous les Français, et peut être reproduit sans aucune espèce d'élitisme, sans risquer de donner lieu à une connivence

⁹ Prost (2005: 17) reconnaît d'ailleurs que « tous les monuments ont cette fonction civique de souvenir et de dette », et qu'ils « anticipent [...] des cérémonies qu'ils ordonnent ». Mais si tous les monuments sont « civiques » par fonction, leur message peut parfois être redondant avec cette fonction : il y a une positivité de l'orientation sémantique « civique », et les vers de Hugo peuvent facilement, semble-t-il, contribuer à la conférer aux monuments où ils figurent.

¹⁰ En 1977, il fait des monuments « pacifistes » un type à part, mais il les assimile aux monuments « funéraires » dans des articles ultérieurs (Prost, 1997 : 48-51 ; 2005: 28).

entre lettrés. Or cette évidence quant à l'usage de l'« Hymne » au lendemain de la guerre peut avoir quelque chose de surprenant si l'on considère l'histoire du poème. Car en 1830, « ceux qui pieusement sont morts pour la patrie » sont tombés sous des balles françaises ; en 1914-1918, ils sont tombés sous des balles allemandes. Un poème écrit au lendemain d'une guerre civile est donc largement mobilisé pour honorer les morts d'une guerre étrangère. Il y a là un déplacement de sens, peut-être dû au filtre de Péguy : les vers fameux de son poème *Ève* (1913), « Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle... », « Heureux ceux qui sont morts dans une juste guerre... » (Péguy, 2014: 1263), ont pu s'interposer entre l'« Hymne » et son lecteur et favoriser une interprétation plus nationaliste du texte. Mais le vieil Hugo, celui de *L'Année terrible* (1872), a sans doute aussi sa part de responsabilité : pendant la guerre franco-prussienne et le siège de Paris, Hugo exploite une veine parfois franchement belliciste et germanophobe ; quand il écrit « Ô morts pour mon pays, je suis votre envieux », à la fin du poème « Nos morts » (Hugo, 1985b: 55), c'est bien cette fois à une guerre étrangère qu'il fait référence. À ceci près, tout de même, que la guerre franco-prussienne de 1870-1871 était aussi une guerre de défense républicaine, et que la cause de la France, pour Hugo, pouvait alors se confondre avec celle de l'émancipation universelle. Mais entre 1872 et 1920, le nationalisme s'est clairement spécialisé à droite... (Winock, 1990: 17-23) On pourrait gloser longuement sur l'ampleur et la portée exactes du déplacement de sens. On sait que Jacques Prévert, dans « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France » (publié en 1931, l'année du centenaire du poème de Hugo), avait attaqué ces vers :

Ceux qui pieusement ...
 Ceux qui copieusement...
 Ceux qui tricolorent
 Ceux qui inaugurent (Prévert, 1949: 7)

Et, derrière eux, Hugo lui-même. À Arnaud Laster, chercheur spécialiste de Hugo, qui lui reprochait ce poème (« Vous savez bien qu'il s'agit des morts d'une révolution ! »), Prévert répondit : « Eh bien ! il n'avait qu'à être plus clair... »¹¹. Il est vrai qu'aussi bien le texte du poème lui-même que les écrits ultérieurs de Hugo autorisent, au moins dans une certaine mesure, l'inflexion de sens, ou peut-être, plus exactement, la superposition des sens, assez bienvenue, au fond, au lendemain d'une guerre vécue simultanément comme une guerre de défense patriotique *et* républicaine. La poésie, sur les monuments aux morts, est l'un des instruments de cette synthèse – et que l'on soit alors fidèle ou non à l'esprit des vers hugoliens, à la rigueur, importe peu : par le déploiement d'un ton et d'un vocabulaire épiques, elle insère l'événement dans l'histoire littéraire et politique de la France, mais d'une France toujours post-révolutionnaire, voire républicaine. Plutôt qu'une fonction d'ornementation esthétique

¹¹ L'anecdote nous a été rapportée par Arnaud Laster.

tique, qu'elle remplit d'ailleurs assez mal, la poésie des monuments a une fonction politique, à double titre : il s'agit d'une part d'assurer l'unité du corps civique autour de vers souvent bien connus qui le ramènent à une expérience scolaire partagée ; et, d'autre part, de suggérer l'unité historique de la France post-révolutionnaire et l'identité symbolique des guerres, civiles ou étrangères, qu'elle a traversées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALÉGRIA, Ludivine (2004): *Monuments aux morts de la Grande Guerre dans les Landes*. Mont-de-Marsan, Conseil général des Landes ; Bordeaux, Le Festin (Guides de l'Aquitaine).
- BONNET, Claude (1998): *Guerre 1914-1918. Les monuments aux morts dans le département du Doubs. Le culte du souvenir ou la mémoire collective de la nation*. Franois, Empreinte éditions.
- BOUILLON, Jacques et Michel PETZOLD (1999): *Mémoire figée, mémoire vivante. Les monuments aux morts*. Charenton-le-Pont, Citédis.
- CHADEYRAS, Ferdinand (1921): *Belles lectures françaises. Cours moyen (premier et deuxième degré). Préparation au nouveau certificat d'études. 55 lectures courantes. 25 lectures expliquées. 55 récits dramatiques*. Paris, Delagrave.
- CHERRIER, Claude (1991): *Lecture du monument aux morts et des traces commémoratives des grands conflits. L'exemple de la Seine-et-Marne*. Melun, Centre départemental de documentation pédagogique Seine-et-Marne, Commission départementale de l'information historique pour la paix, Souvenir français de Seine-et-Marne.
- GUICHARNAUD, Robert (1998): *Les monuments aux morts du Tarn-et-Garonne*. Montauban, Fondation Singer-Polignac, Secrétariat d'État aux Anciens Combattants, Conseil général de Tarn-et-Garonne.
- HÉLIAS, Yves (1979): « Pour une sémiologie politique des monuments aux morts ». *Revue française de sciences politiques* 29/4, 739-759.
- HERVÉ, Pierrick (1998): « La mémoire communale de la Grande Guerre : l'exemple du département de la Vienne ». *Guerres mondiales et conflits contemporains* 192, 45-60.
- HUGO, Victor (1967): *Œuvres complètes*, t. IV. Édition présentée par Jean Massin. Paris, Club français du livre.
- HUGO, Victor (1985a): *Œuvres complètes. Poésie 1*. Édition présentée par Claude Gély. Paris, Robert Laffont (Bouquins).
- HUGO, Victor (1985b): *Œuvres complètes. Poésie 3*. Édition présentée par Jean Delabroy. Paris, Robert Laffont (Bouquins).
- LABORATOIRE UMR CNRS & INSTITUT DE RECHERCHES HISTORIQUES DU SEPTENTRION DE L'UNIVERSITE DE LILLE (sd): *Les monuments aux morts. France – Belgique*. [consultation en ligne : <http://monumentsmorts.univ-lille3.fr/>; 23/04/2015].

- MOISAN, Hervé (1999): *Sentinelles de pierre. Les monuments aux morts de la guerre de 1914-1918 dans la Nièvre*. Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour.
- PÉGUY, Charles (2014): *Œuvres poétiques et dramatiques*. Édition présentée par Claire Daudin. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- POUGET, Germain (2002): *Cantal, monuments du souvenir. 1914-1918*. Aurillac, Société des lettres, sciences et arts « La Haute Auvergne » (Mémoires).
- PRÉVERT, Jacques (1949): *Paroles*. Paris, Gallimard (NRF – Le Point du jour).
- PROST, Antoine (1977): *Les anciens combattants et la société française. 1914-1939*, vol. 3, « Mentalités et idéologies ». Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- PROST, Antoine (1997): « Les monuments aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. 1, « La République ». Paris, Gallimard (Quarto), 199-223.
- PROST, Antoine (2005): « Le sens de la guerre. Les monuments aux morts de 1914-1918 en France », in Stéphanie Claisse et Thierry Lemoine (dir.), *Comment (se) sortir de la Grande Guerre ? Regards sur quelques pays « vainqueurs » : la Belgique, la France et la Grande-Bretagne*. Paris, L'Harmattan (Structures et pouvoirs des imaginaires), 11-36.
- SAVY, Nicole (1985): « Notes des *Chants du crépuscule* », in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie I*. Édition établie par Claude Gély. Paris, Robert Laffont (Bouquins).
- WINOCK, Michel (1990): *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*. Paris, Éditions du Seuil.

L'écriture du corps: pulsion de mort dans l'œuvre d'Amélie Nothomb

Marie-Ange Bugnot

Universidad de Málaga

mabugnot@uma.es

Resumen

Este trabajo aborda el tema de las corpografías, cuestión narrativa fundamental en la obra de Nothomb, así como su relación con la pulsión de muerte. El pensamiento que observamos en sus novelas es heredero de las ideas de Platón, de Zoroastro, de Nietzsche, entre otros, así como de la visión lacaniana de la literatura. Nos centramos en el análisis de los personajes, tanto en la representación auctorial de su aspecto físico y moral, como en la percepción que ellos mismos tienen de sí. El desarrollo se organiza en torno a una constante dualidad, la juventud y la vejez, la vida y la muerte, la delgadez y la obesidad, la belleza y la fealdad, todas extremas. Nothomb, autora mediática, recupera de este modo la actualidad contemporánea filtrada gracias a una de las grandes tradiciones del pensamiento occidental y la integra en la ficción para dibujar un mundo propio y excepcional, repleto de humor y de mofa.

Palabras clave: Literatura francófona Corpografía. Placer. Percepción del cuerpo. Humor.

Abstract

This article studies the role of specific corpographies, that is to say manifestations of body representations and perceptions in the work of Amélie Nothomb, and how they relate to the death drive. The world Nothomb creates in her novels is heir to the philosophy of Plato, Zoroaster and Nietzsche, as well as to the vision of literature expressed by Lacan. We focus on the analysis of a number of characters, in their physical and relating moral aspects, as well as in their own vision of themselves. The novel is structured according to a constant dualism: youth and old age, life and death, thinness and obesity, beauty and ugliness, all of them taken in their most extreme condition. A celebrity author, Nothomb transforms our modern world by screening reality through one the great traditions of Western thought; she adapts the facts to fiction in order to paint an exceptional world of her own, full of humour and derision.

Key words: French Literature. Corpography. Pleasure. Body perception. Humour.

Résumé

Cet article se centre sur le rôle des corpographies extrêmes, un motif narratif essentiel dans l'œuvre de Nothomb, et leur relation avec la pulsion de mort. La réflexion que nous retrouvons dans ses romans est en relation directe avec les idées platoniciennes, celles de Zoroastre ou celles de Nietzsche, de même qu'avec la vision lacanienne de la littérature. Notre analyse se centrera sur certains de ses personnages, autant quant à leur représentation physique et morale, deux aspects intimement imbriqués, que quant à la perception qu'ils ont d'eux-mêmes. La narration s'organise conformément à une dualité constante: la jeunesse et la vieillesse, la vie et la mort, la minceur et l'obésité, toutes prises au stade le plus extrême. Auteure médiatique, Nothomb récupère de cette façon l'actualité contemporaine qu'elle filtre au moyen d'une des grandes traditions de la pensée occidentale et intègre dans la fiction pour mettre en scène un monde propre exceptionnel, parsemé d'humour et de dérision.

Mots clé: Littérature francophone. Corpographie. Plaisir. Perception du corps. Humour.

0. Introduction

La langue littéraire est celle qui transcende le quotidien, le ressassé, le conventionnel pour donner un sens au monde. C'est, pour reprendre les mots de Barthes (1970: 20), l'autre langue, « celle que l'on parle d'un lieu politiquement et idéologiquement inhabitable : lieu de l'interstice, du bord, de l'écharpe, du boitement : lieu cavalier puisqu'il traverse, chevauche, panoramise et offense ». C'est cette autre langue que parle Amélie Nothomb, passeuse janusienne d'histoires (Bugnot et Cortés, 2009: 95). L'étude de l'œuvre de l'écrivaine belge révèle une cohérence esthétique notable malgré l'apparente coupure entre récits fictionnels et récits autobiographiques. Dans tous, le corps et ses manifestations y occupent une place de choix. Ses divers personnages se voient attribuer un corps dont les particularités – souvent extrêmes dans le cas des personnages principaux – conditionneront le rapport à l'autre et à la vie. Ce biais lui permet d'introduire dans les corporalités des significances multiples et de déclencher un motif narratif qui deviendra unité élémentaire d'intrigue (Gannier, 2007: 2).

1. Cadre conceptuel

Souvent posé comme objet de codification sociale et psychologique durant le XIXe siècle, à l'exception de certains écrivains romantiques tel Hugo qui en reprennent le symbolisme médiéval, le corps humain est devenu au XXe siècle un des sujets de sémiotisation les plus manifestes. Bernard Andrieu, dans l'entrée correspondante à *corps* de l'*Encyclopedia Universalis* (2008), officialise ces changements en offrant une synthèse diachronique de sa perception. Il affirme que

[l]e corps n'a été durant toute l'histoire un objet de culte, de rituel et de soin qu'au service d'autres fins [...]. En passant ainsi d'un culte individuel à une mise en culture de soi, le culte du

corps a cessé d'être un processus d'amélioration externe pour devenir un mode d'identification à la carte et au service du sujet qui s'accepte et veut être reconnu non plus pour ce qu'il est mais pour ce qu'il désire paraître.

En 1939, Bergson perçoit le corps dans sa dualité essentielle comme une manière d'être au monde, le vécu corporel: l'image du corps incarne la représentation (et non pas l'auto-perception) que le sujet a de son corps, étant donné que « [e]ntre l'affection sentie et l'image perçue, il y a cette différence que l'affection est dans notre corps, l'image hors de notre corps » (Bergson, 1939: 73). Pour les arts plastiques de l'époque, rappelons la femme-tronc dans *Le Viol* de Magritte ou le *Body Art*, il devient symbole multiple de déconstruction. Quant aux sciences sociales, elles font du corps humain un objet de théorisation, citons notamment Bourdieu (1997) et Andrieu et Boëtsch (2008). En ce sens, « le corps ne peut être dissocié de tout ce qui l'inscrit dans la culture et le langage » (Saliba, 1999: 2). Enfin et surtout à partir de la fin du XXe siècle, le corps se compose en tant que matière des techno-sciences. Rodrigo García (2004: 114), expert dans cette matière, illustre dans la citation suivante ce qui différencie cette discipline de la littérature nothombienne en affirmant que la techno-science « rend possible cette sortie de notre condition humaine, car l'imaginaire collectif et la sphère symbolique sont déjà envahis par la conception d'"avoir" au lieu d'"être" un corps ».

La perception du corps humain est liée à un temps, un espace, un regard. La représentation du corps (reprise dans la recherche anglo-saxonne sous l'étiquette *body image* (Cash, 2004), implique un schéma à la fois mental et sensible du corps humain et de notre corps propre. Selon Slatman (2004: 3), l'image du corps comme identité du « moi » se constitue à travers des images et des « idéaux ». En psychanalyse, souligne cet auteur, au stade du premier narcissisme, le « moi » prend pour modèle sa propre image spéculaire, et à un stade ultérieur, il se manifeste dans la réflexion de l'autre, ce qui s'avère être un thème récurrent chez Nothomb. La corpographie, pour cette auteure, c'est « non seulement redonner un corps au poète, mais montrer que le corps en représentation fait partie du corpus poétique » (Boyer-Weinmann, 2005: 113).

Le corps est assujetti à des pulsions. Rappelons, si besoin est, que la pulsion est une « force biopsychique inconsciente » (CNRTL). Lacan reconnaît que ce qui distingue l'homme des autres animaux, « c'est la pulsion de mort » (Demoulin, 2001: 124). Notion complexe, elle fut introduite par Freud dans son étude *Au-delà du principe de plaisir* (1920)¹ qui établit le rapport dialectique entre Eros et Thanatos. La

¹ Laplanche et Pontalis (2007) la définissent comme suit : « Dans le cadre de la dernière théorie freudienne des pulsions, désigne une catégorie fondamentale de pulsions qui s'opposent aux pulsions de vie et qui tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à l'état anorganique. Tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les pulsions de mort

voluntas necandi est à la base d'un motif narratif que les écrivains ont véhiculé de tout temps. Néanmoins, la relation entre perception du corps et pulsion de mort a rarement fait l'objet de la critique, si ce n'est, à notre connaissance, dans un essai sur l'œuvre d'Antonin Artaud (Dumoulié, 2006), où l'on conclut que Artaud revendique le droit de mettre terme à sa deuxième mort afin d'atteindre l'infini, en partant, néanmoins, d'une approche très différente de celles des créations de Nothomb, comme nous le verrons plus avant.

Dans le contexte de la littérature écrite en français, Christian Flaugh (2006: 219) apporte une analyse diachronique détaillée des divers courants liés aux représentations du corps. Mais il ne tient pas compte de la logique nothombienne lorsqu'il souligne que la littérature francophone se plaît à composer le corps comme cadre de manipulation socioculturelle et affirme que le but de ces manipulations est de propager certaines images de normalité par le biais du corps humain, et celui-ci peut les accepter, les endurer ou les rejeter.

2. Corpus

Dans ses romans publiés avant 2010, Amélie Nothomb fait du thème de la pulsion de mort une constante et partant, fait sienne l'affirmation du philosophe Gilbert Durand (1994: 26) selon laquelle « [t]out imaginaire humain est articulé par des structures irréductiblement plurielles, mais limitées à trois classes gravitant autour des schèmes matriciels du 'séparer' (héroïque), de 'inclure' (mystique) et du 'dramatiser' ». Néanmoins, seuls onze de ces romans incluent à strictement parler une variante de la pulsion de mort liée à la corpographie.

Notre corpus étudie les œuvres suivantes, qui seront dorénavant citées par leurs sigles: *Hygiène de l'assassin* (HA, 1992), *Les Combustibles* (LCO, 1994), *Les Catilinaires* (LC, 1995), *Attentat* (A, 1997), *Métaphysique des tubes* (MDT, 2000), *Cosmétique de l'ennemi* (CDE, 2001), *Robert des noms propres* (RDNP, 2002), *Acide sulfurique* (AS, 2005), *Journal d'Hirondelle* (JDH, 2006), *Le voyage d'hiver* (VDH, 2008), *Une forme de vie* (UFV, 2010).

3. Quelles sont les corpographies nothombiennes récurrentes ?

Chez Nothomb, la notion de corpographies ou, dans son sens premier, d'écriture des corps, reprend à bien des égards la conception nietzschéenne de création littéraire, qu'il affirme être individuelle et limitée :

Quand on dit que l'auteur dramatique [...] crée réellement des caractères, c'est là une belle illusion et exagération [...]. En fait, nous ne savons pas grand'chose d'un homme réellement vivant et nous faisons une généralisation très superficielle, quand nous

seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction ».

lui attribuons tel ou tel caractère: c'est à cette situation très imparfaite vis-à-vis de l'homme que répond le poète, en faisant (c'est en ce sens qu'il « crée ») des esquisses d'hommes aussi superficielles que l'est notre connaissance des hommes (Nietzsche, 1906: 198).

Afin de permettre une rapide localisation des personnages, nous introduisons un premier tableau synoptique des 11 œuvres et de leurs personnages principaux.

Tableau synoptique 1: Œuvres et personnage

Œuvre	personnage 1	personnage 2	personnage 3
1. HA	Prétextat	Léopoldine	Nina
2. LCO	Marina	Le professeur	Daniel
3. LC	Palamède	Bernardette	Juliette
4. A	Ephiphane	Ethel	
5. MDT	Kashima-san	Nishio-san	
6. CDE	Jérôme	Textor	
7. RNDP	Plectrude	Matthieu	Fabian
8. AS	Pannonique	Zdéna	
9. JDH	Hirondelle	Je/Urbain	
10. VDH	Zoïle	Astrolabe	Aliénor
11. UFV	Melvin	Mapple	

Le tableau synoptique suivant synthétise les corpographies extrêmes apparaissant dans les onze romans retenus, dont nous expliquerons plus avant la valeur et les enjeux, ainsi que les personnages qui les détiennent dans chacun des ouvrages (chaque personnage est indiqué par la première lettre – voire les deux premières lettres – de son nom) :

Tableau synoptique 2 : Les corpographies extrêmes

Œuvre	OBÉSITÉ	MINCEUR	BEAUTÉ	LAIDEUR	JEUNESSE	VIEILLESSE
HA	P	P - L - N	L - P jeune		P - L	P
LCO			M Ange-démon		M - D	Lp
LC	P - B	J	J	P - B	J	
A		E - Et	Et	E	E - Et	
MDT		K-san	K-san		N-san	K-san
CDE		J - T				
RNDP		P - M - F	P		P - M - F	
AS			P	Z	P - Z	
JDH		H	H		Je/U - H	
VDH		Z - A	A		Z - A - Al	
UFV	M- Ma					

Hygiène de l'assassin est généralement considéré comme étant le manifeste littéraire de Nothomb (Desmurs, 2009 ; Ferreira-Meyers, 2012). Dans ce premier roman, l'auteure met en scène un Prix Nobel de littérature, Prétextat Tach, souffrant

d'obésité extrême. Le fait que l'obésité apparaisse dès son premier roman et que cette corporalité revienne régulièrement dans son œuvre pour signifier négativement nous conduit à en faire la première corpographie nothombienne. Ce trait exceptionnel est abondamment dépeint au moyen d'expressions bouffonnes et les images qui les parcourent font du personnage un être ridicule, repoussant, à l'occasion malfaisant. Ainsi, pour décrire le romancier Prétextat Tach atteint d'un syndrome d'Elzenveiverplatz terminal, Nothomb met en place une métaphore filée traçant l'univers tachien, axée sur la gastronomie et introduit comme traits définitoires sa misogynie « [l]es femmes, c'est de la sale viande » (*HA*, 76), ou l'importance qu'il accorde à l'écriture et à la langue « [j]'affirme ne jamais avoir lu œuvre plus boursouflée de méchanceté » (*HA*, 59), « ce roman marine dans les bibliothèques (*HA*, 154), « au sens carnassier du terme » (*HA*, 154), « [q]u'est-ce que le texte, sinon un gigantesque cartilage verbal ? » (*HA*, 189), pour ne citer que ces deux domaines. L'auteure parvient à le glisser dans un archétype, celui de l'eunuque, repris par Tach lui-même « [u]n teint d'eunuque, cher monsieur. Il y a quelque chose de grotesque à avoir une telle peau sur le visage, en particulier sur un visage joufflu et imberbe : en fait, ma tête ressemble à une belle paire de fesses, lisses et molles » (*HA*, 20). L'association définitoire qui en résulte, rend compte de la détresse que provoque l'obésité, enfouie sous une envolée de commentaires ironiques : Tach, de même que le docteur Palamède Bernardin (*LC*), ressentent la minceur des autres comme une injustice « vous mangez tant et vous restez maigres ! » (*LC*, 72) et manifestent leur mal-être sous forme de clichés ressassés, « [v]ous surveillez votre ligne, hein ? J'en étais sûr. Vous ne vous trouvez pas assez maigre comme ça ? » (*HA*, 122), face à un antagoniste jouissant de l'état « naturel » de la sveltesse, reprenant ainsi l'association minceur/refus de se nourrir, communément accepté. Ainsi, Palamède et sa femme Bernadette, personnages hugoliens dans leur monstruosité (*LC*), deviennent des éléments perturbateurs dans la vie parfaite du couple protagoniste. La coréférence multiple à un de ses personnages, notamment Palamède, qu'introduit Nothomb suggère un univers malsain qui graduellement l'antagonise et le démontre. Néanmoins, le ton narratif, loin du pathétique hugolien, retrace une hostilité ingénue teintée de festive créativité : Palamède se voit qualifier de « masse inerte » (*LC*, 25), d'« imbécile » (*LC*, 96), de « tortionnaire », (*LC*, 29, 42, 49, 66), de « molosse » (*LC*, 80) et de « mufle » (*LC*, 96) et il s'impose dans la tranquille routine du couple de retraités « en tirant son poids mort matrimonial. On eût dit un gros marinier traînant une péniche » (*LC*, 77). Nothomb présente un personnage réifié et bestialisé, à la fois passif et agressif. Sa femme Bernadette, personnage muet, est d'emblée perçue comme un animal monstrueux : « Ses tentacules se refermèrent autour du trésor qu'elle brandit jusqu'à son orifice buccal. Elle en but le contenu d'un trait en mugissant comme un hybride de phacochère et de cachalot » (*LC*, 122). La malignité attribuée aux antagonistes va faire basculer l'équilibre de bonheur idéalisé entre Émile et Juliette et pervertir la personnalité policée du héros, « c'étaient

soixante-cinq années de faiblesse que je giflais. J'éclatai d'un rire sonore » (*LC*, 101). Une fissure définitive vient d'être amorcée chez ce couple gémellaire qui conduira Émile à la pulsion de mort.

Si, dans l'univers nothombien, l'obésité interpelle comme une déviance, soulignons qu'elle n'est aucunement perçue comme une maladie, mais comme une déchéance, en fait une deuxième mort, qui tout comme la première est une mort sémiotique. C'est l'exposition d'un renoncement à la vie et aux idéaux premiers qu'incarne cette mutation somatique signifiante et connotée. Nothomb semble donc se rallier au courant doxique qui fait de l'obèse un paria non conforme à une vision normative du corps humain. Cependant, dans son œuvre, perdre la sveltesse originelle conduit également à cesser d'être désirable pour l'autre, au non-sexe et à l'absence de relation d'égalité. Le jeune amant, Rinri (*Ni d'Eve ni d'Adam*, 2007), revu le temps d'une accolade complice longtemps après le départ de la protagoniste du Japon de sa jeunesse, n'est plus, à cause de son obésité, un partenaire possible. Par opposition, la corpographie de la minceur devient le fait du personnage équilibré et allie couramment bonheur et stabilité émotionnelle. L'idéalisation d'une image corporelle spécifique, comme la minceur, peut conduire le personnage à des dérèglements alimentaires sévères, sujet récurrent dans l'œuvre de Nothomb et abondamment étudié (Kobialka, 2004 ; Rice, 2005). La minceur pour Nothomb est à la fois un idéal et un conflit. Ayant elle-même souffert d'anorexie durant son adolescence, elle plante des adolescentes confrontées à l'horreur du Bangladesh (*Biographie de la faim*, 2004), contraintes à la maigreur des petits rats de l'opéra (*RDNP*), refusant la perte de l'enfance (*HA*), ou l'inévitabilité de grandir, comme Zoïle (*VDH*, 56).

Le corps longiligne, et lui seul, est associé à la beauté, second binôme corporel nothombien que l'on retrouve dans le couple Prétextat jeune et son *alter ego* Léopoldine (*HA*), chez la ravissante comédienne Ethel (*A*), chez Pannonique prisonnière dans une dystopie télévisée (*AS*), chez la protectrice Astrolabe (*VDH*). Dans les récits autofictionnels, il intervient de même dans l'image perçue de la mère et de la sœur de l'auteure. La beauté qui marque les personnages, ce trait de l'âme et du corps, est toujours extrême. Nothomb revêt ses créatures d'une aura mythique: elle leur prête des traits empruntés au merveilleux associé toujours à la lumière, « la beauté solaire de ma mère », « ma ravissante sœur, elfe entre les elfes » (*Biographie de la faim*, 2004: 83), « la fée » (*A*, 16) et l'impact que leur physique rayonnant exerce sur les autres devient source de bonheur. La beauté interpelle violemment en procurant un plaisir physiologique « j'étais gavée de beauté humaine par le spectacle de ma mère et de ma sœur » (*Biographie de la faim*, 2004: 45) et fait naître les passions les plus absolues, tel Prétextat Tach qui, adolescent, ravive une métaphore usée en étant décrit comme « beau à ravir » (*HA*, 147). Pour Nothomb, la beauté va de pair avec le pouvoir de briller au milieu des autres: c'est ainsi que le *je* perçoit Fubuki Mori, sa supérieure japonaise dans *Stupeurs et Tremblements* (1999: 12-14), « ce qui me pétrifiait, c'était

la splendeur de son visage [...] : posé sur sa silhouette immense, il était destiné à dominer le monde ». La beauté est d'autant plus signifiante qu'elle acquiert caractère d'impératif social et d'enseigne spatio-temporelle. Celsius, personnage du lointain futur, analyse notre époque, son passé, et reconnaît : « quand il fallait choisir entre le Beau et le Bien, le Beau l'emportait toujours » (*Péplum*, 1996: 40). Elle introduit donc une rupture dans l'association platonicienne entre Beauté, Bonté et Vérité.

La beauté extrême a également besoin d'un contraire, comme le signe barthien. Elle n'est rien sans son antithèse dans le monde nothombien, la laideur extrême représentée par les personnages de Palamède et Bernardette, de Bernardin dans *LC*, de Prétextat passés les vingt ans dans *HA*, et surtout de Éphiphane (*A*) qui tisse un lien fraternel avec l'esthétique romantique de Gwynplaine en affirmant « Je suis atteint de jérôme-boschisme » (*A*, 55). Nothomb littérarise sa propre expérience et devient « cancrelat géant » (*Biographie de la faim*, 2004: 176). La description détaillée qu'elle y introduit de sa propre perception pubère est amère :

J'étais extraordinairement mal fichue [...] une énorme tête posée sur des épaules débiles, des bras trop longs, un tronc trop grand, des jambes minuscules, malingres et cagneuses, la poitrine creuse, le ventre gonflé et projeté en avant par une scoliose dramatique [...] j'avais l'air d'une anormale. (*Biographie de la faim*, 45).

On peut penser à la conception de Hume qui établit l'essence même du plaisir et de la douleur dans la beauté et la laideur. La beauté s'implante alors comme clef de prédétermination et marque la destinée du héros aussi sûrement que la cosmétique janséniste, cette grâce préétablie qui gouverne la vie du double personnage Jérôme August/Textor Texel (*CDE*). C'est pourquoi la corpographie adverse qui échoit à certains conduit à l'inévitabilité d'un avenir néfaste, c'est le sort de Tach, l'écrivain :

- Apprenez, monsieur, que si j'étais beau, je ne vivrais pas reclus ici. En fait, si j'avais été beau, je ne serais jamais devenu écrivain. J'aurais été aventurier, marchand d'esclaves, barman, coureur de dots.
- Ainsi, vous établissez un lien entre votre physique et votre vocation ?
- Ce n'est pas une vocation. Ça m'est venu quand j'ai constaté ma laideur (*HA*, 20).

La jeunesse, époque où beauté et laideur sont capturées dans l'œuvre de l'auteure, est élément corpographique plus que corpographie à part entière, n'apparaissant que dans la foulée du binôme beauté/laidet et ne trouvant pas d'antithèse fictionnel dans la vieillesse (*HA*, *MT*, *BF* et *Mercur*, 1998). Dans un univers principalement synchronique, ou dans la reconstruction d'un passé qui ne prend en considération, telle l'œuvre théâtrale, qu'une courte tranche de vécu, Nothomb

introduit un nombre très restreint de personnages perçus dans leur état de vieillards. Tous sont secondaires: citons les grands-parents de Rinri dans leur surprenante sénilité sociale (*Ni d'Eve ni d'Adam*, 2007), la noble vieillesse du maître de Nô (*Stupeurs et Tremblements*, 1999). Seul Prétextat Tach, âgé et malade (*HA*), est un anti-héros absolu qui domine la scène. Ceci dit, la perte de la jeunesse est perçue comme un manque, ou même comme un châtement pour une faute longuement sanctionnée, tout comme l'obésité, ainsi en va-t-il de Tach et d'Émile, le vieux professeur de latin et de grec qui reconnaît: « Je méritais d'être vieux puisque j'avais des attitudes de vieux » (*LC*, 98). Réaction logique à ce refus de se soumettre à l'impératif biologique de grandir, la vieillesse se voit appréhendée comme un prolongement idéalisé de l'enfance, le professeur affirmant de sa femme Juliette qu'elle « n'avait pas changé d'un pouce [...] elle avait un peu grandi – très peu –, ses cheveux avaient blanchi, tout le reste, c'est-à-dire tout, était pareil à un point hallucinant » (*LC*, 13).

Ces corpographies sont décrites par Nothomb dans une mise en situation du processus de déséquilibre/rééquilibrage qui meut l'individu à agir dans un sens ou dans un autre. En effet, son personnage se bâtit à partir d'un corps et d'une perception donnés, auxquels se greffent des aspirations de bonheur qui forment et déforment l'image du corps. La corpographie ainsi posée devra bien sûr également se soumettre à l'intelligence que lui renvoie le regard des autres, d'abord celui de son *alter ego* (Léopoldine pour Prétextat, Juliette pour Émile, etc.).

Assurément, le personnage nothombien est en premier lieu son image corporelle et celle-ci se manifeste à la fois comme facteur d'individuation et comme facteur d'appartenance. A travers elle, le personnage se perçoit dans ses possibilités et dans sa contingence et se voit pressenti par l'autre à travers l'imaginaire qui en fixe les normes. La corporalité littéraire codifie le personnage. En tant que porteur d'un signe nothombien pertinent, celui-ci réagit à un imaginaire esthétique, social et éthique déterminé, étayé par des mythes et par des associations nées de la logique de son univers. Notre analyse portera donc sur les significations liées aux différentes corpographies mises en action, puisque chacun des personnages-clés est singularisé par et se conçoit à travers une enveloppe physique qui détermine son rapport à l'Autre et à soi-même.

4. Clés narratives

Une corpographie déterminée spécifie le personnage, l'obésité morbide marque Palamède et Bernardette comme couple pernicieux, le caractère exceptionnel de la beauté de Éthel et de la laideur de Épiphanie en font des idoles médiatiques, l'enfant Prétextat Tach est beauté, jeunesse, talent en puissance. Les particularités corporelles dans les mondes nothombiens deviennent moteur du développement narratif et témoignent d'un temps-espace esthétique et social. C'est ce que nous dit Tach en établissant un parallèle entre la corpographie et le rôle de l'écrivain : « [m]odifier le

regard: c'est ça, notre grand-œuvre » (*HA*, 71). La Beauté est Art. Nous retrouvons donc ici l'idée de Nietzsche (1906: 109) que l'art « doit avant tout embellir la vie, donc nous rendre nous-mêmes tolérables aux autres et agréables si possible ». Le corps obèse, la laideur extrême, la vieillesse dégradante, ou encore le handicap mental (l'Aliénor de *VDH*, la Bernardette de *LC*) sont l'antonyme des corpographies analysées. Contre-pieds dans ce monde dual fait de Bien et de Mal, Nothomb les place comme vecteurs d'un développement narratif dans lequel les pulsions construisent page à page l'horizon d'attente, étayé par des champs lexicaux denses, par l'exagération des traits physiques et psychiques, par la métaphorisation hyperbolique qui conduit à la bestialisation et partant, à la culpabilisation de l'antagoniste. Les correspondances zoomorphistes deviennent réseau coréférentiel et ne tiennent aucunement compte des limites de la bienséance linguistique : la bouffonnerie lexicale qui s'interpose entre la scène posée et le regard du lecteur creuse la distance entre les deux mondes antithétiques, l'être et le vouloir être. Elle sert également de frein à tout épanchement sentimental: l'écrivaine Aliénor, atteinte de « la maladie de Pneux » qui fait d'elle une recluse sévèrement handicapée, se voit ainsi successivement qualifiée de neuneu, d'attardée, de demeurée, de rebus de l'humanité, et de dingue (*VDH*).

Les personnages nothombiens n'ont de sens qu'en couples, qu'ils soient antagoniques (Pannonique/Zdéna, Epiphane/Ethel, Amélie/Fubuki Mori, Textor/Jérôme), ou « îlots de pureté » (Kobialka, 52) fusionnels, tels Tach jeune et Léopoldine, ou le professeur qui dit de Juliette, « je n'avais d'yeux que pour la fillette de six ans avec laquelle je vivais depuis près de soixante ans » (*LC*, 14). Ainsi établissent-ils une logique narrative mue par le binôme pulsionnel Eros-Thanatos.

Cette appréhension du personnage dans sa gémellité donne lieu à trois cas de figure. En premier lieu, Nothomb établit la coïncidence de deux personnages de sexe opposé, ou de même sexe, adoués d'une image corporelle coïncidente, source de bonheur dans une prolongation de l'enfance idéalisée « [j]e, c'était nous deux » (*HA*, 186). Ensuite, cette double construction corpographique peut connoter une dégradation commune, telle celle du couple Bernardin, et devenir un élément codifié de mal-faisance conforme à l'image biblique du serpent pénétrant dans l'Éden. Enfin, ils apparaissent comme couple dissocié, dualité antagonique en même temps que complémentaire, qui se définit par ses idéaux contraires et par des volontés clairement opposées les conduisant à un aboutissement logique de destruction « [n]ous sommes jumeaux, mon amour. Nous nous ressemblons comme le bien ressemble au mal, comme l'ange ressemble à la bête » (*A*, 141). La réalité corporelle, tout en représentant une donnée aléatoire de la matière, est donc perçue par rapport à l'individu qu'elle marque, aussi bien qu'en communion ou en opposition à son double gémellaire. Le couple Bien/Bien, Mal/Mal ou Mal/Bien, hérité du dualisme cosmique zoroastrien, est conduit par les forces de la logique nothombienne, les pulsions. Chez Nothomb, le corps devient support d'aperception holistique.

5. La pulsion de vie

Le personnage nothombien ne serait pas complet sans cet ingrédient que l'auteure considère essentiel à la vie humaine: le plaisir. Et c'est encore chez Nietzsche (2005: 50) que nous trouvons ce devoir de bonheur « [m]on frère, quand tu as du bonheur, c'est que tu as une vertu et rien d'autre chose: tu passes ainsi plus facilement sur le pont ». Amanieux (2005: 22) souligne ce lien en affirmant que cette vision du corps « trouve sa résonance dans *Ainsi parlait Zarathoustra* », livre fondateur pour la romancière dans lequel Nietzsche décrit un corps en transe non gouverné par les préceptes chrétiens. Nothomb elle-même analyse l'importance du plaisir dans sa vie en disant: « [p]etite, j'ai cultivé tous les plaisirs inimaginables, car j'avais constaté que je fonctionnais mieux en état de plaisir » (Amanieux, 2005: 22): certains de ses plaisirs les plus intenses se retrouvent intégrés dans la vie de ses personnages, comme savoir lire à deux ans et ne le dire à personne, la potomanie, le chocolat comme déclencheur de la parole, la présence de sa sœur Juliette... Qu'il s'agisse d'un plaisir quotidien « je perdis mon vernis de civilisation pour un plat traditionnel » (*Ni d'Ève ni d'Adam*, 27) ou d'un acte meurtrier « [é]trangler procure aux mains une impression de plénitude sensuelle inégalable » (*HA*, 185), le plaisir devient justification et but de l'existence humaine. Qu'il soit biologique, esthétique ou intellectuel, il s'affirme comme un devoir envers soi-même. De plus, il abolit les idées reçues en niant la traditionnelle dichotomie entre la raison et les sens « [i]l existe depuis très longtemps une immense secte d'imbéciles qui opposent sensualité et intelligence » (*MDT*, 38-39). Les personnages de Nothomb éprouvent du plaisir à travers des sensations transmises par les mains, le regard, etc. et ils en éprouvent également en analysant la nature de ce plaisir.

L'expression du plaisir est indissoluble de la jouissance des mots et plusieurs des personnages de Nothomb présentent un lien avec l'écriture comme Tach, Émile, ou l'Amélie de *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007: 61) « [q]ue Tokyo s'abrite de l'onde de choc: on allait voir ce qu'on allait voir. Je me jetai sur le papier vierge avec la conviction que la terre en tremblerait ». Cette jouissance peut aussi provenir de la volupté surgie du moment présent; elle se manifeste joyeusement au moyen d'expressions hyperboliques et de démesure « [d]ans le taxi jaune, quand j'aperçus la skyline, je me mis à hurler. Ce cri dura trois ans » (*Biographie de la faim*, 81). L'écriture naît aussi du manque, car le plaisir est ennemi du quotidien, de l'habitude et il est incompatible avec l'abondance. Ainsi, dans l'*incipit* à son douzième roman, elle statue: « [i]l est un archipel océanien qui s'appelle Vanuatu, anciennement Nouvelles-Hébrides, et qui n'a jamais connu la faim ». Île mélanésienne de perpétuel soleil, sa littérature est inexistante, nous dit-elle. La méconnaissance de la faim et des privations fait des habitants de Vanuatu « des baobabs » aux « vastes yeux endormis », incapables d'écriture propre (*Biographie de la faim*, 12). Mais, condition *sine qua non*, plaisir littéraire ou plaisir corporel, le plaisir n'est que l'aboutissement d'une recherche de perfection,

d'absolu, qui naît paradoxalement de l'instant, de l'occasion aussitôt saisie, du futur incertain, pour devenir source de vie.

Chez Nothomb, une des facettes du plaisir est sans conteste la jouissance narcissique, « bonheur élationnel et toute-puissance » (Grundberger, 1962: 13). Pour suite récurrente de perfection, le plaisir esthétique lié à la beauté et à la jeunesse permet à l'individu de crépiter d'un feu sacré et de « tutoyer la divinité » (VDH, 22). Cependant, dans le monde nothombien, il représente aussi un lieu sans issue, car il installe un désir de pérennité qui détruit toute autre pensée ou passion. Partant, les enfants chez qui s'unissent le Bien et le Beau s'immobilisent dans leur corpographie, quel qu'en soit le prix. Plusieurs des personnages nothombiens (Tach et Léopoldine, Plectrude, Zoïle, le je de *Biographie de la faim*) s'internent dans la spirale des compulsions anorexiques où le plaisir surgit de la maîtrise du corps et de la négation de la faim (Rice, 2005: 172). Ce point de vue rejoint celui de Proïa (2003: 203) qui constate que « le raccourci qui mène [...] à une vision tautologique du corps en le proclamant seul lieu d'élection valable dans la quête (toujours illusoire) du paradis perdu de la petite enfance (liberté, absence de responsabilité, temporalité de l'instant), ne peut que déboucher sur une impasse ». En détournant les yeux de la lente dégradation de leur beauté, ils refusent d'être confrontés à une laideur croissante, ils deviennent laids pour ne pas cesser d'être beaux, paradoxe que Zoïle reconnaît en déclarant: « [j]'ai vécu à seize ans la disparition de l'appétit [...]. Un garçon de 1.75 mètre pesant 40 kilos est un spectacle repoussant ». Plaisir et souffrance deviennent interactifs et interdépendants dans la mesure où l'un succède irrémédiablement à l'autre dans un aller-retour inévitable.

Nothomb fait également coexister le plaisir et la souffrance dans l'expérience amoureuse, dans les voluptés de laquelle la fillette belge, confinée à l'intérieur des murs d'un ghetto européen en Chine, s'exclame: « ma bien-aimée, si tu pouvais éprouver pour moi le dixième de ce que j'éprouve pour toi, tu serais heureuse de souffrir, à l'idée du plaisir que tu me ferais en souffrant » (*Le sabotage amoureux*, 1993: 50). L'idée du plaisir est déjà le plaisir, et la faim l'est de même dans sa non-satiété, en tant que moteur de contrôle du corps. Dans un sens plus large, la faim nothombienne est pulsion de vie essentielle: faim multiple de l'âme dans sa quête de bonheur et du cœur au contact de son *alter ego*. Ce besoin d'absolu peut également s'exprimer par un code rudimentaire, l'opposition besoins élémentaires du corps et littérature. Ainsi Marina, la jeune étudiante universitaire dont la vie est interrompue par l'hiver et la guerre (*LCO*), renie de la littérature en reconnaissant: « [q]uel livre, quelle phrase de quel livre vaut qu'on lui sacrifie un instant, un seul instant de chaleur physique ? ».

Voilà donc les éléments qui conforment la pulsion de vie des mondes nothombiens. Dans son univers clos, le personnage règne sur une société invisible qu'il antagonise ou qui l'indiffère. La logique nothombienne exige que ce rayonnement

s'appuie sur des règles propres: les individus choisis n'auront pas d'enfants. Pas d'enfants de ces enfants « [L]es anges n'ont pas d'enfant, Juliette non plus. Elle est son propre enfant – et le mien » (*LC*, 60). Le couple n'est alors redevable envers personne, si ce n'est l'un envers l'autre. Esprits libres, ils apparaissent en marge d'un groupe social déterminé, volontairement ou par imposition, mais dès lors que leur corpographie se modifie et devient signe nouveau, nulle croyance affective, nulle tradition sociale, nulle conviction idéologique ne les soutient. Le signe antagonique, sous les traits de la laideur, la vieillesse, du désespoir, relève de la pulsion contraire. La pulsion de mort peut alors se manifester.

6. La pulsion de mort

Nothomb fait dire au personnage central de *Cosmétique de l'ennemi*: « [c]e n'est que le premier mort qui compte. C'est l'un des problèmes de la culpabilité en cas d'assassinat » (*CDE*, 24). La complexité des pulsions humaines, c'est encore Nietzsche qui nous permet de la pressentir dans sa métaphore de la caverne de Zarathoustra:

Ma caverne est grande et profonde et elle a beaucoup de recoins ; le plus caché y trouve sa cachette. Et près de là il y a cent crevasses et cent réduits pour les animaux qui rampent, qui voltigent et qui sautent. (Nietzsche, 1894: 391).

Dans l'œuvre de Nothomb, la pulsion de mort surgit comme une inévitabilité, d'une crevasse ignorée, dans une multitude de motifs narratifs distincts. Nous avons rassemblé dans ce troisième tableau les différents personnages concernés :

Tableau synoptique 3: Personnages et pulsion de mort

Œuvre	Personnages
<i>HA</i>	Léopoldine, Prétextat
<i>LCO</i>	Marina, Daniel, le Professeur
<i>LC</i>	Émile
<i>A</i>	Epiphane
<i>MDT</i>	Amélie
<i>CDE</i>	Textor Texel, Jérôme August
<i>RDNP</i>	La mère, le père, Fabian
<i>AS</i>	Les captifs, Pannonique
<i>JDH</i>	Hirondelle, Parents, Autres
<i>VDH</i>	Zoïle, Autres
<i>UFV</i>	Melvin Mapple

Nothomb assure un enchaînement fatidique qui conduit le personnage à donner libre cours à la pulsion de mort. Indépendamment de tout impératif moral, le plaisir, comme devoir, conditionne et justifie le passage à l'acte. Ce qui reste à découvrir dans ce dénouement fatidique, ce sont les nouvelles frontières identitaires de chacun des personnages qui abandonne son statut d'individu rayonnant. Le libre

arbitre qu'il exerce réflexivement, comme si le temps de la réflexion était le temps de la métamorphose, se reconnaît alors dans cette nouvelle donne et y prélève sa détermination.

Pourquoi tuer ? Dans la volonté de mort qui guide un personnage, la valeur qu'il concède à la vie, à sa vision de la vie, est bien ce qui conduit la création nothombienne à sa perte. Pour cela, l'auteure réintroduit le mythe de Chaos, gouffre sans fond qui fascine et dérègle les sens. Dans *Les Catilinaires*, le temps du chaos est le temps du monstre, des horloges omniprésentes des Bernardin, des 4 à 6 chez le professeur, et Palamède Bernardin est l'élément perturbateur de la mécanique diégétique. Si, dans les récits classiques, le monstre permet au héros de vaincre des épreuves qui lui permettront de compléter sa quête, la présence d'un monstre dans ce roman-ci détruit non seulement le couple Émile/Juliette et leur univers harmonieux, il fausse également la perception du bien et du mal d'Émile. Le professeur sera peu à peu amené à percevoir son envahissant voisin comme une menace contre laquelle il est impératif de se défendre: « [j]e l'avais d'abord cru inactif parce qu'il restait des heures à ne rien faire. Ce n'était qu'une apparence: en réalité, il était en train de me détruire » (*LC*, 84). La pulsion de mort devient donc arme légitimée de survie. Juliette, étrangère à ce raisonnement, et inconsciente de la décision prise par son mari, se transformera en sa conscience et son juge. Les deux se verront alors catapultés hors du cercle de grâce. Quant à la double corpographie de *Journal d'Hirondelle*, celle d'un coursier fou d'amour et celle d'Hirondelle, tueur à gages, elle met en scène une identité éclatée, nouvelle corpographie qui repose sur le vide :

On se réveille dans l'obscurité sans plus rien savoir. Où est-on, que se passe-t-il ? L'espace d'un instant, on a tout oublié. On ignore si l'on est enfant ou adulte, homme ou femme, coupable ou innocent. Ces ténèbres sont-elles celles de la nuit ou d'un cachot ? On sait seulement ceci, avec d'autant plus d'acuité que c'est le seul bagage: on est vivant. On ne l'a jamais tant été: on est vivant. En quoi consiste la vie en cette fraction de seconde où l'on a le rare privilège de ne pas avoir d'identité ? En ceci: on a peur (*JDH*).

Dans le cas de Fabien (*RDNP*), personnage secondaire devenu accessoire, son meurtre est causé par un manque d'élévation dans un monde peuplé d'êtres d'exception. C'est son meurtrier qui nous en donne la clef: « [j]'ai eu raison de tuer Fabien. Il n'était pas mauvais, il était médiocre ».

Aucune des barrières morales et sociales habituelles n'est prise en considération dans le passage à l'acte de la pulsion de mort « [l]e sens moral disparaît au-delà » d'un certain seuil (*Péplum*, 30). Aucune anticipation des conséquences possibles du meurtre ne fait douter les acteurs. Chaque personnage est isolé, en scène. Le libre arbitre absolu.

En une instrumentalisation liminaire de l'acte de mort, Nothomb introduit de façon récurrente la symbolisation de la main. Le corps est la main mise en avant, moteur de la jouissance d'écrire, et aussi instrument de mort (*HA, A, LC*). La main transforme la *voluntas necandi* en *voluptas necandi*. Dans le couple gémellaire adolescent, la pulsion se transforme en pacte de mort, méthodique et inéluctable : Prétextat Tach en assure la mise en scène et ne laisse à Léopoldine aucune alternative. C'est ce que lui reproche Nina, le personnage-conscience, « vous jurez et faites jurer à Léopoldine que si l'un des deux trahit sa promesse et devient pubère, l'autre le tuera, purement et simplement » (*HA, 135*). Pour eux deux, le passage à la puberté est une forme de mort, une mort subie, il faut donc lui préférer une mort provoquée, la deuxième mort précède ici la première, celle-ci voulu et consciente. Pour Tach, la conjonction Eros-Thanatos dans l'acte de mort est indissoluble et lui fait dire : « en étonnant Léopoldine, mon plaisir fut la grâce concomitante au salut de mon aimée » (*HA, 186*). Si Tach ne trouve pas le courage de conclure le pacte et de se donner la mort, il n'en meurt pas moins en se métamorphosant en une corpograhie répulsive. L'obésité, pour Tach, comme pour le soldat Melville Mapple (*UFV*), représente par conséquent une version pusillanime, lente, douloureuse, passive de la pulsion de mort.

De la même façon, le désir de mourir, l'idée de suicide, est un motif narratif réitératif dans *Hygiène de l'assassin*, *Les combustibles*, *Métaphysique des tubes*, *Une forme de vie* et *Biographie de la faim*. Elle peut émerger des affres de l'anorexique pour qui « [l]a faim fut lente à mourir [...]. J'avais tué mon corps » (*Biographie de la faim, 166*). Cette pulsion apparaît aussi comme un choix naturel pour l'enfant en bas âge, inconscient dans l'approche du néant, une soumission aux circonstances qu'il ne conçoit pas comme limites, dans un espace culturel où la pulsion de mort fait partie d'une vision du monde :

Je compris que j'étais en train de me noyer. Quand mes yeux sortaient de la mer, je voyais la plage qui me paraissait si loin, mes parents qui siestaient et des gens qui observaient sans bouger, fidèles au vieux principe nippon de ne jamais sauver la vie de quiconque, car ce serait le contraindre à une gratitude trop grande pour lui (*MT, 78-79*)

Une mort sans connotations comme aboutissement du raisonnement logique. Dès lors, le désir d'autodestruction cesse d'être effrayant et devient sensé par analogie. On le compare à ce qui est familier, aux images religieuses par exemple,

– Oui. C'est parce qu'il est cloué sur le bois. Les clous, ça le tue. Cette explication me parut recevable. L'image n'en était que plus formidable. Donc, Jésus était en train de mourir devant une foule et personne ne venait le sauver ! (*MT, 83*).

Le processus du passage de la vie à la mort, vu par le tout jeune enfant voulant disparaître dans l'étang aux carpes, pour qui le concept de suicide n'existe pas, devient alors interminable et magnétique pour le mourant aussi bien que pour les témoins :

Il n'y a pas plus fascinant que l'expression d'un être humain qui vous regarde mourir sans tenter de vous sauver [...]. Ce qui me soulage le plus, dans ce qui m'arrive, c'est que je n'aurai plus peur de la mort (*MT*, 160).

Nous retrouvons cette pulsion dans la tradition japonaise qui a bercé l'enfance de Nothomb, notamment dans celle du samouraï dont le code d'honneur exige l'éventration, rituel évoqué par Nothomb dans *Ni d'Eve ni d'Adam*. Cependant, la pulsion de mort ne conduit pas forcément à la destruction du corps, elle mène parfois à celle des sens. Le héros anonyme de *Journal d'Hirondelle* décide de tuer toute sensation pour éviter la souffrance. Son « suicide sensoriel » est aussi le choix que font les trois universitaires prisonniers dans le huis-clos d'une pièce glacée (*LCO*), afin d'échapper à la lente agonie du froid qui les transporte dans l'univers sartrien, « [l]'enfer, c'est le froid » (*LCO*, 57). Conséquence de la lâcheté des autres et de la disparition progressive de tous les livres, leur raison de vivre disparue, ils choisissent la mort sous le tir des snipers.

7. La mise en fiction de la mort

Rappelons que d'une manière générale, « la création artistique, qui revient à préférer l'ombre à la proie, l'imaginaire au réel, et qui met à contribution *homo demens* plutôt qu'*homo sapiens*, procède électivement de la pulsion de mort, tout comme le langage, et a fortiori l'intelligence » (Thévoz, 2003: 10). Pour cela, la « fictionnalisation » de la mort répond à un code symbolique déterminé. Elle construit un sujet dont l'univers se réduit peu à peu à un seul objet: la quête d'une représentation du monde qui n'est accessible qu'à travers la destruction de l'obstacle. L'exclusion de l'enfance, motif récurrent dans l'œuvre nothombienne (*HA*, *Biographie de la faim*, *LC*), représente une première mort « [i]gnorez-vous que les filles meurent le jour de leur puberté ? Pire, elles meurent sans disparaître » (*HA*, 164). Code symbolique aussi dans le rapport à l'écriture, omniprésent dans ses œuvres (*LCO*), dans la pulsion de vie qui introduit la pulsion de mort tel un rite de passage (*HA*, *LCO*, *RDNP*, *JDH*). Pour la mise en fiction de cette pulsion, *Journal d'Hirondelle* (rappelons que Hiron-delle a fait de la mort son métier) construit un réseau symbolique multiple fait de nourriture, d'anthropophagie, de mort métaphorique et d'union fatidique, et introduit le biais de l'écriture comme espace multiface dans les lignes finales de l'épilogue: « [j]e meurs de l'avoir mangée, elle me tue dans mon ventre, en douceur, d'un mal aussi efficace que discret. Je trépane main dans sa main puisque j'écris : l'écriture est le lieu où je suis tombé amoureux d'elle. Ce texte s'arrêtera au moment exact de ma mort ». L'humour et la dérision, traits inhérents au style nothombien, peignent le

développement narratif de façon souvent décisive. Partant, l'auteure reprend de façon humoristique le motif de la mort diégétique en trucidant l'auteur fictionnel qui porte son nom (*RDNP*), ou encore en faisant disparaître la plus haute institution littéraire de France dans un essai philosophique futuriste, « l'Académie française a procédé à un suicide collectif : le 15 janvier 2145, les quarante académiciens en habit vert se sont jetés dans la Seine » (*Péplum*, 87).

Quand la pulsion de mort devient thème principal (*AS, A*), l'auteure l'encadre d'une réécriture du mythe du Minotaure en s'emparant de certains rituels médiatisés qui interpellent puissamment le lecteur contemporain. On y retrouve ainsi les gestes codifiés de la corrida (*A, AS*) :

Elle ferma les yeux pour ne pas voir ma bouche baiser la sienne.
Elle ne vit pas non plus mes mains s'emparer du diadème de taureau et lui enfoncer les cornes dans les reins (*A, 152*).

Comme un épisode de déraison de la culture regardée, Nothomb reprend les spectacles de télé-réalité (*AS*) et les mène à leur aboutissement logique de démesure et d'épouvante en pervertissant les courants doxiques les plus médiatiques, tels la déshumanisation, la vision manichéenne de la société, la pression du groupe sur l'individu, la soumission au plus fort... . Pour ce faire, elle introduit des éléments narratifs traditionnels d'époques antérieures en une anachronie significative: le vote du public décidant de l'élimination d'un participant, la théâtralisation de la mort dans les jeux de cirque, les prisons-wagons à bestiaux, les kapos, parce que, fait-elle dire à un des personnages « C'est ce que veulent les gens [...]. Le chiqué, le mièvre, c'est fini » (*AS, 12*). Dans un de ses derniers romans, *Le voyage d'hiver*, elle fictionnalise le thème de l'attentat terroriste et de l'auto-immolation, son personnage n'appartenant cependant à aucun groupe et n'obéissant à aucune idéologie répertoire. Elle en fait donc une relecture gidienne de l'acte gratuit :

[...] je ne suis pas un terroriste. Un terroriste agit au nom d'une revendication. Je n'en ai aucune. Je ne suis pas mécontent de me distinguer radicalement de cette pègre qui cherche un prétexte à sa haine. (*LVH, 27*)

Ceci faisant, Nothomb intègre le thème de la haine médiatisé, depuis une vingtaine d'années, aussi bien dans les faits sociaux que dans le cinéma, notamment dans *La haine*, de Mathieu Kassovitz (1995) et dans la littérature dite « des banlieues », par exemple *Kiffe kiffe demain* de Faiza Guène (2002). Elle construit un personnage mu par la pulsion la plus épurée :

Il m'a suffi de conserver intact l'élan de ma haine, de ne pas le laisser s'affadir et ralentir et s'affaïsser en un faux oubli de pourriture (*LVH, 28*).

L'aphorisme de Oscar Wilde selon lequel « [c]hacun tue ce qu'il aime » constitue le fil narratif d'un autre de ses romans, *Attentat* (23). Loin du cliché victorien

pulsion de mort-désir extrême de possession, la mort n'est pour le personnage central que la manifestation dissociative d'un esprit déchiré entre ses instincts et ses convictions religieuses. Textor le janséniste oppose aux dogmes chrétiens la raison de l'ennemi intérieur :

Sachez qu'il est très dur de découvrir la nullité de Dieu et, pour compenser, la toute-puissance de l'ennemi intérieur. On croyait vivre avec un tyran bienveillant au-dessus de sa tête, on se rend compte qu'on vit sous la coupe d'un tyran malveillant qui est logé dans son ventre (*CDE*, 30-31)

Cette idée est reprise plus tard quand Textor reproche à Jérôme Angust de représenter « la partie de toi qui ne se refuse rien » (*CDE*, 114). Au-delà de la dualité Bien/Mal héritée du christianisme, et avant lui, de la pensée zoroastrique, la pulsion de mort est l'expression ultime du rapport du sujet à son objet étant donné que le premier réduit le second au néant dans une remise en question identitaire. C'est ce même motif narratif cher à Nothomb qui oppose dans la bouche d'Émile, le vieux professeur de grec et de latin, l'aphorisme de l'incipit « [o]n ne sait rien de soi » à celui de l'épilogue « [j]e ne sais plus rien de moi » (*LC*).

Conclusions

Terminons donc notre étude en reprenant l'idée de Roland Barthes (1953: 15-16) concernant l'écriture, sujet cher à Nothomb, selon laquelle « [c]omme Liberté, l'écriture n'est donc qu'un moment. Mais ce moment est l'un des plus explicites de l'Histoire, puisque l'Histoire, c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix ». La mise en fiction du corps humain trace chez Nothomb des absolus du beau et du laid avec lesquels il n'est pas possible de transiger. Elle participe de la réécriture transgressive et rompt les limites conventionnelles de l'affectif et du cognitif. La beauté idéale de certains des personnages de Nothomb fait d'eux une œuvre d'art à l'image du concept nietzschéen. Cette fonction d'esthétisation de la réalité par l'art, que nous retrouvons aussi dans Proust, est ce qui donne tout leur sens à ces corpographies extrêmes.

Cette étude a dégagé les constantes associées au corps qui sillonnent l'œuvre d'Amélie Nothomb. Si l'on examine son œuvre strictement fictionnelle, le personnage protagoniste est essentiellement jeune, mince, idéalement beau, et sans enfants, ce qui équivaut dans son œuvre autobiographique, au profil des personnes qui lui sont le plus chères. Il ne s'agit aucunement pour Nothomb de reprendre le thème omniprésent aujourd'hui de la mise en culture du corps. Ses personnages n'agissent pas en fonction d'une société et de sa doxa, mais obéissent à une logique narrative interne telle que la leur dicte leur volonté de vivre et leur libre arbitre. Dans un premier temps, le personnage est posé dans une corpographie qui le signifie dans son rapport à un double mimétique ou antagonique. Parallèlement, il est attrapé dans un

ancrage spatial qui devient inexorablement huis clos à mesure que la tension narrative l'y conduit et que ses relations avec son groupe ou son double gémeaire se dégradent. La pulsion de vie mène le personnage à réifier son double ou à animaliser son antagoniste à mesure que son espace est menacé. Pour ce faire, Nothomb se situe dans la vision des sociétés primitives, qui « font du corps une partie intégrante du social [...] ». Dans toute 'pensée sauvage' qui est aussi une pensée du double, à différents niveaux de la réalité, antinomiques pour nous, sont appréhendés dans une même cohérence d'ensemble » (Saliba, 1999) et ses personnages répondent aux impératifs les plus rudimentaires et les plus exigeants, la vie et la mort. Cependant, Nothomb ignore tabous et interdits dans son univers fictionnel.

La recontextualisation des mythes et la reprise iconoclaste des valeurs, des textes fondateurs, et même des textes contemporains, font s'estomper les lisières entre catégories universelles traditionnellement associées à la représentation corporelle qui se sémiotise par l'acte d'écriture. La pulsion de vie, inscrite dans des manifestations souvent inhabituelles du plaisir, se projette jusque dans la pulsion de mort en un jeu d'oppositions et de complémentarités qui sous-tend et engage une prise de conscience de soi. La pulsion de mort n'est souvent que poursuite du bonheur, ce mirage d'un Nirvâna inatteignable enfoui dans chaque individu, et rejoint la quête du plaisir dans une volonté de dépasser les positions dichotomiques et les dogmatismes réducteurs pour dessiner l'esthétique nothombienne dans sa logique et sa démesure.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMANIEUX, Laureline (2005): *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Paris, Albin Michel.
- ANDRIEU, Bernard (2007): « Les rayons du monde: l'espace corporel avec M. Merleau Ponty ». Disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00447823/document>.
- ANDRIEU, Bernard (2008): *Encyclopédia Universalis*. Disponible sur http://www.universalis.-fr/recherche/?q=corps&btn_recherche.
- ANDRIEU, Bernard et Gilles BOËTSCH (2008): *Dictionnaire du corps dans les sciences sociales*. Paris, CNRS Editions.
- BARTHES, Roland (1970): « L'Étrangère ». *La quinzaine littéraire*, 94. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1953): *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil (1972). Disponible sur http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__le_degre_zero_de_lecriture__fr.htm#1.
- BERGSON, Henri (1939): *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris, PUF. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k20535d/f1.image>.
- BOURDIEU, Pierre (1997): « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 14/14, 51-54.

- BOYER-WEINMANN, Martine (2005): *La relation biographique: enjeux contemporains*. Ceyzérieu, Editions Champ Vallon.
- BUGNOT, Marie-Ange (2010): « Tournant de vie et frontières identitaires au féminin dans *Truismes, Ni d'Ève ni d'Adam* et *Trois femmes puissantes* ». *Dialogues francophones*, 16, 367-380.
- BUGNOT, Marie-Ange et Carmen CORTÉS (2009): « Le monde selon Janus, l'Ailleurs chez Amélie Nothomb ». *Dalhousie French Studies*, 86, 95-104.
- CASH, Thomas F. (2004): « Body image: past, present, and future ». *Body Image*, 1/1, 1-5.
- DEMOULIN, Christian (2001): « Suicide et pulsion de mort ». *Psychoanalytische Perspectieven*, 43-44, 123-131.
- DESMURS, Aleksandra (2009): *Le roman Hygiène de l'Assassin: Foyer Manifestaire de l'œuvre d'Amélie Nothomb*. Paris, Éditions Praelego.
- DUMOULIÉ, Camille (2006): « Antonin Artaud et la psychanalyse: pulsion de mort et 'trou-pulsion' de vie ». *Revue Silène*, sn, sp. Disponible sur http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_74.pdf.
- DURAND, Gilbert (1994): *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris, Hatier.
- FLAUGH, Christian (2006): « On Normalities: Narratives of Bodies, Ability, and Freaks of Culture in Twentieth-century Francophone Literature ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 10/2, 217-225.
- GANNIER, Odile (2007): « Littératures à stéréotypes. Réflexion sur les combinaisons narratives ». *Loxias*, 17, 2-5.
- GARCÍA, Rodrigo (2004): « 'Être' ou 'avoir' un corps: intention implicite d'échapper à la condition humaine ». *Phares*, 5, 107-125.
- GRUNDBERGER, Bela (1962): « Considérations sur le clivage entre le narcissisme et la maturation pulsionnelle ». *Revue française de psychanalyse*, 26, 179-209.
- KOBIALKA, Margaux (2004): *La création d'Amélie Nothomb à travers la psychanalyse*. Paris, Le Manuscrit.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS (2007): *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF.
- MICHELI-RECHTMAN, Vannina (2002): « Anorexie et pulsion de mort: une perspective lacanienne ». *Analyse Freudienne Presse*, 2/6, 145-151.
- NIETZSCHE, Friedrich (1906): *Humain, trop humain. Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, V. Paris, Société du Mercure de France. Traducteur: Alexandre-Marie Desrousseaux. 7^e éd.
- NIETZSCHE, Friedrich (1894): *Ainsi parlait Zarathoustra*, Leipzig, C.G. Naumann. 6^e éd. Disponible sur https://www.ebooksgratuits.com/pdf/nietzsche_ainsi_parlait_zarathoustra.pdf.
- NOTHOMB, Amélie (1992): *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1993): *Le Sabotage amoureux*. Paris, Albin Michel.

- NOTHOMB, Amélie (1994): *Les Combustibles*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1995): *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1996): *Péplum*. Paris, Albin Michel
- NOTHOMB, Amélie (1997): *Attentat*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1998): *Mercur*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1999): *Stupeur et Tremblements*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2000): *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2001): *Cosmétique de l'ennemi*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2002): *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2003): *Antéchrista*. Paris, Albin Michel
- NOTHOMB, Amélie (2004): *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel
- NOTHOMB, Amélie (2005): *Acide sulfurique*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2006): *Journal d'Hirondelle*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2007): *Ni d'Ève ni d'Adam*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2009): *Le voyage d'hiver*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2010): *Une forme de vie*. Paris, Albin Michel.
- PROÏA, Stéphane (2003): « Destin du corps dans la cité: Narcisse aux deux visages ». *Quasi-modo*, 7, 203-222.
- RICE, Alison (2005): « Que faire du corps ? La maîtrise de soi dans *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb ». *Nouvelles études francophones*, 20/ 2, 171-183.
- SALIBA, Jacques (1999): « Le corps et les constructions symboliques ». *Socio-anthropologie*, 5, en ligne. Disponible sur <http://socio-anthropologie.revues.org/47>.
- SLATMAN, Jenny (2004): « L'imagerie du corps interne ». *Methodos*, 4, en ligne. Disponible sur <http://methodos.revues.org/133>.
- THEVOZ, Michel (2003): *L'esthétique du suicide*. Paris, Les Editions de Minuit.

La potencia de la copia: una lectura agambeniana de la poética de Gustave Flaubert

Jorge Luis Caputo

Universidad de Buenos Aires – CONICET

jorgeluiscaputo@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la poética de Gustave Flaubert a partir de algunos de los conceptos filosóficos propuestos por Giorgio Agamben. En este sentido, consideramos que la obra narrativa de Flaubert hace del problema filosófico de la potencia una dimensión fundamental del relato (tal y como lo desarrolla Agamben en textos como *La potencia del pensamiento* o *Bartleby o de la contingencia*). Esto se puede constatar en un nivel temático (la eclosión de la vida que supera cualquier forma en *La Tentation de Saint Antoine*, por ejemplo), pero también en un nivel formal-gramatical (uso del condicional como forma gramatical preferida por la potencia). Sin embargo, paradójicamente la potencia se expresa aun más en *Bouvard et Pécuchet* a través de la copia de los dos empleados.

Palabras clave: Gustave Flaubert. Giorgio Agamben. Potencia. Copia. *Bouvard et Pécuchet*.

Résumé

Cet article vise à analyser la poétique de Gustave Flaubert en prenant en considération quelques concepts philosophiques fournis par Giorgio Agamben. Dans ce sens, nous proposons que l'œuvre narrative de Flaubert fait du problème philosophique de la puissance (tel qu'il est développé par Agamben dans des textes comme *Le pouvoir de la pensée* ou *Bartleby ou de la contingence*) une dimension fondamentale du récit. Cela peut être constaté dans un niveau thématique (l'éclosion de la vie qui dépasse toutes les formes dans *La Tentation de Saint Antoine*, par exemple) mais aussi dans un niveau formel-grammaticale (usage du conditionnel comme forme grammaticale privilégiée de la puissance). Nonobstant, c'est surtout dans *Bouvard et Pécuchet* que la puissance s'exprime, et cela d'une façon paradoxale, dans la copie des deux cloportes.

Mots-clé: Gustave Flaubert. Giorgio Agamben. Puissance. Copie. *Bouvard et Pécuchet*.

Abstract

The aim of this article is to analyse the poetics of Gustave Flaubert from the point of view of Giorgio Agamben's concept of potentiality. In this regard, it can be said that the

* Artículo recibido el 21/12/2015, evaluado el 2/03/2016, aceptado el 24/05/2016.

novels of Flaubert make of the philosophical problem of potentiality (as developed by Agamben in such articles as «The power of thought» or *Bartleby or on contingency*) a basic dimension of the literary construction. This is true in a thematic level (for instance, the multiplication of life forms in *La Tentation de Saint Antoine*) but also in a formal level (the use of conditional mode as a grammatical device to express potentiality). Paradoxically, it is by means of Bouvard and Pécuchet's copy that potentiality finds its most distinctive form in Flaubert's work.

Key words: Gustave Flaubert. Giorgio Agamben. Potentiality. Copy. *Bouvard et Pécuchet*.

0. Introducción

Desde sus inicios, la obra de Giorgio Agamben ha hecho de la reflexión en torno al arte uno de sus motivos más constantes y fecundos. Más allá de tomarlo como un objeto particular de especulación intelectual correspondiente *grosso modo* a las fronteras de la Estética, el proyecto agambeniano se ha definido por el intento de rastrear en las operaciones artísticas algunas de las preguntas fundamentales de la filosofía, formuladas a veces antes, a veces mejor. Entre esas líneas directrices, la investigación en torno a la cuestión de la *potencia* es sin dudas la más relevante y la que modela la fisonomía característica del pensamiento de Agamben, al menos hasta la constitución del ciclo *Homo sacer* (con el que, por otra parte, está inextricablemente vinculado) en la década de 1990.

En particular, la literatura (entendida esta en un sentido amplio, por cuanto la categoría misma es problematizada por Agamben) aparece siempre para el italiano como una tradición desafiante a la que confrontar: Kafka, Dante, Walser, Caproni, Baudelaire, los stilnovistas (el desorden es *solo* aparente porque esa tradición es lábil y no se constituye de acuerdo con la cronología) son algunos de los escritores y poetas que reclaman insistentemente su atención. Como puede verse, Gustave Flaubert no aparece entre ellos. Si se confeccionara una lista de las ocasiones en que el filósofo menciona al novelista o su obra, esta sería más bien breve: *La Tentation de Saint Antoine* (1874) es referida en el artículo de juventud «La 121 Jornada de Sodoma y Gomorra» (Agamben, 1966) en el contexto de una discusión sobre el teatro de Antonin Artaud; una nota al pie en «Los fantasmas de Eros» (texto incluido en *Estancias*), da cuenta de San Antonio (y de Flaubert) como ejemplo de una subjetividad asediada por las imágenes de la fantasía (Agamben, 2006 [1977]: 28); finalmente, en *Bartleby o de la contingencia* (Agamben, 2009 [1993]: 96) Bouvard y Pécuchet son incluidos, junto con el personaje de Melville, en un catálogo de escritores célebres de la historia literaria. Esta exigua presencia es, sin embargo, reveladora. Señala, por un lado, el lugar más bien secundario que la filosofía del siglo XX (exceptuando quizás a Sartre y, en los últimos años, Rancière) ha asignado al autor de *Madame Bovary* como objeto

de indagación frente a, por ejemplo, la centralidad de un Baudelaire¹. Por otra parte, es tanto más significativa por cuanto puede afirmarse que Flaubert hace del problema de la potencia un elemento vertebrador de su práctica literaria.

El objetivo de este artículo es pues observar la poética de Gustave Flaubert a través del prisma de ese fundamental concepto agambeniano, no para ver en aquella apenas una ilustración más o menos acabada de la pertinencia de la teoría sino a efectos de describir los sentidos en que una y otra se iluminan mutuamente. Se trata, en definitiva, de desandar los caminos de la lectura filosófica que tradicionalmente ha fijado a Flaubert bajo el rótulo de un esteticismo quietista sin mayores peligros para la institución artística, y entender por el contrario su escritura como un auténtico experimento que toma a su cargo, de manera consciente, la situación paradójica del lenguaje literario en el mundo contemporáneo. En un primer momento, analizaremos algunas de las implicancias de la noción de potencia tal como esta se manifiesta en el ensayo sobre *Bartleby*, donde la figura de Flaubert como “contraejemplo” argumentativo resulta más notoria. A partir de allí, se verá de qué modo la copia se vuelve en *Bouvard et Pécuchet* no una simple instancia de repetición, como parece sostener Agamben, sino un instrumento en la búsqueda de la pura potencia: instrumento que, asimilando la condición aporética de la literatura, permite evitar el silencio del nihilismo. Por último, se desplegarán algunos de los mecanismos con los que Flaubert hace de la experiencia de la potencia una dimensión fundamental del relato. En efecto, sus textos configuran a menudo, bajo la forma de imaginaciones o esperanzas que se aplican a todo el decurso temporal (presente, futuro, pasado), una línea alternativa a la de los eventos propiamente acontecidos. Este verdadero fantasma de la posibilidad que obsesiona a los personajes se expresa fundamentalmente bajo la forma de un «poder haber sido» que resulta provechoso examinar con las categorías de Agamben. De tal modo, proponemos que el uso flaubertiano del condicional verbal es una de las principales configuraciones lingüísticas que adopta la expresión de la potencia.

1. Escritura y potencia: la copia de Bouvard y Pécuchet como salvación de los fenómenos

El trabajo de Agamben con la idea de potencia se inscribe dentro de la distinción establecida por Aristóteles entre *dynamis* y *enérgeia*, par conceptual al que reformula de manera *sui generis*. Los matices y usos que adquiere esta noción a lo largo de su obra son múltiples² pero, en lo esencial, puede afirmarse que todo el esfuerzo del italiano está orientado a promover una primacía de la potencia frente al acto. Si históricamente la filosofía occidental ha pensado la potencia desde un punto de vista teo-

¹ Como veremos, Agamben continúa aquí el sendero trazado por Walter Benjamin.

² En *La potencia del pensamiento* (2005), selección de artículos publicados desde 1984 hasta 2004, puede verse la extensión y variación del concepto. Hay traducción española: *La potencia del pensamiento* (2007).

lógico, como una función ancilar relevante *solo* por su poder llegar a ser acto, Agamben establecerá como eje de su programa intelectual la investigación de una *dýnamis* considerada independientemente de la *enérgeia*. Desde este punto de vista, su interés se centra en una potencia que puede *no* devenir acto y que se convierte, por lo tanto, no en la disponibilidad de un “poder hacer” (tal su definición tradicional) sino en la posesión de una privación, de un “poder no hacer”: se llega así a concebir la paradójica experiencia de una potencia que es su propia impotencia (Agamben, 2007: 360).

Se comprende la importancia de este cambio de perspectiva para las cuestiones de poética, considerando el término en su sentido etimológico (*poiesis*): si el pasaje de la *dýnamis* a la *enérgeia*, de la *potentia* al *actus*, se refleja en el impulso del artista que moldea su material o en la mano del escritor que da origen a un discurso, entonces pensar la potencia en sí, fuera de toda finalidad, implica poner en crisis el estatuto del acto de creación y la idea misma de obra. En su ensayo *Bartleby o de la contingencia*, Agamben (2009 [1993]: 96) llevó a fondo esta operación al considerar el personaje de Melville como símbolo de una potencia que se resiste a pasar al acto: dentro del conjunto de amanuenses que pueblan la literatura occidental (Akakij Akakievic, Simon Tanner, el Príncipe Mishkyn, Bouvard y Pécuchet, entre otros), Bartleby se destaca por su negativa a seguir copiando. En ese gesto se cifra para Agamben una arriesgada transformación ontológica por la cual Bartleby, traspasando los límites del universo literario, pasa a formar parte de una constelación filosófica que, de Aristóteles a Leibniz, ha pensado las diversas modulaciones del problema de la potencia: “Como escriba que ha dejado de escribir [Bartleby] es la figura extrema de la nada de la que procede toda creación y, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta” (Agamben, 2009: 111). Al renunciar a escribir, Bartleby encarna una potencia de no ser cuya imagen es una página en blanco y que se expresa en su célebre *dictum*, “preferiría no hacerlo” (*I would prefer not to*), fórmula a mitad de camino entre la afirmación y la negación a la que Agamben coloca en relación directa con el *ou mállon* (“no esto más que aquello”) que condensa la doctrina de los escépticos (Agamben, 2009: 114).

Ahora bien, aun sin plantearla nunca en términos estrictamente filosóficos, la cuestión de la potencia puede rastrearse en Flaubert al menos en tres sentidos diferentes, siempre vinculados a diversos aspectos de la creación literaria. Aparece, primeramente, como pregunta acerca de la disponibilidad de la potencia *de escribir*: su correspondencia, registro detallado de las penurias implicadas en el proceso de escritura, está ritmada por expresiones de desconfianza hacia las propias capacidades, con momentos alternados de actividad y lasitud, entusiasmo y abandono, que hacen que el desarrollo de la obra hacia una forma cerrada se vea en constante peligro de quedar interrumpido. Por otra parte, Flaubert aborda la literatura como una práctica que permite escapar de la progresiva homogeneización del mundo social, una forma de vivir, mediante la escritura o la lectura, todas las vidas imaginables: “[...] tout est

liberté dans le monde des fictions. On y assouvit tout, on est à la fois son roi et son peuple, actif et passif, victime et prêtre. Pas de limites [...]” (Flaubert, 1973: 91). De este modo, el deseo de escribir puede entenderse como un anhelo de experimentar la potencia, acercándose así a la noción agambeniana de “vocación” entendida no como la fijación de una tarea con un contenido específico sino en tanto pura potencialidad de pensar y actuar (De la Durantaye, 2009: 3). Pero, al mismo tiempo, Flaubert se interroga con insistencia sobre la legitimidad y la conveniencia de la praxis literaria en la modernidad: en otras palabras, sobre su mero poder ser en el contexto de un campo intelectual que tiende a profesionalizarse en torno a las publicaciones periódicas, con los consiguientes fenómenos de reproducción masiva, mercantilización de la escritura, dependencia económica, etc. En un siglo particularmente hablador, la escritura artística debe medir fuerzas con la palabra de la prensa cuya proliferación y repetición amenazan la pervivencia de todo lenguaje. La negativa a integrarse a esos circuitos de publicación puede entenderse como un deseo de silencio que no deja de recordar a *Bartleby*³. Y, sin embargo, se trata de un rechazo fantaseado por cuanto Flaubert publica e ingresa a ese mercado, instalándose sólidamente en él merced a una estrategia que permite, al mismo tiempo, escribir y evitar la reificación de la obra literaria: Bouvard y Pécuchet son la encarnación extrema de esta operatoria de la que Agamben no da cuenta acabada.

Como queda dicho, en *Bartleby o de la contingencia* Bouvard y Pécuchet son mencionados una única vez al inicio del ensayo pero puede afirmarse que es allí, más que en ningún otro lugar, donde la literatura de Flaubert se incorpora como una pieza importante de la argumentación de Agamben. Puesto que *Bartleby* es para el filósofo italiano «la última figura y más extrema» (Agamben, 2009: 102) del escriba que no escribe y, por lo tanto, el emblema más adecuado de la salvación de la potencia, es lícito pensar que su *pendant* lógico será aquél escriba que abraza la copia, que regrese a ella como único modo de existencia posible: no parece haber mayores exponentes de ese retorno que Bouvard y Pécuchet. El propio Agamben cristaliza y encierra toda la sustancia de los personajes en ese gesto cuando, para caracterizar su lugar en la constelación literaria, retiene de la novela apenas unas pocas palabras del capítulo diez (inconcluso) que en algunas ediciones al uso figuran todavía como clausura, muy arbitraria, del texto: “[...] en el centro [del grupo conformado por copistas] se encuen-

³ Esta negativa es particularmente notoria en las cartas que escribe durante su viaje por Oriente. Luego del «fracaso» que implicó la primera redacción de *La tentation de Saint Antoine* (1849), y a la vista de las ruinas de Egipto, Flaubert fantasea no tanto con renunciar a la escritura en sí sino a insertarse en el sistema literario, a hacer circular su producción y crearse *un nombre*: «Toute cette vieille poussière vous rend indifférent de renommée. À l’heure qu’il est, je ne vois nullement (au point de vue littéraire même) la nécessité de faire parler de moi» (Flaubert, 1973: 585). Pero incluso la posibilidad misma de continuar escribiendo es, en ocasiones, puesta en duda: «[...] je me sens très vide, très aplati, très stérile. Qu’est-ce que je vais faire une fois rentré au gîte, publierais-je, ne publierais-je ? qu’écrirai-je ? et même écrirai-je ?» (Flaubert, 1973: 601).

tran esos dos astros gemelos que son Bouvard y Pécuchet («esa gran idea que ambos alimentaban en secreto...: copiar»)” (Agamben, 2009: 96). Es lícito pues suponer que Bouvard y Pécuchet exceden el plano literario para ser, como Bartleby, vectores de un radical experimento filosófico: figuras últimas y extremas del escribiente que copia todo, encarnan el eterno retorno nietzscheano que es, para Agamben (2009: 131), apenas “una variante atea de la *Teodicea* leibniziana”⁴. Por otra parte, esta orientación filosófica se refuerza si se tiene en cuenta que Agamben encuentra el vínculo entre copia y eterno retorno en uno de los materiales preparatorios redactados por Walter Benjamin (2009: 131-132) para sus tesis *Sobre el concepto de la historia*:

Benjamin descubre la íntima correspondencia entre la copia y el eterno retorno cuando, en cierta ocasión, compara el eterno retorno con la *Strafe des Nachsitzens*, es decir, el castigo que el maestro impone a los alumnos negligentes, y que consiste en copiar innumerables veces el mismo texto («El eterno retorno es la copia proyectada al cosmos. La humanidad debe copiar su texto en una interminable repetición»). La infinita repetición de lo que ha sido deja completamente de lado la potencia de no ser.

La cita de Benjamin, correspondiente a un fragmento de las «*Neuen Thesen C*»⁵, marca el modo en que el ensayo sobre Bartleby está influido por la recusación del eterno retorno llevada a cabo por el filósofo alemán. Pero indica también otro camino por el que la figura de Flaubert (y las de Bouvard y Pécuchet en especial) se hace presente en el texto. En efecto, Flaubert ocupa un lugar destacado en las tesis de Benjamin (específicamente en la tesis VII) en tanto exponente de un historicismo inmovilizante que pretende recuperar una imagen estática del pasado *tal como fue* (es decir, copiarlo) y abarrotar el presente con dichas imágenes. A partir de esa misma voluntad

⁴ Como señala De la Durantaye (2009: 317-323) la perspectiva de Agamben sobre este concepto fundamental de Nietzsche ha variado a lo largo de su producción: poco queda en *Bartleby o de la contingencia* de una comprensión del eterno retorno de lo mismo como intento de pensar la coincidencia de una potencia pasiva y una potencia activa o, en otras palabras, “la voluntad de potencia como pasión que se padece a sí misma” (Agamben, 2007: 435). En el ensayo sobre Bartleby, el eterno retorno nietzscheano no es ya esa pura relación: “La voluntad de potencia es, en verdad, voluntad de voluntad, acto eternamente repetido, y *solo* de esa manera potenciado” (Agamben, 2009: 132).

⁵ “Die Grundkonzeption des Mythos ist die Welt als Strafe - die Strafe, die sich den Straffälligen erst erzeugt. Die ewige Wiederkehr ist die ins Kosmische projizierte Strafe des Nachsitzens: die Menschheit hat ihren Text in' unzähligen Wiederholungen nachzuschreiben ([Paul] Éluard: *Répétitions* [1922])” (Benjamin, 1991a: 1234). Reyes Mate (2009: 309) propone la siguiente traducción: “El eterno retorno es el castigo de seguir sentado en el pupitre escolar, pero proyectado a escala cósmica: la humanidad tiene que copiar su castigo en incontables repeticiones [...]”.

de reproducción, la tesis permite formular una analogía entre la escritura de Flaubert y la figura del colegial/copista castigado mencionada en los escritos preparatorios⁶.

A primera vista, la trayectoria de los *cloportes* parece confirmar esta interpretación. Salidos del mundo burocrático de la copia administrativa, Bouvard y Pécuchet se instalan en la campiña para emprender una exploración de los diferentes “posibles” de la existencia: sucesivamente devienen agricultores, científicos, historiadores, poetas, revolucionarios, filósofos, pedagogos. Y esa investigación tiene lugar justamente en un tiempo que es la instancia *posterior* por antonomasia en el mundo administrado moderno: el retiro laboral (una posthistoria individual, podría decirse). Adviene luego un segundo retiro, que es en realidad un retorno: volver a copiar. La copia responde entonces a un momento crepuscular y melancólico de la historia personal y humana: constatación, en el siglo histórico por excelencia⁷, de que, como se sostiene en el *Eclesiastés*, no es posible nada nuevo bajo el sol.

Esta fue una de las modulaciones de la experiencia del tiempo en el siglo XIX, particularmente notable luego de la decepción que implicó la revolución de 1848.

⁶ En la tesis VII, Flaubert es mencionado, a partir de la escritura de *Salammbô*, como ejemplo del novelista/historiador que se relaciona con el pasado mediante la empatía o *Einführung*. Otro de los materiales preparatorios de las tesis hace aún más evidente la conexión entre empatía, copia e historiografía positivista: «La empatía con lo que ha sido está al servicio, en última instancia, de su reactualización. No es casualidad que la tendencia hacia la reactualización se lleve tan bien con una concepción positivista de la historia...» (Reyes Mate, 2009: 306). La importancia que Benjamin asignaba a *Bouvard et Pécuchet* está atestiguada por Gershom Scholem (2008: 101 y 71): “[Walter Benjamin] no dejaba de sentir admiración [...] hacia las raras expresiones auténticas donde el cinismo aparecía enlazado a una espiritualidad seria y profunda. Este hecho lo he podido observar a partir de tres casos principales; por un lado, en su admiración por el *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, en el que esta, con todo, se vinculaba más bien con su actitud común de desprecio por la hipocresía burguesa...” [...] “En su habitación había también una bella edición francesa del *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, cuyo *Catalogue des opinions chics* ensalzó Benjamin, al tiempo que afirmaba que Flaubert era absolutamente intraducible”. Junto con el *Diccionario de lugares comunes*, este catálogo forma parte del material que Flaubert proyectaba incorporar como segundo volumen de la inconclusa novela. En otras palabras, la copia de Bouvard y Pécuchet. Con todo, debe señalarse que la lectura que Benjamin hace de la literatura de Flaubert dista de ser unívoca: si en las tesis sobre el concepto de historia *Salammbô* es el ejemplo acabado de una identificación empática (y por lo tanto acrítica, reaccionaria) con el pasado, esa misma novela es mencionada en uno de los textos preparatorios como una obra que hace «saltar el *continuum* temporal» (Mate, 2009: 318); de igual manera, una nota incorporada al manuscrito que Benjamin había rotulado con el título «Zu Flaubert» da cuenta, por un lado, del precepto flaubertiano de «no concluir» como una estrategia para huir del positivismo sin renunciar a permanecer en lo material, mientras que Bouvard y Pécuchet son presentados como «campeones de la conclusión»: «Mystische Interpretation von Flauberts “ne pas conclure”. Dieser Satz hat nicht den positivischen Sinn, den man ihm unterlegt. Er heißt: im Material bleiben. Flaubert tut es in dem Grade, daß er die Geschichte als Maske unnimmt. Bouvard et Pécuchet: champions der conclusion» (Benjamin, 1991b: 876). Como se verá, esta última oración es solidaria con la hipótesis de Agamben: la copia implica la clausura total de la potencia.

⁷ Así define Flaubert (1991: 95) el siglo XIX: “Le sens historique date d’hier. Et c’est peut-être ce que le XIX^e siècle a de meilleur”.

Michelet, por caso, daba cuenta de esa somnolencia de la historia precisamente a partir de la idea de copia como búsqueda (infructuosa) de una *infancia*:

Imitation. «Imitez, tout ira bien. Répétez et copiez». Mais est-ce bien là le chemin de la véritable *enfance*, qui vivifie le cœur de l'homme, qui lui fait retrouver les sources fraîches et fécondes. Je ne vois d'abord dans ce monde, qui fait le jeune et l'enfant, que des attributs de vieillesse, subtilité, servilité, impuissance. [...] Les livres copient les livres, les églises copient les églises, et ne peuvent plus même copier (1867 [1862]: 53-54)⁸.

La copia es pues un destino (aunque se la ame: es un *amor fati* nietzscheano) y por lo tanto una esclavitud, la aceptación del dominio de la propia invención humana (las emisiones verbales copiadas por los escribas) que se ha alienado de los hablantes y se les impone en la boca. Es, como toda vejez, una infancia falsa, degradada.

Pero una mirada a los diferentes borradores de los proyectados capítulos finales de la novela (capítulos once y doce, que Flaubert dejó *solo* en su estado de *scénarios*), deja ver que esa caracterización no describe acabadamente la actividad de los copistas, que realizan en cambio un auténtico *experimentum linguae*, en términos agambenianos. En efecto, luego de comunicarse la idea de copiar (correspondiente al capítulo diez, que Agamben parece presentar como clausura del relato), el capítulo once habría consistido en un extenso desarrollo de la copia en cuestión⁹ incluyendo, entre otros materiales, un *Dictionnaire d'idées reçues* y el *Catalogue des opinions chics*. Ahora bien, como en cada uno de sus proyectos anteriores, los copistas se enfrentarían a la necesidad de clasificar y tabular los materiales que reproducen:

Ils copieraient... tout ce qui leur tomba sous la main, ... longue énumération... les notes des auteurs précédemment lus, – vieux papiers achetés au poids à la manufacture de papiers voisine.

Mais ils éprouvent le besoin de faire un classement... alors ils recopient sur un grand registre de commerce. Plaisir qu'il y a dans l'acte matériel de recopier [...] (Flaubert, 2011: 400)¹⁰.

Pero, al igual que en sus fallidas experiencias previas, la tabulación cede ante la presión de lo múltiple: «Mais souvent ils sont embarrassés pour ranger le fait à sa

⁸ Michelet se refiere en este pasaje a la Edad Media, entendida como un momento de detención de la historia atravesado del tedio que sobreviene luego de la primera eclosión, vital y renovadora, del cristianismo; pero con los mismos términos caracteriza también el período posterior a la Revolución Francesa, el otro acontecimiento histórico que, portador de Justicia, debía responder y completar la Gracia instaurada por Cristo.

⁹ «Leur copie» era el título proyectado por Flaubert.

¹⁰ Las citas de los fragmentos correspondientes a los proyectados capítulos once y doce provienen de la edición de Dord-Crouslé, que condensa lo esencial de los escritos preparatorios.

place, et ont des cas de conscience. Les difficultés augmentent à mesure qu'ils avancent dans leur travail. – Ils le continuent, cependant”. Es entonces que uno de los personajes (los manuscritos lo identifican como *B.*, es decir, Bouvard) propone:

Pas de réflexion ! copions ! Il faut que la page s'emplisse, que « le monument » se complète. – Égalité de tout, du bien et du mal, du beau et du laid, de l'insignifiant et du caractéristique. Il n'y a de vrai que les phénomènes. – Finir par la vue des deux bonshommes penchés sur leur pupitre, et copiant¹¹ (Flaubert, 2011: 401).

La dificultad de la clasificación y la deriva hacia una pura inscripción de lo fenoménico indican que la «igualdad del bien y el mal, lo farsesco y lo sublime» no debe entenderse como defensa de un nihilismo moral o una impasibilidad esteticista: diluyendo la instauración de cualquier valor, la *égalité de tout* es una resistencia a afirmar o negar y se acerca por ende al *ou mállon* escéptico tanto como la fórmula de Bartleby. Es en definitiva una destrucción de las taxonomías lo que tiene lugar en el gesto de los escribas y, con ella, una recusación de esa operación filosófica fundamental que ha definido, para Agamben, el pensamiento de Occidente, esto es, la separación, la división que permite instituir una metafísica. No hay pues recuperación de los fragmentos de lenguaje en una síntesis dialéctica (en el plano superior de una obra) sino que se despliega un discurso horizontal o, como lo define Rancière (2011: 81-82; 2015: 25) radicalmente «democrático»: la democracia estética flaubertiana llevada a su última instancia.

Por otra parte, esta segunda copia no tiene ya lugar como inscripción de la ley, el edicto o la resolución judicial; tampoco en nombre de la generación o la conservación y aprendizaje de un saber: a diferencia de los niños obligados a copiar interminablemente un texto después de clase (la *Strafe des Nachsitzens*), Bouvard y Pécuchet no intentan aprender o perpetuar el código de los adultos (la *doxa*) sino que llevan a cabo una práctica que pone en juego el amor por el propio acto de escritura, por la palabra considerada en su sentido más material¹². Vale recordar aquí una de las modulaciones que Roland Barthes, en su curso sobre *La preparación de la novela*, daba a la noción de *Imitación del libro*; imitar el libro puede implicar la aplicación del libro a la vida, pero también puede significar *copiar el libro*, sin más: en este segundo caso, “se permanece dentro de la Escritura y se copia, literalmente [...]. Estoy convencido [...] de que hay copiadores de libros por amor; en todo caso, había antaño enamorados de poemas que los copiaban” (Barthes, 2005: 192). La escritura de Bouvard y

¹¹ Uno de los borradores subraya la resolución feliz, «cómica», de la historia: «Joié finale. – Ils ont trouvé le bonheur – & restent courbés sur leur pupitre».

¹² Así lo indicaba uno de los borradores: “Plaisir qu'il y a dans l'acte matériel de recopier” (Flaubert, 2011: 400).

Pécuchet pertenece a este último tipo de *imitatio*, una experiencia amorosa del lenguaje que habla sin comunicar nada específico.

El acto de escribir se sustrae de este modo de la órbita punitiva de la repetición tortuosa y abre la posibilidad de un goce único de los fenómenos. En efecto, esta instancia gozosa de la escritura genera una hipertrofia de la sensibilidad que Flaubert diagnosticó a partir de su propia experiencia: “Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d’elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle” (Flaubert, 1980: 43). La copia de Bouvard y Pécuchet salvaguarda la potencia porque, merced a esa multiplicación de la sensibilidad y la percepción (que no es más que una forma de amor), el acontecimiento (lingüístico, histórico) no solo es redimido a través de la repetición (un “volver a ser” de lo perimido) sino que se enriquece, se profundiza, se lo siente más y por lo tanto no resulta *exactamente* idéntico: se abren en él nuevos posibles.

Con todo, podría argumentarse que de manera deliberada el análisis precedente soslaya el hecho de que la copia, organizada en materiales como el *Dictionnaire des idées reçues*, estaría en realidad construida sobre la base de una ironía radical¹³ destinada a corroer la ideología dominante encapsulada en la lengua (es decir, el lugar común). Su objetivo sería por ende desarrollar un catálogo de fragmentos fosilizados de discurso como modo de exhibir la estupidez de un siglo lenguaraz¹⁴, conformando así un nuevo espacio de poder detentado por un sujeto (una voz de autor) que cree poder escapar de esa ideología: en suma, no sería más que el desenmascaramiento de la hipocresía burguesa que Benjamin admiraba en *Bouvard et Pécuchet*¹⁵. De hecho, el *Dictionnaire* busca la imposición de un mutismo que, *a priori*, parece oponerse al silencio bartlebyano por cuanto no contiene todos los potenciales discursos sino que niega tiránicamente toda emisión: “Il faudrait [...] qu’une fois qu’on l’aurait lu on n’osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s’y trouvent” (Flaubert, 1991: 208-209)¹⁶.

Sin embargo, aun en el *Dictionnaire* no siempre resulta sencillo establecer con claridad la distancia irónica que confiere autoridad a la voz que selecciona las entradas y copia los fragmentos¹⁷. En efecto, también aquí resulta válida la observación que Barthes hacía sobre la operación de escritura desarrollada en *Bouvard et Pécuchet*:

¹³ En el origen del proyecto del *Dictionnaire*, este sería una “[...] apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d’un bout à l’autre [...]” (Flaubert, 1980: 208).

¹⁴ “Le siècle m’ennuie prodigieusement. De quelque côté que je me tourne, je n’y vois que misère. Des mots, des mots, et quels mots !” (Flaubert, 1980: 104).

¹⁵ Véase *supra*, nota 7.

¹⁶ Naturellement: es la formulación flaubertiana de la ideología entendida como segunda naturaleza.

¹⁷ Esto se hace evidente desde la primera mención del proyecto del diccionario en la correspondencia: “Tu fais bien de songer au *Dictionnaire des idées reçues*. Ce livre *complètement* fait et précédé d’une bonne préface où l’on indiquerait comme quoi l’ouvrage a été fait dans le bit de rattacher le public à la

[...] manipulando una ironía impregnada de incertidumbre, [Flaubert] opera un malestar saludable en la escritura: no detiene el juego de los códigos (o lo detiene mal), de manera que (y aquí está sin duda la *prueba* de la escritura) *no se sabe nunca si es responsable de lo que escribe* (si hay un sujeto *detrás* de su lenguaje: pues el ser de la escritura (el sentido del trabajo que la constituye) es impedir que se responda a esta pregunta: *¿Quién habla?* (Barthes, 2001: 117).

Merced a esa incertidumbre el silencio impuesto por la ironía no es apenas un callar vergonzoso y nihilista, sino la expresión de un escepticismo (de nuevo: *ou mallon*) que acepta simultáneamente la validez y la caducidad de todos los sistemas y discursos. Porque, de hecho, Flaubert ha utilizado el *cliché*, los fragmentos de lenguaje ridículos y engañosos como materiales básicos de su literatura (posiblemente los únicos disponibles para el escritor en la modernidad). No es entonces tanto una cuestión de contenidos sino de *ritmo*, su forma de aparición en la obra literaria, lo que marca la diferencia. Así, la copia no *solo* impone el silencio sino que puede también, merced a la transmutación operada por el trabajo literario, hacerse voz. En la imitación del ritmo del mundo (y es a ello a lo que tiende la copia extremada de Bouvard y Pécuchet una vez que han caído las clasificaciones y los valores) el estilo puede ser pensado, como *desideratum*, a la manera de una *voz natural*; en términos agambenianos, el *logos* deviene *phoné*: “Je sens pourtant que je ne dois pas mourir sans avoir fait rugir quelque part un style comme je l’entends dans ma tête et qui pourra bien dominer la voix des perroquets et des cigales” (Flaubert, 1980: 110). Si, como señala Watkins (2010: 8), para Agamben el discurso (por su carácter afirmativo, divisor, taxonómico) niega toda experiencia de la naturaleza propia del lenguaje (silenciando primero el lenguaje y luego la voz), lo que tiene lugar en la copia de los *cloportes* es una transmutación del discurso en voz.

Del silencio a la *phoné* ocurre una metamorfosis que se produce tanto en la escritura como en la lectura: pronunciadas efectivamente, en su contexto ordinario y cumpliendo con la función asertiva propia del discurso, cada fragmento copiado por los copistas (cada entrada del diccionario) es apenas un muestrario de la estupidez del mundo e invita por lo tanto al silencio; dispuestos en el tejido del diccionario o la novela, son gozados estéticamente. Y es que eventualmente, como ocurre con pájaros e insectos, esa voz puede ser también un canto. Así, Bouvard y Pécuchet cifran una melodía posible, un poco a la manera en que Rousseau (otro personaje que Agamben podría haber sumado a su constelación literaria de escribas) se había retirado del mundo para *copiar música*: “Je quittai le monde et ses pompes [...]. Je renonçai à la place que j’occupois alors [...] et je me mis à copier de la musique à tant la page, oc-

tradition, à l’ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non [...]” (Flaubert, 1973: 678-679).

cupation pour laquelle j'avois eu toujours un gout décidé" (Rousseau, 1959: 1014-1015). En la copia de música el sonido queda registrado como potencia que *solo* en la ejecución deviene acto; de igual modo ocurre con la escritura final de Bouvard y Pécuchet inscribiendo los discursos como notas de una sinfonía lingüística que se actualiza en la lectura. En este sentido, la noción del *mot juste* como palabra «musical», la caracterización de determinados pasajes novelescos como "sinfonías"¹⁸ o el impulso típicamente flaubertiano de leer en voz alta un texto para probar su eficacia literaria¹⁹ adquieren una nueva significación.

2. Figuras de la potencia absoluta: la copia total y la página en blanco

Un último prisma bajo el cual analizar esta cuestión. Si para Agamben es lícito representar el no escribir (*i.e.*, la potencia de no ser, la potencia en tanto experiencia de una privación) como una tabla de cera sobre la cual el punzón del escriba no ha marcado aún ningún signo (una hoja en blanco²⁰), la notación escrupulosa, potencialmente infinita que llevan a cabo los copistas (el escribirlo todo) da lugar a una figura que, en el límite, produce el mismo efecto: una hoja totalmente negra, virtualmente visible en la arenga de Bouvard ("Il faut que la page s'emplisse [...]"). Es, por otra parte, el mecanismo propio de las voces y sonidos naturales; por ejemplo, los del mar que, para decirlos con palabras de Paul Valéry (otro autor caro a Agamben) produce "un tumulte au silence pareil" (Valéry, 1957: tomo 1, 151).

De manera paradójica, en el gesto radicalmente *bête* de los escribas anida la posibilidad de una escritura de consecuencias similares a las que, por la misma época, producía la literatura de Mallarmé. En apariencia, nada más distante de la práctica de Bouvard y Pécuchet que la "poética del olvido" mallarmeana²¹, hecha de alusiones y borramientos: en suma, poética ejemplar de un no decir. Frente a ella, los copistas encarnan una memoria acromegálica, repetitiva e inútil. Sin embargo, al llenar la página y cubrirla de tinta, esa acumulación se da a ver como un puro cuadrado negro, de igual modo que la escritura de Mallarmé podía ser descrita, según Proust, como un "mármol negro" o un "espejo negro" de pura conciencia que solo fugazmente deja

¹⁸ Por ejemplo, la escena de los comicios agrícolas en *Madame Bovary*: "Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs" (Flaubert, 1980: 449).

¹⁹ Flaubert siente a menudo la necesidad de gritar, *gueuler*, lo que escribe o lee: "Il est 2 h du matin. Je croyais qu'il était minuit. Je suis exténué d'avoir *gueulé* toute la soirée en écrivant" (Flaubert, 1980: 275).

²⁰ "[...] la imagen de la tablilla de escribir en la que aún no hay nada escrito sirve justamente para representar el modo de existencia de la pura potencia" (Agamben, 2003: 98).

²¹ La definición es de Harald Weinrich (1999: 236).

escapar la leve manifestación de una imagen²². Para Roberto Calasso (2002: 114), ese “mármol negro” era la mente²³. Llevada a un absoluto imposible, la copia de Bouvard y Pécuchet aspira a ser la mente de una cultura sin devenir por ello un simple archivo: en su color y forma, la acumulación infinita acaba por ser una “experiencia de oscuridad”, esa “anestesia” que Agamben identifica con la noción de potencia como experiencia de una privación²⁴. En otras palabras, un reservorio que, circunstancialmente, deja escapar alguna imagen.

Con todo, si la potencia quedara cristalizada en una página negra, no sería más que una representación del nihilismo, de la imposibilidad de decir. Para Flaubert, en cambio, la potencia se inscribe en la conciencia de que ninguna forma (estética, histórica, biológica) es definitiva. Si la pretensión de imponer una teleología al decurso histórico es a sus ojos una de las expresiones máximas de la estupidez humana (la famosa *bêtise de vouloir conclure*) la literatura debe imitar esa falta de conclusión en su propia composición. De allí que la forma literaria sea siempre precaria, temporal, reescribible.

A su vez, el escritor debe asimilarse a esa sustancia homogénea para poder manifestar, de tiempo en tiempo, los jirones de las imágenes. Es el fundamento de la *impassibilité* flaubertiana: “[...] je ne resens plus ni les emportements chaleureux de la jeunesse, ni ces grandes amertumes d’autrefois. Ils se sont mêlés ensemble, et cela fait une teinte universelle où tout se trouve broyé et confondu. J’observe que je ne ris plus guère et que je ne suis plus triste” (Flaubert, 1973: 251). Se trata de convertirse en un estanque que contenga en sí todas las formas (como el mármol negro de Proust o el océano primordial de las mitologías): “[...] je crois, si le bonheur est quelque part, qu’il est dans la stagnation. Les étangs n’ont pas de tempêtes” (Flaubert, 1973: 249). La impassibilidad flaubertiana no responde entonces a una pulsión nihilista, como afirmaba Sartre, sino que es una condición necesaria para que la multiplicidad de lo real pueda tomar su lugar en la obra literaria.

Lo blanco y lo negro, extremos de esta configuración gráfica de la potencia, se encuentran en la obra de Flaubert bajo la forma de *mapas* que son en realidad índices de poéticas posibles e igualmente válidas. La página en blanco, por ejemplo, en uno

²² “Je lui dirai, de ce poète en général, que ses images obscures et brillantes sont sans doute encore les images des choses, puisque nous ne saurions rien imaginer d’autre, mais reflétées pour ainsi dire dans le miroir sombre et poli du marbre noir. Ainsi dans un grand enterrement par un beau jour les fleurs et le soleil brillent à l’envers et en noir au miroitement du noir” (carta a Reynaldo Hahn citada en Robitaille, 2003: 189).

²³ Weinrich (1999: 236) define la escritura de Mallarmé en términos similares: “[...] una poética de profunda negatividad, que hace surgir sus pocas afirmaciones de los “estanques leteicos” (*étangs léthéens*)”.

²⁴ “La oscuridad es verdaderamente el color de la potencia, y la potencia es esencialmente disponibilidad de una *stéresis*, potencia de no-ver” (Agamben, 2007: 359).

de los momentos de *rêverie* de Emma: mirando un mapa de París, la joven esposa se detiene “[...] à chaque angle [...] devant les carrés blancs qui figurent les maisons” (Flaubert, 1964: t. I, 54; mis cursivas). En su neutralidad de forma y color, el cuadrado blanco es la imagen perfecta para activar la ensoñación ilimitada del sujeto por cuanto todo puede trasladarse, sobreimprimirse allí.

¿Flaubert como antecedente de Malevitch? Quizás no es necesario ir tan lejos: la escritura flaubertiana reconoce una tensión hacia la disolución de los planos y la desertificación de las formas pero, al mismo tiempo, necesita de ellas para que la imaginación poética pueda constituirse en obra²⁵. Sin intentar resolver esta contradicción, puede afirmarse que para Flaubert el objetivo del trabajo estilístico es hacer de la prosa un artefacto similar al cuadrado blanco del mapa: “La prose doit se tenir droite d’un bout à l’autre, comme un mur portant son ornementation jusque dans ses fondements et que, dans la perspective, ça fasse une grande ligne unie” (Flaubert, 1980: 373). Como un arquitecto, el prosista edifica un muro que pueda cargar todo tipo de ornamentos (temas, figuras, etc.) *potencialmente infinitos*. El cuadrado blanco que significa una casa es réplica del mármol griego capaz de recibir, en su superficie lisa, cualquier imagen:

Je me souviens [...] d’avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l’Acropole, *un mur tout nu* [...]. je me demande si un livre, indépendamment de ce qu’il dit, ne peut pas produire le même effet ? (Flaubert, 2007: 31; nuestras cursivas).

Intensificada al extremo, una cualidad se transforma en su opuesto, el mármol blanco es, para el ojo de Flaubert, un mármol negro, como da cuenta una anécdota registrada en el *Journal* de los hermanos Goncourt el 2 de diciembre de 1863: durante una *soirée* en el salón de la princesa Mathilde, Flaubert y Saint-Victor “[...] en arrivent à admirer dans le Parthénon jusqu’à la couleur de cet admirable blanc, qui est, dit Flaubert avec enthousiasme, *noir comme de l’ébène !*” (Goncourt, 1956: 157-158).

Ahora bien, la notación escrupulosa que llevan a cabo los copistas parece dibujar una cartografía distinta, un plano de los discursos diagramado de acuerdo a una escala 1:1²⁶. En *Un cœur simple*, Flaubert ya había dejado entrever la posibilidad de una representación semejante; Félicité, protagonista del relato, pide a su vecino Bourrais que le enseñe una carta geográfica de La Habana, donde vive su sobrino Victor:

²⁵ Como sostiene Pierre-Marc de Biasi (2009: 64) esa tensión se hace evidente en *L’Éducation sentimentale* y, todavía más, en *Bouvard et Pécuchet*, donde las propias normas del género novela son puestas en cuestión.

²⁶ Es una anticipación del mapa borgeano fantaseado en «Del rigor de la ciencia»: “[...] los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (Borges, 1998 [1960]: 119).

[...] avec son porte-crayon, il [M. Bourais] indiqua dans les découpures d'une tache ovale un point noir, imperceptible, en ajoutant: «Voici». [...] elle le pria de lui montrer la maison où demeurait Victor. Bourais [...] rit énormément [...] ; et Félicité ne comprenait pas le motif, - elle qui s'attendait peut-être à voir jusqu'au portrait de son neveu, tant son intelligence était bornée ! (Flaubert, 1964: t. II, 60).

En definitiva, los mapas del afecto deben o bien no indicar nada (para proyectar lo que se ama) o bien indicarlo todo (para encontrar lo que se ama en su unicidad). Toda otra forma es convención.

Si, de acuerdo con Barthes (2003 [1964]), cabe hacer una distinción entre un escritor (*écrivain*) y un escribiente (*écrivain*) por cuanto «El *écrivain* participa del sacerdote, el *écrivain* del clérigo²⁷; la palabra del uno es un acto intransitivo (es decir, en cierto modo, un gesto) la palabra del otro es una actividad [...] la función del *écrivain* es decir en toda ocasión y sin demora lo que piensa; y esta función basta, según él piensa, para justificarlo”, entonces, al volver a copiar, Bouvard y Pécuchet no retoman, como podría pensarse, sus funciones de escribientes: en la intransitividad de su lenguaje, en el desarrollo de una gestualidad de la escritura (y en su amor por esa gestualidad) se esconde la posibilidad de abandonar definitivamente la función ancilar que sus vidas habían tenido hasta el momento. Ya no son escribas ni copistas: devienen escritores.

3. Estrategias de restitución de la potencia del pasado: ontología débil de los personajes y usos del modo condicional

Pero existe otra forma de inscripción de la potencia en la escritura de Flaubert y para ello es necesario volver, una vez más, a Benjamin. Al momento de determinar el modo en que Bartleby devuelve al pasado su posibilidad (recusando así la defensa leibniziana de lo que ha sido frente a lo que *habría podido ser*, y rebatiendo en el mismo gesto la doctrina del eterno retorno), Agamben recupera una anotación del *Libro de los Pasajes*: «Lo que la ciencia ha “establecido”, puede modificarlo la rememoración [*Eingedenken*]. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor), algo inconcluso. Esto es teología» (Benjamin, 2007: 473)²⁸. Para Agamben, es este sentido de la rememoración el que se manifiesta en la fórmula de Bartleby, que se convierte así en refugio del “recuerdo de lo que no ha sucedido” (Agamben, 2009: 130).

²⁷ *Clerc* en el original, que puede traducirse como «clérigo» o «pasante, empleado» (sentido, este último, que está en juego aquí). Barthes realiza un juego de palabras difícil de trasladar al español.

²⁸ Se trata de una réplica a una carta de Horkheimer en la que este sostiene que las injusticias del pasado están definitivamente clausuradas mientras que son los momentos positivos, felices de la historia (individual o colectiva) los que se encuentran en constante peligro de ser destruidos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, y a partir de los fracasos revolucionarios de 1848 y 1871, la pregunta por la relación con el pasado, por la posibilidad de salvación de la historia, se impone recurrentemente a los intelectuales franceses. Agamben recuerda, en la senda de Benjamin, a Louis Auguste Blanqui y su *L'éternité par les astres* (1872), especulación científico-filosófica que imagina innumerables mundos alternativos donde tienen lugar todas las variaciones posibles de los acontecimientos. Podría mencionarse también a Michelet quien, ese mismo año, en el prefacio al segundo tomo de su *Histoire du XIX^e siècle*, establecía para la historia una tarea de resurrección de los muertos similar a la definida por Benjamin y Agamben²⁹. O a Louis Ménard, uno de los exiliados del 48 y compañero de Baudelaire, que en sus *Rêveries d'un païen mystique* (1876) se interrogaba (y respondía negativamente) sobre la posibilidad de restituir al pasado su potencia de no ser: “Cette heure, nous pouvons l'effacer de ta mémoire, mais aucun Dieu ne peut faire que ce qui a été n'ait pas été” (Ménard, 1886 [1876]: 121)³⁰.

En la sección anterior hemos visto que incluso lo que *a priori* se presenta como una copia estricta de lo que ha sido puede, en realidad, constituir un reservorio de la potencia. Así pues, ¿hay en la escritura de Flaubert algún sentido de rememoración que se acerque al planteo de Benjamin? Para responder esa pregunta habría que indagar primeramente la forma específica que adopta la memoria en la narrativa flaubertiana. Como sostiene G. Bollème, para Flaubert la memoria es una facultad que no reproduce mecánicamente los acontecimientos del pasado sino que introduce en ellos transformaciones, cambios: “C'est le regret qui fait l'histoire même, c'est lui le regret, lui le souvenir, qui donne sens à la vie passée, qui la fait être ce qu'elle n'a pas été, ce qu'elle ne pouvait pas être” (Bollème, 1964: 36). Esta metamorfosis tiene lugar porque el pasado *solo* es percibido desde un presente en constante movimiento: “Chacun est libre de regarder l'histoire à sa façon, puisque l'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé et voilà pourquoi elle est toujours à refaire” (Flaubert, 1991: 414-415). Pero esto implica que la rememoración no puede acontecer sin combinarse con una cierta forma de olvido: como se ha repetido innumerables veces, olvido y recuerdo son dos fuerzas inseparables que constituyen, juntas, el ejercicio de memo-

²⁹ “L'histoire accueille et renouvelle ces gloires déshéritées; elle donne nouvelle vie à ces morts, les ressuscite. Sa justice associe ainsi ceux qui n'ont pas vécu en même temps, fait réparation à plusieurs qui n'avaient paru qu'un moment pour disparaître. Ils vivent maintenant avec nous qui nous sentons leurs parents, leurs amis. Ainsi se fait une famille, une cité commune entre les vivants et les morts” (Michelet, 1872: 3). El historiador, encargado de operar una justicia retroactiva, se asimila a un *Administrateur du bien des décédés* (1872: 3), siendo esos bienes su memoria: la afinidad con Bartleby, antiguo empleado de la *Dead Letter Office* de Washington, es evidente.

³⁰ Cabe añadir a esta lista el extraño texto de Charles Renouvier *Uchronie (l'utopie dans l'histoire)*, publicado también en 1876, cuyo subtítulo es elocuente: “Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être”.

ria. Es necesario abrir aquí un nuevo expediente literario cuya vinculación con el ensayo de Agamben es insoslayable.

En su relato «La otra muerte», incluido en *El Aleph*, Jorge Luis Borges narra una apertura de la historia como la que Benjamin reclamaba a Horkheimer. Y esta restitución de la felicidad (que es una potenciación del pasado: la posibilidad de que el protagonista del cuento, Pedro Damían, muera heroicamente en combate) se efectúa merced a una transformación de la memoria, a una operación de olvido. Más importante aún es la mención de Pier Damiani como figura teológica que estaría en la base de la explicación conjetural del enigma planteado por el texto: “De un modo casi mágico la descubrí [*i.e.*, la «conjetura verdadera»] en el tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani [...]. En el quinto capítulo de aquél tratado, Pier Damiani sostiene [...] que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (Borges, 1996 [1949]: 121-122). Como el de Borges³¹, como los de Bouvard y Pécuchet, el de Damiani es un nombre extrañamente ausente del ensayo de Agamben pero que, sin dudas, influye y gravita en su argumentación:

Los teólogos medievales distinguían en Dios una *potentia absoluta*, de acuerdo con la cual puede hacer algo (también, según algunos, el mal, e incluso hacer que el mundo no haya existido nunca, o bien restituir a una adolescente la virginidad perdida) y una *potentia ordinata*, de acuerdo con la cual *solo* puede hacer aquello que concuerda con su voluntad (Agamben, 2009: 112).

El ejemplo invocado de la muchacha a la que (no) se restituye el virgo perdido proviene de San Jerónimo (*Ep.* 22, 5) y es repetido por Pier Damiani en *De divina omnipotentia*. Ahora bien, como sostiene Magnavacca (2009: 120), según la teología damiana Dios posee efectivamente la capacidad de alterar el pasado, pero lo cierto es que no se ha demostrado que tenga la voluntad de hacerlo:

[...] todos los testimonios de la Escritura nos aseguran que Dios ha hecho lo que no existía, sin abatir lo que ya era [...] aunque a menudo se lea también que destruyó algo para procurar algo mejor, como con el diluvio [...]. Es verdad que a tales cosas Dios quitó el existir en el presente y en el futuro, *pero no de modo tal de cancelar el haber existido en el pasado* (Damiani, 1943: 70-72).

La distinción entre dos tipos de *potentia* divina (*absoluta* y *ordinata*) es precisamente uno de los modos en los que se articuló en el siglo XIII el debate teológico

³¹ Escribas musulmanes, teólogos medievales entregados a la *disputatio*, son figuras recurrentes en la obra borgeana. En sus temas y formas el ensayo de Agamben trasluce la influencia del escritor argentino: “¿Quién mueve la mano del escriba para hacerla pasar al acto de la escritura?” (Agamben, 2009: 102).

en torno a la tesis de Damiani³². Sin embargo, aun teniendo en cuenta la voluntad de Dios de mantener la inmutabilidad del pasado, es innegable que Damiani pone en duda la realidad misma de aquellos entes suprimidos por la divinidad. Porque, en verdad, la cita anterior continúa y restringe su alcance: “Ahora bien, si examinas atentamente el mérito de aquellos hombres perversos que entonces fueron destruidos, en la medida en que corrieron tras vanidades inconsistentes, de manera que no tendían al ser sino a la nada, con razón considerarás que ellos no tuvieron existencia” (*DO V*: 70-72)³³. Sobre estos seres se abate el olvido y, como ocurre en la prestidigitación o la fantasmagoría de los sueños, *es como si no hubieran sido*. Pero es precisamente allí que puede entonces operar la literatura: “¡Pobre Damián! La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera, pero consiguió lo que anhelaba su corazón [...]” (Borges, 1996: 125).

El proyecto literario flaubertiano, formulado emblemáticamente en la noción del «libro sobre nada», hace de la representación de seres con escasa consistencia ontológica uno de sus motivos centrales y es, desde este punto de vista, un modo de lidiar con las disposiciones de la *potentia ordinata*: desde la narración de las *rêveries* frustradas de una mujer de provincias hasta la experimentación jocosa de dos copistas parisinos, toda la escritura de Flaubert se ha orientado a un rescate (no complaciente, por cierto) de aquello que queda sepultado en la corriente de la historia. *Salammbô* es, en este sentido, un ejemplo evidente: elegir Cartago como tema de su novela histórica no tiene como objetivo desenterrar ruinas y fragmentos muertos para construir con ellos meros objetos de contemplación, imágenes inertes sin conexión real con el presente. Si puede plantearse una analogía entre los seres aniquilados por el diluvio (“con razón considerarás que ellos no tuvieron existencia”) y la guerra de Cartago contra los mercenarios (episodio borrado, «insignificante» para la historiografía), entonces extraer ese material del olvido implica, en cierto modo, devolver al pasado su potencia. El exceso de documentación que le fuera reprochado a Flaubert por una amplia gama de críticos (de Henry James a Borges, pasando por Paul Valéry) no es apenas un juego de anticuario que busca distraer su *ennui*: es la condición para que la resurrección de esas *pobres almas oscuras* pueda, en todo caso, tener lugar³⁴. Lo mismo vale para el pretendido historicismo positivista que, como hemos visto, le adjudicaba Benjamin en sus *Tesis*. *Salammbô* no es una fantasía arqueológica parnasiana, producto de una burguesía que, enfrentada a su traición de 1848, querría detener el curso de la historia y sumirse en la amnesia³⁵, sino el intento de rescatar del no-ser toda una rama olvidada

³² Remitimos al libro de Magnavacca para un desarrollo de las implicancias y sutilezas de dicha tesis.

³³ Citado en Magnavacca (2009: 123).

³⁴ Durante la escritura de *Madame Bovary*, Flaubert exclamaba: “J’aurai connu vos douleurs, pauvres âmes obscures, humides de mélancolie renfermée...” (Flaubert, 1980: 147).

³⁵ En esto, la lectura que Benjamin hace de *Salammbô* se encuentra con la de Lukács. También Sartre (1971) analizará la poética de Flaubert en este mismo sentido.

del tiempo. Eso es lo que Sainte-Beuve (al igual que Benjamin y Lukács después de él) no capta en el proyecto de novela histórica de Flaubert³⁶, así como Barbey d'Aurevilly (o Sartre, después de él)³⁷ no lo capta en el proyecto de novela realista de tema contemporáneo.

Porque, en efecto, no es *solo* en la novela histórico-arqueológica que Flaubert se encarga de recuperar para el relato aquellas existencias erosionadas por el curso del tiempo. En las páginas iniciales de *Madame Bovary*, la voz narrativa hace evidente la naturaleza espectral y vaporosa de los personajes que pondrá en juego; así, por ejemplo, con respecto a Charles Bovary: “Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui” (Flaubert, 1964: t. I, 577). Pero la narración será precisamente el desmentido de ese olvido, la negativa a que una biografía mediocre caiga en el vacío del no-ser. De igual modo, en los últimos párrafos de *L'Éducation sentimentale*, es toda la juventud la que sale a la luz en el ejercicio de memoria común que llevan adelante los protagonistas: “Et, exhumant leur jeunesse, à chaque phrase, ils se disaient: -Te rappelles-tu ?” (Flaubert, 1964: t. II, 162). Y es entonces cuando surgen, rescatados por la recordación y la escritura, los fragmentos de los muertos que habían sido condenados a la desmemoria:

Ils revoyaient la cour au collège, la chapelle, le parloir, la salle d'armes au bas de l'escalier, des figures de pions et d'élèves, un nommé Angelmarre, de Versailles, qui se taillait des sous-pieds dans de vieilles bottes, M. Mirbal et ses favoris rouges, les deux professeurs de dessin linéaire et de grand dessin, Varaud et Suriret, toujours en dispute [...] (Flaubert, 1964: T. II, 162).

Se trata del tipo de personajes que, sometidos al desgaste de una historia cuyo ritmo se acelera en el siglo XIX, reclaman su derecho a la representación. Es, por ejemplo, el caso del proyecto historiográfico de los hermanos Goncourt, de quienes Benjamin ha dicho que escriben su narrativa con los “detritus de la historia”³⁸. Flaubert va todavía más lejos que ellos por cuanto echa luz sobre las ensoñaciones y deseos de esas figuras evanescentes, es decir, lo débil en entidades ya de por sí débiles: en sus propias palabras, son los “sueños de jovencita” los que proveen la materia básica de su narrativa. Y utiliza para ello un vehículo gramatical privilegiado: el verbo en su forma condicional que, combinado con el subjuntivo, crean un dispositivo de *modi* irreales que teje líneas alternativas, *possibles* (pero nunca realmente efectuadas), de acción. Los

³⁶ Cf. los términos con los que Sainte-Beuve analizaba (y desestimaba) *Salammbô*: “Comment voulez-vous que j'aie m'intéresser à cette guerre perdue, enterrée dans les défilés ou les sables de l'Afrique [...] ? Que me fait, à moi, le duel de Tunis et de Carthage ? Parlez-moi du duel de Carthage et de Rome [...], j'y suis attentif, j'y suis engagé. Entre Rome et Carthage, dans leur querelle acharnée, toute la civilisation future est en jeu déjà [...] » (Sainte-Beuve, 1865: 84).

³⁷ La afinidad entre estas lecturas está bien marcada por Rancière (2015: 20-21).

³⁸ Benjamin (2007: 559) toma esa fórmula de Rémy de Gourmont.

ejemplos son numerosos en todo el *corpus* flaubertiano, de *Madame Bovary* (“Elle se demandait s’il n’y *aurait pas eu* moyen, par d’autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre home; et elle cherchait à imaginer quels *eussent été* ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu’elle ne connaissait pas” [Flaubert, 1964: t. I, 589; nuestras cursivas]) a *Bouvard et Pécuchet* (“Évidemment, elle l’aimait ; ils *auraient pu* se marier : elle était veuve ; et il ne soupçonna pas cet amour, qui peut-être *eût fait* le bonheur de sa vie” [Flaubert, 2011: 340]). Así, la narración incorpora la existencia posible, aunque anulada, de otras realidades³⁹. Es cierto, como señala Genette (1966: 223-224), que en muchas ocasiones el condicional flaubertiano no es utilizado en su sentido modal fuerte sino como sustitución del tiempo futuro en el discurso indirecto pasado⁴⁰. Pero, aunque se trate de una exigencia de la lengua, esa metamorfosis implica justamente una disminución en el grado de realidad que adquiere la fantasía puesto que *solo* puede operarse a partir de la condición *ya acontecida* de la historia. Es, por lo tanto, la inscripción de una posibilidad (incumplida) en el pasado.

Subrayar la importancia que adquiere el uso de estas formas verbales no constituye una veleidad del análisis estilístico. Es un auténtico combate gramatical lo que tiene lugar allí y, en consecuencia, una disputa (por la vía literaria) acerca de la definición y los alcances de lo real. La preeminencia absoluta del pasado simple o indefinido como tiempo verbal específico de la narrativa (ya sea histórica o ficcional) se ve amenazada por tiempos y modos que “desrealizan” los acontecimientos. Si, de acuerdo con Barthes (1972: 29-30), el *passé simple* es el medio a través del cual la sociedad toma posesión de su pasado, un dispositivo “mitológico” común a la escritura de la historia y a la novela que impone y sanciona una verdad indiscutible, el condicional es entonces una transformación de ese régimen, una ruptura sutil de la mitología por cuanto implica el registro, en el plano de la escritura, de todos los anhelos y temores (individuales, colectivos, banales o crueles) desechados por la historia. La inscripción de lo no cumplido es, en suma, una forma de restitución, una redención, incluso manteniendo su *no cumplimiento*.

Flaubert era consciente del particular poder del condicional en tanto modo que, al mismo tiempo que señala el deseo, lo mantiene suspendido como tal: “Si je pouvais... si... si... toujours ce maudit conditionnel, *mode* atroce par lequel tous les

³⁹ En los ejemplos citados, se trata de posibilidades más plenas de felicidad, pero eso no ocurre en todos los casos: «Ensuite, ils admirèrent la Providence dont les combinaisons parfois sont merveilleuses. — “Car, enfin, si nous n’étions pas sortis tantôt pour nous promener, nous aurions pu mourir avant de nous connaître!”» (Flaubert, 2011: 51)

⁴⁰ Por ejemplo, cuando Frédéric sueña con hacer fortuna: “[...] il jouerait à la Bourse le prix de sa ferme, il serait riche, il écraserait de son luxe la Maréchale et tout le monde [...]” (Flaubert, 1964: t. II, 86). Todos esos condicionales corresponden a verbos que, enunciados en el presente del personaje, son futuros en modo indicativo.

temps du verbe passent !” (Flaubert, 1973: 323; cursivas en el original). En este sentido, resulta interesante destacar la única mención a los modos y tiempos verbales que puede rastrearse en *Bartleby o de la contingencia*. En el contexto de la discusión acerca de la fórmula que adopta el copista para expresar su «inoperancia», Agamben (2009: 111) afirma que “Si Bartleby renuncia al condicional [al variar el habitual *I would prefer not to* por *I prefer not to*] es únicamente porque le apremia eliminar todo residuo del verbo querer, aunque sea en su uso meramente modal”. Aseveración extraña porque, dentro de la producción de objetos que es toda emisión lingüística, el filósofo prioriza el valor modal indicativo (lo asertivo de la lengua) y no un condicional que, más allá de su semántica asociada al contenido volitivo de *will*, contribuye a la erosión de lo real dado. Atravesado por el condicional, el acontecimiento se mantiene en una frontera entre el ser y el no ser que le permite, simultáneamente, mostrarse y no ocurrir. Esa frontera es también el territorio de Bartleby, cuya tarea consistía en redimir lo que no ha pasado (Agamben, 2009: 134).

4. Conclusiones

Si, de acuerdo con Agamben, el proyecto original del arte consiste en experimentar la potencia (De la Durantaye, 2009: 52), entonces es posible afirmar que Flaubert, acaso más que ningún otro escritor en el siglo XIX, ha permanecido conscientemente fiel a ese designio primitivo. En primer lugar, al hacer de la práctica literaria una gimnasia orientada a la multiplicación y expansión de las percepciones, anulando así la disyunción entre escritura y vida y dando nacimiento a esa entidad nueva, casi monstruosa, que es el *homme-plume*. Pero, además, la literatura generada por esa singular amalgama es ella misma desestabilizadora de las taxonomías y ordenamientos que compartimentan la realidad. Como sostiene Rancière (2015: 26) una poética para la cual no existen personajes y temas privilegiados implica destruir el antiguo “posible” de la representación y, por lo tanto, redefinir los campos de la experiencia; se produce, en definitiva, una apertura de lo real que cabe caracterizar en términos agambenianos como una salvación de la potencia. La copia de Bouvard y Pécuchet es el ejemplo extremo de una poética semejante: llevada hasta sus últimas (imposibles) consecuencias, la praxis de los copistas no dejaba nada sin representación textual, todo podía ser incorporado allí, constituyendo un espacio utópico de redención de los fenómenos mediante el discurso.

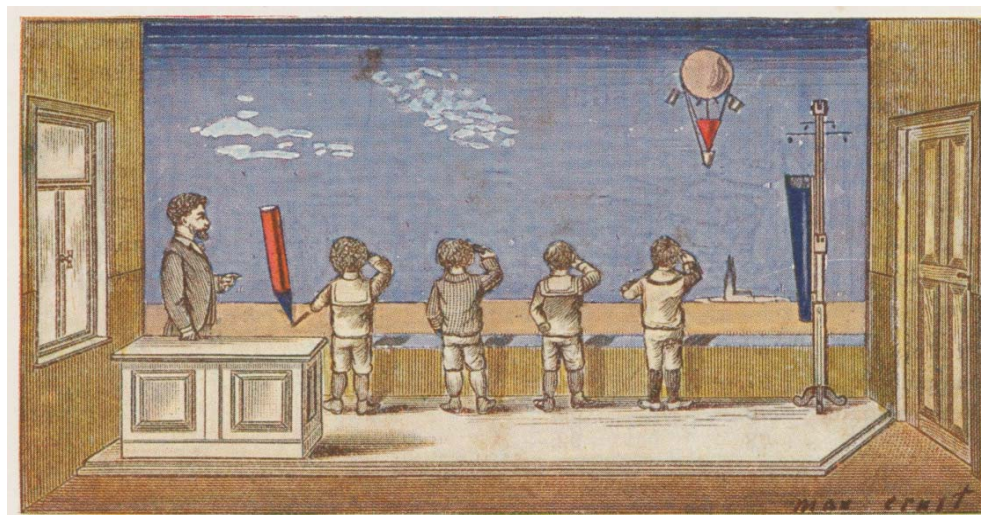
Ahora bien, esta relación entre la copia y un nuevo tipo de poética literaria no se encuentra *solo* en la novela póstuma sino que puede datarse ya en los comienzos mismos de la trayectoria pública de Flaubert como escritor. Así, para salvar esos *rêves de jeune fille* que son la sustancia de *Madame Bovary*, el autor debía, al igual que los dos *cloportes*, leer y tomar nota de los materiales degradados con los que esas jovencitas construyen su imaginario. En otras palabras, debía copiar. Y, de hecho, en las páginas iniciales de *Madame Bovary* tiene lugar una escena (la descripción de una *Strafe*

des Nachsitzens) que parece funcionar como sutil clave alegórica para medir el alcance de la operación literaria flaubertiana. En su primer día de colegio, Charles Bovary es castigado injustamente por el profesor a cargo del curso: “Quant à vous, le *nouveau*, vous me copierez vingt fois le verbe *ridiculus sum*” (Flaubert, 1964: t. I, 575). El objetivo del pasaje no es apenas presentar la disciplina escolar como símbolo de la homogeneización idiotizante del mundo moderno. Su valor consiste fundamentalmente en enfrentar al personaje con su propia condición: sería (si Charles tuviera la suficiente inteligencia para percatarse de ello) una epifanía, un momento de autoconciencia en el que, encarnadas en la voz profesoral que se expresa en latín, hablan las poéticas clásicas trazando fronteras estrictas en el campo de lo representable y, por lo tanto, en las formas de la vida. *Ridiculus sum* se traduce entonces como la imposibilidad, para Charles, de ser representado (al menos seriamente). De nuevo: “Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui” (Flaubert, 1964: t. I, 577). Pero Charles no es inteligente; tampoco la novela que, como la naturaleza y las grandes obras de arte, aspira a ser *bête* para poder incorporarlo todo: “Les chefs-d’œuvre sont bêtes. Ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature [...]” (Flaubert, 1980: 119). Así, el desarrollo del libro será la recordación de los detalles de su biografía y las de otros seres tan oscuros como él. De igual modo, cuando Bouvard y Pécuchet vuelven a copiar, dan cuenta de que cada fragmento que llega a su pupitre *ridiculus est*, y al reproducir el informe del médico que los declara como maníacos inofensivos están afirmando, al mismo tiempo, su propia ridiculidad. Pero esta mimesis de las existencias menores no se hace solo para lanzar una diatriba contra la estupidez desde la posición segura que garantiza la ironía sino para edificar una forma de sobrevivencia, un volver a ser de aquello que parece estar irremisiblemente condenado al olvido.

Curiosamente, la idea de que en la copia, en la *Strafe des Nachsitzens*, puede habitar una forma de redención (es decir, la restitución de una potencia) ya había sido sugerida por el propio Benjamin. En efecto, el fragmento preparatorio de las *Tesis* en el que Agamben encontraba la analogía del eterno retorno con el castigo escolar mencionaba un libro de Paul Éluard, *Répétitions*, publicado en 1922. Pero Benjamin ya había invocado ese texto en *Onirotitsch*, su glosa de 1925 sobre el surrealismo, en un sentido que parece oponerse al anterior:

Répétitions ha llamado Paul Éluard a uno [de los libros surrealistas de versos] sobre cuya portada Max Ernst ha dibujado cuatro niños. Éstos dan la espalda al lector, al profesor y a la cátedra, y miran sobre una balaustrada hacia afuera, donde en el aire hay un globo. Con su punta se mece sobre la baranda un lápiz gigantesco. La repetición de la experiencia infantil da que pensar: cuando éramos chicos, no existía la angustiante protesta contra el mundo de nuestros padres. [...] Con lo banal, al abra-

zarlo, abrazábamos lo bueno, que se halla, mira, tan cerca (Benjamin, 1998: 112).



Max Ernst, dibujo para *Répétitions*, de Paul Éluard (Paris, Au Sans Pareil, 1922)

Atravesada por una forma muy particular, no consolatoria, de afecto, la «copia» que es la escritura de Flaubert pone en práctica, mucho antes de la experiencia surrealista, ese abrazo de lo banal y, al hacerlo, restituye su posibilidad de volver a ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (1966): «La 121 jornada de Sodoma y Gomorra». *Tempo presente*, 11(3-4), 59-70. Selección y traducción de Paula Fleisner.
- AGAMBEN, Giorgio (2006 [1977]): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (1989 [1985]): *Idea de la prosa*. Barcelona, Península.
- AGAMBEN, Giorgio (2007 [2005]): *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- AGAMBEN, Giorgio (2009 [1993]): *Bartleby o de la contingencia*, in Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo, *Preferiría no hacerlo*. Valencia, Pre-Textos.
- BARTHES, Roland (1972 [1953]): *Le degré zéro de l'écriture*. París, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (2003 [1964]): *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- BARTHES, Roland (2001 [1970]): *S/Z*. México DF, Siglo XXI Editores.
- BARTHES, Roland (2005): *La preparación de la novela*. México DF, Siglo XXI Editores.
- BENJAMIN, Walter (1991a): *Gesammelte Schriften I.1*. Fráncfort del Mano, Suhrkamp Verlag.
- BENJAMIN, Walter (1991b): *Gesammelte Schriften VII.2*. Fráncfort del Mano, Suhrkamp Verlag.

- BENJAMIN, Walter (1998): *Onirokitsch*, en IBARLUCÍA, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires, Manantial.
- BENJAMIN, Walter (2007): *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal.
- BOLLÈME, Geneviève (1964): *La leçon de Flaubert*. París, Julliard.
- BORGES, Jorge L. (1996 [1949]): *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge L. (1998 [1960]): *El hacedor*. Madrid. Alianza.
- CALASSO, Roberto (2002): *La literatura y los dioses*. Barcelona, Anagrama.
- DAMIANI, Pier (1943): *De divina omnipotentia e altri opuscoli*. Florencia, Vallecchi.
- DE BIASI, Pierre-Marc (2009): «Qu'est-ce que cela veut dire, la réalité». Le cryptage du réel dans *L'Éducation sentimentale*», in Barbara Vinken y Peter Fröhlicher (eds.), *Le Flaubert réel*. Tubinga, Max Niemeyer Verlag.
- DE LA DURANTAYE, Leland (2009): *Giorgio Agamben. A critical introduction*. Stanford, University Press.
- FLAUBERT, Gustave (1964): *Œuvres complètes*. París, Éditions du Seuil.
- FLAUBERT, Gustave (2011): *Bouvard et Pécuchet*. París, Garnier-Flammarion.
- FLAUBERT, Gustave (1973-2007): *Correspondance Tomes I-V*. París, Bibliothèque de la Pléiade.
- FLEISNER, Paula (2012): «Vida poética y vida ninfal. La importancia del arte en la elaboración temprana del concepto de "vida" agambeniano». *Aisthesis* 52, 125-148.
- GENETTE, Gérard (1966): *Figures I*. París, Éditions du Seuil.
- GONCOURT, Edmond et Jules de (1956): *Journal. Mémoires de la vie littéraire. Tome VI*. Monaco, Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco.
- MAGNAVACCA, Silvia (2009): *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- MATE, Reyes (2009): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid, Trotta.
- MÉNARD, Louis (1886 [1876]): *Rêveries d'un païen mystique*. París, Alphonse Lemerre éditeur.
- MICHELET, Jules (1867 [1862]): *La sorcière*. París, Librairie Internationale.
- MICHELET, Jules (1872): *Histoire du dix-neuvième siècle. Tome II*. París, Flammarion.
- NEEFS, Jacques (1983): «L'exposition littéraire des religions», in Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Travail de Flaubert*. París, Éditions du Seuil, 123-134
- RANCIÈRE, Jacques (2011): *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- RANCIÈRE, Jacques (2015): *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial.
- RENOUVIER, Charles (1876): *Uchronie (l'utopie dans l'histoire)*. París, Bureau de la critique philosophique.
- ROBITAILLE, Martin (2003) : *Proust épistolier*. Montreal, Les Presses de l'Université de Montréal.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959): *Rêveries du promeneur solitaire*, en *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- SAINTE-BEUVE, Charles- A (1865): *Nouveaux Lundis*. Tomo IV. Paris, Michel Lévy Frères.
- SARTRE, Jean-P (1971): *L'idiote de la famille*. Paris, Éditions Gallimard.
- SCHOLEM, Gershom (2008 [1975]): *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires, Debolsillo.
- VALÉRY, Paul (1957): *Œuvres complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- WATKINS, William (2010): *The literary Agamben. Adventures in logopoiesis*. Londres, Continuum.
- WEINRICH, Harald (1968): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos.
- WEINRICH, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid, Siruela.

La lengua del narrador en *Onirologie* de Maurice Maeterlinck

Valeria Castelló-Joubert

Universidad de Buenos Aires

castellojoubert@gmail.com

Resumen

Este artículo se propone analizar el uso literario que el joven Maeterlinck hace del francés a partir de la pregunta por la lengua del narrador de su “nouvelle” *Onirologie* (1889), entendiendo que no se trata de una *silly question*. Primero, establecemos las coordenadas genéricas del cuento y mostramos una de sus intertextualidades mayores. En segundo lugar, reflexionamos acerca de la representación ficcional de la lengua extranjera, para plantear, por último, el bilingüismo maeterlinckiano como un caso de extraterritorialidad.

Palabras clave: *Silly question*. Representación ficcional de la lengua extranjera. Bilingüismo. Literatura belga.

Abstract

This paper aims to analyze young Maeterlinck's literary use of French on the basis of the question about the narrator's language in his “nouvelle” *Onirologie* (1889), presupposing it is not a “silly question”. Firstly, we will establish the generic coordinates of the story and we will demonstrate one of its major intertextualities. Secondly, we will reflect on the fictional representation of the foreign language, in order to understand, lastly, the Maeterlinckean bilingualism as a case of extraterritoriality.

Key words: Silly question. Fictional representation of the foreign language. Bilingualism. Belgian literature.

Résumé

Le but de cet article est d'analyser l'emploi littéraire que le jeune Maeterlinck fait du français à partir de la question sur la langue du narrateur de sa nouvelle *Onirologie* (1889), dans la considération qu'il ne s'agit pas d'une *silly question*. Premièrement, nous établissons les coordonnées génériques du récit et nous montrons une de ses intertextualités majeures.

Ensuite, nous réfléchissons sur la représentation fictionnelle de la langue étrangère, pour poser finalement le bilinguisme maeterlinckien comme un cas d'extraterritorialité.

Mots clé: *Silly question*. Représentation fictionnelle de la langue étrangère. Bilinguisme. Littérature belge.

Publicada en 1889 en *La Revue Générale*, la *nouvelle* titulada *Onirologie* da cuenta del bilingüismo y del plurilingüismo como matriz literaria de la obra de Maeterlinck. En este relato, cuyos primeros esbozos datan de junio de 1888, un sueño pone al narrador autodiegético en la pista del descubrimiento de la lengua de su temprana infancia. El cuento es el testimonio de dicha indagación, ofrecido para el desarrollo de una *onirología* o ciencia de los sueños, que se lograría a través de "l'éducation du phénomène" (Maeterlinck, 1999: 129). En el presente artículo, nos preguntamos cuál es la lengua del narrador, considerando que no se trata de una *silly question*, en el sentido que Kendall Walton (1990) da a esta expresión, sino que tal interrogante, surgido a partir de lo que sería una inconsistencia del relato, nos ofrece elementos de análisis sobre la lengua literaria de Maeterlinck en tanto autor belga francófono. Nos ocupamos primero de dar las coordenadas genéricas del cuento y de probar una de sus intertextualidades mayores: los testimonios publicados en el volumen de parapsicología *Phantasms of the living*, de 1886. En segundo lugar, reflexionamos acerca de la representación ficcional de la lengua extranjera desde la perspectiva analítica de la narratología de Walton. A continuación, nos detenemos en las referencias del narrador autodiegético sobre las lenguas que habla, su aprendizaje y las traducciones que realiza. Finalmente, proponemos pensar el bilingüismo maeterlinckiano como un caso de extraterritorialidad (Steiner, 2009), para descartar que Maeterlinck profesa la idea romántica de que el genio de la nación encarna en la lengua. Nuestro objetivo es contribuir a los estudios acerca de la especificidad del uso del francés como lengua literaria en Bélgica, con la hipótesis general de que si bien en el *fin de siècle* aún gravitaba con fuerza el paradigma poético de Francia, Maeterlinck, en su condición de poeta belga francófono, junto con otros de su generación (Nachtegaerle, 2001), no solo hizo coexistir su lengua de escritura con el neerlandés, que emerge de manera insoslayable (Grutman, 2014), sino que explota poéticamente su bilingüismo a favor de una operación de extrañamiento del francés.

Onirologie acusa una poderosa influencia de Thomas de Quincey, de Edgar Allan Poe y, sobre todo, de Thomas Hood, así como también de la minuciosa lectura que Maeterlinck consagró a *L'Histoire de la littérature anglaise* de Hippolyte Taine. Con todo, por su aspecto formal y material, la *nouvelle* parece inscribirse menos dentro de la tradición de la literatura de lengua inglesa que en el surco trazado por la literatura contemporánea en lengua francesa, puesto que el elemento inglés es recupe-

rado por Maeterlinck según la recepción y el tratamiento que se le dio en Bélgica y en Francia, no en Inglaterra. En otros términos, las fuentes literarias de *Onirologie* proceden mayormente de la lectura que los autores de lengua francesa hicieron de los ingleses. Escrito en francés y narrado en primera persona, es un artefacto típico de la escritura posnaturalista: deudor aún de las explicaciones de la trama por la filiación y el medio de pertenencia del narrador-personaje, y en el límite entre el relato fantástico y el testimonio científico, se plantea como el resultado preliminar de una investigación sobre la capacidad de los sueños para transmitir la memoria remota.

Dicho testimonio está destinado a leerse ante el consejo de la *Society of psychological inquiries* mencionada en el último párrafo, como contribución a los estudios sobre las capacidades del sueño: “il vaut mieux que ceux qui écoutent ceci en ignorent également, mais à jamais”¹ (Maeterlinck, 1999: 129). Los destinatarios del “récit d’aujourd’hui” (Maeterlinck, 1999: 137), también llamado “cet éclaircissement” (Maeterlinck, 1999: 141), son entonces un colectivo indefinido –“ceux qui voudraient se donner la peine de faire une enquête sur l’authenticité de cette histoire” (Maeterlinck, 1999: 128), “ceux qui seraient à même de donner quelque indice à ce sujet” (Maeterlinck, 1999: 141), es decir, en sentido amplio, la comunidad científica reunida en torno a la *Society*.

La mención de los destinatarios en tanto “ceux qui écoutent ceci” haría suponer que se trata de un testimonio oral. Sin embargo, se infiere que se trata de un escrito, por las citas textuales que el narrador ofrece de documentos personales probatorios y por las marcas de organización del relato tales como “on verra plus loin” (Maeterlinck, 1999: 130), “je la donnerai plus loin” (Maeterlinck, 1999: 133), “ainsi que je l’ai dit plus haut” (Maeterlinck, 1999: 138), lo cual se confirma por la única mención en el texto sobre su producción: “j’ai noté exactement ceci” (Maeterlinck, 1999: 130). Sea que el narrador esté leyendo en persona o sea que haya enviado la comunicación a la *Society*, se trata de un relato escrito.

Así, el modelo de testimonio que toma Maeterlinck cuando concibe *Onirologie* es el de las comunicaciones compendiadas en dos volúmenes por la *Society for psychical research* de Londres, en 1886, cuyo título aparece apuntado con fecha del 15 de agosto de 1888 en los esbozos preparatorios de la *nouvelle* (Maeterlinck, 2002: 566). Se trata de *Phantasms of the living*, de Edmond Gurney, Frederic Myers y Frank Podmore. Los fantasmas que se estudian aquí son las apariciones de los vivos, no las de los muertos, por medio de la telepatía espontánea y experimental; se entiende la transmisión del pensamiento de manera análoga a las apariciones, de acuerdo con lo que postula la tercera tesis del libro expuesta en la introducción (Gurney, Myers, Podmore, 1886: LXV) donde también se aclara que

¹ Obsérvese el error gramatical en el uso del pronombre “en”.

these apparitions [...] are themselves extremely various in character; including not visual phenomena alone, but auditory, tactile, or even purely ideational and emotional impressions [...] (Gurney, Myers, Podmore, 1886: XXXV).

En la Parte II del capítulo VIII, volumen 1, “Examples of Dreams which may be reasonably regarded as Telepathic” (Gurney, Myers, Podmore, 1886: 313) se analizan contribuciones, como esta que se califica de “remarkable in several ways” (Gurney, Myers, Podmore, 1886: 329):

Nearly 30 years ago I lost a sister. The place where she died being at some distance, my husband went to the funeral without me. I went to bed early, and had a frightful dream of the funeral ceremony. I saw my brother faint away at the service, and fall into the grave. I awoke with horror of the dream, just as my husband entered the room on his return from the funeral, which had taken place at least eight hours before. I asked him to tell me if anything unusual had happened, as I had had a terrible dream, and I related it. He said, ‘Who in the world told you that? I never intended telling you.’ I said, ‘I only dreamt it. Just as you were coming I awoke’ (Gurney, Myers, Podmore, 1886: 329-330).

A semejanza de los testimonios de *Phantasms*, el narrador de *Onirologie*, “àme inquiète qui a consacré sa vie à la solution de ces problèmes” (Maeterlinck, 1999: 141), encuadra su caso dentro de la comunicación “sans intermédiaire, avec l’invisible et l’inexplicable” (Maeterlinck, 1999: 138). En su sueño, la aparición es de tipo auditiva, aun cuando, según afirma, la vida onírica es insonora, razón por la cual la comunicación se produce por una vía “qui rendra superflues, avant peu, les découvertes assez puériles du télégraphe et du téléphone” (Maeterlinck, 1999: 133).

En el momento de la publicación de *Phantasms*, la *Society for psychical research* contaba con más de seiscientos miembros y asociados. Estos se reunían en consejos presididos por las autoridades para discutir los casos que enviaban las personas interesadas en el desarrollo de la nueva ciencia psíquica. Solamente se leían y publicaban los casos relevantes para el estudio que presentaran pruebas suficientes. Tales testimonios están narrados casi todos en primera persona, ya que cuentan una experiencia, y las personas involucradas se mencionan por la inicial de su nombre, como leemos en *Onirologie*: “Mrs. W.-K. (je ne puis, actuellement, la désigner que sous ces initiales)” (Maeterlinck, 1999: 129). La estrecha colaboración científica entre Inglaterra y Francia en este nuevo campo del conocimiento explica que encontremos testimonios tanto en inglés como en francés (Gurney, Myers, Podmore, 1886: 293 y 294). El físico y meteorólogo Balfour Stewart, a quien el narrador del cuento pide que se remita toda información sobre su caso, dirigió la sociedad desde 1885 hasta su muerte en diciem-

bre de 1887. Contrariamente a lo que sostiene Fabrice Van De Kerckhove, “L’adresse qu’il indique [...] est celle d’un mort” (Maeterlinck, 2002: 568 nota 254), creemos que esta referencia nos permite fechar de manera aproximativa el testimonio, porque no es verosímil que el narrador informe la dirección de un muerto: su ambición científica está puesta en la comunicación telepática entre vivos, o entre uno mismo y su pasado, y no con el más allá.

Huérfano a los dos años, el narrador, bajo la tutela de un tío que vivía en Salem, pasó su infancia y su adolescencia en un pensionado de Massachussets, que tiene por regla mantener en secreto el origen de los pupilos. Una noche de sus primeras vacaciones fuera de la institución, invitado por un misterioso amigo, cuya identidad dice no poder revelar, después de haber consumido opio y bajo el influjo de la lectura de *Hero and Leander* de Hood, tiene un sueño inquietante. Turbado al despertar, intenta descifrar una frase que oyó en un idioma extraño y que termina interpretando como inglés mal pronunciado. Años más tarde, la lectura de una carta de su madre donde esta relata un accidente ocurrido en Utrecht, cuando él contaba apenas con cuatro meses de edad, le presenta aquel sueño no como pura producción onírica o delirio de comedor de opio, sino como el recuerdo de una experiencia vivida, a la vez que le ofrece la revelación de su origen y de la lengua de su temprana infancia: el neerlandés.

Hasta la lectura de la carta, que le fue entregada junto con los papeles de la familia cuando cumplió la mayoría de edad, ignoraba por completo que en una época lejana había vivido en Utrecht y que la lengua en la que le hablaban era el neerlandés, aun cuando su madre fuera inglesa. En sentido estricto, por lo tanto, la lengua materna del narrador es el inglés y la lengua que se le revelará como olvidada, el neerlandés, es la paterna, que aprenderá en dos o tres semanas, gracias al inglés y a sus conocimientos del alemán. En los esbozos del cuento apuntados en su *carnet de travail*, Maeterlinck (2002: 565 y 570) vuelca una de las tesis del Dr. G. Tourdes: “on parle la langue oubliée qu’on avait parlée dans son enfance”. La intención del autor es mostrar este postulado en la indagación del narrador-personaje de *Onirologie*, para quien la revelación es la del entorno lingüístico en el que transcurrieron sus primeros años de vida.

Si el narrador de esta “vaste fiction linguistique” (Grutman, 2014: 7) siempre habló inglés, posee conocimientos del alemán, y al cumplir la mayoría de edad se enteró de que hasta sus dos años la lengua de su entorno fue el neerlandés, que aprende en la adultez, no se explica cómo llega a escribir, aun con errores, correctamente en francés, idioma cuya adquisición o manejo no menciona en ningún momento de su autobiografía lingüística ni se infiere del contenido del relato. Considerada a simple vista, la pregunta acerca de la lengua del narrador podría ser calificada de *silly question*, como aquellas que, según Kendall Walton, no tienen sentido, son inapropiadas y están fuera de lugar:

To pursue or dwell on them would be not only irrelevant to appreciation and criticism but also destructive. The paradoxes, anomalies, apparent contradictions they point to seem artificial, contrived, not to be taken seriously (Walton, 1990: 176).

Tal apreciación se vería reforzada por el hecho de que, hasta el momento, la crítica soslayó este elemento intradieгético, probablemente por asimilar la lengua del narrador autodieгético del testimonio científico a la del autor del cuento *Onirologie*. Es cierto que la representación de la lengua extranjera forma parte de la mimesis ficcional y, por lo tanto, del pacto de lectura. A ningún lector sorprende que el Julio César de Shakespeare hable en inglés isabelino, que el Lorenzaccio de Musset se exprese en perfecto francés, que todos los personajes de *Das Erdbeben in Chili* de Kleist, sin excepción, manejen tan bien el alemán. En algunos casos, la lengua extranjera es problematizada intradieгéticamente, como en *Der Zauberberg* cuando Hans Castorp dialoga en francés con Clawdia Chauchat, mezclándolo con el alemán porque, dice, “Ich verstehe Französisch besser, als ich es spreche” (Mann, 2004: 462). En otros casos, el asunto suele dirimirse extradieгéticamente; Flaubert se ve ante la necesidad de dar explicaciones a Sainte-Beuve, que reclama un léxico para leer *Salammbô*:

J’ai pris soin de traduire tout en français. [...] Mais quand vous rencontrez dans une page *kreutzer*, *yard*, *piastre* ou *penny*, cela vous empêche-t-il de la comprendre? Qu’auriez vous dit si j’avais appelé Moloch *Melek*, Hannibal *Han-Baal*, Carthage *Kartadda*, et si, au lieu de dire que les esclaves au moulin portaient des muselières, j’avais écrit des *pausicapes*? (Flaubert, 1953: 357-358)

El lector comprende y acepta que una lengua figure otra: es evidente que el francés de Lorenzaccio en la ficción es italiano, ya que ninguno de los demás personajes se asombra de que hable un idioma extranjero. Lo mismo sucede en el caso del cuento de Kleist: va de suyo que el alemán figura el español. De acuerdo con la explicación de Walton, estas anomalías o disonancias responden a la necesidad de

to make a fictional world accessible to the intended audience conflicts with a desire to make it ‘realistic’, reasonably like the real world. *A Tale of Two Cities* puts English words into the mouths of French characters so that English readers will understand, although if it weren’t for that, one would expect Dickens to have had his French characters speak French, as the French normally do. Constraints inherent in the medium sometimes make it difficult to generate combinations of fictional truths that might otherwise be desired (Walton, 1990: 179).

Ahora bien, en ninguna de las ficciones que damos como ejemplo de representación de lengua extranjera el contenido explícito trata sobre la lengua hablada, olvidada, recuperada, aprendida, como en la *nouvelle* de Maeterlinck, así como tampoco ninguno de los personajes narra la incidencia de las lenguas en su vida.

La pregunta acerca de la lengua del narrador de *Onirologie* requiere antes que nada diferenciar al autor del narrador autodiegético, y las lenguas que uno y otro manejan. Maeterlinck escribió el cuento en francés: sobre esto no hay dudas. Veamos en detalle si en la *nouvelle* el narrador menciona la lengua en la que escribe y a la que traduce para saber si el francés en el que leemos el cuento representa alguna de las lenguas que afirma conocer o si debe entenderse literalmente como francés. La trama de *Onirologie* está urdida en las referencias y remisiones del narrador a otras lenguas, en las citas que da sin traducir, y en las palabras y frases que sí juzga necesario traducir, siempre *literalmente*:

- i. “Mon père était ce qu’on appelle en néerlandais *adsistent-resident*”, nos informa el narrador al comienzo de su relato (Maeterlinck, 1999: 127); la expresión “ce qu’on appelle en néerlandais” permite inferir que el narrador del testimonio no es de lengua flamenca ni la conoce, pues de lo contrario la aclaración sería inútil.
- ii. Hasta los veintiún años, momento de la revelación de la lengua de su temprana infancia, el narrador se considera de origen exclusivamente anglófono. Ofrece citas de sus lecturas en inglés —el verso de Hood, “Down and still downwards through de dusky green” (Maeterlinck, 1999: 131)—, y refiere palabras de su amiga Annie también en inglés —“verdurous gloom” (Maeterlinck, 1999: 130)— sin traducirlas. Podría pensarse, entonces, que da por supuesto que la lengua del lector u oyente de su escrito es también el inglés. Pero esto no es así, como veremos a continuación.
- iii. El narrador transcribe parte de una carta que le dirigió a Annie para contarle su extraño sueño, con la siguiente aclaración: “Je traduis littéralement de l’anglais, en omettant simplement les propos inutiles ou inefficaces. On me pardonnera, j’espère, la gaucherie de cette traduction, car il m’importait de rendre *verbatim* le texte américain” (Maeterlinck, 1999: 135). Los destinatarios de la narración, entonces, no son de habla inglesa. Esto señala una inconsistencia en relación con el pedido final de remitir toda información a la *Society of psychical inquiries* y a la inferencia que hace el lector sobre el destino del testimonio. El narrador traduce del inglés, pero omite explicitar a qué lengua traduce.
- iv. Luego leemos la “incompréhensible phrase en fort mauvais anglais” del sueño: “*The kind is in the pit! the kind is in the piff!*” (Maeterlinck, 1999: 136), transcripta por el narrador al modo de los automatistas en los casos

- de xenoglosia; es decir, escribe en una lengua que no comprende, escuchada en sueños, estado análogo al del trance mediúmnico.
- v. El autor, en cambio, mediante una llamada al final de la frase incomprensible, nos conduce a una nota al pie: “*Kind*, en anglais: genre, espèce; ou l’adjectif: bon, bienveillant, etc. [N.D.A.]” (Maeterlinck, 1999: 136 nota). Paratextualmente, a espaldas del narrador, Maeterlinck interviene para dar una traducción que destaca el sinsentido de la frase oída en sueños por el personaje. Esta aclaración, sin embargo, pone de manifiesto que tampoco del lector real se espera el conocimiento de la lengua inglesa, expectativa completamente consistente con el hecho de que la *nouvelle* está escrita en francés.
 - vi. El narrador da entre paréntesis la traducción al francés del lema de Mrs. W. -K, madre de Annie, “At last shut to fears (Enfin close aux peurs)” (Maeterlinck, 1999: 136), en vez de dejarla librada al conocimiento que el lector tenga del inglés, como lo hace, por ejemplo, con la cita del verso de Hood.
 - vii. “J’ignorais complètement le néerlandais”, cuenta el narrador. Para leer los papeles familiares que le fueron entregados, decidió “apprendre une langue qui s’était si subitement décelée maternelle, et grâce à l’anglais, et surtout à l’allemand que je possédais, je fus à même, au bout de deux ou trois semaines, de lire assez couramment les pièces les plus importantes” (Maeterlinck, 1999: 137). Esta es la única mención de la lengua alemana en todo el relato y de cualquier otra lengua además del inglés y el neerlandés.
 - viii. Cuando refiere la carta de la madre que lo pone sobre la pista del sueño como recuerdo de lo vivido, el narrador traduce “mot à mot du hollandais, en omettant, comme tantôt, tout ce qui n’est pas essentiel” (Maeterlinck, 1999: 137). Una vez más nos informa *desde* qué lengua traduce, pero no *hacia* cuál. La “phrase incompréhensible” que el narrador había atribuido a una mala pronunciación del inglés era, en realidad, “t’ Kind is in den put!”, cuya traducción nos da entre paréntesis: “L’enfant est dans le puits” (Maeterlinck, 1999: 137 y 138). Un nuevo asterisco nos conduce a una nota al pie del autor, donde explica que la palabra “agneau” con la que la madre se refiere al bebé es en holandés “Schaapje” (Maeterlinck, 1999: 137 nota), término afectuoso de uso corriente².

Como hemos mostrado, el narrador traduce tanto del inglés como del neerlandés e inferimos, por lo tanto, que no traduce a ninguna de esas dos lenguas: no se

² Para un análisis del significante *agneau*, en relación con *Annie* –nombre de la amiga del narrador– y *anneau* –el objeto que ella deja caer en la fuente del bosque–, véase González Salvador (1993).

espera que el destinatario del testimonio las conozca. Llegados a este punto, concluimos que el narrador autodiegético traduce al francés porque escribe su testimonio en dicho idioma, aunque esto no resulte consistente con la trama del relato, donde cuenta pormenorizadamente su manejo de las lenguas inglesa, alemana y neerlandesa. En ningún momento menciona el francés ni brinda elementos que informen al lector que lo ha aprendido.

En efecto, no resulta verosímil en la trama que la lengua en la que escribe su testimonio sea el francés. Para decirlo en términos de Walton, el núcleo primario de verdades ficcionales de la *nouvelle* no genera verdad ficcional alguna que implique que el narrador sea francófono. Completamente distinto sería si tuviéramos un narrador en tercera persona, como es el caso de *Salammbô* y de *Tale of Two Cities*, donde el uso del francés y el del inglés, respectivamente, no constituye una anomalía ni una inconsistencia, así como tampoco tiene que ver con una intencionalidad estética de los autores, sino que responde a la facilitación de la lectura, a la accesibilidad de la obra, que debe estar escrita en *alguna* lengua, desde ya, y por conveniencia lo está en la lengua de los lectores a los cuales el autor la dirige, Flaubert a los franceses, Dickens a los ingleses. En este sentido, no es paradójico que la *nouvelle* de Maeterlinck esté escrita en francés, dado que se publicó en una revista francófona, ni resulta inconsistente que el testimonio de *Onirologie* esté también escrito en francés, ya que, como hemos visto, la *Society* recibía comunicaciones tanto en inglés como en francés. Desde este punto de vista, la verosimilitud está conservada. Pero hemos mostrado que el narrador escribe en una lengua cuyo conocimiento, en su autobiografía lingüística, no informa al lector.

Con todo, entendemos que la pregunta por la lengua del narrador en *Onirologie* no es *silly*, inconducente ni insidiosa. Tampoco hemos de considerar el uso del francés del narrador autodiegético como una inconsistencia de Maeterlinck, dado que sería soslayar su condición bilingüe y la incidencia de esta en su escritura. Antes bien, la pregunta por la lengua del narrador nos ayuda a indagar acerca de la relación que Maeterlinck mantiene con sus dos lenguas de la infancia, el francés y el neerlandés. Así, queda admitido que la lengua del narrador es el francés y que esto no significa una anomalía ni una inconsistencia. Lo que hay es una omisión. La invisibilización de la lengua diegética supone una investigación por parte del lector, análoga a la que lleva a cabo el narrador acerca de la lengua olvidada de la infancia y de la imagen de la madre. Entre los papeles familiares, el narrador encuentra un recibo de pago firmado “de la main du peintre belge François Joseph Navez” (Maeterlinck, 1999: 141) por un retrato de la madre, que ha sido subastado. En la trama, la nacionalidad y el nombre del pintor son los únicos elementos que refieren directamente a la lengua francesa y que nos podrían indicar una relación del narrador con el universo francoparlante. El narrador anuncia su búsqueda al final del testimonio y suplica a “tous ceux qui seraient à même de donner quelque indice” sobre el retrato, “au nom de tout ce qu’ils

ont aimé un jour”, que envien “leurs renseignements à M. Balfour Stewart, president of the Society of Psychical Inquiries, 75, Catherine Street, Strand, London, qui se chargera de me les transmettre” (Maeterlinck, 1999: 141). Y en este nombre propio se produce la segunda ocurrencia del francés: el narrador escribe Stewart en vez de Stewart: la “u” que reemplaza la “e” del original permite reproducir a un lector francés la pronunciación inglesa de un francófono.

Esta invisibilización convierte al francés en una suerte de fluido mediúmnico gracias al cual el narrador autodiegético, al modo de los automatistas, comunica la lengua extraña, el neerlandés de la temprana infancia, para reconocerla y apropiársela. El uso del francés puede entenderse así como el médium que da cuerpo al neerlandés. Para usar la expresión del propio Maeterlinck, la lengua flamenca obra como el “substratum suggestif” (Grutman, 2014: 7)³ en esta ficción aparentemente escrita en un único idioma, texto que “n’existerait pas sous cette forme sans la polyglossie de Maeterlinck” (Grutman, 2014: 6). Sobre esto trata en definitiva la *nouvelle*: la capacidad de develar una lengua por otra, o incluso de hablar una lengua en otra. “Un anglicisme dans le hollandais de ma mère”, apunta Maeterlinck en sus esbozos del cuento (2000: 575). Lo que emerge en el francés del narrador, como observa De Kerckhove, son tres neerlandismos:

L’« agneau » est expliqué en note par Maeterlinck [...]. On lit encore, dans la même traduction volontairement littérale: « elle l’avait laissé seul *un clin d’œil*, sur le gazon » (rendant *een ogenblik* – un instant) et « je cours d’une haleine jusqu’à notre maison (*in een adem*) » (Maeterlinck, 2002: 575 nota 281).

Es probable que los neerlandismos hayan sido sembrados por el autor para que se manifieste en la escritura autodiegética del narrador la lengua latente de la temprana infancia. Esta situación, que podríamos calificar de paradójica, yace en las raíces mismas de la escritura de Maeterlinck, cuya lengua familiar y literaria era el francés, no solo en un entorno de habla flamenca, sino también cuando él mismo reconocía que su lengua materna era el flamenco. Es la paradoja que Maeterlinck pone en acto en *Onirologie*. La supresión de toda mención de la lengua de la diégesis es concomitante con la reflexión sostenida de Maeterlinck sobre el francés. En los *Carnets de Travail* encontramos dudas, apuntes y reflexiones sobre la lengua francesa, además de errores: “Les vierges sont allé se coucher à midi tout l’été” (Maeterlinck, 2002: 1061), “voir: à combien” (Maeterlinck, 2002: 1083), “Chercher allaiter” (Maeterlinck, 2002: 1189), son algunos ejemplos.

Pero este médium no es un mero cuerpo que se presta al alma de otra lengua: Maeterlinck estudia minuciosamente el francés. Se sabe también, por ejemplo, que de joven tenía una suerte de obsesión con el uso del subjuntivo francés, ya desde sus años

³ Grutman toma esta expresión del nº 37 del *Cahier bleu* de Maeterlinck.

de escuela, lo cual se debe seguramente a una interferencia con el neerlandés, lengua en la que el subjuntivo –llamado *subjonctif* (curiosamente, a la francesa) o *aanvoegende wijs*– sobrevive en expresiones del tenor de “Dios sea con nosotros”, “Viva la reina” y otras manifestaciones de entusiasmo, precisamente, obsoletas. En el neerlandés no hay otro uso del subjuntivo más que los arcaizantes. Cuando escribe en francés, subyacen y resuenan por debajo de esta lengua el flamenco, en primer lugar, pero también el inglés y el alemán, es decir, las lenguas que componen el acervo de lo que Maeterlinck llama lo germánico, y que distingue de la cultura latina.

El bilingüismo suele ser un fenómeno mal entendido: no es una duplicación ni una superposición de lenguas, en la que una recubre completamente a la otra, volviendo indistinto su uso y suponiendo, por lo tanto, que el hablante realiza una elección entre ambas, sino que opera según determinadas funciones y contextos precisos que demandan o exigen el uso de una u otra. Por lo general, lo que induce a confusión es que el hablante bilingüe lo es siempre, de manera permanente, es decir, que cuando habla una lengua no olvida la otra, lo cual genera en ocasiones fuera de su entorno bilingüe la falsa expectativa de transparencia en el pasaje de una lengua a la otra; se espera de él, tácita o expresamente, que todo lo que es capaz de decir en una lengua también pueda decirlo en la otra. Cuando el contexto no impone un uso claro, o cuando, por el motivo que fuese, valora negativamente una de las dos lenguas –sería el caso de ciertos migrantes–, el hablante bilingüe puede verse confrontado a una elección, ya que no es interpelado por una lengua determinada.

Tal, sin embargo, no era el caso de Maeterlinck, cuyo medio sociocultural observaba un estricto protocolo idiomático: el flamenco quedaba reservado para el trato con la gente de pueblo, servidumbre, obreros, campesinos. El francés era la lengua de comunicación con el entorno de la familia y de los amigos. Recordemos también que Maeterlinck, además de pertenecer a una familia francófona de Gante, había recibido educación francesa en una escuela jesuita. Sus diarios, sus apuntes de trabajo, su agenda, su obra: todo está escrito en francés.

Proponemos pensar en Maeterlinck como un escritor extraterritorial. Según George Steiner, la extraterritorialidad es un fenómeno moderno, manifestado por primera vez por Heinrich Heine, cuya vida “se caracteriza por valores binarios” (Steiner, 2009: 17). Steiner cita a Theodor W. Adorno: “Solamente aquél que no se siente verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento”. Adoptando este criterio, Steiner amplía la lista de escritores en casas ajenas: Wilde, a propósito del cual recuerda “el uso que los irlandeses hacen de Francia para contrarrestar los valores ingleses”; Beckett, con respecto a cuya obra “no sabemos qué versión existió primero, si la inglesa o la francesa”; Borges, que solo escribió en español, “es uno de los nuevos esperantistas”, ya que en su fraseo suele traslucir un texto inglés; Pound, en tanto autor multilingüe; Nabokov que escribió la

mayor parte de su obra desde 1940 en “nabokés, la lengua franca anglonorteamericana”, y cuya situación multilingüe, interlingüística, “es tanto el tema como la forma de su obra” (Steiner, 2009: 17-18, 22).

Maeterlinck, cuya situación lingüística participa de muchos de estos rasgos de extraterritorialidad, no desentonaría entre los autores que por su condición bi- o plurilingüe y su característica multicultural ponen en tela de juicio la “ecuación entre un eje lingüístico único –un arraigo profundo a la tierra natal– y la autoridad poética”, quebrantando la fe romántica en la “esencia de su lengua materna”, como cristalización “de la historia íntima, la cosmovisión específica de un *Volk* o nación” (2009: 19, 15). Reconoce que su lengua materna es el neerlandés y escribe su obra en francés. En tanto poeta belga, inscribe su uso de la lengua francesa dentro de las prácticas lingüísticas, culturales y literarias de su país, y no de las de Francia. Como explica Vic Nachtergaele (2001: 363), en el siglo XIX las letras en lengua francesa ocupaban prácticamente la totalidad del campo literario belga. A partir de 1880, “on assistera à l'autonomisation progressive des lettres néerlandophones par rapport aux lettres françaises” (Nachtergaele, 2001: 370). La obra del joven Maeterlinck se encuentra dentro de la primera de las tres fases que Nachtergaele distingue en este proceso de autonomización: 1880-1914. Junto con valones como Albert Mockel y, sobre todo, flamencos como Émile Verhaeren y Georges Rodenbach, el autor de *Onirologie* sueña por última vez “une âme belge” (Nachtergaele, 2001: 370) y manifiesta “l'existence d'une culture unique, faite d'un amalgame inédit et brillant entre les apports latins et germaniques” (Nachtergaele, 2001: 370-371). Esta generación de poetas que escribió obras flamencas en francés incitó a sus pares neerlandófonos a preguntarse hasta qué punto la lengua era un elemento suficiente en la definición de una cultura.

Tres son los argumentos que nos permiten afirmar que Maeterlinck escribe en francés con la plena consciencia de que es una de las lenguas belgas –para él y muchos de los de su generación, la lengua de la literatura–, sin el propósito de hacer encarnar en el francés el genio de la nación, y que no lo usa como un préstamo de Francia, sino con la extrañeza que le confiere su coexistencia con el neerlandés. Primero, si Maeterlinck profesa la idea del romanticismo alemán de la lengua como genio de la nación, la extraterritorialidad de su práctica literaria no hace más que desafiar dicho postulado. En segundo lugar, si achaca la falta de creatividad y de espontaneidad a la educación jesuita y francesa, su obra íntegra desmiente una supuesta desvalorización del francés como lengua para la literatura. Por último, si la lengua francesa se encuentra en decadencia, y con ella, su literatura –“La langue française est une langue à moitié morte – une langue cadavre : il y a un vivant lu à un mort”, anota en su agenda el 23 de junio de 1890 (Maeterlinck, 2002: 1252)–, puede ser el caso en Francia –“chacun des grands parmi les français semble vivre comme quelque parasite sur tel ou tel Germain (Villiers - Hegel, Baudelaire – Poë - Mallarmé, Verlaine - Laforgue)” (Gor-

ceix, 2005: 115)—, no en Bélgica, donde la posibilidad del aporte “germánico” supone la riqueza de múltiples lenguas y de su cultura: el flamenco, el inglés, y el alemán.

Por cierto, Maeterlinck practica el francés también en tanto lengua literaria consagrada en Francia: viaje a París, contacto con los poetas franceses, cuaderno de citas de obras francesas, vacilación con el uso del subjuntivo. Este trabajo con el francés tiene que ver con una búsqueda personal de su lengua poética, y no con un problema de identidad y de pertenencia lingüísticas. Entre 1885 y 1887, periodo que abarca sus dos estadios en Francia, Maeterlinck lleva un cuaderno al que titula *Vlan*. Allí selecciona citas de diversos escritores franceses, desde Molière hasta Villiers de l'Isle-Adam, y anota giros de la lengua francesa que lo intrigan en sus lecturas (cf. Maeterlinck, 2002: 1, 38; 2, 1388). ¿Qué significa *Vlan*? Remitiéndonos a lo expuesto, es tentador suponer que se trata de un híbrido entre *Vlaan* (por *Vlaanderen*, flamenco) y *Flan* (por Flandes, en francés), o entre *Vlaams* (“flamenco”), y *français*⁴. *Vlan* sería así la lengua del proyecto poético del joven Maeterlinck: flamenco escrito en francés. Es probable que esta sea también la lengua del narrador de *Onirologie*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FLAUBERT, Gustave (1953): *Salammbô*. París, Garnier.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1993): «La Pièce qui fait défaut. Lecture d'*Onirologie* de M. Maeterlinck». *Textyles* 10 (*Fantastiques*), 59-71.
- GORCEIX, Paul (2005): *Maurice Maeterlinck. L'Arpenteur de l'Invisible*. Bruselas, Le Cri.
- GURNEY, Edmund, Frederic MYERS & Frank PODMORE (1886): *Phantasms of the living*. Londres, Trübner and Co.
- GRUTMAN, Rainier (2014): «Maeterlinck et le “Palympseste” flamand». *LHT*, 12. [Consulta en línea : <http://www.fabula.org/lht/12/grutman.html>; 20/09/15].
- MAETERLINCK, Maurice (1999): *Œuvres I. Le Réveil de l'âme : Poésie et essais*. Édition présentée et commentée par Paul Gorceix. Bruselas, Éditions Complexe.
- MAETERLINCK, Maurice (2002): *Carnets de travail 1881-1890*. Édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove. Bruselas, Labor, coll. Archives du futur.
- MANN, Thomas (2004): *Der Zauberberg*. Francfort del Meno, Fischer.
- NACHTERGAELE, Vic (2001-2003) : «D'une littérature deux autres». *Revue de littérature comparée*, 299, 363-377.

⁴ Agradecemos a Jan De Jager, poeta y traductor argentino, que nos comunicara la existencia, desde 1999, de una revista semanal belga llamada *Vlan*, que pudo haber tomado su nombre de alguna publicación de fines del siglo diecinueve. Debemos también a De Jager las precisiones sobre el subjuntivo en neerlandés.

STEINER, George (2009): *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Traducción de Edgardo Russo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

WALTON, Kendall (1990): *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, Harvard University Press.

La phraséologie en classe de FLE : structure interne du sens lexical et emploi des locutions

Àngels Catena

Anna Corral

Universidad Autónoma de Barcelona

Angels.Catena@uab.cat

Ana.Corral@uab.cat

Resumen

El desarrollo de la lingüística de corpus y de las herramientas para el tratamiento automático de las lenguas durante las dos últimas décadas han permitido, por una parte, poner de relieve la importancia de la fraseología en todas las formas de discurso y, por otra, hacer evolucionar los programas necesarios para la modelización del léxico. En este contexto, las unidades lexicales multilexémicas han sido el objeto de numerosos estudios en el marco de la didáctica de las lenguas y, en particular, en el de las lenguas extranjeras. El presente artículo se propone continuar esta reflexión a partir de nuestra práctica como docentes de FLE en la Universidad Autónoma de Barcelona tomando como objeto de estudio las locuciones fuertes (Mel'čuk, 2008). Nuestro objetivo es analizar las definiciones propuestas en los diccionarios de uso y aprendizaje del FLE para este tipo de entidades léxicas y proponer nuevas descripciones lexicográficas que puedan revelarse más eficaces para nuestros estudiantes.

Palabras clave: Locuciones. Etiquetas semánticas. Lexicología explicativa y combinatoria. Lexicografía pedagógica.

Abstract

The development of corpus linguistics and tools for automatic language processing over the last twenty years has highlighted the importance of phraseology in all kinds of discourse, on the one hand, and enabled the development of programs necessary for modelling the lexicon, on the other. In that context, non-free multiword lexical units have been the subject of several studies in the area of language teaching and, in particular, the teaching of foreign languages. This article offers a continuation of that research based on our practical experience as teachers of FLE at the Universitat Autònoma de Barcelona, taking strong idioms (Mel'čuk, 2008) as our object of study. Our aim is to determine whether the definitions for this kind of lexical item that appear in general dictionaries and in learner's dictionaries offer the necessary information to guarantee the correct use of the idiom and, ultimately,

* Artículo recibido el 7/03/2016, evaluado el 28/06/2016, aceptado el 23/11/2016.

to propose new lexicographical descriptions which could prove more effective for our students.

Key words: Idioms. Semantic labels. Explanatory combinatorial lexicography. Learner's lexicography.

Résumé

Le développement de la linguistique de corpus et des outils pour le TAL dans les deux dernières décennies a permis, d'une part, de mettre en lumière l'importance de la phraséologie dans toutes les formes de discours et d'autre part, de faire évoluer les outils nécessaires pour la modalisation du lexique. Dans ce contexte, les unités lexicales multilexémiques ont fait l'objet de nombreuses études dans le domaine de l'enseignement-apprentissage des langues et, plus particulièrement, en ce qui concerne les langues étrangères. Cet article se veut une contribution à ce processus de réflexion à partir de notre pratique enseignante à l'Université Autonome de Barcelone. Notre objectif est d'analyser les définitions proposées pour deux locutions fortes (Mel'čuk, 2008) dans les dictionnaires d'usage et d'apprentissage du FLE et de proposer de nouvelles descriptions lexicographiques mieux adaptées aux besoins des apprenants.

Mots clés : Locutions. Étiquettes sémantiques. Lexicologie explicative et combinatoire. Lexicographie pédagogique.

0. Introduction

L'enseignement/apprentissage des entités lexicales multilexémiques non libres est devenu depuis quelques années un objet d'étude récurrent dans le domaine de la didactique des langues étrangères¹. En effet, s'il est vrai que les phrasèmes constituent un obstacle majeur dans l'apprentissage d'une langue étrangère, leur emploi (ou du moins leur décodage) permet aux apprenants d'avoir accès à des discours riches en charges symboliques et culturelles. Mel'čuk (2003 : 4) l'a parfaitement exprimé comme suit : « En fait, ce sont la fréquence et la qualité de leur usage [les phrasèmes] qui déterminent la différence entre un locuteur natif et un étranger qui a bien appris la langue : UN NATIF PARLE EN PHRASÈMES² ». L'importance accordée à la phraséologie s'est ainsi concrétisée dans le *Cadre européen commun de référence pour les langues*, même si sa présence est limitée aux apprenants de haut niveau. Parmi les descripteurs inventoriés du niveau C2, il y est explicitement indiqué qu'il faut « avoir une bonne maîtrise des expressions idiomatiques et familières accompagnée de la conscience des connotations » (CECRL, 2001 : 34). Mais cet essor de la phraséologie dans le do-

¹ Cf., entre autres, Detry (2014) ; Kauffer (2013) ; Català (2012) ; Meunier & Granger (2008) ; González Rey (2007) ; Pecman (2005).

² Les majuscules sont de l'auteur.

maine de la didactique des langues étrangères³ a été largement stimulé par les recherches centrées sur la linguistique de corpus et des outils pour le traitement automatique des langues lors des deux dernières décennies ; des études qui ont mis en évidence son importance dans toutes sortes de discours et qui ont fait évoluer les applications logicielles nécessaires à la modélisation du lexique⁴. La présente étude⁵ prétend réunir ces deux domaines – la description lexicologique et l’enseignement-apprentissage du français langue étrangère – et prend appui sur la Lexicologie Explicative et Combinatoire [LEC] (Mel’čuk, 2011 ; Mel’čuk, Clas & Polguère, 1995 ; Polguère, 2008)⁶.

On prendra ici pour objet d’étude les locutions fortes, un type d’unité phraséologique qui se distingue par la non compositionnalité sémantique, c’est-à-dire, le fait qu’elle « n’inclut le sens d’aucun de ses constituants » (Mel’čuk, 2011: 46). Nous nous intéresserons, en particulier, aux descriptions lexicographiques des locutions fortes fournies par divers dictionnaires d’usage ou d’apprentissage, notre but étant d’examiner si elles se révèlent utiles pour les étudiants de FLE et de proposer, le cas échéant, de nouveaux modèles de définition plus adéquats. Le traitement lexicographique des unités phraséologiques a déjà été abordé dans d’autres travaux⁷ et il est admis que les dictionnaires d’usage ne sont pas un outil efficace en phraséodidactique. En effet, les définitions des locutions dans les dictionnaires n’offrent pas toujours les outils et les informations nécessaires qui permettraient de les délimiter aussi bien en ce qui concerne leur structure formelle que leur signification. Dans certains cas, c’est la construction morphosyntaxique de la locution qui pose problème, dans d’autres c’est le sens qui reste équivoque. Nous constatons par ailleurs que les apprenants, même lorsqu’ils consultent les dictionnaires, commettent souvent des maladresses dans la formulation d’énoncés contenant ces locutions.

Notre étude part donc de cette constatation et se donne pour premier objectif d’établir, tant soit peu, des critères de base pour la construction des définitions lexicographiques des locutions à partir des erreurs relevées dans les productions de nos étudiants. Cette démarche vise ainsi à offrir une analyse plus fine du sens, qui pourrait pallier les équivoques, et à intégrer d’autres aspects linguistiques, d’habitude né-

³ Cf., entre autres, Grossmann (2011) ; Nonnon (2012) ; 4^e Congrès Mondial de Linguistique Française : *La phraséologie française* (2014) ; Mogorrón & Mejri [éds.] (2010) ; Bardosi & González Rey (2012) ; González Rey (2001).

⁴ Cf. à titre d’exemple Mel’čuk (2012)

⁵ Cette recherche a été partiellement financée par le *Ministerio de Economía y Competitividad* espagnol dans le cadre du projet FFI2013-44185-P : *Jerarquía de etiquetas semánticas (español-francés) para los géneros próximos de la definición lexicográfica*.

⁶ Notre recherche se rapproche également des travaux de Schafroth (2013) – des « phraseotemplates » proposés pour l’italien – et de Kaufer (2013) – des descriptions lexicographiques détaillées pour les « actes de langage stéréotypés ».

⁷ Cf. Mellado (2008), entre autres.

gligés dans les dictionnaires d'usage, mais qui se révèlent nécessaires pour un emploi approprié des locutions chez nos apprenants. L'article que nous présentons ci-après a été divisé en quatre parties : dans un premier temps, nous présenterons la méthodologie mise en œuvre (1) et quelques-unes des erreurs relevées (2) pour nous concentrer dans un deuxième temps sur l'analyse des définitions (3) afin de proposer une structuration du sens des locutions EN AVOIR LE CŒUR NET et TENIR LA JAMBE [À N] (4).

1. Méthodologie

Pour mener à terme notre recherche, nous avons pris deux locutions fortes⁸ (EN AVOIR LE CŒUR NET et TENIR LA JAMBE À QUELQU'UN), qui peuvent poser des difficultés chez les apprenants à cause de leur complexité conceptuelle⁹ ou en raison de leur complexité morphosyntaxique.

En ce qui concerne le groupe-classe, nous avons pu compter sur 37 étudiants de français langue étrangère du Département de Philologie Française et Romane de l'Université Autonome de Barcelone ayant un niveau A2-B1 selon le CECRL.

Le protocole que nous avons suivi a consisté à donner aux étudiants un document avec les définitions proposées dans quatre dictionnaires : le *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), le *Dictionnaire de Français Larousse en ligne* (DFLI), le *Dictionnaire du Français Robert & Clé* (DFRC) et *Le Robert, Dictionnaire des Expressions et Locutions* (LRDEL). Voici les définitions pour ces deux locutions :

EN AVOIR LE CŒUR NET

TLFI

En avoir le cœur net (de qqc.). Vérifier si ce dont on a l'intuition correspond bien à la réalité, à la vérité :

... une idée l'occupait, et, pour en avoir le cœur net, elle demanda : – Depuis quand êtes-vous là? A. FRANCE, *La Révolte des anges*, 1914, p. 104.

DFLI

En avoir le cœur net, arriver à savoir à quoi s'en tenir.

DFRC

Je veux en avoir le cœur net : je veux savoir la vérité

LRDEL

Arriver à savoir à quoi s'en tenir, relève de la même signification de *cœur*.

⁸ Il existe trois sous-classes des locutions (Mel'čuk, 2011): (i) les locutions faibles qui incluent le sens de leurs constituants et un surplus sémantique imprévisible qui est le pivot sémantique de leur signification (*donner le sein*), (ii) les semi-locutions qui incluent le sens d'un seul de leurs constituants et un sens ajouté imprévisible qui est le pivot sémantique de leur signification (*loup de mer*) et (iii) les locutions fortes qui n'incluent le sens d'aucun de leurs constituants (*passer un savon*).

⁹ C'est-à-dire, la quasi-impossibilité de trouver un équivalent lexicalisé qui permettrait de cerner leur sens.

TENIR LA JAMBE À QUELQU'UN

TLFI

Tenir la jambe à qqn. Retenir quelqu'un en lui imposant un discours plus ou moins ennuyeux. *Il se souvient d'un avoué à qui il tint la jambe pour un litige d'ordre littéraire* (MONTHERL., *Démon bien*, 1937, p. 1280).

DFLI

Familier. Tenir la jambe à quelqu'un, l'importuner par un long discours, souvent ennuyeux.

DFRC

Style familier. *Ce casse-pieds m'a tenu la jambe au téléphone pendant une heure, il m'a parlé pendant une heure*

LRDEL

Le retenir d'une manière importune. S'emploie notamment dans le contexte de la conversation interminable. La métaphore correspond simplement à « retenir (par la jambe) ». *La mère Bordier m'a tenu la jambe pendant vingt minutes à me raconter qu'elle avait vécu, détachée de son corps, quinze jours de joies sublimes et paradisiaques.*

Dans un deuxième temps, nous avons demandé aux apprenants d'élaborer des mini-dialogues contenant ces locutions dans le but de mettre en lumière les erreurs d'emploi dans leur mise en situation à partir des définitions proposées.

Les erreurs commises par les 37 étudiants ont servi ainsi de base pour le deuxième volet de cette étude – chapitres 3 et 4 –, lequel est consacré à l'analyse des définitions des quatre dictionnaires consultés et à l'élaboration de nouvelles descriptions lexicographiques pour ces deux locutions.

2. Analyse des erreurs

L'analyse des erreurs commises par les étudiants¹⁰ est symptomatique de la manière dont les étudiants s'approprient ces entités lexicales et nous permet d'obtenir des indices sur les difficultés rencontrées.

En ce qui concerne EN AVOIR LE CŒUR NET, des 37 productions, nous en avons relevé 16 où la locution a été bien interprétée et insérée dans des contextes appropriés et diversifiés. Dans le reste des productions, à l'exception de quatre mini-dialogues décousus, on a attribué à ce phrasème une signification qui ne comprend qu'une partie de ses composantes sémantiques. Ainsi, huit étudiants s'en servent dans une suite de questions-réponses ayant pour but une demande de renseignements :

- (1) — *Marie arrive quand ?*
 — *Samedi matin*
 — *Elle restera chez nous ?*
 — *Oui*
 — *? D'accord, je voulais en avoir le cœur net*

¹⁰ Sur la notion d'erreur lexicale empruntée ici cf. Hamel & Milićević (2007) ou Granger & Monfort (1994).

Dans ce contexte, ces énoncés peuvent être interprétés comme « je voulais simplement le savoir » ou « je voulais le savoir pour m'organiser / pour être prêt(e) / pour aller la chercher à la gare / pour préparer sa chambre, etc. ». En effet, cette unité lexicale possède parmi ses composantes sémantiques celle de 'vouloir savoir quelque chose', mais il y a d'autres composantes sémantiques qui ne sont pas prises en compte dans cet exemple. Il en est de même pour une autre erreur rencontrée à plusieurs reprises dans les copies des apprenants. Dans ce cas-là, le phrasème prend la signification de 'en être sûr(e)' ou 'vérifier quelque chose' :

- (2) — *Tu as tout mis dans ta valise ?*
 — *?Oui, mais pour en avoir le cœur net, je vais jeter un coup d'oeil.*

S'il est certain que le sens de ce phrasème correspond au besoin de corroborer quelque chose, dans l'exemple exposé ci-dessus, le locuteur qui l'énonce part d'une certitude préalable. L'acceptation de tels énoncés présuppose un souci ou une crainte de la part du locuteur qui semble absente dans les productions de nos apprenants. Enfin, dans cinq mini-dialogues, les apprenants ont assimilé « Je veux en avoir le cœur net » à « dis-moi la vérité ». Ils lui ont donc attribué le sens 'savoir la vérité', qui correspond à la définition donnée dans le DFRC :

- (3) — *Tu étais où hier soir ?*
 — *Au bureau, je préparais une réunion*
 — **Je veux en avoir le cœur net*
 — *Mais, chérie, je t'assure que c'est vrai*
 — *Tu mens, je ne te crois pas*

Comme nous avons pu le constater, les erreurs rencontrées dans les copies des étudiants portent toujours sur une réduction sémantique car on a uniquement pris en compte une partie de son sémantisme : 'vouloir savoir quelque chose' (exemple 1), 'vouloir être sûr(e) de quelque chose' (exemple 2) ou 'demander à quelqu'un de dire la vérité sur quelque chose' (exemple 3). Néanmoins, le sens d'EN AVOIR LE CŒUR NET comprend d'autres éléments dans sa structure sémantique : (i) pressentir quelque chose, (ii) souhaiter le corroborer et (iii) décider d'agir ou agir en conséquence. Il est certainement difficile de trouver un équivalent lexicalisé susceptible de réunir ces trois composantes sémantiques, ce qui pourrait être à l'origine des difficultés rencontrées par nos apprenants et les erreurs qu'ils ont commises.

En ce qui concerne la correction morphosyntaxique de la locution mise en situation dans les mini-dialogues des apprenants, il faut juste souligner l'omission du pronom *en* dans huit productions et son déplacement dans deux copies.

Quant à la locution TENIR LA JAMBE [À N], nous constatons qu'elle peut, d'une part, poser des problèmes de nature morphosyntaxique et, d'autre part, poser des difficultés à cause de sa signification. Si, d'emblée, la métaphore de la locution est assez transparente – « on retient quelqu'un en lui tenant la jambe » –, la manière dont on procède pour l'empêcher de partir reste assez vague et imprécise, ce qui a entraîné

des erreurs dans son emploi en contexte. Des 37 productions¹¹, il y en a 27 qui présentent un emploi correct de la locution, les apprenants ayant bien saisi sa signification. Voici, à titre d'exemple, un mini-dialogue réussi:

- (4) — *Bonjour, ça va ?*
 — *Super, le voyage ! On est allés à Valence, Madrid, Barcelone... On a acheté des cadeaux pour la famille...*
 — *Excuse-moi, mais je suis pressée*
 — *Et on a visité plusieurs musées. J'adore l'Espagne...*
 — *Écoute, on en parle un autre jour. Je suis très prise en...*
 — *Juste une minute. Tu sais qui j'ai rencontré ? Alors, je me promenais dans...*
 (Le soir, elle raconte la conversation à son mari) :
 — *Elle m'a tenu la jambe pendant une demi-heure avec ses histoires interminables !*

Dans les huit autres mini-dialogues, il s'est produit une interprétation erronée de la part des apprenants avec d'autres sens comme 'faire la leçon à quelqu'un', 'gronder quelqu'un' ou 'ennuyer quelqu'un' dans un contexte, en général, parental et filial qui ne correspond pas à la signification de cette unité lexicale:

- (5) — *Je vais au cinéma*
 — *Serge, tu dois étudier, parce que si tu ne travailles pas assez, tu ne réussiras pas le bac. Pense à l'avenir ! Il faut avoir des études, travailler fort, pour...*
 — **Maman, ne me tiens pas la jambe !*
- (6) — *Marie, tu es en retard*
 — **Ma mère m'a tenu la jambe pendant quinze minutes parce que je n'avais pas fait la vaisselle*
- (7) — *Maman, je pars. Je vais chez Pierre*
 — *Attends ! Tu n'as rien fait pendant toute la journée. Range ta chambre et sors la poubelle... et regarde mon ordinateur, il est coincé. Ah ! et fais la...*
 — **Maman, ne me tiens pas la jambe !*

Dans ces exemples, la locution, employée incorrectement dans le premier et le troisième mini-dialogue (**Maman, ne me tiens pas la jambe !*), pourrait être remplacée par *Maman, laisse-moi tranquille* qui agglutine le sens 'être dérangé(e) par quelqu'un à cause de quelque chose' et la demande explicite d'arrêter d'importuner. Dans le deuxième mini-dialogue, bien que la phrase soit, en principe, correcte, on s'aperçoit qu'au niveau du sens, la cause – *je n'avais pas fait la vaisselle* – ne s'adapte pas au phrasème qui en serait la conséquence – *ma mère m'a tenu la jambe pendant quinze minutes* –. En fait, les étudiants ont accordé à cette locution le sens 'réprimander', une signification que TENIR LA JAMBE [À N] ne possède pas. Comme on peut le constater, les erreurs de sens rencontrées pour cette unité lexicale sont probablement dues à l'imprécision de la deuxième partie de la définition des dictionnaires : «imposer à quelqu'un un discours plus ou moins ennuyeux », ce qui ne fait aucune référence ni à la longueur du discours, ni aux réticences de l'interlocuteur à poursuivre la conversa-

¹¹ Dont deux productions non analysables par manque de contexte.

tion. Il est donc fondamental de distinguer les différentes composantes sémantiques (c'est-à-dire, l'organisation interne du sens lexical) de la définition de cette entité lexicale dans les définitions lexicographiques.

Au niveau morphosyntaxique, les étudiants ont, en général, bien reformulé la locution en contexte (22 productions étaient réussies). Cependant, il faut souligner que, dans tous les cas, à l'exception d'un seul, les apprenants ont repris tel quel le modèle qui apparaissait dans les exemples des définitions des dictionnaires : *Quelqu'un m'a tenu la jambe (pendant) X minutes/heure(s)*. On ne peut donc pas juger de la qualité de ces occurrences. En fait, parmi ceux qui ont varié la structure des exemples, on a rencontré 11 productions présentant l'omission du complément de temps (*Elle m'a vraiment tenu la jambe avec ses histoires interminables*) et 2 exemples dans lesquels les apprenants remplacent de façon erronée le substantif du complément à *quelqu'un* par un pronom tonique au lieu de sa reprise par un clitique datif : **Elle a tenu la jambe à toi*.

Il découle de ce qui précède que les définitions des locutions proposées dans les dictionnaires sont insuffisantes pour permettre aux étudiants de les employer de manière appropriée. Dans la section suivante, nous allons analyser les définitions des quatre dictionnaires utilisés et proposer une description lexicographique de ces locutions plus adaptée aux besoins d'encodage des apprenants.

3. Analyse des définitions et structure du sens

En regardant de près les définitions proposées dans les dictionnaires, on constate, en premier lieu, que le sens des locutions n'est pas analysé, dans la mesure où on a affaire à des reformulations ou à des expressions quasi-synonymes :

- (8) EN AVOIR LE CŒUR NET : Vérifier si ce dont on a l'intuition correspond bien à la réalité, à la vérité (TLFi) ; je veux savoir la vérité.
- (9) TENIR LA JAMBE À QUELQU'UN : Retenir quelqu'un en lui imposant un discours plus ou moins ennuyeux (TLFi) ; importuner par un long discours, souvent ennuyeux (*Larousse* en ligne).

C'est probablement à cause de ces reformulations que nos étudiants ont utilisé EN AVOIR LE CŒUR NET comme une expression synonyme de *savoir la vérité*.

En deuxième lieu, on observe que la dimension diaphasique n'est pas prise en compte de façon systématique. Les informations sur le registre de langue des locutions apparaissent seulement dans certains dictionnaires et pour certaines locutions. En fait, dans notre corpus, cette information se trouve seulement dans deux dictionnaires (DFL et DFRC) et uniquement pour la locution TENIR LA JAMBE [À N], où il est indiqué « style familier ».

Du point de vue sémantique, on constate également des divergences dans les classes sémantiques du genre prochain des définitions. Ainsi, pour EN AVOIR LE

CŒUR NET, on a affaire à une action (*vérifier*) dans le TLFi ou à un état (*savoir la vérité*) dans le DFRC¹².

Finalement, dans les définitions des dictionnaires, on aperçoit un manque d'information en ce qui concerne le comportement morphosyntaxique des locutions. Rien n'est indiqué à ce niveau-là, ce qui est probablement à l'origine des difficultés de reformulation rencontrées par les étudiants. En effet, ces définitions ne sont pas suffisamment explicites. Elles se limitent principalement à présenter la composante sémantique en négligeant les composantes syntaxiques, morphologiques ou pragmatiques¹³.

Dans le cadre de la LEC¹⁴, l'analyse du sens se fait en respectant des critères stricts et dans une perspective d'encodage¹⁵: (i) il s'agit de définitions analytiques dans lesquelles il y a une description de la structure interne des sens lexicaux (composante centrale *vs* composantes périphériques) ; (ii) le métalangage formel utilisé permet d'homogénéiser les définitions) ; (iii) la composante centrale (genre prochain) correspond à une paraphrase minimale de la lexie, et peut lui être substituée ; (iv) la définition est structurée à partir de sens plus simples ('fleur' est plus simple que 'œillet' dans la mesure où le sens 'fleur' est inclus dans celui de 'œillet') ; (v) la valeur sémantique de la composante centrale de la locution est attribuée au moyen d'une étiquette sémantique ; (vi) ces étiquettes sémantiques permettent de regrouper des unités lexicales ayant un même noyau sémantique.

Or, les descriptions lexicographiques des locutions ont besoin également de précisions exhaustives en ce qui concerne la combinatoire syntagmatique et paradigmatique d'autant plus que leur comportement linguistique est dans une large mesure imprévisible¹⁶. Il est donc nécessaire d'explicitier des informations de microstructure telles que : (i) la formule propositionnelle (le nombre et le typage des actants) ; (ii) l'expression des actants ou des circonstants, c'est-à-dire spécifier, entre autres, quels actants doivent être présents obligatoirement ou, au contraire, sont facultatifs ou tout

¹² La structure des définitions proposées dans les dictionnaires pour d'autres locutions peut parfois provoquer des ambiguïtés à cause des ambivalences sémantiques contenues dans les articles lexicographiques ou des métaphores conceptuelles évoquées (*cf.* Catena & Corral, à paraître).

¹³ S'il est vrai que les dictionnaires d'usage n'ont pas une visée pédagogique, le traitement lexicographique réservé aux locutions n'est pas généralement aussi approfondi que celui accordé aux unités lexicales simples.

¹⁴ *Cf.* Altman & Polguère (2003) ou Barque & Polguère (2013), entre autres.

¹⁵ Les descriptions lexicographiques des phrasèmes dans les dictionnaires traditionnels sont plutôt réalisées à des fins d'analyse ou de compréhension du sens (décodage) et rarement orientés vers la production ou l'encodage.

¹⁶ *Cf.* Polguère (2005). À titre d'exemple : *se prendre la tête* accepte la nominalisation (*une prise de tête*) contrairement à *prendre son pied* (**une prise de pied*).

simplement implicites ; (iii) les opérations morphosyntaxiques possibles ou bloquées ; (v) le fonctionnement pragmatique et discursif de l'expression¹⁷.

À partir de ces considérations initiales, dans la section suivante, nous allons présenter de façon sommaire une description lexicographique¹⁸ des locutions travaillées en reprenant de façon explicite les différents aspects de leur comportement linguistique qu'il serait utile de préciser dans un dictionnaire destiné aux apprenants de français langue étrangère.

4. Description des locutions EN AVOIR LE CŒUR NET et TENIR LA JAMBE [À N]

Comme il a été indiqué précédemment, dans un premier temps, il est nécessaire d'analyser le sens des locutions de façon à rendre explicite la structure interne de leurs composantes. La composante centrale de la locution EN AVOIR LE CŒUR NET correspond à un état, comme il est indiqué dans le DFRC :

X_{individu} sait la vérité sur Y_{fait}

Cependant, contrairement à la définition proposée dans le DFRC, cette expression n'est pas synonyme de 'savoir la vérité' car il y a des présupposés qui viennent préciser le sens de cette expression : d'un côté, il faut que préalablement X ait des doutes sur Y et, de l'autre, que ces doutes l'inquiètent, de sorte qu'il veut faire cesser cette incertitude :

1. X_{individu} sait la vérité sur Y_{fait}
/situation [présupposé]/
2. X_{individu} a des doutes sur Y_{fait}
3. X_{individu} veut ne pas avoir de doutes sur Y_{fait}

Ces présupposés expliquent les occurrences fréquentes de cette expression dans des constructions à visée prospective, souvent sous la forme d'une subordonnée circonstancielle de but (*Alors, pour en avoir le cœur net, X a décidé de porter plainte à son tour*), ou bien sous la forme d'un complément d'un verbe de volonté, (*Hallucination collective ou gigantesque désinformation? Le gouvernement souhaite en avoir le cœur net*).

En outre, cet état d'esprit – X_{individu} sait la vérité sur Y_{fait} – est le résultat d'une action, ce qui est à rapprocher des occurrences du verbe *vérifier* dans les définitions consultées.

1. X_{individu} sait la vérité sur Y_{fait}

¹⁷ Il est important de signaler certains paramètres sociolinguistiques comme, par exemple, le registre de langue ou l'emploi à l'écrit ou à l'oral. Contrairement aux clichés et aux pragmatèmes (qui sont des énoncés), la dimension discursive et les fonctions pragmatiques ne sont pas inhérentes aux locutions. Cependant, certains comportements syntaxiques dérivent de considérations pragmatiques.

¹⁸ Précisons, cependant, que les définitions proposées dans la suite de cet article ont pour but de rendre explicite la structure interne du sens des locutions sans pour autant adopter de façon rigoureuse le métalangage proposé dans les travaux effectués dans le cadre de la LEC.

- ES [être dans un certain état d'esprit]
 /situation [présupposé]/
 2. X_{individu} a des doutes sur Y_{fait}
 3. X_{individu} veut ne pas avoir de doutes sur Y_{fait}

Si nous prenons à présent la locution TENIR LA JAMBE [À N], on constate que sa composante centrale est 'retenir', qui correspond à une action vis-à-vis de quelqu'un. Bien évidemment le sens peut être encore décomposé pour mettre en lumière la causation interne, 'causer que Y reste dans un lieu', mais notre objectif ici est d'explicitier la hiérarchie entre les différentes composantes sémantiques sans prétendre à une modélisation *strictu sensu*. Il faut encore souligner que la spécificité de cette action ('retenir') se manifeste par la manière de faire ('X parle à Y'), et par le présupposé 'Y veut partir ou n'est pas intéressé par les propos de X'.

1. X_{individu} retenir Y_{individu} (pendant le temps Z)
 ES [action vis-à-vis de quelqu'un]
 /manière/
 2. X_{individu} parle sur Z_{fait} à Y_{individu}
 /situation [présupposé]/
 Y veut mettre fin à 2

Quant aux informations de microstructure concernant le comportement morphosyntaxique et discursif des locutions, il faudrait prendre en compte les aspects suivants :

- EN AVOIR LE CŒUR NET est une construction figée avec un pronom explétif et un syntagme nominal figés [en_V_le cœur net]. La négation est possible dans une visée d'éventualité dans la plupart des cas (*Je n'en aurai pas le cœur net tant que je n'aurai pas essayé*) et l'insertion d'adverbes temporels est également possible (*Elle en a désormais le cœur net*). Quant à son intégration syntaxique, il faut préciser que (i) le deuxième actant syntaxique Y est optionnel et, en général, il n'est pas exprimé. Lorsqu'il est exprimé, il apparaît très souvent dans des syntagmes prépositionnels introduits par *à propos de (Y)*, *sur (Y)* (*Alex aimerait bien en avoir le cœur net à propos des rumeurs qui courent*) ; (ii) les occurrences à l'impératif sont rares pour des raisons sémantiques car la locution exprime un état¹⁹ ; (iii) les recherches sur internet au moyen de Google ont révélé l'existence d'une variante causative (*Voici justement quelques questions pour vous en donner le cœur net*) ; et (iv) un complément de temps accompagne fréquemment la locution (*J'en aurais le cœur net bientôt !*).
- TENIR LA JAMBE À [N] est une locution verbale avec un syntagme nominal figé [V_la jambe (à N)]. D'autre part, le deuxième actant syntaxique n'étant pas figé, il peut rentrer dans des structures syntaxiques en rapport avec l'organisation communicative de l'énoncé: (i) dislocation à droite (rappel du thème) : *Je lui ai tenu la jambe une*

¹⁹ Les états, à cause de leur absence d'agentivité, sont peu compatibles avec le mode impératif : *Sache la vérité !*

bonne heure, à la vieille, ou (ii) clivage (focalisation du rhème) : *C'est le monsieur à qui tu as tenu la jambe l'autre jour à la crèche*. En ce qui concerne le complément de temps, les jugements d'acceptabilité des énoncés sans complément temporel varient en fonction des locuteurs, c'est pourquoi il apparaît comme un actant optionnel. Par ailleurs, il s'agit d'une locution du registre familier et donc associée à ce qu'on appelle l'immédiat communicatif (propre de la langue parlée)²⁰. Cela est en rapport avec le fait que, même s'il est possible d'exprimer le deuxième actant syntaxique avec un syntagme prépositionnel (*Il a tenu la jambe à un homme pendant plus de cinq minutes en lui parlant de la guerre*), il est beaucoup plus fréquent de le remplacer par un clitique (*Par contre quand il est bourré, il vous tient la jambe pendant des heures*). Étant donné que l'immédiat communicatif se caractérise par un ancrage référentiel plus marqué dans la situation communicative, il est logique que le référent de Y soit activé dans l'esprit du destinataire.

4. Conclusion

Nous avons pu remarquer tout au long de cette étude que la description lexicographique des locutions dans une perspective d'encodage propre à l'enseignement-apprentissage de langues étrangères exige une explicitation exhaustive de leur comportement linguistique. Il faut prendre en compte que les locutions ne sont pas des unités lexicales comme les autres. En effet, leurs signifiants sont des entités morphologiques, mais aussi des entités représentables syntaxiquement, ce qui détermine en grande partie leur complexité (Polguère, 2005). Leurs traits de combinatoire sont imprévisibles et, par conséquent, il s'avère nécessaire l'explicitation de leur comportement linguistique à tous les niveaux. Les composantes sémantiques, morphosyntaxiques et pragmatiques de ce type d'entités lexicales doivent être donc examinées attentivement afin de les présenter en détail dans les descriptions. Mais ces diverses composantes doivent, en plus, être présentées en suivant un protocole et des critères bien précis. Nous avons essayé de montrer que la définition lexicographique des locutions doit, en particulier, décrire la structure interne de leurs composantes sémantiques. Cependant, ce type de modélisation devrait être adapté aux besoins de la lexicographie pédagogique qui « se situe au carrefour de plusieurs disciplines comme la lexicologie, la psychologie ou la didactique » (Binon *et al*, 2005).

²⁰ Par opposition à la distance communicative qui caractérise en général le code écrit (Koch & Oesterreicher, 2001 cité dans Wüest 2009).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALTMAN, Joel et Alain POLGUÈRE (2003) : « La BDéf : base de définitions dérivée du *Dictionnaire explicatif et combinatoire* », in S. Kahane et A. Nasr, *Actes de la Première Conférence Internationale de Théorie - Sens- Texte*. Paris, ENS, 43-54.
- BARDOSI, Vilmos et M^a Isabel GONZÁLEZ REY (2012) : *Dictionnaire phraséologique thématique français-espagnol*. Lugo, Axac.
- BARQUE, Lucie et Alain POLGUÈRE (2013) : « Enrichissement formel des définitions du *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) dans une perspective lexicographique ». *Lexique*, 21, 221-244.
- BINON, Jean, Serge VERLINDE et Thierry SELVA(2005) : « Influences internationales sur la lexicographie pédagogique du fle ». *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 44(2), 215-231.
- CATALÀ, Dolors (2012) : « Figement et défigement comme outil didactique du FLE ». *Paremia*, 21, 59-66.
- CATENA, Àngels et Anna CORRAL (à paraître) : « Contribution à la description lexicographique des locutions dans une perspective d'enseignement-apprentissage du FLE» *Actes du XXIVème Colloque International de l'AFUE «Métaphores de la lumière: la métaphore de la lumière comme élément linguistique, littéraire et artistique»* (Almería, 15-17 avril 2015). Almería, Universidad de Almería.
- DETRY, Florence (2014) : « Image, image, quelle motivation renfermes-tu ? : Iconicité et apprentissage cognitif des expressions idiomatiques en FLE ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 10, 143-160. En ligne : <http://cedille.webs.ull.es/10/09detry.pdf>.
- GONZÁLEZ REY, M^a Isabel (2001) : *La phraséologie du français*. Toulouse, PUM.
- GONZÁLEZ REY, M^a Isabel (2007) : *La didactique du français idiomatique*. Fernelmont, InterCommunications & E.M.E.
- GRANGER, Sylviane et Guy MONFORT (1994) : « La description de la compétence lexicale en langue étrangère : perspectives méthodologiques ». *Acquisition et interaction en langue étrangère*, 3, 55-75.
- GROSSMANN, Francis. (2011) : « Didactique du lexique : état des lieux et nouvelles orientations ». *Pratiques: théorie, pratique, pédagogie*, 149-150, 163-183.
- HAMEL, Marie-Josée et Jasmina MILICEVIC (2007) : «Analyse d'erreurs lexicales d'apprenants du FLS: démarche empirique pour l'élaboration d'un dictionnaire d'apprentissage». *Canadian Journal of Applied Linguistics*, 10(1), 25-45
- KAUFFER, Maurice (2013) : «Le figement des "actes de langage stéréotypés" en français et en allemand ». *Pratiques: théorie, pratique, pédagogie*, 159-160, 42-54.
- MEL'ČUK, Igor, André CLAS et Alain, POLGUÈRE (1995) : *Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire*. Louvain-la-Neuve, Duculot.
- MEL'ČUK, Igor (2003) : « Collocations dans le dictionnaire », in Th. Szende (réd.), *Les écarts culturels dans les Dictionnaires bilingues*. Paris, Honoré Champion, 19-64.
- MEL'ČUK, Igor (2011) : « Phrasèmes dans le dictionnaire », in J.-C. Ansbrombre & S. Mejri, *Le figement linguistique : la parole entravée*. Paris, Honoré Champion, 41-61.
- MEL'ČUK, Igor (2012) : « Phraseology in the language, in the dictionary, and in the computer. *Yearbook of Phraseology*, 3(1), 31-56.

- MELLADO, Carmen [éd.] (2008) : *Colocaciones y fraseología en los diccionarios*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- MEUNIER, Fanny et Sylviane GRANGER (2008): *Phraseology in Foreign Language Learning and Teaching*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing.
- MOGORRÓN, Pedro et Salah MEJRI [éds.] (2010): *Opacitat, idiomacitat, traducció*. Alicante, Universitat d' Alacant.
- NONNON, Élisabeth (2012) : « La didactique du français et l'enseignement du vocabulaire, dans vingt ans de revues de didactique du français langue première ». *Repères*, 46, 33-72.
- PECMAN, Mojca (2005) : « Les apports possibles de la phraséologie à la didactique des langues étrangères ». *ALSIC*, 8(2), 109-122.
- POLGUÈRE, ALAIN (2005) : « Typologie des entités lexicales d'une base de données explicative et combinatoire ». En ligne: http://www.atala.org/doc/JE_050312/Lexsynt-Polguere.pdf.
- POLGUÈRE, Alain (2008) : *Lexicologie et sémantique lexicale*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

Estudio y traducción de los rasgos de inmediatez comunicativa en la novela *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* de Thierry Jonquet

Soledad Díaz Alarcón
Universidad de Córdoba
lr2dials@uco.es

Resumen

Partiendo del concepto de «oralidad fingida», en este trabajo analizamos la representación lingüística de la oralidad en la novela negra *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* (2006) de Thierry Jonquet. En primer lugar se describen los rasgos universales de inmediatez comunicativa que en los planos fónico, morfosintáctico y léxico utiliza el autor para recrear la elocución real de sus personajes; posteriormente, se realiza la traducción al español procurando recrear los mismos rasgos en la LM. En caso de detectar dificultades de aceptación, justificamos las técnicas empleadas en nuestras propuestas de traducción.

Palabras clave: Lengua hablada. Traducción literaria. Novela negra. Oralidad fingida.

Abstract

Based upon the concept of «feigned orality», the current paper focuses on analysing the linguistic mediation of orality in Thierry Jonquet's crime novel, *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* (2006). This paper will look at the universal elements of the language of communicative immediacy in the phonic, morpho-syntactic and lexical level as employed by the author to re-create the actual speech of his characters. This paper will also provide a Spanish version of the cited novel, rendering all of the elements of the ST in the TT, as well as justifying the translation strategies utilized for solving any problem.

Key words: Spoken Language. Literary Translation. Crime Novel. Feigned Orality.

Résumé

D'après le concept « d'oralité feinte », ce travail analyse la représentation linguistique de l'oralité dans le polar de Thierry Jonquet *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* (2006). Nous décrivons d'abord les traits universels de l'immédiat communicatif employés par l'auteur aux niveaux phonétique, morpho-syntaxique et lexical, en vue de recréer l'élocution réelle des personnages. La traduction postérieure en espagnol des éléments com-

municatifs reproduit les traits universels dans la langue cible. Finalement, nous justifions les techniques de traduction employées dans des expressions de transcription complexe.

Mots clé : Langue orale. Traduction littéraire. Polar. Oralité feinte.

0. Introducción

En este trabajo partimos del concepto de oralidad de un texto entendida como técnica de escritura que forma parte de los múltiples procedimientos que adopta la ficción en prosa (Montañer Frutos, 1989: 194). Es decir, una oralidad construida por la literatura para imitar el modo de expresión común, tal y como la define Bürki (2008: 35):

[...] conjunto de técnicas estilísticas basado en el empleo consciente y selectivo de rasgos y formas que solemos relacionar discursivamente con lo oral y que contribuyen a la construcción de la ficción, a la propia estética del texto en cuanto obra literaria, así como al objetivo intrínseco que persigue el autor con ella.

Este conjunto de técnicas adquiere la denominación de «oralidad fingida». Así pues, nuestro objetivo en este estudio es presentar un análisis de la representación lingüística de la oralidad en la obra *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*, de Thierry Jonquet publicada en 2006 por Seuil. Si bien el enfoque es traductológico, la perspectiva aplicada al texto estudiado es lingüística, pues los conceptos teóricos y la metodología de análisis se centran en el estudio de los fenómenos que caracterizan el lenguaje utilizado en el texto original (TO).

De este modo, en primer lugar, describimos los mecanismos de la lengua francesa que, tanto en los planos fónico, morfosintáctico y léxico, utiliza Jonquet en su novela para recrear la elocución ficticia de sus personajes. Nos basamos, por tanto, en un enfoque intralingüístico fundamentado en los estudios de P. Koch y W. Oesterreicher sobre la lengua hablada, en concreto en los rasgos universales de representaciones lingüísticas de inmediatez comunicativa.

Posteriormente, con la propuesta de traducción al español de estos segmentos ficcionales que presentamos, comparamos el texto origen (TO) y el texto meta (TM) con la finalidad de identificar si la reproducción de dichas formulaciones al español mantiene los rasgos universales del lenguaje de la inmediatez comunicativa de la lengua original (LO). En caso de detectar dificultades de aceptación, enunciamos las técnicas más convenientes que permiten traducirlas al español, ofreciendo y justificando nuestras propuestas de traducción.

1. La «oralidad fingida»

El texto literario, al igual que cualquier discurso escrito, se configura como un mensaje lingüístico que se produce en el acto de comunicación. Desde el modelo de comunicación verbal establecido por Jakobson¹, muchos han sido los estudiosos² que coinciden en definir el texto literario como un peculiar proceso de comunicación que posee rasgos individualizadores frente a otras formas de comunicación. Ello es debido a las especiales características que definen los elementos que lo componen y que permiten que podamos definir el texto literario como una comunicación desinteresada (no tiene una finalidad práctica inmediata), unilateral (el mensaje no recibe respuesta inminente del receptor) y que persigue la perdurabilidad en el tiempo. Es asimismo una comunicación diferida (el lector no establece una relación directa con el autor, sino con su mensaje), que se produce a iniciativa del receptor, un receptor que es a su vez universal, heterogéneo y desconocido, y que no siempre comparte el contexto del autor.

Tradicionalmente, en este especial proceso de comunicación, se ha privilegiado al autor y su intención comunicativa, así como al texto (como producto de sus múltiples significados). No obstante, convenimos con José Luis Gómez-Martínez (2005: 1) en que, para que dicho proceso culmine, son fundamentales el papel y la actuación del lector, sin el cual la comunicación no tendría lugar:

El diálogo se inicia, es cierto, con el autor y la comunicación se hace a través de un texto, pero esa comunicación sólo tiene lugar cuando el texto es leído e interpretado por un lector. Se inicia así una nueva etapa, la actual, en la que se enfatiza el diálogo mismo y con ello se privilegia al lector en el acto de comunicación.

Nos atreveríamos a decir que la función del receptor no se limita a cerrar el acto de comunicación, sino que, en múltiples ocasiones, el lector de un texto literario se configura como elemento esencial del proceso creador. En este sentido, a la necesidad de la creación artística, de la expresión de ideas, sentimientos o fantasías mediante la narración de hechos imaginarios, se une el compromiso de crearlos por y para un receptor. De esta manera, el autor privilegia los intereses y gustos del lector, se sumerge con él en su realidad sociocultural y diseña unos personajes fácilmente reconocibles por el lector, que le hablan en su misma lengua, con su mismo registro, con su misma forma de expresión.

Este es el caso de Thierry Jonquet, quien, para su serie de novela negra, concibe al lector como el elemento detonante de su obra, motivación indispensable y

¹ A partir del modelo de comunicación verbal diseñado por Karl Bühler (1979 [1934]).

² Véanse, por ejemplo, Pagnini (1999); Lázaro Carreter (1989: 151-170); Segre (1985); Pozuelo Yvanco (2009); Aguiar e Silva (2005), entre otros.

finalidad última, tal y como él mismo lo reconoce en la entrevista concedida a Alain Le Flohic para su publicación en la revista electrónica *Savoirs CDI*:

[...] Je raconte une histoire. Je donne chair à des personnages, j'entre dans leur tête, je tente de donner du sens à leur comportement, j'imagine leurs déviances comme leurs souffrances. Et puis je ficelle une intrigue qui tienne en haleine le lecteur. C'est pour lui qu'un auteur se met à la tâche !

[...] Finalement je crois que j'ai trouvé une forme d'expression qui parle aux jeunes. Il faut s'adapter; il faut trouver des façons d'écrire, écrire de façon non édulcorée.

La novela negra de Jonquet es además dura y descarnada. La ficcionalidad de su obra se fundamenta en la mimesis de la realidad, estableciendo una estrecha relación entre la intriga narrada y la sociedad contemporánea. Así pues, Jonquet parte siempre del hecho real, su fuente de inspiración son las noticias y los sucesos que leemos diariamente en los periódicos:

[...] Je pars toujours de faits réels. En lisant les journaux je suis consterné par la violence qu'ils décrivent, par la barbarie de notre monde. Au lieu de ruminer cela tout seul dans mon coin, j'écris des romans à partir de ce matériau de faits divers [...]³.

Ante tal panorama, el autor, consternado por la miseria social, por las taras de una sociedad que es capaz de engendrar cualquier tipo de barbarie, recrea en sus novelas el universo marginal, marcado por la corrupción social, el fanatismo racista y religioso, en el que los personajes se ven abocados a la fatalidad, al fracaso, a la violencia cotidiana y a la ilegalidad. También se hace eco del comportamiento «anormal» de una sociedad burguesa, en la que los traumas, obsesiones o la simple perversidad campan a sus anchas. No cabe duda de que la recreación de una sociedad moderna, multicultural y polifónica entraña la representación mimética de sus voces, es decir, una «oralidad fingida»⁴ que reproduzca la representación de lo oral en lo escrito.

Por tanto, la «oralidad fingida» es una simulación de la oralidad real. No se trata pues de una transcripción fonética, sino de una aproximación comunicativa, de una copia del modelo de oralidad real. El autor logra esta reescritura mediante la selección de rasgos de expresión oral o técnicas lingüísticas, con el objetivo de conseguir que el lector de una novela tenga la impresión de que los personajes están hablando como en un diálogo real. La combinación de elementos que subyacen en el sintagma «oralidad fingida» comporta la consideración lógica de que este recurso artístico no puede ser únicamente descrito con los criterios que rigen los actos de comunicación

³ Esta cita reproduce igualmente un extracto de la entrevista concedida a Alain Le Flohic para *Savoirs CDI*.

⁴ La oralidad fingida adquiere asimismo las denominaciones de «oralidad construida», «oralidad prefabricada», «oralidad literaria», «mimesis de la oralidad» y «oralidad ficcional» (Schellheimer, 2016: 21).

oral en la sociedad, sino que se ha de tener en cuenta su relación con la escrituralidad, tal y como defiende Goetsch (1985: 202, *apud* Brumme 2012: 14).

Las aportaciones de Koch y Oesterreicher (1990 [2007]), en lo que concierne la relación entre la concepción escrita y hablada de la lengua, han posibilitado establecer una distinción clara entre lenguaje oral real y el recreado en la escritura. Estos autores, partiendo de la diferenciación entre el concepto de oralidad –realización material de expresiones lingüísticas manifestadas en forma de sonidos–, en oposición al de escrituralidad –manifestaciones en forma de signos escritos–, establecen una puntualización terminológica a partir del esquema de Söll (1985: 17-25), que diferencia por un lado el medio (fónico/gráfico) y por otro la concepción (hablada/escrita). Ellos concluyen pues que la relación entre lo hablado y lo escrito solo puede ser concebida como un continuo que discurre entre dos polos: la inmediatez y la distancia comunicativa.

De este modo, se puede definir el grado de inmediatez o de distancia de cualquier acto de comunicación señalando los valores paramétricos de las condiciones comunicativas que cumple, valores como: los grados de publicidad, familiaridad entre los interlocutores, implicación emocional, anclaje, cooperación, dialogicidad, espontaneidad de la comunicación, fijación temática, campo referencial e inmediatez física de los interlocutores (Koch y Oesterreicher, 1990 [2007]: 26). Asimismo, la inmediatez y la distancia se distinguen definiendo las estrategias de verbalización por las que se rigen. Estas estrategias variarán en función del contexto en el que se ancle: contexto situacional, cognitivo, comunicativo lingüístico o paralingüístico.

Según este esquema, el escritor podrá decidir el grado de realidad de los diálogos de su novela y seleccionar los recursos más idóneos para crear la impresión de lenguaje hablado, es decir, de inmediatez comunicativa, que, como afirma Goetsch (1985: 213, *apud* Brumme, 2012: 15), puede incluso alcanzarse con recursos del lenguaje de la distancia:

[...] no se trata tanto de acumular un gran número de rasgos miméticos, sino de que el escritor, al planificar, comprimir, seleccionar y elaborar el material, aproveche las posibilidades que le ofrece el lenguaje de la distancia para que sobresalgan con más contundencia las características del lenguaje de la inmediatez comunicativa.

La selección que el autor haga de estos rasgos dependerá de factores como el género literario, los cánones literarios vigentes o la función y los objetivos de dicha obra. Porque la «oralidad fingida» está directamente relacionada con la función estética de la obra o con la intencionalidad del autor, quien, en la mayoría de las ocasiones, aprovecha los recursos creadores de la interferencia lingüística con el objetivo de marcar simbólicamente la obra en su conjunto, confiriéndole un claro carácter social, cultural o étnico. Tal es así que la representación de la oralidad en la literatura podría

conducirse por dos itinerarios diferentes: la realidad o el símbolo. Mediante el primero se activan rasgos lingüísticos para que las variedades representadas sean reconocidas por el lector, aunque al tratarse de literatura quedarían circunscritas a la esfera de lo verosímil (no dejaría de ser la creación de una apariencia de lo verdadero). El itinerario simbólico, por su parte, activa valores agregados, como la adscripción cultural, el prestigio, la marginalización, entre otros (Toolan, 1992; Cooper, 1994: 27).

De un modo u otro, Goetsch (1985: 218, *apud* Brumme, 2012: 16) proclama el papel crucial que desempeña la «oralidad fingida» en literatura e incide sobre su función principal, concluyendo del siguiente modo:

A diferencia de otros géneros textuales escritos, la novela o el cuento pretenden fomentar la lectura, «enganchar» al lector, estimular su imaginación y ofrecerle la posibilidad de identificarse con el mundo ficcional y sus personajes [...]. Con esta finalidad, la narración literaria se vale conscientemente de la ilusión que crea a partir de una situación y conversación reales. [...] La «oralidad fingida» forma parte de la función apelativa propia de los textos ficcionales y se integra, junto con otras estrategias, en los recursos retóricos generales de estos.

2. Análisis de la representación lingüística de la oralidad: mecanismos lingüísticos

El lenguaje oral presenta una serie de características singulares fácilmente reconocibles que lo distinguen del lenguaje escrito tales como la interactividad, la espontaneidad o el dinamismo. La comunicación oral es rápida, directa y abierta, se construye en el acto mismo, no está planificada y se moldea en función de las reacciones del interlocutor. De este modo, el léxico es menos específico y la sintaxis y el registro se alejan de la normalización que rige la comunicación escrita.

No podemos obviar, por otra parte, que la lengua hablada depende del propósito comunicativo y del contexto en el que se desarrolla. Por ello, se concreta y modula en función de su uso, condicionado por factores geográficos, socioculturales, históricos o por las circunstancias personales del emisor. Al uso de la lengua es lo que conocemos como variación lingüística. En función de los factores en que se determine dicho uso estaremos ante una dimensión diafásica, diastrática o diatópica. Estas dimensiones de variación lingüística se ven completadas, como indicamos en el apartado anterior, en el esquema de Koch y Oesterreich, quienes añaden la variación concepcional, es decir, la existencia de una dimensión hablado/escrito (comunicación oral) e inmediatez/distancia comunicativa (lengua escrita). Estos autores identifican, además, un conjunto de rasgos universales característicos de la inmediatez que abarcan tanto los planos sintáctico, morfológico, léxico y pragmático.

En la ficción literaria, el autor recurre a una selección de rasgos considerados característicos de la lengua hablada y los recrea en su obra. Es el caso de la obra de Jonquet que hemos estudiado, cuyo análisis presentamos a continuación. En él des-

cribimos los elementos de oralidad y dilucidamos los motivos por los que fueron empleados. Aunque nos centramos en las formas dialogadas no descartamos algunos pasajes narrativos.

En esta novela negra, el autor dibuja el recrudecimiento del antisemitismo, del racismo y del sexismo en una ciudad de *banlieue* parisina. Sus barrios están regidos por varios grupos mafiosos, dedicados y especializados en diferentes tipos de tráfico (cocaína, heroína, cannabis, prostitutas, etc.) y cuyos territorios están bien delimitados. Estos personajes, según palabras del propio escritor, «[...] gravitent les uns à côté des autres et qui sont interdépendents [...]». C'est comme un château de cartes, si on enlève une carte, tout s'effondre, c'est la catastrophe» (Jonquet *apud* Barrot, 2006).

Entre ellos encontramos a Adrien Rochas, adolescente esquizofrénico, de *look* gótico, que estudia la anatomía del cuello para aniquilar a la *Chimère*. Su madre, separada de su marido, ha perdido el control sobre su hijo, de quien tiene que soportar vejaciones, insultos y maltrato psicológico.

Por otra parte, Anna Doblinsky se enfrenta a su primer puesto como profesora en un instituto cuyos alumnos, más concentrados en el odio antisemita o en los *reality shows* que interesados por escapar al desempleo, se ven abocados al radicalismo religioso y a la desagregación.

La interacción entre estos personajes provoca múltiples situaciones comunicativas que recrean la lengua hablada y que describimos a continuación.

Lo primero que llama nuestra atención son los elementos de carácter fonético presentes en la obra:

- Pronunciación relajada en la que desaparece la *-e* muda (*qu'j'aïlle*, p. 69; *sur l'Coran d'La Mecque*, p. 71; *c'qu'on est*, p. 72) y otras vocales y consonantes interiores (*m'dame*, p. 66; *vo'treligion*, p. 69).
- Elisión de pronombres personales sujeto (*t'es nul*, p. 67).
- Representación gráfica de *liaisons* (*m'dame, z'êtes payée*, p. 66; *Et vous zzz...allez vous*, p. 71).
- Pronunciación del adverbio afirmativo *oui*, por *ouais*, p. 214.

Todos ellos son rasgos particulares de la lengua francesa, sin embargo son de uso extendido y frecuente en textos literarios que recrean la lengua hablada. Por otra parte, esta obra también reproduce rasgos fónicos universales de inmediatez comunicativa tales como:

- El desdoblamiento hipocorístico (*zonzon*, p. 94).
- Apócopes (*péroph'*, p. 23; *survét'*, p. 27; *les salafs*, p. 89).
- Onomatopeyas (*patatras*, p. 11; *tac tac*, p. 12; *vroum-vroum*, p. 80).
- Alargamientos vocálicos (*bââtard !*, p. 69; *Okayyy*, p. 142);
- Reproducción de sonidos (*pfift*, p. 11; *bof*, p. 37; *bah*, p. 63).

La motivación que impulsa al autor es claramente la mimesis del lenguaje adolescente, rápido, fresco e intenso. La dimensión diafásica que se reproduce en estos ejemplos persigue mostrar el uso relajado y espontáneo del lenguaje en un contexto familiar, de confianza.

Otro elemento característico en esta obra es la transcripción de la pronunciación en las intervenciones de los personajes, sobre todo en discurso directo, que potencia la información que el lector recibe sobre sus peculiaridades de habla, su nivel cultural, su carácter o su clase social. Veamos algunos ejemplos:

- Moussa, un alumno de color de la clase de Anna, a modo de burla, imita la pronunciación de los esclavos negros de las plantaciones: *Mais, m'dame, nous on sait pas faiwe !; Hein, faut nous app'wend' ! [...] Z'êtes payée porw'ça ! Pas w'rai ?* p. 66. Queda reproducida aquí una dimensión diatópica con claro tono irónico.
- En las intervenciones de Houari reconocemos un trastorno en el habla, la tartamudez:
—*Et vous zzz...allez vous m...ma...arier...qu...qu...and? fit un certain Houari*, p. 70.
- La transcripción de la pronunciación de la réplica de un personaje, cuyo nombre no se indica, pone de manifiesto sin embargo, su tono agresivo, ofensivo y vulgar:
—*M'dame faut qu'j'aïlle aux toilette, la vérité...*
—*T'as qu'à iech dans ton froc, bââtard !* p. 69.
- El narrador recrea los pensamientos de Simon quien rememora su juventud, cuando escuchaba la emisión de radio *SLC, Salut les copains*. La disposición gráfica de este título, separada entre guiones, nos traduce el modo en el que el presentador lo pronunciaba:
[...] « *Souvenirs, souvenirs* », *la voix de Johnny sur SLC, sa-lut-les-co-pains...* p. 264.

En lo que concierne al plano morfosintáctico, las diferentes posiciones de una palabra en una construcción sintáctica evocan sentimientos dispares en el lector, al igual que las nuevas creaciones morfológicas, características de una lengua subestándar. Veamos a continuación algunos ejemplos en la obra:

- Repetición pronominal de un elemento léxico que provoca un redundancia sintáctica con una clara intencionalidad enfática (*Allah, Il existe pas ?* p. 71; *Tout le monde, il a un dieu*, p. 71).
- Supresión del primer término de negación *ne*, característica propia de la lengua hablada francesa (*c'est pas demain*, p. 23; *tu crois pas ?* p. 28).
- Supresión de pronombres personales con función de sujeto, consecuencia de la rapidez de la elocución (*M'dame, y a quelqu'un qu'a pété !* p. 67).

- *Ça* en lugar de *cela*, más propio este último de un registro formal (*ça palpitait*, p. 8).
- Desaparición de la inversión del sujeto en las oraciones interrogativas. Se opta por una construcción interrogativa más fácil ajustada a un registro familiar (*M'dame, qui c'est que vous préférez à la Star Ac'?* p. 132; *Pour qui c'est que vous allez voter?* p. 132).
- Interrogaciones construidas con el pronombre *quoi* (*Eh, m'dame, c'est quoi, vot' religion?* p. 71).
- Apócope del pronombre relativo *qui*. Esta particularidad está presente sobre todo en las intervenciones de los alumnos de Anna, y evidencia el bajo nivel académico de estos chicos (*gaulois qu'est sorti de zonzon*, p. 139).
- Fatemas o elementos fáticos carentes de contenido semántico, pero necesarios para verificar que el interlocutor ha comprendido, otorgar un tiempo para pensar algo o permitir mantener el contacto con el receptor (*Hein, ça et plus*, p. 60; *Eh ben, résultat*, p. 61).
- Reduplicaciones que marcan la insistencia (*c'était bien réel tout ça*, p. 8; *S'il faut casquer, je casque*, p. 123).
- Oraciones incompletas en las que se eliden sujetos y verbos sobreentendidos. Una economía del lenguaje característica de la expresión oral (*Définitivement mémorisée*. p. 9; *les veines jugulaires, c'était très important. Idem pour les carotides. Fondamentales les carotides!* p. 9).
- Expresiones holofrásticas. De una forma extraordinariamente económica, se verbaliza lo imprescindible sin tener en cuenta su función sintáctica (*La page tournée*. p. 36).
- Déicticos (*Y en a plein, des feujs, à Vadreuil, c'est pas loin d'ici, là-bas, chez eux*, p. 72).
- Repeticiones de términos que confieren intensidad y emoción a la expresión (*sa mère, vous entendez! Sa mère! Sa mère! Sa mère!* p. 17); también permiten calmar al interlocutor (*Allons, allons, courage, courage, maman...* p. 108).
- Muletillas (*Nous, on vous connaît, quoi, moi, c'est Fatoumata, quoi! On a rempli les fiches et tout, quoi, et vous, faut qu'on sache qui vous êtes, quoi!* p. 70).

Desde un punto de vista léxico, son múltiples los rasgos universales de inmediatez comunicativa que encontramos en esta obra. Muchos de ellos reproducen la dimensión diafásica, ya que están relacionados con la jerga juvenil o de grupos sociales mafiosos. El uso del léxico está marcado, en general, por características como la adaptación de términos de la lengua común que cambian de significado, creación de un vocabulario propio (argot, *verlan*), opacidad (necesidad de utilizar un lenguaje encriptado solo conocido por el grupo), dinamismo (intensa actividad creativa de nuevos términos y nuevas expresiones), empleo de palabras comodines, neologismos,

apócope, extranjerismos, etc. A continuación realizamos una selección de los elementos que hemos encontrado en la novela analizada:

- Intensificadores (*Faut un minimum de solidarité, quoi, merde !* p. 53 (expresa el enfado); *c'est vachement dur !* p. 69 (constata el esfuerzo); *On ne peut pas vivre sans religion, vas-y !* p. 71 (avala un argumento)).
- Prefijos (*une blouse transparente super limite*, p. 100; *dossier hyper urgent*, p. 188).
- Préstamos léxicos:
 - i. Lexicalizados (*souk*, p. 27; *Walkman*, p. 27; *macache* ('pas du tout'. Término de origen árabe: *macach, makach*), p. 165).
 - ii. Préstamos de necesidad (*autres mickeys*, p. 25 (personaje de Walt Disney); *commerce du shit*, p. 35 (hachís); *de petits dealers*, p. 36 (traficantes); *kamis*, p. 27 (camisa larga de corte árabe); *une petite boukha*, p. 86 (licor tunecino hecho de higos), etc).
 - iii. Préstamos de lujo (*portable high-tech en pendentif*, p. 27; *fast-food*, p. 57; *le gangsta guy*, p. 179; *dans un no man's land de désespérance*, p. 168).
- Derivación de préstamos (*joggeur*, p. 187).
- Palabras ómnibus (*des trucs sang pour sang hip-hop*, p. 88).
- Sinónimos (*Mais non, la vioque ! Ma mère, quoi ! Ma môman !* p. 105).
- Insultos (*sa conne de mère*, p. 11; *fous-moi la paix !* p. 12).
- Léxico familiar y argot (*la piaule de bonne*, p. 23; *Encore une combine pour embobiner le gogo ?* p. 62; *Moi, ça me fout les boules ; leurs petites meufs, bien sapées [...] elles en pouvaient plus de gueuler quand on leur chopait les nibards !* p. 226, etc.).
- Expresiones familiares (*le résultat en jetait un max*, p. 185; *certains poussaient le bouchon un peu loin*, p. 206).
- *Verlan* (*les feuj*s (les juifs), p. 72; *la téci* (la cité), p. 72; *chelou* (louche, bizarre), p. 89; *les reubeus* (arabes), p. 214).
- Neologismos (*beurs et beurettes*, p. 27 (neologismo político que designa los descendientes de los emigrados de África nacidos en Francia); *relookage*, p. 274 (cambio de imagen)).
- Términos derivados (*frérots* (frères), p. 45; *ex-taulards* (taule +ard ; ex prisonnier), p. 47).

Esta selección de elementos léxicos nos permite concluir que estamos ante rasgos universales de inmediatez comunicativa, a excepción del lenguaje *verlan*, que es particular de la lengua francesa. Procedimientos (salvo el *verlan*) que existen igualmente en español.

Para terminar el análisis recogemos algunos ejemplos de esta obra que reproducen una selección de figuras de estilo de contenido semántico, propias del lenguaje literario:

- Metáforas (« *de pure souche* », p. 27; *se faire trouer la paillasse*, p. 45).
- Comparaciones (*Les barres HLM, longues comme un jour sans pain*, p. 24).
- Metonimias (*les Nike dernier cri*, p. 27).
- Hipérboles (*tabassages non stops*, p. 38; *Dépression, plus plus plus...* p. 106).
- Refranes y paremias (*À chaque jour suffit sa peine*, p. 12; *La colère est mauvaise conseillère*, p. 108; *le cordonnier est toujours le plus mal chaussé*, p. 108).

Este análisis evidencia que han sido múltiples los procedimientos utilizados por Thierry Jonquet para recrear un estilo oral, imprimiéndole a su novela el realismo y la agilidad del discurso oral. La reproducción escrita de estos recursos orales constituyen en la narración novelesca la «oralidad fingida», de modo que las dos modalidades discursivas, oral y escrito, se complementan y enriquecen: el escrito autentifica el oral, le permite afirmarse; y el oral revitaliza el escrito.

A modo de conclusión, convenimos con Françoise Favart (2006: 2) que la selección y utilización de estos recursos lingüísticos para marcar la oralidad, tanto en el discurso directo como en las reflexiones de los personajes, reflejan la función de la lengua hablada en el proyecto del autor y su posición con respecto a la norma y al contexto social; en definitiva, la representación que el autor se hace de la lengua en este proyecto literario.

3. Traducción de la oralidad

Desde un enfoque traductológico, la multiplicidad de rasgos de oralidad que presenta esta obra y la heterogeneidad de los mismos, nos hizo plantearnos una serie de objetivos:

- a. Determinar si estos rasgos actúan como universales lingüísticos de inmediatez comunicativa, o si se trata de características particulares propias de la oralidad en la lengua francesa.
- b. Mostrar si estos rasgos pueden ser traducidos al español mediante equivalencias regidas por los mismos procesos de formación y con el mismo comportamiento que en la lengua francesa.

Tras la constatación de nuestro primer objetivo, exponemos a continuación el proceso traductor que hemos seguido para trasvasar dichos rasgos a la lengua española. Como objetivos de traducción nos atenemos a criterios de base como:

- a. Mantener la coherencia con la narración en su conjunto.
- b. Conservar la misma emoción.
- c. Provocar un efecto equivalente en el lector que el pretendido por el autor en su obra original.

- d. Reescribir el nuevo texto en una lengua fresca que refleje la oralidad del relato.
- e. Mantener su calidad estética.

Para Jonquet, tal y como vimos al principio de este estudio, el lector es el elemento detonante de su creación literaria, su objetivo prioritario. Por ello, nuestra traducción debe estar concebida en función de las expectativas del público, debe mantener la intención de comunicación del TO. No obstante, no podemos obviar que en traducción literaria la forma es significativa, el signo es motivado, ya que no solo vehicula el sentido, sino que tiene una función clara en su construcción. En concreto, en la obra objeto de estudio, su función es reproducir la polifonía de la *banlieue* parisina para evocar un mundo de desilusión, desarraigo y violencia, por lo que consideramos oportuno, siempre que sea posible, respetar los significantes.

Las tablas que presentamos a continuación, estructuradas por planos siguiendo el esquema utilizado en el análisis del apartado 1 de este estudio, reproducen una selección de ejemplos de los rasgos de oralidad en la obra original, de los que aportamos una propuesta de traducción al español. El segmento traducido se acompaña de un comentario justificativo de la decisión adoptada, tras el cual determinamos si se ha podido mantener el rasgo de inmediatez o por el contrario hemos tenido que acudir a técnicas de traducción que compensen su valor.

RASGOS FONÉTICOS		
Liaisons	<i>Z'êtes payée</i> porw'ça ! (p. 66)	<i>¡A usted le pagan pa eso!</i> Se compensa la <i>liaison</i> con una simplificación fonética, suprimiendo el sonido de consonantes y recreando así la relajación articulatoria. No se ha mantenido el rasgo de oralidad.
Desdoble hipocorístico	<i>La zonzon</i> de deux choses l'une: soit ça te nique pour toujours, soit ça t'aide à rebondir (p. 94)	<i>El talego, una de dos: o te jode de por vida, o te ayuda a levantarte</i> A pesar de los sinónimos que existen en el argot español del término <i>cárcel</i> , ninguno de ellos reproduce una reduplicación fonética, por lo que optamos por un término coloquial de uso frecuente. No se ha mantenido el rasgo de oralidad.
Apócopas	Un dessin original d'un <i>pro</i> de la BD (p. 81)	<i>Un diseño original de un crack del cómic</i> El español no apocopa el término <i>profesional</i> por lo que utilizamos el término completo. No obstante, compensamos con un préstamo inglés que reproduce el sentido de 'persona brillante en su profesión'. No se ha mantenido el rasgo de oralidad.

Onomatopeyas	<i>patatras</i> (p. 11)	<i>cataplum</i> Equivalente. Mantenemos el rasgo de oralidad.
Alargamientos vocálicos	<i>okayyy</i> (p. 142)	<i>okayyy</i> Reproducimos el efecto fonético de alargamiento vocálico reduplicando las vocales. También mantenemos el préstamo. Otra opción sería insertando un equivalente: <i>vaaaaale</i> o <i>veeeenga</i> .
Reproducción de sonidos	<i>pfift ! bof!</i> (en múltiples páginas)	<i>¡puff! ¡bah!</i> Equivalente Mantenemos el rasgo de oralidad.
Transcripción de la pronunciación	<i>Mais, m'dame, nous on sait pas faiwe ! ; Hein, faut nous app'wend' ! [...]</i> <i>Z'êtes payée porw'ça ! Pas w'rai ?</i> (p. 66)	<i>¡Ay señora... nosotros' no sabemos' hace'lo! No' tiene qu'enseña' [...]</i> <i>Le pagan pa' eso. ¿A que sí?</i> Al no poder reproducir mediante equivalente este rasgo, mantenemos el mismo efecto fónico con la economía de la marca morfológica de plural y deformación de las formas verbales. Hemos elidido partes de la desinencia y la marca de infinitivo para recrear la relajación articulatoria y las contracciones. Mantenemos el rasgo de oralidad.

RASGOS MORFOSINTÁCTICOS

<i>Repetición pronominal</i>	<i>Allah, Il existe pas ?</i> (p. 71)	<i>Alá, ¿Alá no existe?</i> Mantenemos el énfasis reiterando el nombre propio en lugar de incluir el pronombre sujeto para crear una estructura más natural en español. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Supresión del primer término de la negación</i>	<i>ça te dit rien ?</i> (p. 29)	<i>¿no te suena?</i> Este procedimiento es propio de la LO, en español no puede conservarse. No mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Supresión de pronombres personales sujeto</i>	<i>Va falloir que tu révise un peu tes cours [...]</i> <i>vu ta clientèle</i> (p. 26)	<i>Vas a tener que retocar un poco tus clases [...]</i> <i>vista tu clientela</i> Suplimos la pérdida del pronombre sujeto de la construcción impersonal por una modulación. El pronombre de 2ª persona francés (<i>tu</i>) lo anticipamos y hacemos personal la expresión de obligación. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Interrogativas construidas con quoi</i>	<i>Eh, m'dame, c'est quoi, vot' religion ?</i> (p. 71)	<i>Eh, señora, ¿cuál su religión?</i> En la LM no se percibe la estructura familiar de la oración interrogativa francesa. No se mantiene el rasgo de oralidad.

Apócope del pronombre relativo <i>qui</i>	<i>Ya quand même une ordure qu'a essayé de me tordre les couilles !</i> (p. 140)	<i>¡Hay además un mierda quien ha intentado tocarme los huevos!</i> El error gramatical de la LO que apocopa el pronombre relativo <i>qui</i> , lo suplimos incluyendo otro error gramatical, un pronombre relativo que denota en sí mismo una determinación. Mantenemos el rasgo de oralidad.
Elementos fáticos	<i>Eh ben, résultat</i> (p. 61)	<i>Y en fin, resultado</i> Equivalencia de la expresión fática. Mantenemos el rasgo de oralidad.
Reduplicación con intención enfática	<i>pour comprendre, vraiment comprendre</i> (p. 8)	<i>para entenderlo, entenderlo de verdad</i> Equivalencia. Mantenemos el rasgo de oralidad.
Elisión de elementos sintácticos. Lenguaje telegráfico	<i>les veines jugulaires, c'était très important. Idem pour les carotides. Fondamentales les carotides !</i> (p. 9)	<i>Las venas yugulares eran cruciales. Igual que las carótidas. ¡Fundamentales las carótidas!</i> Equivalencia. Mantenemos las elisiones para conseguir el efecto rápido y permitir que el lector intuya la información que falta. Mantenemos el rasgo de oralidad.
Expresiones holofrásticas	<i>La page tournée</i> (p. 36)	<i>Agua pasada</i> Mediante la equivalencia de esta estructura económica se verbaliza lo imprescindible sin tener en cuenta su función sintáctica. Mantenemos el rasgo de oralidad.
Deícticos	<i>Y en a plein, des feujs, à Vadreuil, c'est pas loin d'ici, là-bas, chez eux</i> (p. 72)	<i>Está plagado de judíos, Vadreuil, está cerca de aquí, ahí, donde viven</i> Equivalencia mediante deícticos espaciales formulados con adverbios de lugar. Mantenemos el rasgo de oralidad.
Repeticiones	<i>ah, oui, oui, oui</i> (p. 7)	<i>ah, sí, sí, sí</i> Equivalente que mantiene la intensidad de la expresión. Mantenemos el rasgo de oralidad.
Muletillas	<i>Ça existe pas, ça, m'dame ! Vous avez bien une religion, quoi, la vérité ! [...] Alors, m'dame, vous êtes feuj ou pa ? Faut l'dire ! La vérité !</i> (p. 72)	<i>¡Eso, eso no existe señora! ¿Usted tiene una religión, seguro, de verdad! [...] Entonces, señora, ¿es judía o no? ¡Hay que decirlo! ¡La verdad!</i> Reproducimos las muletillas mediante equivalente. Mantenemos el rasgo de oralidad.

RASGOS LÉXICOS		
<i>Intensificadores</i>	<i>Je refuse qu'Adrien me pourrisse l'existence, point-barre</i> (p. 124)	<i>Me niego a que Adrien me amargue la existencia y punto</i> Reproducción mediante equivalente de la locución que marca una conclusión tajante. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Prefijos</i>	<i>Une blouse transparente super limite</i> (p. 100)	<i>Una camisa transparente superextrema</i> Reproducción de los prefijos que marcan el superlativo. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Préstamos lexicalizados</i>	<i>souk</i> (p. 27) (préstamo del árabe <i>sūq</i>)	<i>zoco</i> (préstamo del árabe <i>sūq</i>) Reproducción mediante equivalencia. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Préstamos de necesidad</i>	<i>Autres mickeys</i> (p. 25)	<i>Otros mickeys</i> Reproducción mediante equivalencia. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Préstamos de lujo</i>	<i>portable high-tech en pendentif</i> (p. 27)	<i>móvil high tech colgado al cuello</i> Mantenemos el préstamo de lujo. No obstante existe en español el equivalente: <i>tecnología punta o alta tecnología</i> . El préstamo imprime al texto el valor de modernidad del teléfono. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Derivación de préstamos</i>	<i>joggeur</i> (p. 187)	<i>runner</i> Reproducción mediante equivalencia. En LM se produce el mismo caso de derivación de un préstamo inglés. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Palabras ómnibus</i>	<i>des trucs de oufs</i> (p. 89)	<i>cosas de locos</i> Recreamos el procedimiento en LM. Podríamos haber utilizado algún sinónimo más coloquial como <i>pirado</i> , pero la frecuencia del primero justifica nuestra decisión. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Sinónimos</i>	<i>Mais non, la vioque ! Ma mère, quoi ! Ma môman !</i> (p. 105)	<i>Pero no, ¡la vieja! ¡Mi madre!, ¡Mi mami!</i> Equivalencia. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Insultos</i>	<i>sa conne de mère</i> (p. 11)	<i>la puta de su madre</i> Recreación mediante equivalente. Mantenemos el rasgo de oralidad.

<i>Léxico familiar y argótico</i>	<i>elle avait le trouillomètre à zéro</i> (p. 66)	<i>tenía el canguelómetro a cero</i> Recreación mediante creación propia. Hemos formado la palabra compuesta utilizando los mismos elementos que en la LO: un sustantivo de registro coloquial y el sufijo <i>-metro</i> , que indica el utensilio que sirve para medir. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Verlan</i>	<i>La meuf, elle a dérouillé... Le keum, il se l'est bien donnée, avec elle!</i> (p. 205)	<i>A la tía la han masacrado... El pavo, ¡cómo se ha ensañado con ella!</i> Recreación mediante equivalente coloquial español. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Neologismos</i>	<i>relookage</i> (p. 274)	<i>cambio de look</i> No existe equivalente en LM, sin embargo mantenemos el sentido mediante el sintagma creado con sustantivo y complemento del nombre, donde mantenemos el término inglés. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Derivados</i>	<i>ex-taulards</i> (p. 47)	<i>ex presidiarios</i> Recreación mediante un equivalente, aunque pertenezca al registro estándar. Mantenemos el rasgo de oralidad.

RASGOS SEMÁNTICOS

<i>Metáforas</i>	<i>La cerise sur le gâteau</i> (p. 24)	<i>La guinda del pastel</i> Recreación mediante equivalente. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Comparaciones</i>	<i>Elles y croyaient dur comme fer</i> (p. 38)	<i>Ellas se lo creían a pies juntillas</i> Recreación mediante equivalente. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Metonimias</i>	<i>les Nike dernier cri</i> (p. 27)	<i>las Nike último grito</i> Recreación mediante equivalente. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Hipérboles</i>	<i>tabassages non stops</i> (p. 38)	<i>tundas non stops</i> Recreación mediante equivalente. Mantenemos el rasgo de oralidad.
<i>Refranes y paremias</i>	<i>Les dés étaient jetés</i> (p. 66)	<i>La suerte estaba echada</i> Recreación mediante equivalente. Mantenemos el rasgo de oralidad.

Los datos objetivos obtenidos nos permiten inferir las siguientes reflexiones:

De los rasgos analizados, 85 en total, hemos podido mantener el mismo rasgo de oralidad en 73 de ellos (85.9%). En 12 casos (14.1%), por el contrario, ha sido

imposible y hemos optado por compensar la inequivalencia mediante procedimientos propios de la lengua española en los tres campos lingüísticos analizados.



Figura 1. Porcentaje global de equivalencia en la traducción de los rasgos de oralidad

En un análisis pormenorizado por planos, comprobamos que de los 20 casos fonéticos analizados, en 5 de ellos no hemos podido mantener la equivalencia. Nos referimos a los ejemplos de *liaison*, cuya pérdida la hemos compensado suprimiendo el sonido de consonantes para recrear la relajación articulatoria. También el desdoble hipocorístico, como es el caso del término *zonzon* que hemos reemplazado por un término argótico español (*talego*), que no reproduce dicho desdoble, pero cuya frecuencia en la LM es muy alta. Por último, hemos podido recrear en su mayoría los apócope, salvo en dos casos: *militaro* y *pro*. En el primero hemos recurrido a la traducción del término pleno, y el segundo lo hemos sustituido por un préstamo inglés (*crack*), que reproduce el sentido de ‘persona brillante en su profesión’.

El resto de los ejemplos de rasgos de oralidad analizados han podido traducirse mediante equivalente.

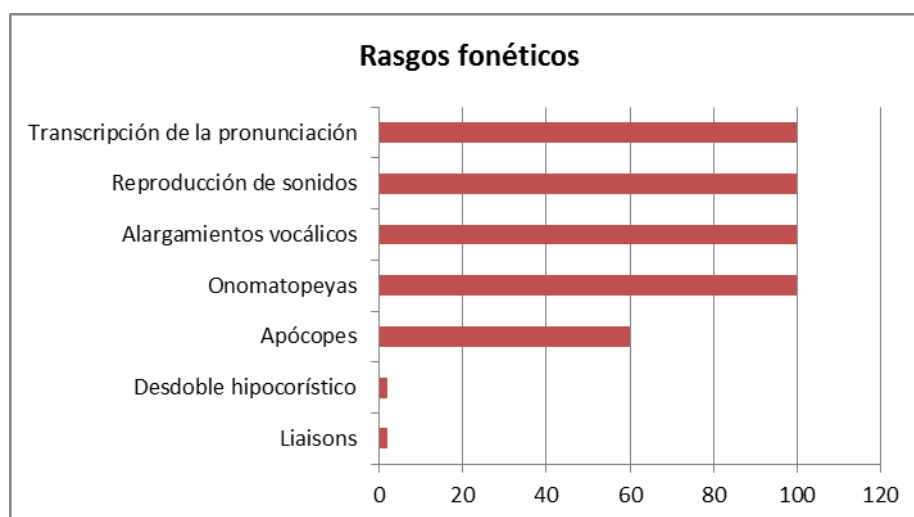


Figura 2. Porcentaje de equivalencia en la traducción de los rasgos fonéticos

En el plano morfosintáctico, de los 20 ejemplos analizados hemos podido mantener la equivalencia del rasgo de oralidad en 16 de ellos. En los 4 restantes hemos omitido el rasgo o lo hemos compensado. Nos referimos a la imposibilidad de recrear la pérdida del primer elemento de la negación francesa (*ne*) al tratarse de una particularidad gramatical propia. Este mismo hecho ocurre con las construcciones interrogativas de la LO formuladas con el pronombre *quoi* y en aquellas en las que se produce la inversión del sujeto.

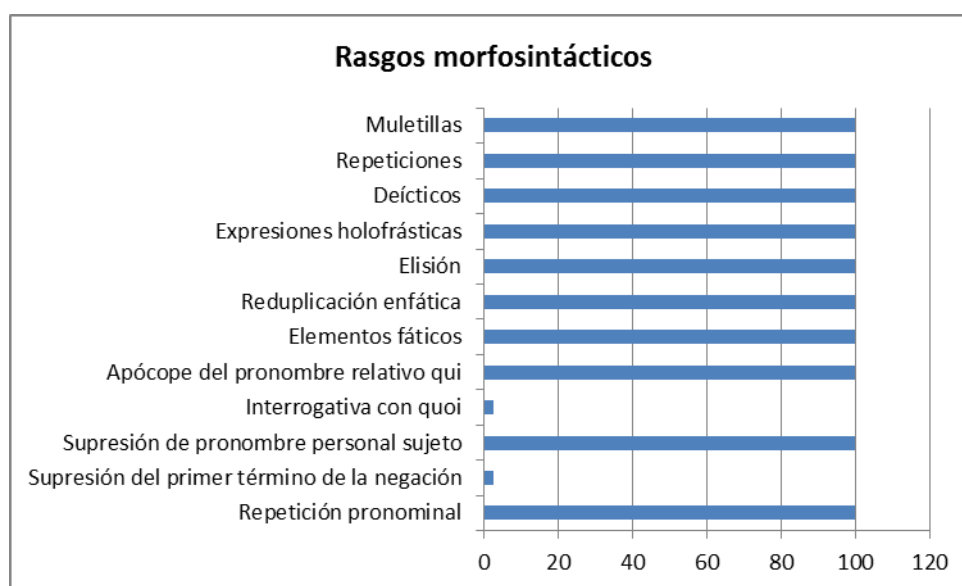


Figura 3. Porcentaje de equivalencia en la traducción de los rasgos morfosintácticos

En el plano léxico han sido 33 los ejemplos analizados, de los cuales 3 no han podido reproducirse mediante equivalencia. En concreto el préstamo *dealers*, que hemos traducido mediante la equivalencia semántica *camello* (no se trata pues de un préstamo, sino de una metáfora). Del mismo modo, el *verlan* o argot francés ha sido imposible recrearlo mediante equivalencia al tratarse de un fenómeno singular de la LO, pero hemos compensado esta carencia con términos muy frecuentes del argot español. Finalmente, hemos trasvasado el neologismo *relookage* mediante un sintagma nominal en el cual preservamos el neologismo *look*, dado que no existe equivalencia.

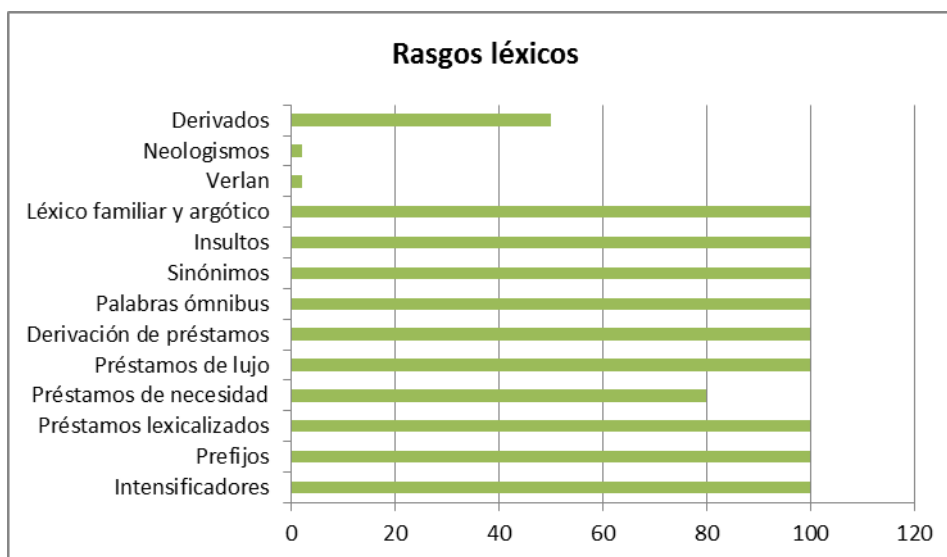


Figura 4. Porcentaje de equivalencia en la traducción de los rasgos léxicos

En el campo semántico, todos los ejemplos seleccionados han podido ser trasladados al español mediante equivalencia.

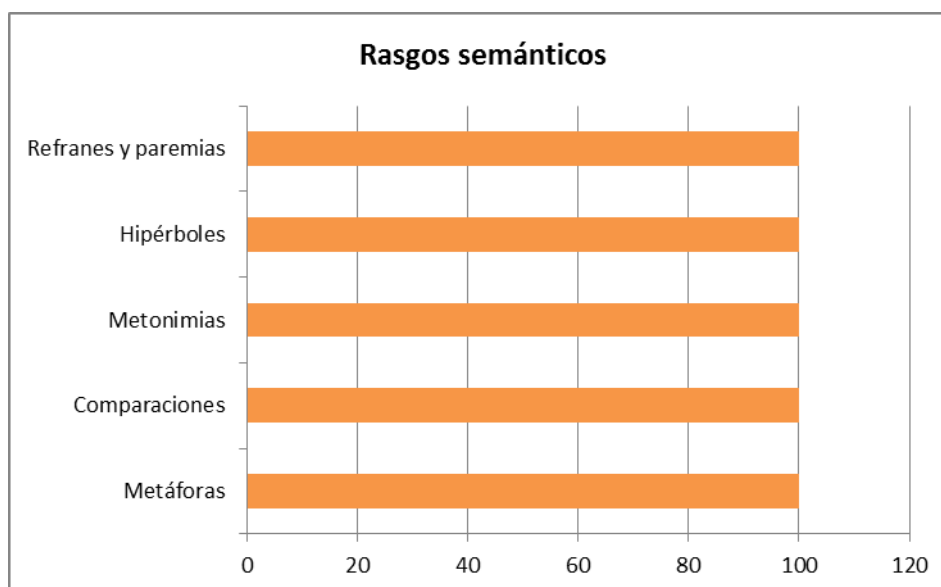


Figura 5. Porcentaje de equivalencia en la traducción de los rasgos semánticos

En definitiva, podemos deducir que los rasgos universales de inmediatez comunicativa de la lengua francesa pueden ser reproducidos, en gran medida, en la lengua española ya que esta ha desarrollado, al igual que la primera, los procedimientos necesarios para recrear la lengua hablada en su modalidad escrita, a excepción de los rasgos gramaticales y léxicos particulares y propios del francés, tales como la formación de la interrogación o la creación de una variante argótica como variación diestrática o social.

4. Conclusiones

A modo de conclusión, podemos decir que el análisis de los rasgos de oralidad presentes en esta obra de Thierry Jonquet nos ratifica el objetivo del autor, que como si de un documentalista se tratara, muestra la realidad de la sociedad parisina contemporánea a través de los disturbios acontecidos en París en 2005. El autor presenta una sociedad compleja, multirracial y multiconfesional, en la que las distancias socioeconómicas se agudizan paulatinamente. La atmósfera sombría, «negra» y desalentadora que envuelve la obra se intensifica a través de sus personajes, protagonistas jóvenes abocados a la delincuencia y a la violencia. Sus exiguas expectativas se desmoronan y se ven truncadas ante la falta de oportunidades, hasta el punto de que ni siquiera el sistema educativo se ve como vía de escape, limitado e incapaz de hacer frente a las necesidades que la sociedad del siglo XXI requiere. La crítica al sistema se hace extensiva además a otros organismos públicos como la sanidad, los cuerpos de seguridad y la justicia.

Como hemos visto en este estudio, la intencionalidad de Jonquet es crear una obra para un lector joven, testigo privilegiado de esta realidad, que se vea reflejado e identificado, desde la primera página, con los protagonistas, para lo cual debía hablarle con su misma lengua para despertar su interés y acompañar a los personajes en su periplo hasta el final de la historia. Por ello Jonquet recrea una lengua absolutamente espontánea, mimética de la realidad contemporánea, y que «se oye». A esta recreación de la lengua oral como recurso ideado por el autor se le denomina «oralidad fingida», una simulación de la lengua hablada que lejos de desestabilizar al lector, cumple la función de sumergirle directamente en el contexto social y espacio-temporal de la obra.

Desde el punto de vista de la traducción, somos conscientes de que la transferencia de estos rasgos a la lengua española no debe reducirse solo al plano lingüístico, sino estilístico y sociolingüístico. Nuestro objetivo es orientar el discurso hacia el lector joven español, que utiliza los mismos mecanismos de lengua oral que la lengua francesa para expresarse (lo que hemos identificado en este estudio como rasgos universales de inmediatez comunicativa), sin obviar que la contextualización de la obra es la *banlieue* parisina. Por ello, consideramos que unos personajes que le hablen con su mismo lenguaje, usando el mismo registro coloquial, la misma creatividad léxica serán los guías ideales para acercar al lector español a conocer de primera mano la realidad social descrita por Jonquet. De este modo, siguiendo el modelo propuesto por Lawrence Venuti (2004: 20), nuestra pretensión es captar la atención del lector reproduciendo los rasgos de oralidad para atrapararlo en la lectura e implicarlo en el desarrollo de los acontecimientos, que confieren a esta novela su categorización como género negro, amén de despertarlo a la realidad sociocultural contemporánea del París menos turístico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de (2005): *Teoría de la literatura*. Barcelona, Gredos, t. I.
- BARROT, Olivier (2006): *Interview à Thierry Jonquet*. París, Fondation Rosa Abreu de Gran-cher de la Cité Internationale Université de Paris. Disponible en: <http://www.ina.fr/video/3206116001>.
- BÜHLER, Karl (1979): *Teoría del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós. Ed. orig.: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 1934.
- BRUMME, Jenny (2012): *Traducir la voz ficticia*. Berlín/Boston, Walter de Gruyter.
- BÜRKI, Yvette (2008): «La representación de la oralidad en la literatura: *Caramelo*», in Jenny Brumme, Hildegard Resinger (eds.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 33-58.
- COOPER, Andrew (1994): «Folk-Speech and Book English representations of dialect in Hardy's novels». *Language and Literature. Journal of the poetics and Linguistics Association* 3(1), 21-41.
- FAVART, Françoise (2006): *L'Oralité dans la littérature romanesque : une linguistique de la distinction sociale*. Université Paris X, Nanterre, Laboratoire Modyco. Disponible en: http://cedill.free.fr/upload_files/187%20-%20cam.pdf.
- GOETSCH, Paul (1985): «Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen», in *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 17, Band, 202-218. Disponible en línea: https://www.fink.de/no_cache/katalog/zeitschrift-autorenartikelliste.html?tx_mbooks%5Bauthor%5D=576&cHash=-6180c50a6082e3518b9d7853cd98bfdc.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis (2005-2012): «El acto de comunicación». *Proyecto Ensayo Hispánico. Introducción a la literatura*. SPAN 3030. Disponible en línea: <http://www.ensayistas.org/curso3030/glosario/c-d/comunicacion.htm>.
- JAKOBSON, Roman (1984): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel.
- JONQUET, Thierry (2006): *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*. París, Seuil.
- KOCH, Peter y Wulf OESTERREICHER (2007): *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*. Traducción al español de Araceli López Serena. Madrid, Gredos. [ed. orig.: 1990].
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1989): «La literatura como fenómeno comunicativo», in José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco-Libros, 151-170.
- LE FLOHIC, Alain (2004): «Réalité et fiction : interview de Thierry Jonquet», *Savoirs CDI*. Disponible en línea: <https://www.reseau-canope.fr/savoircdi/societe-de-linformatio/le-monde-du-livre-et-de-la-presse/auteurs-et-illustrateurs/realite-et-fiction-interview-de-thierry-jonquet.html; 2/09/2016>].
- MONTAÑER FRUTOS, Alberto (1989): «El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII. En torno al vol. VII de *Edad de Oro*». *Criticón*,

45, 183-198. Disponible en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/045/045_185.pdf.

PAGNINI, Marcello (1999): *Pragmática della letteratura*. Palermo, Sellerio Editore.

POZUELO YVANCOS, José María (2009): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.

SHELLHEIMER, Sybille (2016): *La función evocadora de la fraseología en la oralidad ficcional y su traducción*. Berlín, Frank & Timme.

SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.

SÖLL, Ludwig (1985): *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*. Berlín, Schmidt.

TOOLAN, Michael (1992): «The significations of representing dialect in writing». *Language and Literature. Journal of the poetics and Linguistics Association* 1(1), 29-46.

VENUTI, Lawrence (2004): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres/Nueva York, Routledge.

Las aventuras de Sophie en España: recepción de las novelas de la condesa de Ségur

María Jesús Fraga
Universidad Complutense de Madrid
mjfraga23@gmail.com

Abstract

The diverse educational, editorial, translating, and critical elements present in the work of the Countess of Ségur are more than enough to justify the quick and successful reception and success of her novels in Spain. Different translations of these novels proliferated during the post-war period, as did individual statements evoking a vision of childhood where Segur's work appeared in the imagination of children readers. These facts, along with the success of her «novel of mischiefs» genre further acted as pillars of her success and support our claim.

Key words: Countess of Ségur. Novels. Diffusion. Spain. Translations. Influences.

Resumen

El variado conjunto de elementos educativos, editoriales, traductorales y críticos reunidos en torno a la obra de la condesa de Ségur es más que suficiente para calificar como pronta y exitosa la acogida y difusión de sus novelas en España. La proliferación de traducciones y adaptaciones durante la posguerra, las manifestaciones individuales que evocan una infancia donde la obra de la condesa figuró de pleno en el imaginario de los lectores infantiles, y el éxito en la literatura española del modelo «novela de travesuras» refuerzan tal afirmación.

Palabras clave: Condesa de Ségur. Novelas. Difusión. España. Traducciones. Influencias.

Résumé

Les éléments éducatifs, éditoriaux, de traduction et critiques autour de l'œuvre de la comtesse de Ségur sont suffisants pour qualifier l'accueil et la diffusion de ses romans en Espagne comme prompts et réussis. La prolifération de traductions et adaptations pendant la période d'après-guerre, les témoignages d'individus qui évoquent une enfance où l'œuvre de la comtesse figurait dans leur imaginaire, et le succès dans la littérature espagnole du modèle «livre d'espiègeries», renforcent cette affirmation.

Mots-clé: Comtesse de Ségur. Romans. Diffusion. Espagne. Traductions. Influences.

La condesa de Ségur escribió sus célebres novelas durante los últimos veinte años de su folletinesca vida¹. Por más que el motivo manifiesto de su dedicación a la escritura –veintiún títulos de ficción (cuentos, novelas, teatro) y tres de enseñanza religiosa– fuera el entretenimiento y la educación de sus nietos, hoy día parece fuera de toda duda que la condesa albergó el íntimo propósito de conformar con sus creaciones una verdadera carrera literaria (Berasategui, 2011: 63). En cualquier caso, la autora alcanzó la fama tras haber visto publicados sus libros por la editorial francesa Hachette entre 1857 y 1871. La carga moral y el elitismo social de sus novelas no les impidieron ocupar uno de los primeros lugares en las bibliotecas de niños y jovencitas, franceses por supuesto, pero también españoles, tanto en su versión original como en sus repetidas traducciones. Así lo percibía el periodista J. Spottorno en 1931²: «Mi generación española, es en cierto modo también nieta de la condesa de Ségur. ¿Quién que haya sido niño en mi época infantil no ha leído...?»

Apenas se recogen noticias relacionadas con la condesa o su obra en la prensa española de finales del siglo XIX y principios del XX. En la de carácter general únicamente se reseñan tres acontecimientos, su muerte acaecida en febrero de 1874, tal como refleja el periódico español y francés *El Americano*, donde Ángel de Miranda pronostica que sus libros, de un género «casi creado por ella», perdurarán como «modelo de gracia, sencillez y de buen gusto»; el anuncio de la venta en la Librería Religiosa de Madrid de una de sus obras piadosas, *Evangelio de una abuela*³ y, en 1910, varios reportajes con fotografías de la inauguración del monumento erigido en su memoria en los jardines de Luxemburgo⁴.

Anteriormente se habían difundido fragmentos de la obra de Ségur traducidos en forma de adaptaciones teatrales para niños en la prensa infantil: *La Ilustración de la Infancia* (1877), contenía una adaptación titulada «Pepito Trápala», y más adelante, en 1906, *Gente Menuda* –el suplemento infantil del *ABC*– ofrecía a sus lectores *La maña y la fuerza* (*On ne prend pas les mouches avec du vinaigre*) en forma de comedia en dos actos en la sección «El teatro de los niños»⁵.

Por eso resulta significativo el ensayo que la escritora feminista Margarita Nelken publicó en el periódico *El Día* (20/04/1917), titulado «Una gran educadora: la Condesa de Ségur». La escritora da por supuesto la amplia difusión que sus libros han tenido en España

¹ Sophie Rostopchine (1799-1874), hija de un ministro del zar de Rusia, Pablo I, vivió exiliada en Francia donde se unió en matrimonio a un noble francés del que tuvo ocho hijos que le dieron numerosos nietos. Ya viuda, en 1866 tomó los hábitos de terciaria franciscana; al poco tiempo vendió su castillo de Nouettes para retirarse a París, donde acabaría sus días.

² En «La abuela de todos», *ABC*, 11/01/1931. J. Spottorno había nacido en 1887. Bajo el seudónimo de Gil de Escalante se convirtió en uno de los cronistas de sociedad más célebres de su época.

³ El anuncio se publica en *La lectura dominical* (03/09/1904), publicación semanal y órgano del Apostolado de la Prensa, cuyo fin era propagar la doctrina católica desde el punto de vista apologético, social y político.

⁴ Véanse, por ejemplo, los reseñados en *La Ilustración Artística* (27/06/1910) o en *Blanco y Negro* (29/06/1910).

⁵ *La Ilustración de la Infancia* estaba dirigido por el periodista y dramaturgo Carlos Luis de Cuenca, más tarde redactor jefe de *Gente Menuda* en su primera época.

aun antes de ser traducidos al español, y se refiere a la condesa como gran señora y gran abuela. Después de reconocer que la imaginación y el carácter vehemente y apasionado de la autora confieren a su obra un «encanto singular», resalta su carácter formativo que convierte su lectura en herramienta esencial para los adultos en la difícil tarea de educar a niños y jóvenes. Y termina con la sentencia que un académico francés pronunció con motivo de la inauguración de su estatua conmemorativa: «Francia no sería tal como es sin la obra de la condesa de Ségur».

Ese «encanto singular» de las novelas de la condesa reside en la acertada composición de sus personajes –sobre todo los de sus protagonistas infantiles, que retratan por primera vez niños vivos y espontáneos–, y en la estructura de su obra compuesta por cortos episodios de ritmo ágil y estilo claro en los que predomina el diálogo. Por otra parte, la condesa de Ségur se revela como pionera al dar el protagonismo a una niña en la primera de sus novelas, *Les Malheurs de Sophie* (1858). Este libro, el primero de la famosa trilogía de Fleurville que incluye también *Les Petites Filles modèles* y *Les Vacances*, fue el que le reportó el mayor éxito, con más de 450 ediciones en trece lenguas. La obra inspiró igualmente un ballet, tres películas, una pieza de teatro y una serie televisiva. Sofia, una niña obstinada, desenvuelta y natural, sufre –lo mismo que sufrió en su día su creadora Sophie de Ségur– las maneras de una educación rigurosa, en un entorno campestre de castillos normandos, señores y campesinos que evoca seguramente el ambiente cercano a lo feudal en que se educó la propia condesa en su Rusia natal. En el otro de sus grandes éxitos, *Mémoires d'un âne* (1860), toma la palabra un asno que, tras experimentar los malos tratos de los hombres, concluye que la bondad es clave para hacerse amar y, en consecuencia, ser feliz. El libro, que exhorta al buen trato animal, ha sido objeto de más de 350 ediciones, traducido a catorce lenguas y ha inspirado la serie televisiva *Cadichon*⁶.

Las siguientes novelas relatan historias más complejas que no siempre se desarrollan en el entorno de la campiña normanda. Como indica Soriano (1995: 645), a este primer ciclo, le sigue el de las novelas eslavas –*Les Deux Nigauds*, *L'Auberge de l'Ange gardien* y *Le Général Dourakine*– y la serie escocesa y bretona, *Un bon petit diable* y *Jean qui grogne et Jean qui rit*. Finalmente, la condesa escribe el ciclo de las grandes novelas «balzacianas» de los últimos años como *La Fortune de Gaspard*, *Le mauvais génie* y *Après la pluie, le beau temps*.

Siguiendo la tradición del cuento oral y como tantas otras obras juveniles de gran éxito, antes que en formato libro, los episodios de la mayoría de sus novelas fueron publicados en la revista infantil *La Semaine des enfants*, fundada por Hachette en enero de 1857. Esta estrategia permitía al editor estimar el futuro éxito de la obra, cuyo interés, por otra parte, había sido ya evaluado por los nietos de la condesa que constituían su primera audiencia (Leão, 2009: 4).

⁶ Los datos sobre el número de ediciones están tomados de OCLC, *WorldCat Identities* (<http://www.worldcat.org/identities/lccn-n50-9763>).

El prestigio del francés como lengua de educación era todavía creciente en España durante los años en que la condesa publicó sus novelas. A partir de la aprobación de la ley Moyano de Instrucción Pública (1857), que obligaba a incluir el aprendizaje de una lengua extranjera en la enseñanza media, proliferaron los manuales y las gramáticas para el estudio del francés, la lengua de elección. Los primeros cursos de enseñanza, repletos de reglas gramaticales, fueron enriqueciéndose progresivamente con la inclusión de textos literarios. Tres de los diecinueve manuales examinados por Fischer *et al.* (2004) incluían textos de la condesa de Ségur, acreditándola como autora canónica, aun sin llegar a la popularidad de autores clásicos como Fénelon y La Fontaine, cuyos textos se incluían en nueve y siete manuales, respectivamente⁷.

Los jóvenes españoles que se esforzaban en aprender francés en su hogar o en los colegios franceses, también tuvieron la oportunidad de hacerlo leyendo en su lengua original las novelas y los cuentos de la condesa de Ségur que circularon en España desde 1858. El catálogo de la BNE recoge a fecha de hoy, sesenta y nueve entradas de distintas ediciones de sus obras en francés, lo que supone casi un tercio del total de los ejemplares catalogados. *Les Malheurs de Sophie*, *Les Petites Filles modèles* (con nueve y ocho entradas, respectivamente) y *L'Auberge de l'Ange gardien*, *Le Général Dourakine* y *Mémoires d'un âne* (con cinco, cuatro y cuatro) son las novelas en idioma original con mayor presencia en el catálogo.

Desde el punto de vista cronológico, y dejando a un lado *Nuevos cuentos de hadas* y los libros de contenido evangelizador, las obras editadas por Hachette llegaron puntualmente a España, el mismo año o, como mucho, el año siguiente al de su primera edición parisiense, excepto *Les Vacances* y *Diloy, le chemineau*, de las que no existen referencia hasta iniciado el siglo XX. En estos primeros años del siglo, los libros de la trilogía de Fleurville –uno de ellos en su séptima edición– circularon en España también en las versiones portuguesas de Gallo Abranches y de Antonio Luiz Teixeira Machado de finales del siglo XIX y editados por Aillaud, mostrando así el temprano interés con que se acogieron en Portugal las novelas de la condesa.

La traducción sistemática al español de las novelas de la condesa se emprende en España en 1920, con un retraso de más de setenta años, en consonancia con la tardanza en la publicación de las traducciones de otros clásicos, como *Alicia en el país de las maravillas* o *Heidi* que no se abordaron hasta los años 1927 y 1928, respectivamente.

Con anterioridad, se habían editado en Francia dos de sus títulos en español. El primero, *Memorias de un asno* (1861, París, Hachette), fue traducida al español por Eduardo Vélez de Paredes bajo la dirección del Dr. J. M. Guardia, y contaba con 75 grabados de

⁷ El estudio de Fischer *et al.* (2004) abarca el período que va desde 1857 hasta el final del siglo. Los tres manuales son los siguientes: *Curso de lecturas escogidas, en prosa y en verso, tomadas de los mejores clásicos franceses* de Agustín Hortelano (1863); *Leçons françaises de littérature et de morale* de Tramarría y Carranza (1864) y *Curso de lengua francesa* de Bosque y Aniento (1882).

Horacio Castelli, es decir con las mismas ilustraciones que la edición original francesa⁸. Al año siguiente de su primera edición en francés, se traduce *François le bossu* (*Francisco el jorobado*, 1865, París, Hachette, con 114 grabados de E. Bayard) sin que se conozca el nombre del traductor.

Fue la Librería Religiosa de Barcelona la editorial que abordó la traducción completa de sus novelas y cuentos en su colección «Biblioteca Rosa», que ofrecía sus ejemplares en versión rústica o en cartón⁹. En la contraportada de sus libros se indicaba la voluntad exportadora de la editorial: «Estas obras forman la biblioteca más indicada para la juventud hispanoamericana», lo que puede evidenciarse al comprobar que la mayoría de los libros en español de la condesa de Ségur disponibles en Colombia durante los años 1940-1960 provenían de dicha editorial (Michaelis-Vultorius, 2011: 299-303). La colección «Biblioteca Rosa» se completaba en los años treinta con obras de otras dos autoras (Aurora Lista y la precoz María Berta Quintero, especialistas en literatura ejemplarizante) y llegaría a los cincuenta títulos a mediados de siglo.

En líneas generales estas versiones –realizadas por Teodomiro Moreno, también llamado «Bachiller Francisco de Estepa», Ventura Fraga o Camila Moner¹⁰ (véase tabla 1)– siguen con fidelidad el texto fuente. Conservan las dedicatorias, paratextos de singular importancia en las novelas de la condesa, ya que registran su condición de abuela, identifican ciertos personajes con sus nietos y subrayan y especifican la finalidad moral de los textos. Estos ejemplares cuentan con cubierta en color e ilustraciones intercaladas (cuando las hay) de escaso atractivo. De hecho, el Gabinete de Lectura de Santa Teresa de Jesús (1963: 240) vierte una valoración desfavorable sobre la calidad de estos volúmenes: «Libros dedicados a novelas ejemplares, en estilo “fin de siglo” muy adecuadas para medios rurales o populares. Mal papel, dibujos acordes con la colección».

⁸ Tal como indica Renonciat (2001: 220), esta edición es la traducción más temprana de toda la obra de la condesa de Ségur. José Miguel Guardia (1830-1897), después de licenciarse en medicina en Montpellier, adquiere la nacionalidad francesa y combina su actividad como historiador y filósofo de la medicina con la de traductor. Vélez de Paredes fue periodista, traductor, redactor de la *Revista Española de Ambos Mundos* y posteriormente editor desde París de la revista *El Eco del Mundo*.

⁹ El nombre de la editorial no deja dudas sobre el carácter virtuoso de los libros; el de la colección sigue el modelo de la editorial Hachette que crea en 1853 la «Bibliothèque des chemins de fer» con la sección *Livres illustrés pour les enfants* (de cubierta rosada) que será el antecedente de la famosa «Bibliothèque Rose illustrée», autónoma desde 1857, cuyo buque insignia será la condesa de Ségur. La clasificación rosa *vs.* azul según los cuentos sean para niñas o niños tuvo gran recorrido en nuestro país.

¹⁰ Teodomiro Moreno (1864-1933), además de traductor, escribió tratados sobre variadas materias: desde el tarot hasta los excesos en el placer sexual. Camila Moner tradujo, además de la obra de la condesa de Ségur, una serie de novelas sentimentales, como *Bodas de nieve* (B. de Buxy, 1928), *El marido de la Cenicienta* (Dyvonne, 1928) y *Los pretendientes de Miss Poker* (A. Decaen, 1929).

Tabla 1. Versiones en español de las tres primeras colecciones de las novelas de la condesa de Ségur ¹¹			
Hachette, 1ª edición (París)	La Librería Religiosa (Barcelona)	Aguilar (Madrid)	Molino (Buenos Aires)
<i>Après la pluie, le beau temps</i> , 1871	<i>Tras la borrasca el sol</i> , 1920, nº 1, trad. Camila Moner	<i>Después de la lluvia el sol</i> , 1946, trad. Matilde Ras	<i>Después de la lluvia, el buen tiempo</i> , 1947, trad. Isolina Torres
<i>Pauvre Blaise</i> , 1861	<i>¡Pobre Blas!</i> , [s/f], nº 2, trad. Camila Moner	<i>Pobrecito Blas</i> , 1945, trad. Matilde Ras	<i>El pobre Blas</i> , 19??, trad. Delia Piquérez
<i>Les Malheurs de Sophie</i> , 1858	<i>Las travesuras de Sofía</i> , 1925, nº 3, trad. Teodomiro Moreno Durán	<i>Las desgracias de Sofía</i> , 1946, trad. Matilde Ras	<i>Las desgracias de Sofía</i> , 1943, trad. Delia Piquérez
<i>Les Petites Filles modèles</i> , 1858	<i>Las niñas modelo</i> , 1925, nº 4, trad. Teodomiro Moreno Durán	<i>Las niñas modelo</i> , 1946, trad. Matilde Ras	<i>Las niñitas modelo</i> , 1944, trad. Isolina Torres
<i>Les Vacances</i> , 1859	<i>Las vacaciones</i> , [1925], nº 5, trad. trad. Teodomiro Moreno Durán	<i>En vacaciones</i> , 1946, trad. Matilde Ras	<i>Las vacaciones</i> , 19??, trad. Isolina Torres
<i>Nouveaux Contes de fées</i> ¹² , 1856	<i>Nuevos cuentos de hadas</i> , 1925, nº 6, trad. Ventura Fraga	<i>Nuevos cuentos de hadas</i> , 1945, trad. Matilde Ras	<i>Cuentos de hadas</i> , 19??, trad. Isolina Torres
	<i>Cuento de cuentos</i> , 1926, nº 7, trad. Teodomiro Moreno Durán		
<i>Mémoires d'un âne</i> , 1860	<i>Memorias de un asno</i> , 1927, nº 8, trad. Camila Moner	<i>Memorias de un burro</i> , 1946, trad. Matilde Ras	<i>Memorias de un asno</i> , 1943, trad. ¿?
<i>Les Deux Nigauds</i> , 1863	<i>Los dos ilusos</i> , 1927, nº 9, trad. Ventura Fraga		<i>Los dos tontos</i> , 1944, trad. Isolina Torres
<i>La Sœur de Gribouille</i> , 1862	<i>La hermana de Tontín</i> , 1929, nº 10, trad. Ventura Fraga		
<i>Un bon petit diable</i> , 1865	<i>Un buen diablillo</i> , [1931], nº 11, trad. ¿?		<i>El diablillo</i> , 1945, trad. Isolina Torres
<i>Jean qui grogne et Jean qui rit</i> , 1865	<i>Juan el risueño y Juan el gruñón</i> , 1931, nº 12, trad. Camila Moner	<i>Juan que llora y Juan que ríe</i> , 1946, trad. Matilde Ras	
<i>L'Auberge de l'Angé gardien</i> , 1863	<i>La posada del Ángel de la Guarda</i> , 1930, nº 13, trad. Ventura Fraga	<i>La posada del Ángel de la Guarda</i> , 1946, trad. Matilde Ras	<i>La posada del Ángel de la Guarda</i> , 1944, trad. Isolina Torres
<i>Le Général Dourakine</i> , 1863	<i>El general Dourakine</i> , 1930, nº 14, trad. Ventura Fraga	<i>El general Dourakin</i> , 1946, trad. Matilde Ras	<i>El general Dourakine</i> , 1945, trad. Isolina Torres
<i>Diloy le chemi-</i>	<i>Eloy el Vagabundo</i> , 1932, nº		

¹¹ Se sigue el orden de publicación de la editorial la Librería Religiosa.

¹² Contiene *Histoire de Blondine, de Bonne-Biche et de Beau-Minon, Le Bon Petit Henri, La Petite Souris grise y Ourson*.

<i>neau</i> , 1868	15, trad. Camila Moner		
<i>La Fortune de Gaspard</i> , 1866	<i>La fortuna de Gaspar</i> , s/f., nº 16, trad. Ventura Fraga		<i>La fortuna de Gaspar</i> , 1949, Trad. Delia Piquérez
<i>François le bossu</i> , 1864	<i>Francisco el jorobado</i> , 1932, nº 17, trad. Camila Moner	<i>Francisco el jorobado</i> , [1946], trad. Matilde Ras	<i>Francisco el jorobado</i> , 1944, trad. Delia Piquérez
<i>Quel amour d'enfant!</i> , 1867	<i>¡Qué encanto de chiquilla!</i> , 1933, nº 18, trad. Camila Moner	<i>¡Qué encanto de chiquilla!</i> 1946, trad. Matilde Ras	<i>¡Qué encanto de niña!</i> , 1946, trad. ¿?
<i>Le Mauvais Génie</i> , 1867	<i>El mal consejero</i> , [1931], nº 19, trad. Camila Moner		
<i>Comédies et proverbes</i> , 1866	<i>Aventuras imaginarias de Leoncio</i> , 1934, nº 20, trad. Ventura Fraga		
	<i>El banquete de Justina</i> , 1933, nº 21, trad. Ventura Fraga		
	<i>Caprichos</i> , 1933, nº 22, trad. Ventura Fraga		
	<i>Más vale maña que fuerza</i> , 1933, nº 23, adapt. y trad. Ventura Fraga		
	<i>Valentín o a todo pecado, misericordia</i> , 1933, nº 24, trad. Ventura Fraga		
<i>Les Bons Enfants</i> , 1862		<i>Los niños buenos</i> , [1946], trad. Matilde Ras	

La colección consta de veinticuatro títulos, editados sin seguir el orden cronológico de las ediciones originales, excepto el de las trilogías, que se respeta. La inaugura *Tras la borrasca, el sol* (1920), una de las comedias escrita en los últimos años de vida de la condesa y destinada a un público menos infantil, traducida por Camila Moner, la misma versión que se publicará más adelante por entregas en *El siglo Futuro* (10/07/1926). La versión de esta misma traductora de *Le pauvre Blaise (El pobre Blas)*, el segundo de los títulos de la colección, fue posteriormente emitida en forma de capítulos durante el año 1930 por la Unión Radio Barcelona.

A partir de 1922 comienzan a publicarse en la prensa reseñas de las traducciones; como era de prever, la mayoría de los medios que les dieron cabida tenía una clara orientación religiosa, con espacios en donde se recomendaban lecturas doctrinales. La revista *España y América*, editada por los Padres Agustinos, publicó la correspondiente a la primera novela¹³, de la que se elogian sus mensajes morales, como es el triunfo final de la virtud

¹³ La reseña se publica el 01/01-31/03/1922. Esta misma revista se ocupará de reseñar muy positivamente *Nuevos cuentos* (30/06/1926), y *Las niñas modelo* (01/01-31/03/1926).

oprimida o el pernicioso efecto que la desidia ejerce en los jóvenes. La nota, que alaba la sencillez, delicadeza y buen gusto de la obra, también se refiere a la labor de Camila Moner, al considerar que se halla «castizamente traducida».

La publicación de *Las travesuras de Sofía* en la versión de Teodomiro Moreno será objeto de la atención de varios medios. *La Hormiga de oro*¹⁴, revista católica ilustrada, carlista en sus inicios, y en todo caso antiliberal, destaca de «esta preciosa novela» su aire «encantador, ingenuo, deliciosamente infantil», y señala su carácter autobiográfico, como el que puede rastrearse en casi todas las obras de la condesa, maestra en el arte de narrar. Otro de los rasgos destacados se refiere a su virtud de interesar a todos los públicos: «aunque novela infantil, es una de esas obras raras que los adultos arrebatan de las manos de los pequeños para compartir el placer de su lectura».

Esta misma revista se ocupará de otros títulos; en su reseña de *Nuevos cuentos de hadas* (03/12/1925), alaba a la editorial por la labor emprendida en su conjunto y destaca las virtudes del libro, uno de los más interesantes de la condesa capaz de despertar la fantasía en los lectores y, al mismo tiempo, inducirlos irresistiblemente al bien.

El siglo Futuro, otro diario de signo ultracatólico, reseña al menos cinco de las novelas en el mismo sentido que las anteriores. En su nota sobre *Las niñas modelo* (01/09/1925) destaca la «suprema sencillez y naturalidad, amenidad y gracia» de esta «preciosa narración» que fomenta además la cohesión familiar e inculca en los niños el amor a la «vida doméstica».

Ambas publicaciones se ocupan de *Memorias de un asno*, resaltando el extraordinario éxito del libro en su texto original, anticipo del entusiasmo con que será acogida la versión española. El asno Cadichon, cabalgadura favorita de los nietos de la condesa y protagonista en primera persona de las memorias, es rebautizado por Camila Moner con el sonoro nombre de Trompeta¹⁵. Las dos reseñas destacan las aventuras y peripecias del burro que deleitarán a los lectores suministrándoles al tiempo lecciones de sana moral (*La Hormiga de oro*, 15/09/1927 y *El siglo Futuro*, 16/07/1927). No siempre las críticas se publicaron en revistas de signo religioso; por ejemplo, el periódico de carácter general, *La Vanguardia* de Barcelona, se ocupó igualmente de reseñar los libros más populares de la colección¹⁶.

Entre los libros de la colección de la Librería Religiosa, no figura una versión española de *Les Bons Enfants* (1862), sin que se hayan podido averiguar los motivos, mientras que las cinco novelas cortas recogidas en la obra *Comédies et proverbes* (1866) se editan por separado (tabla 1) entre 1933 y 1934.

En consonancia con el ambiente de exaltación de los valores familiares, tradicionales y religiosos y el carácter represivo de la postguerra española, las reediciones de la condesa de

¹⁴ Publicada el 25/05/1925.

¹⁵ Según informa Malarte-Feldman (2001: 238), el asno Cadichon recibirá el no menos sonoro nombre de Napoleón en una edición norteamericana que no se especifica.

¹⁶ *Las desgracias de Sofía* (03/07/1925), *Nuevos Cuentos hadas* (13/12/1925), *Las niñas modelo* (01/10/1926), *Cuento de cuentos* (16/12/1926), *Memorias de un asno* (27/07/1927) y *La hermana de Tontín* (26/12/1929).

Ségur de la «Biblioteca Rosa» se multiplicaron durante los años cuarenta y cincuenta. Dejando a un lado sus indudables valores literarios, sus novelas no solo complacían a las familias burguesas y a los colegios religiosos, sino también a un estado autoritario y conservador¹⁷.

Además de estas razones, el paso a dominio público de la obra de la condesa durante los años treinta propició la edición de dos colecciones simultáneas de nuevas traducciones al español. En primer lugar, Matilde Ras¹⁸ emprende la tarea de traducir trece de los cuentos de la condesa de Ségur, editados entre 1945 y 1946, para la colección «Lecturas Juveniles» de la editorial Aguilar (tabla 1). Esta colección, iniciada en 1934 con la publicación de los libros de Celia de Elena Fortún, había renovado su formato en 1944 (cartoné con lomos de tela, fotocromo contracolado a la tapa dura), contando a partir de entonces con abundantes ilustraciones a dos tintas (alrededor de cien por volumen).

En contraposición a la fidelidad textual de las anteriores versiones, Matilde Ras, realiza verdaderas adaptaciones. En sus versiones traducidas, se omiten las dedicatorias (y en algunos casos las conclusiones) de la autora francesa, que ofrecían al lector datos de interés, como ya se ha comentado. Los textos se abrevian, eliminándose fragmentos supuestamente superfluos: palabras, líneas, enumeraciones y hasta capítulos completos¹⁹. Como resultado, predominan las frases cortas y una mayor abundancia del punto y aparte. El estilo también se moderniza para dar paso a un modo más coloquial y expresivo, con mayor inclusión de signos exclamativos.

No obstante, la colección de Aguilar tomada en su conjunto, teniendo en cuenta la importancia de sus bien cuidados paratextos (que en la literatura infantil abarcan ilustraciones, formato, tipo de letra, número de páginas, etc.)²⁰ fue muy bien recibida y pronto se sucedieron las reediciones de sus ejemplares hasta alcanzar la tercera edición de la trilogía y de *Nuevos cuentos de hadas* en los años 1955-1958 y en 1960-1964, de los restantes.

Simultáneamente se emprende la traducción para la editorial española Molino asentada en Buenos Aires de las novelas de la condesa. La editorial, creada en 1933 en Barcelona y especializada en un tipo de literatura que podría definirse como «popular», continuó su labor en Argentina después de la guerra civil hasta 1952. Fue en esta época, en vista de las

¹⁷ Una situación semejante se producía durante los mismos años en el Portugal de Salazar tal como señala Vila Maior (2001: 255).

¹⁸ Matilde Ras (1881-1969), periodista, escritora y grafóloga había publicado en la colección «Lecturas Juveniles» de la editorial Aguilar un libro de su autoría, *Charito y sus hermanas* y dos tomos de cuentos clásicos ilustrados, *Mi libro azul de cuentos* y *Mi libro rosa de cuentos* (1943).

¹⁹ En la traducción de *Les Petites Filles modèles* se omite completo el capítulo 7, «Le chien enragé», quizá por evitar las anacrónicas medidas recomendadas para tratar las mordeduras de un perro rabioso. En el capítulo «La poupée mouillée», excluye una larga lista (cerca de dos páginas en el original) donde se detalla el contenido del armario de la muñeca.

²⁰ La *Selección de lecturas para niños* antes citada marca las distancias entre la colección de Aguilar (1963: 246) y la de la Librería Religiosa: «Los libros famosos de esta autora editados de forma grata con papel muy fino, impresión cuidada e ilustraciones a dos tintas».

dificultades que la censura producía en su actividad, cuando la editorial se reconduce hacia la literatura infantil y juvenil donde alcanza un notable prestigio. En la década de los cuarenta (1943-1949) se publicaron en Buenos Aires las primeras ediciones de las traducciones de un buen número de las novelas de la condesa de Ségur, con la colaboración de dos prolíficas traductoras argentinas: Delia Piquérez e Isolina Torres (tabla 1). En 1943 y 1946 se publican, respectivamente *Memorias de un asno* y *¡Qué encanto de niña!*, sin que se haya podido documentar el autor de estas traducciones. Estas ediciones se distribuyeron en España y en la década de los sesenta se reeditaron ya por la editorial nuevamente establecida en Barcelona. Los ejemplares de esta colección, traducida fielmente, conservan las dedicatorias y van provistos de ilustraciones que encabezan los capítulos.

Las novelas objeto de más versiones españolas en fechas posteriores fueron las correspondientes al ciclo de Fleurville. *Les Malheurs de Sophie* fue traducida al menos otras tres veces además de las dos versiones citadas en la tabla 1²¹. Estos tres nuevos traductores eligen un nuevo título para esta emblemática novela: *Las desventuras de Sofía*, quizá más afortunado que *Las desgracias de Sofía*, pero en ambos casos más fieles al original que el empleado en la primera de las traducciones *Las travesuras de Sofía*, que pone el acento sobre la naturaleza de los actos de la protagonista, en tanto que en el original se señalan las consecuencias de tales actos. No es este el único caso de título inestable en español: cada una de las tres traducciones de la novela *Après la pluie, le beau temps* toman diferente enunciado, lo mismo que sucede curiosamente en el caso de *Pauvre Blaise*, aunque el título original apenas ofrece margen de variación²².

Además de las cuatro versiones anteriormente citadas, *Mémoires d'un âne*, fue traducido en otras cinco ocasiones²³. Especial atención merece una de las últimas, la adaptación de María Luisa Cunillera (1970) que ha alcanzado al menos nueve ediciones. Este volumen cuenta con modernas ilustraciones a toda página de Juan Marigot y un resumen encabezando cada capítulo.

Con todo, las salidas al mercado de las novelas de la condesa más recientes son las reimpressiones de varios de los libros de la edición de Aguilar, reproducidos tanto por el Grupo Santillana²⁴ (Madrid, 2004) como por el Grupo Planeta (Barcelona, Altaya, 2008), en ambos casos de considerable tirada. Los dos títulos publicados por Altaya –*Las niñas modelo* y *En vacaciones*–, dentro de la colección «Las lecturas de cuando éramos niñas», se vendían en librerías, pero sobre todo en kioscos y fueron igualmente editados o distribuidos

²¹ Por Concha Cervera (Valencia, Gaisa, 1964), Mariano Ferrer (Barcelona, Mateu, 195?) y Aurora Conde (Madrid, AFHA Internacional, 1984, con al menos cuatro ediciones).

²² Similar variabilidad en los títulos de las traducciones de la condesa se observa en las versiones portuguesas (Vila Maior, 2001: 250).

²³ Con el título *Memorias de un burrito*, por Vicente Santiago (Barcelona, Mateu, 1958), Carmen Santos (Barcelona, Bruguera, 1962), Caridad Soler (Valencia, Gaisa, 1964), Salvador Tort (Barcelona, Bruguera, 1970) y María Luisa Cunillera (Barcelona, AFHA, serie Rosa, 1970).

²⁴ El grupo Santillana editó los títulos *Las niñas modelo*, *Memorias de un asno* y *Nuevos cuentos de hadas*.

en varios países latinoamericanos. Cada libro se acompañaba de un fascículo, con un texto alusivo; en el correspondiente al primero de los títulos se afirma que la obra de la condesa «conoció una extraordinaria popularidad en la España de la posguerra» y que, concretamente, «*Las niñas modelo* [...] figuró en la biblioteca de la mayoría de los hogares donde había niños y jovencitas» (Queralt, 2008: 433-434).

Parece más que suficiente el conjunto de actuaciones que los agentes de los medios educativos, literarios, editoriales y críticos efectuaron a lo largo de más de un siglo en torno a la obra de la condesa de Ségur para poder calificar como exitosa la acogida y difusión de sus novelas en España. Además de numerosas, las acciones son muy variadas: a la circulación de ejemplares en idioma original, se unen las múltiples –aunque tardías– traducciones, reseñas periodísticas, adaptaciones teatrales infantiles, publicaciones en forma de folletines, emisiones radiofónicas...

Pero, aunque la proliferación de traducciones y reediciones reflejan la aceptación con que sus libros fueron acogidos por los lectores, el análisis quedaría incompleto si no se añadieran algunas de las numerosas manifestaciones individuales, vertidas en libros o entrevistas que evocan una infancia donde la obra de la condesa figuró de pleno derecho en el imaginario de los lectores infantiles españoles. Además de la temprana del cronista Spotorno, sirvan de ejemplo las siguientes: «En España las hemos leído todos de pequeños y hay dos editoriales que las han traducido y siguen editando las obras de esta gran dama, que “muere siendo la abuela de todos los niños del mundo”» (Toral, 1957, II: 298); «A pesar de ser niñas francesas, las niñas y los niños españoles se reconocen en los libros de la condesa de Ségur, especialmente en *Las niñas modelo*, *La memorias de un burro* y en *Las vacaciones*» (Bravo Villasante, 1989: 47); «Leí lo normal: Celia Cuchifritín, los cuentos de la condesa de Ségur (recuerdo sobre todo *Memorias de un burro*), Pinocho y Chapete, etcétera» (Armijo, 1992: 14); «Hasta el catolicismo reaccionario tenía, en Francia, otro aire: se nos aparecía envuelto en las extravagancias de la Condesa de Ségur, con su imaginativa Sophie que cortaba una avispa en rodajas, sus crueles padrastros rusos que en vez de dar a los niños un simple cachete –como se hacía por estos pagos– los azotaban con un elegante *martinet*, y sus malvadas nodrizas que en el colmo de la desvergüenza, se bebían el chocolate destinado a sus pupilas, sin que la madre de éstas se enterase...» (Freixas, 2007: 29).

Las particularidades de la recepción española de la obra de la condesa pueden visualizarse a partir de la representación gráfica de la evolución en el tiempo de las ediciones de la obra de la condesa catalogadas en la BNE, tanto en francés como en español (gráfico 1). Las primeras ediciones en francés se comercializan en las décadas 60 y 70 del siglo XIX y, aunque en número bajo su edición se mantiene ininterrumpidamente hasta los años treinta del pasado siglo. Es a partir de 1940 donde proliferan las traducciones y sus reediciones que alcanzan cifras muy elevadas durante los cuarenta años que coinciden con los de la dictadura franquista. El repunte de ediciones en francés que se detecta en la segunda mitad del siglo XX, se corresponde con la circulación de ejemplares de la colección «*Belles Années*» (París,

Lito), adaptaciones muy abreviadas con ilustraciones a todo color, centradas en las novelas para los más pequeños.

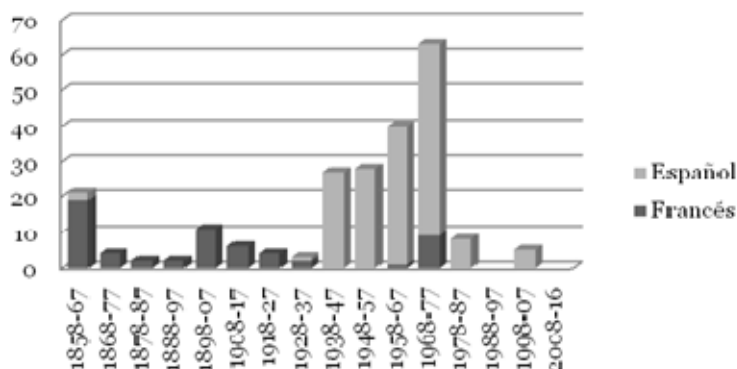


Gráfico 1. Evolución temporal de las ediciones en francés y en español catalogadas en la BNE

La difusión de su obra en otros países fue desigual: muy leída en Portugal (Vila Maior, 2001) y América Latina (Leão, 2009), penetró con mayor dificultad en Estados Unidos (Malarte-Feldman, 2001) y en los países del norte de Europa (Käreland, 2001). Sin duda su porfiado moralismo, sus abundantes referencias a favor de la religión católica –no hay que olvidar que los libros de la condesa, profundamente católica ella misma, y amiga del ultramontano Luís Veuillot, fueron instados, revisados y corregidos por su hijo Gaston, ferviente sacerdote desde 1847– y la existencia de grandes escritores de cuentos, como Spyri en Suiza, Carroll y Nesbitt, en Inglaterra, los hermanos Grimm y E. T. A. Hoffman en Alemania, por solo citar los más evidentes, contribuyeron a esta disparidad.

La falta de creadores de calidad, junto con la inexistencia de un proyecto educativo de literatura infantil en la España de siglo XIX, propició un tipo de literatura para niños que no logró salirse de un esquema dominado por la recreación de ambientes populares y de personajes ejemplares llevados de la mano de un narrador. Esta falta de aventuras apasionantes y sobre todo de personajes vivos y atractivos con los que los pequeños lectores pudieran identificarse fue, junto con el prestigio de la lengua francesa, una de las principales razones del éxito español de la condesa. Y su modelo, las novelas de travesuras, constituyó también un ejemplo donde los escritores nativos pudieran inspirarse.

Así, María Atocha Ossorio y Gallardo²⁵, verdadera animadora del suplemento *Gente Menuda* de principios del siglo XX, cuenta entre sus méritos el haber dado un primer paso en la introducción de un modelo más moderno de protagonismo femenino en la literatura infantil española, cercano al personaje de Sofía, de la condesa de Ségur.

²⁵ María Atocha Ossorio y Gallardo (1876-1938), fue redactora del semanario *La Elegancia* y colaboró en otros periódicos como *El mundo de los niños*, *El Globo*, *El Gráfico*, *ABC*, *El Imparcial*, *Nuevo Mundo* y *La Prensa* de Buenos Aires. En el suplemento del *ABC*, *La mujer y la casa*, dio cuenta de su temprano sentimiento feminista. Publicó así mismo dos libros, *Feminismo práctico* (1906) y *Las hijas bien educadas* (1911).

En efecto, Ossorio escribió varias series protagonizadas por diversas niñas, Sarita, Juana, Piluca, Niní... –distintos nombres para un mismo prototipo²⁶– pertenecientes a la burguesía madrileña acomodada, de vitalidad desbordante e inmersas en el convencional mundo de los adultos. Sus episodios recrean divertidas e ingenuas travesuras infantiles enmarcadas en el ámbito doméstico que terminan siendo castigadas –aunque no tan duramente como en las novelas de Ségur– por los mayores. Los episodios sobresalen del resto de los textos del suplemento por su agilidad y dinamismo –predominio del diálogo, proliferación de frases exclamativas, puntos suspensivos...–, y por su tono coloquial, aunque generalmente se abusa del casticismo, las expresiones lexicalizadas y los neologismos pretendidamente infantiles con voluntad humorística. A diferencia de los relatos de la condesa, estas series – que no alcanzan su calidad literaria– no evidencian una premeditada intención moralizante o piadosa, aunque permiten percibir un posicionamiento a favor del niño como persona, con ideas propias y voluntad de expresarlas.

De todas ellas, la de mayor duración y preferida de sus lectores, fue la titulada «Las bondades de Niní»²⁷, que comenzó a finales de 1908 y concluyó el 12 de diciembre de 1909 con la partida de la protagonista a un colegio inglés, en vista de que sus travesuras y caprichos terminan desquiciando a los adultos.

Estas series pueden verse como un adelanto del modelo seguido con gran éxito por Elena Fortún a partir de 1928, si bien es cierto que en la serie de Celia se narra el mundo desde la perspectiva infantil. No hay que olvidar que a lo largo de los más de setenta años que median entre el comienzo de la carrera literaria de la condesa y el nacimiento de Celia, el niño adquiere carta de identidad y deja de ser un mero receptor de mensajes moralizantes. De igual forma, los escenarios de las peripecias se renuevan y los ambientes decimonónicos abren paso a la modernidad. La vigencia y aceptación de esta secuela se demuestra por el éxito continuado de las series de Mari-Pepa (Emilia Cotarelo), Antoñita (Borita Casas) y, más recientemente y con protagonista masculino, Manolito Gafotas (Elvira Lindo).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMIJO, Consuelo (1992): «Celia era la única que me comprendía». *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 41, 13-15.
- BERASATEGUI, Maialen (2011): *La comtesse de Ségur, ou l'art discret de la subversion*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

²⁶ En ocasiones las nuevas protagonistas están unidas por lazos familiares a las precedentes. Este recurso que ya había sido empleado por la condesa de Ségur lo utilizaría con gran maestría Elena Fortún en la saga de Celia para renovar sus personajes y dar unidad al conjunto.

²⁷ Son numerosas las alusiones a Niní en la sección de correspondencia, donde las lectoras le indican que es su protagonista favorita.

- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1989): *Ensayos de Literatura Infantil*. Murcia, Universidad de Murcia.
- FISCHER HUBERT, Denise, Juan F. GARCÍA BASCUÑANA y María Trinidad GÓMEZ (2004): *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*. Barcelona, PPU.
- FREIXAS, Laura (2007): *Adolescencia en Barcelona hacia 1970*. Barcelona, Destino.
- GABINETE DE LECTURA SANTA TERESA DE JESÚS (1963): *Selección de lecturas para niños*. Madrid, SNL.
- KÄRELAND, Lena (2001): «La comtesse de Ségur en Suède: influences et réception», in *La comtesse de Ségur et ses alentours: actes du colloque international La Comtesse de Ségur et les romancières de la Bibliothèque rose (3-4 septembre 1999)*. Rennes, Université de Rennes II, 223-229.
- LEÃO, Andréa Borges (2009): «Além da nação: Sophie de Ségur no campo literário infantil brasileiro». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 34, 157-178.
- MALARTE-FELDMAN, Claire (2001): «La comtesse de Ségur aux Etats-Unis», in *La comtesse de Ségur et ses alentours: actes du colloque international La Comtesse de Ségur et les romancières de la Bibliothèque rose (3-4 septembre 1999)*. Rennes, Université de Rennes II, 231-245.
- MICHAELIS-VULTORIUS, Alexandra (2012): *The tales of the Grimm brothers in Colombia: introduction, dissemination, and reception*. Wayne State University Dissertations. Disponible en: http://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations/386.
- QUERALT, María Pilar (2008): *Las lecturas de cuando éramos niñas*. Barcelona, Altaya.
- RENONCIAT, Annie (2001): «Fortune éditoriale de la comtesse de Ségur», in *La comtesse de Ségur et ses alentours: actes du colloque international La Comtesse de Ségur et les romancières de la Bibliothèque rose (3-4 septembre 1999)*. Rennes, Université de Rennes II, 219-220.
- SORIANO, Marc (1995): *La literatura para niños y jóvenes: Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires, Colihue.
- TORAL PEÑARANDA, Carolina (1957): *Literatura infantil española (apuntes para su historia)*. Madrid, Conculsa.
- VILA MAIOR, Isabel (2001): «L'œuvre de la Comtesse de Ségur au Portugal», in *La Comtesse de Ségur et ses alentours: actes du colloque international La Comtesse de Ségur et les romancières de la Bibliothèque rose (3-4 septembre 1999)*. Rennes, Université de Rennes II, 247-256.

La dimensión testimonial y literaria de los reportajes de Saint-Exupéry sobre la Guerra civil española

Juan Herrero Cecilia

Universidad de Castilla-La Mancha

juan.herrero.cecilia@gmail.com

Abstract

The aim of this article is to highlight the symbolic and literary dimension of the chronicles written by Saint-Exupéry about the Spanish Civil War. In these works the literary dimension is at the service of the symbolic dimension and their overall meaning is conveyed by the ethical engagement and the glance that the speaking self casts upon the terrible events that he eye-witnessed. We will also see how the voice of the witness-narrator frequently chooses an impressionist style as well as metaphors which produce either the transformation or the mythification of the main theme.

Key Words: Writer's chronicle. War chronicle. Mythical metaphors. The siege and the defence of Madrid.

Résumé

Le but poursuivi avec cet article consiste à mettre en relief la dimension littéraire et la dimension testimoniale des reportages de Saint-Exupéry sur la Guerre d'Espagne. Nous observerons que la dimension littéraire fonctionne au service de la dimension testimoniale, et que celle-ci prend sens en vertu du positionnement éthique et du regard que le sujet énonciateur projette sur les événements dramatiques dont il a été témoin direct. Nous verrons aussi comment la voix du narrateur-témoin recourt fréquemment à un style impressionniste, et à des images métaphoriques qui produisent une métamorphose ou une mythification du thème traité.

Mots-clés : Reportage d'écrivain. Reportage de guerre. Métaphores mythiques. Siège et défense de Madrid.

Resumen

El objetivo del artículo consiste en poner de relieve la dimensión testimonial y literaria de los reportajes de Saint-Exupéry sobre la Guerra civil española. Veremos que la dimensión literaria funciona al servicio de la dimensión testimonial, y que ésta adquiere sentido desde el posicionamiento ético y la mirada que el sujeto enunciador proyecta sobre los dra-

* Artículo recibido el 10/12/2016, evaluado el 19/01/2017, aceptado el 15/02/2017.

máticos acontecimientos de los que fue testigo directo. Observaremos también cómo la voz del narrador-testigo recurre con frecuencia a un estilo impresionista, y a imágenes metafóricas que producen una metamorfosis o una mitificación del tema tratado.

Palabras clave: Reportaje de escritor. Reportaje de guerra. Metáforas míticas. Asedio y defensa de Madrid.

1. Breves consideraciones sobre los diversos posicionamientos de los corresponsales y los escritores extranjeros ante la Guerra civil española

Saint-Exupéry visitó dos veces España (en agosto de 1936 y en abril de 1937) para informar sobre la Guerra Civil, enviado como reportero por dos periódicos franceses. Fue, de hecho, uno más de los muchos corresponsales, intelectuales y escritores extranjeros que vinieron con motivo de la Guerra, y que respondieron a la «llamada de España» adoptando diversos posicionamientos. Muchos asumieron un compromiso ideológico y decidieron combatir en las trincheras a favor de la causa de la República (en las Brigadas internacionales, por ejemplo) o realizar una labor de apoyo político e intelectual escribiendo obras literarias, artículos y ensayos. Otros (los menos) apoyaron al bando sublevado o «nacional». Un buen número se limitó a informar sobre la contienda (con más o menos independencia) actuando como corresponsales y visitando los frentes.

Como ya existe toda una serie de estudios interesantes sobre la participación de los escritores e intelectuales extranjeros en la Guerra Civil, no nos vamos a detener en desarrollar aquí este asunto. Nos limitaremos a señalar, por ejemplo, la web excelente que ha elaborado el Instituto Cervantes en torno a los *Corresponsales en la Guerra de España 1936-1939* (<http://cvc.cervantes.es/actcult/corresponsales>). Esta página electrónica contiene una serie de estudios de expertos. Entre ellos debemos mencionar el de Carlos García Santa Cecilia titulado *Corresponsal en España*, el de Paul Preston, *Amenazados, ametrallados e inspirados. Los corresponsales extranjeros en la guerra civil española*, el de Ignacio Martínez de Pisón, *Un ejército de poetas*, etc.

Además de este tipo de estudios, el portal del Instituto Cervantes contiene, por otro lado, toda una serie de *crónicas* y artículos de los principales corresponsales extranjeros. El texto del artículo aparece en su versión original y también en su traducción al español. Por otro lado, sobre los corresponsales y los escritores extranjeros, existen otros trabajos interesantes, como, por ejemplo, los de Hanrez [dir.] (1975), Preston (2011), Marqués Posty (2008), Binns (2004), Jackson (1984), el n° 7 (2006) de la revista *ADEN*, Sanz de Soto (1997), García Queipo de Llano (1992), Novikova¹ (2008), Calvo (2012), Celada *et al.* (2013), etc.

¹ Novikova ha escrito un estudio interesante e iluminador sobre Mijail Koltsov, corresponsal de *Pravda*, autor de *Diario de guerra de España* (1938), que ejerció una grande influencia política durante el

Marqués Posty y Niall Binns, en sus trabajos sobre los corresponsales, intelectuales y escritores extranjeros que participaron en la Guerra Civil, establecen una serie de categorías o de clasificaciones, según se trate de periodistas (independientes o enviados por un periódico cuya ideología debían seguir), combatientes, intelectuales militantes, hombres de letras, etc. Binns (2004: 33) añade también la categoría de los *Testigos involuntarios*, es decir, «los que vivían o se encontraban en España al comenzar la guerra y cuya escritura surge de lo que vieron o experimentaron en carne propia». En esta categoría sitúa los casos de Pablo Neruda, Georges Bernanos, Roy Campbell, Laurie Lee, Elliot Paul, etc.

Pensamos que a estas categorías se debería añadir la de aquellos que, con el paso del tiempo y, ante ciertos comportamientos que no tenían en cuenta la dignidad del individuo humano, se vieron obligados a modificar o a rectificar su concepción ideológica de la causa republicana o de la causa «franquista». Aquí deberíamos situar, entre otros, a George Orwell, John Dos Passos, Claude Simon, Georges Bernanos, Simone Weil y a Indro Montanelli (a quien el Gobierno italiano obligó a exiliarse por haber criticado en sus crónicas la intervención de Italia en la Guerra de España).

Georges Bernanos, por ejemplo, se encontraba viviendo con su familia en la isla de Mallorca cuando empezó la Guerra Civil. Al principio, había confiado en el «alzamiento» franquista y falangista para solucionar los problemas de la sociedad española. Luego cambió totalmente de opinión cuando comprobó que los militares y los falangistas estaban asesinando a miles de personas inocentes con el beneplácito de la Iglesia, que predicaba la Cruzada contra los ateos. Su indignación contra el obispo y el clero de Mallorca, y su ironía mordiente contra los «bienpensants» y los «imbéciles», ha quedado bien plasmada en su libro de denuncia titulado *Les Grands cimetières sous la lune* (1938)², escrito con un estilo polémico y profético. Como afirma Xavier Grall (1960), ningún demócrata francés llegaría tan lejos, y de una manera tan absoluta, «dans la condamnation de l'imposture franquiste». Desde su perspectiva de cristiano auténtico, Bernanos comprendió muy bien que la guerra de España era la manifestación de un conflicto más amplio entre totalitarismos de signo prometeico y democracias industriales débiles, conflicto que estaría marcado en ambos bandos por una bárbara actitud de nihilismo y por un desprecio total del valor de la vida del individuo humano.

En lo que se refiere a Simone Weil, filósofa idealista y crítica, profesora de Instituto, obrera de la metalurgia en París, militante libertaria y gran mística, su deseo de construir un mundo de justicia y de fraternidad la condujo a unirse a la causa de la República. Llegó a Barcelona el 9 de agosto de 1936 y se incorporó como miliciana

tiempo que estuvo en España (agosto de 1936 – noviembre de 1937). El estudio trata también sobre el escritor y periodista Ilya Ehrenburg.

² Sobre Georges Bernanos y Simone Weil, se puede consultar «Georges Bernanos y el exterminio del espíritu de la juventud» y «Una filósofa en la Columna de Durruti» (Binns, 2004:115-124)

anarquista a la columna Durruti. En Pina de Ebro, trabajando en la cocina para los milicianos, se quemó las piernas con aceite hirviendo y tuvo que ser internada en un hospital de Sitges hasta finales de septiembre de 1936. Entonces sus padres la recogieron y la llevaron a París. Durante su estancia en el frente de Aragón escribió en un cuaderno de notas una especie de «Journal de Espagne (août 1936)», que está publicado, en versión electrónica, en *Simone Weil : Écrits historiques et politiques* (1960)³. Lo importante son las reflexiones o conclusiones de la experiencia vivida en España en el verano de 1936. Esas reflexiones aparecen en dos textos breves titulados *Fragment* y *Réflexions pour déplaire*, pero adoptarán una forma más elaborada y coherente en la famosa *Lettre à Bernanos* (1938). Lo que conoció en la guerra de España le produjo a Simone Weil una gran decepción en lo que se refiere al idealismo revolucionario y también una gran indignación ética. En el texto de sus *Réflexions pour déplaire* insiste en las contradicciones que ha observado en la Cataluña controlada por los anarquistas. No podemos detenernos a comentar aquí el contenido de estos documentos.

2. La Guerra Civil española en la formación del pensamiento humanista de Saint-Exupéry

Saint-Exupéry fue enviado en dos ocasiones a España durante la Guerra Civil para informar como reportero. En la primera ocasión llegó a Barcelona el 9 de agosto de 1936 con el avión del periódico francés *L'Intransigeant*, y mandó una serie de artículos (entre el 12 y el 19 de agosto) para informar a los lectores de este periódico sobre lo que estaba ocurriendo en Barcelona (donde los comités anarquistas habían impuesto su ley tras haber sofocado la rebelión de los militares contra la República en julio de 1936), en Lérida y en el frente de Aragón.

Al año siguiente, en abril de 1937, fue enviado por el periódico *Paris-Soir* para informar sobre el asedio y la defensa de Madrid, ciudad martirizada por los bombardeos y los obuses de la tropas del bando «nacional» mandado por Franco con la ayuda de la aviación alemana e italiana. Saint-Exupéry no vino, por lo tanto, a España para participar como combatiente en uno de los dos bandos por motivos ideológicos o por compromiso personal. Su mirada sobre los acontecimientos en Barcelona y en Madrid fue la mirada de un testigo libre y crítico, porque su objetivo consistió en observar lo que estaba ocurriendo, para informar y reflexionar sobre el sentido de una guerra cruel y fratricida. Quiso comprobar cómo se comportaban los hombres en un país en estado de guerra donde el valor de la vida y de la muerte habían quedado sometidos al arbitrio y a los objetivos de cada uno de los dos bandos contendientes. En Barcelona observará con indignación y con horror las actividades de los anarquistas, que se habían hecho los amos de la ciudad y recurrían de manera sistemática, y mu-

³ Sobre la visión de Weil en torno a la Guerra de España, se puede consultar el estudio de Emilia Bea Pérez (2013).

chas veces arbitraria, a la ejecución de aquellos que habían sido catalogados de «fascistas» o de «enemigos del pueblo», sin ningún respeto por la dignidad del individuo⁴.

La represión sistemática y arbitraria del «enemigo», se produjo también de una manera sangrienta en el bando de las tropas de Franco. En uno de los reportajes de *L'Intransigeant* (19/08/1936), Saint-Exupéry afirmaba lo siguiente:

Voici des comités qui s'adjugent le droit d'épurer, au nom de criterium qui, s'ils changent deux ou trois fois, ne laissent derrière eux que des morts. Voici un général, à la tête de ses Marocains, qui condamne des foules entières, la conscience en paix, pareil à un prophète qui écrase un schisme. On fusille, ici, comme on déboise⁵.

Los textos de los reportajes de Saint-Exupéry publicados en *L'Intransigeant* los días 12, 13, 14, 16 y 19 de agosto de 1936, bajo el titular global de *Espagne ensanglantée*, pueden ser consultados en su versión original en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de París (BNF) y también en el tomo I de sus *Œuvres complètes* (1994: 390-406). Estos reportajes y los dedicados al frente de Madrid (1937), han sido recogidos y publicados por Claude Raynal en el libro *Antoine de Saint-Exupéry. Un sens à la vie* (1956: 80-142). Por otro lado, Eva Aladro (sf) ha realizado la traducción al español de todos estos reportajes y también de los ensayos titulados *La Paix ou la Guerre?*

Tanto los reportajes publicados por el periódico *L'Intransigeant* sobre la guerra y la revolución en Cataluña, como los que publicará en el periódico *Paris-Soir* el 28 y el 29 de junio y el 3 de julio de 1937 con motivo de su visita al Frente de Carabanchel en abril de 1937 (durante el asedio de Madrid), ponen de relieve unas experiencias y unas reflexiones éticas y morales a través de las cuales Saint-Exupéry fue tomando conciencia de ciertos valores de alcance universal, que se fueron convirtiendo en el núcleo más profundo de su pensamiento cuando se trataba de encontrar *un sentido a la vida*, especialmente cuando hay que enfrentarse con situaciones trágicas o con grandes peligros que exigen una reacción de compromiso sin temor a la muerte. Así, por ejemplo, la experiencia vivida por Saint-Exupéry en Cataluña y en el Frente de Carabanchel le hizo tomar conciencia de la dignidad del ser humano como individuo que se construye realizando una labor con y para los demás (responsabilidad, compromiso). Para él, un individuo humano vale «un imperio». La responsabilidad compartida genera la amistad y la solidaridad entre los que persiguen (con entusiasmo y heroísmo) los mismos objetivos para construir y engrandecer a los seres humanos.

⁴ Ver a este respecto el artículo publicado por *L'Intransigeant*, el 13 de agosto de 1936, con el título «Mœurs des anarchistes et scènes de rue à Barcelone». Este artículo se puede consultar en versión digital en Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k795200k.item> (p. 1 y p. 3).

⁵ Este reportaje se puede consultar en versión digital en Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k795206v/f1.item.zoom> (p. 1 y p. 3).

Esa responsabilidad llega hasta *asumir la muerte* para dar un sentido a la vida. El hombre individual va construyendo al *Hombre* en compañía y en solidaridad con los otros hombres. Acercarse a la *verdad* es acercarse a lo *universal* que se encuentra dentro del hombre. Por eso, afirmará en *Terre des hommes*: «La vérité pour l'homme c'est ce qui fait de lui un homme [...] La vérité c'est le langage qui dégage l'universel. La vérité n'est point ce qui se démontre, c'est ce qui simplifie» (Saint-Exupéry, 1939:173-175).

Sus reflexiones sobre el *sentido de la vida* no solo se apoyarán en la experiencia vivida en España en agosto de 1936 y en abril de 1937 sino también en sus andanzas y aventuras heroicas (y también dolorosas) de pionero de la aviación civil, andanzas y aventuras dramáticas que había narrado en ciertos reportajes publicados en la prensa, como, por ejemplo, los que aparecieron en *L'Intransigeant* el 30 y 31 de enero, y el 1, 2, 3 y 4 de febrero de 1936, con el título global de *Le vol brisé y Prison de sable*⁶ (reportaje dividido en una serie de subcapítulos con intertítulos impactantes para motivar el interés de los lectores)⁷. A estos, habría que añadir otros, publicados entre 1932 y 1939.

Por eso, Claude Raynal, en su Introducción a *Antoine de Saint-Exupéry: Un sens à la vie* (1956: 10), afirma lo siguiente sobre sus reportajes redactados entre 1935 y 1938 :

Ces reportages présentent un intérêt exceptionnel parce qu'ils nous livrent les impressions de Saint-Exupéry dans leur forme la plus spontanée, en nous conduisant sur-le-champ au plus profond de sa pensée. Ils ont inspiré des passages entiers de *Terre des Hommes*, par exemple [...] Les thèmes du respect de l'homme, de la mort, de la ferveur, de la justice, de l'ordre et de la charité, qui seront développés dans *Citadelle*, y sont déjà ébauchés.

3. Estudios sobre los reportajes de Saint-Exupéry

La obra de Saint-Exupéry ha sido y continúa siendo estudiada con profundidad y amplitud. Sin embargo, sus testimonios y reflexiones como reportero de guerra en Cataluña para el periódico *L'Intransigeant* (agosto de 1936) y en el frente de Ma-

⁶ Esos reportajes serían más tarde recogidos y reelaborados con algunas modificaciones, en el capítulo VII («Au centre du désert») de *Terre des hommes* (1939). En el capítulo VIII (titulado «Les Hommes») del mismo libro ha integrado también las escenas de un drama vivido en el frente de Carabanchel en abril de 1937, y que había sido ya publicado con más detalles en el periódico *Paris-Soir* el 28 de junio de 1937.

⁷ Saint-Exupéry escribió estos reportajes después de haber fracasado en un vuelo con el que tendría que haber conseguido recorrer la distancia entre París y Saigón en menos tiempo que otros aviadores que ya habían realizado ese vuelo. El avión chocó contra una colina en el desierto de Libia, cerca de Egipto, y durante varios días, él y su mecánico Prévot, estuvieron perdidos entre la arena sufriendo el calor y la sed. Extenuados, fueron encontrados por un beduino, que les llevó a un campamento donde pudieron beber y descansar. Luego pasarían unos días en Egipto en la casa de un ingeniero suizo.

drid para el periódico *Paris-Soir* (abril de 1937) solo han suscitado el interés de un número muy escaso de investigadores, y merecen un estudio enfocado especialmente sobre el estilo y las estrategias narrativas adoptadas en el tratamiento del tema de cada reportaje⁸, y también sobre el pensamiento o la reflexión que la mirada de Saint-Exupéry proyecta sobre el significado de una guerra fratricida donde el sentido de la vida y de la muerte ha roto los esquemas ordinarios y todo parece supeditado a los objetivos políticos de los dos bandos.

En Francia, Olivier Odaert (2008) ha dedicado un estudio específico a los cinco reportajes publicados en *L'Intransigeant* que forman una serie global titulada *Espagne ensanglantée*. Consideramos significativo el título escogido: «Saint-Exupéry et l'Espagne ensanglantée: vers un engagement humaniste». En nuestro análisis de los reportajes veremos los aspectos de ese «compromiso humanista».

Otros expertos franceses solo se detienen de paso sobre la actitud de Saint-Exupéry ante la guerra de España. Marck (2012a), por ejemplo, dedica los capítulos 67 («La boucherie espagnole») y 68 («Guerre et plaies») a los días que Saint-Exupéry pasó en Barcelona, en agosto de 1936, donde pudo ver la actividad dominante y represiva de los anarquistas. En el capítulo 67, Marck (2012:167) afirma lo siguiente:

Le voici au cœur d'une aventure, impossible de savoir s'il s'agit d'une aventure personnelle vécue en marge du grand dérèglement général auquel on assiste, ou d'une aventure commune puisqu'il s'y trouve impliqué, quoique son rôle soit celui d'observateur, même s'il encourt des périls mortels, comme les combattants. Il s'efforce de garder suffisamment de recul et de sang froid pour témoigner [...] Mais ici on n'étreint pas : on transperce, on brûle, on fusille. Comme au temps de la Ligne, il voit en action l'homme confronté aux extrêmes.

En el capítulo 2 del segundo tomo, Marck (2012b: 40) sostiene que Saint-Exupéry, en sus reportajes, actuó como un *observador* examinando la guerra de España en lo que afecta a la vida ordinaria y en lo que tenía de sórdido, de humano y de inhumano. El hombre es observado a través de sus excesos y a través de lo que le une a sus orígenes espirituales.

Vircondelet (2012, 2016), uno de los mejores especialistas en lo que concierne a la vida y la obra de Saint-Exupéry, también ha manifestado su opinión sobre los reportajes de la Guerra Civil española. Claire Rodineau, en un artículo publicado en *Le Figaro* (31/07/2014), se hace eco de los planteamientos de Vircondelet afirmando: «Alain Vircondelet [...] incite ses élèves en thèse à se pencher sur ce plan de l'œuvre de Saint-Exupéry, injustement méconnu. Son travail de journaliste est indissociable

⁸ Los artículos sobre la defensa de Madrid se encuentran también en *Œuvres complètes* (1994: 407-423).

de son travail d'écrivain. L'écrivain, à ses yeux, [...] il doit être au cœur de l'Histoire». Para Saint-Exupéry, lo importante es el lado humano de la guerra. Un detalle determinado puede convertirse en el icono que simboliza el significado de la historia narrada. Rodineau cita estas palabras de Vircondelet : «Il ne prend jamais parti que pour l'homme, avec ses grandeurs et ses misères. L'important est d'assurer le lien entre les hommes - le lien est d'ailleurs une image forte pour ce pilote dont la vie consistait à relier un pays à un autre ».

Es lástima que Preston (2011), en su voluminosa obra sobre los corresponsales extranjeros en la guerra de España, no haya dedicado ningún comentario a los reportajes de Saint-Exupéry sobre las «costumbres de los anarquistas» en Barcelona (1936) y sobre el frente de Carabanchel en Madrid (1937). Se ha limitado simplemente a hacer alusión a un detalle anecdótico, que se menciona en la crónica de Josie Herbst, referido a la noche del 22 de abril de 1937, cuando a las seis de la mañana los huéspedes del Hotel Florida (donde se alojaba Saint-Exupéry) fueron sorprendidos por un bombardeo de artillería y por los destrozos de los obuses cerca del hotel. Saint-Exupéry, vestido con un pijama azul, se dedicaba a repartir pomelos a las mujeres que corrían despavoridas, para que se calmaran (Preston, 2011: 76-77).

En España se han publicado también algunos estudios sobre la labor periodística de Saint-Exupéry. La faceta de corresponsal de guerra ha sido estudiada por Niall Binns en el apartado titulado «El Principito en España: las crónicas de Antoine de Saint-Exupéry», que se encuentra en su libro *La llamada de España. Escritores extranjeros en la guerra civil* (2004: 148-159). Carlos García Santa Cecilia, por su parte, en su interesante y amplio estudio titulado *Corresponsal de guerra*, dedica unos párrafos al viaje de Saint-Exupéry a Barcelona en agosto de 1936. Admira el estilo impresionista del escritor, que consigue acercarse al trasfondo de un conflicto sangriento:

Esta mirada impresionista que revela una realidad abstracta dentro de un conflicto lejano e inútil es la que nos ofrece el autor en su visita a Barcelona. Asiste al embarque de las tropas anarquistas y le sorprende el silencio, la falta de uniformes, la ropa negra. No parece que se luche contra un enemigo, dice, sino contra una epidemia; por eso la guerra es tan terrible: «Se fusila más que se combate». Barcelona es una ciudad controlada por los anarquistas, apunta en el segundo de sus artículos de este primer viaje, publicado el 13 de agosto [...] «Aquí se fusila como se tala árboles... y los hombres ya no se respetan unos a otros», titula *L'Intransigeant* del día 19 de agosto en su portada. Es la «España ensangrentada», el absurdo de la muerte (García Santa Cecilia: en línea).

García Santa Cecilia se limita a glosar alguno de los párrafos de los reportajes, pero no se detiene, sin embargo, en comentar los reportajes de Saint-Exupéry dedicados al frente de Carabanchel en 1937.

Pero es, sin duda, Montserrat Morata, la persona que más y mejor ha investigado, en España, sobre la faceta de reportero o de periodista de Saint-Exupéry, unida a su sensibilidad literaria. Esto se puede comprobar en el volumen titulado *Antoine de Saint-Exupéry. Aviones de papel* (2016a), en el artículo dedicado a su actividad de reportero en la Guerra Civil, «Saint-Exupéry, el reportero olvidado de la Guerra Civil Española» (2016b), y en su estudio «La poesía en el periodismo de Antoine de Saint-Exupéry» (2015). En el artículo publicado en 2016 (b), Morata insiste sobre el hecho de que los reportajes de Saint-Exupéry son una consecuencia de la observación y de la experiencia vivida («reportajes vividos»). Habría que añadir además que lo «vivido» necesita encontrar un lenguaje, un discurso revelador y atractivo. Morata afirma que resulta extraño que la mirada personal de Saint-Exupéry sobre el significado de la Guerra Civil haya quedado olvidada y no se mencione cuando se habla de los grandes reporteros y escritores que acudieron a conocer o a participar en esa guerra. Quizás esto se deba, piensa Morata, a que su discurso no buscaba una dimensión ideológica o épica sino una dimensión más humana y profunda.

En el libro *Antoine de Saint-Exupéry. Aviones de papel*, Morata explora y comenta toda su evolución profesional como aviador y toda su evolución como reportero y como escritor. En los capítulos 13 («Un cigarro, media sonrisa y los anarquistas de Barcelona») y 14 («En las trincheras de Carabanchel»), se detiene en poner de relieve las vivencias y los reportajes sobre la Guerra Civil. Morata (2016a: 203-204) señala: «Aquella experiencia supondrá el despertar de la conciencia política del escritor, que verá en el conflicto un preludio del cataclismo mundial que se avecinaba. El aviador mantendrá su punto de vista neutral en lo político, pero nunca en lo humano». En este mismo libro, Morata (2016a: 207) hace alusión a un encuentro de Saint-Exupéry con el ideólogo y sindicalista anarquista Juan García Oliver, en agosto de 1936 en Barcelona. Es verdad que Saint-Exupéry termina el segundo de sus reportajes (*L'Intransigeant*, 13/08/1936) con estas palabras referidas a los anarquistas: «Curieuse race d'hommes. Je ne les ai pas compris encore. Demain je les ferai parler et j'irai voir leur grand tribun, Garcia Olivier [sic]». Morata (2016: 207-208) resume lo que Saint-Exupéry habló con García Oliver, apoyándose en algunas notas de sus *Carnets*⁹.

⁹ La entrevista de Saint-Exupéry con García Oliver no aparece directamente referida en los *Carnets*, sino aludida de una manera indirecta. En efecto, las notas 258 y 260 recogen algunas reflexiones sobre el concepto complejo de la *igualdad* entre los seres humanos. Meditando sobre ese concepto, Saint-Exupéry hace alusión a esta reflexión oída al anarquista García Olivera [sic], reflexión que le parece inadmisibles: «Il n'y a point de raison, dit-il, pour qu'un grand peintre vive mieux que le docker car s'il peint mieux c'est qu'il a hérité d'un œil meilleur. Il n'a point de mérite à cela...». Saint-Exupéry no puede admitir ese planteamiento superficial y demagógico de la *igualdad*, porque el poeta y el artista tienen el mérito de su «qualité intérieure»: «Dans la société d'autres critères que ceux de la force ou de l'habilité interviennent car nous vivons dans un empire spirituel et le poète aussi constitue un capital» (Saint-Exupéry, 1999:119).

Hay que señalar, por otro lado, que Morata (2016a : 216) comete un error (en su artículo y en su libro) cuando afirma que Jeanson (un periodista amigo de Saint-Exupéry) «conocía al líder de la Federación Anarquista Ibérica, Buenaventura Durruti, que organizaba el traslado de los periodistas hacia el frente. Durruti puso a disposición de los dos reporteros franceses un Rolls Royce con chofer para trasladarlos hasta las trincheras republicanas». Es evidente que esto es imposible, porque Saint-Exupéry visitó el frente de Carabanchel en abril de 1937, y Durruti había muerto el 20 de noviembre de 1936, herido de muerte por una bala (probablemente de su propio subfusil, como ha revelado su chófer, muchos años después) en el frente de la Ciudad Universitaria de Madrid.

En su artículo «La poesía en el periodismo de Antoine de Saint-Exupéry» Morata (2015) afirma que las imágenes *poéticas* que emplea Saint-Exupéry surgen de sus propias vivencias como aviador y como reportero, y también de su reflexión filosófica de tipo humanista. Lo importante es entonces la «mirada personal» del escritor sobre el tema objeto de su atención e información: «En términos no solo literarios sino también periodísticos esto supone que es la mirada, es decir, la forma de asomarse a la realidad, lo que determina la reconstrucción que, en última instancia, se hace de ella» (Morata, 2015: 133).

Es verdad que existe un trasfondo poético en los reportajes de Saint-Exupéry, que procede de su imaginación creadora y de su deseo de explorar los aspectos íntimos y el sentido profundo de los actos humanos que él va descubriendo en las situaciones dramáticas de la vida. Pero en lugar de «periodismo» y «poesía», sería mejor enmarcar la labor de escritura de sus reportajes en un género informativo abierto a la creación literaria, un género al que van a recurrir bastantes escritores en los años de 1930 escribiendo para diversos periódicos de la época. A ese género mixto (documental y literario), que se conoce con el nombre de *reportaje de escritor*, nos vamos a referir más adelante, y nos servirá como punto de apoyo *metodológico* para el análisis y el comentario del discurso narrativo de los reportajes de Saint-Exupéry.

Para terminar con los estudios realizados en España sobre los reportajes de Saint-Exupéry, señalaremos el libro de Tomás Ramírez Ortiz (2014). Debemos decir que este libro contiene algunos errores y confusiones, tanto en el Prólogo como en la Introducción¹⁰. Por otro lado, en el Índice de los temas, lo titulares de cada artículo se

¹⁰ El autor del Prólogo, del Pino Gutiérrez. afirma, por ejemplo, que los tres artículos sobre Madrid «solo fueron publicados por el editor en julio de 1938». En la Introducción, Ramírez Ortiz dice que los reportajes del viaje a Cataluña en agosto de 1936 no serían publicados hasta su regreso a París, los días 27 y 28 de junio y el 3 de julio de 1937, debido a la imposibilidad de dictarlos por teléfono o enviarlos por cualquier otro medio. En realidad, y como ya hemos señalado, los reportajes de Saint-Exupéry sobre su visita a Barcelona y a Cataluña fueron publicados por el periódico *L'Intransigeant* los días 12, 13, 14, 16 y 19 de agosto de 1936. Aquí se produce una confusión con los reportajes sobre el frente de Madrid (visitado por Saint-Exupéry en abril de 1937), y que fueron publicados por el periódico *Paris-Soir* los días 27 y 28 de junio, y el 3 de julio de 1937.

completan con frases que pertenecen a los inter-títulos de los párrafos internos. El capítulo dedicado a los artículos sobre el frente de Madrid lleva este título inexacto: *España Ensangrentada. Madrid, 1937-1938*. Los artículos del viaje a Moscú en 1935 (con motivo de la fiesta de la «Revolución»), aparecen con el título «Moscú, 1938».

4. La poética del «reportaje de escritor» como metodología para el enfoque interpretativo de los testimonios periodísticos de Saint-Exupéry sobre el drama de la Guerra Civil

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el *reportaje informativo* se convirtió en un género muy popular de la prensa francesa. Pero ya desde esa época, los directores de periódicos empezaron a buscar también la colaboración de escritores conocidos para que actuaran como «enviados especiales» informando con su estilo personal sobre acontecimientos de cierta dimensión histórica, como, por ejemplo, la guerra de los Boers en África del Sur, los inicios de la revolución en Rusia, etc. El autor más significativo en este campo fue, sin duda, Joseph Kessel (1898-1979) a quien la prensa francesa le encargará la redacción de grandes reportajes que alcanzarán un éxito inmediato. Kessel ha reescrito en forma de novela algunos de esos reportajes, y los ha publicado también bajo la forma del ensayo.

Surge así el *reportaje de escritor*, que alcanzará en la prensa francesa un especial florecimiento en la primera mitad del siglo XX. El *reportaje de escritor* es una modalidad específica del *reportaje periodístico*. Las prescripciones de un reportaje son las siguientes: a) El sujeto informador se desplaza al lugar de los hechos para tener un contacto directo con el contexto social de los acontecimientos más significativos; b) Con sus informaciones e impresiones elabora un relato contemporáneo o posterior a lo ocurrido, pero con un modo de enunciación próximo a los hechos; c) El reportaje puede incluir varios artículos, que llevarán un título general común, y, cada uno, un título específico; d) El reportero entra en escena como testigo para autentificar y dar credibilidad a los acontecimientos; e) Asume así un posicionamiento desde su «mirada» personal de los hechos; f) Tiene que encontrar un hilo o un lazo de unión entre las diversas escenas o etapas que configuran el relato como un todo coherente, y adoptar un estilo dinámico, iluminador y personal.

Los ejemplos de escritores como Kessel, Saint-Exupéry, Blaise Cendrars y otros nos permiten afirmar que, cuando el «enviado especial» es un escritor, este no va a perseguir solamente una finalidad informativa realizada con un discurso esencialmente «objetivo» e impersonal, sino que va a enfocar y configurar verbalmente los acontecimientos desde su propia mirada de narrador-testigo (a veces como narrador-personaje, cuando relata hazañas o aventuras personales), y desde su propia sensibilidad. Para ello buscará un estilo personal capaz de atraer la atención y el interés del lector. Su palabra narrativa deberá proyectar un *ethos* o una imagen de sí mismo que cause en la mente del lector una impresión de identificación, de emoción o de reflexión crítica.

La figura del *escritor-reportero* y del género del *reportaje de escritor*, que llegaron a alcanzar su máximo apogeo en la primera mitad del siglo XX, han comenzado hace pocos años a ser estudiados por la crítica francesa y por los expertos en el *Análisis del discurso mediático*. El inicio de estos trabajos comienza a partir del volumen dirigido por Myriam Boucharenc y Joëlle Deluche (2001), y también con el trabajo de Boucharenc titulado *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente* (2004). Esta línea ha sido luego explorada y teorizada por expertos de la cultura mediática como Aron (2012), Tassel (2008), Odaert (2012), entre otros. Se trata de poner de relieve la *postura o posicionamiento problemático* que adopta un escritor en un reportaje con el que persigue un finalidad comunicativa «documental» y también estética e imaginativa.

El *reportaje de escritor* es un género a medio camino entre lo documental (finalidad informativa) y lo testimonial (proyección de una mirada personal, de un posicionamiento o punto de vista propio sobre el tema narrado). El punto de vista del escritor-narrador se construye, por otro lado, recurriendo a un lenguaje o discurso personal abierto a la imaginación creadora y al empleo de analogías o de figuras poéticas de valor metafórico que van a contribuir a explorar o iluminar las relaciones que el tema establece con otras dimensiones de la realidad, o a producir una metamorfosis poética o una mitificación simbólica del tema tratado.

Alain Tassel en un artículo de 2008 titulado «Poétique du reportage dans *Témoin parmi les hommes* (1956-1969) de Joseph Kessel», ha estudiado con cierta profundidad la poética y la retórica del *reportaje de escritor* apoyándose en los seis volúmenes de reportajes de Joseph Kessel¹¹, recogidos por éste en *Témoin parmi les hommes* (1956-1969). Tassel pone de relieve que, en último capítulo del sexto volumen, Kessel ha resumido las funciones principales del arte poética del reportaje: *informar, convencer y emocionar*. A estas funciones permanentes se debe añadir la función de *hacer soñar* (Tassel, 2008: 915). El reportaje de escritor es asumido por la palabra narrativa de un narrador-testigo, que en algunos casos actúa también como protagonista principal (reportaje autobiográfico) y, en otros, como un investigador o buscador de información. Su actividad narrativa puede corresponder a la del *cronista*, el *memorialista*, el *historiador* y el *poeta*. Para dar cuenta de una experiencia intensa, necesita encontrar una lengua propia que pueda jugar con una *retórica de choque* y unas figuras iluminadoras extraídas de la sensibilidad personal del sujeto informador. En efecto, éste buscará ante todo la *interacción con el lector* en el acto de recepción del

¹¹ En octubre de 1938, el escritor Joseph Kessel y el fotógrafo Jean Moral realizaron un viaje de quince días por la España republicana (por Barcelona, Valencia y Madrid), cuando la penuria y la escasez de todo empezaron a hacerse palpar. No visitaron los frentes donde se combatía, sino la gente sencilla que encontraban en la calle y en los cafés, las mujeres y los niños que trabajaban en los campos, y los que hacían cola en las tiendas para encontrar algo para comer. Por eso, los reportajes y las crónicas llevan por título general «La guerre est à côté». Sus crónicas han sido recogidas y publicadas por Michel Lefebvre (2006).

mensaje ofreciéndole una visión que explore con cierta profundidad el significado de los acontecimientos y le haga soñar o sentir determinadas impresiones o emociones al percibir relaciones sorprendentes que surgen del poder iluminador de las analogías (comparaciones, metáforas, alegorías, personificaciones, etc.): «Instruit par une expérience directe, personnelle de la vie sociale, lecteur averti du grand livre du monde, le narrateur saisit des analogies, construit des passerelles entre des événements dissociés dans l'espace et dans le temps, élabore un feuilleté événementiel» (Tassel, 2008: 919).

En su labor reveladora y evocadora, la voz enunciativa del narrador-testigo del acontecimiento debe proyectar en el enunciado textual un *ethos discursivo de autenticidad* y de sensibilidad personal, que dirija la *interacción comunicativa* con el lector, para que éste se sienta identificado con la visión-representación del acontecimiento narrado, con la manera de poner de relieve ante el lector su significación (humana, social, política, etc.).

La escritura periodística tal como la concibe y la define Kessel debe ser capaz de captar los hechos en lo más vivo, condicionada por la brevedad del tiempo de la escritura y por un espacio textual reducido; lo cual le confiere una estilización y un vigor específicos, se propone poner en correlación el ritmo de la frase con el ritmo del drama, y crear un efecto de directo, de casi simultaneidad entre el acontecimiento y su narración :

Portée par des « images qui frappent » et par des « mots qui peignent juste » pour reprendre les termes du reporter, elle vise à restituer « le choc des sensations toutes fraîches » en liant l'événement à sa réception, au faisceau des impressions et des émotions qui lui ont donné, lors de son surgissement, son relief et sa valeur (Tassel, 2008: 915).

Podemos afirmar entonces que el *reportaje de escritor* combina la finalidad *documental*, propia del discurso periodístico, con la dimensión *imaginativa* y la organización *estética y creativa* del discurso literario. La dimensión documental (informar sobre unos acontecimientos) se elabora, sin embargo, desde una perspectiva o implicación *testimonial* (el punto de vista humano, ético, moral del narrador-testigo) que adquiere sentido apoyada sobre un estilo personal y unas imágenes o metáforas iluminadoras para el lector. Así la dimensión *literaria* funciona al servicio de la dimensión testimonial (el punto de vista adoptado), y ésta adquiere sentido desde el posicionamiento ético y la mirada que el sujeto enunciativo proyecta sobre los dramáticos acontecimientos de los que ha sido testigo directo.

Saint Exupéry, como Kessel, es un maestro en el *reportaje de escritor*. Se dedicó a escribir reportajes no solo por su interés por el periodismo y por la creación literaria, sino también porque en 1932 perdió su trabajo como aviador en la compañía L'Aéropostale, y pronto empezó tener graves problemas económicos, porque no podía hacer frente al tren de vida que llevaba con su esposa, la salvadoreña Consuelo Sun-

cín. Tuvo que dar también múltiples conferencias para la publicidad comercial de Air France. Ha cultivado el género del *reportaje de escritor* asumiendo enfoques y contenidos diversos que se podrían resumir en estas orientaciones:

- a) El *reportaje de orientación social y cultural* (por ejemplo los cinco reportajes publicados por *Paris-Soir*, entre el 3 de mayo y el 22 de mayo de 1935, con motivo del viaje a Moscú para asistir a la fiesta de la «Revolución»).
- b) *El reportaje autobiográfico de hazañas arriesgadas y heroicas* (por ejemplo los seis reportajes publicados por *L'Intransigeant* entre el 30 de enero y el 4 de febrero de 1936 con el título global «*Le vol brisé. Prison de sable*», con motivo de la avería de su avión en el desierto de Libia, y los días pasados desafiando a la sed y a la muerte a través de la soledad del desierto. Estos reportajes fueron recogidos con algunas variantes en los capítulos VII y VIII de *Terre des hommes*, 1939).
- c) Los reportajes «*vividos*» *de aventuras y escalas exóticas* (por ejemplo los cuatro reportajes publicados por *Paris-Soir* entre el 8 y el 15 de noviembre de 1938)
- d) *Los reportajes de aventuras y temas variados* (por ejemplo 15 artículos¹² publicados entre 1932 y 1939 en la revista *Marianne*, semanario literario ilustrado, creado por Gaston Gallimard)
- e) Los *reportajes de guerra*, como cuando fue enviado especial a Barcelona, en agosto de 1936, por el periódico *L'Intransigeant* (artículos publicados el 12, 13, 14, 16 y 19 de agosto), y al frente de Madrid por el periódico *Paris-Soir* en abril de 1937 (artículos publicados el 27 y 28 de junio y el 3 de julio de 1937)

A los reportajes habría que añadir los artículos pertenecientes al género del *ensayo* o de la reflexión crítica, como, por ejemplo los tres que componen el ensayo *La Paix ou la Guerre ?*, publicados por *Paris-Soir* el 2, 3 y 4 de octubre de 1938. Ahora pasamos al análisis y comentario de sus *reportajes* sobre la Guerra de España en Barcelona (1936) y en Madrid (1937).

5. La mirada crítica de Saint-Exupéry sobre las «costumbres» de los anarquistas en Barcelona : comentario de los cinco artículos del reportaje «Espagne ensanglantée», publicados por *L'Intransigeant* (agosto de 1936)

Haremos primero una breve alusión al conocimiento que Saint-Exupéry tenía de España antes de su viaje a Barcelona en agosto de 1936. En el primer capítulo de

¹² El primer artículo, titulado «Pilotes de Ligne» se publicó el 26/10/1932, luego fueron apareciendo «Escala de Patagonie (30/11/1932), «Princesses d'Argentine» (14/12/ 1932), tres artículos sobre Jean Mermoz (compañero de l'Aéropostal), etc. El último, titulado «Anne Linbergh», apareció el 23/08/1939. Se trata de la presentación del libro de Anne Morrow Linbergh *Le vent se lève*, relato de vuelos en los que ella actuó como copiloto.

Terre des hommes, titulado «La Ligne», hace referencia a España, a sus montañas, a Guadix, Lorca, Alicante, etc. porque este era el camino por donde los aviones de la sociedad Latécoère tenían que pasar para establecer el contacto entre Toulouse y Dakar. Fue su amigo, el aviador Guillaumet quien le inició en el conocimiento detallado de las tierras de España y hacía que España fuera, para él, «una amiga»: «Il ne me parlait pas de Guadix, mais des trois orangers qui, près de Guadix, bordent un champ [...] Il ne me parlait pas de Lorca, mais d'une simple ferme près de Lorca. D'une ferme vivante. [...] Et peu à peu, l'Espagne de ma carte devenait, sous la lampe, un pays de contes de fées» (Saint-Exupéry, 1974: 14-16). Cuando fue enviado por el periódico *L'Intransigeant* como reportero a Barcelona y a Cataluña en agosto de 1936, España dejó de ser, para él, un país de «cuentos de hadas» y se convirtió en «Espagne ensanglantée»¹³.

Saint-Exupéry llegó el 9 de agosto a Barcelona a bordo del avión del periódico *L'Intransigeant*. El 10 de agosto este periódico publicó, en primera página, una foto del escritor que posa al lado del avión y, para atraer la atención de los lectores, anunciaba de esta manera los próximos reportajes: «*Espagne ensanglantée*. Bientôt nous publierons l'enquête de A. de Saint-Exupéry, le célèbre pilote écrivain qui s'est rendu en Espagne avec l'avion de *L'Intransigeant*». El 10 de agosto, *L'Intransigeant* vuelve a repetir el mismo anuncio indicando que la publicación de «l'enquête» empezaría al día siguiente. El reportaje de guerra se anuncia pues como una *investigación* («enquête») a cargo de un escritor que ya ha adquirido una cierta fama ante el público y puede ser catalogado como «le célèbre pilote écrivain».

En Barcelona, Saint-Exupéry, va a centrar su investigación en las actividades de los anarquistas¹⁴, porque le parece escandaloso y cruel que recurran de una manera tan sistemática a la *ejecución* de los que catalogan como «fascistas» o como sospechosos de serlo. Adoptará un rol de *observador* manteniendo ciertas distancias y llevando normalmente escolta para no correr el riesgo de ser detenido por alguna palabra o algún gesto que pudieran ser mal interpretados¹⁵. Sus observaciones le llevan a percibir las consecuencias de la guerra en comportamientos miserables que no tenían en

¹³ Nuestro análisis y comentario de los reportajes de Saint-Exupéry, publicados en *L'Intransigeant* el 12, 13, 14, 16 y 19 de agosto de 1936, con el título general *Espagne ensanglantée*, tomará como texto de base la versión original del periódico.

¹⁴ Los comités revolucionarios organizados por los anarquistas (la CNT y la FAI) operaban por su cuenta y, una vez sofocado el intento de sublevación de los militares rebeldes, se apoderaron de Barcelona colectivizando todos los servicios públicos (Telefónica, electricidad, Metro, etc.) y no se sometieron a la legalidad «republicana» ni al gobierno de la Generalitat de Cataluña (aunque no se oponían a que ese gobierno existiera), sino que se propusieron imponer, por la fuerza de las armas, una revolución *libertaria* de signo anarquista dirigida por los sindicatos afines.

¹⁵ En el capítulo IV de *Lettre à un otage* (1943), Saint-Exupéry confiesa que, en Barcelona, fue detenido, una noche, hacia las tres de la mañana, por unos milicianos anarquistas. Se habían fijado en su corbata (que en ese momento era una prenda sospechosa), y estuvo a punto de ser encarcelado.

cuenta la dignidad del individuo humano. Lo que vio durante unos diez días fue suficiente para sentir una fuerte sensación de repugnancia y conmoción. Angustiado, se preguntará, en su interior, qué ha sido del hombre, dónde se encuentra ahora el hombre razonable y mesurado. Esto le conduce hacia una visión de la guerra civil equiparable a una *enfermedad contagiosa* y absurda, como tendremos ocasión de poner de relieve en nuestro comentario de los cinco artículos del reportaje.

La serie de los cinco artículos de *Espagne ensanglantée* constituyen dos unidades temáticas. La primera unidad está formada por los tres primeros artículos que tienen como contenido en común las actividades de los anarquistas («Mœurs des anarchistes») en la ciudad de Barcelona. El punto culminante de esta primera parte, se encuentra en el reportaje tercero: «Une guerre civile, ce n'est point une guerre, mais une maladie» (14/08/1936). Aquí la observación del narrador deja paso a su reflexión y argumentación empleando, para ello, una serie de imágenes y de metáforas relacionadas con la enfermedad, el contagio y la muerte. Sobre esas imágenes trataremos más adelante. El artículo cuarto constituye una especie de punto de descanso. El quinto (publicado el 19 de agosto) es el que más impactó a la opinión pública francesa, porque el autor lanza esta terrible constatación sintetizada en el siguiente titular: «On fusille ici comme on déboise.... Et les hommes ne se respectent plus les uns les autres».

5.1. Primer artículo: «À Barcelone, l'invisible frontière de la guerre civile» (*L'Intransigeant*, 12/08/1936).

Desde la primera frase, Saint-Exupéry le va a presentar el acontecimiento al lector de una manera viva recurriendo a la estrategia de organizar el enunciado empleando el *presente narrativo*, que produce un efecto de inmediatez, de mundo en devenir (ahora y aquí): «Après Lyon, j'ai obliqué à gauche vers les Pyrénées et l'Espagne. Je survole maintenant des nuages bien propres, des nuages d'été, des nuages pour amateurs où s'ouvrent des grands trous pareils à des lucarnes». Así, el lector va descubriendo con el narrador los paisajes, y acompañándole en sus reflexiones y en sus recuerdos. Porque el texto se va tejiendo como un entramado de observaciones, recuerdos y reflexiones que pone en marcha la voz del narrador-testigo (interacción comunicativa). Los recuerdos del pasado vivido en la tranquila ciudad de Perpignan («dernière ville heureuse») marcan un fuerte contraste con la entrada en territorio español, pero, a primera vista los destrozos de la guerra parecen *invisibles*: «Voici l'Espagne et Figueras. Ici l'on se tue. Ah! le plus étonnant n'est point que l'on découvre l'incendie et la ruine, et les signes de la détresse des hommes, mais bien que l'on ne découvre rien de semblable. Cette ville ressemble à l'autre ».

Sin embargo, hay iglesias que han sido quemadas, que el narrador considera una marca de barbarie y un destroz cultural *irreparable*: «Cette église, que je sais brûlée, brille au soleil. Je ne distingue pas ses irréparables blessures. Déjà s'est dissipée la pâle fumée qui a emporté ses dorures, qui a fondu dans le bleu du ciel ses boiseries,

ses livres de prières et ses trésors sacerdotaux». Una vez que las marcas de las «heridas» se han difuminado, Figueras parece una ciudad como cualquier otra, «assise au cœur de ces routes en éventail, *comme l'insecte au centre de son piège de soie*» (comparación imaginativa que produce una metamorfosis poética de la ciudad). La comparación con el reino animal continúa con una metáfora iluminadora que viene a marcar una oposición entre una «colonia de abejas» y las «colonias de hombres»: «Ce visage-là ne changera plus guère. Il est déjà vieux. Et je me dis qu'une *colonie d'abeilles*, sa ruche ainsi une fois bâtie au sein d'un hectare de fleurs, connaîtrait la paix, mais *la paix* n'est point accordée aux *colonies d'hommes*». Según el narrador, hay que buscar dónde reside el drama, y este se desarrolla «le plus souvent non dans le monde visible mais dans la conscience des hommes». El milagro del ser humano es que, para él, todo afán puede adquirir una importancia universal. Y añade la siguiente reflexión: «Un homme, dans son grenier, s'il nourrit un désir assez fort, communique, de son grenier, le feu au monde».

Esta reflexiones sobre la cólera y la violencia del corazón humano que, aparentemente, ha causado pocos destrozos «et qui peut-être a cependant tout ravagé», van a adquirir toda su importancia cuando el narrador pasa a tratar sobre la represión en Barcelona: «Où est la terreur à Barcelone ? À part vingt bâtiments brûlés, où est cette ville en cendres. À part quelques centaines de morts parmi douze cent mille habitants, où sont ces hécatombes ? ... Où est cette frontière sanglante pardessus laquelle on tire... ?». Esa frontera no se encuentra de golpe, porque «la frontière dans la guerre civile est invisible, et passe par le cœur de l'homme ... Et cependant, dans le premier soir, je l'ai touchée...». El narrador pasa entonces a relatar una escena de represión criminal (que implicaría una muerte próxima), de la cual él fue testigo en la terraza de un café, cuando unos hombres armados se dirigen hacia un individuo que estaba sentado cerca de él, y, después de pedirle la documentación, le mandan levantar y caminar con las manos hacia arriba: «Et l'homme quitta son verre à demi-plein, le dernier verre de sa vie, et se mit en marche. *Et ses deux mains dressées au-dessus de sa tête semblaient celle d'un homme qui se noie*. "Fasciste", murmura une femme entre ses dents, derrière moi». El narrador insiste entonces sobre la dimensión simbólica del vaso abandonado sobre la mesa: «Et le verre de l'homme restait là, témoignage d'une confiance insensée dans le hasard, dans l'indulgence, dans la vie ... Et je regardais s'éloigner, les reins cernés de carabines, celui par lequel, à deux pas de moi, cinq minutes plus tôt, passait l'invisible frontière». Así, el tema anunciado en el titular adquiere sentido para el lector y la dimensión testimonial del artículo ha sido iluminada por la dimensión literaria.

5.2. Segundo artículo: «Mœurs des anarchistes et scènes de rue à Barcelone», (*L'Intransigeant*, 13/08/1936)

El titular hace referencia a las actividades de los anarquistas en Barcelona, donde ejercen, con arrogancia y temeridad, el poder popular. Han levantado barrica-

das en las calles y se han adueñado de los cañones y de las ametralladoras. Controlan el agua, el gas, la electricidad, los transportes, etc. Han impuesto un tipo de «justicia» rápida y sin ninguna garantía procesal, como si fueran los dueños de la vida y de la muerte. El tema encadena así con el final del artículo anterior. Por otro lado, el narrador actúa como el *testigo* que ha observado los hechos narrados (dimensión testimonial).

El narrador empieza relatando una escena que le acaba de contar un amigo. El amigo caminaba distraído por la calle, en vez de hacerlo por la acera, y como no había oído la voz de un miliciano que le llamaba la atención, seguía caminando y escuchó un disparo que le agujereó el sombrero. Esta escena es significativa, y le permite pasar a describir de qué manera los anarquistas dominan y controlan Barcelona: «Car ils tiennent la ville, les anarchistes. Rassemblés par paquets de cinq à six au coin des rues, en faction devant les hôtels, ou lancés à travers la ville à cent à l'heure [...] Et je les vois, au cours de ma promenade matinale, occupés à perfectionner leurs barricades». En el hotel donde se hospeda, han instalado una ametralladora sobre el tejado. El narrador les pregunta por un compañero de ellos, un joven alto y moreno al cual le había hecho una foto el día anterior y quería entregársela. Los miembros del comité les responden de mala gana que han tenido que fusilar a ese muchacho, porque había denunciado a un hombre por fascista, y ese hombre fue fusilado. Pero luego supieron que no era un fascista, sino un rival del que lo denunció. El narrador precisa con ironía: «Ils ont le sens de la justice», para indicar el descontrol de los anarquistas a la hora de fusilar a alguien.

Luego se produce un salto en el relato y el narrador pasa a presentar una escena que tiene lugar a «Une heure du matin»; escena relatada en *presente narrativo* para producir, en la mente del lector, un efecto dramático de fenómeno *actual*: «Il est une heure du matin et sur la Rambla. on me crie : halte !. Je vois surgir dans l'ombre les carabines». Después de revisar su documentación, los milicianos le informan de que va a pasar un convoy con cañones que se dirige a la estación para embarcar soldados hacia el frente. Como le interesa ir también a la estación para conocer cómo se realiza el embarque, uno de los milicianos le lleva en su coche, un Delage «requisado». El artículo termina con esta reflexión del narrador: «Curieuse race d'hommes. Je ne les ai pas compris encore. Demain je les ferai parler et j'irai voir leur grand tribun, Garcia Olivier [*sic*]».

5.3. Tercer artículo: «Une guerre civile, ce n'est point une guerre, mais une maladie» (*L'Intransigent*, 14/08/1936)

El tema de este artículo se anuncia con un titular que adopta la forma de una *sentencia* que contiene una *definición general* sobre la «guerra civil» desde el posicionamiento ético del sujeto enunciador. La definición es metafórica, porque identifica la «guerra civil» con una «enfermedad». Esta metáfora va a impregnar el ambiente agobiante del acontecimiento narrado. La voz del narrador inicia su relato conti-

nuando con el tema aludido al final del artículo anterior: el embarque de las tropas en la parte más alejada de la estación del ferrocarril («dans un désert d'aiguillages et des signaux») mientras cae la lluvia. Lo hace empleando el *presente narrativo*, que actualiza y dramatiza ante el lector los hechos del pasado: «Et nous titubons, sous la pluie, dans le labyrinthe des voies de garage. Nous longeons des rames oubliées de wagons noirs, etc.». Los milicianos viajan hacia Zaragoza, sin uniformes, sin voces ni canciones, cargando, en silencio, sus cañones y sus ametralladoras, que, bajo la mirada del narrador-testigo, se convierten en «insectos monstruosos»: «ces insectes monstrueux, ces insectes sans chairs, ces paquets de carapaces et des vertèbres». Este ambiente silencioso y deshumanizado desconcierta al narrador, que siente agobio y angustia.

A partir de aquí el texto se convierte en una *reflexión evaluativa* del narrador que percibe como una especie de «atmosphère d'hôpital», y va a desarrollar la metáfora de la guerra civil como una *enfermedad contagiosa*. Pero ahora no se trata de expulsar a un enemigo fuera del territorio sino de «curar un mal» que se considera un «contagio» peligroso, y lo mismo debe suceder en el bando contrario. Los que han asumido una «nueva fe» (ideológica, política ...) es como si tuvieran la peste en su interior, y tienen que ser eliminados por sus enemigos para que su *enfermedad* no se propague de manera invisible. La reflexión del narrador continúa avanzando apoyándose en el símil del *contagio de la peste* que conduce a los médicos-carniceros a intentar deshacerse a toda costa de los que consideran «contagiados», lo mismo en un bando que en el contrario. Por eso el narrador afirmará que esta guerra adopta una forma terrible: «On fusille plus qu'on ne combat. [...] Les anarchistes font des visites domiciliaires et chargent les contagieux sur leurs charrettes. Et, de l'autre côté de la barrière, Franco a pu prononcer ce mot atroce : « Il n'y a plus, ici, des communistes ! »

Podemos comprobar entonces que, en este artículo, las imágenes metafóricas de la guerra civil como *enfermedad contagiosa*, que multiplica las ejecuciones y los asesinatos de manera absurda, contribuyen a iluminar la dimensión testimonial y el punto de vista ético y humanista que el narrador testigo desea transmitir al lector y que no es otro que, en una guerra civil ideológica y fratricida, la vida del individuo ha perdido todo su valor y se le fusila por sus ideas, por la orientación de su conciencia, porque no piensa como «nosotros»: «Dans chaque parti on a traqué, comme une maladie, les mouvements de sa conscience. Pourquoi respecter leur urne de chair ? Et ce corps qui était habité par une audace juvénile, ce corps qui savait aimer, et sourire, et se sacrifier, on ne pense même plus à l'ensevelir».

La conclusión apunta entonces a que el fanatismo ideológico (de los dos bandos en conflicto) con sus fusilamientos está acabando con el respeto por el individuo humano y con el respeto por la dignidad de la muerte: «Point de respect pour l'homme [...] Pourquoi respecter leur urne de chair ? [...] Ici l'homme est collé au mur simplement, et rend ses entrailles sur des pierres. On t'a pris. On t'a fusillé. Tu ne pensais plus comme nous autres». Sin embargo, desde una perspectiva humanista, la

vida y la muerte merecen un gran respeto: «Chaque individu est un miracle, et pendant vingt ans on parle des morts».

5. 4. Cuarto artículo: «A la recherche de la guerre, sur le front de Saragosse et de Huesca dans l'attente possible de combats prochains», (*L'Intransigeant*, 16/08/1936)

El contenido de este artículo se desarrolla en una zona alejada de Barcelona y constituye una especie de etapa de reposo en medio de la violencia de los anarquistas. En efecto, Saint-Exupéry ha volado hasta Lérida, una ciudad que le parece mucho más tranquila y pacífica que Barcelona. En el texto, el narrador-testigo marca bien las diferencias entre las dos ciudades: «Cette ville, proche de la ligne de feu, m'a paru plus paisible que Barcelone. Des voitures circulaient sagement, et sans fusils braqués à travers les portières. À Barcelone, vingt mille index, nuit et jour, sont posés sur vingt mille gâchettes».

Desde Lérida, alguien le llevará en coche a visitar la «zona de guerra» con la idea de llegar hasta el «frente». Uno de los comités revolucionarios les da el alto y su jefe les dice que ya no pueden avanzar más, porque el frente de guerra se encuentra a seis kilómetros. Cuando salen de un pueblo se encuentran con una máquina trilladora que está haciendo su labor. El narrador piensa entonces en la «paz»: «À la sortie de ce village ronfle une batteuse. Dans une auréole d'or on travaille ici pour le pain des hommes et les ouvriers nous sourient d'un grand sourire ... Je m'attendais si peu à cette image de paix!». De pronto la carretera aparece cortada por una barricada y cuatro hombres y dos mujeres les apuntan con sus fusiles. Ya no se puede ir más lejos. Los milicianos son de Barcelona, pero no son anarquistas, sino que pertenecen al partido comunista (PSUC). Saint-Exupéry y sus acompañantes se sientan en la hierba al lado de los milicianos.

El relato de los acontecimientos se hace una vez más empleando el *presente narrativo* para *reactualizar* el pasado ante el lector y hacerle asistir «en directo» a la historia narrada: «Nous nous sommes assis dans l'herbe, auprès des miliciens. Ils posent leur fusil, et se coupent des tranches de pain frais ».

Saint-Exupéry se siente un tanto desconcertado ante las operaciones militares difusas y la falta de organización del frente en una «zona de guerra»: «Cet enchevêtrement de zones soumises ou insoumises m'évoque une poussée assez molle. Ce n'est point cette ligne de tranchée qui sépare d'après les adversaires avec la précision d'un couteau. J'ai l'impression de m'enliser dans un marais».

Después de pasar dos días por los pueblos cercanos al «frente», no han escuchado ni un solo disparo de fusil: «Je n'ai rien observé sinon ces routes familières qui n'aboutissaient nulle part. Elles semblaient bien poursuivre leur chemin à travers de nouvelles moissons et de nouvelles vignes, mais il s'agissait là d'un autre univers». Por ahí no se podía avanzar. Estaba prohibido. El narrador piensa entonces que la verdadera guerra se desarrolla en la mente, en el deseo de que ocurra algo que haga cambiar

la situación: «Les rebelles attendent que, dans les indifférents de Madrid, se déclarent des partisans... Barcelone attend que Saragosse, après un songe inspiré, se réveille socialiste et tombe [...] c'est la pensée plus que le soldat, qui investit». Una vez más, es la reflexión y la perspectiva adoptada por el narrador la que ilumina el sentido de las cosas. En esta ocasión nos ha ofrecido su visión personal de un frente incierto y de unos combatientes que no avanzan pero esperan que su bando llegue a triunfar.

5.5. Quinto artículo: «On fusille ici comme on déboise.... Et les hommes ne se respectent plus les uns les autres» (*L'Intransigent*, 19/08/1936)

Este artículo (que ejemplifica de alguna manera el enfoque tenebrista ofrecido en el artículo 3º) fue el que más impacto causó en los lectores franceses, porque Saint-Exupéry deja percibir claramente que la Guerra de España era indigna, sanguinaria y terrorífica, porque estaba dirigida por la ideología que anula al individuo. Las trágicas escenas narradas le llevan a tomar conciencia de que la vida del individuo humano es importante por sí misma y no puede quedar sometida al arbitrio de los «revolucionarios», ni al destino de la sociedad, de la especie o de la Nación. La defensa de la dignidad del individuo va a ser argumentada con insistencia y con imágenes iluminadoras (la imagen del minero atrapado en una mina, por ejemplo). Su argumentación adquiere así una dimensión simbólica y una dimensión poética de un humanismo profundo:

J'ai bien touché ici la contradiction que je ne saurais pas résoudre. Car la grandeur de l'homme n'est pas faite de la seule destinée de l'espèce : chaque individu est un empire. Quand la mine s'est éboulée et s'est refermée sur un seul mineur, la vie de la cité est suspendue. [...] Mais il ne s'agit pas de sauver une termitte parmi les termites de la termitière, mais une conscience, mais un empire dont l'importance ne se mesure point. Sous le crâne étroit de ce mineur que des madriers ont pris au piège, repose un monde. Des parents des amis, un foyer, la soupe chaude du soir, des chansons pour les jours de fête, des tendresses, et des colères, et peut-être même un élan social, un grand amour universel. Comment mesurer l'homme ?

Salvar a toda costa la vida de individuos inocentes condenados a ser fusilados es el tema principal del relato. Saint-Exupéry participó con su amigo Pepin¹⁶ en una misión humanitaria encargada por el Consulado francés en Barcelona. Se trataba de

¹⁶ No podemos afirmar quién era realmente la persona a la que Saint-Exupéry designa con el nombre de «Pepin». Marck (2012a) afirma que Saint-Exupéry se alojó en un hotel modesto de Barcelona y allí vino a reunirse con él su amigo Jean-Gérard Fleury. ¿Este sería entonces «Pepin»? Jean-Gérard Fleury publicó en 1939 *La Ligne* (Gallimard), obra en la que elogia las hazañas de Mermoz, Guillaumet, Saint-Exupéry y otros pioneros de la aviación civil.

recorrer en coche algunos pueblos de las montañas de la provincia de Barcelona y la ciudad de Sitges, para intentar evitar la posible o segura ejecución de algunos clérigos y de otras personas de nacionalidad francesa.

El narrador-testigo adopta también la estrategia del *presente narrativo* para dramatizar y actualizar ante el lector los acontecimientos narrados adoptando la perspectiva subjetiva del Yo-narrante sobre el mundo narrado: «Des amis, à mon retour du front, m'ont permis de me joindre à leurs expéditions mystérieuses. *Nous voici au cœur de la montagne*, dans l'un de ces villages qui connaissent à la fois la paix et la terreur». La imagen de sí mismo que proyecta el sujeto enunciador en el discurso de su relato es de desconcierto, de ironía y de dolorosa indignación ante los fusilamientos arbitrarios que los comités revolucionarios están cometiendo por los pueblos de Barcelona en agosto de 1936. La primera escena narrada no es introducida mediante una descripción, sino mediante una *respuesta* a una pregunta fácil de deducir por el lector. Se parte, por lo tanto de una situación de comunicación implícita (pronto se verá que Pepin y Saint-Exupéry se encuentran en la sala de un «comité revolucionario»). La respuesta es la siguiente: «Oui, nous en avons fusillé dix-sept...». A la que acompaña inmediatamente este comentario del narrador: «Ils ont fusillé dix-sept “fascistes”. Le curé, la bonne du curé, le sacristain et quatorze petits notables. Car tout est relatif».

Lo que el narrador-testigo escucha o percibe suscita imágenes intuitivas o reacciones evaluativas en su mente. Esas reacciones se ofrecen al lector como una especie de monólogo interior. Así ante la afirmación del jefe del comité diciendo: «Maintenant nous vivons entre nous ... c'est calme». El narrador reacciona de la manera siguiente: «À peu près calme. Celui qui tourmenta encore les consciences, je l'ai vu tout à l'heure au café du village, obligeant, souriant, tellement désireux de vivre ! [...] Fusille-t-on un homme qui joue au billard ? [...] Et moi *je songeais à ces pauvres singes qui dansent devant le boa, pour l'attendrir*». Esta imagen iluminadora confiere a la escena una dimensión poética sorprendente de signo trágico.

Pepin presenta al comité unos documentos del Consulado Francés en los que se solicita la liberación de un religioso llamado Laporte. El presidente del comité y los demás miembros se hacen el sordo y no parecen saber de quién se trata. Después de insistir, reconocen que han visto un muerto por la mañana en la carretera, cerca del pueblo. Pepin, con sentimiento e ironía, le dice al narrador: «Ils l'ont fusillé déjà [...] et c'est dommage. Ils nous l'auraient certainement confié : ce sont ici de braves gens». La ironía crítica queda aquí bien marcada en torno al concepto de «braves gens» (*buena gente*). El narrador expone después una extraña y desconcertante escena que ha ocurrido en otro pueblo. Se trata de un religioso francés que llevaba tres semanas refugiado en el campo, y que ha sido apresado. El alcalde ordena sacarlo de un sótano y dice con orgullo que le habían disparado varios tiros y creían haberlo liquidado. Cuando se despiden llevándose al religioso, todos se dan un buen apretón de manos.

Ante este comportamiento, al narrador se le hace difícil entender a los humanos: «On secoue, en particulier, celles du rescapé. On le félicite d'être vivant, et le religieux répond à tous ces souhaits avec une allégresse, qui ne couvre point d'arrière-pensées».

El aspecto más significativo de este reportaje, se encuentra, sin duda, a partir de la escena en la que el narrador cuenta que han tenido que bajar del coche, porque acaban de oír unos cuantos disparos de fusil, cerca de una fábrica. Alguien acaba de ser fusilado: «Un homme, une famille peut-être, viennent de couler d'un monde dans l'autre. Ils glissent déjà sous les herbes». Son estos fusilamientos arbitrarios, cometidos por campesinos que se sienten satisfechos de cumplir un servicio a la «especie humana», los que van a motivar que Saint-Exupéry exponga la reflexión y el razonamiento metafísico sobre la dignidad de la vida y de la muerte del individuo humano (a los que nos hemos referido al principio) apoyándose en el símil del *minero aplastado* dentro de una mina y afirmando con fuerza que *la conciencia de un hombre es un imperio* de un valor incalculable.

El reportaje termina con la vuelta a Barcelona. Allí, desde la ventana de la casa de un amigo, puede ver el pequeño claustro de un convento de monjas que ha sido saqueado, y las monjas habrán sido aplastadas por las botas de un soldado como si se tratara de unas termitas, mientras que la multitud no se ha dado cuenta de este drama. Estos crímenes significan el final de una civilización y no pueden ser justificados, por ninguno de los dos bandos, en nombre de la salvación de la especie humana: «Voici un général, à la tête de ses Marocains, qui condamne des foules entières, la conscience en paix, pareil à un prophète qui écrase un schisme. *On fusille, ici, comme on déboise [...] mais l'individu, cet univers, du fond de son puits de mine, appelle en vain à son secours*». Vemos aquí una vez más cómo el punto de vista ético y humanista del narrador se ilumina con una metáfora evocadora: la del «minero aplastado en el pozo de una mina».

Debemos señalar que Saint-Exupéry no relató en estos cinco artículos todo lo que vivió y sufrió en Barcelona en agosto de 1936. Ya nos hemos referido a un episodio en el que estuvo a punto de ser encarcelado por un comando anarquista a altas horas de la noche cuando regresaba de la estación donde había asistido al embarque de milicianos «sin uniforme». Ese episodio lo relatará con cierto detalle en el capítulo IV de su ensayo titulado *Lettre à un otage*¹⁷ (1943), pero no podemos detenernos en

¹⁷ En esta obra afirma algo que coincide en cierto modo con lo expuesto sobre los anarquistas de Barcelona en los reportajes de 1936: «Je ne connaissais rien sur eux, sinon qu'ils fusillaient sans grands débats de conscience. Les avant-gardes révolutionnaires, de quelque parti qu'elles soient, font la chasse, non aux hommes (elles ne pèsent pas l'homme dans sa substance), mais aux symptômes. La vérité adverse leur apparaît comme une maladie épidémique. Pour un symptôme douteux, on expédie le contagieux au lazaret d'isolement. Le cimetière» (Saint-Exupéry, 1943: 29)

presentar aquí un comentario¹⁸.

Cuando la observación de lo que estaba ocurriendo en Barcelona se hace desde la perspectiva «revolucionaria», los hechos, aunque manifiesten el desprecio por el valor y la dignidad del individuo, se perciben como gloriosos y como un triunfo de la libertad del «Pueblo». Esto se puede comprobar leyendo, por ejemplo, el *Diario de la guerra de España* (1938) del periodista y revolucionario soviético Mijail Koltsov¹⁹ que se encontraba también en Barcelona en agosto de 1936.

6. El viaje de Saint-Exupéry a España en abril de 1937 y los tres artículos de su reportaje sobre la «defensa de Madrid»

En 1937, Saint-Exupéry volvió a España como enviado especial del periódico *Paris-Soir*. Llegó en avión a Valencia el 11 de abril para acreditarse como periodista en la Oficina de Prensa Extranjera, cuyo jefe era Luis Rubio Hidalgo²⁰. Una vez obtenida su acreditación de periodista extranjero, se entrevista con Carlos Deplat, secretario del ministro Álvarez del Vayo, que le ofrece ser conducido en un coche hasta Madrid. Pasa por Albacete para contactar con el capitán Jack, un brigadista que le hizo un documento de presentación para su amigo el coronel Antonio Ortega Gutiérrez (al que había conocido en la batalla de Irún), que estaba al mando de la 7ª División del Ejército de la República en la defensa de Madrid²¹. En Madrid se hospedó en

¹⁸ Sí podemos afirmar, sin embargo, que su conocimiento «vivido» de la ideología anarquista seguía siendo bastante certero cuando tuvo que escribir en 1941 una carta a André Breton en la cual decía, entre otras cosas, lo siguiente: «Mais quiconque, dans l'entourage d'André Breton, a pu faire une timide réserve sur le diable doit renoncer à tout espoir. Cela est absolument cohérent avec l'anarchie. Chaque individu représente un Dieu et un Juge. J'ai vécu un mois parmi eux en reportage à Barcelone. Ils se fusillaient chaque jour entre eux au nom d'une liberté qui n'était pour chacun que la liberté de soi-même. La liberté du voisin niant la sienne, chacun était en droit d'assassiner son voisin, religieusement, au nom même de la liberté». (*Cahiers de Saint-Exupéry*, 3, Gallimard, 1989, p. 15.)

¹⁹En las páginas de su *Diario de la guerra de España* (1938), Koltsov anota lo siguiente el 8 de agosto de 1936: «Entramos en el torrente de la abrasadora lava humana, en la inaudita efervescencia de la enorme ciudad que vive días de arrebatado entusiasmo, de felicidad y exaltación. ¿Ha habido nunca una Barcelona igual, tan llena de frenesí, como la que está festejando ahora su victoria?». En las páginas del 9 de agosto se puede leer: «La Seguridad (Dirección de Seguridad) no se da prisa en hacerse cargo de los detenidos, y los comités de todos los partidos han formado pequeños grupos de policía y cárceles improvisadas [...] En los bulevares, todos se pasean con fusiles. Con fusiles se sientan a las mesas del café. Fusiles llevan las mujeres. Comen, duermen, van al cine sin dejar las armas, pese a que existe un decreto especial del gobierno por el que se ordena dejar los fusiles en el guardarropa contra el correspondiente número. Los obreros se ven con las armas en la mano y no será fácil que las devuelvan» (Koltsov: 2009: 8 y 11)

²⁰ Por esa fecha sería ya Directora de la Oficina de Prensa en Valencia Constanza de la Mora, que estaba casada con Ignacio Hidalgo de Cisneros, Jefe de las Fuerzas Aéreas durante la guerra, y que había conocido a Saint-Exupéry en la base aérea de Cabo Juby (Sahara) y en Argentina.

²¹ En la *Agenda* de Madrid, incluida en los *Carnets* de Saint-Exupéry (1999: 23-44) aparece la siguiente nota de presentación firmada por el capitán Jack:

el famoso Hotel Florida de la Plaza del Callao. Tras obtener el apoyo del coronel Antonio Ortega Gutiérrez y entrevistarse en varias ocasiones con el general Miaja y otras autoridades de la Junta de Defensa de Madrid, obtuvo permiso para visitar el frente de Carabanchel. Pero, según consta en las notas de su agenda, parece que el proyecto inicial de Saint-Exupéry era visitar el frente de la Ciudad Universitaria y llegar hasta el Hospital Clínico: «Casa del Campo, à la moindre difficulté, voir le colonel Romero, qui accompagnera aux lignes. *Ciudad universitaire* 5e brigade. Voir colonel Rivera (artillerie). Demander à descendre dans les boyaux jusque dans *l'hôpital clinique*» (Saint-Exupéry, 1999: 32). Ante la no aceptación de su proyecto, anota en su agenda: «Demander voir front Carabanchel» (1999: 38); y un poco más abajo ha anotado también el nombre y la dirección del sargento Marcel Rouche, que podría ser el «Sargento R.», un personaje muy significativo del que Saint-Exupéry hablará en el segundo y tercer artículo de su reportaje. Señalaremos finalmente que en la página 39 aparece esta nota alusiva y enigmática de alcance metafórico: «Le bombardement qui forge Madrid. Marteau-enclume». Como veremos más adelante, estas breves frases sintetizan y anuncian el contenido temático, mítico y poético del primer artículo sobre el asedio de Madrid.

6.1. Enunciación y configuración dramática de los acontecimientos narrados en los tres artículos del reportaje sobre la defensa de Madrid en el *frente de Carabanchel*

Los tres artículos publicados por *Paris-Soir* bajo el título *Madrid*, el 27 y 28 de junio, y el 3 de julio de 1937 están motivados, como ya hemos dicho, por la experiencia directa que Saint-Exupéry vivió en Madrid desde el 11 al 26 de abril de 1937. En esta ocasión, el agresor no son los grupos y los comités de los milicianos anarquistas, sino las tropas del ejército de Franco con sus cañones disparando contra los barrios de Madrid desde el cerro Garabitas en la Casa de Campo, y con sus aviones Junkers Ju 52 que bombardeaban la ciudad volando en escuadrillas de tres aparatos. Madrid es una ciudad asediada que los sublevados quieren destrozarse para que se rinda, sin importarles el número de muertos ni que estos sean, muchas veces, mujeres y niños. En el primero de los reportajes el asedio y los bombardeos sobre Madrid van a adquirir una significación mítica reforzada por una serie de metáforas evocadoras que luego comentaremos. Saint-Exupéry se siente solidario de la población atacada y va a tener ocasión de observar el valor y la dignidad humana de los soldados republicanos en las trincheras de Carabanchel afrontando el peligro de la muerte.

Albacete.

Cher Ortega,

Vous seriez bien aimable de piloter et aider mon ami de Saint-Exupéry qui veut faire un reportage vrai sur l'Espagne.

Capitaine Jack (Irun – Hernani).

Como ha puesto de relieve Baudorre (2016), los tres textos sobre el frente de Carabanchel constituyen un todo coherente, un relato dramático organizado en tres escenas (que podrían ser representadas como una obra de teatro):

- a) La primera escena se centra en el lugar de la acción: Una galería estrecha en forma de zanja que sirve de línea de comunicación a una serie de trincheras o de refugios militares. Desde ese lugar, resuenan con fuerza los cañonazos que la artillería franquista dispara por la noche contra Madrid.
- b) La segunda gira en torno al anuncio de un ataque que tendrá lugar la mañana siguiente, ataque que podría ser mortífero, y suscita una sensación de miedo en los soldados, pero también de valor.
- c) La tercera se centra sobre la decepción que produce en el ánimo de los soldados el hecho de que el ataque haya sido desconvocado por la autoridad militar. El narrador pasa después a tratar de encontrar una respuesta a estos interrogantes (dirigidos al Sargento R.): «Que fais-tu du don de la vie ?» y «Au fond, pourquoi es-tu parti ?», que es una variante de «pourquoi acceptes-tu de mourir ?»

Todo esto desemboca en una conclusión del narrador-testigo centrada en la dignidad del *hombre* capaz de aceptar la muerte por una causa de valor universal.

Pasamos ahora a realizar el análisis y el comentario de cada reportaje para observar el modo de enunciación-narración de los acontecimientos dramáticos, y las imágenes, figuras y metáforas empleadas para iluminar ante el lector el significado humano y la dimensión metafísica de los hechos.

6. 1. Primer artículo: *MADRID*, «Défense de Madrid», (*Paris-Soir*, 27 juin 1937).

El texto va precedido de una entradilla de la redacción del periódico, que hace referencia a «Le plus cruel conflit des temps modernes, dans cette lutte sans merci qui déchire l'Espagne». La primera parte del reportaje corresponde a una larga descripción de las balas que silbaban sobre las cabezas del narrador-testigo y del teniente que le acompañaba en su visita al frente de Carabanchel. Las balas chocaban contra una pared o se perdían por el aire: «Elles remplissaient la nuit de leurs absurdes paraboles, de leurs trois secondes de liberté, aussitôt nées, aussitôt mortes». Después de caminar un buen rato en plena noche por un terreno bajo donde se sentían protegidos de las balas, decidieron entrar en la zanja que pone en comunicación las trincheras y los refugios de los soldados. Habían empezado a oír una especie de gorgoteo celeste. Era el rugido lejano de los cañonazos que, cada pocos minutos, los rebeldes disparaban contra la ciudad de Madrid: «Ça, c'est pour Madrid, dit le lieutenant».

A partir de aquí, empieza una *segunda parte*. La voz del narrador pasa a emplear el *presente narrativo*, porque desde la cima de una pequeña colina pueden contemplar Madrid sorprendentemente blanca bajo la luna llena. El espectáculo de una ciudad dormida y en silencio, donde la quietud contrasta con los disparos de cañón contra ella cada dos minutos, se convierte en el punto central de enfoque desde la

perspectiva soñadora y visionaria del narrador-testigo: «Le fracas funèbre que nous entendrons désormais se répercuter de deux minutes en deux minutes se noiera chaque fois dans un silence de mort. Il n'éveillera dans la cité ni rumeur, ni remueménage. Il s'engloutira chaque fois comme *une pierre dans les eaux*». Desde su *meditation interior*, la imaginación del narrador nos ofrece una visión mítica y poética de Madrid, que va a ir cambiando de aspecto mientras siguen cayendo los obuses. La primera imagen presenta una *personificación* bajo la figura metafórica de un *rostro de virgen obstinada y firme* que envuelve con su manto protector a los más humildes de Madrid. Los rasgos de la isotopía del *comparante* («una virgen protectora») vienen a fusionarse con el término *comparado* (la ciudad asediada de Madrid) y se produce una fusión, una metamorfosis poética:

Un visage blanc, aux yeux fermés. *Un visage dur de vierge obstinée*, et qui reçoit les coups, un à un, sans répondre [...] Chaque obus en marche menace toute la ville. Je la sens là, serrée, compacte, solidaire. Je les devine, ces hommes, ces enfants, ces femmes, toute cette humble population *qu'une vierge sans mouvement abrite sous son manteau de pierre*.

Poco después, la imagen de Madrid cambia. La imaginación del narrador la ve ahora como un gran *barco de piedra* (*comparante* iluminador) cargado de emigrantes a los que transporta de una orilla de la vida hacia la otra: «Une nouvelle image efface l'autre. Madrid avec ses cheminées, ses tourelles, ses hublots, Madrid ressemble à un *navire en haute mer. Madrid blanche sur les eaux noires de la nuit*». Ese enorme barco de piedra va navegando lentamente lleno de hombres, de mujeres y de niños mientras es torpedeado desde lejos: «Ils attendent résignés ou grelottants de peur, fermés dans le vaisseau de pierre. On torpille un vaisseau chargé de femmes et d'enfants. On veut couler Madrid comme un navire». Esta alegoría metafórica transforma el asedio de la guerra en el intento de destrucción de un navío blanco que navega, en plena noche, por el mar²².

Entramos luego en una *tercera parte*, más trágica y dolorosa, que surge de los *recuerdos* del narrador, cuando, en la tarde de ese mismo día, asistió a los destrozos de un bombardeo en la Gran Vía. La primera escena narrada nos presenta a un joven que, de repente, se ha encontrado el cuerpo de su novia «changée en éponge de sang, changée en paquet de chair et de linges». Y no lo podía entender: «Comme c'est bi-

²² Por medio de las imágenes metafóricas e intuitivas, Saint-Exupéry transforma el referente aludido en el texto y produce una metamorfosis y una mitificación por fusión de elementos de órdenes diferentes. En un artículo titulado «Anne Linberhg» (*Marianne*, 23/08/ 1939) afirma lo siguiente sobre la imagen poética: «Considérez l'image poétique. Sa valeur se situe sur un autre plan que celui des mots employés. Elle ne réside dans aucun des deux éléments que l'on associe ou compare, mais dans le type de liaison qu'elle spécifie, dans l'attitude interne particulière qu'une telle structure nous impose. L'image est un acte qui, à son insu, noue le lecteur. On ne touche pas le lecteur : on l'envoûte».

zarre ! Il ne reconnaissait rien qui fût son amie dans cette merveille ainsi répandue». El narrador, situándose en la mente del novio, imagina lo que había descubierto por la angustia que le había producido el *amor*: «Il avait loisir de bien comprendre qu'il n'avait point aimé ces lèvres, mais la moue, mais le sourire de ces lèvres. Non ces yeux, mais leur regard. Non cette poitrine, mais un doux mouvement marin».

A la escena anterior, el narrador-testigo añade otras escenas de destrucción y de dolor: «J'ai vu une petite fille déshabillée de son enveloppe de lumière [...] j'ai vu des enfants défigurés, j'ai vu cette vieille marchande ambulante éponger les débris de cervelle qui avaient giclé sur ses trésors, j'ai vu ce concierge sortir de sa loge, et purifier d'un seau d'eau le trottoir». La conclusión es clara: el bombardeo de una ciudad solo puede producir un efecto contrario. La gente se une para resistir con más fuerza: «l'horreur fait serrer les poings, et l'on se rejoint dans la même horreur». Así, las bombas que caen sobre Madrid son como un martillo que forja al hierro golpeando sobre el yunque. El texto se cierra con esta frase visionaria y metafórica: «Le coup retentit sur l'enclume: un forgeron géant forge Madrid».

6. 2. Segundo artículo: *La guerre sur le front de Carabancel*. «*Sergent, pourquoi acceptes-tu de mourir ?*» (*Paris-Soir*, 28 juin 1937)

Este titular anuncia el tema principal del artículo: ¿por qué un soldado acepta morir en el frente? El relato comienza con la vuelta del teniente y del narrador hacia el refugio de los soldados en los sótanos de las casas de Carabanchel durante la noche, mientras se sigue oyendo desde lejos el clamor de los fusiles y mientras el narrador-testigo sigue meditando sobre el sentido absurdo de la guerra: «Le front est animé par une fusillade lointaine, incohérente, universelle, semblable aux évanouissements et aux retours de galets roulés par la mer». De pronto se hace un silencio y parece como si la guerra hubiera muerto. Pero ese silencio dura poco, porque de nuevo alguien dispara su fusil y la guerra resucita.

La escena se enuncia ahora en *presente narrativo*. Todo parece surgir «aquí y ahora» ante el lector, según lo va percibiendo el narrador: «Des boyaux s'enfoncent vers les caves. On y dort, on y veille, on y tire par les soupiraux. Et là, en bas, nous nous mêlons à l'étrange vie sous-marine. Je frôle sans la connaître cette population engloutie». En el interior del refugio ha llegado una orden de atacar antes del amanecer para recuperar treinta casas de Carabanchel. Esta orden implica el riesgo de poder perder la vida. Pero los soldados no se inmutan, y el narrador los compara con el grano que se coge de un granero para la siembra: «Mais rien n'a changé sur leur visage.[...] On puise dans une provision d'hommes. On puise dans un grenier à grains. On jette une poignée de grains pour les semailles». Lo que le interesa es saber por qué estos soldados son capaces de enfrentarse con la muerte sin sucumbir al miedo: «J'interrogerai demain le sergent, mon voisin, s'il revient vivant de son assaut. Je lui

dirai: «*Sergent, pourquoi acceptes-tu de mourir ?*»²³. Pero el fantasma del miedo persiste a pesar de todo, cuando se oyen los disparos de las ametralladoras, y en la mente del narrador cunde el pánico: «Je ne veux pas que la nuit me dépêche sur les épaules, après ce saut dans la tranchée, le poids de l'éventreur. [...] Ah ! si j'avais un fusil !».

Cuando vuelve a reinar la calma, el sargento se va a dormir, porque será el primero en salir junto con el capitán. Los soldados se quedan charlando o jugando al ajedrez. Y el narrador termina el relato imaginando lo que sucederá al día siguiente, cuando suene el despertador. Los hombres se levantarán y harán el gesto de estirarse y luego se dirigirán hacia la salida: «Ils diront quelque chose de simple, comme “beau clair de lune” ou “il fait doux”. Et ils se jetteront dans les étoiles».

6. 3. Tercer artículo: *MADRID*. «Hep ! Sergent ! Pourquoi es-tu parti ?»

El titular y el subtítulo en forma de pregunta dirigida al mismo sargento («Avec tes lorgnons, tes gestes empruntés, ta courtoisie dont tu gratifies jusqu'à l'ennemi que tu nommes “l'adversaire”, veux-tu bien m'expliquer ce que tu peux faire d'un fusil ?» (*Paris-Soir*, 3 juillet 1937, p. 3) insiste sobre el motivo que ha impulsado a un joven bien educado a salir de su casa para venir a luchar en una guerra civil. El final vendrá a dar una respuesta de tipo metafísico al interrogante principal: ¿por qué se puede aceptar *morir* en una guerra?

La *primera parte* gira en torno a la decepción de los soldados cuando se enteran de que el ataque (donde todos habrían podido morir) ha sido anulado por la autoridad militar: «À peine sont-ils en paix, les voilà tous qui se lamentent». El narrador sabe que con ese ataque, si hubiera triunfado, solo se habrían recuperado unos ochenta metros, y esto no habría tenido ninguna repercusión importante en la marcha de la guerra en Madrid. Por otro lado, según la opinión de los compañeros, ninguno habría remontado «cette plongée dans le clair de lune».

La *segunda parte* se detiene en el ritual de la comida fraternal donde los supervivientes van a compartir el pan, los cigarrillos y las sonrisas. El narrador descubre en este ritual de camaradería una gran dignidad: «Le capitaine rompt le pain blanc, ce pain d'Espagne si serré, si nourri de froment, afin que chacun des camarades, ayant tendu la main, en reçoive un bloc embaumé, gros comme le poing, et qui va se changer en vie». La escena tiene un fuerte contenido simbólico de signo cristiano.

La *tercera parte* constituye el núcleo central. Aquí el narrador-testigo se centra en una serie de interrogantes que se plantea en su mente y que están dirigidos al sargento R. Esos interrogantes de alcance ético y moral forman parte, por lo tanto, de la meditación y de la reflexión de la conciencia del narrador. Antes de plantear los interrogantes, el narrador recuerda el despertar del sargento, un hombre condenado a muerte, que sabía que él sería el primero en caer ante las ametralladoras. Pero esto no

²³ A este interrogante profundo se enfrentará Saint-Exupéry en su vuelo arriesgado hacia Arras en 1940, narrado en *Pilote de guerre*

le impidió dormir «tout habillé», «allongé sur un lit de fer». Cuando se acercaron con una vela, para despertarle, fueron sus botas («Godillots énormes, cloutés, ferrés, godillots de cheminot ou d'égoutier. Toute la misère du monde y tenait») las que atraieron su atención. El cuerpo de este hombre estaba cargado de sus «instrumentos de trabajo». Pero el hombre se aferraba a sus sueños. Algo dentro de él le decía que no debía despertar porque pronto iba a conocer el camino que conduce a la muerte. La anulación de la orden de atacar supuso para él recuperar el don de la vida.

A partir de aquí, el narrador-testigo vuelve a emplear el *presente narrativo* porque va a escenificar ante el lector el devenir de sus meditaciones y reflexiones para tratar de encontrar una respuesta a ciertos interrogantes. El primero: «Que fais-tu du don de la vie ?», porque el Sargento R. acaba de recuperar su vida al ser anulado el ataque: «Comment reçoit-on le don de la vie ?».

El segundo interrogante tiene que ver con la pregunta que le estaba dando vueltas en su cabeza desde el día anterior: «Sergent, pourquoi acceptes-tu de mourir ?». Mais cette question est impossible à formuler, je le sais bien. Elle heurterait une pudeur qui s'ignore elle-même mais qui ne pardonnera rien». Entonces va a reformular esa pregunta por medio de esta otra: «Au fond, pourquoi es-tu parti ?»

Aquí empieza la *cuarta parte* del artículo, en la cual, el narrador, poniéndose en el lugar del sargento, va a intentar dar él mismo una respuesta apoyándose en informaciones que este le había referido anteriormente sobre su pasado. El sargento trabajaba como contable en Barcelona, sin ocuparse de la política ni de la guerra. Cuando vio que dos compañeros suyos se habían enrolado en el ejército como voluntarios, su percepción de las cosas cambió. Y cuando se enteró que uno de ellos había muerto cerca de Málaga, entonces un amigo y él decidieron también ir a combatir en la guerra: «On y va ? –“On y va”. Et vous y êtes “allé”».

Se sintió empujado por una llamada imperiosa, por una verdad que no sabría traducir en palabras. Para hacer entender esa misteriosa llamada, el narrador desarrolla entonces un símil: el relato ejemplar de los *patos salvajes* cuando vuelan hacia los territorios donde emigran. Al pasar sobre los patos de las granjas, estos se sienten por un momento empujados a volar también hacia vastos territorios nuevos, pero no consiguen levantar el vuelo. El hombre que se siente atraído por una fuerte llamada, a la que no sabría dar un nombre, necesita hacer un esfuerzo verdadero para no sucumbir al peso de la facilidad. Pero el sargento R. supo responder al impulso de la llamada: «Prêt pour des noces dont tu ignores tout mais auxquelles il faut bien que tu répondes [...] Tu es parti en direction d'un front de guerre dont tu ne savais rien».

El narrador llegará a una *conclusión de signo espiritual* y de *humanismo metafísico* terminando su meditación (en forma de un diálogo aparente) con la revelación de lo que el sargento R. ha podido descubrir esta noche, cuando ha estado cerca de la muerte: «Cette nuit-ci tu étais presque au but. *Qu'as-tu donc découvert en toi qui était*

si près d'apparaître ? [...] Quelles sont les images, sergent, qui gouvernaient ainsi ta destinée, qui valaient pour toi de risquer ton corps dans l'aventure ?».

Lo que el sargento ha descubierto es un personaje que vive dentro de él mismo y al cual no conocía hasta ese momento: «Mais toi brusquement tu as découvert, à la faveur de l'épreuve nocturne qui t'a dépouillé de tout l'accessoire, un *personnage qui vit de toi et que tu ne connaissais point. Tu le découvres grand et ne sauras plus l'oublier. Et c'est toi-même*».

Desde este descubrimiento, que no está unido a los bienes perecederos, el sujeto humano se abre a lo universal y acepta morir por todos los hombres: «Celui-là a ouvert ses ailes qui n'est plus lié aux biens périssables, qui *accepte de mourir pour tous les hommes, qui rentre dans je ne sais quoi d'universel*».

7. Conclusión

Defender la dignidad de la vida y de la muerte del individuo humano, que vale «un imperio» y que no puede ser manipulado ni aplastado por ninguna ideología fanática o totalitaria; cultivar a fondo el sentido de la responsabilidad y de la solidaridad para poder elevarse hacia *lo universal* y *aceptar morir por todos los hombres*, estos serán los valores humanos de los que Saint-Exupéry tomó conciencia ante las experiencias vividas en agosto de 1936 en Barcelona y en abril de 1937 en Madrid, conviviendo con los soldados republicanos en el frente de Carabanchel. El artículo titulado «Hep ! Sergent ! Pourquoi es-tu parti ?» constituye una reflexión y una toma de conciencia de que hay que dar un sentido a la muerte, y por lo tanto a la vida, porque el hombre solo puede existir con autenticidad si acepta como base el problema de la muerte. Sobre la complejidad que implican estos valores cuando se trata de escoger la Paz o de defender la necesidad de la Guerra, Saint-Exupéry volverá a tratar (apoyándose en buena medida en las experiencias vividas en la Guerra de España) en los tres ensayos complementarios que forman el reportaje titulado «La Paix ou la Guerre ?»²⁴ (*Paris-Soir*, octubre de 1938), y cuando tuvo que combatir en 1940 arriesgando su vida en cada vuelo, como ha narrado en *Pilote de guerre* (1942)²⁵.

²⁴ El segundo artículo trata sobre un singular episodio vivido por Saint-Exupéry en el frente de Carabanchel : « Dans la nuit, les voix ennemies d'une tranchée à l'autre s'appellent et se répondent ».

²⁵ En *Pilote de guerre*, insistirá sobre planteamientos que ya había expuesto en sus reportajes sobre la Guerra Civil de España. Así, ante el problema existencial del significado de la *muerte*, aceptada por defender una causa común de alcance universal, afirma lo siguiente: «J'ai appris une grande vérité. La guerre ce n'est pas l'acceptation du risque. Ce n'est pas l'acceptation du combat. C'est, à certaines heures, pour le combattant, l'acceptation pure et simple de la mort» (Saint-Exupéry, 2015: 129). Pero si el individuo humano tiene que morir, «il ne se perd pas, il se trouve» (p. 152).

Por otro lado, el escritor ha reelaborado su relato sobre el sargento R. en el capítulo VIII de *Terre des hommes*²⁶ (1939) introduciendo ciertos matices interesantes que no aparecían en el reportaje publicado en *Paris-Soir*. En ese capítulo, abre el campo de la experiencia vivida a la condición humana en general, al Hombre en su dimensión universal, porque *Terre des hommes* es un libro de tipo autobiográfico, pero es también un libro de reflexión y de argumentación de alcance metafísico. Por eso es interesante comparar el párrafo final en ambos textos.

Para enfrentarse con lo complejo, para encontrar un sentido a las contradicciones que la realidad de la vida nos presenta, Saint-Exupéry ha recurrido con frecuencia al empleo iluminador de imágenes metafóricas, simbólicas, evocadoras o alegóricas que introducen una especie de metamorfosis o de fusión de elementos que sorprenden o fascinan al lector. En nuestro análisis y comentario de los artículos que componen los reportajes de Saint-Exupéry sobre la Guerra Civil española, hemos intentado poner de relieve los aspectos de esa dimensión *literaria* que funciona en los textos de una manera complementaria con la dimensión testimonial. Esta segunda dimensión es orientada desde el punto de vista ético, moral o metafísico que surge de la visión que el escritor o el narrador proyecta sobre el tema tratado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALADRO, Eva (en línea): «[Traducción de] *España ensangrentada y ¿Paz o Guerra?* de Saint-Exupéry». Documento electrónico disponible en https://www.dropbox.com/s/32e7bf78dlhfqjl/saint_exupery.pdf#.
- ARON, Paul (2012): «Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage», *CONTEXTES* 11. Disponible en: <http://contextes.revues.org/5355>.
- BAUDORRE, Pierre (2016): «Saint-Exupéry journaliste», in A. Vircondelet (dir.), *Renaissance de Saint-Exupéry*. París, Éditions Écriture.
- BEA PÉREZ, Emilia (2013): «Simone Weil y la Guerra Civil española. Una participación esperanzada y crítica» *CEFD | Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 27, 52-68. Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/CEFD/article/view/2380>.
- BERNANOS, Georges (2014 [1938]): *Les grands cimetières sous la lune*. París, Points.
- BINNS, Niall (2004): *La llamada de España. Escritores extranjeros en la guerra civil*. Barcelona, Montesinos.
- BOUCHARENC, Myriam & Joëlle DELUCHE [eds.] (2001): *Littérature et reportage*. Limoges, PULIM.
- BOUCHARENC, Myriam (2004): *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*. Villeneuve

²⁶ En el capítulo VIII de *Terre des hommes*, aparece también una información de su estancia en el frente de Madrid, que no figura en los reportajes publicados. Se trata de la visita a una escuela para los soldados que se encontraba muy cerca del frente (Saint-Exupéry, 1974: 178).

d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

- CELADA, Antonio R., Manuel GONZÁLEZ DE LA ALEJA Y Daniel PASTOR GARCÍA [eds.] (2013): *La prensa británica y la Guerra Civil española*. Salamanca, Ediciones Amarú.
- GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva (1992): «Los intelectuales europeos y la guerra civil española». *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, V/5, 239-256.
- GARCÍA SANTA CECILIA, Carlos (2006): «Corresponsal en España», in *Corresponsales en la Guerra de España*. Centro virtual Cervantes. Documento electrónico disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/corresponsales/sta_cecilia.htm.
- GRALL, Xavier (1960): *François Mauriac journaliste*. París, Du cerf.
- HANREZ, Marc [dir.] (1975): *Les écrivains et la guerre d'Espagne*. París, Panthéon Press France.
- JACKSON, Gabriel (1984): *La Guerra Civil española. Antología de los principales cronistas de guerra americanos en España*. Barcelona, Icaria.
- KESSEL, Joseph (1969), *Témoin parmi les hommes, Les Instants de vérité*. París, Plon-Del Duca, tome VI.
- KOLTSOV, Mijail (2009): *Diario de la guerra de España*. Barcelona, BackList.
- LEFEBVRE, Michel (2006): *Kessel, Moral. Deux reporters dans la guerre d'Espagne*. París, Tallandier.
- MARCK, Bernard (2012a): *Antoine de Saint Exupéry: La soif d'exister (1900-1936)*. París, Archipel.
- MARCK, Bernard (2012b): *Antoine de Saint Exupéry: La gloire amère (1936-1944)*. París, Archipel.
- MARQUÉS POSTY, Pierre (2008): *Espagne 1936 correspondants de guerre. L'ultime dépêche*. París, L'Harmattan.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio: (2006): «Un ejército de poetas», in *Corresponsales en la Guerra de España*. Centro virtual Cervantes. Documento electrónico disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/corresponsales/martinezdepison.htm>.
- MORATA SANTOS, Montserrat (2015): «La poesía en el periodismo de Antoine de Saint-Exupéry». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21(1), 131-144.
- MORATA SANTOS, Montserrat (2016a): *Antoine de Saint-Exupéry. Aviones de papel*. Barcelona, Stella Maris.
- MORATA SANTOS, Montserrat (2016b): «Saint-Exupéry, el reportero olvidado de la Guerra Civil Española». *Fronterad, revista digital*, 28/07/2016. Disponible en: <http://www.fronterad.com/?q=14758>.
- NOVIKOVA, Olga (2008): «Las visiones de España en la Unión Soviética durante la guerra civil española». *Historia del Presente*, 11, 9-44.
- ODAERT, Olivier (2008): «Saint-Exupéry et l'Espagne ensanglantée: vers un engagement humaniste». *Aden* 7, 267-283.

- ODAERT, Olivier (2012): «Écrivain et reporter : les enjeux documentaires d'une posture littéraire», in *Fabula / Les colloques, Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*. Disponible en: <http://www.fabula.org/colloques/document1748.php>.
- PRESTON, Paul (2006): «Amenazados, ametrallados e inspirados. Los corresponsales extranjeros en la guerra civil española», in *Corresponsales en la Guerra de España*. Centro virtual Cervantes. Documento electrónico disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/corresponsales/ppreston.htm>.
- PRESTON, Paul (2011a): *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*, Barcelona, Debolsillo.
- RAMÍREZ ORTIZ, Tomás (2014): *Antoine de Saint-Exupéry en la guerra civil española y en Rusia*. Prólogo de Domingo del Pino Gutiérrez. Antequera, ExLibric.
- RAYNAL, Claude [éd.] (1956): *Antoine de Saint-Exupéry. Un sens à la vie*. París, Gallimard.
- RONDINEAU, Claire: «Hommage à Saint-Exupéry, journaliste de l'ombre». *Le Figaro*, 31/07/2014. Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/07/31/03005-2014-0731ARTFIG00355-hommage-a-saint-exupery-journaliste-de-l-ombre.php>.
- SANZ DE SOTO, Emilio (1997): «Des créateurs contre la barbarie. Les écrivains et la guerre d'Espagne». *Le Monde Diplomatique*, abril, 26-27. Disponible en: http://www.monde-diplomatique.fr/1997/04/SANZ_DE_SOTO/4705.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1939): *Terre des hommes*. París, Gallimard, Folio.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1943): *Lettre à un otage*. Québec, La Bibliothèque électronique du Québec (Classiques du 20ème siècle. Version 1.0).
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1975): *Carnets*. París, Gallimard (Collection Blanche).
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1994): *Œuvres complètes I*. París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (2015): *Pilote de Guerre*. París, Gallimard (Folio).
- TASSEL, Alain (2008): «Poétique du reportage dans *Témoin parmi les hommes* (1956-1969) de Joseph Kessel». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 108 (4), 913-929.
- VIRCONDELET, Alain (2012): *Saint-Exupéry. Histoire d'une vie*. París, Flammarion.
- VIRCONDELET, Alain [dir.] (2016): *Renaissance de Saint Exupéry - Le pilote - L'écrivain - L'homme*. París, Éditions Écriture.
- WEIL, Simone (1960): *Écrits historiques et politiques. 1. Première partie : histoire*. París, Gallimard (Espoir).

La ansiedad lingüística en el aprendizaje del francés en alumnos de Enseñanza Secundaria Obligatoria

Laurane Jarie

Carlos Salavera

M^a Pilar Teruel

M^a Jesús Salillas

Universidad de Zaragoza

lauranejarie@msn.com

salavera@unizar.es

pteruel@unizar.es

salillas@unizar.es

Resumen

Actualmente, los sistemas educativos europeos, conscientes de la necesidad de saber idiomas, están desarrollando programas bilingües e incluso plurilingües, promoviendo con ello la investigación en el ámbito de la enseñanza y del aprendizaje de las lenguas extranjeras. En los estudios recientes se insiste de forma muy especial en los aspectos afectivo-emocionales, destacando sobre todo la ansiedad lingüística. El presente estudio, de metodología selectiva *ex post facto*, tiene como principal objetivo medir, con la versión española de la escala FLCA (Pérez y Martínez, 2001), los niveles de ansiedad lingüística de 519 alumnos de la Comunidad Autónoma de Aragón (España) de 1º a 4º de Secundaria en el estudio de la lengua extranjera francés. Los resultados obtenidos muestran la existencia de diferencias estadísticamente significativas entre chicos y chicas, es decir según el género, así como según la modalidad de enseñanza del francés (optativa/bilingüe) y según la existencia o no de refuerzo en el estudio del idioma.

Palabras clave: Ansiedad lingüística. Francés lengua extranjera. Educación bilingüe. Género. Edad.

Abstract

Currently, European education systems, aware of need to know how to use languages, are developing bilingual and even multilingual programs, thus promoting research in the field of teaching and learning of foreign languages. In recent studies, the affective-emotional aspects are emphasized, especially linguistic anxiety. The main objective of the present study is to measure the levels of linguistic anxiety of 519 students in Aragon (Spain) with the Spanish version of the FLCA scale (Pérez and Martínez, 2001). From 1st to 4th of

* Artículo recibido el 26/11/2016, evaluado el 19/01/2017, aceptado el 15/03/2017.

Secondary in the study of the French foreign language. According to the statistic the results show significant differences between boys and girls, depending on the gender, the teaching method of French (elective / bilingual) and the support, or not, in the study of the language
Key words: Linguistic anxiety. French foreign language. Bilingual education. Gender. Age.

Résumé

Actuellement, et face à la nécessité de savoir employer les langues étrangères, les systèmes éducatifs européens mettent en place des programmes bilingues et même multilingues, favorisant ainsi la recherche dans le domaine de l'enseignement et l'apprentissage des langues étrangères. Les dernières études insistent sur l'importance des facteurs affectifs, tout particulièrement de l'anxiété langagière. Cette étude, de méthodologie sélective *ex post facto*, a pour principal objectif de mesurer, avec la version espagnole de l'échelle FLCA (Perez et Martinez, 2001), les niveaux d'anxiété langagière de 519 élèves de la Communauté autonome d'Aragon (Espagne) de la 6^e à la 3^e dans leur étude du français langue étrangère. Les résultats montrent l'existence de différences statistiquement significatifs entre les garçons et les filles, selon le mode de l'enseignement du français (en option / bilingue) et en fonction de la présence ou l'absence de renforcement dans l'étude des langues.

Mots clé : Anxiété Langagière. Français langue étrangère. Éducation Bilingue. Genre. Âge.

0. Marco teórico

En el contexto europeo, internacional y globalizado en el que nos encontramos, es indiscutible que el aprendizaje de lenguas extranjeras resulta absolutamente necesario y, para favorecer este aprendizaje, se han implantado prácticamente en toda Europa desde los últimos años 90 los denominados programas bilingües y plurilingües. En España, la introducción del bilingüismo en lengua extranjera comienza en 1996 y en la Comunidad Autónoma de Aragón, concretamente el programa de bilingüismo español-francés se pone en marcha en 1999 (año en el que se asumen las competencias en materia educativa) con la creación de las Secciones bilingües español-francés en 8 Institutos de Educación Secundaria. Unos años más tarde, en el curso 2006-2007 se crean las primeras escuelas con programa bilingüe español-francés desde la etapa de Educación Infantil (Salillas, 2013:156). La aparición de estos programas innovadores ha contribuido a desarrollar una profunda reflexión sobre la enseñanza y el aprendizaje de las lenguas extranjeras, de tal modo que en los últimos años las investigaciones en el campo de la didáctica de las lenguas han abierto sus fronteras a la Psicología emocional y positiva con el fin de mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje de las mismas. La utilización de una lengua extranjera supone la movilización de diversas habilidades complejas por parte del alumno. En efecto, los estudiantes deben generar un enunciado –coherente desde su cosmovisión– mediante un instrumento lingüístico codificado que está, fonológicamente, gramaticalmente y culturalmente alejado del que usan de manera habitual. Para emplear un idioma ex-

tranjero y realizar el acto de comunicación, los alumnos deben activar procesos cognitivos para poder tratar la información, pero igualmente deben movilizar factores emocionales como por ejemplo la motivación, el deseo y la empatía. Así pues, la dimensión emocional es una variable clave en educación (Serrano, Delgado y Escolar-Llamazares, 2016) y también en el uso de los idiomas extranjeros (Arnold y Brown, 2000; Jarie, 2016). Marcos-Llinás (2007) establece la importancia de las emociones en el rendimiento educativo, ratificando que las posibles diferencias en el nivel de aprendizaje se deben, en parte, a la influencia de la afectividad en la adquisición de la LE y que altos niveles de ansiedad dificultan tanto el aprendizaje como la puesta en práctica de los conocimientos. En su artículo, cuyo objetivo era analizar la función que desempeñan las variables afectivas de la ansiedad, las actitudes y la motivación sobre el rendimiento académico, comprobó la existencia de correlaciones estadísticamente significativas entre las diferentes variables. En los años 1980 varios investigadores comenzaron a estudiar el constructo de “ansiedad lingüística”, o “language anxiety”, que se entiende como un tipo de ansiedad debida al aprendizaje o al uso de otro idioma. Se distingue de la ansiedad general (Gardner y MacIntyre, 1991), ya que viene causada por una situación particular, la del aprendizaje y empleo de una lengua extranjera (LE). Horwitz, Horwitz y Cope (1986: 126) pioneros en el descubrimiento de la ansiedad lingüística, la definen como:

Un fenómeno complejo, distinto de la ansiedad general, que se relaciona con el auto-concepto, las creencias, los sentimientos y los comportamientos que aparecen en una clase de idioma y que provienen de la unicidad del proceso de aprendizaje de idioma, puede provocar comportamientos específicos relacionados con la clase, un bloqueo.

En los estudios de Horwitz, Horwitz y Cope (1986) se plantea la hipótesis según la cual la utilización de una lengua extranjera implica factores emocionales positivos o negativos que pueden afectar al proceso de aprendizaje y al rendimiento en la lengua extranjera en cuestión. Uno de los factores determinantes es precisamente el de la ansiedad lingüística:

La ansiedad lingüística es la aprensión experimentada frente a una situación que requiere el uso de una segunda lengua extranjera con la cual el individuo no dispone de todo su potencial comunicativo [...] lo que provoca la propensión de los individuos a reaccionar de forma nerviosa cuando hablan, escuchan, leen o escriben en este otro idioma (MacIntyre, 1999 : 5).

A partir de este planteamiento, Horwitz, Horwitz y Cope elaboraron y validaron un cuestionario que permitió demostrar la magnitud de la influencia de este factor en el aprendizaje de una lengua extranjera en un contexto académico, que se dife-

rencia del contexto natural o social-espontáneo (Horwitz, 2001). Este constructo de ansiedad lingüística aparece sobre todo relacionado con las tareas comunicativas, es decir, a la hora de hablar, expresarse e interactuar en el idioma –habilidades comunicativas bien definidas en el Marco Común de Referencia para las Lenguas– (Delicado, 2011). Estas competencias se pueden considerar como uno de los pilares del aprendizaje y del uso real de un idioma: “la esencia del aprendizaje de una lengua extranjera es la transmisión de mensajes conversacionales apropiados y personalmente significativos a través de sistemas fonológicos, sintácticos, semánticos y sociolingüísticos que no dominan” (Young, 1999: XII).

Conviene señalar la pluralidad consubstancial al constructo de ansiedad lingüística así como su complejidad (Dewaele, 2007). Este constructo psicológico, a pesar de la implantación de nuevas metodologías educativas dentro del marco de las enseñanzas de idiomas en Europa, sigue generalizándose en las personas y sigue provocando un déficit en el dominio de las lenguas extranjeras por parte de los ciudadanos europeos, déficit que no cesa de aumentar, lo que hace de su estudio una necesidad educativa actual. Según los últimos estudios realizados (Arnaiz y Guillén, 2013; Hasan y Fatimah, 2014; Marzec-Stawiarska, 2015; Zimny, 2014) se puede afirmar que la ansiedad lingüística consiste en la aparición de una emoción negativa a la hora de hablar o utilizar un idioma extranjero, que afecta al rendimiento en la lengua extranjera y en su uso. La ansiedad lingüística se convierte así en uno de los mayores obstáculos para el aprendizaje de idiomas y supone un reto importante en la actualidad tanto para los profesores de lenguas extranjeras como para los investigadores en este campo (Ling, Hung y Huang, 2014; Machida y Dalsky, 2014; Mejía, 2014; Torres y Turner, 2015). En estudios anteriores se ha podido establecer que la ansiedad lingüística consiste en la aparición de una emoción negativa, definida como ansiofobia. A la hora de hablar o tratar un idioma extranjero, los sujetos que padecen esta situación asocian la clase de idiomas a un entorno nocivo, lo que implica que, una vez la asociación hecha, los sujetos siempre padecerán ansiedad lingüística al tratar con el idioma (Baran-Lucarz, 2014; Lee, 2016). Es, por lo tanto, un fenómeno asociativo y repetitivo que Tóth (2008) insiste en definir como la combinación de la aprensión a la comunicación y de una autoevaluación negativa por parte del sujeto sobre su eficacia en la LE. En otros términos, el sujeto vive el uso de la LE como una tarea “metacognitiva”, que le priva de su capacidad de comunicación en su lengua materna y “le obliga a expresarse con un instrumento que no domina” Tóth (2008:58). Esta asociación hace que los alumnos vean el acto de comunicación en LE como un reto casi inalcanzable que puede provocar, si se atreven a comunicar, un cambio por parte de los otros interlocutores en la manera de percibir al propio sujeto. En otras palabras, el sujeto percibe una pérdida de su imagen como persona subjetiva al no poder hablar en su idioma materno, y el temor a la pérdida o al deterioro de su identidad (Goffman, 1970) afecta a la autoestima y sube los niveles de ansiedad lingüística, como en

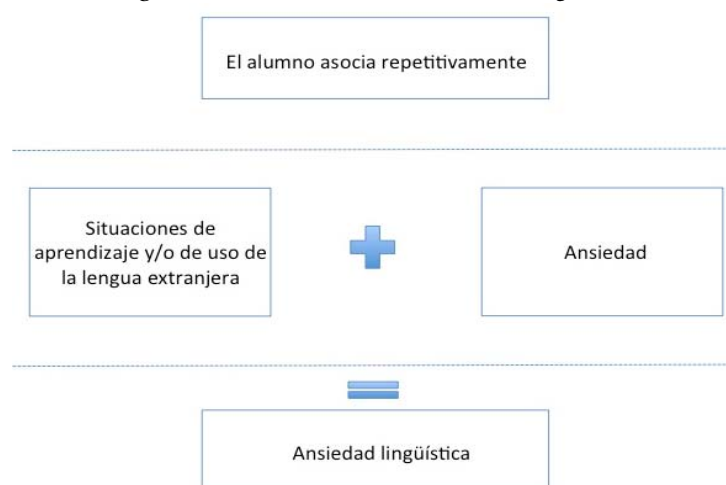
un círculo vicioso que dificulta e incluso llega a impedir la comunicación en la LE (Arnaiz y Guillén, 2013; Gocer, 2014).

Existe, dentro de la ansiedad lingüística, la ansiedad específicamente comunicativa que impide la comunicación oral en la LE. Se sabe que los estudiantes tienen niveles de ansiedad lingüística más altos frente a situaciones de expresión y comprensión oral y que esta se concreta en el rechazo a comunicar en el idioma (Liu y Jackson, 2008). Las destrezas escritas también tienen importancia, sin embargo no tienen el mismo peso en el grado de implicación personal de los sujetos en la tarea, lo que explica que dentro de la ansiedad lingüística existan variaciones según las competencias desarrolladas (Elkhafafi, 2005). Igualmente, conviene subrayar el hecho de que el ejercicio de expresión oral también se caracteriza por ser potencialmente ansiógeno para los alumnos debido no solo a la pérdida de identidad que padecen, sino también a la artificialidad del proceso de comunicación (Rubio, 2000, 2002). En efecto, en clase de idioma extranjero aparece un problema característico: los alumnos, además de poder sentirse incompetentes con este nuevo instrumento de comunicación, se ven privados de la posibilidad de relacionarse en su idioma nativo y habitual (Marins de Andrade y Ojeda, 2010), lo que puede provocar una situación que atenta contra su autoestima y su creatividad, hasta bloquear el aprendizaje y en la que se van a percibir como ineficaces, sobre todo en el período de la adolescencia (consideraciones evolutivas). La posibilidad para todo individuo de poder comunicarse con otros sujetos con un código compartido y dominado constituye una necesidad humana gregaria. Cuando se le niega a uno su recurso lingüístico, se le quita una parte de su “identidad” y se corre el riesgo de provocar una reacción emocional ansiógena (Arnold, 2006).

Según los estudios de Delicado (2011), Gulmez (2012) y Marzec-Stawiarska (2015), los alumnos de una LE o escolarizados en centros bilingües y de entre 13 y 19 años son muy propensos a padecer ansiedad lingüística, puesto que la utilización de la LE debe convertirse para ellos en algo habitual, ya sea como contenido en sí (en la propia asignatura de lengua extranjera) o como recurso lingüístico de transmisión de saberes o contenidos de otras materias (en las denominadas disciplinas no lingüísticas impartidas en lengua extranjera). Analizar este fenómeno adquiere todavía más sentido cuando se sabe que los estudiantes que han tenido una inmersión precoz –en Educación Infantil o Primaria– tienen menos ansiedad lingüística que los estudiantes que han tenido una inmersión tardía –ESO o Bachillerato– (Ó Muirheartaigh y Hickey, 2008). Dicha ansiedad lingüística se manifiesta concretamente como el miedo de un individuo en el momento de realizar una tarea, un acto de comunicación en la LE. Es “el temor o la aprensión que surgen cuando un alumno tiene que realizar una actuación en su segunda lengua o en una lengua extranjera” (Gardner y MacIntyre, 1991: 268).

La ansiedad lingüística es un constructo y una realidad medible mediante la escala FLCAS (del inglés *Foreign Language Classroom Anxiety*), elaborada para medir los niveles de ansiedad ante el aprendizaje y uso de la lengua extranjera y elaborada por Horwitz y Cope en 1986. La escala FLCAS está compuesta por 33 ítems de los cuales 20 están relacionados exclusivamente con las competencias orales (expresión y comprensión) y los 13 ítems restantes se centran sobre la ansiedad general frente al aprendizaje de la LE. En esta escala no se encuentran ítems relacionados con las competencias escritas (Pérez y Martínez, 2000-2001).

Figura 1. El nacimiento de la ansiedad lingüística



1. Metodología

1.1. Objetivos

La presente investigación se plantea como un estudio de diagnóstico que pretende:

- Medir el nivel de ansiedad lingüística en alumnos de Secundaria (1º a 4º de ESO) en la asignatura de *Francés lengua extranjera*, con el fin de poder proponer un primer diagnóstico en Aragón (España) dentro de esta etapa educativa, incluyendo las variables relativas al curso y la edad.

- Averiguar si existen diferencias en los niveles de ansiedad lingüística según el género, la modalidad de enseñanza del francés (optativa / bilingüe) y si los alumnos tienen algún tipo de dominio previo.

1.2. Metodología y diseño

Dentro de la metodología cuantitativa, nos orientamos hacia un método de tipo selectivo. Este método es una estrategia de investigación que pretende describir tanto el estado de una variable en la muestra como las relaciones entre las variables sin que estén manipuladas de forma directa por el investigador, sino que este último las controla a través de la selección de los sujetos. En esta investigación, se ha utilizado

una metodología selectiva o ex post-facto (diseño prospectivo complejo) para poder estudiar la variable de ansiedad lingüística en el entorno natural de la muestra y posteriormente estudiar la relación que pueda existir con otras variables.

1.3. Participantes

La muestra está compuesta por 519 alumnos de 1º de ESO hasta 4º de ESO, con un porcentaje total de 51,3% de mujeres y 48,7% de varones. Todos los participantes provienen de Institutos de Enseñanza Secundaria de la Comunidad Autónoma de Aragón (dos de Zaragoza capital y tres de Huesca capital). Ninguno de los alumnos participantes se encuentra en programas educativos especiales como pueden ser: programas de aprendizaje básico, programas de diversificación curricular o programas de altas capacidades.

Detalladamente, la muestra se compone de un grupo de sujetos de 1º de ESO de $n=130$, con un 46,9% de alumnos con francés segunda lengua extranjera y un 53,1% de alumnos con francés en programa bilingüe. En 2º de ESO la muestra es de $n=130$, con un 46,9% de alumnos con francés segunda lengua extranjera y un 53,1% de alumnos con francés en programa bilingüe. Un grupo de alumnos de 3º de ESO de $n=128$, con un 47,7% de alumnos con francés segunda lengua extranjera y un 52,3% de alumnos con francés en programa bilingüe. Y en 4º de ESO una muestra de $n=131$, con un 48,9% de alumnos con francés segunda lengua extranjera y un 51,1% de alumnos con francés en programa bilingüe.

1.4. Instrumentos

Para la medición de la variable independiente de la ansiedad lingüística, el instrumento empleado ha sido la versión española de la escala FLCAS, para medir los niveles de ansiedad ante el aprendizaje y uso de la lengua extranjera y elaborada por Horwitz y Cope en 1986. Como ya se ha señalado, la escala FLCAS está compuesta por 33 ítems y en esta escala no se encuentran ítems relacionados con las competencias escritas. Con relación a su fiabilidad y su validez esta escala obtuvo, por una parte, una consistencia de .93 y, por otra parte, una correlación test-retest obtenida en un intervalo de ocho semanas de .83 (Horwitz 1986). La versión española que se ha utilizado en el presente trabajo fue elaborada por Pérez y Martínez en 2000-2001. En esta versión los ítems fueron adaptados al sistema educativo español lo que explica algunas modificaciones que fueron justificadas y validadas por sus autores. La versión española de la FLCAS se considera como un instrumento fiable y válido con una consistencia interna de .89 y una correlación test-retest (en un intervalo de ocho semanas) de .90 (Pérez y Martínez, 2000-2001). En el presente estudio el valor del coeficiente alpha de Cronbach obtenido fue de $\alpha=.88$. La escala calcula el nivel de ansiedad de los alumnos frente al aprendizaje y uso de una LE mediante la suma de las puntuaciones obtenidas en los 33 ítems. Cada uno de los ítems se debe valorar según una escala de Likert con puntuaciones comprendidas entre 1 (totalmente de acuerdo) y 5 (totalmente en desacuerdo).

1.3. Procedimiento y análisis de datos

Para la elaboración más práctica de este trabajo se han seguido los pasos siguientes: En primer lugar, se formalizó oficialmente la participación en la investigación de cinco Institutos de Enseñanza Secundaria de la Comunidad Autónoma de Aragón. A continuación, se realizó un listado indicando la población seleccionada para la investigación, se solicitó la autorización de los padres y se pasó el instrumento de medida correspondiente (FLACS). Se trataron y analizaron los datos mediante el software estadístico *SPSS 23.0* para Windows. Se aplicaron tratamientos estadísticos descriptivos para entender el comportamiento de las variables en la muestra, así como análisis inferenciales de comparación de medias (T-Student, Anova de un factor). Finalmente, considerando las aportaciones de la revisión teórica, se interpretaron los resultados estadísticos obtenidos.

2. Resultados

Insistimos en que la variable predictora de la ansiedad lingüística se medía con la versión española de la escala *Foreign Language Classroom Anxiety* y con un rango de puntuación comprendido entre 33 y 165, considerando de 33 a 79 una ansiedad baja, de 80 a 117 una ansiedad normal y de 118 a 165 una ansiedad alta (Pérez y Martínez, 2000-2001).

En primer lugar, y en lo que concierne al objetivo que consistía en medir el nivel de ansiedad lingüística en los alumnos de 1º hasta 4º de ESO, se ha podido constatar, mediante el estudio estadístico descriptivo, que los participantes han obtenido resultados en la escala entre 43 y 151, es decir, en los tres niveles posibles de ansiedad lingüística. Se puede apreciar cierta diversidad en cuanto a las puntuaciones obtenidas en la muestra. El valor de la desviación típica $\sigma=27,240$ ($\sigma=741,995$) indica, pues, un cierto grado de dispersión de la puntuación respecto a su media ($\bar{X}=85,36$). Igualmente, se constata que el valor medio de las puntuaciones se encuentra en el rango de ansiedad lingüística normal, ya que la media es de 85,36. La mitad de los participantes en la investigación tienen ansiedad lingüística baja, ya que el valor de la mediana es de 78,00. Por otra parte, un 75% de los sujetos han obtenido puntuaciones entre 43 (43, siendo el valor mínimo obtenido en la muestra y en esta escala) y 102 ($Q3=102$), lo que permite concluir que la mayoría de los sujetos se encuentran en los rangos de ansiedad lingüística baja o ansiedad lingüística normal. De este 75%, un 25% de los participantes ha tenido puntuaciones entre 43 y 67 ($Q1=67$), es decir, ansiedad lingüística baja.

Por otra parte, y con relación al segundo objetivo, se decidió aplicar pruebas de comparación de medias para considerar las diferencias en los niveles de ansiedad lingüística según: el curso educativo (tabla 1), el género (tabla 2), la modalidad (tabla 3), el dominio previo –clases fuera del centro– (tabla 4) y la edad (tabla 5). En cuanto a la comparación de los niveles de ansiedad lingüística según el curso educativo, la prueba Anova de un factor permite señalar que no existen diferencias estadísticamente

te significativas en los niveles de ansiedad lingüística según los diferentes cursos. Asimismo, se puede observar que existe poca variación entre los valores de las medias en los diferentes cursos. Efectivamente, las medias en ansiedad lingüística están comprendidas entre 84.84 para 2º de ESO y 86.27 para 1º de ESO. Este resultado nos aporta un nuevo dato para comprender con mayor precisión el constructo de ansiedad lingüística en los sujetos escolarizados en la Educación Secundaria Obligatoria, según las medias obtenidas, el valor de la desviación típica y el p-valor podemos afirmar que, en el caso de nuestra investigación, los sujetos de entre 1º y 4º de ESO obtienen valores similares en el constructo de ansiedad lingüística.

Tabla 1. Comparativa de la ansiedad lingüística según los cursos

Ansiedad lingüística	1º	2º	3º	4º	p-valor (Anova de un factor)
Media	86.27	84.84	85.08	85.26	ns
Desviación estándar	27.981	27.107	27.309	28.708	

Como ya se ha indicado, también se decidió aplicar pruebas de comparación de medias para observar las diferencias en los niveles de ansiedad lingüística según el género. En esta prueba contamos con un total de 48,6% de varones y 51,4% de mujeres. Los chicos obtienen una media más baja ($\bar{X}=80,53$) que la chicas ($\bar{X}=89,94$) en las puntuaciones en la variable de ansiedad lingüística. Igualmente, los valores en la desviación típica indican que existe más dispersión en las puntuaciones de las chicas ($\sigma=27,67$) que en las de los chicos ($\sigma=25,966$) con relación a su media. La prueba T-Student ($p < 0,001$) permite concluir que existen diferencias estadísticamente significativas entre las mujeres y los hombres en los niveles de ansiedad lingüística, siendo las chicas las que poseen unos niveles más altos.

Tabla 2. Comparativa de la ansiedad lingüística según género

	Varón	Mujer	p-valor (Prueba T-Student)
N	251	265	< 0,001
Ansiedad lingüística media	80,53	89,94	
Desviación estándar	25,966	27,672	

A continuación, se presentan los resultados de la prueba T-Student de comparación de medias en la variable de ansiedad lingüística según la modalidad de enseñanza del francés: asignatura optativa (segunda lengua extranjera) y en programa bilingüe. En esta prueba contamos con 49,3% participantes en la modalidad optativa y 57,7% en la modalidad bilingüe. Se observa que el grupo de sujetos en modalidad optativa obtiene una media más alta de $\bar{X}=92,26$ en la variable de ansiedad lingüística mientras que el grupo en bilingüe obtiene una media de $\bar{X}=78,55$. Podemos concluir,

mediante la prueba de significación, que existen diferencias estadísticamente significativas entre los niveles de ansiedad lingüística entre los participantes con la lengua francesa como asignatura optativa y como asignatura en programa bilingüe ($p < 0,001$). Por lo tanto, los niveles de ansiedad lingüística de los alumnos varían según la modalidad de enseñanza del francés, teniendo menos ansiedad lingüística los alumnos en programa bilingüe francés.

Tabla 3. T-Student: ansiedad lingüística / modalidad (optativa/bilingüe)

		Optativa	Bilingüe	p-valor (Prueba T-Student)
Ansiedad lingüística	N	254	261	< 0,001
	Media	92,26	78,55	
	Desviación estándar	29,492	22,976	

Por otra parte, se han incluido también en el estudio variables relativas a si el alumno acude a clases de francés fuera del centro educativo, así como la edad. Con respecto a la variable clases de francés fuera del centro y ansiedad lingüística, se puede afirmar que también existe una diferencia estadísticamente significativa entre los sujetos que acuden a clases $p < 0,001$. El grupo de alumnos que acuden a clases de francés fuera del centro obtiene una media más baja ($\bar{X}=68,17$) en la variable de la ansiedad lingüística que los alumnos que no acuden a clases ($\bar{X}=86,61$).

Tabla 4. T de Student: ansiedad lingüística / clases de francés fuera del centro

		Clases de francés fuera del centro	SÍ	NO	p-valor (Prueba T-Student)
Ansiedad lingüística	Media		68,17	86,61	< 0,001
	Desviación estándar		20,67	27,281	

Estos resultados nos permiten afirmar que a mayor exposición a la lengua extranjera (en este caso el francés), menor ansiedad lingüística experimentan los alumnos, ya que el factor de familiarización o habituación ayuda en el vínculo con el idioma. Porcher (2004) insiste en que el factor tiempo (a menudo considerado como un simple dato) resulta determinante para poder alcanzar unos resultados satisfactorios en lengua extranjera. De ahí, a nuestro juicio, la importancia de los programas bilingües en los que se aumentan de forma considerable las horas destinadas a la lengua extranjera en cuestión.

A continuación, se compararon los niveles de ansiedad lingüística según la edad de los participantes. Mediante una prueba ANOVA de un factor, se observó que los participantes han obtenido medias bastantes similares en la variable de ansiedad lingüística con relación a la edad. Todas las medias se encuentran en un rango de entre 83,15 y 87,09. Sin embargo, los participantes de 15 años han sacado la media más alta con un 87,09, seguido por los alumnos de 13 años ($\bar{X}=86,15$), de 12 años

(\bar{X} =84,51), de 16 años (\bar{X} =84,25) y de 14 años (\bar{X} =83,15). Con relación a los valores en la desviación típica se puede constatar que la mayor dispersión en las puntuaciones se encuentra en el estrato de los alumnos de 15 años con una desviación típica de σ =30,443. El p-valor, indica que no existen diferencias estadísticamente significativas en las puntuaciones en la variable ansiedad lingüística y los grupos de edades que componen la muestra.

Tabla 5. ANOVA: ansiedad lingüística / edades

	Media cuadrática	F	p- valor (Anova de un factor)
Entre grupos	50,836	0,68	ns
Dentro de grupos	746,044		
Total			

Figura 2. Gráfico de línea: ansiedad lingüística / edad

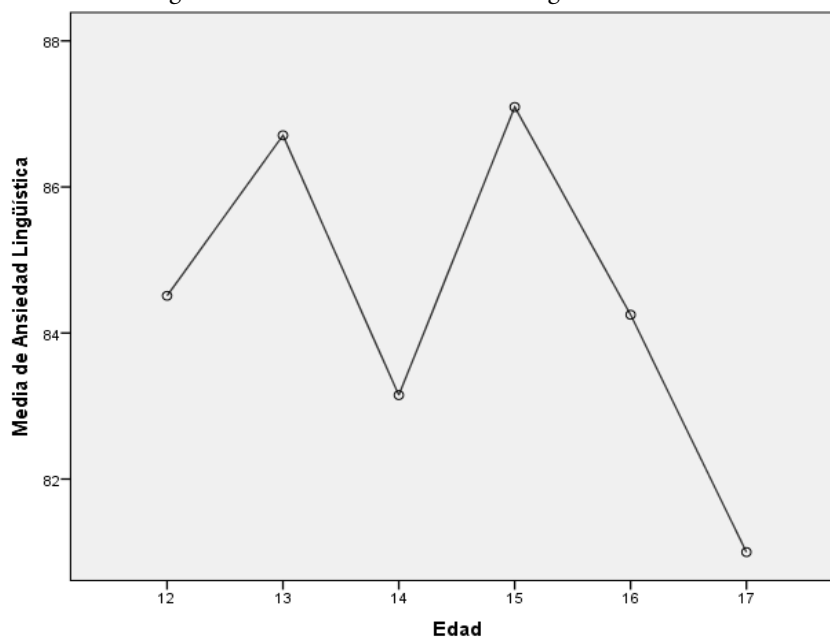


Figura 3. Diagramas de cajas: ansiedad lingüística / género

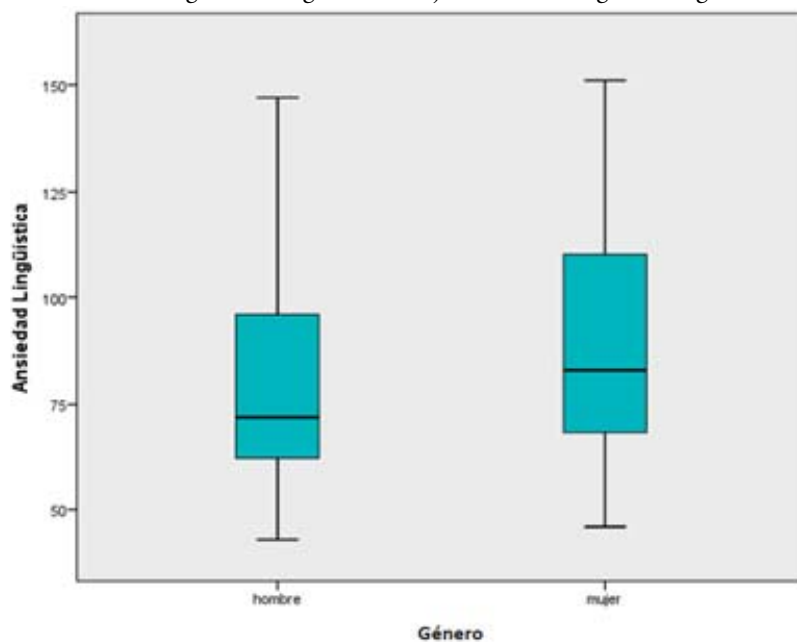
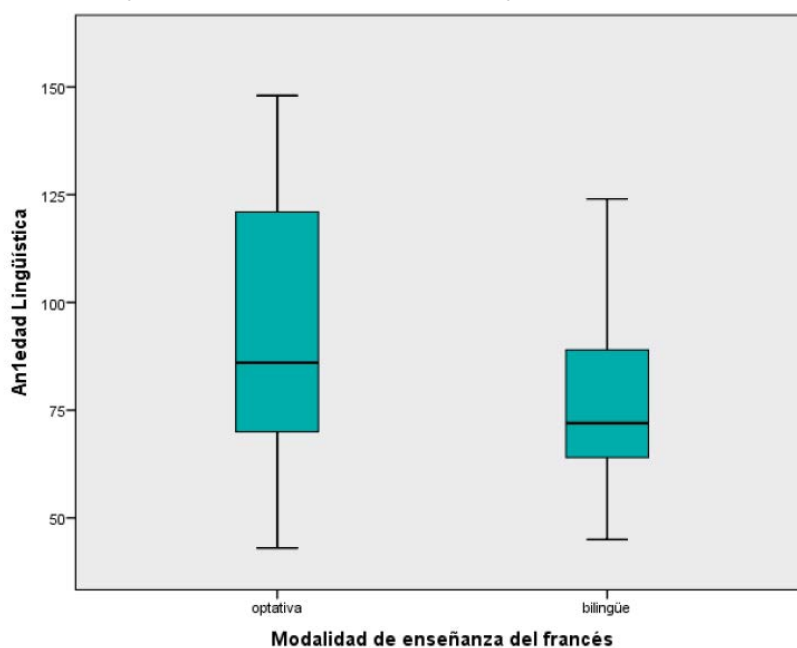


Figura 4. Gráfico de línea: ansiedad lingüística / modalidad



En definitiva, y con relación a nuestro objetivo principal, que consistía en medir la ansiedad lingüística en los alumnos de 1º hasta 4º de ESO, se pueden resumir los siguientes resultados:

- No existen diferencias estadísticamente significativas en los niveles de ansiedad lingüística según el curso educativo.

- No existen diferencias estadísticamente significativas en los niveles de ansiedad lingüística según la edad de los participantes en nuestra muestra.
- Existen diferencias estadísticamente significativas entre los niveles de ansiedad lingüística de los chicos y de las chicas, teniendo las chicas niveles más altos de ansiedad lingüística. Esta diferencia entre chicos y chicas en ansiedad lingüística es igualmente estadísticamente significativa según la modalidad de enseñanza y curso.
- Existen diferencias estadísticamente significativas en los niveles de ansiedad lingüística entre los alumnos en la modalidad programa bilingüe francés y los alumnos con la optativa francés segunda lengua extranjera. Los alumnos de la asignatura optativa sacan puntuaciones más altas en ansiedad lingüística y los alumnos en programa bilingüe obtienen puntuaciones más bajas.
- Existen diferencias estadísticamente significativas en los niveles de ansiedad lingüística entre los alumnos que acuden a clases de francés fuera del centro y los alumnos que no acuden a clases. Los alumnos que no acuden a clases tienen puntuaciones más altas en la variable ansiedad lingüística.

3. Análisis de los resultados

La ansiedad lingüística en los estudiantes constituye un obstáculo importante en el aprendizaje de las segundas lenguas y lenguas extranjeras (Horwitz, 2001; Gregersen y Horwitz, 2002). Delicado (2011:29) pone de relieve que la ansiedad lingüística es uno de los factores más determinantes en el aprendizaje de la lengua inglesa y propone un análisis literario de la obra *El viaje del inglés*, de Carme Riera, donde plantea un estudio psicológico de los personajes con la intención de definir la sensación de ansiedad que “demasiados sienten al estar en contacto con otras lenguas”.

En lo que concierne al primer objetivo, la ansiedad lingüística relacionada con el curso y la edad, se puede señalar que la ansiedad lingüística es un problema extenso que afecta a cada uno con sus peculiaridades, está presente en todas las culturas y suele ser más perjudicial para los individuos de entre 13 y 19 años, ya que tienen puntuaciones más altas en ansiedad lingüística (Liu y Jackson, 2008). El curso y la edad parecen, pues, marcarse como factores clave. Efectivamente, en su estudio Krashen (1983) demostró que la edad es un factor que influye en los niveles de ansiedad lingüística, teniendo los jóvenes adultos y adolescentes niveles más altos que los niños más pequeños (Arnaiz y Guillén, 2013; Liu y Jackson, 2008; Martínez Agudo, 2013; Pizarro y Josephy, 2011; Zimny, 2014). En la presente investigación, los niveles de ansiedad lingüística obtenidos por los alumnos han sido más altos en los cursos de 1º y 4º de ESO. Por edades, la media más alta se encontró en la edad de 15 años, seguido por los de 13 años, los de 12 años, los de 16 años y, para terminar, los de 14 años. Estos resultados indican que los alumnos escolarizados en Educación Secundaria

Obligatoria con edades de entre 12 y 16 años obtienen puntuaciones medias en Ansiedad Lingüística.

Estos datos y resultados corresponden con los encontrados en el estudio llevado a cabo por Caridad y Ocerin, Amar y Holgado-Sáez en 2015, con universitarios españoles con segunda lengua extranjera alemán. La misma constatación se encuentra en los resultados de Marzec-Stawiarska (2015). Por otra parte, en 2012, los resultados de Arnaiz y Guillén (obtenidos de una muestra de 216 universitarios españoles de inglés) mostraron que los estudiantes universitarios de cursos más bajos tenían niveles de ansiedad lingüística más alta, es decir, en este caso cuanto menor era el curso, más niveles de ansiedad lingüística se encontraba. Otros estudios revelaron que los adultos tienen niveles de ansiedad lingüística más altos que los adolescentes (Delicado, Agudo, Ferreira da Silva y Cimbrenio, 2009; Hsiao y Chiang, 2011).

Con relación al segundo objetivo, al comparar los niveles de ansiedad lingüística según el género, en nuestro estudio, las mujeres han obtenido una media más alta que los hombres en ansiedad lingüística. En los niveles de ansiedad situacional existen diferencias estadísticamente significativas entre las mujeres y los hombres. El estudio de Bekleyen (2001), al igual que el de Salehi y Marefat (2014), subraya que las mujeres tienen más ansiedad lingüística que los hombres ($p < 0,001$). Es lo que se pone de manifiesto también en la investigación de Marzec-Stawiarska (2015), donde las mujeres participantes en el estudio experimentaron un mayor estrés al hablar que los varones (estadísticamente significativo). Sin embargo, en otras investigaciones, se han obtenido resultados diferentes. En efecto, en el trabajo de Hussain, Shahid y Zaman (2011), realizado con una muestra de varones y mujeres estudiantes de décimo grado en escuelas secundarias públicas de diferentes distritos de la provincia de Punjab de Pakistán, los resultados, estadísticamente significativos, fueron que las mujeres tenían niveles menores de ansiedad lingüística frente a los hombres. Por su parte, el estudio de Hasan y Fatimah (2014) señala que los hombres experimentaban significativamente más ansiedad que las mujeres y que estos niveles de ansiedad aumentaban según el país donde se estudiaba la lengua extranjera (siendo por ejemplo en Indonesia más bajos que en Australia). En nuestro caso, las alumnas han obtenido una media más alta que los alumnos en niveles de ansiedad lingüística. En estudios posteriores, sería interesante medir y analizar los niveles de ansiedad según el género también en otras asignaturas, ya que posiblemente pueden intervenir factores diversos: los objetivos, las expectativas y los niveles de exigencia marcados por los propios estudiantes e incluso aspectos culturales.

Finalmente, otras variables pueden influir en los niveles de ansiedad lingüística como, por ejemplo, si el idioma en cuestión es primer idioma estudiado o el segundo, si es un programa bilingüe, si los participantes ya conocen otros idiomas, si son nativos o si van a otras clases fuera del centro, etc. En nuestro estudio, los alumnos con la asignatura de francés como segunda lengua extranjera obtuvieron punta-

ciones medias altas en ansiedad lingüística con una media de $\bar{X}=92,26$, y, al igual que en el trabajo de Gulmez (2012) en la comparación con la tercera lengua, existe en nuestro estudio una diferencia ($p<0,001$) entre los niveles de ansiedad lingüística en francés segunda lengua extranjera y francés en programa bilingüe. Los alumnos del grupo de la optativa han sacado una media significativamente más alta en ansiedad lingüística que los del programa bilingüe.

En lo que se refiere a los niveles de ansiedad lingüística y las variables relacionadas con el dominio previo (clases fuera del centro, dominio previo), se encontraron diferencias estadísticamente significativas en los niveles de ansiedad lingüística y los alumnos con algún tipo de dominio previo (dominio previo o clases fuera del centro). Los alumnos con clases fuera del centro obtienen una media de $\bar{X}=68,17$, y los que no acuden $\bar{X}=86,61$. Los que declaran tener un dominio previo han sacado un $\bar{X}=86,61$ y los que no $\bar{X}=68,17$. En la investigación de Gulmez (2012), el objetivo era dar a conocer cómo los alumnos turcos experimentaban menos ansiedad en el idioma francés, ya que este último era la tercera lengua que estudiaban. El estudio fue realizado con 84 alumnos (54 varones y 30 mujeres). Los resultados mostraron que el nivel de ansiedad lingüística es bajo y el nivel de logro en el idioma francés es bastante alto cuando los estudiantes ya conocen una lengua casi de forma bilingüe y desde edades tempranas.

Como se señalaba en la revisión teórica, se ha demostrado que los estudiantes que han tenido una inmersión precoz –en Educación Infantil o Educación Primaria– tienen menos ansiedad lingüística que los estudiantes que han tenido una inmersión tardía –ESO o Bachillerato (Ó Muirheartaigh y Hickey, 2008). En 2014, Al-Shuaibi, Hamdan-Mansour y Azzeghaiby demostraron que el 63,4% de los 488 estudiantes jordanos participantes en la investigación tenían ansiedad lingüística en la clase del segundo idioma extranjero.

4. Conclusiones

El principal objetivo de este estudio consistía en medir los niveles de ansiedad lingüística en alumnos de Educación Secundaria Obligatoria en la asignatura de francés lengua extranjera. Los resultados obtenidos demuestran que no existen diferencias en los niveles de ansiedad lingüística según el curso y la edad. Sin embargo, sí se han encontrado diferencias estadísticamente significativas según el género: las alumnas han obtenido niveles más altos que los alumnos. Por otra parte, los alumnos con dominio previo o que acuden a clases de francés fuera del centro han obtenido (con nivel de significación) medias más bajas en ansiedad lingüística. Por último, también existen diferencias estadísticamente significativas entre los alumnos en modalidad bilingüe francés y los alumnos con francés segunda lengua extranjera. Los alumnos que cursan francés en el programa bilingüe tienen niveles de ansiedad lingüística más bajos que los alumnos con francés segunda lengua. Sin duda, estos resultados nos

permiten afirmar que un mayor contacto y sobre todo más temprano con la lengua extranjera facilita su adquisición, provocando así una disminución de la ansiedad lingüística a la hora de utilizarla como medio de comunicación. Teníamos especial interés en estos últimos datos porque este primer estudio permite sentar las bases para seguir analizando los programas bilingües. En la Comunidad Autónoma de Aragón, las primeras escuelas bilingües (español-francés) se crearon en el curso 2006-2007 y en ellas el programa bilingüe comenzaba en la etapa de Educación Infantil. Han transcurrido diez cursos académicos y por lo tanto los alumnos que comenzaron el programa en edad temprana se encuentran en la actualidad en la etapa de Educación Secundaria Obligatoria, en las llamadas Secciones bilingües (francés-español). Es pues el momento adecuado para analizar el rendimiento de estos alumnos no solo en la competencia oral, sino en el resto de competencias comunicativas tanto en la asignatura de francés como en las denominadas disciplinas no lingüísticas impartidas en francés. Hasta la fecha en la Comunidad Autónoma de Aragón no se han llevado a cabo estudios para evaluar los programas bilingües (español-francés) y, transcurridos tantos años desde su implantación, es necesario comenzar a realizar estudios de este tipo que permitan una evaluación objetiva de los mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AL-SHUAIBI, Jihad, Ayman M. HAMDAN-MANSOUR & Saleh N. AZZEGHAIBY (2014): «Foreign language anxiety among students studying foreign languages». *Life Science Journal* 11 (8), 197-203.
- ARNÁIZ, Patricia & Félix GUILLÉN (2013): «La ansiedad entre estudiantes españoles de inglés como LE de diferentes titulaciones universitarias». *Anales de Psicología* 29 (2), 335-344.
- ARNOLD, Jane (2006): « Comment les facteurs affectifs influencent-ils l'apprentissage d'une langue étrangère ». *Études de linguistique appliquée* 144, 407-425.
- ARNOLD, Jane & BROWN, Douglas (2000). "Mapa del Terreno" in Jane Arnold (ed.), *La dimensión afectiva en el aprendizaje de idiomas*. Madrid, CUP, 19-49.
- BARAN-LUCARZ, Malgorzata (2014): "The Link between Pronunciation Anxiety and Willingness to Communicate in the Foreign Language Classroom: The Polish EFL Context". *Canadian Modern Language Review* 70 (4), 445-473.
- BEKLEYEN, Nilüfer (2001): "The role of foreign language classroom anxiety in English speaking courses". *Journal of the Institute of Social Sciences* 8 (8), 70-82.
- CARIDAD Y OCERIN, José María, Rachid AMAR & Cristina HOLGADO-SÁEZ (2015): "La medida de las variables afectivas en lenguas modernas: ansiedad en estudiantes universitarios españoles de lengua alemana". *Revista de Formación e Innovación Educativa Universitaria* 8 (2), 46-64.

- DELICADO, Gemma (2011): "Ansiedad ante el aprendizaje de la lengua inglesa y *El viaje del inglés* de Carme Riera". *Tejuelo* 10, 29-37.
- DELICADO, Gemma, Enrique AGUDO, Paula FERREIRA DA SILVA y Belén CIMBREÑO (2009): "Venciendo miedos en la enseñanza de inglés a adultos: un caso práctico: la ciudad, sus leyendas y los espacios web". *Tejuelo* 4, 56-73.
- DEWAELE, Jean Marc (2007): "Predicting language learners' grades in the L1, L2, L3 and L4: the effect of some psychological and sociocognitive variables". *International Journal of Multilingualism* 4 (3), 169-197.
- ELKHAFIFI, Hussein (2005): "Listening comprehension and anxiety in the Arabic language classroom". *Modern Language Journal* 89 (2), 206-220.
- GARDNER, Robert C. & Peter D. MACINTYRE (1991): "Language Anxiety: Its Relationship to Other Anxieties and to Processing in Native and Second Languages". *Language Learning* 44 (4), 513-534.
- GOFFMAN, Erving (1970), *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GOCER, Ali (2014): "The Relationship between Anxiety and Attitude of Students Learning Turkish as a Foreign Language and Their Achievement on Target Language". *Educational Research and Reviews* 9 (20), 879-884.
- GREGERSEN, Tammy & Elaine K. HORWITZ, (2002): "Language learning and perfectionism: anxious and non-anxious language learners' reactions to their own oral performance". *The Modern Language Journal* 86 (4), 562-570.
- GULMEZ, Recep (2012): "Foreign language anxiety on the learner of French as a third language in Turkey". *Theory and Practice in Language Studies* 2 (5), 887-894.
- HASAN, Diana C. & Sitti FATIMAH (2014): "Foreign language anxiety in relation to gender equity in foreign language learning: A comparative study between Australia and Indonesia", in Hongzhi Zhang, Philip Wing Keung Chan & Christopher Boyle (eds.), *Equality in education: Fairness and inclusion*. Rotterdam, Springer, 183-193.
- HORWITZ, Elaine K., Michael B. HORWITZ Joann & COPE (1986): "Foreign language Classroom Anxiety". *Modern language journal* 70, 125-132.
- HORWITZ, Elaine K. (2001): "Language anxiety and achievement". *Annual Review of Applied Linguistics* 21, 112-126.
- HSIAO, Tsung-Yuan & Steve CHIANG (2011): "Gender differences in statistics anxiety among graduate students learning English as a foreign language". *Social Behaviour and Personality* 39 (1), 41-42.
- HUSSAIN, Muhammad A., Saeed SHAHID & Amir ZAMAN (2011): "Anxiety and attitude of secondary school students towards foreign language learning. Paper presented at the Procedia". *Social and Behavioral Sciences* 29, 583-590.
- JARIE, Laurane (2016): "Para un mejor entendimiento del constructo de ansiedad lingüística", in José Luis Soler, Lucía Aparicio, Oscar Díaz, Elena Escola y Ana Rodríguez (coords.), *Inteligencia Emocional y Bienestar II*. Villanueva de Gállego, Ediciones Universidad de San Jorge, 80-94.

- KRASHEN, Stephen (1983): *The Natural Approach. Language Acquisition in the Classroom*. Oxford, Pergamon Press.
- LEE, Eun & Esther JEONG (2016): "Reducing international graduate students' language anxiety through oral pronunciation corrections". *System* 56, 78-95.
- LING, Ming-Huei, Ji-Jen LI, Po-Yi HUNG, & Hui-Wen HUANG (2014): "Blogging a Journal: Changing Students' Writing Skills and Perceptions". *ELT Journal* 68 (4), 422-431.
- LIU, Meihua & Jane JACKSON (2008): "An exploration of Chinese EFL learners' unwillingness to communicate and foreign language anxiety". *Modern Language Journal* 92 (1), 71-86.
- MACHIDA, Naoko & David. J DALSKY (2014): "The effect of concept mapping on L2 writing performance: Examining possible effects of trait-level writing anxiety". *English Language Teaching* 7 (9), 28-35.
- MACINTIRE, Peter D. (1999): "Language anxiety: A review of the research for language teachers", in D.J. Young (ed.), *Affect in foreign language and second language learning*. Boston, McGraw-Hill, 24-45.
- MARCOS-LLINAS, Mónica (2007). "Variables afectivas en la clase de lenguas extranjeras". *Interlingüística* 17, 676-678.
- MARINS DE ANDRADE, Paulo y Juan Ramón OJEDA (2010): "Afectividad y competencia existencial en estudiantes de español como lengua extranjera". *Revista de lingüística teórica y aplicada* 48, 51-74.
- MARTÍNEZ-AGUDO, Juan de Dios (2013): "An investigation into Spanish EFL learners' anxiety". *Revista Brasileira de Lingüística Aplicada* 13 (2), 829-851.
- MARZEC-STAWIARSKA, Malgorzata (2015): "An investigation into classroom-related foreign language speaking anxiety among in-service teachers of English". *Second Language Learning and Teaching* 31, 117-134.
- MEJÍA, Glenda (2014): "A Case Study of Anxiety in the Spanish Classroom in Australia". *Journal of University Teaching and Learning Practice* 11 (3), 1-13.
- Ô MUIRCHEARTAIGH, Jonathan & Tina HICKEY (2008): "Academic outcome, anxiety and attitudes in early and late immersion in Ireland". *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 11 (5), 558-576.
- PÉREZ, Pascual y MARTÍNEZ, Francisco (2000-2001): "A Spanish version of the foreign language classroom anxiety scale: Revisiting Aida's factor analysis". *Revista Española de Lingüística Aplicada RESLA* 14, 337-352.
- PIZARRO, Ginneth y Daniel JOSEPHY (2011): "El efecto del filtro afectivo en el aprendizaje de una segunda lengua". *Letras* 48, 209-225.
- PORCHER, Louis (2004): *L'enseignement des langues étrangères*. París, Hachette Éducation.
- RUBIO, Fernando D. (2000): *La ansiedad en el aprendizaje del inglés como lengua extranjera. Uso de un enfoque integral en un estudio de casos particulares*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Sevilla.

- RUBIO, Fernando D. (2002): "Making Oral Test more Human and less Anxiety – Generating". *Humanising Language Teaching*, 4 (4). Disponible en: <http://www.hltmag.co.uk/jul02/sart3.htm>.
- SALEHI, Masoomeh & Fahimeh MAREFAT (2014): "The effects of foreign language anxiety and test anxiety on foreign language test performance". *Theory and Practice in Language Studies* 4 (5), 931-940.
- SALILLAS, M^a Jesús (2013): "L'enseignement du FLE dans la Communauté Autonome d'Aragon : de la Maternelle à l'Université", in *Vers l'éducation plurilingue en Europe avec le Français. De la diversité à la Synergie. Actes du 2^e Congrès européen de la FIPF*. Cracovia, EIKON PLUS, vol. I, 155-161.
- SERRANO, Isabel, Juan DELGADO & Camino ESCOLAR-LLAMAZARES (2016): "Programa de inoculación de estrés para hacer frente a la ansiedad ante los exámenes: Eficacia diferencial en función de la preocupación o emocionalidad". *Avances en Psicología Latinoamericana* 34 (1), 3-18.
- TORRES, Kelly M. & Jeannine E. TURNER (2015): "Heritage language learners' perceptions of acquiring and maintaining the Spanish language". *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 1-17. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/13670050.2015.1113927>.
- TOTH, Zsuzsa (2008): "A foreign language anxiety scale for Hungarian learners of English". *WoPaLP* 2, 55-77.
- YOUNG, Dolly (1999): *Affect in Foreign Language and Second Language Learning: A Practical Guide to Creating a Low-anxiety Classroom Atmosphere*. Boston, McGraw-Hill College.
- ZIMNY, Agata (2014): "Adquisición y aprendizaje del artículo español por niños y adultos polacos en el entorno de inmersión". *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de las lenguas* 16. Disponible en: <http://www.nebrija.com/revista-linguistica/adquisicion-y-aprendizaje-del-articulo-español-por-niños-y-adultos-polacos-en-el-entorno-de-inmersion>.

Rachilde y la decadencia del mito de la *femme fatale* y del andrógino

Ma del Carmen Lojo Tizón

Universidad de Cádiz

carmen.lojo@uca.es

Résumé

Parmi les éléments qui caractérisent l'œuvre de Rachilde, la réécriture a toujours une position privilégiée, notamment, la réécriture de mythes et de légendes. Malgré la persistance et l'exploitation des archétypes de la Décadence *fin de siècle* dans toute la production littéraire de Rachilde, le déclin de la réécriture mythique et légendaire dans son œuvre dernière, témoignage de l'affaiblissement de l'imaginaire décadent dans les romans écrits après la Grande Guerre.

Mots-clés : Mythe. Légende. Réécriture. *Femme Fatale*. Androgyne. Décadence.

Abstract

Among all the elements characterizing in Rachilde's work, the re-writing has always been a privileged position, specially in myth and legends re-writing. Despite of the persistence and the abusive exploitation of the decadence period in the late 19th century in her whole literary production, the decline of her mythical and legendary re-writing in her work testifies the weak-side of her imagination referring to the decadence period.

Key words: Myth. Legend. Re-Writing. *Femme Fatale*. Androgynous. Decadence.

Resumen

De entre todos los elementos que caracterizan la obra de Rachilde, la reescritura goza de una posición privilegiada y, más concretamente, la reescritura de mitos y de leyendas. Aunque la escritora explota los arquetipos de la Decadencia *fin de siècle* a lo largo de toda su producción literaria, el declive de la presencia de mitos y de leyendas en las novelas que Rachilde publica durante los años veinte, demuestra que, en su obra, se produce cierto debilitamiento del imaginario decadente tras la Primera Guerra Mundial.

Palabras clave: Mito. Leyenda. Reescritura. *Femme fatale*. Andrógino. Decadencia

0. Introducción

L'homme supérieur constate très vite qu'il n'a rien à attendre de la femme. Quelque bonté qu'il croie voir dans le regard de ces créatures, il s'en écarte ; c'est la jeunesse seule qui embellit leurs prunelles candides ; aux premières paroles il trouverait l'humiliation d'avoir été fasciné par un être bas. La femme de son côté a fait le même raisonnement ; elle ne se courbera pas devant l'homme si souvent brutal, et dont l'étreinte après tout ne sait donner qu'un léger frisson à cette curieuse insatiable (Maurice Barrès, 1884 [1977]: 18).

La reescritura se revela esencial en la novela rachildiana y, más concretamente, la reescritura de mitos y leyendas. Para crear su universo decadente, Rachilde (1860-1953) no solo hace uso de las figuras que mejor se adecúan a dicho imaginario sino que también realiza una adaptación de mitos y leyendas que ya forman parte del panorama literario; es decir la escritora representa una visión decadente de mitos y leyendas. Tal práctica no es exclusiva de Rachilde, sino común a los autores de finales del siglo XIX:

Le mythe renvoie à un passé glorieux auréolant l'être d'un certain prestige, d'où cette volonté de la part de nombreux auteurs de la fin du XIX^{ème} siècle de placer leurs textes sous l'égide des grandes figures mythiques. Mais la littérature décadente, qui repose en grande partie sur le principe de la subversion, s'applique à transgresser ces archétypes fondamentaux. Au lieu de se nourrir précisément des figures mythiques, les auteurs pervertissent ces dernières au point de faire émerger une véritable « mythographie à rebours ». Si d'ordinaire, « grâce au mythe, le Monde se laisse saisir en tant que Cosmos parfaitement articulé, intelligible et significatif », dans les œuvres décadentes, son utilisation tend en effet à produire un contremonde totalement désarticulé, contaminé par la névrose des héros et des héroïnes qui se complaisent dans les méandres de leur âme et s'appliquent à reconstruire leur moi en projetant un regard systématiquement subverti sur leur monde. Ainsi, alors que le mythe s'associe traditionnellement à la vie, c'est le morbide, pour ne pas dire la mort, qui détermine les représentations mythologiques (Raoult, 2008: 433-434).

Rachilde explota la perversión en todas sus facetas. Dicha perversión no solo está presente en sus personajes, sino que la escritora también la inserta en el proceso de construcción de sus novelas. Como afirma Marie-Gersande Raoult en la cita anterior, se transgreden los arquetipos fundamentales y, en consecuencia, se crea un mundo paralelo antitético. Al igual que en los personajes rachildianos los roles se invierten, el mito también se ve sometido a idéntica inversión. Si el mito se asocia co-

múnmente a la vida (como indica la cita precedente), en Rachilde generará muerte y destrucción. Tal procedimiento se percibe claramente a través de la inversión del mito de Pigmalión. La escritora reproduce dicho mito, pero de manera invertida. Así, el mito en Ovidio queda representado de la siguiente manera:

Un día talló felizmente, con admirable talento, una escultura de níveo marfil, le dio una belleza con la que ninguna mujer podría llegar a nacer, y se enamoró de su propia obra. Su aspecto era el de una muchacha de verdad, y se habría dicho que estaba viva y que, de no impedírsele el pudor, se habría movido: hasta tal punto el arte se disimulaba bajo el arte. Pigmalión está embelesado, y en su pecho se enciende el amor por ese *cuero falso*. Muchas veces pone sus manos sobre la *estatua* y la toca para ver si aquello es un cuerpo o es marfil, y aun así diría que no es marfil. [...] Mientras se asombra y se alegra tímidamente, temeroso de que no sea cierto, una y otra vez vuelve a tocar el enamorado el *objeto de su deseo*: ¡es un cuerpo! Las venas palpitan bajo la presión del pulgar. Entonces sí que el héroe de Pafos pronunció sonoras palabras para dar gracias a Venus, y por fin su boca ya no besó una boca *falsa*¹ (Ovidio, 2011: 323-324).

En la obra de Rachilde, como por ejemplo en *Monsieur Vénus* (1884), sucede el proceso inverso. Raoule de Vénérande crea una estatua con partes del cuerpo de Jacques Silvert, que había muerto en un duelo. De tal forma, asistimos a la cosificación del ser animado:

Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels ; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard (Rachilde, 1977: 227).

Ovidio crea vida a partir del objeto, por lo que el objeto se convierte en consecuencia en sujeto. En Rachilde tal fenómeno se produce inversamente, pues el sujeto deviene objeto². Ambos procedimientos resultan antagónicos, dado que el mito original es *creador* mientras que en Rachilde, el deseo del personaje-sujeto en *modelar* a otro personaje según su propio interés desemboca en anulación, destrucción y muerte:

¹ Las cursivas son nuestras.

² Regina Bollhalder denomina tal procedimiento como *pygmalionisme «à rebours»*: «Immobile et indifférente, Léonie ressemble à une statuette d'ivoire comme si cette Cléopâtre devait rejoindre l'objet d'art dont elle est née. Ce pygmalionisme à rebours implique que la femme aimée est une chimère de l'écrivain» (Bollhalder, 2002: 53).

Mais le mythe de Pygmalion subit aussi un détournement, pour ne pas dire un retournement. Si, à travers le phénomène du fétichisme, le principe pygmalionien –animer l'inanimé– est encore respecté, bien souvent c'est l'inverse qui se produit dans les œuvres, à savoir : inanimer l'animé, métamorphoser l'être en objet. [...] Ainsi le mythe de création que présente Pygmalion tend à devenir un mythe de l'anéantissement (Raoult, 2008: 435).

En definitiva, cualquier elemento asociado a la vida, como el amor, en la Decadencia y por supuesto en Rachilde, se asocia a la muerte. Dicho procedimiento, como decimos, crea un mundo paralelo antitético y, si en su novela los personajes se complementan (aunque dicha complementariedad no alcance la perfección), igual sucede con el fenómeno de la inversión mítica.

Rachilde desarrolla una escritura en espejo, por lo que siempre se *inspira* de algo que posteriormente reescribe. Prueba de ello es la dedicatoria que introduce en *La Haine amoureuse* (1924), pues resume a la perfección el procedimiento que lleva a cabo en cuanto a su creación literaria:

À LÉON DELAFOSSE

pour ce qu'il voulut bien me prêter la pure lumière de son art musical, afin d'illuminer l'un des héros de mon impure imagination (Rachilde, 1924: 5).

La escritora re-crea a partir de una inspiración externa que completa con su *imaginación impura*. Así, para componer su obra, Rachilde recurre a hechos históricos y sociales, a otros autores, a otras obras, así como a mitos y leyendas, por lo que la reescritura se convierte en uno de los elementos esenciales de su fabricación novelesca. En consecuencia, la autora se reescribe de manera recurrente a sí misma³, tanto biográfica como literariamente, reescribe también otras obras y por supuesto mitos y leyendas, siendo esta última modalidad muy común a finales del siglo XIX. Diversas

³ En el nº 19-20 (p. 87) de la revista *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, se indican los patrones a los que siempre recurre Rachilde para escribir: «[...] pourquoi changer, alors qu'il est si simple de se répéter ? C'est ce qu'on appelle créer une œuvre cohérente, qui permettra aux faiseurs de thèse ou de numéros d'hommage de repérer une thématique, et donc d'écrire ! Pour eux, pas de problème d'aide-imagination ; ou autre.

La Sous-Commission des Polyèdres analyse ci-après les opérations quasi mathématiques par lesquelles Rachilde aurait pu s'efforcer d'épuiser toutes les possibilités de perversité, voire de créer un "vice nouveau".

Résolvant ainsi le problème de la psychologie, voire de la morphologie, la Sous-Commission des Types s'efforce ailleurs de dresser une galerie de personnages rachildiens avec l'aide de la zoologie. Nous nous attacherons ici à un autre domaine fondamental de l'œuvre littéraire, et qui parfois (*cf César Antéchrist* ou les *Enquêtes du Commissaire Maigret*) est l'œuvre : le décor, le cadre dans lequel évoluent les personnages ainsi recréés et l'intrigue (possiblement perverse) mathématiquement déterminée. Armé de ces trois paramètres, l'amateur (mais il ne trouverait probablement pas d'éditeur...) pourrait facilement "faire du Rachilde"».

son también las diferentes formas de reescritura que practica y tal reescritura no se limita solo al texto sino también, en ocasiones, al paratexto.

Debido a las múltiples fuentes a las que recurre Rachilde para concluir su actividad literaria, su obra goza de una gran cantidad de referencias, a veces muy evidentes y otras complicadas de detectar, pues gracias a su gusto por la lectura, así como por la actividad crítica que ejercía en el *Mercure de France*, Rachilde poseía un acervo cultural enorme que no duda en incluir en su producción. Por ello, y por su estilo, Rachilde fue una de las escritoras de culto durante la Decadencia en Francia, y también durante la transición literaria española de principios del siglo XX, pues sirvió de inspiración para aquellos jóvenes escritores que buscaban revolucionar el panorama literario en España donde algunas de sus novelas, es conocido, fueron rápidamente traducidas (Laget, 2010: 531).

1. Rachilde y la decadencia del mito de la *femme fatale* y del andrógino

Si bien el conjunto de su obra se caracteriza por ofrecer una visión decadente de mitos y leyendas, la presencia de tales mitos y leyendas en la obra rachildiana decaen a su vez. Las novelas publicadas tras la Primera Guerra Mundial son de este modo *menos decadentes* que las anteriores. Aunque las figuras empleadas durante toda su carrera siguen estando presentes, estas son menos contundentes. Dicha pérdida de fuerza se observa a través de dos figuras a las que siempre recurre Rachilde: la *femme fatale* y el andrógino/hermafrodita.

Resultaría obvio afirmar que la figura preferida de la escritora es la *femme fatale*, y más lo sería reiterarnos en la afirmación de que la mujer, en la novela rachildiana, es siempre, o muy a menudo, fatal. Pero, ¿lo es siempre al mismo nivel? En primer lugar, tenemos que afirmar que Rachilde conoce a la perfección la diferencia entre sexo y género, y dicha diferencia se vislumbra en su obra. En *La Haine amoureuse* (1924), Rachilde expresa:

En effet, il n'y a rien de commun entre un homme et une femme, ce sont deux adversaires, et le plus fort abat le plus faible, simplement. Ce n'est pas toujours l'esprit mâle qui est l'esprit fort ! (Rachilde, 1924: 241).

Rachilde emplea acertadamente el término *esprit*. Por ello, ¿no resultaría más correcto afirmar que en Rachilde existe la *féminité fatale* en vez de la *femme fatale*?⁴ Prueba evidente de ello sería el personaje de Paul-Éric de Fertzen (*Les Hors-nature*, 1897), al que su hermano, Jacques-Reutler de Fertzen, se refiere a menudo como Don Juan. En la novela de Rachilde detectamos que cuando existe un enfrentamiento entre Don Juan-*femme fatale*, la *femme fatale* siempre resulta victoriosa. En el caso de

⁴ Marta Pedreira (2012: 93), en *Hybridations fin-de-siècle : les Contes et nouvelles de Rachilde entre décadentisme et symbolisme*, insiste sobre esta idea: «S'il est vrai que la féminité peut être fatale pour la femme elle-même, la féminité peut également être fatale pour ceux qui osent s'en approcher».

Paul-Éric, es el propio personaje quien destruye al Don Juan; es decir, el Don Juan queda anulado en el momento que florece en él la *féminité fatale*.

Además de dicha novedad, Rachilde introduce otra respecto a la *femme fatale*: la *femme fatale chaste*. La *femme fatale* a la que se refiere Frédéric Monneyron (1996: 45) como «archétype de la femme qui séduit mais ne se donne pas, qui est “en fait dans le perpétuel désir d’un désir”» rivaliza con la *femme fatale* casta, es decir, una joven virgen pero con los conocimientos y la perversidad de la mujer carnal. Tal figura puede llegar a ser incluso más perversa que la *femme fatale* tradicional, pues dichas jóvenes seducen y manipulan bajo la máscara de la inocencia. Rachilde las denomina *demi-vierges*; en *Le Château des deux amants* (1923) expresa que dichas jóvenes no tienen nada de inocentes y que son igual de perversas que las mujeres carnales:

J’ai une répulsion instinctive pour les complications du genre demi-vierge et, en revanche, je n’ai jamais cru à aucune innocence féminine. Une fille de quinze ans, amoureuse, en sait aussi long qu’une courtisane (Rachilde, 1923: 95).

Marguerite Davenel (*Le Dessous*, 1904) e incluso Miane (*La Souris japonaise*, 1921) resultarían un ejemplo de tal tipo de mujer, próximas a la Lolita de Vladimir Nabokov, y como indica Regina Bollhalder Mayer «ces jeunes femmes sont donc chastes de corps, mais perverses dans leur cerveau, raison suffisante pour les condamner comme “sorcieres”» (Bollhalder, 2002: 67).

Como ya hemos adelantado, aunque la *femme fatale* sea una figura permanente en la novela rachildiana, no es la misma *femme fatale* la de 1895 que la de 1925; es decir, se opera una decadencia de dicha figura a medida que avanzamos en el tiempo. La imagen de la *femme fatale* pierde fuerza, rigor, contundencia, por lo que se desencadena igualmente la pérdida progresiva de poder y de manipulación que tal figura ejerce sobre el resto de personajes. Así, los personajes de Léonie (*L’Heure sexuelle*, 1898), Éliante Donalger (*La Jongleuse*, 1900), Marguerite Davenel (*Le Dessous*, 1904), Chrodiede y Basine (*Le Meneur de louves*, 1905) distan de los personajes femeninos que protagonizan las novelas publicadas durante los años veinte. Si la *femme fatale* pierde el poder de manipulación, con esta pérdida también se disipa su fuerza pigmaleónica, siendo *Monsieur Vénus* (1884) y *Les Hors-nature* (1897) las novelas en las que el mito de Pígalión tiene mayor protagonismo, y *Le Château des deux amants* (1923) y *La Haine amoureuse* (1924) aquellas en las que dicho mito tiene menor representatividad, pues los personajes son menos manipulables. En *La Haine amoureuse* (1924) ambos personajes protagonistas son verdugo y víctima al mismo nivel (Bollhalder, 2002: 34); en *Le Château des deux amants* (1923), Maud Clarddge se convierte en víctima de sí misma, y más que *fatale*, la americana es engreída y caprichosa, pues desea re-vivir la leyenda de los dos amantes a toda costa⁵. Es cierto que

⁵ Los protagonistas de *Le Château des deux amants* intentan revivir la leyenda *des deux amants*, cuyos protagonistas originales fueron Mathilde de Cantelou y Raoul de Bonnemare.

Marcel (protagonista masculino de *Le Château des deux amants*) es cómplice del juego de Maud, pero no sufre el proceso de cosificación que padecen los personajes que se encuentran completamente dominados por la *femme fatale*, sino que simplemente desea mantener relaciones con ella, y mientras que no lo consigue, las mantiene con la hija de sus sirvientes.

Al igual que la fuerza de la *femme fatale* decae, también lo hace la representación del ser andrógino. La autora cumple a la perfección con la máxima principal del imaginario de fin de siglo, es decir, la búsqueda de la androginia o la creación artificial del tercer sexo, catástasis de la novela rachildiana. Joséphin Péladan en *De l'Androgyne* (1910), apología del ser andrógino y de su perfección estética, establece la siguiente definición: «L'idéal du corps humain résulte de la fusion de la pucelle et du puceau à leur période florale ; voilà la formule lumineuse et précise de l'esthétique. Et l'Androgyne est vraiment l'Archétype» (Péladan, 2010: 68).

De este modo, para la creación de la *Galatea decadente*, no solo basta la fusión y/o confusión de ambos sexos, sino también la juventud como componente esencial, e implícitamente un estado virginal. Aunque los personajes principales en las novelas de Rachilde muestran rasgos de ambigüedad sexual, no todos representan el mismo nivel de androginia. De manera general, en cuanto a sus personajes principales, Rachilde crea *un femme* y *une homme*, invirtiendo pues el género que *naturalmente* se les atribuye. Algunos de los personajes que alcanzan un nivel mayor de androginia son Jacques Silvert y Raoule de Vénérande, pareja protagonista de *Monsieur Vénus* (1884); los hermanos Fertzen en *Les Hors-nature* (1897) o Marcel-Marcelle en *Madame Adonis* (1888). Sin embargo, el tratamiento de la androginia de tales personajes no es siempre estrictamente idéntico. El personaje femenino de Raoule de Vénérande detenta el rol masculino, mientras que, el personaje masculino Jacques Silvert representa el lado femenino. Pero es solo a través de la complementación de ambos como encontramos la culminación del ser andrógino. En *Monsieur Vénus* la androginia alcanza su máximo nivel en el baile de los personajes protagonistas (Lécrivain, 1988: 107). La androginia, en este caso, alcanza su perfección a través de la combinación de dos seres, no individualmente. La convergencia entre lo masculino y lo femenino en un único ser conlleva siempre una fuerte confusión sexual. Esta confusión deviene la falla trágica para cada uno de los personajes que la sufren, así como para el alcance de la plenitud andrógina:

Si on veut y bien réfléchir l'attrait concupiscentiel, incompatible avec l'idée de paradis, ne disparaîtra que par un changement dans notre intérêt ; et comme le parallélisme logiquement s'impose, nous, ne cesserons d'être des mâles ou des femelles physiquement, que si le sexe disparaît de notre sentimentalité (Péladan, 2010: 47).

Del mismo modo que en *Monsieur Vénus* (1884), los protagonistas de *Les Hors-nature* (1897) alcanzan la perfección andrógina por la combinación de los caracteres de ambos hermanos, Jacques-Reutler es representante de la masculinidad y Paul-Éric de la feminidad. En *Madame Adonis* (1888), el tratamiento de la androginia difiere de los anteriores, puesto que se atestigua individualmente a través del personaje Marcel-Marcelle, aunque este a su vez desdobra su identidad, por lo que esta cierta complementariedad sigue estando vigente.

Comprobamos pues que la máxima perfección andrógina en Rachilde queda de manifiesto a través de la complementación de dos individuos. Individualmente, estos seres muestran la pérdida de su identidad sexual, y en consecuencia un estado de confusión sobre su propia sexualidad. Así, la presencia de la sexualidad o de la confusión sexual siempre es una constante en los personajes altamente «androgenizados», por lo que ninguno de estos personajes⁶ alcanza la perfección andrógina tan perseguida por los decadentes. Es decir, ninguno de estos personajes es capaz de eliminar el sexo de la *sentimentalité*, como reclama Péladan en *De l'Androgyne*. La *sentimentalité* se convierte en un lastre para el desarrollo del Amor, al igual que el narcisismo que caracteriza a los personajes rachildianos⁷. Ambos elementos impiden la culminación del Amor en la obra de Rachilde:

La réécriture du mythe dans le roman permet de détourner le sens allégorique. Rachilde suggère ici que l'instrument de punition était le coup de foudre, l'arme de Zeus. Le « coup de foudre », comme on dit aujourd'hui pour exprimer la fulguration d'une rencontre amoureuse, ne saura réunir ce qui fut une fois séparé. Le couple moderne restera fatalement désuni. Ne faudra-t-il pas préférer la liberté d'être seul à l'enchaînement de deux êtres ? Le ton ironique de ce passage suggère que Rachilde ne croit plus au vieux mythe du couple parfait qui formerait, dans sa plénitude, l'androgyne retrouvé. La quête de l'autre débouchera paradoxalement sur la figure de Narcisse. Pour Rachilde, l'amour est une illusion. C'est en vain qu'on essaierait de combler l'abîme qui sépare les sexes (Bollhalder, 2002: 163).

En definitiva, Rachilde, tal y como afirma Regina Bollhalder, no cree en la perfecta comunión de los seres que completarían al ser andrógino, puesto que dichos seres ya no tienen nada en común con los originales del mito de Platón, sino que se

⁶ «Mais le roman [*Monsieur Vénus*], s'il cristallise certes la tentation d'un désir sans sexe, symbolise paradoxalement la mise en scène de la résurgence de la sexualité sous des formes détournées. Raoul qui cherche à échapper à tout prix aux affres de l'amour vulgaire et à la domination masculine, trouve en Jacques le jeune éphèbe à la féminité innée, la proie idéale pour vivre un amour hors nature [...]» (Raoult, 2008: 442).

⁷ «Et malgré sa sagesse, au milieu de cette clinique vitrée, il avisa un miroir où il se regarda à la dérobée, toujours heureux de se plaire» (Rachilde, 1924: 262).

encuentran pervertidos y son un reflejo de la Decadencia. Por ello, el resultado de tal unión solo puede desencadenar la destrucción. No obstante, los personajes femeninos suelen mostrar rasgos masculinos y los personajes masculinos rasgos femeninos⁸, aunque la presencia de tales rasgos disminuye a medida que avanzamos en el tiempo. Cuanto más próxima se encuentra una novela al periodo decadente, mayores serán los niveles de androginia, de inversión sexual o de hermafroditismo como ocurre con Paul-Éric de Fertzen que se traviste en princesa bizantina o Soriel de *Le Meneur de louves* (1905), que en realidad es un hombre travestido en mujer y convertido en monja del monasterio de Sainte-Radegunde.

Si bien es cierto que, como decimos, todos los personajes presentan rasgos andróginos, tales rasgos se van difuminando y haciéndose menos intensos a medida que avanzamos en la producción literaria de la escritora. En *La Haine amoureuse* (1924) el imaginario rachildiano sigue estando presente pero más debilitado, tal y como lo demuestra la siguiente cita, en la que se insiste en la no androginia del personaje, aunque realmente esta se encuentre latente al igual que la homosexualidad del mismo personaje en la novela:

Le jeune homme, debout, sous la lumière du velum paille, déclamaient et il était charmant, rayon de lumière blonde lui-même, dans sa pose de jeune dieu lançant des flèches. Ce jeune homme, c'était lord Richard-Gerald, duc de Gloucester, et il n'avait pas du tout la silhouette efféminée que lui prêtait la légende. Il représentait un joli garçon anglais et non pas un pâle éphèbe grec. Coiffé très simplement de ses cheveux dorés encadrant son front d'une ondulation naturelle, il portait haut un visage merveilleux de candeur, aux traits d'une régularité parfaite, empreints d'une gaîté enthousiaste qui finissait par déborder sur ses voisins, les comblant du don le plus précieux, qui est la chaleur d'une intelligence (Rachilde, 1924: 128).

El carácter contradictorio de la cita anterior se revela como novedoso en cuanto a la descripción de los personajes, pues ante la evidente androginia de Lord Richard-Gerald, la escritora niega cualquier rasgo femenino en dicho personaje.

3. Conclusión

La Primera Guerra Mundial es crucial para la evolución de la obra de Rachilde, pues la guerra supuso la ruptura con la Rachilde anterior y con su imaginario extremadamente decadente. Pero ¿por qué se produce tal ruptura? Aterrada por la gue-

⁸ «Transgresser l'ordre des sexes semble en effet être un pari coûteux qui se solde par des déchirements et des désespoirs. Aussi ces personnages de travestis et d'invertis sont-ils bien des héros hystériques, témoins d'une société en déclin. Dans cette atmosphère de fin du monde l'appel aux barbares se fait dans le fol espoir d'une renaissance, celle du "mâle effroyable" et de la "vraie femelle» (Bollhalder, 2002: 90).

rra, Rachilde huyó de París, se desvinculó por completo del mundo literario, y con ello también perdió el protagonismo y la influencia que ostentaba hasta entonces. Las vanguardias irrumpen en literatura y los nuevos escritores y, sobre todo, aquellos que conocen el éxito, cultivan nuevas formas literarias. Cuando Rachilde vuelve a la capital, la escritora es de las pocas personalidades que aún conservan el imaginario de fin de siglo, y su estilo ya no interesa a las nuevas generaciones:

Il semble d'ailleurs qu'elle-même apercevait ce changement de génération dans lequel elle devait assumer le rôle de « vieille dame ». Semblent en témoigner ses livres de souvenirs qu'elle publie à cette époque : *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres* (1928) et *Portrait d'hommes* (1930), ainsi qu'un ouvrage presque ouvertement autobiographique, *Les Rageac* (1921). Son pamphlet *Pourquoi je ne suis pas féministe ?*, de 1928, atteste également le désir de demeurer fidèle à ses positions d'antan au prix de paraître anachronique (Staron, 2015: 66).

Tal y como indicamos en la cita anterior, Rachilde intenta conservar su estilo y por ello las figuras de la *femme fatale* y del andrógino siguen estando presente (aunque debilitadas) en su producción literaria. No obstante, debido a que la Decadencia ya había quedado obsoleta, la escritora tiene que adaptarse a los nuevos tiempos si desea mantenerse en la esfera literaria y ser editada, pues la editorial del *Mercure de France* (cuyo director era su marido Alfred Vallette) pierde popularidad entre la nueva generación de autores⁹:

La revue à couverture mauve ornée d'un caducée et la maison d'éditions publiaient les œuvres les plus représentatives de la fin du siècle et du commencement du nôtre, avant d'être supplantées par la *Nouvelle Revue française* (David, 1971: 1).

Dominique Laporte (2009: 109) señala el impacto que tiene la Primera Guerra Mundial en la obra de Rachilde de forma que la autora, para poder vivir de la literatura, se ve obligada a cultivar la novela sentimental. No obstante, como afirma Laporte, las novelas publicadas por Rachilde después de la Gran Guerra no pertenecen estrictamente al género de novela sentimental, pues el amor no triunfa en ninguna de sus novelas:

Néanmoins, les romans qu'écrivait Rachilde pendant l'entre-deux-guerres n'excluent pas en revanche des détournements stratégiques du genre sentimental, comme l'illustre, par exemple, *L'Homme aux bras de feu*, paru en 1930 chez Ferenczi (Laporte, 2009: 109).

⁹ Dominique Laporte (2009 : 10) señala que la pérdida de popularidad del *Mercure de France* contribuyó en el debilitamiento del imaginario en la escritora: «D'où, chez Rachilde, le décalage entre ses romans du genre *Monsieur Vénus*, qui lui valent une réputation de romancière scandaleuse, et ceux publiés chez Ferenczi ou chez Flammarion entre 1920 et 1939».

Lo que sí es cierto es que la escritora debilita su imaginario, para, tal vez, acercar su obra al gran público y adaptarla a las exigencias del mercado literario; es decir, Rachilde cultiva la Decadencia hasta que el mercado literario se lo permite. Por ello, las figuras del andrógino y de la *femme fatale*, aunque presentes, se encuentran debilitadas en las novelas publicadas tras la Primera Guerra Mundial. A pesar de sus esfuerzos por seguir formando parte de la élite, la obra de Rachilde nunca volverá a tener el prestigio ni el reconocimiento anterior.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRÈS, Maurice (1977): «[Préface] Complications d'amour», in Rachilde, *Monsieur Vénus*. París, Flammarion [1^a ed. 1884].
- BOLLHALDER, Regina (2002): *Éros décadent, sexe et identité chez Rachilde*. París, Honoré Champion Éditeur.
- DAVID, André (1971): «Le Mercure de France entre les deux guerres». *Revue des deux mondes*, août, 290-301.
- LAGET, Laurie-Anne (2010): «La revue Prometeo et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde», in Serge Salaün (ed.), *Entre l'ancien et le nouveau: le socle et la lézarde*, 2, 513-547. Disponible en: <http://crec-paris3.fr/wpcontent/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-17-Laget.pdf>.
- LAPORTE, Dominique (2009): «Une négociation stratégique du discours littéraire et du discours social : Le dévoilement des dessus (in) humains dans l'œuvre romanesque de Rachilde». *Nineteenth-Century French Studies*, 37, 108-122. Disponible en: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5036280835>.
- LÉCRIVAIN, Claudine (1988): «Rachilde: *Monsieur Vénus*». *Estudios de lengua y literatura francesas*, 2, 101-110.
- MONNEYRON, Frédéric (1996): *Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble, Ellug.
- OVIDIO (2011): *Metamorfosis*. Traducción y notas de Ely Leonetti Jungl. Madrid, Espasa Libros.
- PEDREIRA, Marta (2012): *Hybridations fin-de-siècle : les Contes et nouvelles de Rachilde entre décadentisme et symbolisme*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales, Département des littératures de langue française, Université de Montréal. Disponible en: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9822/Pedreira_Marta_2012_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- PÉLADAN, Joséphin (2010): *De l'Androgyne*. París, Éditions Allia [1^a ed.: 1910].
- RACHILDE (1977): *Monsieur Vénus*. París, Flammarion [1^a ed.: 1884].
- RACHILDE (1888): *Madame Adonis*. París, Ed. Monnier.
- RACHILDE (1897): *Les Hors-nature*. París, Société du Mercure de France.

- RACHILDE (1925): *L'Heure sexuelle*. París, Mercure de France [1^a ed.: 1898].
- RACHILDE (1982): *La Jongleuse*. París, Des femmes [1^a ed.: 1900].
- RACHILDE (1904): *Le Dessous*. París, Mercure de France.
- RACHILDE (1905): *Le Meneur de louves*. París, Société du Mercure de France.
- RACHILDE (1921): *La Souris japonaise*. París, Ernest Flammarion.
- RACHILDE (1923): *Le Château des deux amants*. París, Ernest Flammarion.
- RACHILDE (1924): *La Haine amoureuse*. París, Flammarion.
- RAOULT, Marie-Gersande (2008): «Les représentations viciées de Pygmalion, Narcisse et Hermaphrodite dans les œuvres de Rachilde et de Jean Lorrain», in Peter Schnyder (dir.), *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, París, L'Harmattan, 443-447.
- STARON, Anita (2015): *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque 1880-1913*. Łódź, Presses Universitaires de Łódź.

La fiancée du violoniste y *Le meurtre de Suzy Pommier*:
dos novelas de Emmanuel Bove más allá del género policiaco

Azucena Macho Vargas

Universidad de Zaragoza

azumava@unizar.es

Resumen

Emmanuel Bove es conocido sobre todo por novelas que retratan antihéroes que no encuentran su lugar en la sociedad. Sin embargo, también es autor de algunas novelas policíacas que firma en ocasiones con seudónimo. *La fiancée du violoniste* y *Le meurtre de Suzy Pommier* son dos novelas policíacas que publicó en 1932 y permiten ilustrar las características y la evolución de un género considerado menor incluso por su autor. Por otro lado, enmarcando su estudio en el conjunto de la obra de Bove también hallamos en ellas los elementos recurrentes que definen su estilo en lo que se refiere a la presentación y la caracterización del espacio.

Palabras clave: Emmanuel Bove. Novela policíaca. Espacio. Descripción

Abstract

Emmanuel Bove is known mostly for novels that portray antiheroes that do not find their place in society. However, he is also the author of some detective novels published sometimes under a pseudonym. *La fiancée du violoniste* and *Le meurtre de Suzy Pommier* are two detective novels published in 1932 which show the main characteristics and the evolution of a genre considered minor even by their author. In addition, framing their study within Bove's work we also find in them the features that define his style regarding the presentation and characterization of the space.

Key words: Emmanuel Bove. Detective novel. Space. Description.

Résumé

Emmanuel est connu surtout comme auteur de romans qui brossent le portrait d'anti-héros qui ne trouvent pas leur place dans la société. Il a aussi écrit quelques romans policiers publiés parfois sous pseudonyme. *La fiancée du violoniste* et *Le meurtre de Suzy*

* Artículo recibido el 25/11/2016, evaluado el 17/01/2017, aceptado el 5/02/2017.

Pommier sont deux romans policiers publiés en 1932 où nous pouvons déceler les traits principaux et l'évolution d'un genre que l'auteur lui-même méprisait. De plus, considérant ces récits dans l'ensemble de l'œuvre boviennne, ils présentent les éléments qui définissent son style en ce qui concerne la présentation et la caractérisation de l'espace.

Mots clé : Emmanuel Bove. Roman policier. Espace. Description.

Emmanuel Bovofnikoff (1898-1945)¹, conocido como Emmanuel Bove², forma parte de la generación que vivió el agitado periodo de entreguerras y su efervescencia artística y cultural, aunque él siempre fue una figura solitaria y se mantuvo alejado de escuelas y corrientes estéticas³. Publicó su primera novela firmada con su nombre (*Mes Amis*) gracias a Colette y a esa primera obra le siguieron novelas y relatos de acogida desigual, pues obtuvieron cierto reconocimiento de la crítica, aunque nunca le permitieron vivir desahogadamente de la literatura. Sus últimas novelas *Le piège y Départ dans la nuit*, publicadas el año de su fallecimiento, y *Non-lieu*, de 1946, pasaron desapercibidas. Como muchos escritores de la prolífica generación de entreguerras, Bove será un ilustre desconocido durante varias décadas.

Hay que esperar a los años 80 para asistir a su «renacimiento», tanto desde el punto de vista de los lectores como desde el de la crítica, pues, en cierto modo, ambos se complementan y retroalimentan. Desde el punto de vista de la crítica, dos publicaciones desempeñan un papel fundamental en la recuperación de la obra bovianna. La primera, la excelente biografía de Raymond Cousse y Jean-Luc Bitton *Emmanuel Bove, la vie comme une ombre* (1994), ofrece una visión exhaustiva de una vida llena de claroscuros y nos permite entender el carácter del autor al poner en evidencia los elementos autobiográficos de la obra. François Ouellet es el autor de la segunda obra capital (citada en este orden solo por haber sido publicada años más tarde) para entender a Bove. Se trata, como en el caso de la biografía, de una referencia obligada para los que se acercan a sus novelas: *D'un Dieu l'autre: l'altérité subjective d'Emmanuel Bove* (1998). Su análisis se fundamenta en la llamada «alteridad subjetiva», que expresa la dificultad de la mayoría de los protagonistas boviannos para percibir su pro-

¹ Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FFI2016-76132 *Representación del espacio en la literatura francesa*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y del grupo de investigación H58-ANESNAF del Gobierno de Aragón.

² Adoptó un apellido que tuviera resonancias más francesas para evitar problemas, ya que según la biografía de Cousse y Bitton su falta de recursos y las resonancias extranjeras de su patronímico le valieron una estancia de varias semanas en la prisión de la Santé en mayo de 1917 (1994: 350).

³ Su único compromiso con un grupo de intelectuales será su pertenencia en los años 30 al *Comité de Vigilance des écrivains antifascistes*.

pia realidad. Se trata de seres mediocres que creen estar llamados a un destino excepcional pero no lo alcanzan porque los demás son incapaces de apreciar sus méritos.

Además de la presencia de perdedores, la importancia del espacio es otra constante en la obra boviana, al poner de manifiesto la preferencia por los marcos urbanos, ofreciendo siempre de ellos una imagen gris y poco atractiva. Además, pese a su omnipresencia, el marco suele ser descrito de una forma bastante esquemática, como si una simple pincelada y la referencia al topónimo bastasen para presentar un lugar. Los entornos urbanos en sus novelas nunca facilitan las relaciones humanas y el arraigo del individuo, bien porque los personajes siempre se mueven en *no-lugares* (Augé, 1992), o bien porque el individuo rechaza implicarse con el espacio que ocupa y no lo convierte en un espacio de intimidad⁴.

El punto de partida del presente trabajo lo constituyen novelas que Bove consideró menores y de mera subsistencia⁵ y publicó para complementar el salario que percibía por escribir en la rúbrica de sucesos de algunos periódicos. Se trataba de obras de temática variada, a veces románticas y otras policiacas que, en ocasiones, eran publicadas por entregas⁶. Cuando ya había iniciado su carrera como novelista, Emmanuel Bove continuó colaborando con periódicos como *Détective*⁷ y *Paris Soir*, publicaciones particularmente interesadas en los sucesos más sórdidos de la vida cotidiana en París. La publicación habitual de sus crónicas sobre asesinatos, investigaciones policiales y juicios⁸ nos permite concluir que Emmanuel Bove estaba forzosamente familiarizado con los entresijos de la investigación policial y judicial lo que le facilita la labor para escribir novelas policiacas.

A su conocimiento de la temática se suma el hecho de que el policiaco es un género en auge en la época, tanto en forma de folletines como de relatos publicados

⁴ Si el primer caso es el más habitual en la obra de Bove, *Le pressentiment* ofrece un claro ejemplo del segundo.

⁵ Antes de publicar *Mes amis*, Bove ya se ganaba la vida publicando novelas populares pagadas por líneas: «J'ai commencé par une centaine de milliers de lignes de romans populaires. J'en faisais cent lignes à l'heure, huit cent lignes par jour, c'est-à-dire un volume en dix ou douze jours. Un travail absolument étranger à celui de l'écrivain. C'est comme si j'avais, à cette époque, exercé un autre métier» (Interview à *Candido*, février 1928, apud Cousse et Bitton, 1994).

⁶ La suerte de esas publicaciones fue variada; algunas aparecieron también como obras completas, otras no suscitaron el interés suficiente para una publicación. Así, *L'impossible amour*, por ejemplo, fue publicada en 1935 como folletín por entregas en el periódico *Ce Soir*, y solo en 1994, al hilo de las reediciones de otras novelas, fue publicada por Le Castor Astral.

⁷ Se trata de una publicación especializada que tuvo gran éxito y abrió el camino a otras; así *Détective* fue creado en 1928 «par Joseph Kessel, avec l'aide de la maison Gallimard. Parmi les collaborateurs du journal, on retrouve des signatures d'écrivains et de journalistes célèbres comme Pierre Mac Orlan, Joseph Peyré, Albert Londres ou Georges Simenon. Dans la lignée de ce succès (350 000 exemplaires par semaine), d'autres hebdomadaires voient le jour» (Dubied y Lits, 1999: 29).

⁸ Algunas de esas crónicas han sido recogidas en *Arrestations célèbres* (Bove y Bitton, 2013).

en colecciones de novela popular. En los años treinta, una gran parte de las editoriales publican regularmente novelas policiacas, pues aunque consideraran que se trataba de paraliteratura, y por consiguiente un género menor, gozaban de gran aceptación entre el público y lograban ventas inalcanzables para otro tipo de obras. Así, la editorial Émile-Paul Frères, que ya había publicado alguna de las novelas de Bove, lanza la colección «Le roman policier moderne» de la que Bove será nombrado director. Se trataba de una colección de literatura popular, que permitía al autor tener una fuente de ingresos segura, mientras se dedicaba a otros proyectos que él consideraba de más calado, pero no siempre encontraron el respaldo de crítica y público. Es también relevante el hecho de que su nombre figurase como director de la colección, pues, sin duda, al tratarse de un escritor conocido y premiado, la editorial pensaba que podía dar cierto prestigio a los relatos publicados. En esta colección también publica al menos las dos novelas que nos ocupan: *La toque de breitschwanz* (1933), firmada con el seudónimo de Pierre Dugast, y *Le meurtre de Suzy Pommier* (1933) que aparece con su nombre literario⁹.

La toque de breitschwanz, publicada en 1933, fue reeditada en 1987 por Ledrappier como *La fiancée du violoniste*, (Bove, 1987b)¹⁰ título que el propio autor barajó. En la novela, el comisario Croiserel resuelve el asesinato de una mujer gracias a un tocado de astracán hallado en el domicilio de la víctima que se daba por muerta pero en realidad suplanta la personalidad de otra. En *Le meurtre de Suzy Pommier*, publicada en forma de folletín en *Le journal* del 2 al 28 de noviembre de 1932 y como novela completa en 1933, se resuelve el asesinato de una actriz. La joven aparece muerta en su casa en circunstancias similares a las de su primera película al día siguiente del estreno. El joven inspector Hector Mancelle se ocupa del caso y se enfrenta a la jerarquía policial, desechando la solución más fácil y aparente, para llevar una investigación plagada de problemas y descubrir finalmente a un culpable insospechado.

Ambas obras ya han sido estudiadas por Thierry Picquet (2007)¹¹ partiendo de dos enfoques: la importancia de la imagen, el mundo del teatro y el espectáculo por un lado, y el concepto de culpabilidad por otro. Aunque el sentimiento de culpa es también un elemento recurrente en la obra boviana¹², aquí se pretende abordar las

⁹ Todas las referencias a *Le meurtre de Suzy Pommier* remitirán a la edición de 1987 (Bove, 1987c), en adelante MSP.

¹⁰ Las referencias a *La fiancée du violoniste* remiten a la edición de Le Drappier (Bove, 1987b), en adelante FV.

¹¹ También añade al grupo de obras analizadas *Un Raskolnikoff* (1932) que no es una novela policiaca propiamente dicha. Sin embargo, él justifica su inclusión por la temática abordada (también se produce un doble asesinato) y por tratarse de una obra escrita por encargo.

¹² La culpabilidad es el tema principal de *La dernière nuit* donde el protagonista, sin confesar ni arrepentirse, intenta hacerse perdonar un crimen que solo existe en sus pesadillas (Macho Vargas, 2008).

novelas desde otras perspectivas; por un lado, analizarlas y situarlas en el contexto de la evolución del género policiaco y la eclosión de la literatura popular; en segundo lugar intentar hallar los rasgos que ambos relatos comparten con el resto de la obra de Emmanuel Bove, en particular en lo que se refiere a la presentación del espacio.

En los primeros años del siglo XX en la novela policiaca encontramos sobre todo obras consideradas «de enigma», porque en ellas se trata de hallar la solución al misterio que representa el asesinato. El objeto de las novelas es la investigación llevada a cabo para resolverlo, de modo que, como señala Todorov, «à la base du roman à énigme on trouve une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Dans leur forme la plus pure, ces deux histoires n'ont aucun point commun» (Todorov, 1971: 11). En ambos casos las obras cumplen con esta premisa y también con el objetivo fundamental de confortar al lector; tras el hecho horrible que representa el asesinato de una persona, el héroe policial consigue atrapar al culpable, devolviendo así el orden y la justicia a la sociedad (Bonnemaison y Fondanèche, 2009: 30). El lector de la novela policiaca busca precisamente ese equilibrio que le da la resolución del misterio y la identificación del culpable¹³. Al mismo tiempo, hay un espíritu lúdico que se desprende de la propia resolución del crimen, que el lector debe también intentar dilucidar; el relato se convierte de este modo en una especie de juego para reconstituir un «mécanisme d'horlogerie» (Lits, 1993: 44) en el que las piezas han de encajar para explicar lo sucedido¹⁴. Ese carácter lúdico que implica el reto de resolver un misterio también es reconocido por el propio comisario de *La fiancée du violoniste* cuando dice: «[...] rien ne lui causait une satisfaction plus grande que d'être amené par le jeu des déductions à découvrir un coupable » (FV 73).

En lo que se refiere al investigador, en ambos casos, se trata de un policía, algo poco habitual en los «romans à énigme»¹⁵. Sin embargo en las obras encontramos dos tipos distintos, el comisario respetado y el neófito. El comisario Croiserel en *La fiancée du violoniste* utiliza métodos que a veces no son compartidos por sus colegas; su forma de trabajar se contrapone a la de otros, que le reprochan su voluntad de analizar los casos en profundidad, rechazando la solución que se presenta con demasiada facilidad¹⁶. El joven inspector Hector Mancelle es un policía inexperto que llega por

¹³ Se enmarca así en una moral social que también comparten otros géneros populares como el melodrama o el folletín, donde una vez superados el sufrimiento y las injusticias, el final feliz siempre se impone para que triunfe la justicia y nada cambie.

¹⁴ El propio comisario Croiserel hace una referencia clara al juego deductivo y a la investigación como una partida de ajedrez (FV 60).

¹⁵ Normalmente en esas novelas el investigador que finalmente logra resolver el misterio es un amateur ajeno a la institución policial (Reuter, 1997: 49) o bien un neófito, del que nadie espera que sea el héroe.

¹⁶ «La solution logique que l'homme de bon sens trouverait, celle-là, elle vous est désagréable» FV 103.

casualidad a la investigación (acude al lugar del crimen porque el comisario estaba ausente) y consigue resolver el misterio contra todo pronóstico en *Le meurtre de Suzy Pommier*, mientras su superior, el comisario Piget, solo aspira a cerrar el caso y trata a Mancelle con displicencia. Sin embargo, al final, su seguridad en sí mismo acaba convenciendo a todos sus colegas y a sus superiores cuando se avienen a escuchar sus teorías:

L'assurance d'Hector Mancelle gagnait peu à peu ses interlocuteurs. Ceux-ci ne pouvaient s'empêcher de le dévisager d'un air à la fois soupçonneux et méchant. Il leur répugnait de prendre au sérieux ce jeune homme et, pourtant, instinctivement, ils sentaient qu'ils devaient le faire» (MSP 130).

En este aspecto, las novelas de Bove encajan perfectamente en el momento histórico de la evolución del género, en el cual se ha abandonado al delincuente-héroe, frecuente en los años del «roman policier archaïque» (Colin, 1984) (Arsène Lupin sería el ejemplo más representativo en Francia), para convertirse en una novela más elaborada en la que llegar a esclarecer el misterio exige explorar los dramas íntimos de los personajes, que ya empiezan a presentar más matices. Paul Morelle en su prólogo a *La fiancée du violoniste* afirma que se trata de «un roman policier qui porte sa date. Il est plus près de Agatha Christie ou de Conan Doyle que de la *Série Noire*» (FV 14), y lo mismo podríamos decir de *Le meurtre de Suzy Pommier*.

En ambos casos, el relato presenta la investigación, las dudas y los titubeos del detective que acaba triunfando a pesar de las dificultades e incluso de la oposición de sus iguales. En este tipo de *romans à énigme* queda claro que el investigador es un personaje que posee una inteligencia superior (Bonnemaison et Fondanèche, 2009: 37). Se trata pues de relatos «clásicos» que respetan los códigos de la novela policiaca y consiguen mantener el suspense dado que hasta el final el asesino no es desenmascarado. La resolución final puede ser un tanto inesperada, a veces resultado de averiguaciones que se han ocultado al lector para mantener la intriga, ofreciendo simplemente el relato externo de la investigación, que se guía siempre por la lógica¹⁷. En cierto modo, se cumple de esta forma la máxima de Todorov según la cual, de las dos historias «l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante» (Todorov, 1971: 13). Además, siguiendo las normas del *roman à énigme* en los dos casos que nos ocupan, el relato que interesa no es el del crimen, sino el de la investigación que intenta reconstituir «comment le crime (perpétré dès le début et ellipsé en tant que tel) a été commis» (Reuter, 1997: 41). En estas novelas el policía no es un caballero ni un

¹⁷ Es precisamente ese hecho el que explica el éxito del género en una época tan complicada: «Le roman à problème est souvent considéré comme un héritage de l'époque scientiste qui faisait confiance à la raison. Pourtant, son pouvoir de fascination vient en grande partie de ce que l'énigme qu'il propose semble défier la logique. Ce jeu avec la raison pouvait donc séduire une époque comme l'entre-deux-guerres traversée de courants irrationnels» (Tonnet-Lacroix, 1993: 152).

aventurero, pero se convierte en el nuevo héroe capaz de descifrar el misterio logrando una solución inesperada gracias a sus deducciones: la aparición de un antiguo amante en el caso de Suzy, la suplantación de personalidad en el caso del violinista. La evolución del género también se pone de manifiesto en la falta de determinismo social, los asesinos también pertenecen a las clases superiores, cuyo móvil es lograr mantener los privilegios de los que disfrutaban: un rico industrial en *Le meurtre de Suzy Pommier* y un conde en *La fiancée du violoniste*.

Según Bruno Curatolo «tous les romans, tous les récits de Bove sont noirs» (2003: 125)¹⁸, esta afirmación implica que sus obras más próximas al género «negro» también han de presentar elementos bovianos. Encontramos estos rasgos en particular en lo que concierne al marco espacial del relato, algo que se pone de relieve cuando se estudia con especial atención la presentación de la ciudad y el tratamiento del espacio urbano. Recordemos que uno de los elementos que caracterizan a la novela negra de esa época es la presentación de un universo contemporáneo casi siempre ligado a la ciudad. Además, muchos de sus protagonistas, y en particular el detective privado, su figura más emblemática, la recorren para intentar descifrar el laberinto que esconde (Reuter, 1997: 63)¹⁹. Bove es también un autor fundamentalmente urbano y presenta la ciudad como un mundo gris, poco acogedor²⁰, reducida a simple marco de los desplazamientos de sus personajes (Froehlicher, 2008) que llevan una vida miserable aunque sin traspasar la barrera de la legalidad. En algunas ocasiones esos espacios dejan de ser no-lugares, lugares de paso «impossibles à appréhender, [pour] constituer en réalité des espaces hostiles puisqu'ils sont hantés par la mort. Dans ces conditions, tout bonheur dans ces lieux s'avère impossible» (Macho Vargas, 2013: 147)

Al igual que Curatolo, algunos críticos contemporáneos del autor habían visto rasgos propios del género policiaco en algunas novelas de Bove; así, a propósito de *Armand*, André Berge escribió: «La description est si méticuleuse que l'on s'étonne de ne pas la voir servir à l'explication d'une énigme policière. Bove est un excellent détective inemployé» (Cousse et Bitton, 1994: 178-179). Aunque las descripciones bovianas no son tan completas y meticulosas como Berge afirma, la crítica pone de ma-

¹⁸ Este tono «negro» de la obra boviana explica que, aunque no es un escritor reconocido de novelas policiacas, Bove aparece en el *Dictionnaire des littératures policières* de Claude Mesplède. Esta aparente incongruencia es justificada por el propio autor: «Il ne manquera pas de gens sérieux pour s'étonner de voir le nom du grand Emmanuel Bove figurer en bonne place dans ce dictionnaire. C'est plutôt le fait de ne pas l'y voir qui serait étonnant. Car non seulement l'univers de cet écrivain tire tout entier vers le noir mais, de surcroît, il a lui-même concocté deux récits qui relèvent très spécifiquement de l'épithète *policière*» (Mesplède, 2003: 279).

¹⁹ La estrecha relación entre la novela policiaca y la ciudad es una constante subrayada por la mayoría de los estudiosos; así F. Evrard afirma: «La poétique moderne de la ville comme espace tramé, comme réseau quadrillé, comme texte, rejoint la poétique romanesque du roman policier» (Evrard, 1996).

²⁰ Ese espacio indefinido podría también entenderse como un reflejo de los personajes bovianos, anti-héroes incapaces de actuar (Macho Vargas, 2010).

nifiesto que el policiaco era considerado como un subgénero, pero que en el caso de Bove, la relación con este género radica más en la escritura propiamente dicha, con su gusto por el detalle inesperado, que en la temática abordada. De hecho, Ouellet (1998: 21) llega a afirmar que sus novelas policiacas son la metáfora de la esencia misma de la escritura de Bove:

Les romans policiers d'Emmanuel Bove métaphorisent une idée qui à l'évidence souligne le présupposé esthétique de ses romans: derrière l'intrigue apparente d'une petite misère populiste sont dissimulés des motifs secrets, souterrains, qui complexifient les données.

También los policías comparten algunos rasgos boviaños. Aunque en principio parecen estar alejados del prototipo del antihéroe, porque son personajes positivos y confían en su capacidad para resolver el crimen, esa conciencia de ser diferentes y mejores (justificada en el caso de los detectives) es algo común en sus personajes. No obstante, en este caso son los secundarios los que más se parecen a los protagonistas de sus novelas por su mediocridad y sus dificultades personales que, sin embargo, conviven con una idea elevada de sí mismos y encuentran siempre justificación a su comportamiento²¹. Pero no se trata solo de personajes, también encontramos sensaciones y ambientes que nos trasladan al universo boviaño. Así, como señala Morelle en el prólogo a *La fiancée du violoniste*:

On retrouvera d'ailleurs, dans *La Toque de breitschwantz*, comme dans *Le meurtre de Suzy Pommier*, un peu de l'atmosphère simenonienne (la pluie) en même temps que beaucoup de l'atmosphère boviennne (les déambulations, l'échec, les problèmes de sentiment et de famille). Emmanuel Bove a également introduit, avec ce livre, dans le roman policier, l'univers équivoque du piétinement, du mal d'être et de la difficulté d'aimer (FV 15).

La creación de esas atmósferas pasa por la descripción del marco, que no llega a ser sórdido, sino simplemente gris porque no desciende a los bajos fondos. Ahí es donde aparece el toque boviaño, en ese « détail touchant » del que Beckett habla refiriéndose al estilo de Bove²², puesto que sus descripciones son pocas veces completas y

²¹ Así, el violinista Cecouteux recuerda en su comportamiento a personajes como Armand (*Armand*) o Jean-Noël Oetlinger (*Le beau fils*). No tiene ningún reparo en contar al comisario cómo encadena sus relaciones: «Vous concevez, monsieur le Commissaire, que je me considérais par la suite libre de tous liens. Je ne pouvais attendre indéfiniment que Marie-Louise se décidât à me suivre; d'autant plus que, tout près de moi, Fernande guettait avec impatience le moment où je lui demanderais ce que, tant de fois, j'avais sollicité en vain de Mme Favrin» y se instala con su nueva amante: «Plutôt que de lui demander de venir chez moi, dans ce quartier désagréable de la place de la République, j'allai habiter chez elle» (FV 92).

²² «Il a comme personne le sens du détail touchant» (apud Cousse et Bitton, 1994: 119).

minuciosas, prefiere recrearse en los pequeños detalles para ofrecernos una descripción basada en impresiones y pinceladas. Selon Coste «il restitue non pas une image fidèle des objets ou des êtres, mais les quelques détails, aussi incongrus soient-ils, qu'enregistre à toute vitesse un regard toujours singulier» (Coste, 2003: 80).

La presentación de estos espacios parte de una visión hecha de pinceladas para trasladar luego el foco de atención a un aspecto concreto que en principio carece de importancia. También presenta de esta forma el lugar del crimen, *locus horribilis* por antonomasia porque en él se produce la muerte; así la descripción de la habitación de Suzy Pommier, es apenas un esbozo («Sans s'attarder, il pénètre dans la chambre à coucher. Un désordre qui, à première vue, n'avait rien d'extraordinaire, régnait dans la pièce. Le lit était défait. Des vêtements jonchaient le sol» MSP 17), pero tras contemplar el cadáver en la bañera, lo que llama la atención de Mancelle es un elemento insignificante: un chal mojado: «Après avoir longuement examiné chaque objet, le jeune inspecteur revint dans la chambre à coucher. Un châl reposait sur le dossier d'une chaise. Il le prit, le palpa avec soin. Un coin de ce châl était mouillé» (MSP 18). Es precisamente esa capacidad de observación y esa mirada singular las que el autor otorga al detective que consigue así encontrar los detalles que conducen a la resolución del caso; del mismo modo, en la casa del padre de Suzy Pommier a la que acude tras su suicidio, un remiendo reciente en el colchón le permite comprobar que esconde grandes cantidades de dinero que provienen de chantajes:

Il venait d'apercevoir une reprise fraîche dans cette toile. Sortant un petit canif de sa poche, il coupa l'étoffe. Alors, un petit paquet, en forme de livre, apparut à l'intérieur du sommier, entre deux ressorts. Il contenait une liasse de peut-être cinq cents billets de mille francs (MSP 112).

La misma forma de observar que ofrece un plano general rápido para luego centrarse en el detalle anodino hace que en la vivienda de los Fravrin le llame la atención la habitación del hijo, único espacio cálido y acogedor en la casa²³. Es también lo que le lleva a encontrar el extremo del arco del violín y, sobre todo, el tocado de astracán, elementos que parecen fuera de lugar en una vivienda triste y decorada pobremente.

Elle donnait sur une sorte de cabinet de débarras aménagé en garde-robres. Des costumes, des robes y étaient suspendus. Le commissaire les examina un à un. C'étaient des effets de confection, de qualité médiocre, sans grand intérêt. Soudain, il s'arrêta devant un chapeau pendu à un clou. C'était une toute

²³«C'était le seul endroit de la maison qui fût meublé avec quelque goût. Dans un coin, il y avait un lit-divan recouvert d'une cretonne rustique. Les murs étaient tapissés d'un papier gris clair. La frise en était charmante» (FV 36).

petite toque de breitschwanz dont la draperie était retenue sur le côté par une agrafe de diamants (FV 67-8).

En realidad, se trata de una variante del modelo clásico de Hamon (1993), la mirada del descriptor sirve de hilo conductor para mostrar un espacio, pero en este caso el detective no busca la representación realista del lugar, dejando de lado la visión global para ofrecer una imagen más impresionista, a base de pinceladas para la presentación general y precisión de algunos detalles que focalizan la atención.

Sin embargo, no solo el lugar del crimen que normalmente aparece como un lugar desordenado es presentado como un espacio hostil, también las comisarías pueden ser percibidas de esta forma. Normalmente, se trata de un espacio complejo y laberíntico, en el que los visitantes y los sospechosos tienen dificultades para ubicarse y encontrar lo que buscan porque parece fácil sentirse desorientados en esos largos pasillos²⁴. Esta situación no es única, porque esa sensación claustrofóbica aparece también en *Le piège* (cuando Bridet recorre las dependencias policiales de Vichy esperando un visado que nunca llega) (Bove, 1998) o en *La dernière nuit* (Bove, 1987a).

Una de las características de la novela policiaca es que presenta un universo abierto tanto temporalmente (con una historia que realiza saltos en el tiempo) como espacialmente (Reuter, 1997: 67). Esta apertura espacial se debe a los desplazamientos de los personajes que recorren la ciudad buscando indicios. Además, encontramos la *banlieue*, que también aparece en ambas novelas, ampliando el marco urbano, reuniendo una vez más la esencia bovia y la novela de detectives de la época e incluso de la primera novela policiaca, la del «roman judiciaire». Morelle, cree que esto se produce porque «les banlieues, c'est ce qui a remplacé les anciennes «fortifs» dans la mythologie de la misère et du crime. Le commissaire Croiserel les arpente et Bove les décrit avec la même minutie appliquée et myope que l'on retrouve dans la plupart de ses romans». (FV 15). Recordemos también que el anclaje espacio-temporal es fundamental en la novela policiaca, ya desde las primeras novelas del género; así en el caso de Gaboriau, el hecho de escribir novelas por entregas hace que los lugares, incluso si son inventados «doivent être facilement reconnaissables pour le public, dans ce cas populaire et bourgeois» (Fernandez, 2014: 450), un espacio que llega a ser reconocible incluso si es inventado, porque reproduce los rasgos de la realidad y logra la ilusión refencial²⁵.

²⁴ «Armand, dit Piget à un des inspecteurs qui l'avaient aidé, un instant avant, à interroger Donna, allez donc au bureau de Mancelle. Vous savez où il est ? Dans le petit couloir de droite, près du grand escalier» (MSP 130).

²⁵ Es el caso, por ejemplo, de Orcival, población imaginaria que se situaría a orillas del Sena, imaginada por Gaboriau en *Le crime d'Orcival* y que, a pesar de no existir, presenta rasgos reconocibles para sus lectores porque «le lecteur a souvent tendance à essayer d'identifier l'espace fictif du roman» (Riquois, 2007) incluso cuando no se evoca ningún topónimo.

Podemos encontrar ejemplos en muchas novelas y cuentos de Bove de localización espacial precisa desde las primeras líneas: «Par une belle fin d'après midi d'automne, Jean Michelez, qui était descendu du tramway à la porte de Champerret, suivait à pied, en flânant le boulevard Bineau à Neuilly (...)» (Bove, 1992: 7), una precisión que a menudo carece de importancia en el relato, pero tiene un claro valor referencial y sirve como punto de partida para desgranar la historia. En una novela policiaca esa localización precisa sí es importante (analizar el lugar del crimen es con frecuencia un factor clave para su resolución), y es también un elemento fundamental de la crónica periodística, género que Bove practicó. Situar con exactitud la noticia es fundamental en la crónica de sucesos, porque *dónde* es una de las preguntas a las que todo artículo periodístico debe responder. A partir de ese dónde se puede comenzar a contar. El protagonista y el lugar en que se halla constituyen el germen de la historia en muchos relatos boviaños, algo que también ocurre en numerosos reportajes, que presentan el actor y el lugar antes de presentar la acción; así, a partir de esta sucinta noticia, «Mme. Vignon, 22 rue de Clamart, à Compiègne, a étranglé avec un fil électrique son mari qui, rentré en état d'ivresse, l'avait brutalisée», Bove escribirá un reportaje completo para la serie «Le fait divers inconnu» de *Détective*, publicado el 6 de julio de 1936 (Bove et Bitton, 2013).

Esas descripciones del extrarradio nos recuerdan a las que encontramos en *Bécon-les-bruyères*. En las novelas policiacas se refuerza la sensación de que la *banlieue* constituye un espacio gris y uniforme, cambia el nombre pero no hay elementos diferenciadores entre un suburbio y otro. El narrador lo subraya y cuando llega al estudio de cine de Asnières escribe: «Alors que l'extérieur de l'immeuble faisait songer à quelque vieil hangar d'Issy-les-Moulineaux, l'intérieur représentait un palais [...]» (MSP 58). Del mismo modo, la calle de los Favrin en Viroflay podría situarse a continuación de las calles desoladas y anodinas descritas en *Bécon-les-Bruyères*, en ambos casos, las calles se siguen de modo uniforme y la descripción insiste sobre todo en el aspecto triste y solitario del paisaje urbano:

À cette heure, sous la pluie, Viroflay n'a rien d'attrayant. En sortant de la gare, le commissaire descendit une avenue boueuse, bordée de petits pavillons d'aspect triste (FV 25).

Les rues trop longues et désertes mènent vers d'autres rues aussi longues et aussi désertes, bordées de pavillons de maisons en constructions de terrains à vendre. *Bécon-les-Bruyères* (Bove, 1998: 232).

Y la *rue de la Comète* de Viroflay y la casita de los Favrin no escapan a esa percepción del extrarradio como un mundo de estatuto incierto, a medio camino entre el campo y la ciudad, un espacio «indistinct, indifférencié, *innomable*» (Sirvent, 2000: 86):

Cette rue était plutôt une impasse. En effet, elle ne menait nulle part. Elle allait en s'amincissant et, au bout de deux cents mètres, se perdait dans les pierres et les mauvaises herbes. Pourtant, dans les terrains qui s'étendaient devant soi, on distinguait d'autres tentes, des matériaux, et même, derrière une butte, une fumée grise montait lentement vers le ciel.

[...] Croiserel examina la demeure de Favrin. C'était la typique villa de banlieue dont chaque pierre est encadrée d'un liseré de ciment. Un grillage provisoire entourait le jardin au fond duquel se dressaient quelques arbres (FV 29).

Por otro lado, desde el punto de vista de la resolución del crimen, los desplazamientos tienen también importancia, pues el alejamiento del punto de partida inicial suele ser el primer paso para desentrañar el misterio. Con el movimiento de ida y vuelta se amplía la perspectiva y se obtiene información que en el lugar del crimen se ignora; así, el supuesto crimen de Viroflay en *La fiancée du violoniste* no se resuelve hasta que el inspector Croiserel no encuentra una conexión en París, y la visita del estudio de cine en el extrarradio de Asnières, le permite ver la película y encontrar en ella las claves para encontrar al asesino en *Le meurtre du Suzy Pommier* que encuentra en su viaje a Estrasburgo:

Ce fut donc à la suite de ce spectacle que la nécessité de me rendre à Strasbourg m'apparut. Je ne devais pas regretter ce voyage. Je me rendis donc à la Préfecture de police de cette ville et, tenez-vous bien, messieurs, je demandai qu'on recherchât dans les archives de la police si, pendant la guerre, une femme n'avait pas été assassinée dans son bain (MSP 138).

Alejarse del lugar del crimen aparece con frecuencia como una necesidad para resolver el misterio. De hecho, *La fiancée du violoniste* empieza citando la resolución de un caso previo de Croiserel « Le 7 mars 1932, en rentrant de Nice où il venait de passer quarante-huit heures afin d'éclaircir une affaire d'escroquerie, compliquée de dette de jeu [...] » (FV 17). Este desplazamiento es un elemento recurrente en muchas novelas policíacas, también en las modernas hasta el punto que en ocasiones es el pretexto para la descripción «turística». En el caso de Bove, el narrador prefiere limitarse a citar el viaje, sin entrar en detalles porque lo que le interesa es el resultado al que conduce, no el camino recorrido para alcanzarlo, y del viaje a Estrasburgo se limita a explicar las gestiones realizadas, sin que la ciudad tenga protagonismo.

Ya hemos señalado que, en la obra de Bove, la ubicación es a menudo el elemento del que se sirve para empezar a contar la historia. En estos relatos policíacos, esa voluntad de situar raya la obsesión pues sería posible localizar en un plano las idas y venidas de los investigadores: «D'un pas allègre, il avait traversé la place du Panthéon, descendu rue Soufflot [...] Il descendit le Boulevard Saint Michel» (MSP 74).

Esta precisión podría entenderse como un elemento más de la intriga policiaca, puesto que representaría una ayuda para la resolución del misterio; sin embargo, encontramos numerosos ejemplos para ilustrar que es utilizada de manera anodina, simplemente para enfatizar la ilusión referencial, porque no aporta nada a la investigación ni pretende presentar la ciudad a modo de guía turística sino que se limita a ofrecer datos concretos para reforzar la imagen de la realidad ofrecida el relato; así, al final de la investigación Croiserel quiere «retrouver [sa] femme, chez [lui], avenue Boulard et aller prendre avec elle un petit apéritif rue d'Orléans» (FV 120). Además, la presencia de los topónimos hace que la ciudad ficticia se vea identificada con la real, reconocible para el lector, reforzando de este modo la impresión de que lo narrado podría también ser cierto. Al mismo tiempo, añade otro valor a la personalidad del comisario, no un héroe sino una persona ordinaria que solo pretende retomar la rutina de su vida pues a pesar de ser el único capaz de resolver el misterio parece aspirar únicamente a los pequeños placeres de una vida normal. Del mismo modo, las últimas palabras de Mancelle tras resolver el asesinato de Suzy Pommier, y heredar en un *coup de théâtre* inesperado y un tanto inverosímil la fortuna del asesino, van dirigidas a su compañero de investigación para retomar la rutina: «Allons prendre un apéritif place Saint Michel» (MSP 143).

Podemos, pues, establecer que si las dos novelas aparecen claramente ancladas en el devenir del género policiaco ya que presentan las características de los relatos de esa época, también es evidente el sello boviano, a pesar de que el autor las considerase obras meramente «alimentarias». Si los protagonistas escapan al prototipo de antihéroe porque logran resolver los asesinatos, los secundarios se identifican con los personajes indolentes que pueblan su obra. También encontramos en ellas la minuciosidad en la localización, detallándose de manera muy precisa donde se encuentra el personaje y como se mueve por la ciudad y el extrarradio. Curiosamente, fijar con exactitud la localización de los acontecimientos es un elemento fundamental en las crónicas de sucesos, y en general en la labor de todo periodista, por lo que podríamos aventurar que su trabajo como redactor pudo haber influido en su manera de situar la historia narrada y los movimientos de los personajes. Así, a pesar de tratarse de manifestaciones de un género concreto, la impronta estilística del autor se impone en las obras, que además de respetar las características del género policiaco, son sobre todo, novelas de Emmanuel Bove.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París, Seuil.

- BONNEMAISON, Audrey y Daniel FONDANÈCHE (2009): *Le polar*. París, Le Cavalier Bleu (Col. Idées reçues: arts et culture, 187).
- BOVE, Emmanuel (1927): *Armand*. París, Émile-Paul.
- BOVE, Emmanuel (1935): *Le pressentiment*. París, Gallimard.
- BOVE, Emmanuel (1945a): *Départ dans la nuit*. París, Charlot.
- BOVE, Emmanuel (1945b): *Le Piège*. París P. Trémois.
- BOVE, Emmanuel (1946): *Non-lieu* París, Robert Laffont.
- BOVE, Emmanuel (1987a): *La dernière nuit*. Burdeos, Le Castor Astral.
- BOVE, Emmanuel (1987b): *La fiancée du violoniste*. París, Ledrappier.
- BOVE, Emmanuel (1987c): *Le meurtre de Suzy Pommier*. París, Est-Samuel Tastet (Col. La caravane).
- BOVE, Emmanuel (1998): *Romans*, Flammarion (Col. Mille et une pages).
- BOVE, Emmanuel y Jean Luc BITTON (2013): *Arrestations célèbres*. Grenoble, Cent pages.
- COLIN, Jean-Pierre (1984): *Le roman policier français archaïque : un essai de lecture groupée*. Berna, Peter Lang.
- COSTE, Sophie (2003): «Le sens du détail», in D. Carlat y S. Coste (dir.), *Lire Bove*. Lyon, PUL (Col. Lire), 73-90.
- COUSSE, Raymond y Jean-Luc BITTON (1994): *Emmanuel Bove, la vie comme une ombre*. Burdeos, Le Castor astral.
- CURATOLO, Bruno (2003): «Bove: thème et varations», in D. Carlat y S. Coste (dir.), *Lire Bove*. Lyon, PUL (Col. Lire), 119-134.
- DUBIED, Annick y Marc LITS (1999): *Le fait divers*. París, PUF (Col. Que sais-je?).
- ÉVRARD, Franck (1996): *Lire le roman policier*. París, Dunod (Col. Lettres supérieures).
- FERNANDEZ, Virginie (2014): *La description des lieux de la fiction dans les romans policiers d'Émile Gaboriau*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.
- FROELICHER, Clément (2014) : «Creuser l'espace: Emmanuel Bove, romancier des non-lieux». *RUA-L: Revista da Universidade de Aveiro. Letras* 2, 119-136.
- HAMON, Philippe (1993): *Du descriptif*. París, Hachette.
- LITS, Marc (1993): *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Lieja, Éditions du CEFAL.
- MACHO VARGAS, Azucena (2008): «La dernière nuit d'Emmanuel Bove: culpabilité sans regret», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 23, 75-85.
- MACHO VARGAS, Azucena (2010): «Bécon les Bruyères : un non-lieu pour les anti-héros d'Emmanuel Bove », *Il Confronto letterario* 52, 447-458.
- MACHO VARGAS, Azucena (2013): «Topographie de l'espace privé dans l'œuvre d'Emmanuel Bove», *Roman* 20/50 56, 145-156.
- MESPLÈDE, Claude (2003): *Dictionnaire des littératures policières*. Nantes, Joseph K. (coll. Temps noir).

- OUELLET, François (1998): *D'un Dieu l'autre: l'altérité subjective d'Emmanuel Bove: essai*. Québec, Éditions Nota bene.
- PICQUET, Thierry (2007): «Emmanuel Bove en mode mineur», *Incognita* 1, 59-72.
- REUTER, Yves. (1997): *Le roman policier*. Paris, Nathan (Collection 128 Lettres, 162).
- RIQUOIS, Estelle (2007): «L'espace urbain du polar français», in I. Thoreau y A. Mesnier (eds.), *Le livre et ses espaces*. Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 569-581.
- SIRVENT, Michel (2000): «Représentation de l'espace urbain dans le roman policier aujourd'hui». *Nottingham French Studies*, 39 (1), 79-95.
- TODOROV, Tzvetan (1971): *Poétique de la prose*. Paris, Editions du Seuil (Col. Poétique).

**No solo Zarathustra: *Jonas* (1900), de Iwan Gilkin.
Una revisión del mito bíblico
en el marco de la “épica profética” moderna**

Mariano Martín Rodríguez

Universidad Autónoma de Madrid

martioa@hotmail.com

Resumen

El *Zarathustra* de Nietzsche ha ejercido una gran influencia en la literatura, al haber consagrado un tipo de épica que podríamos llamar profética, en la que el héroe es un sabio que expone sus doctrinas y visiones de futuro. Entre las obras inspiradas por la obra maestra literaria de Nietzsche, destaca *Jonas* (1900), del belga Iwan Gilkin, que presenta a un nuevo Jonás que se dirige a la Nueva Nínive moderna para alertarla del «peligro amarillo» económico. El mito de Jonás se actualiza con gran intensidad emocional gracias a la vehemencia del versículo bíblico. Un amplio recurso a la ironía introduce una interesante ambigüedad en esta obra de Gilkin.

Palabras clave: Nietzsche. Épica profética. Jonás. Peligro amarillo. Determinismo histórico. Escritura neobíblica.

Abstract

Nietzsche's *Zarathustra* has exerted a great influence in literature, having consecrated a type of epics that could be named prophetic, where the hero is a wise man who presents his doctrines and his visions of the future. One the works inspired by Nietzsche's literary masterpiece is *Jonas* (1900), by Belgian Iwan Gilkin, where a new Jonah warns a New Nineveh against the economic "yellow danger". The myth of Jonah is updated with an intense emotional effect thanks to the vehemence of the biblical verse. A broad recourse to irony introduces an interesting ambiguity in this work by Gilkin.

Key words: Nietzsche. Prophetic epics. Jonah. Yellow peril. Historical determinism. Neobiblical writing.

Résumé

Le *Zarathoustra* de Nietzsche a exercé une grande influence sur la littérature, en consacrant un type d'épopée qu'on pourrait appeler prophétique, dans laquelle le héros est un sage qui expose ses doctrines et ses visions de l'avenir. Parmi les ouvrages inspirés par le chef-

* Artículo recibido el 16/11/2016, evaluado el 10/12/2016, aceptado el 21/12/2016.

d'œuvre littéraire de Nietzsche, on peut mentionner *Jonas* (1900), du Belge Iwan Gilkin. Celui-ci présente un nouveau Jonas qui s'adresse à la Nouvelle Ninive moderne pour l'avertir du « péril jaune » économique. Le mythe de Jonas est mis à jour avec une grande intensité émotionnelle grâce à la véhémence du verset de style biblique. Un ample recours à l'ironie introduit une intéressante ambiguïté dans cet ouvrage de Gilkin.

Mots clé : Nietzsche. Épique prophétique. Jonas. Péril jaune. Déterminisme historique. Écriture néobiblique.

1. Nietzsche y la épica profética

No hace falta insistir en la inmensa influencia de Friedrich Nietzsche, cuya filosofía vitalista e iconoclasta, además de la exposición no sistemática del propio pensamiento, ha tenido, y tiene, numerosos seguidores. Su influencia literaria no ha sido menor (Verbaere, 2008), aunque los estudios sobre la dimensión artística de su obra parecen ser mucho menos numerosos que los dedicados a su filosofía. Sus libros de aforismos configuraron, prácticamente por sí solos, la estilística de la prosa didáctica breve en la Modernidad, tal como la practicó, entre otros, Emil Cioran (Regier, 2005). Su obra más popular y claramente literaria (Bernholdt-Thomsen, 1974; Szabó, 2002), *Also sprach Zarathustra* (1883-1884), consagró, también por sí sola, un género discursivo que se caracterizaría por la combinación de exposición filosófica, planteamiento heroico y escritura poético-visionaria para crear un tipo nuevo de ficción (Acosta, 2010), cuya índole no sería primariamente narrativa, sino argumentativa. Esta innovación en el campo literario fue, en cualquier caso, bastante imitada (Ziolkowski, 2012).

Lo heroico en el género de *Also sprach Zarathustra* y sus émulos radica en la figura central, en quien está completamente focalizada la acción. Esta es más mental que física. La trama se reduce al esquema de un crecimiento intelectual, del descubrimiento y difusión del pensamiento del héroe protagonista. Este no es ni un guerrero, ni un dios, ni un santo, sino un sabio que aspira a guiar con sus ideas y sistema a sus oyentes, para liberarlos de las tinieblas que supuestamente ofuscaban antes su inteligencia. Por ejemplo, Zarathustra es el profeta heroico que desvela y revela la muerte del Dios de la Teología y predica la esperanza en el eterno retorno. Estas ideas fundamentales en la concepción nietzscheana de la vida y el universo se revisten de prestigio histórico al atribuirse a uno de los sabios indiscutibles de la humanidad, al fundador del mazdeísmo. Aunque la reforma religiosa propagada a partir de la actividad del Zoroastro o Zarathustra histórico poco tiene que ver con la filosofía del autor alemán (Aiken, 2006), este usó su nombre como indicación del tipo de épica decimonónica en la que se podría enmarcar la obra, esto es, aquella que ponía en escena lo vivido y lo expuesto por sabios antiguos tales como Sócrates en *La Mort de Socrate* (1832) de Alphonse de Lamartine (Sider, 1979), o Buda en *The Light of Asia* (1879)

de Edwin Arnold (Franklin, 2005). En estas obras, la narración biográfica heterodiegética deja amplio espacio a la exposición de las doctrinas de esos sabios históricos, hecha por ellos mismos. Ambos poemas son deudores de la épica hagiográfica, pues sus protagonistas son tan santos como sabios.

Con Nietzsche se produce una secularización del héroe aretalógico, pese a la conservación del nombre del reformador persa. Zarathustra es un héroe sobre todo filosófico, al igual que el de un poema coetáneo de planteamiento semejante, «The Ancient Sage» (*Tiresias and Other Poems*, 1885), de Alfred Tennyson, en el cual el sabio que alecciona a un discípulo no tiene ni siquiera nombre, aunque se base seguramente en Lao Tse, el fundador del taoísmo (Fulweiler, 1983). Posteriormente, en *Rasur o semana de esplendor* (1946), de Roberto Brenes Mesén, el sabio Rasur, quizá un dios, ni siquiera aparece, sino que el efecto de su figura y de sus palabras se presenta indirectamente, a través de los discípulos a quienes ha transformado (Dengo, 2011). Estos dos últimos poemas, como los mencionados de Lamartine y Arnold, están en verso, lo que los distingue fundamentalmente de *Also sprach Zarathustra*, con el que no guardan sino un paralelismo temático y vagamente estructural. Desde el punto de vista de su retórica, el libro de Nietzsche remite más bien a un modelo eminentemente religioso, el de la prosa paralelística y el versículo bíblicos (Kugel, 1981), que los románticos ya habían secularizado (Van der Bergh, 2007), ofreciendo así un posible modelo estilístico al célebre pensador alemán.

El uso del versículo como una forma intermedia, pero independiente, entre la prosa y el verso, floreció en la década de 1830 como nunca antes, sobre todo en Francia, donde ya existía una sólida tradición de epopeya en prosa poética o rítmica (Clayton, 1936), a veces de asunto hebreo antiguo, como *Le Lévitte d'Éphraïm* (escrito en 1762 y publicado póstumo en 1782), de Jean Jacques Rousseau (Kavanagh, 1982-1983). A principios de la década de 1830, se publicaron varios libros que orientaron la escritura extensa en prosa poética anterior en varios sentidos que luego confluirían en la obra maestra literaria de Nietzsche. En primer lugar, Pierre-Simon Ballanche dio a conocer *La Vision d'Hébal* (1831), cuyos versículos se injertan en la estructura del poema épico neoclásico en prosa y ofrecen una visión especulativa de la historia humana, desde la creación, según el mito del *Génesis* ligeramente modificado, hasta las revoluciones contemporáneas y un apocalipsis futuro inspirado en el neotestamentario de Juan de Patmos. Esta historia se pone en boca del sacerdote celta del título, con lo que también se evoca la épica, también en prosa, del falso Ossian, además de indicarse así el carácter no confesional de la historia expuesta, pese a sus paralelos con la historia sagrada judeocristiana. Sin embargo, Hébal es una especie de profeta bíblico, tanto por las características del personaje como por su expresión (Spiquel, 2003). George Sand pronto emularía a Ballanche al dar a conocer «Le Poème de Myrza» (1835). Esta es una profetisa judía de la época helenística que expone ante una audiencia muda una historia alternativa y feminista del Génesis (Naginski, 2007), en

prosa también poética, aunque sin llegar a la división en los breves párrafos paralelísticos que constituyen los versículos (Szilagyí, 2007). Estas dos obras son importantes en su género por su retórica y, sobre todo, por la figura del profeta y su visión no religiosamente ortodoxa de la Historia mítica de la civilización occidental, contra la que Zarathustra invocaría no tanto su pasado, que rechazaba, sino su futuro, protagonizado por el anhelado *Übermensch*.

Cabe señalar que no es seguro que Nietzsche hubiera tenido presente estos predecesores, cuyas obras quedaron pronto sepultadas en el olvido de la incompreensión literaria. En cambio, es de imaginar que conociera el célebre ensayo *Paroles d'un croyant* (1834), de Felicité de Lamennais. Este alegato en favor de los pobres y, más concretamente, de los proletarios, no es ficcional. No presenta personajes ni cuenta una historia o describe un mundo imaginario. Esto no impidió que la fuerza de su expresión consagrara el estilo veterotestamentario (Labouret, 2007) también para contenidos de pensamiento moderno (Derval, 1996) y, de hecho, su género de ensayo profético sería adoptado por escritores posteriores con un parecido enfoque social, como Charles Péguy en *Marcel, premier dialogue de la société harmonieuse* (1898) (Dadoun, 2005). Con todo, su influjo mayor fue en su época, porque el mayor número de imitaciones se publicó en la misma década de 1830 (Bowman, 1983). Alguna de ellas se ha reeditado modernamente, como *Paroles d'un voyant* (1934), de Augustin Chaho. Aunque este título esté calcado del de la obra maestra de Lamennais y el libro esté escrito completamente en versículos, se trata de una historia especulativa al modo de la de Ballanche, de carácter neomítico y estructurada en torno a las etnias que se habrían sucedido en Europa y habrían transmitido, o no, la sabiduría de unos antiguos igualmente míticos (Curutchet, 1989; Eigeldinger, 1975: 91-96). Sus delirios étnicos apenas tienen que ver con las ideas de Nietzsche sobre el devenir histórico, pero el hecho de que el visionario de Chaho sea un zoroastriano persa constituye sin duda una curiosa coincidencia con el héroe imaginado por el filósofo alemán.

Este auge bíblico-profético entre los románticos franceses no tuvo continuidad, ni acertó a crear un nuevo género discursivo propiamente dicho. Esto solo lo conseguiría el genio literario de Nietzsche. El éxito de *Also sprach Zarathustra*, como antes el de Lamennais, también dio lugar a emulaciones que adoptaron, con diferentes fines, las principales características retóricas y estructurales de aquella obra. Así apareció lo que denominamos, como mera hipótesis de trabajo, «épica profética»¹. A

¹ Aunque el carácter sobre todo argumentativo del discurso de la épica profética se opone al carácter eminentemente narrativo de la epopeya, coincide con esta por su tono y planteamiento, por lo que puede justificarse en este caso la ampliación de lo épico que suele darse con frecuencia en la literatura: «En une métaphore implicite, *épopée* ou *épique* qualifient des œuvres ou des choses dont le style, l'architecture, les éléments, la sublimité générale évoquent les grands poèmes héroïques» (Madelénat 1986: 76). Por lo demás, la empresa literaria de *Also sprach Zarathustra* no parece ser ajena a la nostalgia de la epopeya: «En face de la dégénérescence froide qui menace le *dernier homme* dont parle le

diferencia del modelo épico tradicional, el héroe cantado (en tercera persona) no es un guerrero, ni tampoco una figura mítica en el origen de una civilización particular. Aunque mantiene las características fundamentales del héroe de valor extraordinario y ejemplar² común en la epopeya, el de la épica profética es más bien un sabio que se dirige a sus oyentes de forma análoga a los profetas hebreos antiguos, exponiendo extensamente sus doctrinas y visiones. Como en la epopeya, el lenguaje del género que nos ocupa se caracteriza por un registro poético elevado y formulario³, con amplio uso del versículo o de una prosa poética ampliamente influida por el paralelismo bíblico, esto es, por el propio estilo de aquellos profetas del Antiguo Testamento. El estilo ornado y rico retóricamente sirve para hacer más eficaz el mensaje gracias a la belleza de la expresión, de modo que la argumentación subyacente apela a las emociones tanto o más que al raciocinio (Bernholdt-Thomsen, 1974: 23-33)⁴.

Bien por influencia directa, bien por emulación de su éxito, la épica profética en este tipo de prosa⁵ encontró cultivadores muy diversos tras el libro más famoso de Nietzsche. Algunos autores retomaron los Evangelios cristianos para presentar un Jesús distinto al de la tradición, como si fuera un profeta a la vez tan nuevo y tan antiguo como Zarathustra. Así ocurre en evangelios apócrifos modernos supuestamente redescubiertos, como *La Vie inconnue de Jésus-Christ* (1894), de Nicolas Notovitch (Bouchet, 2004), o reescritos, como *Le Cinquième Évangile* (1910), de Han Ryner (Arnoult, 2014). Pompeu Gener hizo lo propio con la figura de Prometeo en algunas de las partes que llegó a terminar de «L'evangeli de la vida» (1900; *Pensant, sentint i rient*, 1910) (Sobejano, 2004: 167-170). Otros autores se ciñeron en mayor medida al modelo zarathustriano. Ricardo Burguete lo imitó, medio en serio y medio en bro-

Zarathoustra de Nietzsche, l'épopée, herméneutique héroïque, rappelle la grandeur et la cosmicité de l'aventure humaine» (78).

² En la epopeya, «le héros fournit un modèle de comportement» (Madelénat 1986: 57). Esta característica del héroe épico es especialmente marcada en modalidades como la épica hagiográfica y la profética.

³ «La parole épique, forgée dans la récitation orale, se distingue donc par des traits spécifiques [...]: un réalisme stylisé qui dispense d'informations strictement sélectionnées; une poésie codifiée, avec les parallélismes et les redondances qu'autorise la tradition» (Madelénat 1986: 38).

⁴ Pese a los evidentes rasgos temáticos y formales comunes a toda una serie de obras occidentales modernas que guardan un parecido de familia con *Also sprach Zarathustra*, no existen estudios verdaderamente de conjunto sobre la «épica profética», denominación que puede sustituirse, naturalmente, por otra que parezca más adecuada. Por ello, nos ha parecido necesario exponer de manera sintética las características e historia de este género a fin de contextualizar adecuadamente la obra objeto del presente ensayo. Esta exposición, por fuerza superficial, persigue simplemente aportar alguna información básica que pueda ser útil para futuros estudios más profundos y reflexivos.

⁵ Excepcionalmente, Teixeira de Pascoaes emuló en verso regular al *Zarathustra* de Nietzsche en su poema *Jesús e Pã* (1903), pero su profeta parece más interesado en expresar sus vivencias que en exponer su doctrina. Pese a la influencia formal de Nietzsche (Enes Monteiro, 1997: 144-147), el poema portugués presenta quizás mayores paralelismos con la lírica filosófica y subjetiva de Miguel de Unamuno (Domingues Garcia, 2005).

ma, en *Así hablaba Zorrapastro* (1899), donde se hace más hincapié en la interacción del profeta con la corrupta sociedad moderna que lo rodea que en su ideología decididamente iconoclasta (Jensen, 2002; Sobejano, 2004: 354-360)⁶. En Alemania, aparte del descomunal prosímometro tardío de Ludwig Derleth titulado *Der Heilige*, publicado entre 1971 y 1972 (Furness, 2000: 146-148), destacan las continuaciones de la obra germinal de Nietzsche, en forma de nuevas prédicas de Zarathustra en las difíciles circunstancias posteriores a la Gran Guerra, como el relativamente célebre «Zarathustras Wiederkehr» (1919), de Hermann Hesse (Szabó, 2007b: 33-43), y el menos conocido, aunque muy interesante, «Zarathustras andere Versuchung» (*Trilogie des Lebens*, 1929), de Rudolf Pannwitz (Szabó, 2007a).

Entre todos estos seguidores literarios de Nietzsche, el más famoso es sin duda Kahlil Gibran (Ababneh, 2015), cuyas obras *The Prophet* (1923) y su continuación *The Garden of the Prophet* (1933) se cuentan entre las más queridas por un gran número de lectores, aunque su lirismo, la riqueza de sus imágenes y el cariz de la doctrina de su profeta, más interesado en estimular el sentido ético de las personas que en darles lecciones, indican un alto compromiso intelectual y estético (Bushrui, 1993) que no suele caracterizar a los *best-sellers*, ni siquiera a los que adoptan el discurso literariamente difícil de la épica profética, como *Manuscrito encontrado en Accra* (2012), de Paulo Coelho. Quizá por haber adoptado tal molde retórico, esta obra se distingue fundamentalmente de las ficciones novelísticas de su autor, sin alcanzar por ello la maestría poética de Gibran ni la riqueza de pensamiento de Nietzsche. No obstante, *Manuscrito encontrado en Accra* merece mención por motivos de historia literaria, porque se trata seguramente de la única muestra de este género que haya tenido cierta fama entre la época de Gibran y la actual. De hecho, la épica profética, tal como la caracterizamos arriba, tuvo su apogeo inmediatamente después de Nietzsche y desapareció prácticamente tras Gibran. Pese a Coelho, hoy lo podemos considerar a efectos prácticos un género puramente histórico y cerrado. Esto no significa que sus contenidos sean anacrónicos. Vista su permanencia en la cultura actual, no son ciertamente anacrónicos ni el Zarathustra de Nietzsche, ni el Profeta de Gibran. Y tampoco nos lo parecerá quizás un ejemplo, hoy casi desconocido, de épica profética en lengua francesa que retoma la figura del profeta mítico por excelencia, resucitándolo en el contexto de un orden económico capitalista mundializado, y situándolo firmemente en la tradición del género consagrado por *Also sprach Zarathustra*, cuyas características retóricas adopta, al tiempo que introduce una aguda crítica al concepto mismo del héroe profético, del sabio que propone una filosofía y una ética, sin tener

⁶ Otra derivación española del Zarathustra nietzscheano, mucho más breve y apenas conocida, es «Para los violentos», un texto de Julio Burell, en forma de épica profética y asunto social, protagonizado por un «Santo» y recogido póstumamente en el volumen antológico *Artículos* (1925). Asimismo, puede recordarse otro ejemplo, esta vez italiano, de épica profética breve de tema social y proletario, «Il canto dei liberi» (*In memoria di Pietro Gori*, 1912), de Giuseppe Cartella Gelardi.

en cuenta el peso de las circunstancias materiales en la existencia de los seres humanos. Ese ejemplo se titula *Jonas* y su autor, Iwan Gilkin, dio muestras en él de una originalidad y un humor que no parecen muy frecuentes en el resto de su producción, hoy apenas recordada.

2. Iwan Gilkin, el nuevo Jonás y el «peligro amarillo»

Iwan Gilkin (1858-1924) es una figura importante en la historia de la literatura belga en lengua francesa, sobre todo por su labor de animador literario en su calidad de puntal de *La Jeune Belgique*. Desde su aparición en 1881, esta revista fue un lugar de encuentro de una generación de literatos renovadores que acabaron con el provincial romanticismo oficial belga y asumieron eclécticamente las corrientes francesas del Parnasianismo, el Naturalismo y el Simbolismo, introduciendo en ellas elementos autóctonos derivados sobre todo del fondo flamenco, abierto a las influencias germánicas contemporáneas (Trousson, 2000). En *La Jeune Belgique* iniciaron prácticamente su carrera literaria clásicos finiseculares belgas de renombre internacional como el poeta naturalista y whitmaniano Émile Verhaeren y el poeta y narrador simbolista Georges Rodenbach, entre otros. En el seno de este grupo extraordinario de escritores, la obra literaria de Gilkin, constituida por poemarios como *La Nuit* (1893) y obras dramáticas como *Le Roi Cophétua* (1919), no ha merecido siquiera los honores de una edición académica, fuera de sus memorias inacabadas (Gilkin, 2000) y de sus testimonios sobre *La Jeune Belgique*, obras ambas editadas científicamente por Raymond Trousson (2000: 47-123). El mismo estudioso publicó también una detallada biografía de Gilkin, con interesantes análisis de sus obras. En ella dedicó cierta atención (Trousson, 1999: 235-242) a un par de textos sobresalientes, al menos por la originalidad de su asunto en su contexto nacional, por ser muestras pioneras de la literatura de anticipación en Bélgica⁷.

El primero es un relato titulado *Troudebise*, cuyo protagonista es un nuevo avatar del Cándido volteriano, un inventor que intenta emplear sus descubrimientos extraordinarios para hacer reinar la paz y la justicia en el mundo bombardeando por igual a todos y causando mayores daños que los que pretendía erradicar, hasta que su muerte accidental salva el mundo que conocemos⁸. El enfoque sarcástico adoptado en

⁷ En el capítulo dedicado a Bélgica en la enciclopedia más amplia en francés sobre la ciencia ficción y modalidades afines (Versins, 1972), únicamente se menciona como anterior a las obras especulativas de Gilkin el relato de Georges Eekhoud «Le Cœur de Tony Wandel» (publicado en *La Jeune Belgique* en 1884 y recogido en su volumen de 1887 *Kermesses*). Sin embargo, esta historia de trasplante de corazón ambientada en el futuro figura asimismo en una antología de la literatura fantástica belga (Lysøe, 2003: 305-367), lo que sugiere la dificultad de su adscripción a una modalidad literaria u otra.

⁸ «Le monde, délivré de son justicier, n'eut plus à craindre les horreurs d'une trop bonne justice; il se contenta de souffrir les crimes de l'injustice, qui sont bien suffisants, et les affaires reprirent leur cours ordinaire» (*Anthologie*, 1914: 116).

ese cuento reaparece en el segundo texto, también publicado en 1900, *Jonas*⁹. Se trata de una reescritura de la historia del reacio profeta bíblico, cuya estructura sigue, aunque con variantes significativas que tienden a poner al día el mito del profeta, a trasponerlo en un sentido matizadamente paródico, en vez de limitarse a lo que Gérard Genette denomina «transtylisation» (1982: 315-320). Esta es una adaptación meramente literaria del mito original, con la posibilidad de amplificaciones y de todo tipo de embellecimientos retóricos de conformidad con la estética de cada época, pero que sigue fielmente el esquema narrativo heredado, así como su ambientación. Este fue el procedimiento adoptado, por ejemplo, en breves epopeyas bíblicas modernas como *Der Prophet Jona* (1896), de Otto Erich Hartleben; *Jónás könyve* (1940), de Mihály Babits (Szász, 1977: 8-9), y *Nabi* (1941) de Josep Carner (Ferrater, 2012). Este último título, que significa profeta en hebreo, indica que Jonás representa la figura por excelencia del profeta, del que se nos comunican tanto sus poéticas exclamaciones como su biografía, con sus resistencias, dudas y compromiso final con la voluntad divina, de la que ha sido erigido en portavoz, hasta el punto de tener que asumir a su pesar la empresa heroica de enfrentarse solo contra todos. Mediante el ministerio profético en Nínive de Jonás, un extranjero que se atreve a clamar a los cuatro vientos los pecados de la ciudad y el merecido castigo que ha de caer sobre ella, se subraya la fuerza que el espíritu confiere a sus elegidos, reacios o no. Las palabras y los hechos de Jonás adquieren una fuerza simbólica tal que lo elevan a la categoría de mito o, al menos, a prototipo del profeta, especialmente en lo que respecta a sus problemáticas relaciones con la ciudad humana, rara vez obediente a los dictados divinos¹⁰.

De manera análoga a como Nietzsche había adoptado un *alter ego* profético para exponer sus doctrinas, Gilkin adoptó las de un nuevo Jonás. Mientras que el Zarathustra del alemán era una figura con referentes tan borrosos que solo se podía abordar como si fuera completamente nueva y obediente al capricho creativo de su autor, el Jonás del belga consigue sus efectos, de modo quizá posmoderno por anticipado, de su comparación con su referente, reescrito. Esta comparación revela un aprovechamiento de la atracción del mito y, a la vez, su subversión irónica, ya que la labor del Jonás moderno no tendrá el éxito de la del antiguo y ni siquiera servirá para subrayar la primacía de la libre voluntad divina hasta para contradecirse. Las profecías

⁹ Como *Jonas* es hoy difícil de encontrar, nos hemos extendido en la descripción de su contenido. Ha de entenderse que se trata de un primer acercamiento básico de índole sobre todo temática. Sería deseable que otros investigadores profundizaran en el estudio propiamente literario de ese libro tan interesante y original, aportando así una mayor riqueza reflexiva a esta primera aproximación, cuyo propósito es sobre todo de recuperación histórica.

¹⁰ Por protagonizar el libro bíblico de su nombre, Jonás ha sido objeto de amplias exégesis desde el punto de vista teológico o religioso en general (Alonso Díaz, 1963; Wolf, 1065; Weber, 2012). En cambio, los estudios literarios sobre el mito de Jonás parecen mucho menos numerosos (Lux, 1999; Santos Vila, 1999). Tampoco hay apenas estudios sobre la fortuna literaria moderna de la historia del Jonás bíblico (Frieling, 1999).

de Jonás en la Nueva Nínive industrial solo encontrarán oídos sordos, porque en el mundo contemporáneo no es solo Karl Marx quien enseña el supremo determinismo económico de la Historia como sustituto de la antigua y misteriosa Providencia. El Jonás de Gilkin es un profeta laico y burgués, cuyas profecías se cumplen en las secciones prospectivas del libro, porque no parece haber instancia superior alguna que pueda alterar el curso determinado por el ejercicio de las fuerzas que mueven la sociedad industrial y financiera, ante las cuales el individuo heroico, profeta o no, poco puede hacer. El Espíritu ordena a Jonás que se levante y diga a la Nueva Nínive que esta no tardará en perecer, y con ella el Occidente entero, pero las advertencias no servirán de nada. No habrá rey ni pueblo que pueda arrepentirse y ganar el perdón, porque el destino histórico tampoco está en sus manos. A Jonás solo le queda clamar en el poblado desierto de la ciudad.

Expuesto así el fracaso de su ministerio, se podría pensar que el Jonás de Gilkin es una figura trágica, pero aquí no solo se subvierte la profecía como acto teológico, sino que también la persona del profeta se somete a una inversión de valores. Salvo quizá el Zorrapastro de Burguete, es raro que el héroe de la épica profética no se presente como un modelo positivo que se ofrece para ser admirado y emulado, además de escuchado, y el Zarathustra de Nietzsche es paradigmático a este respecto. En cambio, en la primera parte de su libro, titulada «La vocation de Jonas», Gilkin describe a su profeta como un rentista acomodado bien integrado en el sistema capitalista. Al igual que el Jonás bíblico, no es extraño que se resista a profetizar, pese a la insistencia de la voz que le habla en sueños. ¿Dónde estaría él mejor que en medio del confort de la Nueva Nínive, cuyos paisajes e intensa actividad económica, sus fábricas y millones guardados en cajas fuertes se describen con todos los fastos de una escritura alegóricamente barroca?¹¹ Entonces interviene decisivamente la ballena, como otrora, aunque de manera muy distinta. El animal es el mismo que se había tragado al antiguo Jonás, pero ahora este se la encuentra en su desván, disecada y, con todo, parlante. Es ella (y su boca enorme y negra) la que lo convence de que la misión del profeta es profetizar y que «le reste regarde les contribuables» (Gilkin, 1900: 22). Ahí termina el marco narrativo y pueden dar comienzo «Les discours de Jonas», que ocupan la mayor parte de la obra.

A diferencia del bíblico, el nuevo Jonás no predica el poder y la cólera de Dios, sino la inevitable sustitución de la hegemonía occidental y blanca por la de pueblos de otras razas, en especial la tradicionalmente llamada mongoloide. Gilkin evocó así el notorio «peligro amarillo» (Mehnert, 1995), según la expresión puesta en circulación por el emperador Guillermo II de Alemania en 1895 (*gelbe Gefahr*). El temor a tal peligro correspondía a una paranoia colonial por la que se atribuía a las

¹¹ «Oui, la Nouvelle Ninive était le cœur du monde. Et à chaque pulsation de ce cœur un flot d'or et de papier-monnaie venu de partout s'engouffrait dans la ville, un autre flot s'en échappait pour s'éparpiller sur le globe entier» (Gilkin, 1900: 12).

poblaciones conquistadas de Asia un afán expansivo del que, en realidad, eran los poderes europeos los que daban entonces sobradas muestras. Esta paranoia carecía de base geopolítica razonable, aunque el sensacionalismo con que podían darse las noticias de la rápida industrialización y modernización militar de Japón o de reacciones anticoloniales violentas como la de los *boxers* chinos, en el mismo año de publicación de *Jonas*, no hacía sino confirmar para muchos occidentales la existencia real de un riesgo de que los grandes países de Asia alcanzaran en un futuro no muy lejano un grado de desarrollo suficiente como para permitir que su inmensa población se expandiera geográficamente en forma de invasión imperialista, ante la cual sería inútil la resistencia de una Europa y un Occidente en declive (Pavé, 2013). En efecto, aunque muchas de estas fantasías de invasión asiática, sobre todo entre los novelistas populares, tenían un innegable cariz racista, sobre todo en los Estados Unidos (Wu, 1982), la literatura europea del «peligro amarillo» es también un producto de la convicción, común entonces, de que el continente se encontraba en decadencia, una decadencia sobre todo moral, pero que parecía plausible extender a otros órdenes de la vida. Según Trousson, «*Jonas* est une fantaisie sans doute, mais surtout une réflexion pessimiste sur l'évolution des sociétés décadentes» (1999: 239) y, desde este punto de vista, correspondía perfectamente al espíritu de la época, que luego Oswald Spengler justificaría en términos de filosofía de la Historia, tras haberse manifestado de incontables maneras en la literatura finisecular (Pierrot, 2007).

Los discursos proféticos del Jonás redivivo repasan diversos aspectos de la presunta decadencia occidental. Por capítulos, y con el contrapunto de los comentarios sarcásticos de la ballena¹², Jonás denuncia la cobardía que impedía a los europeos responder a la amenaza con una nueva guerra santa, no necesariamente militar; la sordera de reyes y pueblos a los avisos proféticos, y, sobre todo, la ceguera ante la futura competencia económica funesta que representarían China y Japón, tras su industrialización con la ayuda de los técnicos y los capitales occidentales. Estos habrían acelerado el curso del Destino, al que solo podría haber frenado la prohibición de exportar a Oriente las máquinas y fondos en los que se fundaba la superioridad europea. Era el éxodo de las máquinas («L'exode des machines» se titula una sección) lo que suponía un riesgo mayor que las mismas armas, ya que la tecnología era una condición esencial para la industrialización asiática, cuya consecuencia sería la desindustrialización de una Europa que produciría más caro, con la consecuencia del cierre de fábricas y el empeoramiento de la situación económica y política de los obreros. Las ganancias de estos gracias a las huelgas y otras actividades sindicales no harían sino perjudicar a la competitividad europea y facilitar la deslocalización en Asia, cuyos trabajadores se creían en Occidente menos conflictivos (Conrad, 2010). Por ello, el

¹² Por ejemplo, «[s]i tu crois qu'à cause de toi une croisade va partir contre l'Orient, tu peux t'assoir sous le kikajon. [...] Et quand tu verras passer le Ravageur d'Asie, viens le dire à la baleine empaillée» (34).

Jonás de Gilkin lanza algunos de sus ataques más virulentos contra los sindicalistas y los partidos que pretendían defender a los proletarios, a los que presenta alegóricamente como unas cacatúas que repetían incansablemente sus eslóganes, se ajustaran o no a la realidad social y económica. En el contexto de un capitalismo ya mundializado, la única manera de realizar los ideales de dichas cacatúas sería mediante un proteccionismo a ultranza y unas manipulaciones monetarias que llevarían a la penuria a su democracia social. Por otra parte, la agitación obrera no hacía sino servir a los intereses del gran capital mundializado y *deslocalizable*, en perjuicio de la pequeña industria y las clases medias, que acabarían por desaparecer. Solo quedarían una clase financiera al mando, servida por un ejército de administradores, clérigos y militares, y la masa inmensa de explotados. Según esta visión, la economía europea entrará en declive y «les usines ne seront plus que des décombres» (Gilkin, 1900: 59). La Nueva Nínive se apagará «dans la misère et la stérilité comme une torche qu'un fou jette dans un puits» (60).

Si Gilkin ha acabado teniendo razón o no en sus pronósticos no es algo que quepa abordar en un estudio como el presente, aunque conviene señalar que el autor no hizo sino transponer literariamente ideas ampliamente debatidas por economistas y otros especialistas del período, quienes abordaron la cuestión de la competencia asiática en términos no reductibles a la mera histeria del «peligro amarillo». Trousson menciona a este respecto la influencia del economista Brooks Adams. Este habría enseñado a Gilkin que, «[e]ntraînée par un inéluctable déterminisme historique, la démocratie sans contrepoids, minée par un fallacieux socialisme égalitaire, ouvre la voie à la ploutocratie» (241). Además, el régimen plutocrático no sería la única consecuencia catastrófica de la mundialización, entendida como occidentalización material de los pueblos no europeos, sobre todo de los asiáticos. Jonás dedica un discurso a la historia romana, ejemplo antiguo de un proceso análogo de concentración de la riqueza y traslado de los capitales y medios de producción de la metrópoli a los territorios conquistados. A la Europa moderna le pasaría lo mismo como etapa previa a su derrota militar. Cuando Asia haya arruinado la economía europea, se darán las condiciones para que surja un nuevo Tamerlán que traduzca la dominación económica en militar y política. Ante él, Europa resistirá tan poco como la Roma decadente frente a los bárbaros, porque habrá renunciado antes a la ideología de la resistencia. Jonás se dirige a las iglesias y las ataca por haber inyectado agua bendita, por así decir, en las venas de los europeos, que deberían alzarse unidos contra las amenazas exteriores, la amarilla en particular.

Gilkin manifiesta aquí un curioso europeísmo nacionalista. Tal vez creía que el sentimiento de pertenencia a un conjunto continental podría compensar los particularismos estatales si se desarrollaba un nacionalismo paneuropeo, a la vez agresivo y defensivo. Menos original era el ataque al cristianismo como esterilizador de la moral de los fuertes, que el Jonás de Gilkin parece haber heredado a la vez del socialdarwi-

nismo popular y de la empresa de Nietzsche. Como este, ataca con elocuencia a los débiles, a los santos que renuncian al mundo y a sus corrupciones materiales, retirándose a simbólicas aldeas miserables, donde su apartamiento no servirá de gran cosa en la práctica, ni impedirá al obrero asiático arruinar al europeo. Su pacifismo y blandura solo allanarán el camino a Tamerlán.

Es evidente que las razones para condenar la ética cristiana no son las mismas para Jonás y para Zarathustra. Gilkin homenajea y critica al mismo tiempo a su modelo al confrontar a ambos profetas en su libro. Zarathustra aparece cantando mecánicamente al superhombre como un ser superior, a lo que el Jonás moderno responde que el superhombre que prosperaba en la práctica era un financiero especulador, un banquero judío atento a sus tantos por ciento, como un amargo recordatorio de la distancia entre los sueños nietzscheanos de una élite ética e intelectualmente superior y la realidad de las élites en la ciudad moderna, cuya supremacía sobre el común sería de orden financiero y, subsidiariamente, político y militar. Es esta supremacía la que se presenta directamente en las dos secciones siguientes de *Jonas*, en las que se interrumpe la escritura neobíblica y se adoptan moldes discursivos distintos a fin de intensificar retóricamente la credibilidad de la profecía, ya realizada en el futuro presentado.

El excursus, titulado «Journalisme», obedece al uso de la anticipación ficcional con fines admonitorios. Como los habitantes de la Nueva Nínive no escuchan esta vez al nuevo Jonás, este recurre a la ficción. El primero de los «petits contes» de esta sección está ambientado en el año 2300 y adopta la forma de una sucesión de noticias publicadas un día en el periódico *San Francisco's Herald*. Cada una de ellas es breve y se puede leer como una especie de microrrelato factual, ya que la imitación de la escritura periodística confiere a cada uno un aire de evento realmente ocurrido, de hecho histórico. Las noticias proceden de todo el mundo y se refieren a diferentes órdenes de la vida, con lo que se crea un panorama bastante completo del mundo bajo la dominación china y de su *subcontratista*, el Imperio Ruso, extendido al conjunto de Europa. En este futuro profetizado, la población a ambas orillas del Atlántico ha disminuido radicalmente a raíz del desvío de los flujos comerciales hacia el Pacífico. Londres es una ruina y Nueva York vegeta, lo mismo que Australia, mientras que el comercio entre San Francisco y Shanghai las ha convertido en metrópolis mundiales. La Europa occidental se despuebla, ruraliza y sufre penurias permanentes, al tiempo que su buena sociedad se rusifica y expatría hacia Moscú y Constantinopla. Sin embargo, no se trata de una contraposición simple entre Occidente y el resto del mundo. Otras noticias documentan la existencia de descontento en África y la India, en la que incluso ha estallado una rebelión, y en la misma Rusia existen intrigas cortesanas que podrían alterar el *status quo*. El triunfo del «peligro amarillo» no habrá supuesto el fin de la historia, aunque sí de Europa, Rusia incluida, cuyo antiguo esplendor mantienen los asiáticos como una cáscara vacía, tal como sugiere la otra ficción futurista

intercalada, «Le restaurant de Moscou», escrita en forma de conversación entre un pintor belga, un príncipe ruso y un banquero chino, entablada hacia 2250, cincuenta años antes de las noticias extractadas del imaginario *San Francisco's Herald*. Este diálogo no tiene nada de filosófico. Su función no es la de exponer ideas, sino la de presentar simbólicamente, mediante tipos representativos, una realidad histórica prospectiva. De la conversación se desprende que la vieja Europa se mantendrá como reserva de arte y no tendrá nada que decir geopolíticamente, mientras que el príncipe ruso representa el poder militar, centrado en Moscú y entregado a una intervención política excesiva, que el banquero, representante de las finanzas, critica, aunque se comprenda que la alianza entre el sable y la bolsa habrá sustituido a la antigua del trono y el altar, y constituido un régimen imperial y policiaco, un nuevo antiguo régimen o un nuevo despotismo asiático, apoyado esta vez en la economía.

A esta conversación ilustrativa sucede un diálogo final en el presente, en torno a la ballena disecada y parlante. En dicho diálogo se confrontan los puntos de vista de un clérigo, un militar y un banquero, mientras que Jonás reitera su aviso profético contra el creciente predominio social del oro en la Modernidad, en la que «les cerveaux économiques se substituent aux cerveaux imaginatifs» (139). Una sociedad articulada únicamente en torno a la riqueza es frágil y acabará por derrumbarse tan pronto como el oro emigre a nuevas regiones. La antigua base religiosa y aristocrática de la civilización europea ya es inoperante. El banquero lo demuestra mediante un amplio elogio del poder financiero, de sus fundaciones filosóficas y prácticas, y de su capacidad democratizadora frente a la nobleza del nacimiento o del clero, por más que las libertades conseguidas por su triunfo se anularán cuando la economía alcance una concentración tal de los medios de financiación que el régimen resultante no podrá ser sino una plutocracia. Esta evolución no se debe a las personas, ni tampoco a las etnias. El banquero de *Jonas* es judío, pero Gilkin niega la común identificación automática y antisemita de los judíos con el poder financiero. Si Occidente se encamina a la catástrofe, ello se debe a las fuerzas ciegas de la competencia y, en consecuencia, es inevitable. El Jonás moderno acaba reconociendo que no será escuchado. Los neoninivitas no podrán conjurar su mal arrepintiéndose, como habían hecho los ninivitas de la historia bíblica. En un irónico epílogo, el Jonás de Gilkin aconseja a un ingeniero que se vaya a trabajar a China, porque los individuos poco pueden hacer para detener las fuerzas de la Historia y, concretamente, el traslado del poder desde Occidente hacia Asia.

La conclusión de *Jonas* reafirma la creencia del autor en el determinismo económico y político, al tiempo que cuestiona el mito del profeta e, indirectamente, el del intelectual como figura capaz de intervenir en la ciudad, despertando conciencias. En la Antigüedad hebrea, el profeta era quien, mediante la palabra, instaba a su pueblo a cambiar de actitud para evitar los desastres que se cernirían sobre él de no escuchar su voz. Aparte de la dimensión teológica de su historia, el mito de Jonás ilustraba

el poderío de la palabra, que había bastado para que una comunidad actuase de otro modo y que la divinidad se apiadara en su providencia. Gilkin utilizó el mismo mito para sugerir lo contrario, esto es, la inutilidad del profeta y del intelectual en una sociedad en la que el becerro de oro habría reemplazado a Dios y el cálculo a la imaginación. En una sociedad tal, retomar la figura del profeta, como había hecho Nietzsche, apenas podía ser otra cosa sino un ejercicio retórico, y de ahí la ironía que caracteriza a *Jonas* en su conjunto, como refutación tragicómica del héroe profético nietzscheano, con sus mismas armas literarias.

La doble reescritura de la Biblia y de *Also sprach Zarathustra* no se limita al pastiche, ni siquiera a la parodia. También presenta una dimensión crítica al promover implícitamente un cuestionamiento intelectual e histórico de sus modelos. Se insta en cierto modo a no dejarse deslumbrar por el posible efecto de la maestría en el manejo de la retórica hasta el punto de atribuir a los intelectuales una capacidad de arrastre decisiva en la sociedad moderna, fuera del ámbito limitado de la literatura. No obstante, Gilkin abrazó en *Jonas* un compromiso concreto, un compromiso con Occidente como conjunto étnico y cultural contrapuesto y rival del asiático, en términos que podrían parecer hasta racistas¹³ si no se entendiera que las afirmaciones más conflictivas se supeditan al ejercicio irónico global aplicado tanto al cronotopo coetáneo del «peligro amarillo» como a la persona del profeta y a sus pronunciamientos públicos, además de a su supuesta misión divina. *Jonas* invita a una lectura que vaya más allá de las palabras, de las aseveraciones del profeta. Desde este punto de vista, contrasta favorablemente con la mayoría de las obras clasificables en la épica profética moderna, empezando por el modelo inaugural de Nietzsche, el cual parece reclamar continuamente que lo tomemos en serio, afirme lo que afirme, insulte a quien insulte. La actitud de Gilkin parece, en el fondo, más postmoderna que moderna, por su rechazo de las *master narratives* y de los mitos heredados, así como por su ambigüedad lúdica, si bien es verdad que la literatura no ha esperado al posmodernismo para jugar consigo misma. La novedad del *Jonas* de Gilkin puede radicar en que, a pesar del *Así hablaba Zorrapastro* de su contemporáneo español Burguete, el juego rara vez tenía cabida en un género tan solemne como el épico-profético. En cambio, el autor belga no dudó en infringir las reglas tácitas de su modelo discursivo, aun incurriendo en el riesgo de ser mal comprendido y apreciado.

¹³ Como indicación de que Gilkin no era racista, se puede recordar el relato coetáneo mencionado *Troudebise*, en el que se describe con horrible detalle las masacres de chinos indefensos por los invasores rusos de tal forma que se deduce claramente la empatía de Gilkin con las víctimas. La humanidad universal del autor belga en ese texto contrasta con la actitud monstruosa (aunque no se pueda descartar una paradójica ironía) con que se narra el exterminio total de los chinos en «The Unparalleled Invasion: Excerpt from Walt. Nerven's "Certain Essays in History"» (1910; *The Strength of the Strong*, 1911), de Jack London, relato de historia futura en el que «more striking than the sadism is a matter-of-factness in describing genocide as both necessary and desirable» (Gomel, 2001: 421).

Un historiador temprano del «peligro amarillo», Gollwitzer, mencionó *Jonas* como obra representativa de la literatura francesa en la materia, pero su gusto se rebeló contra una obra que tal historiador había interpretado literalmente, antes de dictaminar de forma tajante lo siguiente: «Der Geschmack unserer Zeit vermag dem *Jonas* nichts mehr abzugewinnen»¹⁴ (1962: 161). Esta afirmación podía valer quizás para la Alemania de la década de 1960. En cambio, hoy cabe preguntarse si no podemos ser más indulgentes, e incluso entusiastas, con esta obra. Quizá estemos ahora mejor preparados para entender algunos de sus rasgos, desde el uso eficaz de la literatura de anticipación hasta el del sarcasmo frente al mito del profeta y del intelectual influyentes en el curso de la Historia. A este respecto, tal vez podría contribuir a esta mejor apreciación de *Jonas* la ampliación de discursos que, sin ser nueva, se está operando en la ficción del siglo presente, frente a la hegemonía incontestada de la novela y el relato novelístico como vehículos de la ficción literaria no dramática en la segunda mitad de la centuria pasada. En nuestro tiempo, ya no es raro que se aprecien ficciones escritas como si fueran documentos administrativos y jurídicos (Martín Rodríguez, 2015), o documentos de internet (Saum-Pascual, 2015), por no hablar de otros discursos literarios de raigambre más o menos borgiana que rechazan tácitamente la exclusividad de la novela para la ficción. En este contexto, no es seguramente casualidad que Coelho haya intentado resucitar la épica profética precisamente en nuestros días.

Hoy podemos volver la vista atrás y gustar en sus propios términos la forma de este género, que tiene en el *Jonas* de Gilkin una de sus obras principales por su planteamiento irónico y, si preferimos leerlo en serio, por su contenido tan actual, cuando tanto se habla en los medios de comunicación de la desindustrialización de Europa y Norteamérica y de la pujanza económica del área sínica. Sin embargo, el mensaje es un aspecto secundario de la literatura, que es el arte de la palabra y se hace con la lengua y su retórica. Gilkin triunfa a este respecto, porque su adaptación del mito profético de Jonás a las realidades y los temores contemporáneos se expresa bellamente mediante unos versículos que recuperan la vehemencia del estilo bíblico, así como la riqueza rítmica de sus paralelismos y el acierto concreto de sus imágenes, tanto más eficaces cuanto más sencillas y concretas. Esa concreción y esa vehemencia de ritmo confieren a la prosa poética de *Jonas* una carga emocional quizá comparable a la de los profetas que le sirvieron de modelo, cuya palabra refleja su fuerza de convicción y, en consecuencia, la urgencia de sus admoniciones. De esta manera, Gilkin alcanzó el vigor poético del vate inspirado por el espíritu y dotado por este de una palabra de fuego¹⁵, sin renunciar por ello al humor implícito de una empresa tan

¹⁴ *Jonas* ya no puede gustar en nuestro tiempo.

¹⁵ Véase una muestra breve e insuficiente del estilo de *Jonas*: «Et l'homme aura le courage de crier dans les rues ce qu'auparavant il craignait de penser tout bas; car il connaîtra que devant l'esprit les grandes bêtes sont moins que rien. // Mais qu'important les grandes bêtes et qu'important aussi les sages? Jonas

quijotesca como la de cualquier profeta en un mundo sujeto al puro determinismo histórico. El hecho de que el registro serio y el cómico convivan sin chocar en el curso de una escritura fiel al tono tradicional, solemne y tendente a lo sublime, del versículo sugiere la pericia literaria de Gilkin. Entre sus obras, esa pericia es patente al menos en *Jonas*, cuya reedición en buenas condiciones¹⁶ podría ser bastante oportuna hoy en día, más allá de su importancia histórica como testimonio literariamente brillante de un tema muy popular en un momento dado (el «peligro amarillo») y como uno de los primeros ejemplos de la literatura de anticipación, o ciencia ficción, en la literatura belga, sin olvidar su categoría de excepcional ejemplo en francés de la directa influencia creativa de la obra maestra de Nietzsche¹⁷, en un sentido profundamente original. El Jonás moderno de Gilkin es sin duda digno del antiguo¹⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABABNEH, Mohammad Daher (2015): «Gibrán Jalil Gibrán y Friedrich Nietzsche y sus profetas». *Espéculo*, 57. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info-especulo/numero47/gibnietz.html>.
- ACOSTA, Luis A. (2010): «*Also sprach Zarathustra*. Una obra de construcción novelística». *Cuadernos de Filología Alemana*, anejo 3, 11-27. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/36575>.
- AIKEN, David Wyatt (2006): «Nietzsche's Zarathustra: The Misreading of a Hero». *Nietzsche-Studien*, 35(1), 70-103.
- ALONSO DÍAZ, José (1963): *Jonás, el profeta recalcitrante: El libro de Jonás en la historia de las ideas religiosas*. Madrid, Taurus.
- Anthologie des écrivains belges de langue française: Iwan Gilkin*. Bruselas-París-Londres, Association des écrivains belges, 1914.
- ARNOULT, C. (2014): «Tu aimeras ton Dieu par-dessus toute chose...», in Han Ryner, *Le Cinquième Évangile*. Saint-Martin de Bonfossé, Théolib, 177-183.

n'est pas venu faire des conférences sur la sagesse et la bêtise: il est venu annoncer le Grand Déclin. // Le midi de l'Europe est dépassé. Le soleil descend. Le soir va venir» (Gilkin, 1900: 18-19).

¹⁶ Hubo una reedición muy parcial en vida del autor (*Anthologie*, 1914: 92-102). La reedición completa del texto se hizo en 1993, pero fue una edición fuera de comercio y hoy muy difícil de encontrar.

¹⁷ Aunque *Also sprach Zarathustra* y la obra de Nietzsche en general tuvieron fama e influencia notables y tempranas en Francia, desde donde pasó a otros países (Verbaere, 2008), no nos constan otras imitaciones directas en francés de la épica profética nietzscheana.

¹⁸ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto HAR2015-65957-P del Plan Nacional de I+D+i del Gobierno de España. Una primera versión se presentó en el *IV Congreso Internacional de Mitocrítica: Mito y emociones*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid entre el 24 y el 28 de octubre de 2016.

- BENTON, Richard P. (1962): «Tennyson and Lao Tzu». *Philosophy East and West*, 12 (3), 233-240.
- BERNHOLDT-THOMSEN, Anke (1974): *Nietzsches Also sprach Zarathustra als literarische Phänomen: eine Revision*. Fráncfort del Mano, Athenäum.
- BOUCHET, Christian (2004): «J'ai vu la tombe du Christ... à Srinagar, une introduction historique», in Nicolas Notovitch, *La Vie inconnue de Jésus-Christ en Inde et au Tibet*. Grez-sur-Loing, Pardès, 7-30.
- BOWMAN, Frank (1983): «Les pastiches des *Paroles d'un croyant*». *Cahiers mennaisiens*, 16-17, 144-154.
- BUSHRUI, Suheil (1993): «Introduzione», in G. Kahlil Gibran, *Il profeta*. Milano, Rizzoli, 5-65.
- CLAYTON, Vista (1936): *The Prose Poem of French Literature of the Eighteenth Century*. Nueva York, Columbia University.
- CONRAD, Sebastian (2010): *Globale Arbeitsmärkte und die "Gelbe Gefahr": "Kulis", Migration und die Politik der Differenz*. Essen, Klartext.
- CURUTCHET, Jean (1989): «Pour le tombeau d'un Voyant», in Augustin Chaho, *Paroles d'un voyant*. Bayona, Jean Curutchet, [6-10].
- DADOUN, Roger (2005): «L'utopie blanche», in Charles Péguy, *Marcel: premier dialogue de la cite harmonieuse – La Cité socialiste*. Houilles, Manucius, 7-22.
- DENGO, María Eugenia (2011): «Los símbolos místicos», in Roberto Brenes Mesén, *Rasur o semana de esplendor*. San José de Costa Rica, EUNED, VII-XII.
- DERVAL, André (1996): «Préface», in Félicité de Lamennais, *Paroles d'un croyant*. París, Pocket, I-XI.
- DOMINGUES GARCIA, Jorge (2005): «De *Jesus e Pã* à concepção unamuniana de "agonia"». *Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno: um caso singular de intercâmbio literário*. Braga, Universidade do Minho, 49-72. Disponible en: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/3252/1/MESTRADO%20JAN.%202005.pdf>.
- EIGELDINGER, Marc (1975): «La Voyance avant Rimbaud», in Arthur Rimbaud, *Lettres d'un voyant (13 et 15 mai 1871)*. Ginebra-París, Droz-Minard, 9-107.
- ENES MONTEIRO, Américo (1997): *A Recepção da Obra de Friedrich Nietzsche na Vida Intelectual Portuguesa (1892-1939)*. Porto, Universidade do Porto. Disponible en: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/10857>.
- FERRATER, Gabriel (2012): «Pròleg», in Josep Carner, *Nabí*. Barcelona, Labutxaca, 9-29.
- FRANKLIN, J. Jeffrey (2005): «The Life of Buddha in Victorian England». *ELH*, 72 (4), 951-974.
- FRIELING, Simone (1999): «Jona und die Dichter», in Simone Frieling (ed.), *Der rebellische Prophet: Jona in der modernen Literatur*. Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 7-10.
- FULWEILER, Howard W. (1983): «The Argument of "The Ancient Sage": Tennyson and the Christian Intellectual Tradition». *Victorian Poetry*, 21(3), 203-216.

- FURNESS, Raymond (2000): «Ludwig Derleth». *Zarathustra's Children: A Study of a Lost Generation of German Writers*. Rochester (NY), Camden House, 125-150.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GILKIN, Iwan (1900): *Jonas*. Bruselas, H. Lamertin.
- GILKIN, Iwan (1993): *Jonas*. Bruselas, Recto Verso.
- GILKIN, Iwan (2000): *Mémoires inachevés: Une enfance et une jeunesse bruxelloises (1858-1878)*. Bruselas, Labor.
- GOLLWITZER, Heinz (1962): *Die Gelbe Gefahr. Geschichte eines Schlagworts. Studien zum imperialistischen Denken*. Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht.
- GOMEL, Elana (2001): «The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body». *Twentieth-Century Literature*, 46 (4), 405-433.
- JENSEN, Geoffrey (2002): «The Nietzschean Warrior», in *Irrational Triumph: Cultural Despair, Military Nationalism, and the Ideological Origins of Franco's Spain*. Reno – Las Vegas (NV), University of Nevada Press, 31-55.
- KAVANAGH, Thomas M. (1982-1983): «Rousseau's *Le Lévitte d'Éphraïm*: Dream, Text, and Synthesis». *Eighteenth-Century Studies*, 16 (22), 141-161.
- KUGEL, James L. (1981): *The Idea of Biblical Poetry: Parallelism and Its History*. New Haven (CT)–Londres, Yale University Press.
- LABOURET, Guilhem (2007): «Aux sources du verset moderne : le verset chez Lamennais, entre exégèse et invention». *Études littéraires*, 39 (1), 13-24. Disponible en: <https://www.erudit.org/revue/etudlitt/2007/v39/n1/018099ar.pdf>.
- LUX, Rüdiger (1999): «Jona – eine unendliche Geschichte», in Simone Frieling (ed.), *Der rebellische Prophet: Jona in der modernen Literatur*. Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 119-128.
- LYSØE, Éric (ed.) (2003): *Littératures fantastiques: Belgique, terre de l'étrange: Tome I: 1830-1887*. Bruselas, Labor.
- MADELÉNAT, Daniel (1986): *L'Épopée*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2015): «Discurso prescriptivo, ficción literaria y cacotopía: "La hora de la verdad", de Santiago Eximeno, en su contexto genérico». *Signa*, 24, 425-441. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/viewFile/14700/13115>.
- MEHNERT, Ute (1995): *Deutschland, Amerika und die "gelbe Gefahr": Zur Karriere eines Schlagworts in der Großen Politik, 1905-1917*. Stuttgart, Franz Steiner.
- NAGINSKI, Isabelle Hoog (2007): «Le Poème de Mirza et le mythe sandien des origines», in *George Sand mythographe*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 89-113.
- PAVÉ, François (2013): *Le péril jaune à la fin du XIXe siècle, fantasme ou inquiétude légitime ?* Paris, L'Harmattan.
- PIERROT, Jean (2007): *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Mont-Saint-Agnan, Publications des Universités de Rouen et du Havre.

- REGIER, Willis Goth (2005): «Cioran's Nietzsche». *French Forum*, 30 (3), 75-90.
- SANTOS VILA, Sonia (1999): «El libro de Jonás a la luz de la literatura fantástica», in Vicente Balaguer y Vicente Collado (eds.), *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio Bíblico Español*, 1. Valencia – Pamplona, Fundación Bíblica Española – Universidad de Navarra, 451-462.
- SAUM-PASCUAL, Alexandra (2015): «Alternativas a la (ciencia) ficción en España: dos ejemplos de literatura electrónica en formato impreso». *Letras Hispanas*, 11, 240-259. Disponible en: <http://www.alexsaum.com/alternativas-a-la-ciencia-ficcion-en-espana-alternative-science-fictions/>.
- SIDER, Sandra (1979): «Lamartine's "La Mort de Socrate" and Plato's *Phaedo*». *Romance Notes*, 20(1), 58-64.
- SOBEJANO, Gonzalo (2004): *Nietzsche en España (1890-1970)*. Madrid, Gredos.
- SPIQUEL, Agnès (2003): «Épopée et dithyrambe: *La Vision d'Hébal*, de Pierre-Simon Ballanche», in Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths y Robert Pickering (eds.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*. Paris, Honoré Champion, 328-339.
- STEFFEN, Uwe (1963): *Das Mysterium von Tod und Auferstehung: Formen und Wandlungen des Jona-Motivs*. Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht.
- SZABÓ, László V. (2002): «"Die Worte liegen uns im Wege" – zum Kunstsprachstil Nietzsches in *Also sprach Zarathustra*». *Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis*, 6/1, 35-52. Disponible en: https://www.academia.edu/3845556/Nietzsches_Sprachstil_in_Also_sprach_Zarathustra.
- SZABÓ, László V. (2007a): «Nietzsche Variationen in Rudolf Pannwitz' *Zarathustras andere Versuchung*». *Estudios Filológicos Alemanes*, 13, 421-429. Disponible en: http://www.academia.edu/3852202/Pannwitz_Zarathustras_andere_Versuchung.
- SZABÓ, László V. (2007b): «Zarathustras Wiederkehr – Nietzsche in Hesses Schriften», in *Der Einfluss Friedrich Nietzsches auf Hermann Hesse. Formen des Nihilismus und seiner Überwindung bei Nietzsche und Hesse*. Veszprém – Viena, Universitätsverlag – Präzens Verlag, 15-61.
- SZÁSZ, János (1977): «Cuvînt înainte», in Babits Mihály, *Poeme*. Bucarest, Univers, 5-10.
- SZILAGYI, Ildikó (2007): «Le verset: entre le vers et le paragraphe». *Études littéraires*, 39 (1), 93-107. Disponible en: <https://www.erudit.org/revue/etudlitt/2007/v39/n1/018105-ar.pdf>.
- TROUSSON, Raymond (1999): *Iwan Gilkin, poète de la Nuit: Biographie*. Bruselas, Labor.
- TROUSSON, Raymond (2000): *La Légende de la Jeune Belgique*. Bruselas, Académie royale de langue et littérature françaises.
- VAN DER BERGH, Carla (2007): «Le rôle du verset lors de la transition du grand poème au petit poème en prose, dans les années 1830-1840: pertes et profits». *Études littéraires*, 39 (1), 24-41. Disponible en: <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2007/v39/n1/018100ar.pdf>.

- VERBAERE, Laure (2008): «Les traductions françaises de Nietzsche en - Europe». *Études germaniques*, 3, 601-621. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-3-page-601.htm>.
- VERSINS, Pierre (1972): «Belgique». *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*. Lausana, L'Âge d'homme, 103-105.
- WEBER, Beat (2012): *Jona. Der widerspenstige Prophet und der gnädige Gott*. Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt.
- WOLF, Hans Walter (1965): *Studien zum Jonabuch*. Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins.
- WU, William F. (1982): «Early Novels of Chinese Invasion», in *The Yellow Peril: Chinese Americans in American Fiction 1850-1940*. Hamden (CT), Archon Books, 30-40.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (2012): «Zarathustra's Reincarnations: Literary Responses to Nietzsche's work». *The Modern Language Review*, 107 (2), 211-229. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.5699/modelangrevi.107.1.0211>.

De l'écriture journalistique à l'écriture romanesque : la conquête de l'Algérie chez Assia Djébar

Anne-Marie Miraglia

University of Waterloo

ammiraglia@uwaterloo.ca

Résumé

Cette étude se concentre sur les intertextes coloniaux dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar et, en particulier, sur les modalités de leur insertion. Elle montre que le roman de Djébar privilégie le discours direct et le discours narrativisé pour commenter la représentation de la conquête d'Algérie dans la presse militaire du XIX^e siècle. En plus de rappeler l'état de la presse à l'époque coloniale, cette étude fait un rapprochement entre les stratégies narratives adoptées dans l'écriture de *L'Amour, la fantasia* et celles exploitées par l'écriture journalistique. La polyphonie et l'intertextualité se révèlent salutaires non seulement dans la lutte contre la censure, mais aussi dans la lutte pour la liberté qu'il s'agisse de la liberté d'expression ou de l'émancipation politique et sociale.

Mots clefs: *L'Amour, la fantasia*. Journalisme au XIX^e siècle. Polyphonie. Discours d'autrui. Bakhtine

Abstract

This study focuses on the colonial intertexts in Assia Djébar's novel *L'Amour, la fantasia* and on the manner in which they are inserted in the text. It shows that Djébar's novel tends to privilege direct discourse and narrated discourse in order to comment on the representation of the conquest of Algeria in the military press of the 19th century. In drawing attention to the state of the press during the colonisation of Algeria, this study draws a parallel between the narrative strategies at work in *L'Amour, la fantasia* and those exploited by literary journalism. Polyphony and intertextuality prove to be valuable not only in the fight against censorship but also in the struggle for freedom, whether this freedom be freedom of speech or political and social emancipation.

Key words: *L'Amour, la fantasia*. Journalism in the 19th century. The discourse of the other. Bakhtine.

* Artículo recibido el 22/10/2015, evaluado el 7/02/2016, aceptado el 12/05/2016.

Resumen

Este estudio se centra en los intertextos poscoloniales en *L'Amour*, la fantasía de Assia Djébar y, particularmente, en las modalidades de su inserción. Se muestra cómo la novela de Djébar prioriza el discurso directo y el discurso narrativo para comentar la representación de la conquista de Argelia en la prensa militar del siglo XIX. Además de recordar el estado de la prensa en la época colonial, este estudio compara las estrategias narrativas empleadas en *L'Amour*, la fantasía y las que lo son en la escritura periodística. La polifonía y la intertextualidad resultan ser provechosas no sólo en la lucha contra la censura sino también en la lucha por la libertad, ya sea la libertad de expresión o la emancipación política y social.

Palabras clave: *L'Amour*, la fantasía. Periodismo en el siglo XIX. Discurso del otro. Bajtín.

Romancière prolifique d'origine algérienne et première femme écrivaine postcoloniale à entrer dans l'Académie française¹ (siège qu'elle occupe de 2005 jusqu'à sa mort le 6 février 2015), Assia Djébar nous a laissé de nombreux ouvrages d'une grande richesse : douze romans, plusieurs essais, des recueils de nouvelles et de poèmes ainsi que deux documentaires filmiques. Elle a produit une œuvre romanesque socialement engagée portant sur la condition féminine et les rapports hommes-femmes, sur l'Histoire algérienne, coloniale et postcoloniale, ainsi que sur son rapport avec la langue française. En effet, née en 1936, Assia Djébar a vécu la colonisation française, la guerre de libération, la reconstruction de l'Algérie, la montée des intégristes et la guerre civile des années 90. L'œuvre djébarienne a inspiré la publication de plus de 35 livres critiques, un très grand nombre d'articles et des thèses de doctorat.

Bien avant d'enseigner la littérature aux États-Unis et en Europe, Assia Djébar fut professeure d'histoire à Rabat et à Alger. Cela peut expliquer, quoique seulement en partie, pourquoi l'Histoire, en particulier celle de la guerre d'indépendance d'Algérie (1954-1962), se trouve au centre de l'intrigue de plusieurs de ses romans, notamment *Les Enfants du nouveau monde* (1962), *Les Alouettes Naïves* (1967) et *La Femme sans sépulture* (2002). Le cinquième roman de Djébar, *L'Amour, la fantasía* (1985)², porte aussi bien sur la guerre d'indépendance que sur la conquête de l'Algérie. *L'Amour, la fantasía* se distingue aussi des autres romans de guerre dans la mesure où l'histoire nationale et collective est inextricablement liée à l'histoire personnelle de la romancière et de son double fictif, la narratrice autodiégétique du récit.

¹ Irène Ivantcheva-Merjanska (2015: 33) constate aussi que cette reconnaissance montre que « la périphérie s'est déplacée vers le centre, au cœur même de la culture française et occidentale ».

² À l'avenir toutes références à ce roman renverront à l'édition publiée à Paris par Albin Michel en 1995.

Consciente du fait que s'exprimer signifie à la fois se mettre à nu et défier le tabou ancestral contraignant la femme au silence, la narratrice reste anonyme dans *L'Amour, la fantasia* et n'évoque que par bribes, très discrètement mais à intervalles réguliers, des éléments marquants de sa vie personnelle. Elle consacre la majeure partie de son récit aux textes qu'elle a lus sur la conquête de l'Algérie et sur ce qu'elle a entendu sur la guerre d'indépendance tout en insistant sur l'expérience et la participation des Algériennes dans ces moments déterminants de l'histoire de leur pays.

Comme Giuliva Milò dans *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, plusieurs autres critiques littéraires dont Jeanne-Marie Clerc (1997), Hafid Gafaiti (2005), Beatrice Schuchardt (2006) et Beïda Chikhi (2007) se sont penchés sur l'importance accordée à l'Histoire non seulement chez Assia Djébar, mais aussi chez d'autres écrivains algériens francophones. Ceux-ci, explique Milò (2007:17-18), écrivent pour mettre en scène dans leurs fictions ce que Michel de Certeau appelle « l'Absent de l'histoire » :

Écrire l'histoire de l'Algérie a été, au cours du temps, une entreprise réservée aux historiographes étrangers, occupants ou non, du fait même qu'il n'a jamais existé dans ce pays, comme dans la tradition occidentale, de chroniqueurs au service de puissants seigneurs, en général des mécènes, pour relater, bien souvent de façon édifiante, les faits historiques les plus significatifs d'une époque; ceux-ci ont constitué avec le temps le patrimoine des archives qui, passé au crible de la rigueur analytique, a pu se porter garant de l'objectivité scientifique. C'est pour pallier une vision uniquement occidentale de l'histoire algérienne, mais aussi le vide laissé par les défaillances des institutions du pouvoir politique tour à tour en place, que les écrivains autochtones et pieds-noirs décident de prendre comme matière romanesque des tranches d'histoire qui devront désormais être lues à un niveau symbolique. (Milò, 2007:18).

Comme Giuliva Milò dont l'étude accorde cependant peu de place à *L'Amour, la fantasia*, Jenny Murray (2008) examine le fait historique dans *L'Amour, la fantasia* et dans *La femme sans sépulture* en insistant sur la relation entre la thématique de l'Histoire et celle de la mémoire et de l'identité dans *Remembering the (Post)Colonial Self. Memory and Identity in the Novels of Assia Djébar*. Murray (2008: 53) constate que «Djébar challenges French historiography's attempts to erase the *native* from Algeria's colonial history by relating events from an Algerian perspective»; et elle ajoute que la narratrice de Djébar: « examines both colonial archival texts and works of French literature as a means

of criticising the French imperialist enterprise. However, she also uses them as a method of forging links with her ancestors; by using the gaps in such texts as her point of departure, she breathes life into characters whose voices were all but smothered by official histories of colonial Algeria » (Murray, 2008: 54).

Dans un ouvrage collectif sur Assia Djébar, Robert Elbaz (2008: 178) confirme quant à lui qu'un

[...] redressement est nécessaire si une perspective équilibrée sur ce processus historique particulier doit être mise en œuvre. Pour ce faire, il incombe au sujet énonciateur de pénétrer le discours de l'autre, de s'infiltrer dans la parole du colonisateur pour en montrer les limites de sa représentation. Il s'agirait donc d'une stratégie narrative bien déterminée, qui permet l'installation du sujet énonciateur dans l'espace discursif de l'autre afin d'appréhender tous les rouages idéologiques de son discours, de mettre à nu le non-dit de ses propos, de dévoiler le pouvoir destructeur qui nourrit son écriture, en bref, le saper de l'intérieur.

Tout en reconnaissant la validité et la valeur des propos évoqués ci-dessus, notre étude de *L'Amour, la fantasia* cherche à examiner comment s'opère l'insertion du discours colonial et des intertextes coloniaux dans les deux premières parties du récit tripartite de *L'Amour, la fantasia*. Nous nous intéressons donc à l'intégration des intertextes coloniaux portant sur la conquête de l'Algérie ; et plus particulièrement aux stratégies narratives que le récit djébarien partage avec l'écriture journalistique. Cette étude vise à souligner ce que le récit dans *L'Amour, la fantasia* révèle au sujet de la presse au XIX^e siècle et pendant la colonisation de l'Algérie.

Les principales stratégies littéraires à l'œuvre dans *L'Amour, la fantasia* relèvent essentiellement de la polyphonie, de l'intertextualité³ et surtout de ce que Mikhaïl Bakhtine et Valentin Volochinov ont nommé dans *Marxisme et philosophie du langage* ([1929]1977) « le discours d'autrui ». En lisant *L'Amour, la fantasia* tout comme *Loin de Médine*, on prend conscience du processus de sélection antérieur à l'intégration du discours d'autrui non seulement dans ces deux romans d'Assia Djébar⁴ mais aussi du processus de sélection latent à la formation de tout énoncé et de tout récit. Qu'un récit soit littéraire, historique ou journalistique, la sélection du discours à figurer dans le récit et les modalités de son insertion dépendent évidemment des objectifs du scripteur et de la fonction qu'il veut lui conférer.

³ Il s'agit du concept d'«intertextualité» tel que défini par Julia Kristeva (1969) et Tzvetan Todorov (1965) à partir de leur lecture et de leur interprétation de Mikhaïl Bakhtine.

⁴ Voir à ce propos Miraglia (1994).

Présente en musique dès le IX^e siècle, la polyphonie se retrouve fréquemment en littérature. *L'Amour, la fantasia* est un roman polyphonique par le fait qu'il fait entendre plusieurs voix distinctes : celle de la narratrice anonyme, celles des conquérants français à l'époque coloniale et celles des Algériennes analphabètes, anciennes moudjahidines pour l'indépendance de l'Algérie. C'est justement « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière » qui intéressent Mikhaïl Bakhtine ([1936]1970: 32-33) dans son étude *La Poétique de Dostoïevski*. D'après Bakhtine, le roman de Dostoïevski «est construit non pas comme l'unité d'une seule conscience qui aurait absorbé, tels des objets, d'autres consciences, mais comme l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre» (Bakhtine, 1970: 48).

La notion de polyphonie chez Bakhtine (1978) est souvent associée à son concept de « dialogisme » ou de « plurilinguisme » lesquels s'opposent au monolinguisme qui ne fait entendre qu'une seule voix, une seule autorité. La polyphonie, par contre, permet la coexistence de voix et de « vérités » contradictoires sans pour cela en privilégier une au détriment des autres.

Bilingue et culturellement hybride, la narratrice de Djébar pratique la traduction et facilite le « dialogue » (l'échange, la communication) entre des voix distinctes véhiculant des idéologies différentes et cela en dépit des distances les séparant. Par conséquent, on peut qualifier *L'Amour, la fantasia* de roman dialogique, en plus de roman polyphonique. Il est cependant difficile d'affirmer avec certitude si ces voix distinctes et les idéologies qu'elles transmettent restent vraiment indépendantes dans *L'Amour, la fantasia* ou si, éventuellement, certaines voix sont asservies à la visée discursive d'une narratrice toujours attachée, malgré sa dualité culturelle, non seulement à l'émancipation des femmes de sa tribu, mais aussi à celle de l'Algérie.

Dans ce contexte, il est intéressant d'examiner la lecture et l'emploi que fait la narratrice de Djébar dans *L'Amour, la fantasia* des textes publiés par des militaires dans les revues et les journaux français à l'époque coloniale. Nous chercherons à déterminer l'attitude de la narratrice face aux auteurs de ces intertextes, le traitement qu'elle réserve à leur discours et les modalités de leur insertion dans son propre récit.

C'est dans les deux premières parties de son récit, rédigé une vingtaine d'années après la guerre d'indépendance algérienne, que la narratrice de Djébar se met en situation de lecture et d'écriture face aux témoignages publiés par des militaires français sur la conquête d'Alger et sur la colonisation de l'Algérie. La narratrice fait aussi allusion aux rares écrits des assiégés et à la présence en Algérie de peintres et de graveurs français dont le souci fut d'illustrer la campagne militaire (Djébar, 1995: 17). Le peintre Eugène Fro-

mentin⁵, par exemple, est privilégié dans la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*. Notre intérêt, cependant, se limitera ici aux rapports officiels et à la correspondance personnelle des officiers français reproduits ou commentés dans *L'Amour, la fantasia* et, en particulier, aux modalités de leur insertion.

Qu'il se manifeste dans un texte romanesque, historique ou journalistique, « l'intertexte » (Kristeva, 1969 et Todorov, 1965) ou, en général, ce que Bakhtine appelle le « discours d'autrui » peut être incorporé au récit narratif principal au style direct, indirect, au style indirect libre comme au style narrativisé selon que le locuteur vise le rapprochement ou l'éloignement par rapport à l'auteur du discours inséré. Bakhtine s'intéresse surtout au « contexte narratif », c'est-à-dire aux conditions de la transmission du discours d'autrui et à la compréhension et à l'appréciation du discours d'autrui par le locuteur d'un récit (Bakhtine, 1977: 164-165). Bakhtine se penche aussi sur les diverses formes d'intégration du discours d'autrui dans le discours du locuteur. C'est ce que nous retenons ici. Le discours direct (ou « le discours rapporté ») est entouré de guillemets et reproduit fidèlement, mot pour mot, le discours d'autrui (Bakhtine, 1977: 162). Le discours direct nous rapproche ainsi de son auteur. Quant au discours indirect, Bakhtine (1977: 178-179) observe que « l'âme » de ce type de discours est l'analyse :

On peut [...] appréhender et transmettre de façon analytique l'énonciation d'autrui en tant qu'*expression* qui caractérise non seulement l'objet du discours (qui est, en fait, mineur) mais également *le locuteur lui-même* : son registre individuel ou idiosyncratique [...] son état d'âme, exprimé non dans le contenu mais dans les formes du discours (par exemple, parler saccadé, choix de l'ordre des mots, intonation expressive, etc.), sa capacité ou son incapacité à bien s'exprimer, etc.

Bakhtine (1977: 188-189) remarque aussi qu'un locuteur (auteur, narrateur ou personnage) peut livrer le discours d'autrui à l'ironie et à la dérision : « Ainsi, pratiquement, chaque mot de ce récit appartient simultanément, du point de vue de son expressivité, de sa tonalité émotionnelle, de sa mise en valeur dans la phrase, à deux contextes qui s'entrecroisent, à deux discours : le discours de l'auteur-narrateur (ironique, railleur) et celui du héros (qui n'a rien d'ironique) ».

Présent au Moyen-Âge, privilégié par Jean de Lafontaine au XVII^e et par Gustave Flaubert et Honoré de Balzac au XIX^e siècle, le discours indirect libre « emprunte au dis-

⁵ Eugène Fromentin décrit dans *Un été au Sahara* son séjour au Maghreb en été 1853. La narratrice de Djébar traduira en arabe pour les femmes de sa tribu l'histoire d'amour qu'elle a lue dans ce texte de Fromentin.

cours direct *le ton et l'ordre des mots* et au discours indirect *les temps et les personnes des verbes* » (Bakhtine, 1977: 195). Bakhtine affirme que « [ce qui fait du discours indirect libre] une forme spécifique, c'est le fait que le héros et l'auteur s'expriment conjointement, que, dans les limites d'une seule et même construction linguistique, on entend résonner les accents de deux voix différentes » (Bakhtine, 1977: 198).

Le discours narrativisé ne semble pas intéresser Bakhtine. Pourtant, c'est ce style discursif que la narratrice d'Assia Djébar privilégie en alternance avec le discours direct pour évoquer les intertextes des colonisateurs de l'Algérie. En résumant succinctement l'idée exprimée dans le discours d'autrui mais sans en répéter les mots, le discours narrativisé fait preuve d'économie et soumet le discours d'autrui à l'autorité et aux objectifs discursifs du locuteur qui l'assimile. Le discours narrativisé est présenté comme un événement parmi d'autres. Il maintient la distance entre le colonisateur français d'une part et le narrataire ou le lecteur de Djébar, d'autre part.

Il nous semble, par ailleurs, qu'il y a des degrés de polyphonie et que leur discernement dépend du style discursif adopté (direct, indirect, narrativisé) pour l'insertion du discours d'autrui. Il est clair, en tout cas, que la polyphonie est la condition sine qua non d'une meilleure compréhension d'une situation (ou d'une personne) et qu'elle est nécessaire à toute quête de la vérité – projets que l'écriture de *L'Amour, la fantasia* partage, de façon générale, avec l'écriture journalistique.

L'écriture journalistique exploite elle aussi le discours d'autrui, l'intertextualité et la polyphonie dans sa transmission d'une grande variété d'informations. Pour mieux faire saisir un fait, faire comprendre un événement et faire connaître la vérité, l'écriture journalistique, comme le roman polyphonique, fait entendre des voix différentes articulant des points de vue divergents ou des facettes multiples d'une même réalité. Ce phénomène est tout aussi évident dans le reportage journalistique qui se développe à la fin du XIX^e siècle que dans la presse d'opinion, genre journalistique militant et dominant entre 1814 et 1851⁶. Ainsi, « Le journal est un support de l'opinion et le lieu de sa formation. Il fait

⁶ Voir à ce propos Gilles Feyel *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*. Paris : Ellipses Edition, 1999 : 108. Or la presse d'opinion a joué un rôle très important dans l'affaire Dreyfus. La « Lettre ouverte au président de la République » publiée par Zola dans *L'Aurore* le 13 janvier 1898 a mobilisé les intellectuels en faveur de Dreyfus. Dans le chapitre 9 du *Siècle de la Presse*, Christophe Charle examine les complexités du rôle central joué par la presse dans l'affaire Dreyfus : de l'antisémitisme du journal *La Libre Parole* d'Edouard Drumont qui dénonce Dreyfus (protégeant ainsi le véritable coupable Esterhazy, un collaborateur anonyme de *La Libre Parole* et ami de plusieurs des journalistes) en passant par le journal dreyfusard *La Petite République* où Jaurès publie des articles démontrant les incohérences et les mensonges de ses adversaires, jusqu'aux débats sur les responsabilités de la presse et des réformes nécessaires pour éviter sa corruption.

circuler les idées et facilite l'échange [...] Le pluralisme est consubstantiel à l'activité journalistique » et le « refus tenace du pluralisme guide, tout au long du siècle, les politiques répressives menées à l'encontre de la liberté de la presse » (Kalifa et al., 2011: 1362).

Historienne et grande lectrice, la double fictive de Djébar scrute, choisit, cite brièvement ou commente longuement les témoignages, rapports officiels et lettres personnelles rédigés par les militaires français et reproduits dans les journaux à l'époque de la Conquête. En examinant des écrits sur la prise d'Alger, par exemple, la narratrice de Djébar constate que

Trente-sept témoins peut-être davantage, vont relater, soit à chaud, soit peu après, le déroulement de ce mois de juillet 1830. Trente-sept descriptions seront publiées, dont trois seulement du côté des assiégés [...]

[...] si l'on met à part la relation d'un prince autrichien venu en observateur auprès de De Bourmont, il reste tout de même trente-deux écrits, en langue française, de ce premier acte de l'occupation. (Djébar, 1995: 66)

Quoique la présence des intertextes coloniaux soit prépondérante dans les deux premières parties de *L'Amour, la fantasia*, leur insertion s'effectue largement au style narrativisé alors que leur description de la prise d'Alger est présentée par la narratrice à travers une métaphore fondée sur la violence sexuelle:

Ces guerriers qui parodent me deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer, les amants funèbres de mon Algérie. Le viol ou la souffrance des anonymes ainsi rallumés devraient m'émouvoir en premier ; mais je suis étrangement hantée par l'émoi même des tueurs, par leur trouble obsessionnel.

Leurs mots, couchés, dans des volumes perdus aujourd'hui dans des bibliothèques, présentent la trame d'une réalité 'monstre', c'est-à-dire littéralement offerte. Ce monde étranger, qu'ils pénétraient quasiment sur le mode sexuel, ce monde hurle continuellement vingt ou vingt-cinq années durant, après la prise de la Ville Imprenable. (Djébar, 1995: 84)

Dans le premier tiers de son récit, la narratrice s'attarde, en particulier, sur trois chroniqueurs français qui « écrivent pour Paris [...] les préliminaires de la chute » (Djébar, 1995: 45). Il s'agit d'Amable Matterer, capitaine en second du *Ville de Marseille* (Djébar, 1995: 16 et 27) qui regarde Alger de son bateau le 14 juin 1830, du baron Barchou de Penhoën qui « va nous plonger au sein même des combats » et « rédigera presque

à chaud ses impressions de combattant » (Djebar, 1995: 27), et de J. T. Merle, un « homme de lettres » et l'époux de la célèbre comédienne Marie Dorval. « [E]nrôlé dans l'expédition en qualité de secrétaire du général en chef » (Djebar, 1995: 45), celui-ci, prétend la narratrice, est « venu là comme au spectacle » (Djebar, 1995: 45). J. T. Merle fait l'objet de commentaires ironiques, parfois moqueurs de la part de la narratrice qui s'intéresse davantage à lui qu'aux autres chroniqueurs. D'une part, elle exprime une certaine insolence envers J. T. Merle dont la femme fut « aimée à ce moment même par Alfred de Vigny » (Djebar, 1995: 45), et d'autre part, elle semble se moquer du tremblement de « notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations » (Djebar, 1995: 50). À part une phrase au style direct vantant la mise en marche de « la machine infernale de Gutenberg, ce formidable levier de la civilisation » (Djebar, 1995: 52) établi sur le sol africain par Merle lui-même, la narratrice présente le discours de J.T. Merle au style narrativisé et ce faisant elle le maintient à distance. Ce « scribe professionnel » (Djebar, 1995: 53) a acheté une imprimerie à Toulon et l'a fait livrer en Algérie afin de pouvoir « rédiger, publier, distribuer le premier journal français sur la terre algérienne » (Djebar, 1995:45). Propriétaire, éditeur et journaliste de ce journal, Merle

[...] communique son étonnement, ses émotion et compassion depuis le jour du débarquement (la seule fois où il est en première ligne) jusqu'à la fin des hostilités, ce 4 juillet.

Compassion devant les blessés qui s'amoncellent à l'infirmerie ; émotion à la vue d'une végétation variée, tantôt tellement étrangère, tantôt pareille au bocage français ; l'étonnement de Merle est suscité par l'invisibilité de l'ennemi. Jusqu'à la bataille de Staouéli, en effet, alors que les Arabes ont déjà tué et mutilé tant de soldats imprudents ou malchanceux, pas un mort, pas un blessé de leur camp n'a été pris. Force précisions, recouvrant une admiration non feinte, nous sont données sur la manière dont chaque cavalier arabe, par un engin de bois manié habilement, emporte l'ami blessé, ou traîne, malgré les buissons, le cadavre de chacun des morts. Une secrète supériorité se manifeste là, chez ces sauvages 'coupeurs de têtes' : mutiler certes le corps ennemi mais ne rien céder, mort ou vif, de celui des leurs [...]

D'où la faconde de Merle pour nous décrire, après Staouéli, trois blessés ramassés sur le champ de bataille : un Turc, un Maure et un jeune homme probablement kabyle. Merle s'attarde sur leur visage, leur maintien, leur résignation ou leur courage. Il les comble d'attentions, va les voir à l'infirmerie, leur offre – comme aux animaux blessés d'un zoo – des morceaux de sucre (Djebar, 1995: 50-51).

Pour mieux comprendre le journalisme au XIX^e siècle et le rôle joué par les hommes de lettres comme Merle et par des militaires chroniqueurs comme le baron Barchou de Penhoën, il est nécessaire d'ouvrir ici une parenthèse juxtaposant le développement de la profession de journaliste et la conquête de l'Algérie entre 1830 et 1848, période historique privilégiée dans *L'Amour, la fantasia*.

Le journalisme en France se développe justement à partir de 1830, l'année où Charles X ordonne une expédition militaire décisive à Alger. Les troupes françaises sous les ordres de l'amiral Duperré et du maréchal de Bourmont s'emparent d'Alger le 5 juillet 1830 mettant fin à la domination turque. En France, le 25 juillet, les ordonnances de Charles X visent la presse. La suspension de la liberté de la presse provoque la protestation des journalistes et déclenche la révolution à Paris à la fin de juillet, 1830. Le 9 août, Louis-Philippe I devient le nouveau roi des Français.

Le lectorat s'élargit et se diversifie suite à l'urbanisation, au développement des chemins de fer et surtout grâce à la loi Guizot de 1833 qui ordonne qu'il y ait dans chaque commune une école et un instituteur. (Feyel, 1999: 71). Les journaux sont disponibles dans les cafés et dans les cabinets de lecture. Les gens les plus modestes peuvent ainsi avoir accès à la presse (Feyel, 1999: 69).

Au début du XIX^e siècle, ceux qui écrivaient dans les « feuilles » étaient issus de familles nobles ou aisées. Beaucoup de ces « journalistes » étaient des auteurs ou des gens de lettres, des prêtres ou des clercs. Des hommes de lettres comme Chateaubriand lancent leurs propres journaux et soutiennent la liberté de la presse. D'autres comme Alexandre Dumas et Victor Hugo collaborent à la presse.

D'après Gilles Feyel, le journalisme en 1836 « n'est pas une profession. Il est exercé dans l'anonymat » (Feyel, 1999: 128). Après 1836, le journal cherche à divertir aussi bien qu'à informer le lectorat en publiant en tranches successives dans la presse quotidienne des romans de Balzac, d'Alexandre Dumas, d'Eugène Sue, le maître du genre roman-feuilleton, et d'autres (Feyel, 1999 : 112).

En 1848, on voit une nouvelle révolution, la chute de Louis-Philippe I^{er}, la proclamation de la République française, l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidence de la République et l'abolition de l'esclavage. Mais le journalisme ne se définit véritablement comme une « profession » qu'au tournant des années 1870 – 1890 (Feyel, 1999: 54), donc bien après la conquête de l'Algérie.

Dans la description de la prise d'Alger, la narratrice de Djébar oppose deux types de chroniqueurs : l'homme de lettres et le combattant. Notre attention s'attarde sur les termes employés pour décrire l'activité scripturaire pratiquée par Merle qui, contrairement au baron Barchou, reste en sûreté, en dehors du combat. La narratrice se sert à la fois du mot « publiciste » et, non sans ironie, du vocable « grand reporter » pour désigner

Merle et son activité scripturaire. Or en plus d'avoir des acceptions autres que celles d'aujourd'hui, ces deux termes s'opposent au XIX^e siècle. Le publiciste est impliqué dans la formation de l'opinion publique tandis que le reporter rapporte les faits accumulés sur le terrain. D'après Angenot (en ligne):

« Publiciste » semble désigner [...] celui qui, par des articles ou par des livres, écrit sur l'actualité, façonne l'opinion publique et discute des questions 'd'intérêt général'. Par ses objets – l'actualité et l'opinion – le publiciste n'est pas un littérateur, un homme de lettres, bien qu'on le gratifie volontiers de ces titres [...].

Le publiciste est l'écrivain qui s'adresse au 'public' [...] La « publicité » c'est, en français, très vieilli, l'ensemble des idées, des informations qui sont connues de tous ou d'un assez grand nombre de personnes [...] La publicité, diffusion dans le *public* des discours qui façonnent *l'opinion publique*, telle est l'affaire du *publiciste*. Par là, le publiciste est souvent proche de l'idéologue, du doctrinaire politique.

Le mot « reporter », par contre, provient de la presse américaine qui comme la presse anglo-saxonne a influencé l'émergence du genre du reportage journalistique en France. Contrairement au « publiciste » de la presse d'opinion, le « reporter » ne se préoccupe pas de doctrine, ni de politique. Il est à la chasse d'informations sur le terrain des événements (Kalifa *et al.*, 2011:1013). Né de la petite presse des faits divers, le reportage est une nouvelle pratique journalistique identifiée autour des années 1880⁷ donc cinquante ans après la prise d'Alger. Le reporter et le journalisme du reportage signalent « la fin du monopole de l'armée dans la gestion et la communication des informations militaires » (Kalifa *et al.*, 2011: 1012).

Au style télégraphique à l'américaine, le reportage supplante la presse d'opinion rédigée par des hommes de lettres attachés aux intérêts de leur journal, organe du pouvoir en place ou de l'opposition. Profitant du télégraphe électrique et d'autres inventions, « la nouvelle presse d'information et ses contraintes techniques demandent d'autres qualités, d'autres savoir-faire que l'ancienne presse d'opinion : les gens de lettres y sont moins nécessaires. » (Feyel, 1999: 128)

En plus de suggérer l'émergence de la profession du journaliste au XIX^e siècle, la narratrice de Djébar fait allusion aux difficultés de la presse à concilier, d'une part, les

⁷ « Le fait divers a été promu au rang de genre journalistique entre 1831 et 1835 par la *vieille* presse qui a diversifié son contenu afin de distraire ses lecteurs et de la reposer de la polémique politique constamment présente en ses colonnes » (voir Feyel, 1999: 110).

goûts des abonnés et, d'autre part, les contraintes politiques qui limitent la liberté de la presse et menacent l'existence des journaux.

En 1830, à l'époque de la prise de la Ville Imprenable, le développement de la presse fait face à plusieurs obstacles dont la lenteur des transports, le prix du papier, l'illettrisme et la pauvreté du public, et l'hostilité du gouvernement envers la presse de l'opposition (Charle, 2004: 23 et 31). Quoique la liberté de la presse soit affirmée dans l'article 11 de la Déclaration française des droits de l'homme et du citoyen de 1789, le pouvoir recourt « à l'arme financière afin de mettre en difficulté les entreprises de presse libérales » (Charle, 2004 : 31). Le pouvoir peut exiger un cautionnement et une autorisation préalable. Il peut imposer le droit de timbre et augmenter les taxes postales. Il peut établir de nouveaux délits de presse et il peut pratiquer la censure, des saisies, des suppressions, etc. (Charle, 2004 : 31). La liberté de la presse est fréquemment limitée et menacée sous Charles X (1814-1830), sous le Premier Consul en 1800 et sous les Premier et Second Empires.

De 1814 à 1881, tous les régimes monarchiques et même la République s'efforcèrent de contrôler et souvent de limiter l'expression des journaux, car ils savaient que la presse était l'un des instruments les plus efficaces de démocratisation de la vie politique. Pendant que les hommes au pouvoir rêvaient de limiter son droit de critique, leurs opposants veillaient à défendre sa liberté d'expression. (Feyel, 1999: 73).

Quoique la narratrice de Djébar n'évoque pas explicitement les contraintes politiques qui pèsent sur la presse lors de la Conquête d'Algérie, elle fait allusion très brièvement à la révolution de 1830 et à la révolution de 1848. Ces années, 1830 et 1848, furent déterminantes non seulement dans l'histoire de la France et de l'Algérie mais aussi dans l'histoire de la presse et de sa lutte pour la liberté. La révolution de 1830 est née de la protestation des journalistes contre les ordonnances de Charles X⁸. De plus, la lutte constante pour la liberté de la presse, accordée définitivement en 1881, a aussi joué un rôle dans la révolution de 1848 et dans la Commune en 1871 (Kalifa *et al.*, 2011: 1367).

La narratrice de Djébar soulève la question de la censure dans la deuxième partie de son récit, quoiqu'elle ne la nomme pas explicitement. Elle la présente en insistant sur le silence qui suit les atrocités commises sous Louis-Philippe (roi des Français 1830 à

⁸ Voici ce qu'affirme Christophe Charle (2004: 10-11) à ce sujet : « La révolution de Juillet a eu pour origine les ordonnances de Charles X, dont la plus importante suspendait la liberté de la presse périodique. La mobilisation et la protestation des journaux et des journalistes et des milieux politiques libéraux ont été l'étincelle de la révolte populaire victorieuse. [...] C'est donc la première fois qu'on peut parler d'un pouvoir médiatique sur les masses, socialement mesurable et politiquement décisif ».

1848) pour conquérir l'ensemble de l'Algérie dans les années 1840.

Contrairement à la première partie du récit privilégiant les rapports officiels des conquérants, la deuxième partie de *L'Amour, la fantasia* attire l'attention sur leur correspondance personnelle. Grâce à la correspondance « familiale » du capitaine Montagnac et du capitaine Joseph Bosquet, l'aide de camp de Lamoricière, publiée après leur mort (Djebar, 1995: 75) et qui partait quotidiennement des bivouacs, nous les suivons « en témoins-acteurs [...] et] nous revivons toutes les marches guerrières de cet automne 1840 » (Djebar, 1995: 75). Les descriptions des razzias rédigées par Bosquet et par Montagnac sont transmises essentiellement au discours narrativisé par la narratrice de Djebar. Celle-ci semble suggérer que, dans leurs lettres personnelles, les officiers abordent des sujets qui ne peuvent apparaître dans leurs rapports officiels.

Bosquet décrit, lui, le hullement des Algériennes tuées éventuellement par des soldats français agacés par leurs insultes. Il évoque aussi un pied de femme tranché par quelqu'un pour son bracelet d'or. La narratrice retient de ce récit la fierté et la dignité des prisonnières algériennes, en particulier, de la fille de l'agha restée stoïque face à l'assassinat de son frère adolescent qui a voulu la protéger. Quant au comte de Castellane qui collabore à *La Revue des Deux Mondes*⁹ (Djebar, 1995: 83), il exprime son indignation face aux Algériennes qui couvrent leur visage de boue et d'excréments pour se protéger. Et la narratrice d'expliquer que « L'indigène, même quand il semble soumis, n'est pas vaincu. Ne lève pas les yeux pour regarder son vainqueur. Ne le 'reconnait' pas. Ne le nomme pas. Qu'est-ce qu'une victoire si elle n'est pas nommée ? » (Djebar, 1995: 83). D'après la narratrice, les écrits des officiers « parlent, dans le fond, d'une Algérie-femme impossible à apprivoiser » (Djebar, 1995: 84).

Qu'il s'agisse d'autocensure ou de censure imposée par le pouvoir, il est clair que la censure a joué un rôle dans la relation des massacres par asphyxie de tribus algériennes sur lesquels s'attarde la narratrice de Djebar. En mettant le feu aux grottes dans lesquelles s'était abrités plus d'un millier d'hommes, de femmes et d'enfants, Pélissier obéit à un ordre écrit par Bugeaud le 11 juin 1845. Mais la mort par « enfumade » des Ouled Riahd qu'il décrit dans son rapport provoque le scandale à Paris. L'ordre exact prononcé par Bugeaud et rapporté par Cassaigne, l'aide de camp, est présenté mot-à-mot, au discours direct, par la narratrice de Djebar : « Si ces gredins se retirent dans leurs grottes [...] imi-

⁹ Dans le numéro de janvier 1830 de *La Revue des Deux Mondes*, on trouve la relation inédite de l'expédition française sur le territoire et sur la ville d'Alger. Fondée en 1829, *La Revue des Deux Mondes* « s'inscrit [...] dans la perspective cosmopolite des Lumières : il s'agit de faire découvrir la terre à ses lecteurs et de décrire les mœurs diverses des peuples et les progrès de la civilisation dans la lignée de *L'Essai sur les mœurs* de Voltaire » (Charle, 2004: 63).

tez Cavaignac aux Sbéah, enfumez-les à outrance, comme des renards » (Djebar, 96). Des heures de libérations et de nombreuses prolongations du délai ne mènent nulle part : la tribu refuse obstinément de se rendre. Et la narratrice de tourner son regard sur la description de l'« enfumade » publiée dans le journal *l'Heraldo* par un témoin oculaire, un officier espagnol combattant dans l'armée française. La narratrice considère aussi la lettre qu'un anonyme de la troupe adresse à sa famille dans laquelle il relate les gémissements des Algériens asphyxiés dans les grottes. Quand elle revient à Pélissier, c'est pour reprendre au discours direct les remords exprimés par ce dernier dans son rapport réglementaire : « Ce sont des opérations, monsieur le Maréchal, que l'on entreprend quand on y est forcé, mais que l'on prie Dieu de n'avoir à recommencer jamais ! » (Djebar, 1995: 108).

Contrairement à Saint-Arnaud qui garde le silence sur l'enfumade des Sbéah qu'il dirigera lui-même moins de deux mois plus tard (Djebar, 1995: 110), Pélissier donne à sa troupe l'ordre de sortir les cadavres des grottes et de les compter. Son rapport fort détaillé sur les souffrances des Arabes est jugé « beaucoup trop réaliste » (Djebar, 1995: 109-110) par le lieutenant-colonel Canrobert. Et la narratrice de constater que Paris est vexée par le rapport de Pélissier : « Les corps exposés au soleil ; les voici devenus mots. Les mots voyagent. Mots, entre autres, du rapport trop long de Pélissier ; parvenus à Paris et lus en séance parlementaire, ils déclenchent la polémique : insultes de l'opposition, gêne du gouvernement, rage des bellicistes, honte éparpillée dans Paris où germent les prodromes de la révolution de 1848... » (Djebar, 1995: 110).

D'après P. Guiral, la presse de l'époque s'insurge contre le massacre du Dahra « dont les détails les plus atroces avaient été communiqués souvent de l'étranger » (Guiral, 1962: 11). La presse de l'opposition condamne fortement Bugeaud et met en cause les mœurs militaires. (Guiral, 1962: 10)¹⁰. Quoiqu'il soit difficile de déterminer si et jusqu'à quel point la presse guide ou reflète l'opinion publique, il est clair que la presse française était largement en faveur de la colonisation après la prise d'Alger. Et ce parce que la conquête française d'Algérie fâchait l'Angleterre (Bellanger, 1969: 138) : les Français imaginaient l'Algérie riche de ressources et la France se flattait de porter la civilisation dans une terre de barbarie. (Bellanger, 1969:138).

Comme Saint-Arnaud veut éviter un scandale semblable à celui suscité par le rapport de Pélissier, Saint-Arnaud garde secrète son extermination par « enfumade » de la

¹⁰ Bugeaud était en lui-même un personnage controversé qui se servait de la presse. *La Quotidienne* du 8 septembre 1845 le décrit ainsi : « C'est un homme universel que ce M. Bugeaud ; il est soldat et orateur, laboureur et journaliste ; oui journaliste, écrivant tour à tour dans *L'Akbar* et dans *Le Moniteur algérien*, jetant sa prose à tous les organes de la publicité en Algérie » (cité par Guiral, 1962: 11.)

tribu des Sbéah. Contrairement à Pélissier, il « ne cherche à déterrer aucun rebelle. N'entre pas dans les grottes. Ne laisse personne faire le décompte. Pas de comptabilité. Pas de conclusion. Un rapport confidentiel est envoyé à Bugeaud, qui cette fois, se garde de le faire suivre à Paris. Et l'on part. Le rapport, à Alger, sera détruit [...] » (Djebar, 1995: 110).

Le silence qui entoure l'enfumade des Sbéah empêche la narratrice de l'examiner et d'en faire son propre récit. Toutefois, elle présente au discours direct quelques phrases d'une lettre personnelle que Saint-Arnaud a écrite à son frère au sujet de l'opération qu'il avait dirigée : « Frère, personne n'est bon par goût et par nature comme moi !... Du 8 au 12 août, j'ai été malade, mais ma conscience ne me reproche rien. J'ai fait mon devoir de chef, et demain je recommencerai, mais j'ai pris l'Afrique en dégoût ! » (Djebar, 1995: 111).

Le silence de Saint-Arnaud nie jusqu'à l'existence des victimes de l'enfumade, empêche toute possibilité de débats et cela aiguise la reconnaissance de la narratrice envers Pélissier qui, « envahi par le remords, [...] écrit sur le trépas qu'il a organisé » (Djebar, 1995: 113). Il reconnaît ainsi l'existence de ses victimes, s'expose à la condamnation tout en ouvrant le dialogue : « Pélissier [, affirme la narratrice,] me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres » (Djebar, 1995: 115).

Or après s'être approprié le discours des anciens conquérants, la narratrice fait entendre d'autres voix. Ces nouvelles voix dominent largement la troisième et la dernière partie de son récit. Les discours au style direct des anciennes moudjahidines algériennes, Chérifa, Lla Zohra et d'autres anciennes combattantes font réplique aux écrits des conquérants français rédigés plus de 150 ans plus tôt. Comme la presse du XIX^e siècle qui a dû se battre constamment pour la liberté d'expression, les anciennes moudjahidines de l'Algérie se sont battues pour la liberté et l'émancipation de leur pays. Mais si la presse française a su gagner de plus en plus de liberté à travers le temps et a joué « un rôle historique de premier plan dans le développement de la démocratie » (Feyel, 1999: 72), on ne peut pas en dire autant pour la liberté des Algériennes et cela nonobstant la lutte qu'elles ont menée au péril de leur vie pour l'indépendance de l'Algérie.

Femme algérienne rescapée du harem, la narratrice d'Assia Djebar enrichit son récit personnel en intégrant amplement au style direct le discours des femmes de sa tribu qui lui relatent oralement et en arabe leur rôle dans la guerre d'indépendance d'Algérie. Loin d'éloigner la narratrice des siennes, son éducation occidentale et sa maîtrise de la langue française servent à valoriser leur témoignage et à libérer leurs voix dans l'espace public et cela nonobstant leur claustration. Aussi cette parole féminine orale et en arabe, traditionnellement muselée, acquiert-elle une importance déniée au discours féminin par

rapport au masculin, au discours oral par rapport à l'écrit et au discours du colonisé arabe par rapport au conquérant français. La narratrice se rapproche ainsi du peuple algérien tout en se réconciliant avec les sentiments d'abandon et de trahison qui la tenaillent à l'égard de ses sœurs algériennes.

Comme la presse, l'œuvre de Djébar privilégie le pluralisme, donne une voix à celles (et à ceux) qui n'en ont pas normalement et ce faisant contribue à la lutte constamment nécessaire pour la liberté, l'indépendance et la démocratie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGENOT, Marc (1989): «La publicistique : considérations générales», in *1889. Un état du discours social*. Montréal, Éditions Balzac (coll. «l'univers des discours»). En ligne: <http://www.medias19.org/index.php?id=12303>.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978): *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Editions Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl et Valentin N. VOLOCHINOV (1977) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris, Les Editions de Minuit.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970): *La Poétique de Dostoïevski*. Traduction d'Isabelle Kolitcheff. Paris, Editions du Seuil.
- BELLANGER, Claude, Jacques GODECHOT, Pierre GUIRAL et Fernand TERROU [dirs.] (1969): *Histoire générale de la presse française. Tome II de 1915 à 1871*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CHARLE, Christophe (2004): *Le Siècle de la presse 1830-1839*. Paris, Editions du Seuil.
- CHIKHI, Beïda (1994): « Histoire et stratégie fictionnelle dans les textes romanesques d'Assia Djébar », in Najet Khadda (dir.), *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*. Paris, L'Harmattan, 17-30.
- DJEBAR, Assia (1995): *L'Amour, la fantasia*. Paris, Editions Albin Michel [1^e éd. : Paris, Jean-Claude Lattès, 1985].
- ELBAZ, Robert (2008): « Du corps et de la parole dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », in Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dirs.), *Assia Djébar*. Paris, L'Harmattan, 173-184.
- FEYEL, Gilles (1999): *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*. Paris, Ellipses Edition.
- GUIRAL, Pierre (1962): « La presse française et la conquête de l'Algérie ». *Bulletin de la Société d'Histoire moderne*, 1, 7-13.
- IVANTCHEVA-MERJANSA, Irène (2015): *Écrire dans la langue de l'autre. Assia Djébar et Julia Kristeva*. Paris, L'Harmattan.

- KALIFA, Dominique, Philippe RÉGNIER, Marie-Eve THÉRENTY et Alain VAILLANT [dirs.] (2011): *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française*. Paris, Nouveau Monde éditions.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- MILÒ, Giuliva (2007): *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Bruxelles, Peter Lang.
- MIRAGLIA, Anne Marie (1994): « Dialogismes chez Assia Djébar », *Présence francophone*, 45, 103-115.
- MURRAY, Jenny (2008): *Remembering the (Post)Colonial Self Memory and Identity in the Novels of Assia Djébar*. Berne, Peter Lang.
- Todorov, Tzvetan (1965): *Théorie de la Littérature, textes des formalistes russes*. Paris, Seuil.

El canon de belleza femenino en las fuentes orales oesteafricanas

Vicente Enrique Montes Nogales

Universidad de Oviedo

montesvicente@uniovi.es

Resumen

Mediante este artículo pretendemos mostrar el canon de belleza femenino que recogen las fuentes orales de algunos países de África occidental. Las composiciones literarias que hemos seleccionado son epopeyas, relatos de los cazadores mandinga, *zamu*, es decir, breves composiciones poéticas vinculadas a los nombres, y algunos cantos. El patrón de belleza que ensalzan es a menudo acompañado de comentarios que revelan también la conducta que se espera de las jóvenes y las opiniones y representaciones mentales de los oradores populares que los emiten. Constatamos que dicho modelo se basa principalmente en el color y volumen de algunas partes del cuerpo y, en menor grado, en el movimiento.

Palabras clave: Mujer. África occidental. Tradición. Narrador. Oralidad.

Abstract

The aim of the article is to show the female beauty standard that some oral sources in western Africa countries transmit. We have selected epic, Manding hunters' stories, *zamu* or brief poetic compositions linked to the names, and songs. The beauty standard extolled is usually accompanied by comments which reveal the behavior that is expected of young women and opinions of the oral poets. That standard is based generally on the colour and thickness at some parts of the body and, to a lesser extent, on movement.

Key words: Woman. West Africa. Tradition. Story teller. Orality

Résumé

Notre but est de présenter le canon de beauté féminin que les sources orales de l'Afrique occidentale mettent en relief. Pour cette analyse nous avons choisi des épopées, des récits de chasseurs mandingues, des *zamu*, c'est-à-dire, de brefs poèmes sur les noms, fréquemment laudatifs, et des chants. Nous constatons que les normes qui déterminent la perfection physique de la femme se basent notamment sur la couleur et le volume de certaines parties du corps mais aussi sur la démarche. L'idéal féminin est également déterminé par la

* Artículo recibido el 16/11/2016, evaluado el 10/12/2016, aceptado el 16/12/2016.

conduite que l'on attend des jeunes filles et les opinions et représentations mentales des orateurs.

Mots clé : Femme. Afrique occidentale. Tradition. Narrateur. Oralité

0. Introducción

El cuento es el género literario que con mayor frecuencia ha sido elegido para estudiar el estatus de la mujer en las sociedades tradicionales africanas pero nosotros hemos decidido adentrarnos en otros modelos estructurales menos conocidos. Un análisis del canon de belleza femenino en la literatura épica de África occidental sería origen por sí solo de un artículo científico aunque no mostraría más que la visión masculina, ya que sus narradores son hombres, por ello examinamos también algunas composiciones pertenecientes a otros géneros orales cuyos difusores son mujeres, como los *zamu*, breves poemas relacionados con los nombres, y los cantos. Estos textos han sido publicados en francés aunque muchos de ellos también han sido editados en la lengua de la etnia que los emite. Conscientes del desconocimiento en Europa de las culturas subsaharianas, consideramos necesario proporcionar algunas informaciones generales sobre los divulgadores de la literatura oral del oeste de África que tanto ha condicionado la producción literaria africana del siglo XX en lengua francesa.

A pesar de la paulatina desaparición de los textos orales en África occidental desde hace décadas, todavía gozan de protagonismo principalmente en entornos rurales, donde el tiempo parece transcurrir lentamente y las costumbres, más arraigadas que en el medio urbano, se manifiestan reticentes y obstinadas. Algunos géneros literarios se muestran más vulnerables que otros, probablemente porque para su recitación exigen profesionales cuyo aprendizaje es riguroso. Los cuentos y las fábulas son aún narrados en las aldeas, al anochecer, no sólo como un modo de distracción sino también por su función didáctica.

Narrar en voz alta en África occidental no es únicamente una práctica tradicional, es una forma de comunicarse, de enseñar, de consolidar las normas sociales, de establecer modelos de conducta, de recordar a los antepasados, de ensalzar sus proezas y de relacionar a los miembros de la comunidad. La palabra es sagrada y por ello, conviene utilizarla con precaución pues se cree que aquel que la profana, escuchándola o emitiéndola, puede estar en peligro. Jan Jansen (2001: 159) revela el temor que produce al *griot*¹ Lansine Diabaté su mal uso: “Celui qui prononce une parole sans en connaître le sens prend un risque énorme : il joue avec le feu”. El ejercicio de determinadas actividades artesanales requiere la pronunciación de encantamientos, plegarias o invocaciones y la celebración de ciertos rituales.

¹ Sobre los *griots*, véanse Camara (1992); Montes Nogales (2006: 233-262; 2012: 187-205).

En muchos países del occidente de África, existen narradores conocidos como *griots*, que hasta no hace muchos años divulgaban de generación en generación la genealogía de las familias y dependiendo de su sabiduría y memoria narraban relatos de gran extensión, como las epopeyas. Los *griots* aprendían a relatar y a tocar instrumentos musicales desde sus primeros años de vida ya que sus progenitores lo eran también. A menudo se reunían en algunas aldeas con otros maestros *griots* que perfeccionaban su arte y les transmitían sus conocimientos. Se convertían así en instructores de príncipes y en historiadores, en consejeros de monarcas, en mediadores, que resolvían los problemas que surgían entre los miembros de la comunidad y entre los gobernantes de diversos reinos, en pregoneros y en animadores públicos. Destacaba por su importancia y frecuencia otra de sus funciones, la *laudatio*, de modo que sus conciudadanos solicitaban sus elogios, para obtener el reconocimiento popular, pero también temían sus juicios más negativos. Los *griots* todavía cumplen algunas de esas funciones, así que no es inusual encontrarlos tocando instrumentos musicales, participando en ceremonias con sus elogios o mediando.

Baumgardt (2008: 62-63) distingue diversos tipos de emisores de literatura oral dependiendo de los siguientes criterios: la edad, el sexo, la posición social y su posible especialización. Esta autora asegura que cuando en una comunidad no hay auténticos profesionales, algunos individuos se convierten, en ocasiones, en especialistas de determinados géneros gracias a su posición o función social, por ejemplo, el anciano, el jefe o el iniciado. Pierre N'Da Kan (1984: 29-30) diferencia a los contadores profesionales de aquellos que narran ocasionalmente, por afición, o de los que sin ser *griots* despiertan admiración por su oratoria. En cualquier caso, en las aldeas de África occidental los ancianos demuestran su saber mediante las narraciones que conocen y que repiten en determinados momentos. Hampâté Bâ (1982: 193) destaca entre todos los recitadores a los que llama *doma*, conocidos de diferente modo según las etnias. Asegura este erudito maliense que los bambara² denominan a los tradicionalistas *doma* o *soma*, es decir, conocedores, además de *donikéba* (o creadores de conocimiento). Los fulani³, dependiendo de las regiones, los conocen como *silatigi*, *gando* o *tchiorinké* (conocedores). Sus conocimientos pueden condensarse en una rama tradicional particular o diversificarse en las variadas áreas de la tradición. Hampâté Bâ advierte que un tradicionalista no es un especialista sino un generalista. Ya afirmaba este autor que los *doma* pronto podrían desaparecer y con ellos muchos de sus conocimientos.

Annik Thoyer (1999: 12) señala que el *donsojeli* es el músico y narrador de los cazadores bambara de Malí. Es también conocido como *donsonkòñifòla*, es decir, mú-

² Los bambara residen principalmente en Malí, Burkina Faso, Guinea y Senegal.

³ Baumgardt (2005: 5) afirma que los fulani están presentes en unos veinte países de África occidental y central, es decir, desde Senegal hasta República Centroafricana, y aunque no se puede negar su unidad cultural tampoco es posible obviar una diversidad lingüística, social y literaria.

sico del laúd de cazadores. Dosseh Joseph Coulibaly y Veronika Görög-Karady (1985: 4) lo denominan *sora* e insisten en que cumple las funciones del *griot*. A diferencia del *griot*, elige este oficio, no le viene impuesto por herencia, y suele proceder de una familia de herreros, que son grandes cazadores, pero al igual que los *griots*, su palabra sirve para elogiar o juzgar con severidad. Antes de recibir sus conocimientos de otro experto *donsojeli*, ya era cazador. Aunque Wasulu es uno de los lugares donde más *donsojeli* se forman, otras regiones malienses acogen a muchos de ellos y a cazadores, por ejemplo, Mande, Belegudu, Segu o Filadugu. Este orador, que desempeña funciones pedagógicas, ideológicas o políticas e incluso religiosas, es asimismo considerado adivino, mago, músico, historiador y experto conocedor de las tradiciones de los cazadores. Hallamos *donsojeli* en las ceremonias cinegéticas, en el reclutamiento de cazadores y en los procesos de iniciación, animándoles a cazar y elogiando sus hazañas durante la persecución de los animales. Coulibaly y Görög-Karady afirman que representan la memoria colectiva puesto que conocen la historia de la cofradía y de sus miembros.

Aunque no existen mujeres *sora* (Enkerli, 2004: 45), la mujer también narra. Las *griottes*, al igual que sus compañeros, participan en los actos públicos pero no recitan ni epopeyas ni crónicas, según señala Lilyan Kesteloot y Bassirou Dieng (1997: 53). Marloes Janson (2004: 84) precisa la diferencia entre las *griottes* y sus homólogos masculinos en África occidental: “les premières chantent des louanges et les seconds jouent des instruments et narrent les traditions orales”. La *griotte* Gai Sakiliba, nacida en los años sesenta del siglo XX en Sotuma Sere, un pueblo al este de Gambia, afirma: “Je crois que j’avais dans les quinze ans quand j’ai pu commencer à chanter toute seule. J’ai aussi appris à danser et à jouer du *neo* en regardant ma mère” (Janson, 2004: 78). Los cantos recopilados por Pascal Baba F. Coulobaly (1990) en NCòla, un pueblo bambara de Malí, entre 1981 y 1987, son producidos por las mujeres de la comunidad, desde niñas hasta adultas, compositoras-cantantes, que pertenecen a cuatro asociaciones, dos de ellas de mujeres casadas y las dos restantes de solteras.

Entre los géneros literarios más prolíficos hallamos los mitos, las epopeyas, los cuentos, las fábulas, los relatos iniciáticos, la poesía lírica, las divisas⁴ o breves compo-

⁴ Christiane Seydou (1976: 19) precisa así la función de la divisa: “La devise – ou *jammoore* – cherche à identifier et à caractériser de la façon la plus pertinente et la plus marquante la personne en invoquant ses qualités spécifiques ou ses exploits les plus représentatifs ; en même temps, elle est la forme par excellence de valorisation de la personne ; car, définition concise et dense de celle-ci, elle est clamée et proclamée pour l’honorer et la glorifier et finit par en être, en quelque sorte, la manifestation publique ritualisée, une représentation solennelle, périphrastique et métaphorique qui, en même temps qu’elle évoque, l’invoque”. Esta autora distingue dos modos de expresión de la divisa: la musical y la verbal, teniendo ambas el mismo significado y función. En las epopeyas fulani cada héroe posee su propia divisa y su música y el *griot* recurre a ellas a fin de exaltarle. También Inmaculada Díaz Narbona (1989: 46) señala la misión de la divisa y proporciona algunos ejemplos de ella: “De mayor longitud

siciones normalmente laudatorias, las adivinanzas y los proverbios pero hay otros, así Jean Derive y Christiane Seydou (2008: 205-209) diferencian en la comunidad diola de Kong (Costa de Marfil) cuarenta y nueve géneros, abundando diversas clases de cantos, y advierten que este sistema de selección es variable ya que experimenta modificaciones, tal como sucede a la sociedad.

Los oradores oesteaffricanos transmiten mediante sus relatos y canciones el canon de belleza femenino tradicional en las diversas sociedades.

1. La palabra de los *griots* y de los *donsojeli*

En la epopeya bambara los *griots* incluyen digresiones en las que manifiestan algunos de sus pensamientos más misóginos. Es muy posible que no pudiese ser de otro modo puesto que defienden las tradiciones que impone una sociedad coercitiva, al menos en los asuntos que conciernen a las mujeres. Aunque la mujer es admirada por su inteligencia y sagacidad, también es objeto de desconfianza y por ello estos oradores advierten a los varones de los peligros que entraña el contacto con ella. Puesto que la mujer es a menudo considerada en estas composiciones literarias como un mal necesario, los narradores sugieren a los hombres prudencia en la elección de sus futuras esposas y les aconsejan que las seleccionen no sólo por sus virtudes físicas sino también por sus cualidades morales, ya que la hermosura puede cegar al varón. El *griot* fulani y senegalés Sidi Mbôthiel, descendiente de los siervos de Koli Tenguella, un conocido guerrero fulani, describe en el relato “Goumalel Samba Diam Dialalo contre Guelé Yero Ardo Ndal” (Ngäidé, 1983) algunas de las aventuras de Goumalel, uno de los héroes fulani del siglo XIX. Sidi Mbôthiel menciona determinados defectos físicos de las mujeres y ciertas imperfecciones de su carácter para que los varones elijan correctamente compañeras, por ejemplo, la desproporción de las partes del cuerpo, la delgadez de las nalgas, que impide que se muevan con gracia al caminar, el excesivo volumen del cuello, la falta de cabellos, el estrabismo, la indiscreción, el impudor, la obstinación, la pereza, la indiferencia, la volubilidad y la impaciencia:

Si quatre-vingt-dix défauts se trouvent réunis chez une femme,
elle ne sera jamais aimée, elle ne se mariera jamais.
Une femme, pour attirer la bénédiction sur elle, ne doit pas
avoir pied rapide et langue pendue.

que el nombre, la *divisa* sirve también para resumir las características personales de un individuo, o las más sobresalientes de un grupo, clan, o familia, en una fórmula condensada y simbólica. En África, la divisa se denomina a veces *nombre secreto* o *nombre de camaradería* y puede dividirse en distintos tipos, generalmente clasificados en torno al mensaje que aportan. Las hay, por ejemplo, que recuerdan una acción (individual o colectiva), otras que se basan en alguna marca física que caracteriza adecuadamente a un individuo. Este es, por ejemplo, el caso del personaje de la liebre [...] que a veces va acompañado de la fórmula *El-pequeño-de-las-orejas-largas* o divisas similares. Otro tipo de divisas serían más parecidas a los proverbios ya que en ellas se concentraría en una fórmula breve una idea de la filosofía práctica. Por ejemplo, para indicar que una persona va de mala fe, que hace una petición imposible, se dice que *pide-la-lanza-de-la-hiena*”.

Elle ne doit pas contracter des dettes à chaque fois qu'elle s'accroupit⁵,
 elle ne doit pas avoir la taille d'une quenouille et le cou d'un mortier,
 assise, elle ne doit pas avoir les oreilles qui lui collent aux genoux⁶ ;
 elle ne doit prendre de grosses poignées ni être la dernière à se lever ;
 ni être de petite taille ni avoir le cou trapu
 (point de) plaque au milieu de la tête⁷,
 Elle ne doit pas avoir l'œil louche
 ni le ventre épais,
 être entêtée, boudeuse, dédaigneuse,
 toujours pressée,
 les pans du pagne qui en s'écartant appellent le malheur,
 les fesses qui dansent sans rythme.
 Cette femme n'est ni à épouser, ni à aimer.
 Si tu l'épouses, couchée derrière toi, la nuit, que ronfle-t-elle ?
 « Meurs que je reste veuve ».
 Dieu ne lui a pas accordé sa grâce (Ngaïde, 1983: 39-42).

No son pocos los narradores que emiten juicios relacionados con los cánones de belleza femenina. Por ejemplo, los *donsojeli* Mamadu Jara (Thoyer, 1995), Karomogo Doumbila (Derive; Dumestre, 1999) y Jinba Jakite (Coulibaly, 1985) y los *griots* Ougou Mla Sâré (Seydou, 2010), Boûbacar Tinguidji (Seydou, 2010) y Djéliba Badjé (Mounkaila, 2008).

Mamadou Jara (1916-1989) nació en Ganadugu y vivió en Bamako y Kulikòrò, tres localidades malienses. Único *donsojeli* de su familia, durante cinco años se formó como músico gracias a los conocimientos transmitidos por Nkònifò Birahima. Casi ciego, se consagró a su arte e instruyó a varios discípulos. Para él la hermosura de las mujeres consiste en tener el ombligo ligeramente abultado, el vientre redondeado, la cabellera negra, la dentadura con todas sus piezas, los dedos rectos, los senos erguidos y las nalgas prominentes y firmes:

Kanko se mit à marcher en se dandinant !
 Son petit nombril ressemblait à une boulette de to⁸ !

⁵ Ngaïdé explica que este verso hace referencia a la posición de la mujer que compra la mercancía expuesta en el suelo.

⁶ Ngaïdé aclara este verso: una mujer debe prestar atención a su postura cuando está sentada ya que los tejidos que cubren su cuerpo pueden abrirse y mostrar sus partes más íntimas.

⁷ Si una mujer tiene calvas no puede llevar trenzas. Este es el peinado más apreciado por la población.

⁸ *To* es un plato a base de harina de mijo.

Son ventre rond à un œuf nouvellement pondu ! (Thoyer, 1995: 35).

Numuntènè était une belle fille,
une belle jeune fille !
Elle avait toutes ses dents, les cheveux très noirs !
les cinq doigts biens droits !
les seins bien hauts !
les fesses fermes comme une calebasse verte !
le ventre gras comme un œuf nouvellement pondu ! (Thoyer, 1995: 135).

El *donsojeli* mandinga⁹ Karamogo Doumbila es un experto cazador que participaba en ceremonias en las que se reunía con otros cazadores con motivo, por ejemplo, de honras fúnebres. Valora igualmente las formas voluminosas femeninas, principalmente las de los senos, y la gracia de los movimientos:

Makouraba est devenue une jeune fille aux formes bien pleines.
Oui !
Il y a des seins dont on dit qu'ils sont comme des grosses calebasses, non ?
[...]
Makouraba partit donc devant Manou Mori,
balançant son corps superbement épanoui.
Ah, ça ! ça ballottait bien !
Mon cher, tu n'aurais pas mis deux doigts entre les seins !
Hé ! hé !
C'était comme une provocation ! (Derive; Dumestre, 1999: 73-77).

El *donsojeli* maliense Jinba Jakite admira el grosor del cuello de Nakani, la mujer del cazador:

Au cou, elle a trois plis et
Une pomme d'Adam ! (Coulibaly, 1985: 69).

El *griot* maliense Ougou Mala Sâré también valora la adiposidad y flexibilidad de la protagonista Goggo Sori:

Depuis le jour où Dieu l'avait créée, elle ressemblait –pour ainsi dire– à de la bouillie de mil qu'on aurait mise dans une bourse de tissu.

⁹ Según Jansen (2001: 10-11), el territorio mandinga comprende gran parte de Gambia, de Senegal, de Costa de Marfil, de Malí y de Guinea. Derive y Dumestre (1999: 9) amplían el número de países, de modo que esta vasta superficie de África incluye una extensa zona de Malí, el nordeste de Guinea, el norte de Costa de Marfil, el sudoeste de Burkina Faso, una fracción de Gambia, una parte del este de Senegal y una pequeña porción de Liberia.

Où que se posât le regard, on voyait la souplesse de son corps ;
et partout où, sur son corps, il y avait du métal, il s'y incrustait
(Seydou, 2010: 89).

Coulibaly (1985: 69) indica que si los malinké¹⁰ muestran una evidente preferencia por las mujeres gordas no es sólo debido a una cuestión estética sino porque opinan que la delgadez femenina es originada por su temperamento envidioso mientras que el sobrepeso es signo de prosperidad. También otros relatos épicos fulani ensalzan la corpulencia femenina y reconocen el atractivo que proporciona a las jóvenes la ingestión de leche. El *griot* BouÛbacar Tinguidji, que aunque residía en Níger era originario del norte de Burkina Faso, en el relato titulado “Dôbel”, aprecia los pliegues corporales que produce la grasa, las nalgas con volumen importante, la forma de los ojos redondeada, el cuello y el vientre delgados, la nariz recta, la piel clara, el iris de los ojos y los dientes blancos, los labios, la encía y los cabellos negros:

Rien qu'à la [Bandâdo] voir tu eusses dit son corps à l'image
d'un miroir !

Elle avait croupe ondulante, bourrelets de-ci, plis de-là, au cou
de fins

sillons ! Que Dieu les lui garde (Tu écoutes ce que je dis ?)

[...]

C'est le lait qui donne à une femme peule

Quinze atouts :

jarret bien rond,
œil bien rond,
croupe bien ronde :
c'est le lait qui fait cela !

Cou mince,
nez mince,
ventre mince :
c'est le lait qui fait cela !

Peau claire,
œil clair,
dent claire :
c'est le lait qui fait cela !

Lèvre sombre,
gencive sombre
cheveu sombre:

¹⁰ En la actualidad los malinké se encuentran repartidos en varios países: constituyen un grupo de población importante en Guinea y minoritario, pero relevante, en el sur de Senegal, en el sudoeste de Malí y en el noroeste de Costa de Marfil.

c'est le lait qui fait cela !

Talon comme foie d'agneau,
son buste comme fine percale,
son front comme pièce d'or :
c'est le lait qui fait cela !

Si une femme n'a pas une bonne nourriture, impossible que
son corps
soit bien :
ce ne seront que démangeaisons !
Et une femme qui se gratte,
c'en est fait de son machin ! (Seydou, 2010: 257-258).

Djéliba Badjé, jefe de los *griots* de Niamey, incluye una extensa digresión en el relato titulado “Lobbo Django, héroïne d'épopée ?” (Mounkaila, 2008) mediante la que enumera las partes del cuerpo de la mujer que deben ser oscuras, claras, prominentes o delgadas para resultar atractivas. Djéliba Badjé exige perfección a las mujeres mientras que se manifiesta conformista con el físico de los varones. Los cabellos, las cejas, las pestañas, la encía y los labios deberían ser oscuros; convendría que la piel, los dientes y el iris fuesen blancos; algunas partes del cuerpo han de ser delgadas, como el cuello, que debe parecer frágil y contener pliegues, la cintura y los tobillos; sin embargo, valora que otras sean gruesas o abultadas, por ejemplo, el cráneo, los pechos, que además despiertan más admiración si son lisos, y la curvatura de la espalda, que no debe ser descendente sino ascendente.

Elle [Lobbo Django] avait réussi à réunir les douze canons de la
beauté féminine.
Or, quels sont ces critères ? Ce sont :
Les trois parties noires du corps,
Les trois parties blanches,
Les trois parties qui doivent présenter du volume
Les trois parties fines du corps.
Ainsi se répartissent les douze canons en question.
Quelles sont donc les trois parties noires dont il s'agit ?
En tout premier lieu, elle possède une masse de cheveux noirs
Si noirs que l'on pourrait se mirer dans leur surface ;
En second lieu, elle possède des cils et sourcils noirs
Qui lui balayent les joues quand elle ferme les yeux ;
Et en troisième lieu, c'est une femme
Qui a les lèvres et les gencives noires
D'un noir qui n'est pas celui artificiel d'un tatouage.
Quant aux trois parties blanches dont Dieu l'a dotée,
C'est qu'il s'agit tout d'abord d'une femme à la peau claire
Au point de laisser entrevoir ses veines ;

C'est ensuite une femme qui, quand elle laisse voir ses dents,
 L'envie vous prend de vous faire mordre tellement elles sont
 blanches ;
 Enfin la troisième partie blanche de son corps,
 Ce sont ses gros globes oculaires.
 Ne dit-on pas que si vous épousez une femme
 Qui a les yeux rouges,
 C'est comme épouser une gueule tapée¹¹ en lieu et place d'une
 épouse ?
 Avoir des yeux rouges doit être l'apanage d'un homme,
 Pas celui d'une femme.
 Quelles sont ensuite les trois parties fines ?
 C'est, pour commencer, une femme qui a un cou gracile
 Qui donne l'impression de ne pas pouvoir supporter la tête,
 Et qui porte ces plis et replis de tour du cou
 Qu'on voit chez les très belles femmes.
 Les siens atteignent, au bas mot, le nombre de douze
 Et qui font le tour de son cou.
 La seconde partie fine réside dans le fait que c'est une femme
 Que Dieu a doté d'une taille tellement fine
 Que lorsqu'elle se trouve couchée sur un côté,
 Sans le pagne entre la natte et elle
 Un chat pourrait se glisser
 Entre son corps et la natte, sans l'effleurer ;
 Eh oui ! Telle était Lobbo Django !
 La troisième partie fine c'est qu'il s'agit d'une femme
 Qui a les attaches fines juste au dessus du pied ;
 Comme si, toute petite, on lui avait fait porter des anneaux.
 Une femme doit avoir des attaches fines.
 Et, si tu as une épouse avec une veine apparente et raide
 Qui part du talon jusqu'au repli du genou,
 Avant que tu ne te réveilles, elle aura dit bonjour à tout le
 quartier,
 Parce qu'elle sera une rapide des jambes.
 Ce sont là les trois parties fines de Lobbo Django.
 Quant aux parties pour lesquelles on veut du volume,
 C'est en premier lieu une femme
 Qui possède une boîte crânienne remarquable
 Car, quelque grosse que puisse être sa tête
 S'enroulent pagne sur pagne autour de la tête,
 En *apollo*, pour lui donner du volume.
 - C'est ensuite une femme qui possède une poitrine unie

¹¹ *Gueule tapée* es una clase de lagarto reconocible por su color rojo bajo el cuello.

Il est des femmes qui ont une belle cage thoracique
 Qui présente malheureusement, comme, des accidents de terrain
 Sous forme de creux qui pourraient retenir de l'eau.
 Dans ce cas, l'ensemble s'en trouve dévalorisé.
 Quand il arrive que le vent la lui dénude,
 La poitrine de la belle femme est lisse
 Comme un foie de mouton fraîchement sorti de l'animal
 Et sur lequel ne se serait encore posée aucune mouche,
 En raison de son poli.
 Quand au troisième volume, c'est « l'enfant porté à califourchon »
 C'est-à-dire le rejet du dos
 Qui, lui-même se présente de deux façons.
 Il est des femmes qui possèdent bien le volume requis,
 Mais dont la ligne générale s'incurve vers le bas ;
 Ce qui dévalorise l'ensemble.
 L'ensemble qui est esthétiquement réussi, remonte.
 Voilà ce qui constitue l'ensemble des douze canons (Mounkaila, 2008: 105-113).

Aquella joven que reúna esas virtudes no conocerá rival pero poco importa su belleza si es irrespetuosa con su marido o si es incapaz de concebir, según Djéli-ba Badjé:

Une femme qui les [les douze canons de beauté] possède tous
 Ne se verra jamais imposer une co-épouse, sauf dans deux cas :
 Soit qu'elle soit bête,
 Soit qu'elle soit stérile.
 Quelque soit la beauté d'une femme en effet,
 Le jour où elle insultera la mère ou le père de son mari,
 Sa beauté en perdra sa valeur ;
 Car, chaque fois que son mari la regardera,
 Sa grande beauté sera masquée
 Par l'écho de ses vilaines paroles.
 De même, quelle que soit sa beauté,
 Si une femme ne parvient pas à enfanter,
 Son mari ira épouser une quelconque femme laide
 Dans l'espoir d'avoir des enfants (Mounkaila, 2008: 113).

Si hay un personaje femenino conocido por su fealdad pero que goza del reconocimiento popular gracias a sus sacrificios por sus hijos es Sogolon. Djibril Tamsir Niane, inspirándose en la narración del *griot* Mamadou Kouyate, originario de la República de Guinea, cuyos antepasados habían estado al servicio de los príncipes Keita durante siglos, describe así a Sogolon en la célebre epopeya *Soundjata ou*

l'épopée mandingue: “Oh cette femme ! Elle est laide, elle est affreuse. Elle porte sur le dos une bosse qui la déforme, ses yeux exorbitants semblent posés sur son visage [...]” (Niane, 1960: 20).

Si la jeune fille arrivait à cacher son visage, elle n'arrivait pas toutefois à camoufler la bosse qui déformait ses épaules et son dos ; elle était laide, d'une laideur robuste, on voyait ses bras musclés et ses seins gonflés poussant fermement le solide pagne de cotonnade noué juste sous l'aisselle (Niane, 1960: 22).

A ella se opone la belleza de otras jóvenes, que destacan por la fineza de sus muñecas, las joyas que las adornan y sus dientes blancos:

Les filles de Do, portaient toutes ce jour-là leurs habits de fête, l'or brillait dans les cheveux et les poignets fragiles pliaient sous le poids de lourds bracelets d'argent, jamais place ne réunit tant de beauté. Fier, avec mon carquois au dos, je passai crânement devant les belles filles de Do qui me souriaient de leurs dents blanches comme le riz du Manding (Niane, 1960: 26).

La versión de esta epopeya que recita el *griot* maliense Kele Monson Diabaté y que recopila Massa Makan Diabate (1986: 62) describe del siguiente modo a Sogolon: “Son corps est couvert de bosses. On ne sait où finit son ventre, où commence sa poitrine. Ses paupières sont si lourdes qu'on ne peut voir ses yeux. Ce n'est pas une femme, mais une épouvantail”. La versión de *Soundjata* narrada por el *griot* de Kéla¹² Lansine Diabaté, y publicada por Jan Jansen, Esger Duintjer y Boubacar Tamboura (1995: 79)¹³, también opone las virtudes físicas de algunas jóvenes a la fealdad de la madre del protagonista, cuya joroba, extremidades y verrugas producen desagrado:

Sa fille, Sogolon la
Boutonneuse,
elle est laide ;
elle a une jambe plus longue que l'autre,
un bras plus long que l'autre ;
elle a des verrues.

La versión de *Soundjata* que narra el *griot* maliense Wâ Kamissoko la presenta de un modo similar. Sogolon provoca rechazo por sus verrugas y por la falta de armonía de sus extremidades y de algunas partes de su cuerpo: “Sept verrues, toutes différentes les unes des autres, marquaient son corps ; elle avait un œil plus haut que l'autre, un bras plus long que l'autre, une jambe plus longue que l'autre et, enfin, une

¹² Kéla es un pueblo situado a cinco kilómetros de Kangaba, una pequeña ciudad que se encuentra a noventa y cinco kilómetros al sudoeste de Bamako y cerca de la frontera con Guinea.

¹³ La versión de esta epopeya es publicada en 1995 bajo el título *L'épopée de Sunjara d'après Lansine Diabaté de Kéla*. Leiden: Research School CNWS. En el año 2001 es incluida por Jan Jansen en *Épopée, histoire, société. Le cas de Soundjata. Mali et Guinée*.

fesse plus haute que l'autre" (Cissé; Kamissoko, 1988: 69). Wa Kamissoko se refiere a ella como Sogolon la fea o Sogolon la verrugosa.

Las diferentes versiones de esta y otras epopeyas permiten constatar que los sacrificios maternos, la sumisión al marido y la fecundidad son más valorados en las madres que la belleza.

Observamos que los narradores de los relatos épicos de los cazadores o de las epopeyas de diversas etnias coinciden en sus gustos sobre el físico de las mujeres. El color y la forma de las partes del cuerpo determinan en gran medida la admiración o el rechazo que producen las mujeres, sin embargo, su carácter puede ser decisivo para su elección como esposa. Mediante el análisis de algunos *zamu* y canciones constataremos que los cánones de belleza están también estrechamente relacionados con la situación económica de las jóvenes.

2. La voz de las mujeres

Jeanne Bisilliat y Dioudé Laya (1972) analizan los *zamu* en lengua songhay que Bisilliat había recopilado en Sarando, una localidad de Níger, en los años sesenta del siglo XX. Bisilliat los define como formas poéticas de longitud desigual, recitadas exclusivamente por las mujeres y dirigidas a los niños. La mayor parte de ellos son laudatorios, y todos sirven para indicar lo que no se diría directamente, por ello en ocasiones esta autora los relaciona con las divisas. Diferencia los *zamu* sobre los nombres femeninos de los relativos a los nombres masculinos. Los *zamu* contruidos en torno a los nombres de varones destacan aquello que la mujer admira en ellos y están asociadas al físico, al poder y a la riqueza mientras que los *zamu* que se refieren a los nombres de mujeres ponen de manifiesto sus virtudes y un modo de vida holgada: la belleza, el bienestar, la abundancia de bienes, la fertilidad y las dotes culinarias. Estos poemas desvelan, en cierto modo, el estatuto social de la mujer y lo que se espera de ella, ya que como Lilyan Kesteloot (1990: 3) afirma "il suffit de tendre l'oreille à la littérature orale qui, elle, ne ment jamais sur la tradition, sur la coutume". Nos centraremos en este apartado en los *zamu* que aluden a la belleza femenina.

Al igual que en las epopeyas y en los relatos épicos de los cazadores, el sobrepeso es origen de elogios. La delgadez no es admirada, por lo que no es inusual que aquella que no ha alcanzado un peso que se ajuste a los gustos populares sea objeto de burla. Esta valoración de la gordura está estrechamente relacionada con la economía pues se supone que la delgadez de las mujeres es originada por la falta de recursos familiares para que se nutra debidamente. Es decir, no sólo se valoran las formas redondeadas de la joven sino también la situación financiera de su marido o padres. Asimismo, se considera que las formas voluminosas de la esposa se deben también al cariño de un cónyuge acaudalado, que satisface sus caprichos y apetito. Se da por

hecho que la mujer gorda consume leche y mijo, productos que los songhay-zarma¹⁴ compran a los fulani, de modo que el marido ha ganado suficiente dinero para adquirirlos. Bisilliat y Laya afirman que el mijo es asociado a la riqueza pues el esposo pudiente entrega cada mañana una porción a la mujer que se encarga de cocinar en el hogar.

El deseo de obtención de un volumen corporal socialmente aceptado y admirado explica la existencia del *hanandi*, un régimen alimenticio que regula la cantidad, el tipo y la distribución de alimentos que las mujeres adoptan tras el parto pero también en otros periodos del año. Dicha costumbre consiste en ingerir mijo en algunos momentos del día y especialmente tras orinar. Las mujeres ocupan sus mejillas con dos bolas de esta planta y las engullen a continuación, sirviéndose del agua que produce. Aseguran que este modo de alimentación es desagradable. También después de la cosecha retoman este hábito que concluye con una fiesta popular, conocida como *maani hoori* o fiesta de la grasa, en la que las mujeres bailan y lucen, a la vez, sus voluminosos cuerpos. Aquella que más peso haya alcanzado, que tenga un rostro más bonito y que mejor haya bailado es la más admirada. Jean Rouch (1975: 61) afirma que esta ceremonia, a la que denomina *maani foori*, tiene lugar en diciembre y que su función es proteger a los fieles de los brujos¹⁵. Este *zamu* alude a dicho régimen:

Haliimatu l'abondande Saadi Sarando¹⁶
 qui a du beurre et du lait, Liimo
 Haliimatu dont le lait caillé donne beaucoup de beurre
 Haliimatu prends et mets dans ta bouche
 que tes joues soient remplies
 Saadi Sarando
 elle a du beurre et du lait, Liimo (Bisilliat; Laya, 1972: 65).

Según Bisilliat, para los songhay-zarma la mujer bella ha de tener una melena abundante, la nariz recta, semejante a la árabe o a la fulani, los ojos brillantes y no demasiado hundidos, las cejas marcadas, las pestañas pobladas, el cuello ligeramente largo y con pliegues poco marcados, los hombros redondeados y sin espacios hundidos, los dientes blancos y bien alineados aunque con una pequeña separación o diastema entre los dos incisivos superiores, la encía negra y la estatura media. “Nyaale, la

¹⁴ Existen diferentes grafías para referirse a los songhay, entre las más frecuentes encontramos, songhaï, songay, sonrai y songai. La mayor parte de los songhay se encuentran en Malí y Níger.

¹⁵ Rouch (1975: 61) afirma que para los songhay-zarma el año se divide tradicionalmente en cuatro estaciones durante las cuales se celebran ritos y ceremonias en las que se invocan a ciertas divinidades. En esta fiesta se llama a los *hargey*, los hijos e hijas de Nyaberi, una abuela que es genio del frío e hija del genio del agua, expulsada del cielo y que al caer se rompió las piernas, por lo que sufrió una parálisis en ellas. La bruja Nyaberi vive en los cementerios y devora los espíritus de los humanos.

¹⁶ Sarando es el nombre de la localidad en la que fueron recogidos los *zamu*.

petite femme” da prueba de la valorización de la falta de huecos entre los dos homoplatos:

NYAALE, la petite femme
le beau mil, Nyaale au corps épanoui
À cause de sa bosse¹⁷ elle est petite
comme une guêpe maçonnerie,
la forme de laalebasse et le corps du serpent, voilà ce qu'elle a
elle n'a pas d'os (Bisilliat; Laya, 1972: 103).

Esta versión del *zamu* “Kadiijatu” pone de manifiesto la altura ideal para las jóvenes:

KADIIJATU KADI GOORO
Kadi épouse du juge
épouse du juge Suley
Kadi n'est ni grande ni petite
Kadi n'a pas changé de nature
elle n'a pas la taille du chameau
elle n'est pas trop élancée
elle n'est pas trop grande
elle n'est pas non plus très grande (Bisilliat; Laya, 1972: 73).

El hecho de que Kadi no se asemeje a un camello es doblemente satisfactorio porque, aunque es un animal muypreciado, se considera que es tonto y demasiado grande. Además, la frente de la mujer no ha de ser ni demasiado ancha ni curvada. Debe caminar armoniosamente y ello se consigue balanceando los brazos, mostrando tanto su flexibilidad como la de las muñecas. La voz ha de ser suave. Otro aspecto corporal muy valorado son las nalgas curvadas y prominentes, como nos permiten constatar estos versos del *zamu* “Nyaale, la petite femme”:

On dit que lesalebasses à pâte sont derrière Nyaale
Que les écuelles à pâte sont derrière Nyaale (Bisilliat; Laya,
1972: 103).

Asimismo, la sociedad alaba a la mujer que mantiene sus joyas brillantes, que cuida su higiene, que lava sus pertenencias, como los objetos de cocina y sus ropas, y que unta su piel y cabellos con manteca. Este cuidado es un mérito tanto para la mujer bonita como para la que no lo es pues se dirá de ella que es *nyaale woyo* o mujer que brilla. Por otra parte, la posesión de joyas pone de relieve de nuevo una buena situación económica. Véanse los siguientes versos del *zamu* “Kungaaajo”, en los que se resalta el peso de las joyas, que han dañado algunos órganos o producen fatiga, como los aros que soportan los tobillos:

KUNGAAJO¹⁸ Kungaaajo, la faim est finie, la soif est finie

¹⁷ La figurada joroba señala la falta de espacios entre los dos omoplatos.

¹⁸ *Kungaaajo* es la forma enfática del nombre Kungo, cuyo significado es saciedad.

la misère est fini pour moi Nyaale
 Nyaale dont la tête est couverte de belles pièces d'argent
 que Nyaale voie la honte des ennemis [...]
 Nyaale lave-toi, lave tes bracelets
 mets du zafara¹⁹ sur ton collier
 fais accroupir le chameau, étale une couverture sur lui
 prends tes cuvettes de pilage et rince-les.
 Daneejo la belle montre ton cou
 l'argent a étiré l'oreille
 l'or a fait des durillons sur la poitrine
 les anneaux de chevilles ont tué les genoux (Bisilliat; Laya,
 1972: 97).

También Aliou Kissima Tandia (1999: 285-286) afirma que los cantos laudatorios de las jóvenes de la sociedad soninké²⁰ abordan principalmente cuestiones como su nacimiento, el entorno familiar donde se ha producido, la riqueza y la pertenencia de objetos de valor, puesto que estos últimos serán de gran utilidad para resaltar su belleza y revelar la afortunada situación económica de su familia: "Est riche celui qui possède un grand troupeau de bovins, d'ovins ou de caprins et un grenier rempli de mil. [...] La conjonction de celle-ci [l'assimilation aux objets de valeur] avec la richesse confère à la jeune fille un statut qui impose le respect dans la société". Aunque los cantos ensalcen también el color o la sonrisa de la mujer en las comunidades soninké, no ofrecen una descripción física completa, como sucede igualmente con las canciones de otras etnias africanas: "Cette manière de procéder révèle la conception de la beauté physique chez les Soninké, conception qui, loin d'être individuelle, est collective et ressemble à bien des égards à la vision des Peuls sur cette question".

Este canto soninké recomienda a las jóvenes moderación en el modo de maquillarse y vestirse para embellecer el aspecto a la vez que higiene en el hogar:

Si les bonnes manières de se maquiller t'échappent
 Sira, c'est toi qui seras dénigrée.

Kunanba

Si les bonnes manières de s'habiller t'échappent
 Sira, c'est toi qui seras dénigrée.

Kunanba

Si bonnes manières d'entretenir sa case t'échappent
 Sira, c'est toi qui seras dénigrée.

¹⁹ *Zafara* es el nombre de una planta cuyas flores son empleadas para potenciar el color rojo del oro.

²⁰ Los soninké fundaron uno de los primeros reinos de África occidental, Wagadou, de donde surge uno de los mitos africanos más populares, el de la serpiente Bida. Los soninké viven principalmente en las regiones limítrofes de Malí, de Mauritania y de Senegal. Tandia (1999: 193-194) precisa las zonas donde residen.

[...]
 Si tu réponds de manière indélicate à ta belle-mère à chaque
 fois qu'elle
 parle
 Sira, c'est toi qui seras dénigrée
 Kunanba (Tandia, 1999: 99).

Desconocemos si el emisor de esta composición es un varón o una mujer. En la balada “Hommage au Baawo” (Tandia, 1999: 55-57) se valora la espesa cabellera y las finas manos de Mère Takko, la blanca dentadura de Mère Xunba, la nariz aguileña, la encía azulada y las delgadas piernas de Mère Fanta. Otros cantos de esta etnia, a los que Tandia denomina cantos de tatuaje, le fueron transmitidos principalmente por dos mujeres, Sira Xunba y Sira Takko, originarias de Bokkijawe, pueblo de la provincia de Boseya (Senegal), mediante los que se anima a la joven a soportar el dolor que origina tatuar algunas partes delicadas para estar más bella:

Supporte, supporte la douleur ma fille.
 Une épine fait mal dans un pied que dire dans une lèvre ?
 (Tandia, 1999: 117).

Los malinké también valoran la separación entre los dos incisivos, denominada *sàrà*. Sory Camara asegura que cuando el diastema es claramente visible se dice que esa persona será muy amada. Esta canción de las mujeres malinké da prueba de la admiración popular que produce el espacio al que alude el “encanto”:

Oh ! Ne vois-tu pas ?
 Toi dont le sourire découvre le charme
 Toi que la foule admire
Nanaba oh ne vois-tu pas ?
 Tombe l'eau du ciel,
 Il y a de l'eau dans l'orage,
 Il y a de l'attendrissement dans l'amour²¹,
Nanaba, oh! ne vois-tu pas ! (Camara, 1992: 291).

Si en la literatura oral oesteaficana la fecundidad y la maternidad son elogiadas y la esterilidad es concebida como una maldición, los *zamu* no son una excepción. En ellos observamos frecuentes referencias a la capacidad de ser madre, lo que no es extraño, ya que según Bisilliat y Laya (1972: 24) para la comunidad la belleza carece de importancia si la mujer es estéril: “Si, individuellement, les femmes désirent être belles et riches et si, individuellement, les hommes recherchent les femmes belles, la société, quant à elle, ne reconnaît ces qualités que dans la mesure où elles sont mises au service de la maternité”. Couloubaly (1990: 27) afirma a este propósito que no hay mujer en los pueblos bambara que no esté destinada a contraer matrimonio y a pro-

²¹ Camara afirma que para los malinké existe una relación entre los líquidos y las emociones.

crear. Este canto bambara muestra que poco importa la coquetería femenina y los intentos por estar bella si surge la incapacidad para concebir:

Oh ! Le petit nombril, c'est de l'argent
 Oh! Le petit nombril ! Que j'ai honte !
 Les perles de verroterie au cou ne sont pas parure
 Oh ! Le petit nombril
 Le port de perles para les femmes n'est pas parure
 Oh ! Le petit nombril
 Le "complet"²² n'est pas parure
 Oh ! Le petit nombril
 Le port de complets par les femmes n'est pas parure
 Oh ! Le petit nombril
 La parure du coude²³ est la parure
 Oh ! Le petit nombril
 La parure du coude des femmes est la parure
 Oh ! Le petit nombril
 Oh ! Le petit nombril, c'est de l'argent
 Oh ! Le petit nombril ! Que j'ai honte ! (Couloubaly, 1990: 45).

Observamos que las sociedades oesteafricanas proponen los mismos cánones de belleza femeninos en los cantos producidos por los miembros femeninos de la comunidad que en los relatos emitidos por los varones. Los *zamu* y los cantos aportan menos detalles sobre el aspecto de la mujer, desconocemos si se debe a su brevedad, a la menor misoginia de las narradoras o a que le conceden menos importancia que los hombres.

3. Conclusiones

La literatura oral de África occidental, por su fin didáctico y lúdico, está al servicio de la comunidad que la produce y por ello no sólo es un medio de representación sino también de transmisión de sus valores y normas. En sociedades donde el varón regula e impone modelos de conducta mientras que la mujer debe mostrar su sometimiento, parece fácil creer que es él quien favorece la implantación y la difusión de los prototipos de belleza que más le complacen.

Constatamos que tanto los relatos épicos narrados por hombres como los *zamu* y las composiciones líricas cantadas por mujeres proponen los mismos cánones de belleza femenina en África occidental. De este modo, las mujeres subsaharianas han actuado también como guardianas de las costumbres locales pero es muy posible que

²² Conjunto se refiere a la combinación de dos prendas de vestido.

²³ Couloubaly (1990: 45) señala que cuando el bebé está sujeto a la espalda de su madre y desea mamar, su madre lo desliza por debajo de la axila y lo sostiene mediante el brazo izquierdo, apoyándose en el codo.

no hubiesen podido obrar de otra manera, ya que cualquier rechazo de la tradición supondría condena social. Que una mujer sea considerada bella o fea depende principalmente, según los géneros orales examinados, de diferentes factores, entre ellos, el volumen y el color de las partes de su cuerpo y su movimiento al caminar. La homogeneidad de sus extremidades, el color obscuro de la encía, el tono claro de la piel, el color blanco del iris, la cabellera larga y voluminosa, el cuello fino pero con ligeros pliegues, los tobillos delgados, los senos erguidos y las nalgas curvadas y prominentes atraen la mirada y despiertan el deseo sexual de los varones. Esta atracción resulta fundamental para que sea elegida como futura esposa. Además, la redondez y la firmeza de los senos, tan a menudo mencionadas y elogiadas, aluden a la juventud femenina. Otros elementos actúan para que la mujer cause admiración o no resulte bella: sus accesorios, es decir, las joyas que luzca y el brillo que desprendan pero se valora también el estado de limpieza en el que mantenga el resto de sus objetos personales. La hermosura aparece así estrechamente vinculada a la riqueza y no sólo a la estética pues únicamente lucirá pliegues de gordura aquella cuyos padres o marido puedan alimentarla con mijo y leche y se adornarán con joyas las que procedan de familias acomodadas. Además, si la mujer está casada, su cuerpo voluminoso, sus vestidos y adornos con oro, plata o perlas darán prueba de la alta estima en que la tiene su cónyuge.

Sin embargo, poco importa el aspecto de la mujer si no cumple con algunas de las obligaciones que le exige la sociedad africana, por ejemplo, la fecundidad. La mujer estéril se ve condenada a la desconsideración popular pues en África la riqueza de la familia viene en gran medida determinada por la presencia de hijos. La capacidad de sacrificio de la madre es otro factor que produce respeto, así Sogolon, la madre de Soundjata, desde el siglo XIII obtiene los elogios de los *griots* a pesar de su fealdad. De las composiciones orales se deduce asimismo que las proporciones nobles y hasta perfectas de las jóvenes no están relacionadas con la virtud ni tampoco la imperfección física con la maldad o con un proceder condenable o rechazado por la sociedad.

Con la llegada de la modernidad muchas mujeres se han rebelado y han mostrado su disconformidad con la tradición, que las sometía a la voluntad masculina, consiguiendo paulatinamente mayor protagonismo en la toma de decisiones. Numerosas escritoras africanas de los siglos XX y XXI, como Mariama Bâ, Calixthe Beyala, Werewewe Liking, Ken Bugul y Fatou Diome, entre otras, dan prueba de ello, oponiéndose a las normas que hace valer la tradición, combatiendo la poligamia, las mutilaciones genitales, la sexualidad al servicio del varón o la maternidad obligatoria. Las sociedades subsaharianas han conocido profundas modificaciones, de modo que era de esperar que los patrones de belleza de las mujeres africanas cambiasen. Aunque las formas voluptuosas aún despiertan admiración, muchas jóvenes aspiran a tener cuerpos delgados, sin embargo, existen evidentes indicios de que los varones continúan imponiendo sus gustos. En el entorno rural las transformaciones son más lentas pero

es posible que en las próximas décadas los cantos de las mujeres varíen, mostrando nuevos patrones de belleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMGARDT, Ursula (2000): *Une conteuse peule et son répertoire. Googo Addi de Garoua, Cameroun*. París, Karthala.
- BAUMGARDT, Ursula (2005): «Introduction». *Études Littéraires Africaines* 19 (*Littérature peule*), 5-8.
- BAUMGARDT, Ursula (2008): «La performance», in U. Baumgardt y J. Derive (dirs.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. París, Karthala, 49-75.
- BISILLIAT, Jeanne y Dioulde LAYA (1972): *Les zamu ou poèmes sur les noms*. Niamey, CNRSH.
- CAMARA, Sory (1992): *Gens de la parole*. París, Karthala-ACCT-SAEC.
- CISSE, Youssouf Tata y Wa KAMISSOKO (1988): *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire*. París, Karthala-Arsan.
- COULIBALY, Dosseh Joseph (1985): *Récit des chasseurs du Mali*. París, Edicef.
- COULOUBALY, Pascal Baba F. (1990): *Une société rurale bambara à travers des chants de femmes*. Dakar, IFAN.
- DERIVE, Jean y Gérard DUMESTRE (1999): *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingues*. París, Classiques africains.
- DERIVE, Jean y Christiane SEYDOU (2008): «Genres littéraires oraux : quelques illustrations», in U. Baumgardt y J. Derive (dirs.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. París, Karthala, 177-243.
- DIABATÉ, Massa Makan (1986): *Le lion à l'Arc*. París, Hatier.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1989): *Los cuentos de Birago Diop: entre la tradición africana y la escritura*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- ENKERLI, Alexandre (2004): «Yoro Sidibe, griot des chasseurs du Mali». *Africultures, Griot réel, griot rêvé* 61, 37-47.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1982): «La tradición viviente», in J. Ki-Zerbo (dir.), *Historia General de África, Metodología y prehistoria africana*. Madrid, Tecnos/UNESCO, vol. 1, 185-222.
- JANSEN, Jan (2001): *Épopée, histoire et société. Le cas de Soundjata (Mali et Guinée)*. París, Karthala.
- JANSON, Marloes (2004): «Gai Sakiliba : portrait d'une jalimusoo de Gambie». *Africultures, Griot réel, griot rêvé* 61, 74-85.
- JOHNSON, John (2004): «Griots mandingues : caractéristiques et rôles sociaux». *Africultures, Griot réel, griot rêvé* 61, 13-22.

- KESTELOOT, Lilyan (1990): «Préface», in P. B. F. Coulobaly, *Une société rurale bambara à travers des chants de femmes*. Dakar, IFAN, 3-4.
- KESTELOOT, Lilyan y Dieng BASSIROU (1997): *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala-UNESCO.
- MONTES NOGALES, Vicente E. (2006): «Los productores de las epopeyas oesteafricanas: los griots o los protectores de la memoria». *Archivum* 56, 233-262.
- MONTES NOGALES, Vicente E. (2012): «Los griots, de bardos protectores a narradores des-protegidos». *Anales de Filología Francesa* 20, 187-205.
- MOUNKAILA, Fatimata (2008): *Anthologie de la littérature orale sanghay-zarma. Saveurs sabéliennes. Histoire, éthique et idéal : chroniques, épopées, contes et fables édifiantes*. Paris, L'Harmattan.
- N'DA KAN, Pierre (1984): *Le conte africain et l'éducation*. Paris, L'Harmattan.
- NGAÏDE, Mamadou Lamine (1983). *Le vent de la razzia*. Dakar, IFAN.
- NIANE, Djibril Tamsir (1960): *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris, Présence africaine. (ed. 2002).
- ROUCH, Jean (1975): «Le calendrier mythique chez les Songhay-Zarma (Niger)». *Systèmes de pensée en Afrique noire* 1, 52-62. Disponible en: <https://span.revues.org/134>.
- SEYDOU, Christiane (1976): *La geste de Ham-Bodédio ou Hama le Rouge*. Paris, Armand Colin.
- SEYDOU, Christiane (2010): *Profils de femmes dans les récits épiques peuls (Mali-Niger)*. Paris, Karthala.
- TANDIA, Aliou Kissima (1999): *Poésie orale soninké et éducation traditionnelle*. Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal-UNESCO.
- THOYER, Annik (1995): *Récits épiques des chasseurs Bamanan du Mali*. Paris, L'Harmattan.
- THOYER, Annik (1999): *Maghan Jan et autres récits des chasseurs du Mali*. Paris, L'Harmattan.
- UGOCHUKWU, Françoise y Marie-Rose ABOMO-MAURIN (2015): *La femme dans la littérature orale africaine. Persistance des clichés ou perception de la modernité?* Paris, L'Harmattan.

Étude acoustique et perceptive des voyelles du français réalisées par des apprenants jordaniens et des locuteurs français

Ahmad Nawafleh
Université de Mutah

anawafleh@yahoo.com

Elie Alrabadi
Université du Yarmouk

elieabad@yahoo.fr

Résumé

La présente recherche comporte une étude comparative des voyelles orales du français réalisées par des locuteurs français et des apprenants arabophones jordaniens ainsi que des tests d'identification des voyelles nasales produites par des apprenants jordaniens et reconnues par des auditeurs français. L'étude acoustique des voyelles orales à l'isolée et en contexte montre que les apprenants éprouvent des difficultés à reproduire convenablement les voyelles /y ø œ/ qui n'existent pas dans le système phonologique de l'arabe et la voyelle /u/ qui se déforme dans leur production alors qu'elle possède une équivalente phonologique en arabe. Les résultats révèlent également que les apprenants ne maîtrisent qu'un seul timbre des voyelles /e-ɛ/ et /o-ɔ/. Les tests d'identification indiquent que les apprenants confondent, en production, les deux voyelles nasales /ã ã/. Ainsi, il sera nécessaire d'avoir recours à la phonétique articulatoire et acoustique outre des stratégies variées afin de corriger les réalisations déviantes des apprenants.

Mots Clés : Étude acoustique. Voyelles du français. Enseignement de la prononciation. Apprenants jordaniens.

Abstract

The research contains a comparative study of French oral vowels realized by French native speakers and Jordanian Arabic-speaking learners, as well as tests of identification for the nasal vowels produced by the learners and recognized by native listeners of French. The acoustic study of French oral vowels in isolated and consonantal context demonstrates that Jordanian learners experience difficulties in reproducing suitably the vowels /ø - œ/ which do not exist in the phonological system of Arabic and the vowel /u/ which is deformed in the production of the learners despite the fact that it has a phonological counterpart in Arabic. The results also reveal that the

* Artículo recibido el 07/09/2016, evaluado el 19/12/2016, aceptado el 17/01/2017.

learners master only a single sound of the intermediate vowels /e - ε / and /o - ɔ/. Perceptual tests of identification indicate that Jordanian learners confuse, in pronunciation, between both nasal vowels /ã ã/. So, it is necessary that acoustic and articulatory phonetics techniques be integrated alongside with strategies to correct the deviant realizations in the learners' production.

Key words: Acoustic study, French vowels, pronunciation teaching, Jordanian students.

Resumen

La presente investigación trata, por una parte, de un estudio comparativo de las vocales orales del francés pronunciadas por locutores franceses y por principiantes arabófonos jordanos y, por otra, de unos tests de identificación de las vocales nasales producidas por principiantes jordanos y reconocidas por oyentes franceses. El estudio acústico de las vocales orales, aisladamente y en contexto, muestra que los principiantes tienen dificultad de reproducir convenientemente las vocales /y ø œ/ inexistentes en el sistema fonológico árabe y la vocal /u/ que se deforma en su pronunciación aunque posea un equivalente fonológico en árabe. Los resultados revelan igualmente que los principiantes sólo dominan un único timbre de las vocales /e-ε/ et /o-ɔ/. Los tests de identificación indican que los principiantes confunden, en la pronunciación, las dos vocales nasales /ã ã/. Por ello, será necesario recurrir a la fonética articuladora y acústica además de estrategias variadas para corregir la pronunciación desviada de estos principiantes.

Palabras clave: Estudio acústico. Vocales del francés. Enseñanza de la pronunciación. Principiantes jordanos.

0. Introduction

Chaque langue possède ses propres signes sonores qui se réalisent de manière uniforme par les membres d'une communauté donnée afin de communiquer et de se comprendre mutuellement (Martinet, 1991: 10). Par conséquent, apprendre une nouvelle langue implique naturellement une maîtrise satisfaisante des sons et des règles de prononciation de cette langue. Il est nécessaire que la reproduction de ces sons soit conforme à ce que l'on entend dans la langue cible, c'est-à-dire qu'ils soient reconnus par les natifs de cette langue. En effet, il existe habituellement un seuil de tolérance des variations acoustiques au-delà duquel la production ne sera plus acceptée et pourrait provoquer des malentendus (Guimbretière, 1994: 19).

Le français figure parmi les langues possédant un triangle vocalique dense qui contient des voyelles orales et se caractérise par la présence des voyelles nasales /ã ã/. Les langues ayant des espaces vocaliques denses nécessitent une bonne précision articulatoire tandis que, selon Lindblom (1986), les langues ayant des espaces vocaliques à faible densité présentent une grande variabilité intra-catégorielle. De surcroît, le français se singularise par quatre degrés d'aperture (fermé, mi-fermé, mi-ouvert, ouvert), par la labialité

qui contraste les trois voyelles antérieures arrondies /y ø œ/ avec les voyelles antérieures écartées /i e ε a/ et qui caractérise les voyelles postérieures /o u ɔ/, par la tension musculaire (Guimbretiere, 1994: 20 ; Zerling, 1979: 180-181 ; Wioland, 2005: 73) ainsi que par l'absence de correspondance régulière entre la graphie et la phonie (Defays, 2003: 43 ; Abry et Veldeman-Abry, 2007: 37). Toutes ces particularités du français expliquent pourquoi les étudiants rencontrent de multiples difficultés dans la prononciation de certaines voyelles.

Les difficultés auxquelles sont confrontés les étudiants non francophones apprenant le français sont attestées par de nombreuses recherches dont les études comparatives de Delattre (1965) auprès des apprenants anglais, allemands et espagnols. Dans la même lignée, les recherches de Houlez (2004) et de Han (2011) sur des apprenants coréens, les recherches de Liwen (2011) sur des apprenants taiwanais, les travaux de Kamiyama (2012) sur des apprenants japonais, et de Nguyen (2010) sur des apprenants vietnamiens. À propos des apprenants arabophones, nous trouvons, entre autres, les travaux d'Al Shihri (2002) sur des étudiants saoudiens, ceux menés par Yousif (1999) auprès d'étudiants qataris, ceux de Maume (1973) sur des arabophones maghrébins, de Boula et de Mareüil *et al.* (2008) sur les natifs de six langues dont des apprenants arabes. Toutefois, rares sont les études portant sur les difficultés de prononciation rencontrées par des apprenants jordaniens. Nous citons les travaux de Nawafleh (2013) qui étudient essentiellement la réalisation et la perception des voyelles nasales du français par des apprenants jordaniens et qui traitaient également de l'aspect acoustique des voyelles orales réalisées par quatre apprenants de deux niveaux différents, des deux sexes. Cela nous a incités à effectuer cette présente étude qui sera plus représentative.

Notre étude se base sur la comparaison des propriétés acoustiques des voyelles orales du français réalisées par cinq locuteurs natifs du français et vingt apprenants jordaniens. L'étude de la réalisation des voyelles nasales se fera à travers des tests d'identification des voyelles prononcées par les apprenants et identifiées par des auditeurs natifs du français. Le but principal sera d'établir si les apprenants jordaniens réussissent à reproduire les propriétés acoustiques des voyelles françaises au même titre que les natifs et, dans la négative, d'identifier toute déviation dans la prononciation des apprenants.

Les étudiants arabophones, dont nos sujets, jordaniens, apprenant le français sont contraints de passer d'un système vocalique pauvre à un système riche. Le système vocalique moderne du français comporte 13 voyelles (Wioland et Pagel, 1991) tandis qu'en arabe standard, il y a seulement trois voyelles longues /i: a: u:/ et leurs contreparties brèves /i a u/. Il y a aussi dans le système de l'arabe deux diphtongues /ay/ et /aw/ qui peuvent se transformer dans le parler jordanien en sons simples [e:] [o:] (Fleisch, 1990). Mais ces timbres ne possèdent pas de formes écrites et peuvent également tendre, selon le

contexte et le locuteur, vers leurs homologues mi-ouverts [ɛ: ɔ:]. Ainsi, est-il intéressant de montrer si les apprenants jordaniens réussissent à reproduire les voyelles qui n'existent pas dans leur système en tant que phonèmes ou variantes.

1. Le contexte de l'étude

La Jordanie est un pays du Moyen Orient qui compte dix millions d'habitants. La langue arabe est la langue officielle du pays et se présente sous deux formes : l'arabe moderne ou standard et l'arabe dialectal. L'usage de l'arabe standard se limite à l'enseignement, aux médias et aux services officiels de l'État. En revanche, l'arabe dialectal est pratiquement utilisé dans les communications quotidiennes.

L'anglais est la première langue étrangère en Jordanie. Il est enseigné en tant que matière obligatoire dans toutes les écoles publiques et privées à partir de la première année de scolarisation jusqu'au baccalauréat. Le français est la deuxième langue étrangère. Il est proposé dans certaines écoles publiques et privées à partir de la classe de septième en tant que cours facultatif. Il est également enseigné comme cours optionnel dans la plupart des universités et comme spécialité dans sept universités. Parmi celles-ci figurent l'université du Yarmouk et celle de Mutah. L'enseignement du français a été instauré en 1985 à l'université du Yarmouk et en 2005 à l'université de Mutah. Les apprenants, sujets de notre étude sont issus des deux universités.

Les deux groupes d'apprenants suivent pratiquement des cours similaires en grammaire, civilisation, linguistique, littérature, etc. Néanmoins, il y a des différences qui se situent essentiellement au niveau de nombre d'heures créditées¹ suivies par les apprenants du Yarmouk. Ceux-ci étudient le français en tant que spécialité unique en raison de 84 heures créditées. Les apprenants de Mutah étudient, quant à eux, le français en tant que spécialité majeure (54 créditées) enseigné simultanément avec l'anglais (33 heures créditées) étant la spécialité mineure. Les apprenants du Yarmouk suivent également des cours supplémentaires (trois heures hebdomadaires) dispensés au laboratoire de langue tout au long de leur première année d'apprentissage. Ils profitent également de la présence d'une lectrice française ce qui permet de pratiquer le français avec une native. Ainsi, nous pouvons nous attendre à ce que la performance des apprenants du Yarmouk soit sensiblement meilleure que celle des apprenants de Mutah.

2. L'étude acoustique

Cette partie contient les résultats des études acoustiques des voyelles du français réalisées à l'isolée et en contexte par des locuteurs natifs et des apprenants jordaniens.

¹ Chaque heure créditée correspond à un cours d'une heure durant un semestre d'environ 3 mois.

2.1 Méthodologie

2.1 .1 Corpus et locuteurs

Le corpus se compose des treize voyelles françaises /i e ε a ɔ o u y ø œ ã ã̃ ã̄/ ayant été placées dans une phrase cadre du type : « CVC, il a dit V comme dans CVC » pour les voyelles mi-ouvertes et CV pour les voyelles mi-fermées où V est l'une des treize voyelles ci-dessus (ex. : *Pile, il a dit il comme dans pile*). Le corpus a été lu quatre fois et à débit normal par cinq locuteurs français et vingt apprenants jordaniens. Les cinq locuteurs français (de sexe masculin) étaient âgés de 20 à 35 ans et ils habitaient ou faisaient leurs études à Paris. Les apprenants étaient également de sexe masculin et ils avaient de 21 à 23 ans. Nous rappelons qu'ils sont issus de deux universités jordaniennes : l'université de Mutah (10 apprenants) et l'université du Yarmouk (10 apprenants).

L'apprentissage du français dans les universités jordaniennes s'étend sur quatre ans. Nous avons alors sélectionné des apprenants en troisième et en quatrième année de leur apprentissage du français. Ils sont supposés avoir un niveau avancé en français (B1, B2). Notre choix est motivé par la volonté de souligner les problèmes de prononciation que rencontrent les apprenants au cours de leur apprentissage du français et à savoir s'ils parviennent à maîtriser une bonne prononciation des voyelles du français au bout de trois et quatre ans d'apprentissage. Dans la négative, il convient d'identifier les voyelles qui pourraient persister à leur poser problème à un stade avancé de leur apprentissage.

Nous allons utiliser au cours de cette étude les barres obliques « // » pour insister sur la nature phonologique des voyelles et les crochets « [] » pour préciser que les segments transcrits correspondent aux réalisations phonétiques des phonèmes considérés.

2.1.2 Enregistrements et matériel

Les enregistrements des apprenants ont été réalisés dans des lieux calmes à l'université de Mutah et à celle du Yarmouk. Les enregistrements des locuteurs français ont été effectués dans le studio du Laboratoire de Phonétique et Phonologie (LPP) de l'Université de Sorbonne Nouvelle à Paris. Pour recueillir les données, nous avons utilisé un microphone serre-tête AKG C 520L et l'enregistreur numérique Fostex. Le taux d'échantillonnage était de 44100 Hz et l'encodage de 16 bits. Pour le traitement des données, nous avons eu recours au logiciel Praat² afin de segmenter le corpus, visualiser les signaux acoustiques et extraire manuellement les résultats acoustiques. Le logiciel a été également utilisé pour effectuer les tests d'identification. Les valeurs des formants ont été prises dans une région stable au milieu des voyelles. Le calcul des résultats a été fait sur StatView et les figures sous Excel et sous Praat (pour les triangles vocaliques).

² PRAAT est un logiciel mis au point par P. Boersma, et D. Weenink de l'Université d'Amsterdam. Il est téléchargeable gratuitement sur le site <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>.

2.2 Résultats acoustiques des voyelles orales hors contexte

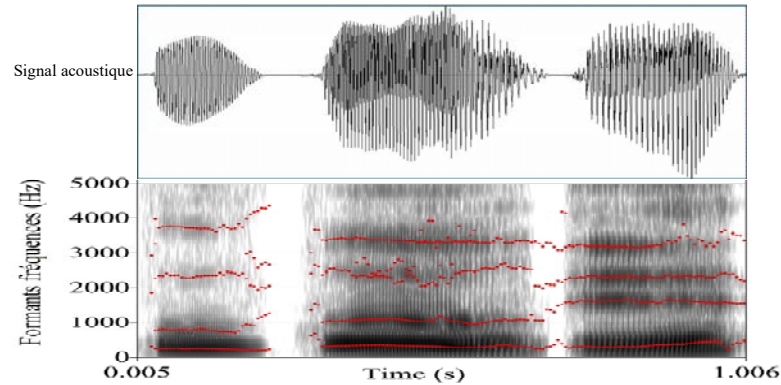
Nous avons débuté l'étude acoustique par le calcul des durées des voyelles marquées par l'ensemble des apprenants et les locuteurs natifs. Les données (tableau I) indiquent que les voyelles, dans la réalisation des apprenants, sont nettement plus longues que celles produites par des locuteurs natifs. Ce constat concerne les données des voyelles en isolation (hors contexte) et les voyelles en contexte.

Tableau 1 : durées acoustiques des voyelles, à l'isolée et en contexte, prononcées par les apprenants à gauche et les locuteurs français à droite. Le nombre est de 80 stimuli de chaque voyelle pour chaque locuteur et pour chaque contexte. Les chiffres entre parenthèses correspondent aux écarts-types.

Voyelles	Apprenants				Locuteurs français		
	Nombres	Isolées	En contexte		Nombres	Isolées	En contexte
i	80	246 (41)	179 (41)		20	172 (38)	99 (20)
e	80	230 (43)	160 (45)		20	172 (35)	128 (22)
ɛ	80	248 (43)	229 (49)		20	173 (30)	206 (32)
a	80	229 (41)	162 (41)		20	173 (35)	132 (21)
y	80	224 (43)	170 (33)		20	182 (37)	100 (15)
ø	80	219 (36)	190 (33)		20	187 (30)	149 (20)
œ	80	270 (47)	234 (48)		20	195 (44)	207 (46)
u	80	241 (40)	179 (30)		20	175 (30)	98 (11)
o	80	230 (38)	188 (36)		20	182 (30)	136 (22)
ɔ	80	229 (43)	173 (44)		20	176 (38)	146 (27)

Nous avons noté *supra* que les voyelles du français se caractérisent par une tension musculaire maintenue au cours des voyelles. Il est évident que la réalisation brève des voyelles aide à maintenir cette tension et, par conséquent, à produire des voyelles pures c'est-à-dire non diphtonguées. En revanche, l'allongement et le relâchement risquent parfois de créer deux timbres. Il sera sans doute nécessaire d'attirer l'attention des apprenants sur cette particularité du phonétisme français. Le graphe suivant (Figure 1) illustre la réalisation de [u] par un locuteur français et deux apprenants. La voyelle réalisée par ceux-ci se caractérise par une durée nettement plus longue, par des formants et une amplitude plus élevés et par de légères fluctuations, notamment vers la fin de la durée acoustique de la voyelle. Enfin, les structures formantiques de [u] des apprenants diffèrent de celles notées pour la réalisation du locuteur natif indiquant que la voyelle [u] n'est pas correctement prononcée par les deux apprenants.

Figure 1 : illustration de la réalisation de [u] par un locuteur français à gauche, par un apprenant de Mutah au milieu et par un apprenant du Yarmouk à droite de chaque figure. Le graphe en haut représente le signal acoustique et celui en bas illustre le spectrogramme des trois réalisations.



Nous nous appuyons, dans notre description des structures acoustiques (formants) des voyelles orales, sur les études de Vaissière (2006 et 2011), de Bothorel *et al.* (1986), celles de Schwartz *et al.* (1997) et de Tubach (1989). Les formants des voyelles sont définis comme étant des zones fréquentielles (zones d’harmoniques renforcées) où il y a une concentration d’énergie sur le spectrogramme. Les formants sont souvent corrélés à la forme et aux positions des articulateurs pendant la réalisation des segments phonétiques. Les fréquences des formants sont dues à l’ensemble des configurations du conduit vocal (Martin, 2008: 98). Mais, selon la littérature, le premier formant (F1) est souvent corrélé à la hauteur de la langue sur l’axe vertical et ses valeurs augmentent avec l’aperture du conduit buccal. Le deuxième formant (F2) est sensible à la position de la langue sur l’axe *antérieur/postérieur*. La position postérieure se traduit par un abaissement des valeurs de F2 alors que la position antérieure les élève considérablement. Le troisième formant (F3) est généralement sensible à la position étirée ou arrondie des lèvres. L’avancement et l’arrondissement des lèvres allongent le conduit buccal, ce qui a pour conséquence l’abaissement des valeurs fréquentielles de l’ensemble des formants mais portent un effet encore plus important sur les formants sensibles à la cavité postérieure (Vaissière, 2007: 55-56). En revanche, l’écartement des lèvres a un effet sur l’élévation du F3. Pour sa part, Vaissière (2007 et 2011) propose de définir les caractéristiques acoustiques des voyelles orales du français en termes de pics spectraux qui constituent un paquet d’énergie prédominant dominant le spectre et qui résultent du rapprochement de deux formants dans des zones fréquentielles données. L’auteure prend également en compte la répartition équidistante de cette énergie sur le spectre pour définir certaines voyelles. Enfin, le quatrième formant (F4) joue un rôle important en français. Il se regroupe avec F3 pour former un paquet d’énergie prédominant dans les hautes fréquences (F3/F4).

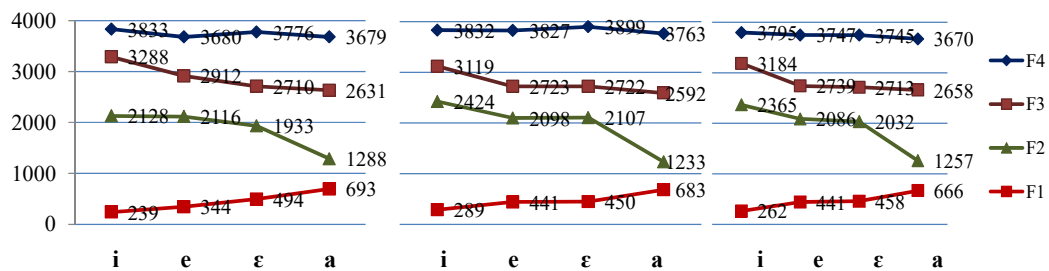
Nous nous pencherons sur l’analyse des données des locuteurs natifs, puis nous les confronterons avec celles des apprenants jordaniens. La comparaison consistera à diagnostiquer et à souligner la ressemblance et la divergence dans la prononciation des apprenants par rapport à celle des locuteurs français.

Ainsi, les résultats montrent que les locuteurs français se soucient d’attribuer à chaque voyelle les propriétés acoustiques qui lui conviennent et qui la différencient des autres. Statistiquement parlant, les valeurs enregistrées par les cinq locuteurs pour l’ensemble des voyelles ne permettent pas de noter une différence significative. Cela concerne essentiellement, d’après Anova du *facteur locuteurs*, les valeurs du F1 ($F_{(4,195)} = 0,300$; $P = 0,8779 > 0,05$), et il en est de même pour les valeurs du F2 ($P = 0,6954 > 0,05$). Nous détaillerons, dans les sections suivantes, les particularités acoustiques de différentes voyelles des trois groupes en fonction de leurs catégories : voyelles antérieures non-arrondies, voyelles antérieures arrondies et voyelles postérieures. Dans chacune de ces trois analyses, nous confronterons les productions de nos sujets à celles des locuteurs natifs, conformément à l’objet de notre étude.

2.2.1 Les voyelles antérieures non arrondies

Les formants de la voyelle [i] des locuteurs natifs (Figure 2) se caractérisent par des valeurs basses de F1 (239 Hz) et un rapprochement entre F3 et F4 et des valeurs élevées mais non maximales de F2 (2128 Hz). Les deux voyelles [e] et [ɛ] se distinguent de [i] par des valeurs plus élevées de F1 et un F3 à mi-chemin entre F2 et F4. La voyelle [ɛ] se différencie de [e] essentiellement par des valeurs plus élevées de son F1 (494 Hz) qui correspondrait au degré d’aperture du conduit buccal. La voyelle [a], quant à elle, s’approprie les valeurs les plus élevées au niveau du F1 (693 Hz) et les plus basses au niveau du F2 (1288 Hz) des quatre voyelles de cette catégorie.

Figure 2 : représentation des valeurs formantiques des voyelles antérieures réalisées par des locuteurs français à gauche, des apprenants du Yarmouk au milieu et des apprenants de Muthah à droite.



La comparaison des valeurs marquées par les trois groupes (figure 2) indique que les deux groupes d’apprenants introduisent des valeurs proches de celles introduites par

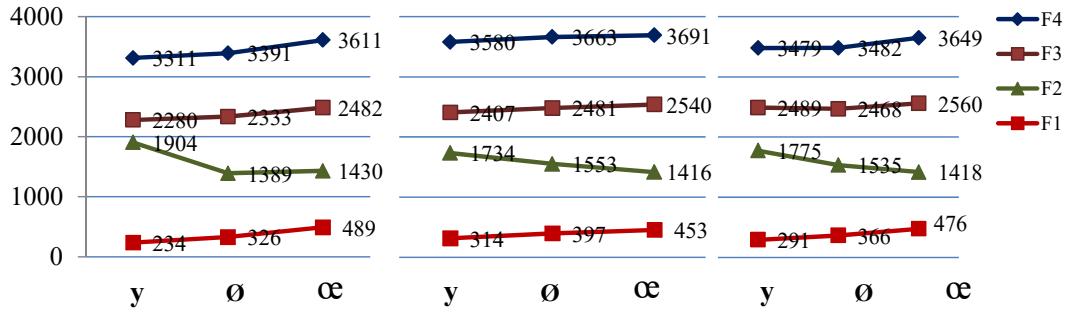
les locuteurs français pour la voyelle [a]. Mais, ils sont incapables de différencier les deux voyelles [e] et [ɛ] tout en marquant des valeurs similaires tendant plutôt vers la voyelle mi-ouverte [ɛ] des natifs. Cela signifie que les apprenants des deux groupes ne maîtrisent pas ou ignorent le rôle du degré d'aperture du conduit buccal permettant de discriminer les deux timbres [e ɛ]. Quant aux valeurs notées pour la voyelle [i], la divergence entre les données des différents groupes se situe au niveau de F2 et F3. Les apprenants introduisent des valeurs du F2 (2424 Hz, 2365 Hz) considérablement plus élevées que celles des locuteurs natifs (2124 Hz). Les valeurs du F3 le détachent du F4 et le localisent pratiquement à mi-chemin entre F2 et F4 dans la réalisation des apprenants, notamment chez ceux de l'université du Yarmouk, tandis que chez les locuteurs natifs il y a un rapprochement entre F3 et F4. Les valeurs des apprenants nous rappellent celles caractérisant la voyelle [i:] de l'arabe réalisée par des locuteurs jordaniens (Nawafleh 2013: 87). En effet, Nawafleh a noté que la voyelle [i:] arabe présentait des valeurs plus élevées pour F1 et F2 et plus basses pour F3 que celles d'un [i] français. Il en est de même pour le [i] de l'anglais qui se caractérise par F2 élevé et par F3 détaché de F4 (Gendrot *et al.* 2008).

Cependant, l'observation individuelle des données de chaque locuteur confirme la conclusion précédente et accentue la considération que, parmi les apprenants, sept de l'université de Muthah et trois de l'université du Yarmouk réussissent à reproduire les structures acoustiques de la voyelle [i] du français avec des valeurs basses de F1 et un rapprochement entre F3 et F4. Les autres apprenants au nombre de dix, suivent une stratégie consistant à introduire essentiellement des valeurs basses de F1 mais très élevées pour F2 et des valeurs à mi-chemin entre F2 et F4 pour F3. Ce comportement risque de rapprocher la perception de [i] vers [e] du français car les deux se distinguent par un F1 relativement plus élevé pour [e] et un F3 à mi-chemin entre F2 et F4. Enfin, la divergence la plus flagrante se situe dans la reproduction des voyelles [e] et [ɛ] qui se concrétise, dans la réalisation de la majorité des apprenants des deux universités, par des valeurs similaires pour les deux voyelles.

2.2.2 Les voyelles antérieures arrondies

Les valeurs introduites par les natifs et leurs représentations graphiques (Figure 3) montrent que les trois voyelles sont bien distinctes dans leur production. La voyelle [y] possède des valeurs basses du F1 (234 Hz) et un rapprochement entre F2 (1904) et F3 (2280) aux alentours de 2000 Hz. Les deux voyelles [ø œ] se caractérisent par une répartition équidistante des formants et se différencient essentiellement par un F1 plus élevé pour [œ] (489 Hz) que pour [ø] (362 Hz).

Figure 3 : représentation des valeurs formantiques des voyelles antérieures arrondies réalisées par des locuteurs français à gauche, des apprenants du Yarmouk au milieu et des apprenants de Muthah à droite.



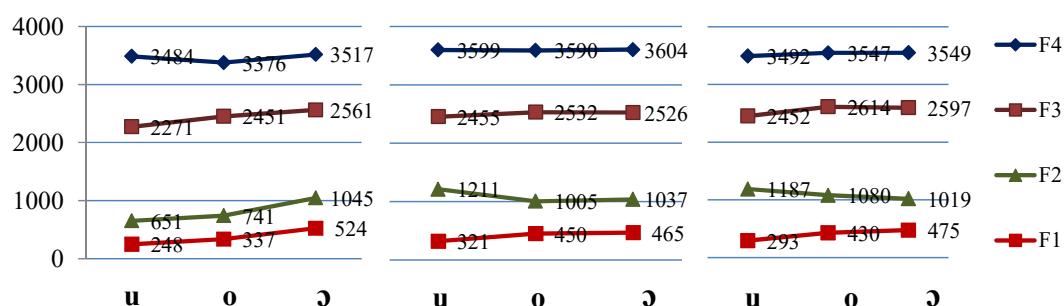
Les valeurs notées pour les apprenants et leurs schémas (figure 3) révèlent globalement une similitude dans la production des apprenants par rapport aux natifs mais cache une variabilité certaine. Acoustiquement parlant, la voyelle [y] des deux groupes d'apprenants se manifeste par des valeurs élevées du F1 (314 Hz et 291Hz) se rapprochant plutôt de [ø] (326 Hz) des locuteurs français et avec un écart important entre F2 et F3 contrairement aux données des locuteurs natifs. Les valeurs de la voyelle [ø] la localise entre [ø] et [œ] des natifs. Cela dévoile la variabilité inter-locuteurs dans leur production des voyelles du français. Quant à la voyelle [œ] des apprenants, elle se manifeste avec des formants assez proches de ceux marqués par les locuteurs français.

Toutefois, l'analyse des formants de chaque apprenant nous permet de constater que la voyelle [y] est effectivement réalisée avec des structures semblables à celles des natifs par huit apprenants (quatre de chaque groupe) seulement et que les autres apprenants la réalisent essentiellement comme [ø] réalisée par des natifs. La voyelle [ø] est produite en tant que telle par quatre étudiants de Muthah tandis que les six autres marquent des valeurs tendant de manière égale vers [œ] et [y]. La majorité des apprenants de l'université du Yarmouk (huit locuteurs) réalisent [ø] et [œ] avec des valeurs proches du [œ] français alors que les deux autres rapprochent [ø] de [y]. Quant à la voyelle [œ], elle est produite par six apprenants de l'université de Muthah d'une manière similaire à la production des natifs et se révèle proche de [ø] pour deux étudiants, alors que deux autres la rapprochent de la voyelle [y] des locuteurs français. La plupart des apprenants du Yarmouk (huit au total) rapprochent [œ] de la réalisation des natifs tandis que deux étudiants réalisent [œ] comme étant [y]. Enfin, les résultats des deux groupes d'apprenants dévoilent qu'aucun ne réussit à distinguer les trois voyelles antérieures arrondies de la même manière que les natifs du français.

2.2.3 Les voyelles postérieures

Les données des locuteurs natifs (Figure 4) indiquent que [u] se présente avec des valeurs rapprochées et basses de F1 (248 Hz) et F2 (651 Hz). Ces valeurs montent graduellement en passant respectivement de [u] => [o] => [ɔ]. En ce qui concerne les données des apprenants, les représentations graphiques (Figure 4 et Figure 5) permettent de noter que [u] acquiert des valeurs formantiques la déviant largement de son prototype français. Les deux voyelles [o] et [ɔ] des apprenants se présentent également avec des valeurs similaires et à mi-chemin entre [o] et [ɔ] des locuteurs français. Ce constat est nettement flagrant chez les deux groupes d'apprenants.

Figure 4: représentation des valeurs formantiques des voyelles postérieures du français par des locuteurs français à gauche, des apprenants du Yarmouk au milieu et des apprenants de Mutah à droite.



La revue des valeurs notées pour chaque apprenant permet de noter que, parmi les apprenants, quatre d'entre eux reproduisent convenablement la voyelle [u] avec des formants proches de ceux enregistrés pour les natifs. Dix apprenants (cinq de chaque groupe), néanmoins, réalisent [u] avec des formants la rapprochant de [ø] réalisée par des locuteurs français tandis que trois apprenants présentent des valeurs localisant [u] à mi-chemin entre [u] et [o] des locuteurs natifs.

Les deux voyelles [o] et [ɔ], quant à elles, acquièrent dans la production des apprenants des deux universités des valeurs tendant vers [ɔ]. Cependant, quatre apprenants, à l'opposé, présentent pour [ɔ] des valeurs formantiques semblables à celles marquées par les natifs pour [œ].

Les triangles vocaliques ci-dessous (figures 5 et 6) et ceux joints en annexe (annexe 1 et annexe 2) résument les résultats exposés précédemment et permettent de souligner, lors de la comparaison avec le triangle vocalique des locuteurs natifs, les déviations dans la réalisation des apprenants des deux universités.

Figure 5: triangle vocalique (F1/F2) des locuteurs français (en noir) et des apprenants de Mutah (en rouge à gauche). Les ellipses tracent les écarts types autour des valeurs moyennes des F1-F2.

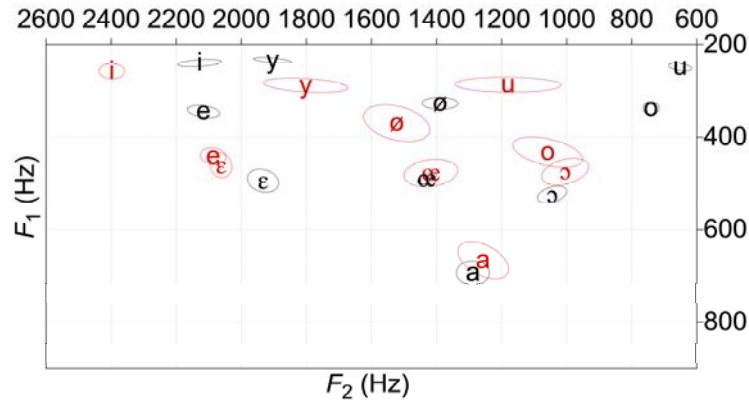
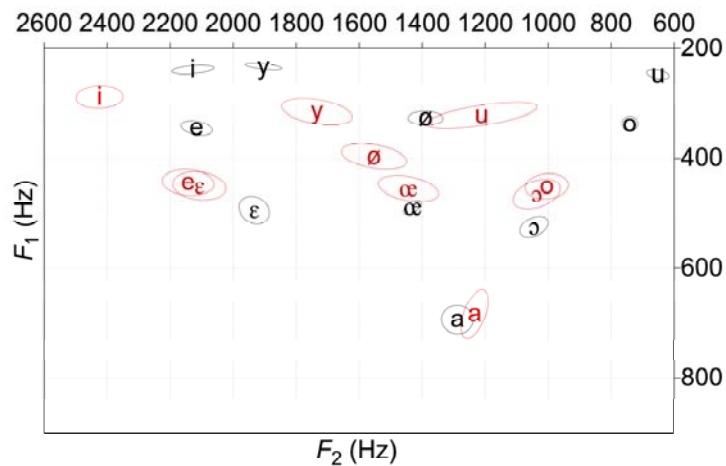


Figure 6: triangle vocalique (F1/F2) des locuteurs français (en noir) et des apprenants du Yarmouk (en rouge à gauche). Les ellipses tracent les écarts types des moyennes F1-F2.



En résumé, les apprenants des deux groupes éprouvent des difficultés à reproduire canoniquement certaines voyelles du français. Cela concerne [u] qui tend dans la réalisation des apprenants vers [ø]. La voyelle [y] est réalisée de façon identique à celle des natifs par la moitié des apprenants, sinon elle est réalisée comme étant [ø]. Celle-ci est réalisée, dans certaines occurrences, comme [y] ou comme [ɔ], mais elle est majoritairement réalisée proche de son homologue mi-ouverte [œ]. Ce constat est valide pour [o ɔ] ainsi que [e ε] dont les apprenants ne maîtrisent qu'un seul timbre tendant vers les mi-ouverts. Les résultats permettent de conclure que les difficultés auxquelles se heurtent les deux groupes sont pratiquement les mêmes. La confrontation des valeurs formantiques des

apprenants avec celles notées pour les natifs indique une différence importante au niveau du F1 ($F_{(1,998)} = 7.394$; $P = 0,0067 < 0,05$), et au niveau du F2 ($P = 0,0029 < 0,05$).

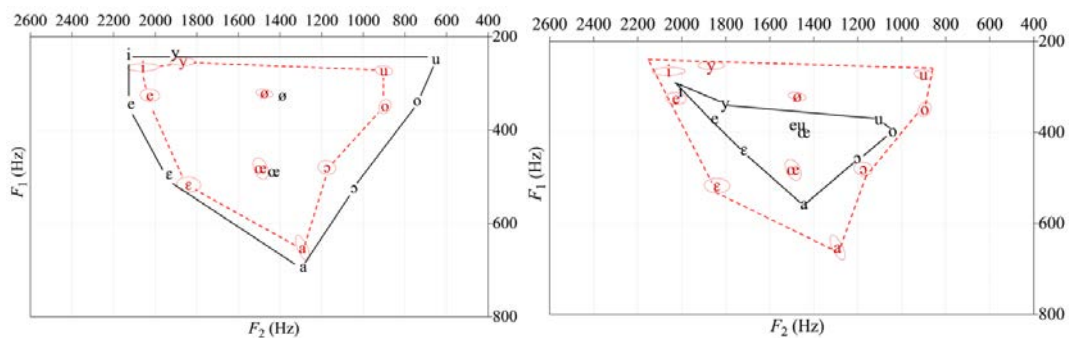
La difficulté des apprenants à reproduire convenablement les voyelles cibles hors contexte (contexte isolé) nous a incités à avoir recours à leur production des voyelles en contexte. Nous avons alors choisi de mesurer les formants des voyelles prononcées dans les mots cibles qui ont été placés à la tête des phrases cadres (*Sœur*, il a dit – œ – comme dans *Sœur*).

2.3 Résultats acoustiques des voyelles orales en contexte

Nous rappelons qu'il s'agit des valeurs formantiques des voyelles tirées des mots des phrases cadres de notre corpus. Pour les mots contenant deux voyelles, nous avons sélectionné celle figurant en position finale du mot (cvCV, ex : *bébé*).

Les données des locuteurs natifs révèlent que les voyelles en contexte sont relativement centralisées par rapport aux voyelles cibles réalisées hors contexte (figure 7). Toutefois, les distances acoustiques séparant et distinguant les voyelles entre elles sont de façon adéquate respectées par l'ensemble des locuteurs. Ce résultat est dû à la réalisation à débit normal des phrases cadres. En effet, la vitesse normale d'élocution permet aux articulateurs d'atteindre les cibles vocaliques et par conséquent de minimaliser l'effet de coarticulation consonantique (Lindblom, 1963). La comparaison de nos résultats des voyelles en contexte avec des valeurs formantiques de voyelles extraites d'un corpus radiophonique de Gendrot et Adda-Decker (2005) compte pour les prédictions de Lindblom (figure 7) et confirme l'effet centralisant des contextes consonantiques sur les voyelles les voisinant.

Figure 7: à gauche, triangles vocaliques des locuteurs français pour les voyelles hors contexte en rouge (en pointillé) et les voyelles en contexte en noir. À droite, comparaison des triangles vocaliques sur le plan F1-F2 de nos locuteurs français en rouge (en pointillé) avec les résultats de Gendrot et Adda-Decker (en noir).

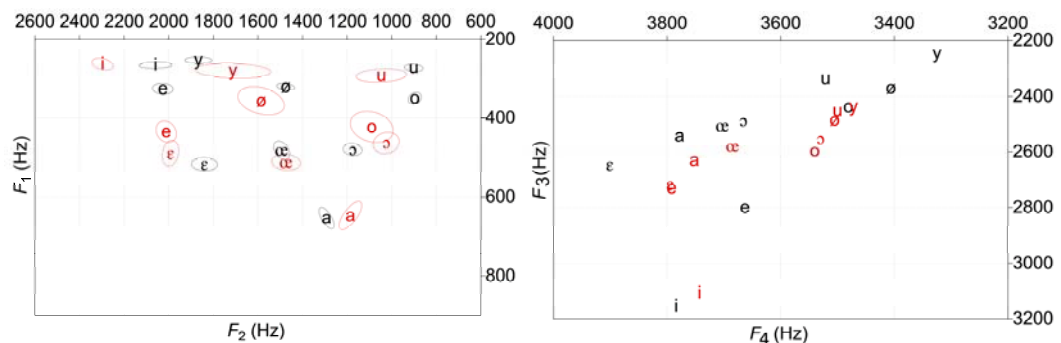


Cependant, la comparaison des valeurs formantiques des voyelles des apprenants avec celles des locuteurs natifs (figure 8 et annexe 3) permet de noter une amélioration

relative dans la production des apprenants. Cela signifie que le contexte pourrait faciliter la reproduction appropriée de certaines voyelles.

Chez les apprenants de Mutah, l'amélioration de leur production touche principalement les voyelles [a i œ ε ɔ]. Mais les voyelles [e o] persistent à tendre vers les timbres mi-ouverts [ε ɔ], et les deux voyelles [ø y] sont réciproquement confondues dans la réalisation de certains apprenants. À titre d'exemple, la voyelle [y] n'est réalisée en tant que telle que par quatre apprenants, quatre autres marquent des valeurs localisant [y] près de [ø] des locuteurs natifs et deux apprenants la rapprochent soit de [u] ou de [i]. Enfin la voyelle [u] ne se qualifie comme étant postérieure fermée que dans la réalisation de cinq apprenants uniquement alors que trois apprenants lui attribuent des structures formantiques rapprochant [u] de [ø] et que deux apprenants lui accordent des valeurs proches de celles caractérisant [o] des locuteurs natifs.

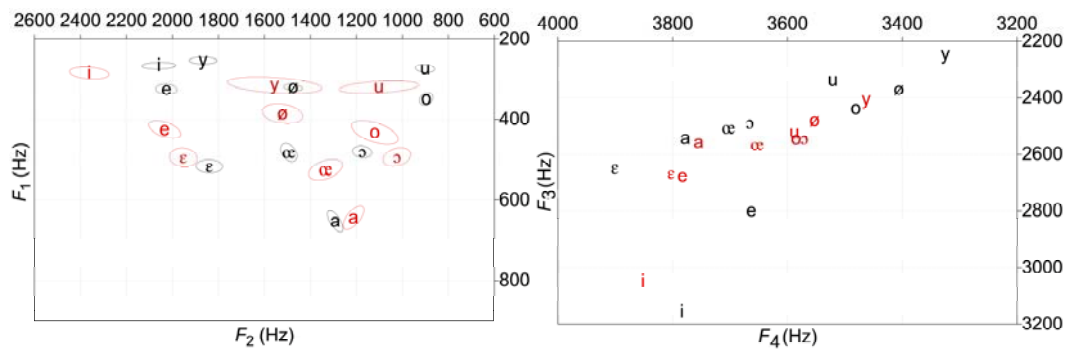
Figure 8 : Triangles vocaliques (sur le plan F1/F2 à gauche et F3/F4 à droite) des voyelles en contexte réalisées par les locuteurs français en noir et les apprenants de Mutah en rouge. Les ellipses tracent les écarts types des moyennes F1-F2. Les ellipses, sur le graphe de gauche, tracent les écarts types des moyennes F1-F2.



Les résultats des apprenants de l'université du Yarmouk montrent que les voyelles [a ε ɔ] acquièrent majoritairement des formants équivalents à ceux des voyelles prototypes des natifs. La voyelle [i] se rapproche de celle des locuteurs français (Figure 9 et annexe 4), mais les valeurs de F2 restent relativement élevées. La voyelle [œ] est réalisée canoniquement par six apprenants et quatre apprenants la réalisent proche de [ɔ]. Les voyelles mi-fermées [e o] se présentent avec des valeurs les rapprochant plutôt de leurs correspondantes mi-ouvertes [ε ɔ] et cela dans la production de huit apprenants. Les formants de [ø] indiquent qu'elle serait réalisée plutôt proche de [ø] français par quatre étudiants et à mi-chemin entre [ø œ] du français par six étudiants. La voyelle antérieure [y] s'approprie des valeurs identiques à celles des locuteurs natifs dans la production de quatre apprenants tandis que quatre autres rapprochent [y] de [ø] et que les deux derniers lui attribuent des formants localisant [y] plutôt proche de [u] des locuteurs français. En

ce qui concerne la voyelle postérieure [u], les données des apprenants indiquent qu'elle possède des valeurs similaires à celles des natifs chez cinq apprenants, qu'elle offre encore des valeurs similaires à celles de [ø] chez trois apprenants et des valeurs proches de [o] chez deux apprenants.

Figure 9: Triangles vocaliques (sur le plan F1/F2 à gauche et F3/F4 à droite) des voyelles en contexte réalisées par les locuteurs français en noir et les apprenants du Yarmouk en rouge. Les ellipses, sur le graphe de gauche, tracent les écarts types des moyennes F1-F2.



En résumé, les résultats des apprenants induisent que le contexte consonantique facilite généralement la réalisation de certaines voyelles, notamment les timbres mi-ouverts. Les voyelles qui persistent à poser problème aux apprenants sont [y], [ø] et [u]. La moitié des apprenants 50% confondent [u] avec les autres voyelles arrondies, notamment avec [ø] et [o]. La voyelle [y] est confondue essentiellement avec [ø], et la voyelle [œ] tend dans la réalisation de certains apprenants vers [ɔ]. Ainsi, le mot « sœur » se réalise « sort ». La confrontation statistique des données des voyelles des apprenants avec celles des locuteurs natifs confirme que la différence est significative au niveau du F1 ($F_{(1,998)} = 8,995$; $P = 0,0028 < 0,05$), alors qu'au niveau du F2 les valeurs sont globalement similaires selon le test *Anova à un seul facteur* ($F_{(1,998)} = 0,628$; $P = 0,4282 > 0,05$).

Après avoir exposé les résultats de l'étude acoustique des voyelles orales, il convient d'exploiter les données des voyelles nasales. Devant la difficulté d'identifier, avec précision les fréquences de ces voyelles nous avons choisi de les soumettre à des tests d'identification auprès d'auditeurs français.

3. L'étude perceptive des voyelles nasales

Nous avons opté pour un test d'identification pour les voyelles nasales prononcées par les apprenants car l'étude acoustique en termes de formants n'est pas unanimement acceptée par les phonéticiens. Cela est dû à la structure acoustique complexe des voyelles nasales résultant du couplage acoustique entre le conduit nasal et le conduit oral. Ce couplage entre les deux conduits induit des « formants » nasals et des antiformants

(des zéros) qui décalent et atténuent les formants oraux de ces voyelles (Delattre, 1954; Fant, 1960; Kent et Read, 2001).

3.1 Méthodologie

3.1.1 Locuteurs

Les locuteurs sont les 20 étudiants de l'université de Mutah et de l'université du Yarmouk dont nous avons étudié et analysé la production des voyelles orales dans la partie précédente.

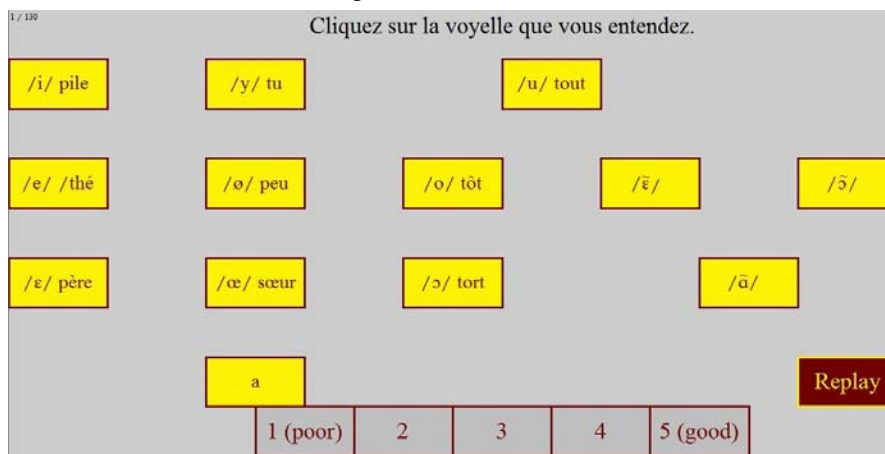
3.1.2 Stimuli

Les stimuli sont les trois voyelles nasales [ẽ ã õ] réalisées hors contexte et certaines voyelles orales. Celles-ci nous ont servi de stimuli distracteurs et, par conséquent, elles n'ont pas été prises en compte lors de l'analyse des résultats. Nous avons soumis à ce test d'identification deux réalisations de chaque voyelle de chaque locuteur. Cela fait 120 stimuli cibles et 10 stimuli utilisés en tant que distracteurs vocaliques. L'ensemble des voyelles ont été jugées par 5 auditeurs français. Le test a duré de dix à quinze minutes selon l'auditeur. En effet, nous aurions pu soumettre toutes les répétitions des voyelles des vingt étudiants au test d'identification mais cela aurait pu avoir un effet négatif sur la concentration des auditeurs. De surcroît, nous avons noté à l'écoute attentive de la production des apprenants, lors des enregistrements et des analyses des données, que la prononciation d'une voyelle nasale donnée était stable chez le même apprenant indépendamment de la nature correcte ou fautive de sa prononciation. À titre d'exemple, l'apprenant qui réalise [ã] au lieu de [õ], le fait dans les quatre répétitions, et celui qui la prononce correctement la reproduit de la même manière dans les trois autres répétitions.

3.1.3 Auditeurs

Les auditeurs sont cinq auditeurs français ayant une solide expérience en phonétique. Ils ont été invités à identifier les voyelles du français réalisées par vingt apprenants jordaniens. Pour effectuer le test, chaque auditeur disposait d'un casque et d'un ordinateur sur lequel nous avons installé le logiciel Praat et les scripts du test. En tournant le test, une liste des voyelles s'affichait sur l'écran (Figure 10) et un bip sonore déclenchait le début du test. Les tâches des auditeurs consistaient à écouter les stimuli et à choisir la voyelle qu'ils venaient d'entendre et la note d'évaluation, puis ils devaient appuyer sur le bouton « ok » pour finaliser leur réponse et passer au stimulus suivant. Les auditeurs pouvaient écouter trois fois le même stimulus avant de finaliser leur choix. Ils étaient informés qu'ils allaient entendre des voyelles françaises réalisées par des étudiants étrangers. Les réponses s'enregistrent automatiquement et se collectent sur un fichier Notepad à la fin du test.

Figure 10 : la liste des voyelles qui s’affiche sur l’écran de l’ordinateur lorsqu’on tourne le test d’identification. Le test est effectué sur le logiciel Praat.



3.2 Résultats

Les résultats de ce test figurent dans la matrice de confusion ci-après (Figure 11). La matrice contient les trois voyelles nasales et les voyelles avec lesquelles elles étaient confondues (en haut de figure 11). Les résultats montrent que les apprenants éprouvent également des difficultés à reproduire les voyelles nasales. Ces difficultés se matérialisent soit par une confusion des voyelles entre elles (32.5% du taux total de confusion), soit par la réalisation orale des voyelles nasales « dénasalisation » (8.33%). Par conséquent, le taux d’identification correcte des voyelles sera de 59.17%. Ainsi, d’après le jugement des auditeurs natifs, le problème majeur des apprenants concerne principalement la confusion des voyelles nasales entre elles. Cela explique que les apprenants maîtrisent convenablement les comportements vélares relatifs à l’abaissement du voile du palais de manière à donner naissance à la nasalité. Mais, certains apprenants ne manipulent pas correctement les articulateurs buccaux afin de reproduire le timbre spécifique de chaque voyelle nasale. En effet, la nasalité vocalique en français requiert non seulement un abaissement du velum, mais aussi des positions précises de la langue et des lèvres (Fant, 1960 ; Bothorel *et al.*, 1986 ; Zerling, 1984).

Dans la réalisation des apprenants, la voyelle [ɛ̃] reçoit le meilleur score d’identification correcte par les auditeurs natifs (79%). Elle est identifiée comme étant [ã] dans 21 occurrences mais quand sa nasalité n’est plus détectée elle est reconnue essentiellement comme étant [a]. Les deux voyelles [ã ã̃] se confondent mutuellement dans la production des apprenants, notamment [ã̃] qui a été majoritairement identifiée comme [ã] (49.5%). En effet, les deux voyelles se différencient par la position de la langue, le degré d’aperture et l’arrondissement des lèvres. La voyelle [ã̃] est souvent décrite comme

étant la plus postérieure, la plus fermée et la plus arrondie des voyelles nasales et suivie de [ã] puis de [ɛ̃]. Celle-ci serait alors antérieure, mi-ouverte et étirée.

Figure 11 : Matrice de confusion des voyelles du français réalisées par vingt apprenants jordaniens et identifiées par cinq auditeurs français.

Voyelles	ɛ	a	ø	o	ɔ	ɔ̃	ã	ɛ̃	Nombres
ɔ̃				2	7	92 (46%)	99 (49,5%)		200 (100%)
ã			6		14	69 (34,5%)	105 (52,5%)	6	200 (100%)
ɛ̃	3	18					21	158 (79%)	200 (100%)
Scores totaux	3	18	6	2	21	161	225	6	600

Les résultats des tests d'identification des voyelles nasales complètent l'étude de la réalisation des voyelles du français et confirment que les difficultés des apprenants ne se limitent pas aux voyelles orales et concernent également les voyelles nasales.

4. Discussion et conclusion

Les résultats de cette étude mettent en évidence que les apprenants jordaniens éprouvent de sérieuses difficultés à reproduire correctement certaines voyelles du français. Les études acoustiques montrent que cela concerne essentiellement les voyelles antérieures arrondies [y ø] qui n'existent pas dans le système phonologique des apprenants ainsi que la voyelle /u/. Les données dévoilent, également, que les apprenants ne maîtrisent qu'un timbre des voyelles intermédiaires [e ɛ], [ø œ] et [o ɔ]. Ce constat s'accroît davantage dans leur réalisation des voyelles en contexte. Toutefois, cette confusion des voyelles intermédiaires est globalement moins gênante que les autres difficultés (Lauret, 2007: 66) car certains auteurs, (Léon, 1993: 8 ; voir aussi Tubach, 1989: 7) indiquent que les distinctions vocaliques entre les voyelles [e ɛ], [ø œ] et [o ɔ] sont des oppositions menacées et ne sont pas faites par tous les locuteurs du français. En revanche, Wioland (2005: 108) souligne que le système du français est face à une évolution tendant à généraliser un seul timbre pour une même structure syllabique. Il précise que tout l'effort didactique doit désormais porter sur la réalisation fermée des sons [o], [ø] et [e] en syllabe ouverte (CV).

Les données de l'étude acoustique des voyelles en contexte et celles qui en sont dépourvues nous permettent de conclure que le contexte pourrait faciliter la reproduction canonique de certaines voyelles et renforcer le trait mi-ouvert des voyelles en syllabe fermée (CVC). Nous avons expliqué que cette remarque concerne la réalisation des voyelles [ɛ œ ɔ] et dans une moindre mesure [ø] et [u]. Nous avons néanmoins noté que [œ] pourrait tendre dans la production de certains apprenants vers [ɔ] ce qui conduirait à des confusions sémantiques inattendues.

En ce qui concerne l'analyse des tests d'identification, elle souligne également que les apprenants ne réussissent pas à reproduire convenablement les voyelles nasales caractérisant le phonétisme du français. Cette difficulté se concrétise, dans la production de la majorité des apprenants, par une confusion mutuelle des deux voyelles [õ ã], notamment [õ] qui tend dans leur prononciation vers [ã]. Les résultats indiquent parallèlement que certains auditeurs français n'ont pas détecté la nasalité des voyelles dans certaines occurrences, notamment pour [ẽ] et [ã]. Cela signifie que certains apprenants auraient dénasalisé ces voyelles dans leur production. Toutefois, cela ne constitue qu'environ 8.33 % des scores totaux, selon les auditeurs natifs.

La confrontation des résultats de cette étude avec le bilan de la littérature indique que les résultats des données acoustiques et perceptives, exposés au cours de cette recherche, comptent partiellement pour les prédictions de Lado (1957), Billières (1988) et de Borrell (1996). Ces auteurs expliquent que les sons de la langue étrangère qui n'existent pas dans la langue maternelle des apprenants seraient déformés et remplacés par des unités qui existent dans le système de leur langue. Cependant, les données de nos locuteurs indiquent que la confusion s'établit essentiellement entre les voyelles nouvelles, elles-mêmes, car les apprenants ne réussissent pas à les différencier adéquatement dans leur prononciation. Ce type d'assimilation, c'est-à-dire de réaliser une voyelle pour une autre, est, d'après Best (1995), très fréquent dans le processus d'apprentissage d'une nouvelle langue. Best et Tyler (2007: 30) expliquent que si deux sons de L2 renvoient au même ensemble de sons, une seule catégorie phonologique sera créée pour ces deux sons et ils seront difficilement discriminables. Cela est tout à fait possible surtout si les deux sons ont en commun certaines caractéristiques articulatoires, éventuellement le trait d'arrondissement des lèvres. L'apprenant va donc les classer dans la même catégorie et il lui serait, par conséquent, extrêmement difficile de les différencier en production.

La confusion de [u] avec les voyelles arrondies de la langue française, notamment [ø] et [o] pourrait être due à la mauvaise perception des différences acoustiques séparant les trois voyelles sous l'effet de la langue maternelle des apprenants. Comme nous l'avons souligné au cours de cette recherche, le passage du système de l'arabe au système du français qui contient plus de voyelles a perturbé la production des apprenants jordaniens. Cela compte effectivement pour l'hypothèse de Lindblom (1986) qui a été confirmée sur l'arabe par, entre autres, Al-Tamimi (2007). Celui-ci, a démontré que la taille des espaces vocaliques, obtenue à partir des trois voyelles [i a u] du français et de l'arabe jordanien, est significativement plus grande en français que celui obtenu en arabe jordanien. Lorsque la comparaison concerne la totalité des voyelles dans chaque langue, il a trouvé que la taille de l'espace vocalique en français est significativement plus grande que celle en arabe jordanien. La même conclusion est retenue par Nawafleh (2013: 87) qui a noté que le

[u:] de l'arabe se caractérisait par des valeurs très élevées des F1 et F3 qui se rapprochaient plutôt de la voyelle [o] de ses locuteurs français. Cela est également valide pour la voyelle brève [u] qui se positionne près de la voyelle longue [o:] (Al-Tamimi, 2007: 431).

Ce qui précède explique que les apprenants arabes, notamment jordaniens, possèdent plus de liberté dans la réalisation de leurs voyelles, et il en résulte la présence de nombreuses variantes autour des voyelles prototypes conformément au modèle de Kuhl et Iverson (1995 : 123). Ces auteurs expliquent que les sons qui se trouvent proche du prototype d'une catégorie de la langue maternelle (dans son champ magnétique) sont attirés par le prototype ce qui réduit les différences perceptives entre le prototype et les sons les voisinant. Cela concerne également le son prototype et ses allophones (Best et Tyler, 2007: 30 ; Flege, 1995: 239).

Nous rappelons que l'observation de l'ensemble des données des apprenants ainsi que l'analyse des données de chacun ont permis de noter une grande variabilité interlocuteurs dans leur prononciation des voyelles. Certains apprenants maîtrisent de façon que l'on peut qualifier d'acceptable, la reproduction des voyelles tandis que nombre d'entre eux ont, à cet égard, une capacité bien plus modeste. Cette vérité ne peut que nous étonner car, d'après leurs niveaux académiques, les apprenants devraient manifester une meilleure performance orale en français. Ce constat est malheureusement valide pour les deux groupes d'étudiants qui présentent, au demeurant, des résultats similaires. Cette carence pourrait être due à de multiples raisons à la fois institutionnelles et individuelles.

À titre d'exemple, parmi les facteurs personnels figure la motivation qui joue un rôle primordial dans l'acquisition d'une langue étrangère (Wachs, 2011: 185). Mais la motivation doit s'accompagner d'un travail sérieux sans lequel les résultats seront aléatoires et insatisfaisants, travail auquel s'ajoute l'attention que l'apprenant doit prêter à la forme sonore des phonèmes. En effet, l'étudiant s'intéresse habituellement davantage à la grammaire et au sens de l'énoncé qu'à la prononciation.

Ainsi, pour aider les apprenants souhaitant s'approprier une bonne production orale en français, il convient d'avoir recours à la correction phonétique dès le début de l'enseignement/apprentissage des langues étrangères pour que les erreurs de prononciation ne soient pas ancrées dans leur mémoire (Alrabadi, 2011: 27). En effet, la correction des erreurs joue un rôle indéniable dans l'acquisition d'une compétence de communication et aide les apprenants à obtenir la représentation mentale correcte des formes linguistiques (Krashen, 1988: 2). Les enseignants peuvent utiliser des méthodes variées consistant à travailler la perception et la production des sons étrangers. Nous mentionnons ci-dessous quelques stratégies et techniques susceptibles de remédier les prononciations erronées des voyelles du français :

– l'éducation perceptive : le travail sur la perception consiste à exposer les apprenants aux paysages sonores de la langue cible et de sensibiliser leurs oreilles aux différences subtiles existant entre les sons étrangers. Pour cela il sera possible d'avoir recours, entre autres, à des paires minimales qui se prêtent bien aux exercices de discrimination auditive et d'identification, et elles permettent de mettre en relief les oppositions phonologiques telles que : /pø–py/, /po–pu/, /pã–põ/, etc. L'enseignement des phonèmes à partir des paires portant du sens permet aux apprenants de comprendre l'importance communicationnelle de la prononciation convenable d'un son. le travail de la perception et de la prononciation doit se faire au laboratoire de langues (Léon, 1992: 95; Fónagy, 2006: 4), notamment au début de l'apprentissage car ce sont les premiers pas qui comptent et qui sont les plus importants.

– le commencement de l'enseignement par une concentration sur la forme sonore de la langue cible : il est souvent conseillé de dégager l'écrit de l'oral le plus longtemps possible (Lauret, 2007: 29 et Borrell, 1996: 11) car un apprentissage fondé au départ sur l'écrit peut amener des erreurs de production qui seront dues à des interférences causées par la graphie. Afin d'accomplir cette tâche, il est possible d'avoir recours aux symboles phonétiques, ce qui permet de neutraliser l'effet de la forme écrite des phonèmes.

– le recours à la phonétique articulatoire : en effet, l'éducation auditive devrait se compléter par des descriptions physiologiques et articulatoires des sons étrangers afin de faciliter leur reproduction par les apprenants (Malmberg, [1954] 2002: 119). Il est possible de se servir des dispositions articulatoires des sons déjà acquis pour aider les apprenants à prononcer d'autres sons avec lesquels ils possèdent certains points communs. À titre d'exemple, pour corriger la réalisation déviante de [y], il convient de disposer les articulateurs pour l'émission de [i] et ensuite de projeter et arrondir les lèvres pour la production de [y]. Les deux phonèmes occupent approximativement la même position de la langue et se distinguent essentiellement par le jeu des lèvres. Les lèvres sont étirées pour [i] et arrondie pour [y]. Il en est de même pour [y] et [u] étant donné que la différence entre [y] et [u] réside dans la position de la langue étant avancée (ramassée dans la cavité antérieure) pour [y] et reculée (le dos ramassé vers la cavité postérieure) pour [u]. Cela explique l'utilité de la compréhension du rôle du triangle phonétique. Celui-ci permet de représenter les voyelles orales selon leur degré d'aperture sur l'axe vertical, et leur lieu d'articulation sur l'axe horizontal. Cela pourra aider les principaux gestes nécessaires pour passer d'un son à l'autre.

– l'usage des modèles articulatoires : ces modèles peuvent constituer un outil pédagogique assez utile afin d'expliquer l'effet acoustique de chaque mouvement et de chaque schéma articulatoire. Parmi les modèles articulatoires, nous conseillons le logiciel

VTcals³ de Maeda (1989) qui permet de manipuler sept paramètres articulatoires tels que : la position de la langue, celle de la mâchoire et celle des lèvres, etc.

– le spectrogramme : il est un des outils que l'on peut utiliser pour l'analyse acoustique de la parole. Cela permet de visualiser les propriétés acoustiques des sons émis et de souligner l'effet acoustique des dispositions articulatoires. Les logiciels de l'analyse acoustique sont nombreux tels que : Praat, Winpitch⁴, Winsnoori⁵, waveSurfer, etc. Nous conseillons davantage le dernier (WaveSurfer⁶) car il est un logiciel permettant de visualiser le spectrogramme en temps réel.

– l'emploi des contextes facilitants : un autre moyen porte sur les contextes facilitants qui consistent à profiter de l'effet de coarticulation, c'est-à-dire de l'influence réciproque qu'exercent les sons les uns sur les autres. À ce propos, Lauret (2007: 109) précise qu'il s'agit de présenter le son à acquérir dans un contexte renforçant un ou plusieurs traits caractéristiques du son, et en particulier ceux qui ne sont pas maîtrisés par l'apprenant. À titre d'exemple, pour corriger la réalisation déviante de [y] français (Lauret, 2007: 113) il convient de l'encadrer des consonnes aiguës comme : [s, z, t, d, n]. On obtient : « su », [sy] : « tu », [ty] : « suce » : [sus], etc.

– la correction à travers l'intonation : la correction des sons est possible à travers le rythme et l'intonation agissant naturellement sur le timbre et la tension des voyelles. Les voyelles sont habituellement éclaircies en intonation montante, et elles sont assombries en intonation descendante. L'intonation montante peut s'accompagner d'un geste ascendant de la main et le contraire est valide pour l'intonation descendante.

Enfin, l'enseignant, pour sa part, doit s'armer de patience. Il ne doit pas s'attendre à ce que l'apprenant assimile les nouveaux sons d'un seul coup. L'apprenant aura besoin de saisir perceptivement le nouveau son avant de pouvoir le reproduire, et l'amélioration se fait habituellement de manière progressive avec la répétition, ce qui permettra au cours de temps de gagner en quelque sorte de l'automatisme. Pour le travail à la maison, l'enseignant peut conseiller des sites internet permettant aux apprenants de s'entraîner chez eux avec des supports sonores authentiques ou fabriqués.

À la fin, nous sommes conscients qu'un travail sur la compétence et la performance de l'oral ne doit pas se limiter à l'étude des phonèmes ou des mots isolés mais devrait englober pareillement les effets des contacts des sons dans la chaîne parlée ainsi que

³ <http://www.phon.ucl.ac.uk/resource/vtdemo/>.

⁴ <http://www.winpitch.com/>

⁵ <http://winsnoori.software.informer.com/1.3/>.

⁶ Le logiciel a été développé en 2006 par Kåre Sjölander et Jonas Beskow. Il est un logiciel gratuit et téléchargeable du site suivant : <https://sourceforge.net/projects/wavesurfer/>.

les aspects suprasegmentaux de la parole (intonation, accent, prosodie, etc.). Mais, il n'est pas aisé d'aborder et d'analyser les différents obstacles d'ordre phonétique dans une seule étude.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

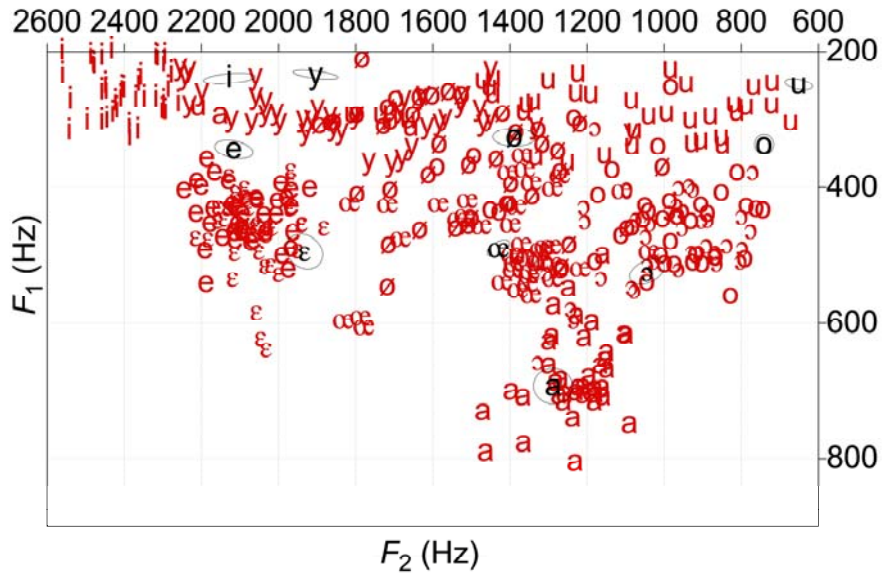
- ABRY, Dominique et Julie VELDEMAN-ABRY (2007): *La phonétique, audition, prononciation, correction*. Paris, CLE International Julie.
- ALRABADI, Elie (2001): « Quelle méthodologie faut-il adopter pour l'enseignement / apprentissage de l'oral ? ». *Didáctica. Lengua y Literatura* 23, 15-34.
- AL-SHIHRI, Faiz (2002): *Production et perception des voyelles orales du français langue étrangère par les apprenants saoudiens, problème d'assimilation*. Thèse de doctorat en Phonétique, sous la direction de Jacqueline Vaissière. Université de Paris III.
- AL-TAMIMI, Jalal-Eddin (2007): *Indices dynamiques et perception des voyelles. Étude translinguistique en arabe dialectal et en français*. Thèse de doctorat en Sciences du langage, sous la direction de Jean-Marie Hombert. Université Lumière Lyon 2.
- BEST, Catherine T. (1995): «A Direct Realist View of Cross-Language Speech Perception», in Winifred Strange (ed.), *Speech perception and linguistic experience: Issues in cross-language research*. Baltimore, York Press, 171-204.
- BEST, Catherine T. and Michael D. TYLER (2007): «Nonnative and second-language speech perception: Commonalities and complementarities», in M. J. Munro & O. S. Bohn (eds.), *Second language speech learning: The role of language experience in speech perception and production*. Amsterdam, John Benjamins, 13-34.
- BILLIÈRES, Michel (1988): «Crible phonique, crible psychologique et interprétation phonétique en langue seconde». *Travaux de didactique du F.L.E*, Université de Montpellier III, 19, 5-29.
- BORRELL, André (1996): «Systématisation des erreurs de production et donc de perception chez les apprenants étrangers». *Revue de Phonétique Appliquée* 118-119, 1-16.
- BOULA DE MAREÛIL, Philippe, Bianca VIERU-DIMULESCU, Cécilia WOEHLING et Martine ADDA-DECKER (2008): «Accents étrangers et régionaux en français : Caractérisation et identification». *Traitement Automatique des Langues* 49 (3), 135-162.
- BOTHOREL, André, Péla SIMON, François WIOLAND et Jean-Pierre ZERLING (1986): *Cinéradiographie des voyelles et des consonnes du français*. Strasbourg, Travaux de l'Institut de Phonétique.
- DEFAYS, Jean Marc (2003): *Le français langue étrangère et seconde (enseignement et apprentissage)*. Bruxelles, Mardaga.

- DELATTRE, Pierre (1954): «Les attributs acoustiques de la nasalité vocalique et consonantique». *Studia Linguistica* 8 (2), 103-110.
- DELATTRE, Pierre (1965): *Comparing the phonetic features of English, French, German and Spanish*. Heidelberg, Julius Groos Verlag.
- FANT, Gunnar (1960): *Acoustic theory of speech production*. La Haye, Mouton.
- FLEGE, James (1995): «Second language speech learning: Theory, findings, and problems», in Winifred Strange (ed.), *Speech Perception and Linguistic Experience: Issues in cross-language research*. Baltimore, New York Press, 232- 277.
- FLEISCH, Henri (1990): *Traité de philologie arabe. I: Préliminaires, phonétique, morphologie nominale*. Beyrouth, Dar el-Machre.
- FONAGY, Iván (2006): *Dynamique et changement*. Louvain-Paris, Peetres.
- GENDROT, Cédric et Martine ADDA-DECKER (2005): «Impact of duration on F1/F2 formant values of oral vowels: an automatic analysis of large broadcast news corpora in French and German». *Proceedings of Interspeech*, sn, 2453-2456.
- GENDROT, Cédric, Martine ADDA-DECKER et Jacqueline VAISSIÈRE (2008): «Les voyelles /i/ et /y/ du français : focalisation et variations formantiques». *XXVIIèmes Journées d'Étude sur la Parole*. Avignon, 205-208. Disponible sur https://perso.limsi.fr/madda/publications/PDF/2008_jepCG_1663.pdf.
- GUIMBRETIERE, Elisabeth (1994): *Phonétique et enseignement de l'oral*. Paris, Didier.
- HAN, Mun H. (2011): «Fautes de prononciation des Coréens apprenant le français et correction phonétique». *Synergies Corée* 2, 73-82.
- HOULEZ, Christian (2004): «Problèmes de prononciation du français par des locuteurs coréens». Disponible sur https://flecree.files.wordpress.com/2011/04/pb_prononciation_coreen.pdf.
- KAMIYAMA, Takeki (2012): «Production des voyelles du français par des apprenants japonophones : effet du dialecte d'origine». *Actes de la conférence conjointe JEP-TALN-RECITAL 2012*. Grenoble, ATALA & AFCP, 771-778,. Disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00977582>.
- KENT, Raymond and Charles READ (2001): *The acoustic analysis of Speech*. San Diego (CA), Singular-Thomson Learning.
- KRASHEN, Stephen (1988): *Second Language Acquisition and Second Language Learning*. Prentice Hall International.
- KUHL, Patricia and Paul IVERSON (1995): «Linguistic experience and the “Perceptual Magnet Effect”», in Winifred Strange (ed.), *Speech perception and linguistic experience: Issues in cross-language research*, Baltimore, York Press, 121-154.
- LADO, Robert (1957): *Linguistics across cultures*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.

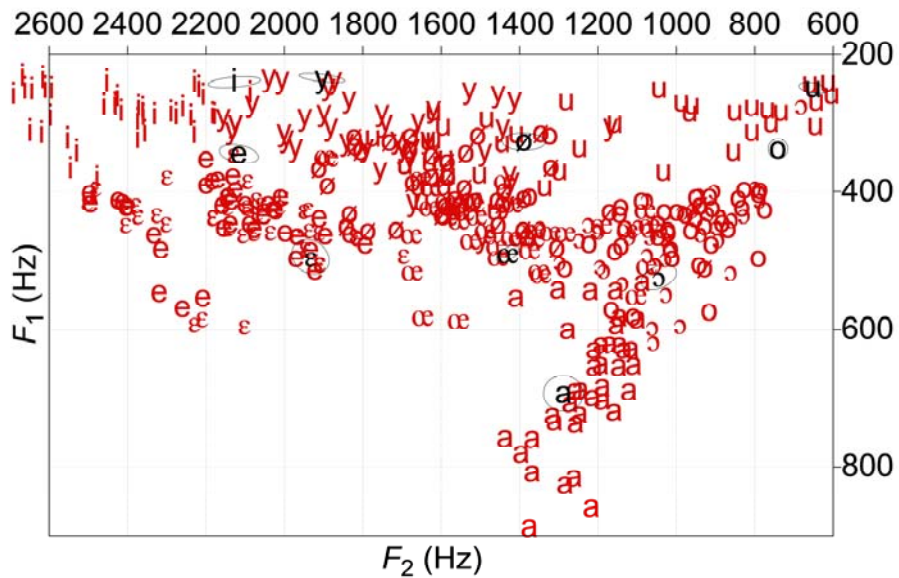
- LAURET, Bertrand (2007): *Enseigner la prononciation du français : questions et outils*. Paris, Hachette.
- LÉON, Pierre (1992): *Phonétisme et prononciations du français*. Paris Nathan.
- LINDBLOM, Björn (1963): «Spectrographic study of vowel reduction». *Journal of the Acoustical Society of America* 35, 1773-1781.
- LINDBLOM, Björn (1986): *Phonetic universals in vowel systems*. In J. J. Ohala & J. J. Jaeger (eds.), *Experimental Phonology*. Nueva York, Academic Press, 13-44.
- LIWEN, Su (2011): *Les erreurs phonologiques en français des étudiants taiwanais d'débutants : analyse et propositions de correction*. Mémoire de Master. Université Stendhal, Grenoble III.
- MAEDA, Shinji (1989): «Compensatory Articulation during Speech: Evidence from the Analysis and Synthesis of Vocal-Tract Shapes using an Articulatory Model», in W. J. Hardcastle & A. Marchal (eds.), *Speech Production and Modelling*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.
- MALMBERG, Bertil (2002) : *La phonétique*. Paris, PUF [1^e éd.: 1954].
- MARTINET, André (1991): *Éléments de linguistique générale*. Paris, Armand Colin, 3^e éd.
- MARTIN, Philippe (2008): *Phonétique acoustique, Introduction à l'analyse acoustique de la parole*. Paris, Armand Colin.
- MAUME, Jean-Louis (1973): «L'apprentissage du français chez les Arabophones maghrébins (diglossie et plurilinguisme en Tunisie)». *Langue française*, 19 (Jacques Filliolet [dir.], *Phonétique et phonologie*), 90-107.
- NAWAFLEH, Ahmad (2013): *Difficultés de prononciation et de perception de voyelles du français: Apprenants arabophones*. sl, Presses Académiques francophones.
- NGUYEN, Lan Trung (2010): «Système phonémique français et vietnamien : Interférences et propositions méthodologiques». *Synergies Pays riverains du Mékong* 2, 75-104.
- SCHWARTZ, Jean-Luc, Louis-Jean BOË, Nathalie VALLÉE and Christian ABRY (1997): «The Dispersion-Focalization Theory of vowel systems». *Journal of Phonetics* 25 (3), 255-286.
- TUBACH, Jean-Pierre (1989): *La parole et son traitement automatique*, Calliope. Paris, Masson.
- VAISSIÈRE, Jacqueline (2006): *La phonétique*. Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »).
- VAISSIÈRE, Jacqueline (2007): «Area functions and articulatory modeling as a tool for investigating the articulatory, acoustic and perceptual properties of sounds across languages», in Maria-Joseph Solé, Patrice Bedddor & John J. Ohala, *Experimental Approaches to Phonology*. Oxford, Oxford University Press, 54-71.
- VAISSIÈRE, Jacqueline (2011): «On the acoustic and perceptual characterization of reference vowels in a cross-language perspective», in *The 17th International Congress of Phonetic Sciences. Conférence Plénière (ICPHS XVII)*. Hong Kong, 52-59.

- WACHS, Sandrine (2011): «Tendances actuelles en enseignement de la prononciation du français, langue étrangère (FLE)». *Revista de Lenguas Modernas* 14, 183-196.
- WIOLAND, Francois (2005): *La vie sociale des sons du français*. Paris, L'Harmattan.
- WIOLAND, François et Dario PAGEL (1991): *Le français parlé : pratique de la prononciation du français*. Florianopolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- YOUSIF, Deya-Eldin (1999): *Réalisation des voyelles du français standard par des arabophones du Qatar : étude phonétique contrastive*. Thèse de doctorat en Phonétique, sous la direction de René Gsell. Université de Paris III.
- ZERLING, Jean-Pierre (1979): *Articulation et coarticulation dans des groupes occlusive-voyelle en français*. Thèse de doctorat de Troisième Cycle en Phonétique. Université de Nancy II.
- ZERLING, Jean-Pierre (1984): «Phénomènes de nasalité et de nasalisation vocalique: Étude ciné-radiographique pour deux locuteurs». *Travaux de l'Institut de phonétique de Strasbourg* 16, 241-266.

Annexe I : triangle vocalique (F1/F2) des locuteurs français (en noir) et des apprenants de Muta-h (en rouge à gauche).



Annexe II : triangle vocalique (F1/F2) des locuteurs français (en noir) et des apprenants du Yarmouk (en rouge à gauche).



Construction d'un ethos post-discursif satirique : le Président Jacques Chirac d'après *Le Canard enchaîné*

Ana Pedrazzini

Universidad Nacional del Comahue – CONICET
ana.pedrazzini@crub.uncoma.edu.ar

Resumen

Los rasgos de personalidad son un componente básico de la imagen de los políticos que circula en la sociedad a través de los medios de comunicación. En el caso de la prensa satírica, esta imagen es construida a partir de un proceso de simplificación, exageración y alteración, que focaliza sobre ciertos rasgos susceptibles de engendrar la risa y la descalificación. En este estudio proponemos analizar esta imagen en términos de un ethos post-discursivo satírico -por ende mediático y distorsionado. El corpus comprende 234 títulos y 405 caricaturas políticas publicados por el semanario *Le Canard enchaîné* que toman como blanco al presidente Jacques Chirac (1995-2007) durante cuatro períodos de gran importancia política. **Palabras clave:** Prensa satírica. Rasgos de personalidad. Caricatura política. Títulos.

Abstract

Personality traits constitute an essential component of the image of politicians that spreads through the media. In the particular case of the satirical press, this image is constructed through a process of simplification, exaggeration and alteration which highlights specific traits susceptible of provoking laughter and disqualification. In this study we propose to analyse this image in terms of a post-discursive ethos, thus mediated and twisted. In order to do that, we take as a case study 234 headlines and 405 political cartoons published by the weekly *Le Canard enchaîné* and referring to President Jacques Chirac (1995-2007) during four periods of great political importance.

Key words: Satirical press. Personality traits. Political cartoon. headlines.

* Artículo recibido el 7/06/2016, evaluado el 22/11/2016, aceptado el 1/02/2017.

Résumé

Les traits de caractère constituent un composant essentiel de l'image des personnalités politiques qui circule dans la société à travers les médias. Dans le cas de la presse satirique, cette image est construite à partir d'un processus de simplification, exagération et altération qui met en exergue certains traits susceptibles d'engendrer le rire et la disqualification. Dans cette étude, nous proposons d'analyser cette image en termes d'un ethos post-discursif satirique –donc médiatique et détourné. Le corpus comprend 234 titres et 405 caricatures politiques publiés par l'hebdomadaire *Le Canard enchaîné* sur le Président Jacques Chirac (1995-2007) pendant quatre périodes de grande importance politique.

Mots clé : Presse satirique. Traits de caractère. Caricature politique. Titres.

1. Introduction

La notion d'*ethos* est au cœur des réflexions centrées sur l'image de l'individu politique. Elle fait partie de la triade proposée par Aristote en référence aux moyens discursifs de persuasion utilisés par l'orateur (*logos, pathos, ethos*). D'après cette conception aristotélicienne, l'*ethos* se rapporte à l'image que le locuteur donne de lui dans son discours. Cet ethos discursif s'oppose à un ethos prédiscursif, qui, quant à lui, renvoie à « la représentation sociale qui catégorise le locuteur, sa réputation individuelle », son statut institutionnel et social (Amossy, 2010: 73) existant *préalablement* à l'acte discursif en question. Ces deux notions résument une vieille querelle dans laquelle on se demandait –synthétiquement exprimé– si la réputation donnait plus de crédibilité qu'un bon discours. En accord avec Patrick Charaudeau (2005: 88), nous concevons dans l'*ethos* une double articulation :

L'*ethos* est affaire de croisement de regards : regard de l'autre sur celui qui parle, regard de celui qui parle sur la façon dont il pense que l'autre le voit. Or, cet autre, pour construire l'image du sujet parlant, s'appuie à la fois sur des données préexistantes au discours –ce qu'il sait *a priori* du locuteur– et sur celles apportées par l'acte de langage lui-même.

Le concept d'*ethos* a gagné intérêt parmi les analystes du discours –e.g. Ducrot (1984), Maingueneau (1999, 2002, 2013), Amossy (1999, 2010), Charaudeau (2005)–, notamment dans le terrain politique (e.g. Bonnafous, 2003 ; Cabasino, 2009 ; Constantin de Chanay, 2005 ; Charaudeau, 2005 ; Vitale et Maizels, 2010), mais aussi littéraire (Bokobza Kahan et Amossy, 2009 ; Chauvin-Vileno, 2007 ; Maingueneau, 2013) et académique (Vicari, 2015). Pour ce qui est du discours politique, les allocutions des dirigeants constituent une source primaire d'analyse. Au croisement avec les études en communication, les portraits de politiques construits par les médias sont également l'objet de recherches. Des auteurs tels que Oger (2009) analysent ces portraits en tant qu'*ethos* attribués aux politiques.

L'ethos susceptible d'être analysé peut aussi bien avoir comme source le mode oral qu'écrit et ne se restreint pas au verbal, il est aussi construit sur la base des indices paraverbaux et corporels qui accompagnent la prise de parole.

En dépit de cet intérêt croissant envers la notion d'ethos, il en manque encore une « modélisation satisfaisante », permettant de « saisir les divers types et genres de textes dans leur spécificité » (Maingueneau, 2013). Le travail que nous présentons vise à contribuer dans le développement du concept et son opérationnalisation dans la recherche à partir d'une troisième catégorie d'ethos –qui se rejoint à l'ethos prédiscursif (ou préalable) ainsi qu'à l'ethos discursif¹–, l'*ethos post-discursif*. Il nous semble que cette catégorie d'ethos que nous proposons devient tout à fait pertinente dans ces temps contemporains, où l'actualité comme réalité sociale et les acteurs qui y participent existent dans un degré considérable *dans* et *par* les médias (voir, par exemple, Verón, 1981). Nous concevons cet ethos comme étant construit sur la base aussi bien des discours, actions et attitudes d'un individu que de la réputation et des statuts institutionnel et social qui lui sont attribués. Il fait l'écho de l'ethos prédiscursif et de l'ethos discursif pour se constituer comme une nouvelle image de l'individu, médiatique et donc différée, façonnée par les auteurs médiatiques.

La constitution de cet ethos post-discursif entre dans la logique de fonctionnement et de circulation des médias. Dans cette logique, il est fait une construction parcellaire de l'actualité, en privilégiant certains sujets et certains angles au détriment d'autres. Ce travail de construction constitue un processus qui résulte de deux étapes, de déconstruction et puis de reconstruction. La complexité d'un fait social est fragmentée afin de l'adapter aux multiples restrictions de contenu et présentation des formats médiatiques et de la constituer sous la forme d'un récit simplifié (Coulomb-Gully, 2001) susceptible d'intéresser un public large.

L'ethos post-discursif auquel nous nous intéressons dans ce travail est associé à un genre discursif particulier, la satire, et parmi les discours satiriques, à celui de la presse satirique. La presse satirique a un statut particulier parmi les médias, car elle amplifie certains aspects du réel au détriment d'autres pour se polariser sur le négatif (Pedrazzini, 2013). Nous prendrons comme objet d'étude la construction post-discursive satirique d'une figure centrale dans les démocraties contemporaines comme c'est celle du Président de la République.

Pour ancrer cette étude² –au carrefour des domaines communicationnel, politique, sémiotique et psychologique–, nous présenterons quelques caractéristiques du

¹ D'autres catégories autour de l'ethos (ethos dit et montré ; scène englobante, scène générique et scénographie) ne seront pas prises en compte dans ce travail, mais peuvent être consultées dans : Ducrot (1984) ; Maingueneau (1999, 2002, 2013) ; Chauvin-Vileno (2007).

² Ce travail, réalisé au sein du « Grupo Vinculado de Estudios Culturales y Cognitivos (Instituto Patagónico de Estudios en Humanidades y Ciencias Sociales) », a été partiellement financé par les projets

processus de construction de l'image médiatique depuis un angle satirique et nous proposerons de penser à cette construction à partir des traits de caractère de l'individu politique.

2. L'individu politique satirisé

La construction de l'image des individus politiques est un processus complexe dans lequel interviennent plusieurs acteurs: l'individu politique lui-même et son équipe de communication, chaque média –avec sa propre vision du monde et son contrat communicationnel (Verón, 1985)–, les groupes de sondages et le public. Les différents acteurs sont susceptibles d'être influencés par les autres et exercent aussi une influence à son tour.

Dans le cadre du phénomène de construction médiatique, l'individu politique peut être pensé comme un *personnage* qui joue un rôle dans la scène médiatique (Errera, 2006 ; Pilhan, 1995). Ce personnage peut s'approcher plus ou moins de l'image que les experts en marketing et communication politique ont choisi de projeter aux citoyens. Jacques Pilhan (1995: 11), ancien conseiller des présidents François Mitterrand et Jacques Chirac, fait une analogie entre les personnages politiques et les personnages de feuilleton :

La règle de base de l'écriture d'un feuilleton télé est d'attribuer aux personnages un caractère simple et constant auquel vous devez vous tenir. L'image d'un homme politique obéit à la même règle. Les citoyens lui attribuent, consciemment ou inconsciemment, un caractère.

Cette analogie dont parle Pilhan est particulièrement nette dans le domaine de la satire politique, qui, par le moyen de l'humour, s'attaque à la classe politique pour dénoncer et critiquer ce que les auteurs satiriques considèrent comme des maladresses, des abus et des contradictions. Elle installe ainsi, si ce n'est un mécanisme de correction visant à modifier les mœurs (Bergson, 2007 ; Duval et Martinez, 2000 ; Hutcheon, 1981), un mécanisme « d'alerte sociale » (François, 1979) poussant les lecteurs à réfléchir et à adopter une vision critique par rapport aux faits d'actualité. L'humour rend plus légère la morale sous-jacente dans la satire et apporte plusieurs avantages au satiriste (Duval et Martinez, 2000). Dans le rapport avec sa cible, la critique enrobée d'humour est généralement mieux tolérée, atténuant de possibles représailles. Dans le rapport avec son lectorat, l'humour permet de gagner la complicité des lecteurs. Ceux-ci éprouvent en même temps du plaisir dans la reconnaissance de nombreux jeux de langage et des références culturelles généralement implicites qui défient leur intellect. L'humour permet également, aussi bien au satiriste qu'aux lec-

teurs, de faire catharsis : prendre de la distance affective de ce qui leur indignent, met en colère et fait mal pour en rire (Freud, 1992 ; Steimberg, 2013).

Comme d'autres médias, la presse satirique effectue une personnification et une personnalisation des faits (Tillier, 1997), à partir desquelles des situations d'extrême complexité, des décisions et des actions d'un gouvernement, incombent à la responsabilité de quelques individus. La charge réitérée des auteurs satiriques sur certains traits attribués aux dirigeants politiques façonne des personnages qui s'installent dans l'imaginaire social.

Ces représentations satiriques participent de la structuration signifiante du réel à partir d'un statut ambivalent, qui articule réel et fiction. Si la presse satirique puise ses railleries dans l'actualité et pour la plupart des cas, dans des personnes en chair et en os, sa vision reste déformante et caricaturale et la construction des situations fictives constitue une source majeure de son travail. Le processus de déconstruction et reconstruction inhérent à toute représentation médiatique acquiert ici toute son ampleur. Dans le cas particulier de la caricature politique, le dessinateur fait une représentation théâtralisée du quotidien, en déformant aussi bien les visages et les corps des personnalités politiques que les situations qu'ils vivent sur la scène politique. Le dessinateur caricaturiste a souvent la capacité de faire des analyses fines et incisives de la réalité. Il allie image et écriture d'une manière étroite cherchant à satisfaire dans le même temps des conditions de simplicité, d'économie et de similarité dans la représentation des personnes et des situations pour une réception efficace du message.

L'*ethos* post-discursif issu d'un traitement satirique est un *ethos* détourné qui se nourrit des traits distinctifs du politique susceptibles d'engendrer le rire et la disqualification. Compte tenu des caractéristiques de la satire et de ses formes discursives (voir Duval et Martinez, 2000 ; Genette, 1982), cet *ethos* détourné peut être plus ou moins drôle, moqueur, contestataire et méprisant (Hutcheon, 1981).

3. Les qualités de l'*ethos* d'un personnage politique

L'*ethos* est intimement lié aux traits de caractère accordés à l'orateur. Dans sa lecture de l'ancienne rhétorique, Barthes (1970) fait référence aux *ethé* en tant que traits de caractère (les airs) que l'orateur doit montrer à l'auditoire pour faire bonne impression.

Parmi les études contemporaines qui peuvent aider à penser le rapport entre traits de caractère et *ethos* dans le monde politique, nous considérons particulièrement intéressants deux types de sources. Dans le terrain de l'analyse du discours politique, Charaudeau (2005) propose une dizaine d'*ethos* conçus en fonction des traits de caractère valorisés chez l'homme ou la femme politique, tels que l'*ethos* de compétence, l'*ethos* de chef et l'*ethos* de vertu. Dans le terrain de la psychologie politique et en particulier des études centrées sur les attributs que les électeurs apprécient des can-

didats politiques, Miller, Wattenberg et Malanchuk (1986), Kinder (1986) et Funk (1996), parmi d'autres, s'intéressent aux traits de caractère positifs et négatifs que l'électorat attribue aux politiques dans des enquêtes d'opinion, et les organisent selon quelques grandes dimensions, comme la compétence, le charisme et l'intégrité.

Inspirés de ces apports et en les adaptant à notre objet d'étude, nous proposons de réfléchir à l'image des politiques à partir de quatre dimensions principales : la compétence, l'intégrité, la fiabilité, et le charisme et l'empathie. Nous avons décidé de regrouper le *charisme et l'empathie* dans une même dimension étant donné leur proximité conceptuelle qui rendaient souvent difficile la distinction analytique. Les quatre dimensions regroupent diverses catégories de traits de caractère. La plupart de ces traits ont été identifiés dans les études de psychologie politique mentionnées plus haut. Pourtant, nous avons élargi la liste pour saisir l'ensemble de traits identifiés dans notre corpus.

La *compétence* comprend la formation, l'intelligence logique et l'efficacité. L'*intégrité* inclut la morale et la sincérité. La *fiabilité* regroupe la stabilité émotionnelle, la rationalité, la capacité de décision et la loyauté. Le *charisme et l'empathie*, enfin, comprennent les aptitudes communicationnelles, l'autorité et la popularité. Nous reviendrons sur les dimensions et catégories de traits dans la section des résultats.

Dans l'ethos d'un politique s'articulent d'une manière plus ou moins cohérente plusieurs couches en rapport avec les *ethé* prédiscursif, discursif et post-discursif. L'ethos peut être construit sur la base d'un trait de caractère prédominant. Il peut aussi émerger de multiples dimensions de traits et devenir « composite » (Constantin de Chanay, 2005 : 93) ou « hybride » (Saki, 2006 ; Vitale et Maizels, 2010). Le fait de concilier une image de soi hétérogène constitue un vrai défi pour les politiques car des traits qui satisfassent à un groupe de l'électorat peuvent être détestés par un autre (Charaudeau, 2005 ; Vitale et Maizels, 2010).

Pour qu'un ethos jugé positif par l'auditoire reste cohérent au personnage politique, ce dernier doit savoir adapter son image aux vicissitudes politiques qui le concernent. Cet exercice fait penser plus aisément à un ethos dynamique et ouvert plutôt qu'à un ethos monolithique et étanche.

4. Un cas pour étudier l'ethos post-discursif satirique

Après ces révisions, plusieurs questions servent à poser notre problématique : Quelles caractéristiques principales adopte l'ethos dans la satire ? Comment les traits de caractère façonnent cet ethos ? Ces traits varient-ils selon les contextes politiques ou restent-ils constants ? L'ethos post-discursif qui émerge du discours verbal est-il le même qui émerge du discours mixte, verbal et visuel ?

Pour répondre à ces questions, nous travaillerons sur un ethos post-discursif satirique, donc médiatique et détourné, construit par l'hebdomadaire *Le Canard en-*

chaîné à l'égard du Président Chirac (1995-2007), en considérant sa construction au fil du temps dans des titres et des caricatures politiques à une ou plusieurs vignettes.

4.1. Le choix du média

Le Canard enchaîné a un statut très particulier dans la presse française et internationale. Ceci pour plusieurs raisons, dont sa longévité - il existe depuis 1915 et c'est l'un des titres les plus anciens du pays-, son indépendance de tout organe politique et annonceur publicitaire, son tirage d'une moyenne de 400.000 exemplaires par semaine³, son vaste réseau d'informateurs y compris dans les sphères les plus élevées du pouvoir, l'articulation d'un traitement riche en recours satiriques et humoristiques de l'actualité politique avec une tradition réputée d'investigation journalistique.

4.2. Le choix du personnage

Jacques Chirac est un dirigeant avec une longue carrière politique : ministre d'État, Premier ministre, maire de Paris et deux fois Président de la République. Pendant son mandat, il a atteint l'une des cotes de popularité les plus basses pour un Président de la V^e République (16% en 2006 selon le baromètre TNS-Sofres) mais il est devenu le « politique préféré des Français » avec 76% d'opinions favorables en avril 2010 et 72% en février 2012, selon deux sondages Ifop (voir, entre autres, *Libération* du 14/04/2010 et *France Soir* du 23/02/2012.). Et plus récemment en 2015, il a été considéré comme « le plus sympathique des Présidents de la V^e République », selon un sondage Ifop.

Se centrer sur la construction de l'image satirique des politiques en focalisant sur Jacques Chirac est d'autant plus intéressant compte tenu du rôle joué par la satire et tout particulièrement par l'émission de télévision *Les Guignols de l'Info* dans la course électorale de 1995, qui a vu se confronter « deux amis de trente ans », comme *Le Canard enchaîné* a dit, ironiquement, à maintes reprises : Jacques Chirac et Édouard Balladur. D'après un sondage réalisé lors de ces élections, 25% des jeunes âgés de 15 à 24 ans ont affirmé que *Les Guignols de l'Info* avaient été la première source pour les guider dans leur choix de vote (voir *Le Monde* du 15/06/1995). Pour certains, la défaite d'Édouard Balladur et le triomphe de Jacques Chirac, auraient un rapport avec l'attribut de « traître » que l'émission aurait donné au premier et à l'image de « victime » qu'elle aurait construite du deuxième (voir Coulomb-Gully, 2001). En janvier 1994, dans un sondage réalisé par IFOP/Campus, 45% d'individus avaient estimé que la caricature de Jacques Chirac créée par cette même émission rendait le dirigeant plus sympathique (voir Zimmermann, 1999). Il est difficile de penser que *Le Canard enchaîné* ait été complètement à l'écart de ces phénomènes médiatiques. Comme nous le verrons, lors de la campagne présidentielle de 2002, le per-

³ En 2014, 389.567 exemplaires ont été vendus en moyenne par semaine. Voir: <http://www.ojim.fr/-diffusion-toujours-en-baisse-pour-le-canard-enchaîne-mais-moins-que-2013>.

sonnage Chirac des *Guignols de l'Info* est repris dans les caricatures politiques de l'hebdomadaire satirique.

4.3. Le choix des périodes

Nous avons choisi quatre événements politiques de grande importance qui ont eu lieu au cours des deux mandats du Président Chirac (voir le tableau 1). La première période comprend le début du mandat de Jacques Chirac, le 17 mai 1995, et elle couvre trois mois d'analyse (treize numéros). La deuxième période aborde la campagne pour les élections législatives de 1997, des élections qui ont été anticipées, à la suite de la décision du chef de l'État de dissoudre l'Assemblée Nationale. Cette période comprend également le début de la cohabitation entre le Président Jacques Chirac et le Premier Ministre Lionel Jospin, du Parti Socialiste, le 2 juin 1997. Elle est constituée de sept numéros. La troisième période prend en compte la fin du premier mandat de Chirac, la campagne présidentielle de 2002, et le début de son deuxième mandat. Elle comprend trois mois d'analyse : un mois et demi avant la fin de son premier mandat et une durée équivalente à partir du début de son deuxième mandat (quatorze numéros). La dernière période, enfin, aborde la campagne pour le référendum sur la Constitution Européenne, qui a eu lieu le 29 mai 2005. Le rejet majoritaire de la population à ce projet constitutionnel (avec 55% des votes négatifs) se produit à un moment où le mandat de J. Chirac et le gouvernement de J.P. Raffarin sont très impopulaires et va entraîner, de façon indirecte, la démission de Raffarin et la nomination d'un nouveau Premier Ministre : Dominique de Villepin, le 31 mai 2005. Cette période s'étend du 6 avril au 1er juin 2005 et elle est constituée de neuf numéros.

Ces quatre périodes recouvrent donc deux moments de succès politique (1995 et 2002) et deux moments d'échec politique (1997 et 2005).

4.4. Le corpus

Le corpus de cette étude est constitué par 234 titres et 405 caricatures politiques à une ou plusieurs vignettes (*strips*) qui traitent directement ou indirectement du président Chirac. Plus que travailler sur des articles sur le plan exclusivement verbal, nous avons opté pour des titres, qui constituent de courtes unités d'analyse. Comme ils cherchent à attirer fortement l'attention du lecteur, ils ont l'avantage de présenter une grande densité discursive et sémiotique et en général, un caractère satirique bien défini. Les caricatures politiques sont les images les plus nombreuses publiées dans *Le Canard enchaîné* (d'autres dessins illustratifs sont moins nombreux et les photographies sont rares). Elles peuvent accompagner quelques articles mais pour la plupart des cas, les dessinateurs n'ont pas de consigne spécifique de travail et leurs créations reflètent leur point de vue sur un sujet quelconque du contexte socio-politique, notamment français. Chaque lundi, les dessinateurs du journal soumettent au total plus de cents caricatures, dont seulement 35-40 seront publiées le mercredi.

Le choix est fait par le directeur et les rédacteurs en chef, qui rejettent les caricatures qu'ils ne trouvent pas drôles, celles dont les personnages représentés ne sont pas reconnaissables, celles dont l'idée est répétée dans un autre dessin, celles, enfin, qui sont difficiles à comprendre ou hors sujet⁴.

Tableau 1: Nombre de titres et de caricatures politiques qui constituent le corpus du *Canard enchaîné* analysé, distribués selon les événements politiques choisis et les périodes analysées

ÉVÈNEMENT POLITIQUE	PÉRIODE D'ANALYSE	TITRES	CARICATURES POLITIQUES
Début du premier mandat	17/05-9/08 1995 (13 numéros)	79	111
Dissolution de l'Assemblée Nationale	23/04-7/06 1997 (7 numéros)	39	72
Réélection	3/04-26/06 2002 (14 numéros)	80	133
Référendum sur la Constitution Européenne	6/04-1/06 2005 (9 numéros)	35	89
TOTAUX		234	405

5. L'approche méthodologique

Le processus d'analyse du corpus comprend quatre étapes différentes. La première étape a consisté à analyser chaque titre et image faisant référence au président Chirac à partir d'une approche sémiotique. Nous avons interprété les signes linguistiques (pour les titres) et les signes linguistiques et visuels (pour les caricatures) focalisant sur les possibles sens associés au personnage et privilégiant un regard centré sur les traits de caractère. L'analyse en profondeur des recours verbaux et visuels mis en jeu par le journal n'a pas fait l'objet central de ce travail⁵.

Cette première étape s'inspire de la démarche caractérisée par Houdebine comme une « sémiologie des indices » où les signes sont considérés comme des indices plus ou moins conventionnels par rapport au contexte et aux « valeurs culturelles symboliques qu'ils paraissent évoquer » :

Cette sémiologie privilégie donc l'approche du sens (contenu dénoté, références thématiques, connotations) et l'enracinement de celui-ci dans des représentations collectives profondes actuelles ou anciennes (sens commun, stéréotypes, imaginaires) (Houdebine, 2003: 207).

Dans une deuxième étape, nous avons articulé l'information obtenue dans la première étape avec les apports théoriques évoqués, afin de construire un système de catégories portant sur les traits de caractère d'un individu politique. Nous avons ainsi adopté une approche qui articule la voie déductive et la voie inductive.

⁴ D'après information relevée auprès des membres du *Canard enchaîné* en 2008 et 2009.

⁵ Pour ce sujet, voir, parmi d'autres : Laurent (2009) et Pedrazzini (2011 et 2012).

Nous avons ensuite classé chaque titre et caricature selon les quatre événements et les catégories de traits de caractère considérées. La plupart des titres et des caricatures ont présenté plus d'un trait de caractère, c'est-à-dire que les catégories de traits ne sont pas mutuellement exclusives. Nous avons comptabilisé l'occurrence de chaque trait dans le corpus, ce qui nous a permis d'identifier les traits les plus et les moins récurrents.

Dans le but d'étudier les associations entre les traits de caractère et les titres et les caricatures selon chaque période, nous avons effectué, dans une troisième étape, une analyse de correspondances simples, une technique d'analyse multivariée provenant de la statistique descriptive⁶. Cette analyse a été appliquée au tableau de contingence qui présente, en colonnes, les traits de caractère et en files, les titres et les caricatures selon chaque période.

L'analyse de correspondances simples projette dans des plans factoriels toutes les catégories considérées et permet de former des groupes entre celles ayant une bonne représentation dans le plan factoriel et qui se trouvent proches entre elles (Benzécri, 1980 ; Cibois, 2007). Dans le but de corroborer les groupes identifiés, nous avons appliqué une analyse de classification hiérarchique ascendante. Cette technique regroupe successivement les individus –caricatures et titres– les plus proches entre eux, formant des classes disjointes et exhaustives.

Dans une quatrième étape, le retour au corpus a permis de mieux décrire et comprendre les groupes issus des résultats.

6. Résultats

6.1. Les traits de caractère

Chacune des dimensions de traits de caractère considérées dans cette étude comprend un ensemble de traits qui peuvent être négatifs ou positifs. Comme les traits négatifs ont été beaucoup plus nombreux que les positifs (84% pour les titres et 80% pour les caricatures), notre étude s'est focalisée exclusivement sur ceux-ci.

Le tableau 2 permet d'identifier la distribution des traits négatifs dans les titres et les caricatures analysés. Les catégories efficacité, à l'intérieur de la compétence ; la morale et la sincérité, de la dimension intégrité ; la stabilité émotionnelle et la rationalité, de la dimension fiabilité ; et la popularité, à l'intérieur du charisme et de l'empathie, sont les plus fréquentes aussi bien dans les titres que les caricatures. Ces résultats rendent compte d'une charge qui s'attaque à toutes les dimensions de l'image politique du personnage Chirac.

⁶ Les analyses multivariées ont été réalisées avec le logiciel SPAD N 5.6, C.I.S.I.A.

Tableau 2: Ensemble de dimensions et catégories des traits de caractère négatifs considéré dans le corpus du *Canard enchaîné* et fréquences absolues de traits pour les titres et les caricatures. Les exemples figurent dans le tableau 3, pour le cas des titres, et dans les pages qui suivent, pour le cas des caricatures

Dimensions d'analyse	Catégories	Description	Exemples	Fréquences de titres	Fréquences de caricatures
Compétence	Formation et Intelligence logique	Peu lucide, incapable, peu inventif, maladroit, inexpérimenté, ignorant.	Titre 1	17	29
	Efficacité	Inefficace, inopérant, perdant, défaitiste, paresseux, gaspilleur.	Titres 2-4	32	55
Intégrité	Morale	Malhonnête, immoral, sans scrupules, corrompu.	Titres 5-9 Caricature intitulée « Les affaires... »	48	46
	Sincérité	Menteur, opportuniste, opaque, hypocrite, trompeur.	Caricature intitulée « Cornélien ! »	33	64
Fiabilité	Stabilité émotionnelle et rationalité	Instable, obsédé, vindicatif, impulsif, mégalomane, obstiné, contradictoire, incohérent, ambivalent, irrationnel, utopique.	Caricatures intitulées « Le monde entier... » et « Hiroshima... »	27	62
	Capacité de décision	Indécis, influençable, incertain, non confiant en soi.	Titre 1 Caricature intitulée « Au Casino... »	10	31
	Loyauté	Déloyal, infidèle à ses promesses et promettant démesurément.	Caricature intitulée « Ça promet »	10	25
Charisme et empathie	Aptitudes communicationnelles	Mauvais communicateur, peu convaincant, peu diplomate, grossier, peu compréhensif, mauvaise écoute, faire un spectacle de la politique.	Titre 10	27	33

	Autorité	Autoritaire, dépourvu d'autorité, intolérant, étroit d'esprit.	Titre 11	19	23
	Popularité	Impopulaire	Titre 12 Caricature intitulée « Chirac désavoué »	28	51
TOTAUX				251	419

6.2. Des traits de caractère selon les événements politiques

L'analyse de correspondances simples (ACS) a permis d'identifier une nette différenciation des traits de caractère selon les événements politiques considérés et une claire syntonie entre les titres et les caricatures portant sur le président Jacques Chirac.

Pour une présentation plus claire des résultats, des traits de caractère caractéristiques d'une catégorie seront présentés entre guillemets. En plus, compte tenu de l'étendue des traits qui font partie de chaque catégorie, nous avons repris un maximum de deux traits dans la nomenclature de chaque catégorie, soit ceux qui correspondent le mieux aux sens identifiés.

En retenant le premier plan factoriel de l'ACS⁷, nous avons trouvé que chaque axe oppose des événements politiques et des traits de caractère qui appartiennent à des dimensions différentes (voir la Figure 1) : dans l'axe 1, 2005, « inefficace » et « mauvais communicateur » s'opposent à 2002, « malhonnête et immoral », « déloyal » et « menteur et opportuniste » (compétence et charisme et empathie vs intégrité et fiabilité) ; dans l'axe 2, 1997, « peu lucide et incapable » et « indécis et influençable » s'opposent à 1995, « dépourvu d'autorité et autoritaire », « impopulaire » et « instable et obsédé » (compétence et fiabilité vs charisme et empathie et fiabilité). L'analyse des associations entre les traits et les caricatures et les titres de chaque période à partir de leur proximité dans le plan factoriel nous a permis d'identifier trois groupes :

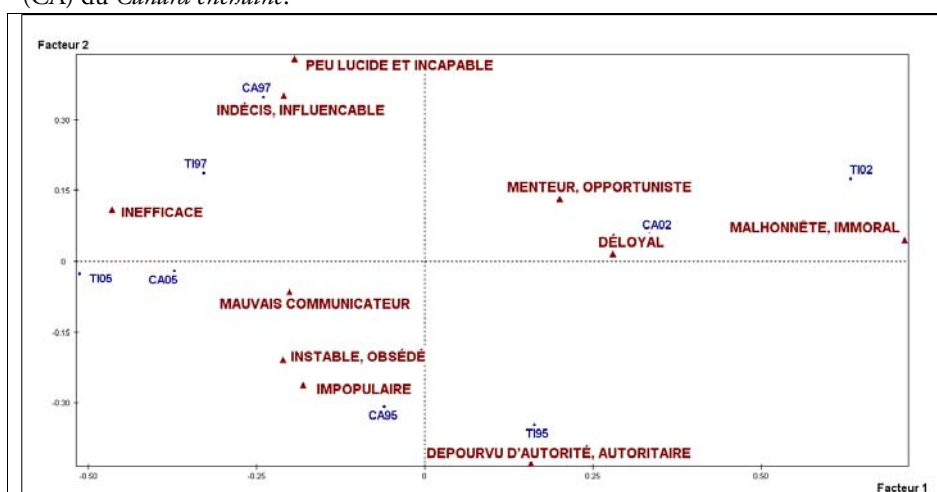
Groupe 1995. Il est formé par les titres et les caricatures publiés au début du premier mandat de Jacques Chirac en 1995 et par les traits « dépourvu d'autorité et autoritaire », « impopulaire », « instable et obsédé ». Ces deux derniers traits pourraient être partagés avec les titres et les caricatures de 2005.

Groupe 2002. Il est constitué par les titres et les caricatures publiés dans la période de réélection de Jacques Chirac en 2002 et par les traits « malhonnête et immoral », « déloyal » et « menteur et opportuniste ».

⁷ Les axes factoriels 1 et 2 expliquent 77% de l'inertie. Les 10 catégories de traits de caractère sont bien représentées dans le plan.

Groupe 1997 et 2005. Il comprend les titres et les caricatures publiés dans les périodes caractérisées par la dissolution de l'Assemblée en 1997 et le référendum sur la Constitution européenne en 2005 et les traits « inefficace », « mauvais communicateur », « peu lucide et incapable » et « indécis et influençable ».

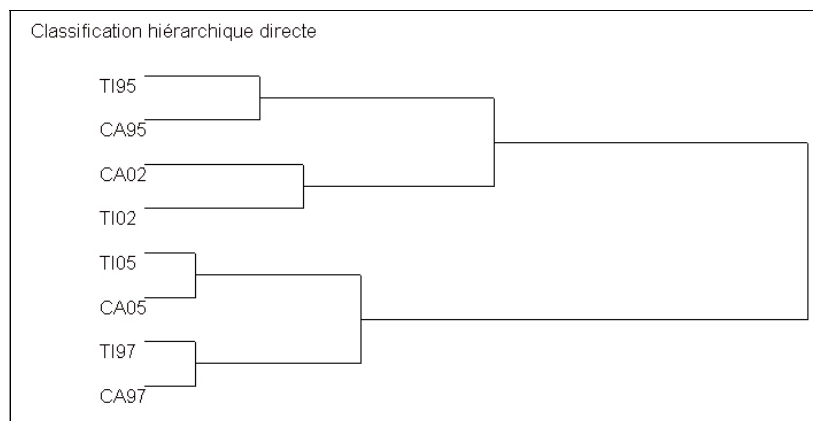
Figure 1. Premier plan factoriel de l'ACS qui analyse l'association entre les traits de caractère et les événements politiques considérés dans les titres (TI) et les caricatures (CA) du *Canard enchaîné*.



Le dendrogramme issu de l'analyse de classification hiérarchique ascendante⁸ a confirmé ces groupes (voir Figure 2). Il permet en plus d'apprécier la nette syntonie entre les titres et les caricatures de chaque période car ils sont les premiers à être unis dans les classes. Notons que les titres et les caricatures qui partagent un plus grand nombre de traits de caractère en commun correspondent aux périodes 1997 et 2005.

⁸ La classification a été réalisée en considérant toutes les valeurs propres de l'ACS.

Figure 2. Dendrogramme obtenu à partir de l'analyse de classification hiérarchique ascendante appliquée au corpus de titres et de caricatures du *Canard enchaîné* et ayant les dix traits de caractère négatifs et les quatre événements politiques comme catégories d'analyse



6.3. Un *ethos* post-discursif composite et dynamique

Après avoir saisi les tendances générales d'association entre les traits de caractère et les événements politiques dans les titres et les caricatures portant sur le président Chirac étudiés, le retour aux titres et aux caricatures permettra de resituer leur contexte de publication. L'exercice que nous ferons consistera à identifier les facteurs les plus vraisemblables qui expliqueraient l'attribution d'un trait spécifique au personnage dans chaque titre et caricature analysés, illustrant les interprétations avec quelques exemples. Nous commencerons par les événements politiques de 1995 et 2002 pour passer ensuite à ceux marqués par un échec politique : 1997 et 2005.

6.3.1. Le début du mandat en 1995

Les traits « dépourvu d'autorité, autoritaire » caractérisent autant les titres que les caricatures publiés sur Jacques Chirac en 1995, encore que d'une manière plus intense dans les titres. Une analyse plus minutieuse du corpus nous apprend que le trait « dépourvu d'autorité » s'applique mieux aux titres alors que le trait « autoritaire » est plus pertinent dans les caricatures. Quant aux titres, le trait « dépourvu d'autorité » s'explique par plusieurs événements dont le fait que Chirac n'a obtenu que 20% de votes au premier tour des élections présidentielles et qu'il a été peu considéré dans certaines décisions prises par l'OTAN lors de la guerre de Bosnie-Herzégovine (voir titre 11 du tableau 3). Dans le cas des caricatures, le personnage cherche à construire une image d'autorité sans toujours respecter les compétences d'autres fonctionnaires. L'emphase signalée sur le côté autoritaire et le manque d'autorité du personnage pourrait s'expliquer par la conjoncture politique, déterminée par les débuts d'un Président en exercice et par ses efforts d'affirmer son pouvoir et sa légitimité.

Deux autres catégories de traits attribués au personnage surtout dans les caricatures le présentent comme « impopulaire », « instable, obsédé, contradictoire et irrationnel »⁹. Ces traits obéissent notamment à la décision prise par le chef de l'État, peu après le début de son mandat, d'effectuer une dernière campagne d'essais nucléaires dans l'Atoll de Mururoa au Pacifique avant de signer, en 1996, le Traité d'interdiction complète des essais nucléaires. Cette reprise des essais a eu de fortes répercussions dans le monde entier, particulièrement en Australie et en Nouvelle-Zélande, et a provoqué la chute de la popularité du Président. L'événement a été une source féconde de railleries pour les dessinateurs du *Canard enchaîné*. Dans une caricature du 21 juin 1995 intitulée « Le monde entier a compris que... », Kerleroux dessine le Président vêtu comme Charles de Gaulle, ce qui situe Jacques Chirac comme son successeur. Chirac dit : « Si nous reprenons les essais c'est pour mieux les arrêter ». Ce paradoxe ironique, qui présente des idées contradictoires à l'opinion commune, sert à construire le trait « contradictoire » associé au personnage. L'idée de dessiner Chirac comme de Gaulle est récurrente dans l'hebdomadaire satirique, pour marquer aussi bien leurs rapprochements que leurs distances. Sous la Présidence de Charles de Gaulle se sont succédé plusieurs essais nucléaires, dont le premier réalisé en France.

Dans une autre caricature également de Kerleroux publiée le 26 juillet 1995 et intitulée « Mururoa mon amour » (voir tableau 4), Jacques Chirac est dessiné avec deux bombes sous les bras, l'air affolé. Le personnage dit : « Mon film préféré ? Hein ? Quoi ? Docteur Folamour ! Naturellement.. ». L'articulation entre la représentation caricaturale du Président et les renvois aux deux films, *Docteur Folamour* et *Hiroshima mon amour* nous font penser à un personnage « instable, irrationnel et obsédé ». Tous les deux sont des films qui font référence aux guerres nucléaires. Le premier, *Docteur Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* (1964) est une comédie satirique anglaise et états-unienne réalisée par Stanley Kubrick et située lors de la guerre froide. *Hiroshima mon amour* (1959) est un film franco-japonais d'Alain Resnais, avec la participation de Marguerite Duras comme scénariste. L'histoire se déroule à Hiroshima après les bombardements.

⁹ Nous reprenons quatre traits de caractère de la catégorie Stabilité émotionnelle et rationalité pour décrire d'une manière plus fine la représentation construite du personnage dans les caricatures.

Tableau 3. Exemples des titres tirés de notre corpus

	Titres	Date et page
1	Enivré par Juppé. Chirac dissout comme une bourrique!	23/04/1997, p. 1
2	Jospin: de Cintegabelle à Matignon. Chirac: de Sainte-Gamelle à Maxignons!	4/06/1997, p. 1
3	Au secours, Chirac revient !	4/05/2005, p. 2
4	1995-2005 Bilan d'une décennie de Chirac à l'Élysée. Un an ça va, dix ans, bonjour les dégâts	4/05/2005, p. 1
5	Rapport : Les Chirac rattrapés par leurs grandes bouffes à la Mairie	3/04/2002, p. 1
6	Une famille insatiable	3/04/2002, p. 3
7	Encore et toujours du liquide	3/04/2002, p. 3
8	Grande bouffe : L'épicier des Chirac mange le morceau	10/04/2002, p. 1
9	Escroc contre Facho	24/04/2002, p. 1
10	« Chef de l'Etat-spectacle »	13/04/2005, p. 1
11	Chirac et Juppé hors-jeu quand l'OTAN envoie ses avions bombardier les Serbes	31/5/1995, p. 3
12	L'Élysée a pris un coup de sonde	18/05/2005, p. 2

Tableau 4. Toutes les caricatures politiques présentées dans ce tableau peuvent être consultées dans : <http://www.theses.fr/2010PA040203>

Titre de la caricature politique	Emplacement
« Mururoa mon amour »	P. 412, Figure 11.18(b)
« Non, les affaires ne nuisent pas à Chirac! »	P. 424, Figure 12.3(b)
« Cornélien ! »	P. 296, Figure 8.35(a)
« Au Casino de la V ^e »	P. 435, Figure 12.11(b)
« Chirac désavoué »	P. 436, Figure 12.12(c)

6.3.2. La réélection en 2002

Dans les trois mois de 2002 analysés, ce sont les traits « malhonnête et immoral », « déloyal » et « menteur et opportuniste » les plus caractéristiques des titres et caricatures. La malhonnêteté s'explique principalement par l'enquête menée et rendue publique lors de la campagne présidentielle par le *Canard enchaîné* sur un possible cas de malversation de fonds à partir des dépenses alimentaires de la famille Chirac à l'époque où le chef de l'État était le maire de Paris. Pour cet événement, l'hebdomadaire s'est servi d'une métaphore de locution dans plusieurs titres et caricatures : la « grande bouffe » (titres 5 et 8), -jouant ainsi avec la familiarité que le célèbre film franco-italien du même nom pouvait susciter chez les lecteurs- et il a fait un usage vaste des isotopies¹⁰ liées à la nourriture et la boisson. Les journalistes se sont

¹⁰ Le terme *isotopie* (Greimas, 1960) désigne des catégories sémantiques qui correspondent à un même thème.

servis de la syllepse pour activer un double sens dans les énoncés, leur attribuant un ton comique. C'est le cas des titres 6 et 7, où *insatiable* et *liquide* véhiculent à la fois un sens propre et figuré.

La caricature de Lefred-Thouron du 17/04/2002 intitulée « Non, les affaires ne nuisent pas à Chirac! » (voir tableau 4) traite avec sarcasme l'événement défavorable au Président. L'auteur remet en question les discours qui nient des conséquences négatives de l'affaire dans l'image du chef de l'État, en pleine campagne pour sa réélection. Le couple Chirac et un conseiller sont accueillis par un maire et un conseiller, qui demandent au Président, avec un air moqueur : « Après le discours nous avons prévu un buffet... », « 400.000 francs ça ira ?! ».

Le titre 9 est un mode cinglant de résumer le duel entre les deux candidats en lice au deuxième tour, Jacques Chirac et Jean-Marie Le Pen du Front National. L'accusation faite au Président est une disqualification directe de son comportement politique.

Quant au trait « déloyal », il est en rapport avec les promesses faites par Chirac en campagne électorale. Les journalistes et notamment les dessinateurs du *Canard enchaîné* insistent sur les promesses non tenues et sur le fait de promettre démesurément. C'est le cas de la caricature intitulée « Ça promet » (Lefred-Thouron, 7/05/2002), où le personnage présidentiel dit : « Si on veut tenir toutes nos promesses, il faudra peut-être repasser au septennat... ».

Un autre trait caractéristique, associé à ceux de « malhonnête et immoral » et « déloyal » est celui de « menteur et opportuniste ». Un cas qui se détache est l'appropriation, chez les dessinateurs, du personnage Chirac de l'émission *Les Guignols de l'Info*, devenu Supermenteur. Dans une caricature publiée le 24 avril 2002 et intitulée « Cornélien ! » (voir tableau 4), Delambre aborde le deuxième tour des élections présidentielles. Se servant d'une étroite articulation verbale-visuelle, l'auteur présente le choix des candidats J. Chirac et J.M. Le Pen comme un dilemme paradoxal. Un électeur, visiblement stupéfait, se trouve face à deux grandes affiches situées l'une à côté de l'autre: celle de la gauche, intitulée « Supermenteur », montre J. Chirac habillé comme le personnage des *Guignols de l'Info*. Dans celle de la droite on voit J.M. Le Pen dessiné sous le titre « Super bonimenteur ». Le terme *cornélien* renvoie à deux sens différents (syllepse) : un dilemme, d'un côté, un acte de grandeur et d'héroïsme, d'un autre. C'est un dilemme choisir entre un Supermenteur et un Superbonimenteur. Le choix peut devenir un acte de grandeur si l'on opte pour le premier afin d'empêcher l'avancement de l'extrême droite. L'adjectif *cornélien* active une ironie face au paradoxe de trouver héroïque le fait de choisir l'un de deux candidats.

6.3.3. Les échecs politiques : 1997 et 2005

Dans les deux mois analysés en 1997, les titres et les caricatures présentent le Président comme « peu lucide » à cause de sa décision de dissoudre l'Assemblée Nationale. Pour le journal, le gouvernant a fait une mauvaise analyse politique (titre 1).

Le personnage est représenté comme « inefficace » pendant la campagne législative et ensuite comme « perdant » (variante comprise dans la modalité « inefficace »), à cause des résultats défavorables de l'élection. C'est le cas du titre 2, doublement « calembouresque » par homophonie partielle. Les journalistes et dessinateurs ont mis l'accent sur un autre trait associé au personnage présidentiel, celui « d'indécis et influençable », qui apparaît dans le titre 1 déjà mentionné, et dans une caricature de Cabu du 23 avril 1997, intitulée « Au Casino de la V^e » (voir tableau 4). Dans celle-ci, le chef de l'Etat est un employé du casino qui ramasse les pièces de monnaie alors qu'il dit « Rien ne va plus ! ». Mais il est en fait un guignol conduit par le premier ministre Alain Juppé, qui s'exclame : « Faites mon jeu ! ». Les joueurs sont plusieurs partisans politiques.

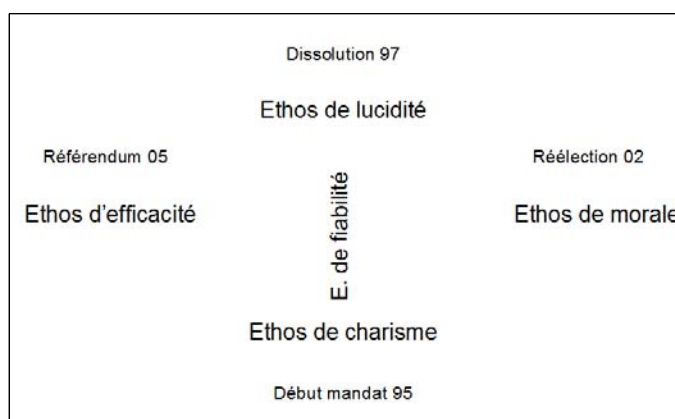
La période de deux mois analysée en 2005 se caractérise par l'accomplissement de dix ans au pouvoir de Jacques Chirac, par le référendum sur la Constitution Européenne impulsé par le Président et par la nomination d'un nouveau premier ministre, Dominique de Villepin. C'est la période où les titres et les caricatures présentent une plus grande proximité, en accord pour représenter le personnage présidentiel comme « inefficace », « mauvais communicateur » et « impopulaire ». Les journalistes et les dessinateurs du *Canard enchaîné* ont été très critiques à l'égard du bilan du mandat de Chirac (titre 4). Ils ont également conféré un espace considérable à la difficulté du gouvernement pour assurer la victoire du *oui* lors du référendum, d'autant plus que le Chef de l'État s'est engagé personnellement dans la campagne, en participant de plusieurs émissions télévisuelles (titre 3). Cet échec s'associe à l'impopularité du personnage, trait fréquent dans les titres et les caricatures (titre 12). Dans une caricature de Pétillon du 1^{er} juin 2005 intitulée « Chirac désavoué » (voir tableau 4), le personnage présidentiel regarde les sondages de popularité à la télévision et s'exclame, les poings contre les hanches : « Encore ! » « Mais c'est de l'acharnement ! ».

L'image du personnage Chirac construit par *Le Canard enchaîné* résulte de l'articulation de plusieurs *ethè*, donc d'un *ethos* post-discursif composite, qui recouvre les quatre dimensions de traits de caractère retenues dans notre système d'analyse. La variation de ces *ethè* selon les événements et leurs conséquences politiques façonne un *ethos* dynamique, perméable et changeant.

En observant le plan factoriel de la Figure 1 on pourrait dire que chaque extrême des deux axes factoriels se caractérise par un *ethos* particulier. Ces *ethè* sont dans leur version négative car comme nous l'avons vu, ce sont de loin les traits de caractère négatifs (et non les positifs) les plus habituels. La Figure 3 reprend les traits de caractère caractéristiques de chaque période et les présente en tant qu'*ethè* post-discursifs. L'extrême négatif de l'axe 1 correspondrait à l'*ethos* d'efficacité ; l'extrême positif de l'axe 1, à l'*ethos* de morale ; l'extrême négatif de l'axe 2, à l'*ethos* de cha-

risme; et l'extrême positif de l'axe 2, à l'ethos de lucidité. Le deuxième axe est aussi caractérisé par l'ethos de fiabilité, dans ses pôles positif et négatif.

Figure 3. Ethè identifiés dans la caractérisation du personnage Chirac à partir des titres et des caricatures du *Canard enchaîné* étudiés, en considérant le premier plan factoriel de l'ACS centré sur les traits de caractère négatifs et les quatre événements politiques étudiés



7. Conclusions

Cette étude nous a permis de réfléchir à l'image médiatique d'un dirigeant politique en termes d'un *ethos post-discursif*. Cet ethos se fait l'écho des discours, actions et attitudes des dirigeants ainsi que des discours construits *a posteriori* des allocutions par divers secteurs de la société. Il est donc perméable aux discours circulant dans la société mais il exerce aussi une influence à son tour, même dans les discours des politiques, faisant donc partie d'un processus de retro-alimentation illimité.

La circonscription de l'étude au cas particulier de la presse satirique, à travers ses titres et ses caricatures, fait de cet ethos post-discursif un ethos satirique, toujours critique, qui va polariser sur le négatif et mettre en avant les contradictions, les maladresses, les excès de pouvoir du dirigeant. Le discours satirique du *Canard enchaîné* est moqueur, pas forcément drôle ; son humour est orienté à tourner en dérision le personnage présidentiel, des fois ridiculisé mais rarement méprisé (voir Pedrazzini, 2011).

Cet ethos post-discursif satirique est composite, construit sur la base des quatre dimensions de traits de caractère de notre système. Cet ethos composite s'explique non seulement par les exigences réelles que le statut présidentiel implique (avoir les connaissances et le savoir faire pour répondre aux atteintes de secteurs divers, être pourvu de leadership, être honnête et fiable, etc.) mais aussi par le dynamisme de l'ethos, perméable aux conjonctures politiques. Dans ce sens, les politiques doivent montrer la capacité de s'adapter aux défis des diverses situations qu'ils affrontent au quotidien. Une perception de rigidité et de statisme dans les secteurs poli-

tiques, les médias et l'opinion publique aurait des effets négatifs, voire parfois dévastateurs dans l'image d'un politique. C'est pour cette raisons qu'un ethos monolithique associé au dirigeant ne lui serait pas convenable.

La variation dans l'image du personnage Chirac selon les événements étudiés se produit sur un mode non linéal, c'est-à-dire qu'elle ne répond pas à un critère chronologique. Elle est liée aux vicissitudes du scénario politique où intervient le personnage. Ainsi, les résultats des analyses multivariées montrent l'association de deux événements chronologiquement distants mais politiquement comparables : 1997 et 2005. Or, cette variation des traits de caractère traduit-elle un changement de contexte ou une aggravation de l'image du personnage Chirac ? Sans doute un peu des deux. Il y a, certes, des traits plus conjoncturels comme l'impopularité du Président après avoir décidé de faire une dernière campagne d'essais nucléaires, son obsession vis-à-vis des répercussions négatives de cette décision ou encore, le manque de lucidité et son influençabilité au moment de dissoudre l'Assemblée Nationale. D'autres traits peuvent être considérés comme plus nocifs pour l'image de Chirac et s'identifient dans les deux dernières périodes considérées, 2002 et 2005. Même si la représentation du personnage comme malhonnête a une fréquence absolue d'apparition assez régulière dans les quatre événements considérés, les analyses multivariées signalent 2002 comme la période la plus distinctive. C'est à cette époque que *Le Canard* a révélé l'affaire de « la grande bouffe », en pleine campagne électorale. En 2005, l'inefficacité du chef de l'État dans la campagne sur le référendum constitutionnel s'ajoute à une perception négative de son bilan après dix ans de mandat. L'impopularité que le journal lui attribue reflète une détérioration de son image. Le trait d'« impopulaire » pourrait être revêtu d'un statut différent aux autres, une sorte de trait de synthèse, qui opère associé à d'autres traits structurants de l'ethos post-discursif composite, ici l'inefficacité.

Nous avons fait l'approche de l'ethos post-discursif du personnage Chirac à partir de l'analyse des titres et des caricatures du *Canard* : deux objets discursifs spécifiques, élaborés par des auteurs différents. Compte tenu de cela, il est encore plus notable la forte cohérence entre eux par rapport aux traits les plus caractéristiques associés au personnage qui a été mise en évidence par les analyses multivariées. Titres et caricatures se complètent, priorisant les convergences aux divergences. Cette convergence pourrait avoir un rapport avec la procédure du *Canard* pour publier des caricatures : seulement une trentaine sur 130 sont retenues chaque semaine, une des conditions principales étant de travailler avec des faits avérés, une tâche surtout prise en charge par les journalistes (Pedrazzini, 2011). *Le Canard* laisse pourtant libre cours à des avis plus particuliers marquant certaines distances entre les journalistes et les dessinateurs. C'est le cas de l'insistance de ces derniers sur la reprise des essais nucléaires dans l'Atoll de Mururoa, et de ce fait, la représentation du personnage comme « contradictoire, instable, irrationnel et obsédé » ; de l'appropriation de la caricature de

Supermateur des *Guignols de l'Info* lors de la campagne pour la réélection ; ainsi que de l'emphase des journalistes sur le manque d'autorité du personnage au début de son mandat.

De même que d'autres médias satiriques et humoristiques qui contribuent à édifier et maintenir certains imaginaires sociaux en jouant avec des stéréotypes (voir, par exemple, Curti, 2006), on pourrait penser à l'image que *Le Canard* construit du président Chirac en tant que stéréotype, par essence simplifié, généralisant, schématique, exagéré et déformant (Amossy et Herschberg Pierrot, 2009). Mais cette simplification ne le serait pas autant, au vu du traitement complexe -composite et dynamique- du personnage. Cette tension entre complexité et simplicité pourrait être en rapport avec le statut ambivalent du journal, au croisement du réel et de la fiction, car articulant le journalisme et notamment l'investigation journalistique avec la satire caricaturale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, Ruth (1999): *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- AMOSSY, Ruth (2010): *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, PUF.
- AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT (2009): *Stéréotypes et clichés*. Paris, Armand Colin.
- BARTHES, Roland (1970): « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire ». *Communications* 16, 172-223.
- BENZÉCRI, Jean-Paul (1980): *Pratique de l'Analyse des Données*. Paris: Dunod.
- BERGSON, Henri (2007) (1924): *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- BONNAFOUS, Simone (2003): « Femme politique: une question de genre? ». *Réseaux des Télécommunications*, 119-143.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle et Ruth AMOSSY (2009): « Ethos discursif et image d'auteur ». *Argumentation & Analyse du discours*, 3. Disponible en ligne: <https://aad.revues.org/656>.
- CABASINO, Francesca (2009): « La construction de l'ethos présidentiel dans le débat télévisé français ». *Mots. Les langages du politique*, 89, 11-23.
- CHARAUDEAU, Patrick (2005): *Le discours politique, les masques du pouvoir*. Paris, Vuibert.
- CHAUVIN-VILENO, Andrée (2002): « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix ». *Semen*, 14. Disponible en ligne: <http://semen.revues.org/2509>.
- CIBOIS, Philippe (2007): *Les méthodes d'analyse d'enquêtes*. Paris, PUF.

- CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues (2005): « "Je m'engage sur l'avenir" : de l'éthos dans les portraits des candidats à l'élection présidentielle de 2002 », in J.-C. Seguin (éd.), *Image et pouvoir*. Lyon, Grimh-LCE-Grimia, 90-99.
- COULOMB-GULLY, Marlène (2001): *La démocratie mise en scènes. Télévision et élections*. Paris, CNRS.
- CURTI, Sandrine (2006): « Dessin d'actualité et représentation de l'imaginaire politique : approche sémio-rhétorique d'un corpus de presse (les élections présidentielles de 2002 en France) ». Thèse en Sciences du langage, didactique et sémiotique. Université de Franche-Comté.
- DUCROT, Oswald (1984): *Le dire et le dit*. Paris, Éditions du Minuit.
- DUVAL, Sophie et Marc MARTINEZ (2000): *La satire*. Paris, Armand Colin.
- ERRERA, Christine (2006): « La vie privée des politiques, un tabou de la presse française ». *Communication & Langages*, 148, 81-102.
- FRANÇOIS, Bernard (1979): « La Vis Satirica. Approche des mécanismes de la presse satirique à travers l'étude du Canard Enchaîné ». Mémoire de Master Recherche en Sciences de l'Information et de la Communication. Paris, Université de Paris IV Sorbonne.
- FREUD, Sigmund (1992): « El Humor », in *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, vol. XXI, 155-162
- FUNK, Carolyn (1996): « Understanding Trait Inferences in Candidate Images », in M. X. Delli Carpini, L. Huddy et R. Y. Shapiro (eds.), *Research in Micropolitics: New Directions in Political Psychology* 5, Greenwich CT: JAI Press, 97-123.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966): « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». *Communications*, 8 (1), 28-59.
- HOUEBINE, Anne-Marie (2003): « De la viande, aliment ou chair : analyse sémiologique de différents signes de la culture ». *Revue des Lettres et de Traduction* 9, 203-222.
- HUTCHEON, Linda (1981): « Ironie, satire parodie. Une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique* 46, 140-155.
- KINDER, Donald (1986) : « Presidential Character Revisited » in R. Lav et D. Sears (éds.), *Political Cognition, The 19th Annual Carnegie Symposium on Cognition*, Hillsdale, Erlbaum Associates, 233-255.
- LAURENT, Martin (2009) : « Le rire est une arme. L'humour et la satire dans la stratégie argumentative du Canard enchaîné ». *A contrario* 12 (2), 26-45.
- MAINGUENEAU, Dominique (2002): « Problèmes d'éthos ». *Pratiques* 113-114, 55-67.
- MAINGUENEAU, Dominique (2013): « Le recours à l'éthos dans l'analyse du discours littéraire », in *Fabula : Les colloques (Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité)*. Disponible en ligne: <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>.
- MILLER, Arthur, Martin WATTENBERG et Oksana MALANCHUK (1986): « Schematic Assessments of Presidential Candidates ». *The American Political Science Review* 80 (2), 521-540.

- OGER, Claire (2009): « L'évaluation des campagnes dans le discours journalistique. Compétence attribuée et genre des candidats ». *Mots. Les langages du politique* 90 (M. Coulob-Gully [dir.], *Présidentielle 2007. Scènes de genre*). Disponible en ligne: <http://mots.revues.org/19078>.
- PEDRAZZINI, Ana (2011): « La construction de l'image présidentielle dans la presse satirique : vers une grammaire de l'humour. Jacques Chirac dans l'hebdomadaire français *Le Canard enchaîné* et Carlos Menem dans le supplément argentin *Sátira/12* ». Thèse en Sciences de l'Information et de la Communication. Paris, Université de Paris IV Sorbonne. Disponible en ligne: <http://www.theses.fr/2010PA040203/document>.
- PEDRAZZINI, Ana (2012): « Dos presidentes bajo la mirada del dibujante satírico: el caso de la caricatura política y sus recursos en dos producciones de Francia y Argentina ». *Antíteses* 5 (9), 25-53.
- PEDRAZZINI, Ana (2013): « Emphase sur le négatif et couverture informative maigre: deux stratégies rhétoriques pour compenser le positif dans la presse satirique ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 28, 205-219.
- PILHAN, Jacques (1995): « L'écriture médiatique ». *Le Débat* 87, 3-24.
- SAKI, Mohamed (2006): « Ethos hybride et résistance ouverte dans *The Rainbow Sign* de Hanif Kureishi », in M. Benoît, L. Carter et S. Berthier-Foglar (dirs.), *Sites de résistance : discours postcolonial, ethnicité, corps, marges*. Grenoble, Manuscrits Universités, 167-188.
- STEIMBERG, Oscar (2013): « Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico » in *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires, Eterna cadencia Editora.
- TILLIER, Bertrand (1997): *La Republicature. La caricature politique en France 1870-1914*. Paris, CNRS.
- VERÓN, Eliseo (1981): *Construire l'événement. Les médias et l'accident de Three Mile Island*. Paris, Minuit.
- VERÓN, Eliseo (1985): « L'analyse du *contrat de lecture* : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse », in *Les médias. Expériences, recherches actuelles, application*. Paris, Institut de Recherches et d'Etudes Publicitaires, 203-230.
- VICARI, Stefano (2015): « Construction de l'ethos d'autorité dans les discours de l'Académie ». *Mots. Les langages du politique* 107 (M. Monte et C. Oger [dirs.], *Discours d'autorité : des discours sans éclat(s) ?*). Disponible en ligne: <http://mots.revues.org/21848>.
- VITALE, M^a ALEJANDRA y Ana Laura MAIZELS (2011): « El discurso de campaña electoral de Cristina Fernández de Kirchner (2007). Un caso de ethos híbrido no convergente ». *Linguagem em (Dis)curso*, 11(2), 337-360.
- ZIMMERMANN, Marie-Jeanne (1999): « Les marionnettes de la 5^e République », in Groupe Saint Cloud, *L'image candidate à l'élection présidentielle de 1995. Analyse de discours dans les médias*. Paris, L'Harmattan, 109-118.

Recepción de Jules Barbey d'Aurevilly en España

Carmen Ramírez Gómez

Universidad de Sevilla

cramirez@us.es

Resumen

Una de las obras más desconocidas hoy de Barbey d'Aurevilly, cuya historia material destaca por su complejidad, obtiene un instantáneo reconocimiento en el panorama literario español. *Ce qui ne meurt pas* deviene el mismo año de la segunda edición (1884) *Lo que no muere* bajo la pluma de Ricardo Pérez (Madrid, El Cosmos Editorial).

Este artículo presenta los resultados de un primer estudio sobre la recepción de Barbey en España, centrado en esta peculiar obra, partiendo de la historia editorial de la obra original, y de su traducción, para trazar la historia de su recepción, especialmente, a partir de las fuentes hemerográficas francesas y españolas del siglo XIX y principios del siglo XX.

Palabras clave: Literatura francesa. Siglo XIX. Traducción. Historia de la Recepción. España.

Abstract

One of the most unknown works today by Barbey d'Aurevilly, whose material history is notably complex, gained instant recognition in the Spanish fiction panorama. *Ce qui ne meurt pas* (1884), that same year of the second edition, became *Lo que no muere*, published by Ricardo Pérez (Madrid, El Cosmos Editorial).

This article presents the results of a first study about the history of Barbey's reception in Spain, centring on this remarkable novel and based on the editorial history of the original work and its translation to trace the history of its reception, especially from the 19th and early 20th century French and Spanish periodical sources.

Key words: French Litterature. The XIX Century. Traslation. History of reception. Spain.

Résumé

L'une des œuvres les moins connues aujourd'hui de Barbey d'Aurevilly, à l'histoire matérielle hasardée, obtiendra une reconnaissance immédiate dans le panorama littéraire espagnol. *Ce qui ne meurt pas* s'intitule la même année de la deuxième édition (1884) *Lo que no muere* sous la plume de Ricardo Pérez (Madrid, El Cosmos Editorial).

Notre article présente les résultats d'une première enquête sur la réception de Barbey en Espagne, axée sur cette œuvre singulière, en partant de l'histoire éditoriale de l'œuvre originale

et de sa traduction, pour retracer l'histoire de sa réception, plus spécialement à partir des sources périodiques françaises et espagnoles du XIX^e et début du XX^e siècle.

Mots clé: Littérature française. XIX^e siècle. Traduction. Histoire de la réception. Espagne.

La pitié humaine se voile la tête, et attend, dans une horreur muette, qu'il n'y ait plus là qu'un cadavre pour la relever (Barbey, 1884a: 183)

¿Pero de qué trata esa novela? ¿qué es lo que no muere? – La compasión en la mujer.... Una idea originalísima: figúrese usted... (Valle Inclán, 1895: 169)

0. Introducción

Jules Barbey d'Aurevilly no fue ajeno a ningún movimiento estético e ideológico del siglo XIX, compartió efluvios oscuros con los Bloy, Byron¹, y el selecto estilo de Proust, anunciando a Céline. Novelista, poeta, crítico literario, periodista, ensayista, polígrafo de «erudición bizarra» (Verlaine, 1905: 329) es normando de cuna, nacido el miércoles 2 de noviembre de 1808², en Saint-Sauveur-le-Vicomte. Aristócrata de pose y de filiación, es monárquico por convicción³, originario de una antigua familia propietaria de la señoría de d'Aurevilly cuyo nombre adoptó (D'Heylli, 1889: 230-232).

Destinado a la toga, recibió una esmerada educación, entreverada de ficciones antiguas, que le cuentan dos mujeres de la provincia, su abuela y una anciana sirvienta. La *chouanerie* se convierte en materia de ensoñación de la infancia a la par que los paisajes de la provincia, lugares del tiempo pasado (Barbey, 2007: I, XIX), hilvanan su obra. *Ce qui ne meurt pas* no lo desmiente. El joven y díscolo Barbey abandona su Contentin natal, y una vez ingresado en el mundo parisino, el *Connetable des Lettres* entabla amistad con los románticos y los realistas de su tiempo; de joven cronista de moda, seudonombrado «Maximilienne de Syrène», deviene un periodista polémico e independiente (Petit y Yarrow, 1959). No tarda en honrar la tribuna de los heterodoxos de las Letras Francesas.

¹ En su obra *Littérature étrangère*, Barbey (1891: 1-71) asigna a Shakespeare un lugar privilegiado.

² Le cuenta Barbey a su amigo Trébutien que estuvo a punto de fallecer el día de su nacimiento, y así lo relata en su novela: « J'ai toujours cru que le jour de ma naissance, – t'ai-je dit que je suis venu au monde un jour d'hiver sombre et glacé, le jour de soupirs et de larmes que les Morts dont il porte le nom ont marqué d'une prophétique poussière? – oui, j'ai toujours cru que ce jour répandrait une funeste influence sur ma vie et sur ma pensée [...] » (Barbey, 1884a: 272).

³ « Moi à qui la fierté républicaine a donné le goût de l'humilité monarchique, et qui adore le despotisme sous toutes ses formes » (Barbey, 1893: 323).

Devoto del Diablo y siervo de Dios⁴, dandi inconformista y mundano recalci-trante era, además, ultracatólico y letrado excéntrico. Catolicismo y monarquía son inseparables en este normando, y constantemente referenciados en su obra tanto de creación como de crítica y de historia, sin acuñar no obstante, un discurso legitimista sin falla⁵. El *Príncipe de las Tinieblas* es apologeta de Joseph de Maistre y de Balzac, conocedor de Poe, admirador de Byron⁶ y de Stendhal. Defiende a Baudelaire durante el juicio contra las *Fleurs du Mal* en 1857 (Baudelaire, 1868: 365-376) y critica su traducción de Edgar A. Poe⁷. Sabe ser implacable, en 1863, entre otros, con el poderoso director de la *Revue des Deux mondes*, François Buloz (Barbey, 1863: 87-91) al tiempo que acepta acatar, sumiso, los dictados de la Justicia que lo condenó en 1874 a la destrucción de los ejemplares de *Les Diaboliques*⁸. Aunque era un provocador *per natura*, y un polemista insaciable, Barbey respetó los usos del letrado decimonónico y frecuentó los cenáculos requeridos al efecto (prensa, editorial, comercio epistolar (Berthier y Hirschi: 1985-1989)). El moralista contemporáneo es un iconoclasta y un refractario cuyos primeros escritos publicados, en versos, datan de 1825, y sus últimas obras se publican póstumamente, a principios del siglo XX. De la elegía *Aux héros des Thermopyles* hasta la monumental colección de *Les Œuvres et les Hommes* (26 volúmenes), Barbey atraviesa el convulso siglo XIX, desde la Primera Restauración hasta la Segunda República, el Segundo Imperio y la Tercera República, desde la primera juventud romántica, la severa dedicación del ideólogo y la mirada osada de este visionario de las pasiones trágicas y morales a las que la naturaleza humana no escapa, a no ser por la escritura como significa Barbey⁹, mezclándose el *spleen* y la huida de la monotonía de la provincia¹⁰. La energía escritural de Barbey acuña una estética oximorónica y excesiva, con todo paradójica, entre la moral y la violencia, y sitúa al Hombre en la Historia entre el Mal y Dios, desde el convencimiento de la devastación de las civilizaciones modernas. Barbey, el anti-moderno, interpela la conciencia del mal sin

⁴ «Le Diable est comme Dieu», explicaba en el primer prefacio de la edición de 1874 de *Les Diaboliques* (Barbey, 2009: II, 1291).

⁵ Para completar la biografía, consultar el prefacio y la cronología, véase Barbey (2007: I, IX-LV).

⁶ Idealiza a varios de sus personajes con explícitas referencias a Byron: Altaï (*Amaïdée*), Allan de Cynthiri (*Ce qui ne meurt pas*), Rambaud de Maulevrier (*La Bague d'Annibal*).

⁷ Baudelaire se ofuscará por el artículo «Le Roi des Bohèmes ou Alan Poe», publicado en *Réveil* el 15 de mayo de 1858 (Barbey, 1891: 376-390). En una carta remitida un día antes, Barbey le recuerda a su desairado amigo que sus artículos sobre Poe no lesionan su arte de traducir, al tiempo que condena a su «homme de génie» (Barbey, 1986: VI, 91-92; Petit, 1967b: 286-295).

⁸ Asunto desencadenado por el artículo condenatorio de Paul Girard, «Chastetés cléricales», publicado en *Charivari*, el 24 de noviembre de 1874.

⁹ Así lo expresa Barbey, el 19 de agosto en el *Premier Memorandum*: «Écrire, je l'ai toujours éprouvé, est un apaisement de soi-même» (Barbey, 2009: II, 741).

¹⁰ Eugène Grelé (1902: 99) alude certeramente a la idea de «déraciné».

forzar la condena del bien, pulsa los mecanismos de la duda, y activa los modos para interrogar las pasiones y su inexorabilidad.

Ce qui ne meurt pas, su última novela que fue al tiempo uno de sus primeros escritos, ilustra la extraña síntesis de lo trágico y la furia analítica. Tardará cincuenta años en publicar su *bella durmiente*¹¹, libro del cual advertía en una carta a Trébutien (23 de junio de 1853) que estaba «[...] mal fait, mais puissant, écrit avec le défaut de *L'Amour impossible* [...]» (Barbey, 1983: III, 216) y del que sentenció después en 1883, al escribirle a su amigo Monseñor Anger-Billards: «Ce diable de roman [...] vous montrera le néant des passions humaines (sa seule manière d'être religieux !) [...]» (Barbey, 1989: IX, 90).

2. Historia editorial de *Ce qui ne meurt pas*

El 17 de agosto de 1883, la revista *Gil Blas* anunciaba en portada la inminente publicación de esta nueva, y sin embargo tardía novela de Barbey d'Aureville, autor de éxito por aquel entonces:

Après l'intéressant feuilleton qu'il donne en ce moment, *Gil Blas* commencera la publication d'un nouveau roman de Jules Barbey d'Aureville, l'auteur de cette *Histoire sans nom* que *Gil Blas* a publiée il y a un an, et qui eut un si grand succès. Le roman d'aujourd'hui est un livre d'une analyse et d'une passion également exaspérées, dans lequel on reconnaîtra ce genre de plume qui a écrit *La Vieille maîtresse* et *Les Diaboliques*; et ce livre qui est une idée et une question portera le titre mystérieux qui fait rêver et qui impatiente l'imagination de son mystère: *Ce qui ne meurt pas* (Anón., 1883c: [1]).

De este modo se encauzaba al fin el destino editorial de una de las obras más desconocida, extraña, y lenta de Barbey d'Aureville¹². Entre el 21 de septiembre y el 30 de octubre de 1883, *Gil Blas* publica cuarenta entregas, a cuyo término, las prensas de Dubuisson imprimen un volumen con el texto completo a dos columnas *in 8º*, en noviembre del mismo año. Un año después, en diciembre de 1884, el afamado librero y editor, el bibliófilo y filólogo, Alphonse Lemerre¹³, se encarga de la primera edición *in 12º* y reimprime, en 1888, una segunda, en dos volúmenes en su colección

¹¹ Barbey (2009: II, 1375-1376) multiplica los nombres con los que se refiere a esta obra convertida en «su hija»: «[...] ma fille, cette superbe et indolente Germaine, [...]», «La belle et calme tête de marbre blanc, Niobé-Germaine», «*belle au bois dormant*», «éternelle».

¹² Así lo designa en una carta de 1846 a su amigo Trébutien (11 de mayo): «Ma lente Germaine, qui est restée accroupie» (Barbey, 1982: II, 68).

¹³ Lemerre publica la mayoría de su obra. Cederá los derechos de autor de las novelas a Jean Raymond, Baron de Bouglon de Labastide d'Armagnac, de cuya esposa fue muy amigo (Barbey, 1978: 14).

de la Petite Bibliothèque littéraire¹⁴. Barbey (1888: I) le dedica entonces esta su « dramatique nosographie de la Pitié » al doctor Seeligmann quien le acompañará hasta su lecho de muerte el 23 de abril de 1889.

En el siglo XX, no existe ninguna reedición de la novela, salvo en obras completas. Forma con *La Bague d'Annibal* dos volúmenes de las *Ceuvres complètes* de François Bernouard (1926-1927), tampoco varía en las obras completas facsímiles de Slatkine (1979). La edición de las *Ceuvres romanesques complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade (1964-1966, reimpresión en 2007-2009) incluye esta novela en el segundo volumen. En 2015, Honoré Champion emprende una nueva publicación de las obras completas de Barbey d'Aureville, dedicando un volumen a la edición crítica de *Ce qui ne meurt pas* (Barbey, 2015).

Precedida por novelas tan exitosas como *Les Diaboliques* o *L'Ensorcelée*, que han sido reeditadas y traducidas con mayor frecuencia, recibe también un menor tratamiento en términos iconográficos. Las primeras han interesado a los afamados ilustradores Ropps, Buhot y Alastair (B. Centorame, 2008; P. Mornand, 1937). En el caso de *Ce qui ne meurt pas*, las escasas noticias iconográficas se vinculan, singularmente, con las traducciones. Una de las primeras ilustraciones detectadas hasta la fecha es la portada de la traducción de Ricardo Pérez, en « El Cosmos Editorial », ilustrando una de las escenas centrales de la obra (Barbey, 1884a: 383)¹⁵. La segunda imagen dataría de 1928, perteneciente a la portada de la edición ilustrada de la traducción de Oscar Wilde (Sebastian Melmoth, *What never dies*, Privately printed): se trata de la viñeta firmada por Jamieson, estilo *boudoir* dieciochesco, y en interior, el resto de imágenes, de estilo modernista, está rubricado por Donald Denton (Centorame, 2008: 16-17 y 25). Más recientemente, la factura austera y el trazo difuminado de Leduc (1968) ilustran el catálogo de veintiuna viñetas dedicadas al castillo de Valognes, a sus paisajes umbrosos y a sus personajes espectrales.

3. La tardía y compleja publicación de la novela original

Cinco décadas habían transcurrido desde la finalización de ese «damné manuscrit (1835)» (Barbey, 1985: I, 44-45) que le causaría no pocos desvelos¹⁶ al joven novelista y algunas tribulaciones al escritor consagrado. Así lo verifica su prolija correspondencia que da noticias del recorrido de esta novela titulada inicialmente *Ger-*

¹⁴ Colección que el bibliófilo inicia en 1868 con una sección de libros antiguos, que completa con otra nueva dedicada a los grandes autores contemporáneos: Arène, Banville, Baudelaire, Bourget, Byron, Chateaubriand, Chénier, Constant, Coppée, Daudet, Flaubert, Gautier, Goethe, Goncourt, Hugo, Lamartine, Michelet, Musset, Sainte-Beuve, Vigny.

¹⁵ Se trata del capítulo XII (parte II). Es además la ilustración que reproduce la revista *El Cosmos* en su reseña de agosto de 1884 (Anón., 1884e: [3-4]).

¹⁶ Así lo expresa en una carta a Trébutien de 16 de septiembre de 1835: «J'aime mieux vous parler de Germaine dont la destinée m'inquiète et me trouble jusque dans les loisirs de ma vie actuelle» (Barbey, 1985: I, 49).

maine, fechada en 1835, *Germaine ou la Pitié*, corregida en 1845¹⁷, y publicada en 1883, por entrega, bajo su último y simbólico título, *Ce qui ne meurt pas*, convertido el reino romántico de Madame Germaine de Valombre en el gobierno dantesco de Madame Yseult de Scudemor.

De 1835 hasta 1856, Barbey no cesa en la ingrata tarea de encontrar a un editor, a pesar de ser hiriente para los altos instintos del escritor¹⁸. La búsqueda será vana y decepcionante: Dupont, Levavasseur, Mancy, Roret, Allardin, Cadot, Dumas incluido, y la última y sorprendente tentativa, Buloz¹⁹. Todos aplazan la decisión, y ninguno resuelve favorablemente. A finales de 1854, le confiesa a Baudelaire su cansancio: «*Germaine* est un roman achevé, mais il n'a jamais été publié, pour cause d'immoralité et d'horreur. Cette vapeur-là ne montera pas du fond de l'abîme. J'en ai renfermé le couvercle. [...]» (Baudelaire, 1973: 31). En realidad, Barbey nunca renunciará, y del abismo resurge su insólita obra, cuyo manuscrito compara con la legendaria Pitón fenecida por su propio veneno y vencida por Apolo («Lettre à Trébutien, [24 décembre] [18]56» (Barbey, 1985: V, 239). Así, en 1856, tras revisar su texto, le entrega a su fiel amigo Trébutien un manuscrito anotado y corregido del que realiza una copia²⁰. Al siguiente año, el distanciamiento entre ellos constituiría un nuevo revés para esta *bella durmiente*. *Germaine* de nuevo dormitará, esta vez en la biblioteca de Caen donde Trébutien era bibliotecario. En 1870, muere: el manuscrito desaparece, salvándose la copia. Por aquel entonces, la revista *Gil Blas* le reclama un texto a su autor de éxito del momento cuya *Histoire sans nom* acaba de publicar. Louise, sobrina de Trébutien, le devuelve a Barbey los dos tomos manuscritos y caligrafados por su tío, entre 1857 y 1858. Esta copia habría sido, según Eugène Grelé (1904: 594-601), el texto que el autor revisara pacientemente para actualizarlo, para matizar el ardor de las juveniles heridas con una visión más acerada de la naturaleza humana, y menos condescendiente con los fantasiosos delirios del dolor, o simplemente para restablecer el orden real o pseudobiográfico del relato.

Frente a la tesis de Grelé, el manuscrito del Museo de Saint-Sauveur-le-Vicomte sería un original previo al texto de 1883 que Trébutien habría custodiado hasta su distanciamiento con Barbey (Artur y De Beaulieu, 1935: 16). Estos estudio-

¹⁷ Existió un manuscrito y se conservan los estudios sobre variantes de 1833 y correcciones de 1845 (Artur y De Beaulieu, 1935: 13-142; Barbey, 2009: II, 1378-1421; Grelé, 1904: 594-601; Nemer, 1986: 33-69).

¹⁸ «Me voilà donc en quête d'un éditeur et je suis mal à propre à la chose, car les relations d'affaires coûtent un peu à la hauteur de mes instincts» (Barbey, 1985 : I, 137).

¹⁹ Así lo relata Barbey a su amigo Trébutien, un miércoles 30 de diciembre de 1835, soñando con ingresar en la nómina de los autores de la prestigiosa y tradicionalista *Revue des deux Mondes*. Pero Buloz rechazará frontalmente la obra (Barbey, 1985: I, 55).

²⁰ No faltan las menciones en su correspondencia con Trébutien: « Je vous demanderai pour moi une transcription de *Germaine*. J'ai le manuscrit original avec l'écriture du passé et il m'est impossible de me regarder sous cette effroyable écriture » (Barbey, 1927: IV, 155).

sos (Artur y De Beaulieu, 1935: 18-19) plantearon la existencia de dos manuscritos distintos, afirmando sin embargo que el manuscrito de Saint-Sauveur era el único auténtico, y confirmaron los tres estadios textuales de la obra, con sus títulos respectivos: *Germaine* (1835), *Germaine ou la pitié*, versión modificada (1837-1844), y *Ce qui ne meurt pas* (1883).

4. La fortuna editorial de *Ce qui ne meurt pas* (1835-1888)

Entre el texto de *Germaine* (1835) y la versión última de *Ce qui ne meurt pas* (1883), los estudios comparativos (Artur y De Beaulieu, 1935: 13-142; Barbey, 2009: II, 1378-1421; Grelé, 1904: 594-601; Nemer, 1986: 33-69) acreditan el concienzudo trabajo de corrección y revisión acometido por el autor, al tiempo que no incide en el proyecto inicial de Barbey, ni afecta la estructura del relato ni la esencia de los personajes ni la(s) historia(s): permanece su « idea » tal y como la expuso en el prefacio de 1835 (Barbey, 1895: 138-145) que no se publicó con su obra hasta el siglo XX (Barbey, 1927: II, 229-234; Barbey, 2009: II, 1369-1374). Su « tesis » se cifra en dos niveles esenciales: considera la escritura de la novela, como « la littérature des sociétés avancées » (Barbey, 2009: II, 1370); la historia de la piedad relata « la désolation des désolations » y la aniquilación de las almas rotas, como la única salvación (Barbey, 2009: II, 1374). En esta novela inmoral, violenta y delicada, amarga y refinada, Barbey destaca que « Ce qui est beau, ce qui est grand, ce qui impose, n'est pas ce qui agite et se tourmente, mais ce qui est calme et patient... [...] » (Barbey, 2009: II, 1373). El joven Barbey, si bien se equivocaba en ese prefacio de 1835 al negar las pasiones sobre las que no dejó de pensar y de escribir, sin embargo acertaba en la naturaleza de su obra, y sabía que Yseult no era el simple personaje de una novela: era una idea, una pregunta, un misterio (Anón., 1883c: [1]) y un destino que supo resolver desde la serenidad y la lentitud del tiempo.

Algunos estudiosos apuntan, para esta revisión, a motivos autobiográficos: una amante de cuarenta años, Louise la prima de Barbey, Maurice de Guérin, su amigo sería Allan...etc. (Barbey, 2009: II, 1367-1369; Bannour, 1986: 13-21). ¿Ejercicio de autocensura, de estilo, reescritura, experimento estético, simple revisión de autor, última oportunidad para un texto? Esta praxis de corrección refleja el paso natural del artista novel, y pletórico, al escritor afamado y experto. Empero, la ficción fría del mal que constituye una constante de su obra se despoja de la suerte de melancolía neoclásica, e instala el sentimiento trágico en una mirada nihilista, y contemporánea, a la par que religiosamente perturbadora.

Barbey d'Aurevilly tensa la pluma inflamada del joven Jules Barbey; serena su escritura limando prosopopeyas, en honor de la expresividad dramática. La tristeza fogosa de las primeras horas, no exentas de la influencia del momento de *Lelia* y de *Oberman*, se difumina radicalizando la tragedia aurevilliana del espanto. Precisa los diálogos para que se enfrenten figuras humanas de dolor, menos atribuladas y en-

claustradas en la palabra romántica y de mayor realismo en su vertiginoso declive. La obra ganaba en tensión dramática, en pesimismo y decrecía en artificiosidad. Barbey había madurado los cambios biográficos e incorporado sus reflexiones históricas, y su obra pudo así no envejecer.

Revisa las palabras, los paisajes, los espacios, los personajes, los retratos pero no muda sus almas. Germaine de Valombre se convierte en Yseult de Scudemor, Allen deviene Allan. Barbey simplifica la antítesis de Camille, matizando los contrastes, atenuando los efluvios románticos de la versión de 1835. El castillo de Saint-Pavin se convierte en el Castillo des Saules, erguido entre los paisajes de Normandía, ese lugar que es todos los lugares²¹. Los nuevos paisajes emergidos de las lánguidas marismas, se imponen bajo el trazo luminoso²² del pintor realista, no exento de un cierto pintoresquismo que reequilibra y armoniza los excesos aporéticos. Los paisajes nuevos a los que aludía Barbey han surgido de la relectura de un escritor que sabe que la pintura poderosa²³ ha pactado con la inteligencia estética, mostrando a los ojos de los hombres, sus obras y sus horrores.

Germaine, Germaine ou la pitié, Ce qui ne meurt pas: Barbey (1989: IX, 119) confirma su objeto literario a su amiga la Señora de Bouglon, y le confiesa en agosto de 1884 que las correcciones han fortalecido su libro, aliviándolo de las juveniles exageraciones. La retórica de la piedad se impone a la retórica del resto de las pasiones. El nihilismo de la naturaleza humana vertebró «Ce livre affreux du néant des passions» (Bonnefon, 1908: 117), cuya estructura simbólica nuclea la marmórea figura de Yseult de Scudemor, eje del discurso de lo inmaterial, y artífice del sueño edípico de los personajes y del delirio de Psique de Allan.

La sinuosa y larga historia material del libro situó a su autor (Barbey, 1989: IX, 119) en una posición significativa en relación a su texto hasta confesar lo irremediable en una carta a la baronesa de Bouglon (20 de agosto de 1884): «[...] ce livre que je ne peux pas ne pas aimer!». Al igual que el título, de nuevo una negación, doble, insertando el texto en una estructura de quiasmo. Procedimiento de belleza según Demóstenes, argumento dialéctico en el pensamiento deleuziano: en todo caso, Barbey d'Aurevilly se complacía en esta obra, como dios en sus criaturas, entre lo que es y lo que debe ser, entre «le reproche d'immoralité» y «la vertueuse indignation» (Barbey, 2009: II, 1374), y se resiste a sepultar su obra, que entrega a las disimetrías y ambivalencias de una escritura autocrática y antimoderna.

²¹ « En effet, il y a de toutes les contrées dans cette contrée » (Barbey, 2009: II, 1379).

²² Se le podría aplicar la misma reflexión que él utilizó para Péladan (1926: XIV) en su prefacio de *Le vice suprême*: «[...] le moraliste invincible et chrétien, est là toujours derrière le peintre et c'est lui qui éclaire le tableau...».

²³ «[...] les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez morale quand elle est tragique et qu'elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace. Il n'y a d'immoral que les Impassibles et les Ricaneurs», in « Notice », *Les Diaboliques* (Barbey, 2009: II, 1290).

Este primigenio y sin embargo pretérito proyecto literario, revisado y actualizado, fue irregularmente valorado por la crítica (Barbey, 2009: II, 1377-1378). No agradó a todos, pero a muchos fascinó. Así para Octave Mirbeau (1927: 75-78), Barbey, escritor ajeno al clientelismo, firma una admirable novela, que salva la literatura del tiempo desvaído en el *boudoir*. Para Léon Bloy (1884: 130), Barbey ha escrito la historia dantesca de las pasiones humanas y las pasiones sagradas, prostituidas en nombre del amor y de la piedad. Édouard Drumont (1884: 78) elogia la última obra de Barbey, salvajemente fuerte, de dudosa moralidad, de una poderosa y antigua belleza en cuyo molde el maestro ha cincelada a sus estatuas vivas, lujuriosas, y frías, compasivas, sin más. Próximo a Barbey a pesar de sus irreverencias históricas y religiosas y de la figura de *Pascal*, Ernest Havet insiste asimismo en una visión maniquea de la obra: la forma portentosa envuelve según él una tesis inaceptable que atribuye a la piedad divina la causa de la degradación humana (Grelé, 1902: 376-377).

Empero el gravoso itinerario editorial de *Ce qui ne meurt pas* y la fortuna crítica de Barbey contrastan singularmente con la historia de su recepción en España que resultó contemporánea (Barbey, 1884b) de la publicación del autor (Barbey, 1884a).

5. La recepción de Barbey en España

Una carta a Octave Uzanne, en marzo de 1884 daba cuenta de la decepción de Barbey (1989: IX, 109) ante « ce diable de livre qui obtient présentement le plus beau succès de silence que j'aie jamais obtenu ». Conocedora del proyecto de la revista *Gil Blas* y del cambio de título (Barbey, 1978: 103), el 17 de junio de 1884, la baronesa de Bouglon²⁴, ese ángel blanco no tan mojigato, y dotado de un fino sentido crítico siempre presto a suavizar la obra de Barbey, le escribe para elogiar su novela en principio leída con reservas por mor de « ce jeune homme qui possède et la mère et la fille » (Barbey, 1978: 13 y 169). El 20 de agosto de 1884, Barbey (1989: IX, 118-119) respondía a los elogios de su buena amiga en una carta que proporciona elementos claves para nuestro particular asunto de la recepción:

Never More À Madame de Bouglon
Paris, mercredi 20 août 1884
Ma chère âme, un peu trop muette,
[...] Je vous ai envoyé des journaux dont les éloges me sont indifférents, mais j'ai eu de vous sur *Ce qui ne meurt pas* une lettre qui m'a remis le cœur à sa place. J'avais, en vous l'envoyant, si peur de vous déplaire, avec ce livre que je ne peux pas ne pas aimer! Corrigé, amélioré, creusé *avec des paysages nouveaux*, il me fait l'effet d'être un livre *fort* dans lequel j'ai enlevé les *outrances de la jeunesse* qu'on y sentait trop. J'ose

²⁴ Conoce a Françoise Émile de Sommervogel, baronesa de Bouglon, en 1851, y nunca le confesará su nueva relación con Louise Read a quien conoce en 1888.

croire que plus vous le lirez, plus il vous paraîtra... ce qu'il est, et plus vos préjugés tomberont, s'il vous en reste encore. Ce livre, comme tout ce que j'écris attend quelque temps son succès, attendra peut-être le sien. Il n'est pas dans le *ton* des livres actuels, tous, basement obscènes, au premier degré. Moi, les passions que je peins peuvent être coupables et même criminelles, mais elles ne descendent pas jusqu'à la boue, comme par exemple la *Sapho* de Daudet qui a le succès de vente le plus prodigieux et que je ne voudrais pas au même prix, c'est-à-dire au prix de l'avoir faite.

Le mot de noblesse, - ce mot qui fait toujours venir les larmes aux yeux, - écrit pas vous, la plus noble des femmes, - a tout couvert de vos observations et de vos réticences délicates sur mon livre, - et m'a rendu fier et heureux.

Un détail, qui m'a surpris et qui *ne vous déplaira pas*, c'est que *Ce qui ne meurt pas* a été déjà traduit en espagnol, *et même que j'en ai reçu le prix*. [...]

Si vous m'aimez toujours, écrivez-moi un peu. J'ai soif de vos lettres.

Votre chevalier de Malte. Bâbe

Ce qui ne meurt pas, envuelto entre silencios y elogios, reafirmaba al autor en su proyecto aristocrático de escritura de las pasiones y sus violencias, su fuerza trágica, sin concesión a la vulgaridad. En realidad, Barbey combinaba el deseo inmaterial de un misticismo estético que basaba en la materialidad de los deseos, la energía de lo sacrílego, sin contravenir la exquisitez del mal. Por otra parte, confirmaba la existencia de una traducción española contemporánea del original.

Esta traducción de 1884 indicaba la presencia de Barbey en España, al tiempo que se consolidaba la recepción de los autores contemporáneos franceses, especialmente entre los autores de la Generación del 98, y del Modernismo. Barbey no faltó a la cita, y así lo certifica la suma de registros que revelan la prensa española y la alta cultura del tiempo. Azorín, Benavente, Clarín, Galdós, Gómez de la Serna, Pardo Bazán, Unamuno, Valera, o Valle Inclán (Bueno Alonso, 2010: 98-99; Ramírez Gómez, 2013: 637-640), como es sabido, se interesarán por nuestro autor, y no siempre con beneplácito. Pardo Bazán (1911a: 39) lo comparará con Stendhal, « precursor de tantas direcciones literarias, lo fue de Barbey d'Aureville, otro viejo verde y lechuguino ». Este juicio de valor contrasta con su idea del altivo ultramoderno e insigne periodista y polemista (Pardo Bazán, 1911b: 197) de acusados cambios ideológicos, religiosos y estéticos, fluctuantes entre un frágil republicanismo y la « devoción » aristocrática, un insípido ateísmo y la ardiente religiosidad. Mas en el ámbito de la literatura, este corifeo de ninguna escuela las precedió todas (realismo, psicologismo, naturalismo, neoromanticismo), destacando Pardo Bazán (1911b: 198) sus obras más

conocidas: *El Dandismo*, *La Embrujada* y *El Caballero des Touches*, *Una Querida anti-gua*, *Un Cura casado*, sin referencia alguna a *Ce qui ne meurt pas*. La notoriedad europea del artista se combinaba con su elitismo, y cierta fascinación «visible en bastantes escritores, y alguno de ellos de primera línea, Valle Inclán, por ejemplo?» (Pardo Bazán, 1911b: 198).

En efecto, Valle-Inclán lee al Maestro Barbey d'Aureville, e incluso incorpora sus textos a su obra. Práctica de la literatura en la literatura (Anderson Imbert, 2007: 1609-1623; Núñez Sabaris, 2005: 172-173 y 188) a la que también recurre Barbey con su sistema de referencias. Estos códigos intertextuales y metaliterarios se inscriben en *Ce qui ne meurt pas*, obra que convirtió en objeto literario en *La Generala*: Sandoval entretiene a Currita con « un libro sobre la compasión » del cual hizo grandes elogios. Era *Lo que no muere*²⁵ del «célebre Barbey d'Aureville» (Valle-Inclán, 1895: 168). Más tarde, en *Sonatas de estíos*, de nuevo alude al escritor, «su noble amigo Barbey d'Aureville» (Valle-Inclán, [1913]: 80). Presencia e influencia que advirtió Maeztu (1902: 9-10) «en el amor a los gestos olímpicos y a los temas diabólicos». La materia diabólica, la decadencia y las perversiones se constituyen ineludiblemente como una tópica de este autor, en Francia y en España, en las postrimerías decimonónicas. La nueva centuria prorroga esta percepción, y Unamuno (2012: 148-150) convertido en su lector ocasional, se referirá también al «truculento Barbey» en una carta (nº 115) de 24 de octubre de 1925. Azorín (1905: 4), por su parte, incluye a Barbey en la nómina de los autores poco citados en la prensa pero representativos al cabo de los que «polarizan en un secreto e instintivo movimiento todos los espíritus selectos».

6. Barbey y sus obras en la prensa española

Sin embargo, la significativa presencia de Barbey d'Aureville en la prensa española se confirma en los periódicos madrileños y catalanes, y, por consiguiente, se valida una de las vías naturales de su recepción en España, especialmente entre la mitad del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX. Periódicos de distintos signos ideológicos, diversas corrientes políticas y múltiples géneros dan buena cuenta de la figura de Barbey, como periodista, escritor, crítico, sin descuidar al pensador heterodoxo, y al historiador de la sociedad contemporánea, para él nefastamente moderna.

A partir de mediados de la centuria, la prensa mostró ciertos vértices de esta singular personalidad de las letras francesas, a través de algunas de sus controversias en Francia o temas preferentes del autor que son recogidos y comentados desde la primera polémica sobre su sátira de los académicos (Anón., 1863: [2]), las tensas relaciones con Baudelaire (Clarín, 1887: 622), Zola o Flaubert (Mirbeau, 1882: 3), sus jurados enemigos, o sus irreverentes posiciones ideológicas, entre otras, frente a «Una

²⁵ Señala X. Núñez Sabaris (2005: 173) que en la edición de 1892, publicada en *El Universal* de Méjico, la obra elegida fue *Las Diabólicas*.

Defensora de los derechos de la mujer» (Anón., 1894: [4]), en relación al héroe inmortal, «Cristóbal Colón» (Piéchaud de Combelle, 1891: 2) y a la propia figura de Cristo²⁶ –quien representa, según Barbey (2009: II, 1373), junto con Sócrates «les deux plus belles têtes de l'histoire du monde». Se constituye una suerte de «materia Barbey», que proveen su eclecticismo artístico, su extravagancia en los lenguajes literarios y críticos, así como sus múltiples polémicas, que se declinan siguiendo algunos de estos núcleos temáticos: el teatro, el dandismo, el diablismo (Guerra, 1902: [1-2]), su versátil catolicismo²⁷, el «antifeminismo» o «misoginismo» (Guerra, 1909: 191), el discurso antimoderno, la filosofía y la crítica (García Ladevese, 1887: [2]), incluso su gata *Démonette* (Burgos, 1923: [5]). Temas recurrentes en artículos, crónicas, reseñas y columnas de opinión que firman autores españoles (Araujo, Benavente, Cansino Assens, Cañete, Clarín, Gimeno Flaquer, Insúa, Rafael M. De Labra, Maetzu, Opisso, Pardo Bazán, Ruíz de Cerro, etc.) y críticos franceses (Bourget, Mirabeau). Coincidieron a veces en la versatilidad de este autor y en su enérgico perfil de hombre de letras. En todo caso, Barbey destacó tanto en la formulación del pensamiento reaccionario del siglo XIX como eficaz resulta en sus polémicas y relevante en su contribución al discurso de las ideologías fuertes contemporáneas. Naturalmente sus obras desarrollan, matizan, amplían estos ejes de reflexión y de ficción.

La concentración de citas en la prensa relativas a Barbey y a sus obras coincide con la mayor y mejor circulación de sus textos, originales y traducidos (*Les Bas Bleus*, *Las Diabólicas*, *la Hechizada*, *La Dicha en el crimen*, *El Amor imposible*, *Brummel*, *Lo que no muere*, *El Cabecilla Destuches*, *Los Profetas del pasado*, *Una historia sin nombre*, *Les Ridicules du temps*, *Le théâtre contemporain*), propiciada tanto por las referencias bibliográficas (reseñas, catálogos de librería y editoriales, secciones de libros) como por la publicación de las traducciones de sus obras, inaugurándose justo en 1884, con la que sería la primera traducción del autor, correspondiente a *Ce qui ne meurt pas*.

Por otra parte, la longevidad del artista sitúa al autor respecto a dos acontecimientos biográficos mayores en un mismo segmento temporal: de tal suerte que la exigua diferencia de tiempo entre su obituario (1898) y el centenario de su nacimiento (1908) contribuye a mantener el interés por el autor: para contar anécdotas, para elogiar o condenar, alabando al genial artista, o denostándolo como es el caso del virulento artículo de Fray Cándil (1908: 5) asemejando la caballerosidad de Barbey

²⁶ «Ya dijo Barbey d'Aurevilly que si Cristo no hubiera sido Dios, como hombre le hubiera faltado carácter. Y no se tome a impiedad la cita ni la observación, porque sabido es que Barbey d'Aurevilly era un católico intransigente; tan católico y tan intransigente, por lo menos, como Maura, y como él también autor de *Las Diabólicas*, porque más diabólicas que las últimas elecciones y las que nos prepara –se prepara, mejor dicho– don Antonio, ni las de Barbey ni las del mismo diablo» señala Benavente (1907: [5]) al comparar su intransigencia y diabólica empresa con la de Maura.

²⁷ A este respecto, abundan los ejemplos que recogen esta opinión generalizada según la cual Barbey es «un espíritu católico exagerado y terrible como lo demuestra *Los profetas del pasado*, en que hizo la apología de la Inquisición y se declaró partidario del derecho divino» (Anón., 1889: [3]).

con la hidalguía de Valle-Inclán, ambos prosistas de la tradición, pero que Pemartin (1934: 1137-1138), frente a Maetzu, al enjuiciar la Generación del 98, no dudó en presentar al discípulo como «ese malo y pretencioso imitador de Barbey d'Aureville» acusándolo otros de plagio (Anón., 1924: [10]).

Sin duda, la prensa española, a partir de los años 1850-60, no descuidó a Barbey, desde las primeras menciones al joven periodista de *Réveil*, dispuesto a combatir la decadencia literaria francesa (García Sierra, 1858: 1-2), hasta las polémicas sobre su acerada crítica a la «literatura escénica» (Cañete, 1890: 54) suscitadas por su condena al teatro moderno, «esa plaga de Egipto» (Cañete, 1889: 382), sin olvidar, la recomendación de sus novelas, o la publicación de algunas de sus obras²⁸. Este ideólogo de un catolicismo ostentoso, e inquietante, precursor de la literatura macabra de la era contemporánea (Abril, [1913]: 234), duro en sus juicios literarios e intransigente en las reflexiones morales, ciertamente misógino *ma non troppo*, como Rachilde soñando ser una de sus diabólicas, según la insigne Colombine (Burgos, 1930: 12), y venerado, entre otros, por Gómez de la Serna (Ramírez Gómez, 2013: 637-640). Por otro lado, conforme avanza el siglo, la actualidad de Barbey polariza su figura en el discurso del mal y del satanismo *fin de siècle*, asociando su nombre a unas «Evas soñadas» (De Hoyo y Vinent, 1917: [18]), envueltas entonces en las pieles modernas de los años veinte, postergadas las «Evas-panteras o Evas-Serpientes» (Anón., 1908: [3]) de almas demoniacas y piel de ángel. En cuanto al dandismo, la mundana desenvoltura aligerada de requisitos intelectuales, ha descodificado el alma aristocrática del dandi aurevilliano (Barbey, 2009: II, 694) que expresaba una postura antimoderna, su desdén ante el progreso y un refinado desprecio de la sociedad burguesa, escapada de las reglas caducas y de los agotados valores del Antiguo Régimen. Barbey y su pulso a la modernidad se desvanecían para un sector de la prensa española en las primeras horas del siglo XX, apareciendo en su lugar el autor en una pose simplificada y superficial de legitimista recalcitrante.

7. Recepción de la traducción *Lo que no muere*

Nuevamente la prensa proporciona la primera noticia relativa a la novela *Lo que no muere*, traducida y versionada por Ricardo Pérez, e impresa en Madrid por Antonio Pérez Dubrull. Este tomo *in 8º* de 495 páginas pertenece a la Biblioteca de «El Cosmos Editorial» con sede, en Madrid, en el número 21 de la calle Montera, cuya creación significó un acontecimiento en la vida cultural y literaria de la época.

²⁸ *El Cabecilla Destuches* es una de las obras con mayor presencia en la prensa española decimonónica: *La España Moderna* (1891), *La Época* (1891), *El Aralar* (1895).

La prensa madrileña y de provincias del momento recogió ampliamente este evento. El empresario, editor y traductor Miguel Bala y García²⁹, inauguraba la nueva tienda-librería el martes 6 de noviembre de 1883³⁰. Dos meses después, fundaba el periódico ilustrado *El Cosmos*, de publicación mensual y para suscriptores, y convertido en el órgano de la casa editorial a partir de enero de 1884³¹. Este proyecto editorial y empresarial significaba en el panorama editorial finisecular español (Botrel, 1989: 89-100) una real política cultural de las letras y de las ciencias (Araujo, 1888: 222-232), de vocación nacional e internacional propiciada por los autores y las corresponsalías (Madrid, Provincia, Ultramar y Extranjero), activando «el movimiento bibliográfico tan escaso hasta hace poco» (Anón., 1884g: 4595) gestionando un mercado transnacional de lecturas cifrado como sigue:

[...] dos novelas mensuales, por quincena, admitiéndose suscripciones, tomos de 400 o 500 páginas a 2 pesetas 50 céntimos, escogidas entre las mejores que vean la luz pública en Francia, Inglaterra, Italia y Portugal, y alternadas con las de nuestros mejores escritores. [...] reunirán las mejores condiciones de moralidad, instrucción e interés dramático, al alcance de todas las inteligencias [...] (Barbey, 1884b: [498]).

Bala se proponía «dar un gran impulso a la publicación de obras literarias y científicas, tanto españolas como extranjeras» (Anón., 1883a: [3]). Los autores españoles y sus obras (Cánovas del Castillo, Canizo, Cubas, J. de La Cerda, López Guijarro, Ortega Munilla, Ossorio y Bernard, Soles Eguilaz, Trueba, Vega, Vascano) se diluyen ante la mayoría y la fama de los títulos y los autores franceses³² (Balzac, Belot, Bourget, Claretie, Charcot, Delpit, Dumas, Erckman-Chatrion, Gaboriau, Gautier, Hoffman, Houssaye, Loti, Ohnet, Rivière, Sainville, Sand, Zola, etc.), y el nutrido elenco de traductores: un Aprendiz estilista, C. B. Figueredo, Miguel Bala, Canillo y Barron, J. J. de la Cerda, C. Frontauro, T. de la P. Belmonte, J. (García) Balmaseda, H. Giner de la Rosa, R. de Hinojosa, A. de Luque, F. de Madrazo, E. Martínez, F. de Madrazo, A. Mora, C. Nésgra, C. de Ochoa, E. de Ochoa, J. Olave, un Redactor de *El Cosmos*, F. Sáez de Melgar, P. San Roman, P. Sañudo Autran, A. Sendras Burín, J. Tadince, F. del Valle, A. Váscano, etc.

²⁹ Fallece el sábado 26 de diciembre de 1896. *La Época* señala que fue el «que tanto contribuyó a popularizar en España las producciones de Zola y de Herculano, y de otros notables escritores franceses y portugueses» (Anón., 1896: [3]).

³⁰ El editor Mariano Núñez Semper adquiere en 1900 todas las obras del catálogo de «El Cosmos Editorial» (Anón., 1900: [3]).

³¹ Miguel Bala funda el periódico ilustrado *El Cosmos*, de publicación mensual y para suscriptores, a partir de enero de 1884 como órgano de la editorial «El Cosmos Editorial» (A., 1884: 12).

³² Constituye junto con las *Cartas Españolas*, *España Moderna*, *Arte y Letras*, entre otros periódicos, algunos de los reservorios privilegiados para los textos franceses.

El Liberal, como la mayoría de periódicos, reconoce «la vertiginosa actividad, la puntualidad y la exactitud» (Anón., 1883d: [3]) de la empresa editorial de *El Cosmos* (dos novelas mensuales los días 1º y 16 de cada mes), se elogia incluso su capacidad «altamente civilizadora y moral»³³ y se celebra a menudo tanto su selección de títulos como el acierto y la corrección de las traducciones al tiempo que no tarda en surgir la cuestión de la necesidad de «españolizar» el catálogo de títulos y de incluir a (mejores) autores españoles (Anón., 1883d: [3]) ante la escasa calidad de las obras originales³⁴. A este asunto se vincula la problemática de la traducción, dado que la mayoría son novelas traducidas, y en especial de autores franceses, siempre de dudosa moralidad para algunos sectores.

La sociedad española decimonónica consumía libros foráneos, y discutía acerca de la materia de España. Por ello, esta polémica en términos de autores nacionales se cruza con una reflexión sobre la traducción que entrevera la historia de esta editorial desembocando en una reflexión política y cultural crítica tanto en relación a la pobreza narrativa de los autores españoles, como al fácil recurso por defecto a las traducciones de autores extranjeros, de variable calidad e interés, tanto de las traducciones como de los propios textos elegidos (S.L.M, 1884: [3]). Subyacía el problema insoluble de la calidad de originales y de traducciones, y la cuestión de la «novela nacional» postergada ante los «textos extranjeros»: el pleito ruidoso de Fray Gerundio volvía a ser invocado³⁵.

«El Cosmos Editorial» y su revista *El Cosmos* se convertían en la diana de elogios y méritos, críticas y condenas en torno a una cuestión ideológica (españolidad, Europa), asociada a una cuestión cultural (literatura, traducción), cifrada en términos morales. La censura se ejecutaba una vez más con la voz dudosamente autorizada de los censores de la conciencia espiritual. La prensa católica tachó de «novelas inmorales» (Anón., 1884a: 3) esta producción publicada en «El Cosmos Editorial»³⁶, y por otra parte, la reivindicación de una literatura española (Botrel, 2010: 27-40) surgía como una denuncia del «furor tradu[c]toresco» español (La Baronesa de Barbadillo, 1831: 186), ante el «peso de esa terrible plaga infectante de asquerosas traducciones, como *El Cosmos*, de Madrid, y Tasso, de Barcelona» (Martínez Barrionuevo, 1888: 730). En este caso, Martínez Barrionuevo (1888: 730) nombra directamente a los Goncourt y a Barbey d'Aurevilly.

³³ «El pensamiento que preside a «El Cosmos Editorial» se presenta como altamente civilizador dentro de la moral más estricta y trascendental sin necesidad de descender al abismo de un cínico realismo, cubierto con la dorada mortaja de flores poéticas» (Anón., 1884d: 3).

³⁴ Paradoja que se ilustra como sigue: «[...] Forzoso es convenir en que esta empresa anda mucho más acertada en la elección de las traducciones, que en la aceptación de obras originales [...]» (S. L. M., 1884: [3]).

³⁵ «[...] ¡Así se encuentra nuestra novela nacional!» (Anón., 1883b: [3]).

³⁶ Ver la polémica entre varios diarios en torno a «El Cosmos Editorial», recogida por el diario católico de Palma, *El Áncora* (Anón., 1884abc).

Los sonoros apellidos del escritor normando se estampaban en el catálogo de «El Cosmos Editorial», ingresando por vez primera en el panorama editorial español. Hasta el momento, Barbey era un escritor citado, y leído, pero no se había producido en el circuito de los libros en español. Curiosamente la elección recae en *Ce qui ne meurt pas*, una de sus obras menos conocidas en Francia, y en principio, no referenciada en España hasta estas fechas.

Precedida por la «versión castellana» de José Olave *Lise Fleuron* (J. Ohnet), por la «traducción directa» de los *Cuentos* escogidos de Balzac, Hoffmann, Karr, Coppée y otros, por la novela *Justicia y Providencia* de L. del Cañizo y *Agnes* de S. Arambilet, y seguida en septiembre por la traducción de la *Virgen de Belem* del publicista francés Fortunio, vertida al castellano por C. B. Figueredo, y por la obra de la quincena, *El gran problema* de J. de la Cerda, «El Cosmos Editorial» publica en julio de 1884 *Lo que no muere*, en principio, la primera de las obras de Barbey publicadas en España (Botrel, 1989: 89-100). *La España Moderna* (editorial y revista) incluiría a Barbey en sus fondos a partir de 1890, al igual que *La Época* y otros periódicos publicarán por entrega algunas de sus obras³⁷.

En junio de 1884, en el número 6 de «El Cosmos Editorial», se anuncia la próxima publicación del 16 de julio de *Lo que no muere*. El 13 de julio, *El Liberal* refiere de nuevo esta próxima publicación «cumpliendo así “El Cosmos Editorial” su compromiso de publicar la obra de la quincena» (Anón., 1884l: [3]). Una vez publicada, las reacciones son inmediatas. La prensa multiplica las referencias reseñando simplemente los juicios favorables y las críticas, que son menos: «interesantísimo argumento» (Anón., 1884k: [3]; Rosell, 1884: [1]; Anón., 1884i: [3]); «vivísimo interés del asunto, su bien tramada acción y sus conmovedoras situaciones» (Anón., 1884h: [4]); «vigor dramático, acción animadísima y de un género tan ameno e instructivo [...]» (Anón., 1884g: 4595); «paisajes que seducen [...] e imágenes llenas de poesía y de sentimiento» (Anón., 1884f: [3]). Los comentarios algo cándidos se completan con algunas valoraciones morales, no condenatorias, ajustadas a una lectura más precisa del texto —«asunto muy atrevido», «apartado de su género» (Anón., 1884f: [3]), «expresión valiente, y talentoso», «nada moral en muchas escenas» (Anón., 1884j: 4), y especialmente relacionadas con el ideario de la editorial, e incluso con la moral imperante³⁸. Este carácter heterodoxo se extiende a otras reseñas que más precisamente tratan esta obra «de gran popularidad en Francia» (Anón., 1884h: [4]) y la señalan pues como una de las más apreciables novelas de Barbey traducidas al español.

³⁷ *La España Moderna*, *Arte y Letras*, *El Cosmos*, entre otras, son algunas de las revistas españolas del siglo XIX que fomentan los textos traducidos y la literatura europea. Por otra parte, *La España Moderna* presenta un proyecto editorial parecido al de «El Cosmos Editorial» a partir de 1889.

³⁸ A este respecto plantea Botrel (1988: 195) cómo «El Cosmos Editorial» impreso por Dubrull, el impresor católico, acepta estampar tantas obras condenadas por la iglesia.

La revista de la editorial, *El Cosmos*, siguiendo el protocolo de su sello, reseña la publicación quincenal, antes, durante y después. En realidad hasta bien entrado el siglo XX, la prensa española cita esta obra, esencialmente a efectos publicitarios. La primera referencia data pues de junio de 1884, anunciando la próxima publicación para el 16 de julio. El número 10 de octubre sigue publicitando la novela escrita en francés por Barbey d'Aurevilly, creador de «tipos pintados de mano maestra, pasajes que seducen por su poesía y colorido, escenas presentadas con gran arte, e imágenes llenas de pasión y sentimiento»³⁹. La vaguedad de este comentario contrasta con las dos reseñas que el número 8 de agosto de 1884 de *El Cosmos* incluyó en la rúbrica «Juicio de la prensa sobre la obra», correspondientes a las dos reseñas vertidas respectivamente en *El Liberal*, el 19 de julio (Anón., 1884m: [3]) y en *El Porvenir*, el 27 de julio. En el centro del artículo, portica los comentarios, la imagen de la portada del libro que representa una de las escenas centrales del drama, y el punto de inflexión de la obra, con una leyenda a pie de imagen solo impresa en la ilustración de la revista: «Lo adivino todo (dijo en voz baja y lenta): amas a Allan» (Barbey, 1884b: 383). Estas reseñas consignan juicios críticos más acordes con la escritura aurevilliana. A estos comentarios, se puede sumar otra pequeña crítica similar del *Diario oficial de avisos de Madrid* del 25 de julio de 1884 (Anón., 1884f: [3]).

Aquellas dos primeras críticas subrayan la falta de relación temática y poética con la novela costumbrista del tiempo, enjuiciada desde el relato audaz de las emociones, y unas descripciones eficaces de los paisajes oceánicos (Anón., 1884l: [3]). *Lo que no muere* se sitúa al margen del canon folletinesco español al uso. En realidad «Las escenas que pasan de castaño oscuro» y «de subido color» (Botrel, 1982:119-176; 1988: 195-196) se corresponden en la novela original con la escenografía de la fascinación por la muerte y la decadencia. En la historia de los seres que anima Barbey, tres únicos y singulares personajes, no surge el destello de melancolía de aderezo romántico, ni siquiera el aura del *spleen*, ni tampoco la tediosa provincia flaubertiana donde palpita «la femme médiocre des vieilles civilisations» (Barbey, 1865: 61-76)⁴⁰. En Barbey, reinan la violenta voluntad de la destrucción y la razón íntima del sufrimiento, servidora de la desolación del alma que edifica la piedad. André Breton (1953: 53) aludía a la resistencia de Barbey d'Aurevilly a la atonía general ahuyentando «les fauves de l'ennui». En efecto, las tristes criaturas que vagan por amores y desdenes, piedad y falta de piedad, por los paisajes italianos y normandos, son figuras crepusculares rotas de modernidad. No habitan los espacios empequeñecidos de la burguesía del desencanto de la Francia finisecular, y aún menos se pueden trasladar a la no menos convulsa sociedad de la España de aquellos tiempos. No es una cuestión

³⁹ Agradecemos al profesor Botrel el dato referido a este número de *El Cosmos*.

⁴⁰ Este capítulo «M. Gustave Flaubert» corresponde al artículo de Barbey d'Aurevilly «Bibliographie : *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert», publicado originariamente en *Le Pays* del 6 de octubre 1857.

de «aburrimiento» burgués sino la desesperanza de la grandeza destruida, la desafección del ser en la Historia. Una página de historia en una página de literatura: Barbey se duele de la decadencia de la Francia moderna. Así, nada permanece, y nada muere en las noches y en los días de la Condesa de Scudemor, ni la piedad, ni la fría pasión abismal. No es de extrañar, que *El Porvenir* y *El Liberal* recurran a la cita del mismo fragmento de la novela relativo a la historia del loco enamorado de la espada (Barbey, 1884b: 217)⁴¹ cuya daga clavó en su ser, en su desesperanza.

Sin duda la reseña de *El Porvenir* subraya justamente la profundidad y la radicalidad del tratado de las pasiones que Barbey conjuga con el enérgico y, en ocasiones, pascaliano, relato del alma que hilvana la trama amorosa entre Allan, Yseult de Scudemor y Camille, y el drama existencial. Asimismo completa la idea del *écart* a partir de la idea recurrente del «atrevimiento»⁴²: «las atrevidas disertaciones», «el atrevimiento de sus afirmaciones obra las manifestaciones del amor» (Anón., 1884e: [3-4]). Estos comentarios aluden tímidamente al discurso y a la reflexión que Barbey plantea en términos radicales en su obra y que el traductor ha convertido en una osadía soportable para el lector de la España finisecular, enmascarando la radicalidad aurevilliana de la pasión y su energía destructiva, para los hombres y ante Dios.

Por último, siguiendo la tendencia habitual de las crónicas bibliográficas de la «versión castellana», la traducción no suscitó objeción formal alguna, y concertó elogios varios: «estilo galano» (Anón., 1884f: [3]), «brillantez extraordinaria y estilo elocuentísimo», «versión primorosa» (Anón., 1884l: [3]), «versión fielmente hecha en claro y correcto estilo castellano» (Anón., 1884f: [3]), «merecedora de aplauso» (Anón., 1884e: [3]), «excelente estilo» (Anón., 1884k: [3]). Resulta imposible encontrar a este respecto ningún juicio discordante. Sin embargo, la traducción no resulta del todo fiel, ni del todo primorosa, ni el estilo es siempre claro. Sin duda, Ricardo Pérez logra versionar adecuadamente la novela de Barbey d'Aureville, predominando en ello, una poética de la modulación que conlleva una cierta alteración de determinados niveles del texto y de sus discursos, incidiendo en la parte reflexiva y simbólica.

8. De la novela trágica de Barbey al melodrama del traductor

Si la obra se aparta del género folletinesco, y también de la línea editorial, como indican las reseñas, también la traducción se aparta del texto original, con las correspondientes consecuencias en los distintos niveles de la escritura, del discurso, y de la historia. El texto se aproxima en ocasiones al género que está en el extremo de lo que es el proyecto de Barbey. Para el escritor (Barbey, 1891: 95-106) los traductores

⁴¹ La imagen de la mujer-espada, mujer-serpiente, es recurrente en su obra (Bouloumié y Béhar, 2001: 112-113).

⁴² En su tratado del *Dandismo*, Barbey (2009: II, 689) alude a la figura del *oseur*: «Tout Dandy est un *oseur*, mais un *oseur* qui a du tact qui s'arrête à temps et qui trouve, entre l'originalité et l'excentricité, le fameux point d'intersection de Pascal».

eran «[...] les Pygmalions des statues dont ils prennent l'empreinte». En este sentido, Ricardo Pérez fue un notable recaudador de huellas. El traductor transforma la novela que su autor configuró como una suma condenatoria de las pasiones, en un relato melodramático, cercano a la novela popular, ignorando probablemente que Barbey (1968: 33) despreciaba lo melodramático.

En el prefacio de la traducción de *Hamlet*, Gide (1946: 9-10) sentenciaba que toda traducción principia donde termina la exactitud de las versiones anteriores, basada en un trabajo extenuante para convertir el acto de traducir en el arte de la escritura, siendo requisito único: «ne rien perdre»⁴³. Ricardo Pérez no podría compartir esta idea, en una parte, por ser el primero en traducir esta obra; y por otra, porque en su traducción, pierde y elimina escritura original. Pues no se trata de un simple ejercicio de reproducir con fidelidad las formas originales, o del pensamiento, sino de acatar la voluntad de aprehender lo que Gide (1946: 10) denomina el «essor de la pensée». Rapto del pensamiento que las *belles infidèles* de Ricardo Pérez, muchas y variadas, solo benefician la duda por cuanto en su «versión castellana» han mediado las horcas caudinas del traductor⁴⁴ cuyo texto resultante ofrece un estadio intermedio, una suerte de pasaje, entre el original y la versión.

El concepto de «pasaje» debe adscribirse, por una parte, al ámbito de la estilística comparada (Vinay y Darbelnet, 1977: 12) y por otra, se relaciona con el sentido benjaminiano de la traducción. En efecto, su idea de «traductibilidad» frente a «traducibilidad», conlleva la transformación del texto traducido como avatar y posibilidad infinita de ser en la historia (Benjamin, 2000: I, 246-247), en tanto una traducción puede acercarse a la relación íntima entre las lenguas (Benjamin, 2000: I, 248), sin que ello signifique establecer una similitud entre ellas, sino captar la revelación de los textos en los textos, cumpliéndose así la extrañeza de las lenguas, y añadamos, de las escrituras y sus producciones simbólicas. En este sentido, supera el simple binomio de fidelidad y restitución, apuntando hacia la creación de una interlinearidad, portadora en esencia de la textualidad primera, del arquetipo o motivo esencial (Benjamin, 2000: I, 262) que conforma además el aura de la obra de arte (Benjamin, 2000: III, 74-78). Ello significa potenciar los textos, poder reactivar, en todo caso, la obra, aunque sea parcialmente, en distintas economías políticas y literarias. La «traductibilidad» garantiza de este modo la «reproductibilidad» (Benjamin 2000: III, 67-113) del texto en el orden estético e histórico, con las discontinuidades y variabilidades que el escritor transcribe o inventa, aliena o elimina, usurpador de formas, inventor de otras,

⁴³ «Mais il s'agit précisément de ne rien perdre, ni pied, ni aile, ni raison, ni rime (ou rythme), ni logique et ni poésie ; or cela reste d'une difficulté qui souvent paraît insurmontable ; mais il faut s'en tirer [...]» (Gide, 1946: 10).

⁴⁴ Italo Calvino usa la expresión en su carta *Sul tradurre* (2011: 45[49]55). Se publica conjuntamente con su conferencia en Roma (4 de junio 1982) donde acierta al afirmar que «Tradurre è il vero modo di leggere un testo» (Calvino, 2011: 78-84).

autorizando siempre repeticiones virtuales y venideras. La traducción activa la obra original en todos sus procesos, tanto materiales como simbólicos.

Goethe (1883: I, 737) señaló también esta idea de «interlinearidad» como agente textual que implementa cauces para entender la obra original y aproximarse más precisamente al texto primitivo. Este idea de Goethe a quien Barbey despreció calificándolo precisamente de «chiffonnier poétique»⁴⁵ y de «traducteur et remanieur» (Barbey, 1968: 8 y 49), no dista de la propia concepción de Barbey, defensor en algún que otro caso, de la traducción literal en la traducción interlinear para obtener la traducción más estimable, aunque sea la que menos estimen académicos y puristas⁴⁶.

Desde estas premisas, la traducción de Ricardo Pérez constituye en relación a la obra original un estadio textual tan válido como singular, expuesto a una operación de «réfraction constante» (Gide, 1946: 7) y no concebido como un producto para los lectores que no conocen la obra en lengua original. De la lectura comparada de los dos textos, destacan tres modos principales de operar en la obra: transposición, modulación y omisión (Vinay y Darbenelt, 1977:12). Los resultados obtenidos se combinan a parte desigual aunque con similar relevancia, en tres catálogos de los que daremos cuenta parcial, con algunos ejemplos significativos⁴⁷.

El censo nominal de las «afinidades electivas» lo integran «divergencias meta-lingüísticas» (Vinay y Darbelnet, 1977: 7); esto es, una serie de opciones que el traductor elige en detrimentos de otras, y que interfieren con el original estableciendo en el texto traducido unas líneas nuevas de orientación, en especial en los archivos simbólicos marcados por Barbey. El siguiente catálogo repertoria algunas de estas elecciones que el traductor impone a la propia escritura del autor.

Es el caso de las «libellules» (Barbey, 1884a: 9) convertidas en «mariposas» (Barbey, 1884b: 14). El discurso simbólico sobre la inmaterialidad que atraviesa el texto no habría requerido este cambio, por un lado, porque el término «mariposa(s)» reaparece en la obra y se traduce correctamente (Barbey, 1884a: 51, 130, 225 > Barbey, 1884b: 69, 171, 261), y por otro, por contar la «imagen-mariposa» con un valor simbólico significativo (Didi-Huberman, 2009 y 2013). Otro ejemplo lo constituye la conversión de «âge hermaphrodite» (Barbey, 1884a: 9) en «edad intermedia» (Barbey, 1884b: 15) evitando un término alusivo a las sospechosas dualidades y ambiva-

⁴⁵ El término *chiffonnier* conoce un extenso recorrido desde la estética poética de Baudelaire (a partir de su poema «Le vin des chiffonniers» (1854), hasta los estudios sobre la Historia y la sociedad contemporánea, de los Th. Adorno, W. Benjamin, o S. Kracauer de la Escuela de Fráncfort (Palmier, 2006).

⁴⁶ Así lo expresa Barbey (1891: 125): «À notre sens, il n' y a que le mot à mot dans la traduction interlinéaire qui donne l'idée juste de l'œuvre poétique qu'on veut faire juger à ceux-là qui ne savent pas la langue dans laquelle cette œuvre a été pensée. Procédé grossier et barbare, diront les académies, mais loyal et le seul que rechercheront toujours los artistes profonds [...]».

⁴⁷ La amplitud del estudio desborda el propósito de este artículo.

lencias como lo andrógino⁴⁸. En otros ámbitos, en el dominio floral, «capucine» (Barbey, 1884a: 11) deviene «amapola» (Barbey, 1884b: 16); la anatomía acusa también cambios diversos, y relevantes, por ejemplo, en el caso recurrente de los cabellos: los cabellos «roux» (Barbey, 1884a: 12, 35, 221) se tiñen de «rubio» (Barbey, 1884b: 18, 49, 255); los «cheveux moites» (Barbey, 1884a: 139) se convierten en «rubios cabellos» (Barbey, 1884b: 184). Estas elecciones un tanto arbitrarias son recurrentes también en el ámbito de la vestimenta.

En otro orden de cosas, los términos «contes» y «récit» (Barbey, 1884a: 14, 27, 74, 80, 87) equivalen a «narraciones» y «narración» (Barbey, 1884b: 21, 39, 98, 107, 116), no apareciendo en ningún caso el término «relato», y solo una vez, el verbo «relatan» (Barbey, 1884b: 21); sin embargo, el traductor conserva la equivalencia «cuentos árabes» (Barbey, 1884b: 355) para «Contes Arabes» (Barbey, 1884a: 302), pero designa «ces fées divines des contes» (Barbey, 1884a: 14) recurriendo a la inusual fórmula de «esas hadas divinas de las narraciones que nos relatan» (Barbey, 1884b: 21).

Para el participio «trahi», el traductor se inclina, en varias ocurrencias, por «vendido»: la expresión «du trahi au traître» (Barbey, 1884a: 54, 60, 82) equivale al binomio «vendido» y «traidor» (Barbey, 1884b: 74, 82, 110); la misma fluctuación se reproduce con «pitié», término clave de la obra: el traductor acude a varias equivalencias en español, valga como ejemplo esta serie: «remords» (Barbey, 1884a: 97) > «compasión» (Barbey, 1884b: 128); «pitié» (Barbey, 1884a: 97) > «remordimiento» (Barbey, 1884b: 128). Esta elección es correcta naturalmente, y relevante al pertenecer al núcleo temático del moralista cristiano; en estos dominios, entre los nombres de Cristo, «Jésus-Christ», «Christ», «Jésus» (Barbey, 1884a: 192 y 334, 138 y 334)⁴⁹, el traductor prefiere arrojar Magdalena a los «pies de Cristo» (Barbey, 1884b: 183) antes que a los «pieds de Jésus» (Barbey, 1884a: 138)⁵⁰.

En última instancia, señalaremos por un lado, el único ejemplo de préstamo del texto: «*Couche-bru*» (Barbey, 1884a: 347 > «*Couche-bru*» (Barbey, 1884b: 410) que Ricardo Pérez acompaña de una nota a pie de página explicativa: «Doncella de honor» (Barbey, 1884b: 410); y finalmente, para «la maîtresse de cet homme» (Barbey, 1884a: 375) elige «la querida de este hombre» (Barbey, 1884b: 446) con el consiguiente cambio de registro y la expresión de un juicio de valor, afectando nuevamente a la protagonista de la novela.

⁴⁸ Hermafrodita, incesto, andrógino: son términos recurrentes en el universo simbólico de Barbey (Petit, 1967a: 51-64; Berthier, 1978).

⁴⁹ «C'est le contraire de Jésus-Christ» (Barbey, 1884a: 334). El traductor eliminó esta parte.

⁵⁰ Ver otros ejemplos: «Jésus» (Barbey, 1884a: 138) > «Cristo» (Barbey, 1884b: 183); «Jésus [...] les Neuf Cieux» (Barbey, 1884a: 138) > «Jesús [...] los nuevos cielos» (Barbey, 1884b: 183-184); «le Christ sur son Thabor» (Barbey, 1884a: 192) > «Cristo en el monte Thabor» (Barbey, 1884b: 228).

En cuanto a las modulaciones, transposiciones y reformulaciones definen una poética de la variación que rige el repertorio más completo. Remiten a la praxis usual del traductor y en especial a la vertiente de la reescritura. La cuestión en juego concierne el inevitable dilema de la literalidad y la pertinencia de las transferencias que implican a la postre una tarea de (re)elaboración de las ideas, de las formas, de las imágenes. En la traducción-versión de Ricardo Pérez se instruyen varias vías de exploración del original: matizar, sintetizar, ampliar, entrecruzar, cambiar.

Así la imaginación de las «incompréhensibilités humaines» (Barbey, 1884a: 42) muta en «locuras incomprensibles» (Barbey, 1884b: 56) cruzando categorías gramaticales que transponen causas y efectos en detrimento de la humana condición, tan inexorable y despiadada en Barbey. En este mismo orden de cosas, «l'angoisse de cette recherche affreuse d'un sentiment» (Barbey, 1884a: 98) se convierte en «horrible agonía de la investigación de un sentimiento» (Barbey, 1884b: 130) dislocando los términos del segmento y modulando emociones en tiempos distintos.

Estas modulaciones en forma de quiasmo desplazan puntualmente los ejes de escritura del autor, y garantizan al traductor sus propios enlaces que suturan los fragmentos, e instruyen los nuevos o revisados anclajes poéticos y retóricos para articular el complejo montaje textual de su versión.

Se multiplican también los casos de modulación explicativa, para compensar quizá el no menos extenso archivo de estructuras elípticas, y constituyen en el texto un reservorio de elementos aclaratorios explicitados, con distinto grado de complejidad como un despliegue que quiebra el texto por su interior.

La pregunta de Yseult «[...] croyez-vous, Allan, ne m'avoir pas tout dit?...» (Barbey, 1884a: 28) la completa y amplía el traductor: «[...] ¿creéis que no me habéis dicho todo lo que queráis callar?» (Barbey, 1884b: 41). Este mismo tipo de deriva que sobrepasa la implicación del texto acerca inevitablemente la traducción de la reescritura como destaca este otro registro: «[...] mais qui pouvait, excepté elle, donner la raison de ce calcul? [...]» (Barbey, 1884a: 47); el traductor completa la interrogación hasta reescribir el relato: «pero ¿quién podría, excepto ella, dar la razón de los cálculos que había formado en el sagrado de su intención aquella mujer incomprensible?» (Barbey, 1884b: 63).

Sin duda, precisar y reformular en aras de un mejor entendimiento del lector, es una praxis usual, a toda vez que el traductor está tejiendo, con mayor o menor acierto estilístico, pero siempre con pertinencia narrativa, una red discursiva propia que se incardina al texto original de base, modulando en este caso parte del discurso interrogativo y asertivo que marca la base pragmática de la obra de Barbey: *Ce qui ne meurt pas* progresa y se detiene desde una cadena infinita de hipótesis explícitas o interiores y unas respuestas seriadas que vertebran el nivel reflexivo y conceptual de la obra.

Algunas aserciones están reformuladas hasta la redundancia como en este caso: «Camille venait de projeter sur l'avenir et sur le passé un jour formidable, mais non imprévu» (Barbey, 1884a: 306). Se somete la frase a una transposición categorial sintáctica y pragmática cuya ampliación explicativa es proporcionalmente inversa a su impacto discursivo y a su ruptura prosódica: «Camila acaba de arrojar sobre el porvenir y sobre el pasado una luz formidable, pero que no era imprevista, porque tarde o temprano había de formularse aquella cuestión» (Barbey, 1884b: 361).

El traductor repite la operación que ilustra este otro enunciado, desplazando el eje significante hacia la primera parte: «Il admira une fois de plus cette femme, sublime de possession d'elle-même, sur laquelle ne passait jamais le plus léger trouble ...» (Barbey, 1884a: 331). La coda concluye sin concesión acerca de la portentosa fuerza de la estoica y compacta mujer que el traductor disecciona en un periodo que se descompone a su vez en frases relativas y así: «Admiró una vez más a aquella mujer sublime, por la posesión perfecta que de sí misma tenía, y en cuya alma no había cosa alguna que tuviera poder bastante para producir la menor turbación» (Barbey, 1884b: 392). Invoca el poder del alma que la razón ha domeñado en la imperturbable Yseult.

Esta sobretraducción se repite en numerosas casos, prolongando el discurso no siempre a favor de la pertinencia gramatical, prosódica o semántica, como así se verifica con «un Amour antique dans sa conque de nacre» (Barbey, 1884a: 399) que el traductor convierte en hiporelato protagonizado por «un amorcillo griego abriendo su concha de nácar para salir de ella» (Barbey, 1884b: 475). Estas modulaciones dilatan, estrechan, difuminan o anulan espacios y lugares, trazan límites y fronteras, desplazan perspectivas y multiplican los planos, constituyendo al cabo una modificación de la poética espacial de Barbey, y variaciones en los campos de visión de protagonistas y lectores.

El siguiente ejemplo no desmiente esta tendencia, y precisa el recurso de la sobretraducción interpretativa, cuando la traducción literal habría sido posible: «[...] Camille, autrefois si puissante, n'était plus qu'une femme» (Barbey, 1884a: 355) > «[...] Camila, en otro tiempo tan potente, no era sino una mujer vulgar» (Barbey, 1884b: 421). El traductor opta por una explicitación peyorativa al añadir un adjetivo calificativo marcado, que se suma a otra explicitación igualmente negativa, siempre relativa a la condesa de Scudemor convirtiendo a «une maîtresse» (Barbey, 1884a: 372) en «una querida» (Barbey, 1884b: 445), obviando no solo las exigencias estilísticas, sino que, una vez más, modifica el perfil dramático del personaje. El traductor instala progresivamente a la heroína de tragedia en unos escenarios indelicados, que la convocan a una comedia de enredo urdida por una mujer «vulgar» (Barbey, 1884b: 421).

Tanto las modulaciones explicativas como las ampliaciones retóricas desarrollan en el texto líneas de fuga desde las cuales el traductor está postulando otros vectores semánticos que (re)orientan, de modo variable, la historia y sus niveles signi-

ficantes y simbólicos. Según Vinay (1977: 184) la amplificación en una lengua invita a la economía en otra. En este caso, en la traducción de Ricardo Pérez, encontramos varios procedimientos básicos: por un lado, la omisión, y por otro lado, la elipsis y la síntesis. Aunque en menor grado, los casos de elipsis, síntesis o resumen, se reiteran de principio a fin de la obra: «du même parfum qui s'exhalait de ceux que je n'avais jamais respirés» (Barbey, 1884a: 51) conduce al «mismo perfume que se exhala de los vuestros» (Barbey, 1884b: 69); la expansiva formulación de Barbey (1884a: 355) «C'est qu'il voulait provoquer des enivrements dans lesquels il se cachât à elle et à lui-même, et qu'autrefois il n'avait pas la peine de chercher!» se diluye en la versión de Pérez (Barbey, 1884b: 420): «Pero quería olvidarse de sí mismo y ahuyentar algo que le atormentaba en su interior». El traductor sintetiza el desarrollo reflexivo del autor, desvelando una menor carga retórica de su texto, frente a la tensión de la prosa de Barbey. Las elecciones lexicales del traductor en este caso delatan su servidumbre respecto a la simplificación que entraña al cabo una despotenciación de la trama.

Este movimiento de desplazamientos inscrito en el texto por las modulaciones que añaden o restan, se completa con otras series de modificaciones que fijan cambios puntuales, tanto más azarosos, cuanto que de nuevo, se trata de casos que la literalidad habría resuelto sin mayores distorsiones. Señalaremos algunos ejemplos significativos.

En el supuesto del cambio de la parte por el todo, el traductor pulsa el deslizamiento del universo del secreto hacia la causa explícita («elles ne disaient pas le secret» (Barbey, 1884a: 83) > «no dicen la causa» (Barbey, 1884b: 111), desplaza la producción del discurso sobre lo intangible y la inmaterialidad, relegándolo a un plano cotidiano. El universo de la revelación adormecida en los recodos de la duda y de la confesión permite a Barbey asumir el discurso de la piedad como trasunto de la tragedia desoladora y solitaria de la heroína, mientras que el traductor lo atiende esencialmente en términos de moralidad.

De nuevo las referencias al cuerpo, a la vestimenta, a los muebles, son sujetos a cambios continuos, variando el punto de vista y reajustando la mirada en los espacios simbólicos. En este ámbito, se confirma la relevancia de la figuración simbólica del cabello femenino, envolviendo el texto una y otra vez en una red significativa que drena hacia las interioridades del relato la fascinación aurevilliana por la cabellera femenina, requiriendo sin duda una atención particular por parte del traductor cuya modulación lexical afecta finalmente el discurso: «[...] et elle retombe accablée en mêlant ses cheveux sur les oreillers où elle traîna la tête avec pesanteur, les tordant, comme des câbles rongés par le sel marin du naufrage, autour de son cou renversé» (Barbey, 1884a: 391) se transfiere del siguiente modo «Y cayó abrumada, hundiendo la cabeza en las almohadas, con la cara y el cuello cubiertos por sus cabellos pegados a la piel, como el náufrago sale del agua después de haber luchado con la muerte desesperadamente» (Barbey, 1884b: 466).

El punto de vista se modifica a partir de la transposición y la amplificación que coinciden con los cambios posicionales de la cabeza y del cabello: la metonimia implica la dislocación de las partes del periodo frástico que se amplía con la dislocación posicional del cuerpo (cabeza, cara, cuello, piel, cabellos). De nuevo la modulación elimina la imagen simbólica, en este caso la metáfora oceánica⁵¹ que se reduce a la sola imagen de naufragio y muerte. Nuevamente la tensión trágica de la heroína contenida en una singular imagen «tordant [ses cheveux] comme des câbles» (Barbey, 1884a: 391) muta en «cabellos pegados a la piel» (Barbey, 1884b: 466). El orden de las cosas bascula por momentos hacia una dimensión prosaica, ajena al universo de Barbey (1982 : II, 68) que comparaba a su Germaine «accroupie sous ses cheveux pendants et la tête dans ses mains comme les femmes du Déluge de Martin»⁵².

El último cambio que mencionamos, en estos registros, concierne la transposición cultural de una de las expresiones empleadas por Barbey (1884a: 85), «[la douleur est une] moelle de lion» que se convierte en «[el sufrimiento es] una palma de mártir» (Barbey, 1884b: 114). El traductor evita el símbolo profano de la ambrosía de vigor reservada a los altos héroes⁵³ e impone el símbolo cristiano del martirologio. Precisamente Barbey d'Aureville es amante de las imágenes religiosas y de sus símbolos, y no rehúye este imaginario hasta forjar incluso un discurso iconoclasta en cuyos centros se complacen Dios y el Diablo para servir el uno al otro (Barbey, 2009: II, 1291), desde sus respectivas tradiciones, y arquitecturizar así la historia de la piedad según Yseult de Scudemor, es decir, el calvario sereno de las pasiones frías. Pues no es este, un relato piadoso, sino la narración de la despiadada naturaleza humana, y del divino tormento, cumpliendo con ello la paradoja profunda de Barbey.

Dos casos merecen mención aparte en este catálogo de las modulaciones: se trata de dos segmentos textuales de los capítulos XI (parte I) y XV (parte II) cuya injustificada alteración, compone una extraña arquitectura textual por el desorden de los párrafos, agravado por omisiones, modulaciones y repeticiones, de alguna parte o de la totalidad de estos capítulos⁵⁴.

La intervención total en estos niveles altera el texto y la escritura en su mayor grado, afectando el proceso mismo de su materialidad. Cabe preguntarse si se ha llevado al límite una consigna editorial⁵⁵, si se trata de una edición descuidada, por el

⁵¹ Resulta difícil no evocar «le pavillon de ténèbres tendues» en *La Chevelure* de Baudelaire, así como la referencia a Medusa, portadora de muerte, como es la propia Yseult.

⁵² Se trata del famoso cuadro de John Martin, *The Eve of the Deluge* (1840).

⁵³ Bayle (1820: I, 115-152) le dedicó un artículo al polémico alimento de Aquiles ampliamente discutido por eruditos, filósofos y escritores de la Antigüedad

⁵⁴ La secuencia lógica del orden de los párrafos se incumple como sigue: capítulo XI, parte I: 1, 2, 3, 4 (Barbey, 1884a: 105) > 1, 2a, 3, 2b, 4 (Barbey, 1884b: 139); capítulo XV, parte II: 1, 2, 3, 4, 5 (Barbey, 1884a: 357) > 1a, 4, 1b, 2, 3, 5 (Barbey, 1884b: 422-424).

⁵⁵ De hecho una reseña de *El Cosmos* indica que se trataba de «condensar» esta novela en «un precioso libro» (Anón., 1884f: 3).

editor, por el traductor o por el impresor. Quizá hayan intervenido varias plumas, o ninguna, para revisar, corregir o seccionar... En todo caso, la literal deconstrucción de estos fragmentos, en medio del libro, altera en ese punto una homogeneidad que el traductor ha logrado al redistribuir con acierto los párrafos, agilizando la lectura en la versión española, frente a la edición de Lemerre (Barbey, 1884a). Por otra parte, el traductor respeta la tipografía incluidas algunas marcas singulares de este texto, referentes al uso de puntos suspensivos que Barbey utiliza para silenciar las escenas amorosas de los protagonistas: es el caso de los capítulos XII y XVI, parte I (Barbey, 1884a: 114 y 140 > Barbey, 1884b: 150) y del capítulo XV, parte II (Barbey, 1884a: 356 > Barbey, 1884b: 422)⁵⁶.

El catálogo de las omisiones constituye, al fin, un archivo de huellas singulares que se corresponden con parte del universo simbólico y artístico del autor, disimulado, sino desaparecido, en el proceso de traducción. Los signos artísticos, culturales o literarios parcialmente eliminados superan las referencias conservadas, y a ello se suman las omisiones, *in parte* o *in totum* que confieren al texto, una curiosa estructura *in praesentia*, e *in absentia*. La versión española de *Ce que ni meurt pas* entreteje lo que está con lo que no está. Los cambios que se advierten no aclaran la obra original ni la mejoran, antes bien, la impregnan de cierto desequilibrio por las múltiples, y a veces extensas supresiones que contiene. En el libro se abre entonces otro libro, el de los silencios que el lector de lengua española ignora, o tal vez sospecha, por ciertos rastros de evanescencia que surcan la obra y cuyos senos celan los mundos eclipsados (por el traductor, tal vez por el editor).

La censura no habría intervenido, ni tampoco la autocensura. Los contenidos eliminados no parecen obedecer a una lógica ni subjetiva, ni moral. Quizá se cumpliera simplemente una norma editorial (Anón., 1884e: [3]), que requería manipulaciones textuales, aceptadas, o no, por el traductor, para (re)diseñar libros más asequibles al público al tiempo que para abaratar costes editoriales. Al margen de aquiescencias o displicencias, justo es recordar que esta «versión al español» no ha sido reeditada, ni tampoco el original ha vuelto a ser traducido, por tanto, hasta la fecha, constituye para la historia literaria hispano-francesa la primera traducción de Barbey d'Aurevilly en España, y también la primera y única traducción española contemporánea de *Ce qui ne meurt pas*.

En relación a la omisión parcial de la red referencial se opera una pérdida sustantiva de información concerniente el universo auctorial, personal y epocal que dreña en el texto original el relato cultural, libresco e ideológico revelador de la arqueología histórica y simbólica del autor. En el repertorio de los registros eliminados destacan los siguientes ámbitos: la escultura, la pintura, la literatura, el teatro, la tragedia, los héroes antiguos, los héroes de la Historia, lo profano y lo sagrado, las figuras sa-

⁵⁶ En la parte I, el capítulo XVI presenta otro párrafo con tres líneas de puntos suspensivos (Barbey, 1884a: 140) inexistentes en la versión española (Barbey, 1884b: 185).

gradas, Dios y el Demonio, los poetas clásicos, contemporáneos, los textos fundacionales, las mujeres del mal, los pensadores, los pintores, Oriente y Occidente, los exiliados y el Eterno. De algún modo sus postreros volúmenes de *Les Œuvres et les Hommes* (Barbey, 1865) perfeccionarán lo que trazaba este archivo aubervilliano.

En cuanto al catálogo de las omisiones textuales comprende innúmeros registros detectados de principio a fin, y carece de sistema de anotaciones, o compensaciones (resúmenes, notas, párrafos). Se conserva, sin embargo, la coherencia textual a nivel anecdótico, en detrimento a veces del estilo, introduciendo discontinuidad en el pensamiento de Barbey que combina en su escritura los dispositivos reflexivos, los segmentos descriptivos, las escenas dialogadas y los monólogos interiores, esenciales en esta historia apenas provista de acción.

Casi todos los capítulos cuentan con alguna parte omitida, de tipo y extensión variable, cuyo incremento es proporcional al progreso de la historia y al desarrollo de la tensión dramática. Por consiguiente, la eliminación parcial de algunas de estas claves codifica una versión más anecdótica que el original, y difumina los niveles conceptuales, explicativos y descriptivos, que sustentan el discurso moral y pautan la escritura original. Ello sumado al resto de las intervenciones textuales –antes apuntadas– reorienta naturalmente los ejes narrativos, ideológicos y simbólicos de la historia, al tiempo que condena la parte introspectiva y hermenéutica en aras de una narración más estrictamente novelesca.

El inventario de estas omisiones supera la mera cuantificación de lagunas textuales, justificables, por otra parte, por la práctica traductiva; empero estas elipsis continuadas inciden en los distintos niveles del texto, convirtiéndose las omisiones en carencias poéticas, y resultando de ello, un déficit estilístico y unas ausencias simbólicas significativas, constituyéndose a la postre en una praxis de (re)escritura del traductor. Pero no solo faltan sonidos, colores y perfumes; se reducen los espacios, y se aceleran los tiempos, se olvidan las transiciones, se silencian las voces íntimas, y sus dudas; se desvía el profundo cuestionamiento de la naturaleza humana frente al mal y al dolor, y solo persisten algunas escenas del magno teatro del tormento que Barbey piensa, describe, escenifica, y cuenta.

Así en la versión española de la lenta y umbrosa tragedia de Yseult de Scudemor, su hija Camille, y el hijastro Allan, surge una trama amorosa envuelta en un simplificado drama sentimental de provincia, que convierte la historia de estas vidas heridas en un relato mitigado de los quebrantos de unos inadaptados emocionales. Barbey, por su parte, había concebido a unos poderosos « athées de l'amour » (Bar-

bey, 1884a: 335)⁵⁷ abismados en un profundo nihilismo moral⁵⁸, diseñados en clave de tristeza, dañados por el amor, y devastados por el dolor, infinito por su poesía⁵⁹.

9. Conclusión

Ricardo Pérez incompleta la lección de tinieblas que sobre las profundas pasiones, siempre reflexivas, articula Barbey (1884a: 84), a través de la tensa imagen de la mujer, prendida entre la inmaterialidad de la humana condición y el discurso de la energía del Hombre en su postrero intento de sobreponerse a las ruinas que anuncian la modernidad y sus nuevos dictados morales. Por Dios y por la superioridad de la raza, Barbey ancla a las almas tenebrosas, en este discurso de la Historia de antimodernidad. Ricardo Pérez, en su continuado reduccionismo textual, elabora un discurso más anecdótico y cotidiano, que ha convertido el secreto de las frías pasiones, heridas en conciencia, en una débil ocultación de humores, las confesiones en unas mentiras confesas, y las revelaciones en rumores, derivando la heroína del linaje de Medea, hacia la genealogía de las madres indignas y de las mujeres infieles. Tal vez en la base solo haya jugado un simple error gramatical, o tal vez no exista tal error sino la sintaxis del traductor, fiel al canon novelesco y a cierta ortodoxia narrativa de la novela española decimonónica. Cuando Yseult está a punto de dar a luz, Allan le confiesa «Je ne t'aime pas plus que ta fille» (Barbey, 1884a: 370) pero leemos: «[...] y yo te amo más que a tu hija» (Barbey, 1884b: 441).

La versión española de 1884 (Barbey, 1884b) resolvió, entre finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX, para «El Cosmos Editorial» y sus lectores, la propuesta de una novela contemporánea, asumiendo el reto de publicar a un autor tan controvertido como era Barbey⁶⁰, celebrado por *Las Diabólicas* o *Una Historia sin nombre*, y cuya fortuna editorial había velado la historia de la Condesa de Scudemor. Pasados los primeros lustros del siglo XX, como antaño la primigenia y doliente Germaine, también en España, Camille, Allan, o Yseult, regresaban a un retiro casi secular⁶¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. (1884): « Libros y periódicos ». *La Diana*, 24, 12.

⁵⁷ El traductor ha omitido esta parte (Barbey, 1884b: 295).

⁵⁸ La prensa francesa de la época subrayaba este aspecto frente a las críticas (Heltey, 1884: [1]).

⁵⁹ En efecto, para Barbey (1884a: 371), «Le côté poétique des douleurs humaines, c'est leur côté infini».

⁶⁰ Es presentado a menudo como un autor de «talento, singularmente curioso, [que] hace de todas sus producciones un conjunto de sorpresas de vivísima originalidad» (Anón., 1884n: [4]).

⁶¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FF12012-30781del MINECO.

- ABRIL, Manuel (1913): « Crónicas de arte. El arte macabro (Ejemplos plásticos y literarios) ». *Por esos mundos*, Agosto, 225-236.
- AGARD, Olivier (2010): *Kracauer: le chiffonnier mélancolique*. París, CNRS.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (2007): «Escamoteo de la Realidad en las *Sonatas* de Valle-Inclán ». *Realidad. Revista de Ideas*, 10-12, (1948), Sevilla, Renacimiento, 1609-1623.
- ANÓNIMO (1863): «Correspondencia de La Iberia». *La Iberia*, 2868, [2].
- ANÓNIMO (1883a): «Mosáico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 311, [3].
- ANÓNIMO (1883b): «Bibliografía». *La Discusión*, 1501, [3].
- ANÓNIMO (1883c): «Après l'intéressant feuilleton [...] ». *Gil Blas*, 368, [1].
- ANÓNIMO (1883d): «El Cosmos Editorial». *El Liberal*, 1603, [3].
- ANÓNIMO (1884a): «Gacetilla local». *El Áncora*, 1155, 3.
- ANÓNIMO (1884b): «Gacetilla local». *El Áncora*, 1157, 3.
- ANÓNIMO (1884c): «Gacetilla local». *El Áncora*, 1159, 2.
- ANÓNIMO (1884d): «Hemos recibido un anuncio de la Biblioteca del “Cosmos Editorial” [...]». *El Constitucional*, Gerona, 420, 3.
- ANÓNIMO (1884e): «“Lo que no muere”. Juicio de la prensa sobre esta obra». *El Cosmos*, 8, [3-4].
- ANÓNIMO (1884f): «Mosáico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 207, [3].
- ANÓNIMO (1884g): «Correspondencias particulares de *La Dinastía*». *La Dinastía*, 458, 4594-4596.
- ANÓNIMO (1884h): «Libros nuevos». *La Época*, 11503, [4].
- ANÓNIMO (1884i): «Variedades. El Cosmos Editorial». *El Graduador*, 4181, [3].
- ANÓNIMO (1884j): «El Cosmos Editorial. Bibliografía». *Hoja Literaria de El Día*, 1518, 4.
- ANÓNIMO (1884k): «El Cosmos Editorial». *La Iberia*, 8949, [2-3].
- ANÓNIMO (1884l): «El Cosmos Editorial». *El Liberal*, 1824, [3].
- ANÓNIMO (1884m): «Lo que no muere». *El Liberal*, 1830, [3].
- ANÓNIMO (1884n): «Libros». *Los Lunes de El Imparcial*, 6188, [4].
- ANÓNIMO (1889): «Barbey d'Aureilly». *La Época*, 13179, [3].
- ANÓNIMO (1894): «Una Defensora de los derechos de la mujer». *La Época*, 14875, [4].
- ANÓNIMO (1896): «Noticias generales». *La Época*, 16727, [3].
- ANÓNIMO (1900): «Noticias». *El País*, 4846, [3].
- ANÓNIMO (1908): «Algunos cronistas franceses [...]». *El Imparcial*, 14881, [3].
- ANÓNIMO (1924): «Plagios Literarios, La señorita Laparcerie se dice autora de “La garçon-ne»». *Alrededor del Mundo*, 1302, [10].
- ARAUJO, Fernando (1888): «La producción intelectual y el comercio de libros en España». *Revista Contemporánea, Revista de España*, CXX, 222-232.

- ARTUR, Pierre y Jean DE BEAULIEU (1935): «Barbey d'Aurevilly. Germaine ou la Pitié, Étude et collation du manuscrit inédit de Saint-Sauveur-le-Vicomte». *Les Cahiers aurevilliens*, 2, 13-142.
- AZORÍN (1905): «Un libro Aristocrático, Crítica de la novela de La feria de los discretos». *ABC*, 13-XI, 4.
- BANNOUR, Wanda (1986): «Barbey d'Aurevilly programateur de l'amour impossible», in VARI, *Barbey d'Aurevilly: Ce qui ne meurt pas, Une page d'histoire. Colloque de Cerisy*, Cherburgo, la Fenêtre ouverte du Cotentin, 13-19.
- BARBADILLO, La Baronesa de (1831): «Teatros». *Cartas españolas*, I, 184-187.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1865): *Les Romanciers. Les Œuvres et les Hommes*. Paris, Amyot éditeur.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1883): «*Ce qui ne meurt pas*». *Gil Blas*, 1403- 1442, 1-2.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1884a): *Ce qui ne meurt pas*. Paris, Alphonse Lemerre.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1884b): *Lo que no muere*. Traducción de Ricardo Pérez. Madrid, Biblioteca de "El Cosmos Editorial".
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1888): *Ce qui ne meurt pas*. Paris, Alphonse Lemerre, 2 vols.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1891): *Littérature étrangère, XIX^e siècle. Les Œuvres et les Hommes*. Paris, Alphonse Lemerre.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1893): *Mémoires historiques et littéraires*. Paris, Alphonse Lemerre.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1895): «Une préface inédite de Barbey d'Aurevilly». *La Revue Hebdomadaire*, XXXII, 138-145.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1927): *Ce qui ne meurt pas. Œuvres Complètes*. Paris, Typographie F. Bernouard, 2 vols.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1927): *Lettres à Trébutien. Œuvres Complètes* de Jules Barbey d'Aurevilly. Paris, Typographie F. Bernouard, vol. 4.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1968): *Goethe et Diderot*. Ginebra, Slatkine Reprints.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules ([1972]): «Monsieur Buloz». *Le Figaro* 1863, in A. Hirschi y J. Petit (eds.), *Barbey d'Aurevilly, articles inédits (1852-1884)*. PU Franche Comté, 87-91.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1978): *Lettres à Madame de Bouglon*. Edición de Jacques Petit y Andrée Hirschi. Paris, les Belles Lettres.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1980-1989): *Correspondance Générale*. (1824-1888). Edición de Philippe Berthier y Andrée Hirschi. Paris, Les Belles Lettres, 9 vols.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (2007-2009): *Œuvres romanesques complètes*. Edición de Jacques Petit. Paris, Bibliothèque de La Pléiade (1964-1966), 2 vols.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (2015): *Ce qui ne meurt pas*. Edición de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin. Paris, Honoré Champion.

- BAUDELAIRE, Charles (1868): «Articles justificatifs pour Charles Baudelaire auteur des Fleurs du mal» (août 1857), «Appendice», in *Les Fleurs du Mal*. Paris, Calmann-Lévy, I, 365-376.
- BAUDELAIRE, Charles (1973): *Lettres à Charles Baudelaire*, in Cl. y V. Pichois, *Études baudelairiennes*. Neuchâtel, La Baconnière, vols. IV-V.
- BAYLE, Pierre (1820): *Dictionnaire historique et critique*. Paris, Désoer, I.
- BENAVENTE, Jacinto (1907): «La Pasión en el Teatro». *Heraldo de Madrid*, 5967, [5].
- BENJAMIN, Walter (2000): *Œuvres*. Paris, Gallimard Folio/Essais. 3 vols.
- BERTHIER, Philippe (ed.) (1978): *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*. Ginebra, Librairie Droz.
- BLOY, Léon (1884): *Le dixième cercle de l'Enfer*, (22 décembre 1883), *Propos d'un entrepreneur de démolitions*. Paris, Tresse.
- BONNEFON, Jean de (1908): *Les dédicaces à la main de M. J. Barbey d'Aurevilly*. Paris, A. Blazot.
- BOTREL, Jean-François (1982): «La iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas», in B. Barrère (ed.), *Metodología de la historia de la prensa española*. Madrid, Siglo XXI.
- BOTREL, Jean-François (1988): *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914)*. Madrid, Casa de Velázquez.
- BOTREL, Jean-François (1989): «El Cosmos Editorial (1883-1900)», in M. Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona, PPU, II, 89-100.
- BOTREL, Jean-François (2010): «La literatura traducida: ¿es español?», in M. Giné y S. Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*. Berna, Peter Lang.
- BOULOUMIÉ, Arlette y Henri BÉHAR (2001): *Mélusine: moderne et contemporaine*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- BRETON, André (1953): «Fronton-Virage», in *La Clé des champs*. Paris, Pauvert.
- BUENO ALONSO, Josefina (2010): «Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée», in F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción*. Madrid, Gredos, 98-99.
- BURGOS, Carmen de (1923): «La amiga y el gato de Barbey d'Aurevilly». *La Esfera*, 479, [5].
- BURGOS, Carmen de (Colombine) (1930): «Rachilde la Humana». *La Gaceta literaria*, 86, 12.
- CALVINO, Italo (2011): *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milán, Oscar Mondadori.
- CAÑETE, Manuel (1889): «Los teatros». *La Ilustración española y americana*, XXIV, 379-382.
- CAÑETE, Manuel (1890): «Los teatros». *La Ilustración española y americana*, XXVIII, 54-55.
- CENTORAME, Bruno (2008): *Les Illustrateurs de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*. Édition Isoète.
- CISEAUX, Jean (1883): «Les Grimaces, dont la vive polémique [...]». *Gil Blas*, 1496, 2.
- CLARIN, Leopoldo A. (1887): «Baudelaire». *La Ilustración ibérica*, 247, 622.

- D'HEYLLI, Georges (1889): *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique*. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1-8, 230-232.
- DE HOYO Y VINENT, Antonio (1917): «La Venus de las pieles». *La Esfera*, 193, [18].
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009): *Survivance des lucioles*. Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013): *Phalènes. Essais sur l'apparition*. Paris, Minuit, 2.
- DRUMONT, Édouard (1884): «Le mouvement littéraire. Barbey d'Aurevilly et *Ce qui ne meurt pas*». *Le Livre. Revue du Monde Littéraire*, 50, 74-79.
- FRAY CANDIL (1908): «Horas de París. Barbey d'Aurevilly». *El Imparcial*, 14974, 5.
- GARCÍA LADEVESE, Ernesto (1887): «Notas parisienses. Los filósofos ante la Crítica. Barbey y Schopenhauer». *El Liberal*, 2947, 2.
- GARCÍA SIERRA, M. (1858): «El corresponsal de Londres de *El Clamor* [...]». *La Esperanza*, 4067, 1-2.
- GIDE, André (1946): *Hamlet, de Shakespeare*. Traducción de André Gide. NRF, Gallimard.
- GOETHE, John Wolfgang von (1883): *Poésies diverses. Pensées. Divan oriental, Œuvres de Goethe*. Traducción de Jacques Porchat. Paris, Librairie Hachette, I.
- GRELE, Eugène (1902): *Jules Barbey d'Aurevilly. Sa vie et son œuvre*. Caen, L. Jouan.
- GRELE, Eugène (1904): «Un roman de Barbey d'Aurevilly : *Germaine* ou *Ce qui ne meurt pas*». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XI, 594-601.
- GUERRA, Ángel (1902): «El diablismo literario». *El País*, 5622, [1-2].
- GUERRA, Ángel (1909): «Literatura femenina». *La Ilustración española y americana*, XXXVI, 191-192.
- HELTEY, Henry (1884): «À propos de *Ce qui ne meurt pas*». *Lutèce, La Nouvelle Rive Gauche*, 103, Ginebra, Reprints Slatkine.
- LEDUC, Georges (1968): 21 dessins de Georges Leduc pour illustrer *Ce qui ne meurt pas*. Saint-Sauveur-le-Vicomte, L'Amitié Barbey d'Aurevilly.
- MAETZU, Ramiro de (1902): *Apuntes. Rapsodia, sobre motivos de la Sonata de Otoño*. *Madrid científico*, 379, 9-10.
- MARTÍNEZ BARRIONUEVO, M. (1888): «A Urganda la desconocida». *La Ilustración Ibérica*, 307, 726-730.
- MIRBEAU, Octave (1882): «Barbey d'Aurevilly». *La Iberia*, 8049, [3].
- MIRBEAU, Octave (1927): *Les Grimaces et quelques autres chroniques*. Paris, Ernest Flammarion, éditeur.
- MORNAND, Pierre (1937): «Barbey d'Aurevilly et l'illustration». *Les Cahiers aurevilliens*, 5, 49-58.
- NEMER, Monique (1986): «Le roman du manuscrit et quelques sources de *Germaine*», in Vari, *Barbey d'Aurevilly: Ce qui ne meurt pas, Une page d'histoire. Colloque de Cerisy*. Cherbourg, la Fenêtre ouverte du Cotentin, 33-69.

- NUÑEZ SABARIS, Xaquín (2005): *La novela corta en Valle-Inclán: estudio textual de Femeninas*. Santiago de Compostela, Servizo de Publicacions e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.
- PALACIOS, Inmaculada (2010): «Crítica literaria y narradores franceses en *La España Moderna*», in M. Giné y S. Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*. Berna, Peter Lang, 109-125.
- PALMIER, Jean-Michel (2006): *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'ange et le petit bossu : esthétique et politique chez Walter Benjamin*. París, Klincksieck.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1911a): *La literatura francesa moderna. La Transición*. Madrid, V. Prieto y Cía, II.
- PARDO BAZÁN, Emilia [1911b]: *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*. Madrid, Renacimiento, III.
- PÉLADAN, Joséphin (1926): *Le vice suprême*. París, les éditions du Monde Moderne.
- PEMARTIN, José (1934): «Vida Cultural. Filosofía. Maetzu en la Academia Española». *Acción Española*, VIII-47, 1136-1155.
- PETIT, Jacques y Philip J. YARROW (1959): *Barbey d'Aurevilly. Journaliste et critique*. París, Les Belles Lettres.
- PETIT, Jacques (1967a): «Le rêve endormi des plaisirs fabuleux. L'inceste et l'androgynie». *Les obsessions du romancier: personnages et images, Barbey d'Aurevilly. La Revue des Lettres modernes*, 162-163, 51-64.
- PETIT, Jacques (1967b): «Baudelaire et Barbey d'Aurevilly». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2-Abril- Junio, 286-295.
- PIÉCHAUD DE COMBELLE, Ad. (1891): «Cristóbal Colón». *La Dinastía*, 3956, [2].
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2013): «Comentario. Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermée* (1878)», in E. Peñalver (coord.), *Fondos y Procedencias. Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 637-640.
- ROSELL, Casimiro (1884): «Revista bibliográfica». *El Serpis*, 1920, [1].
- S. L. M. (1884): «Bibliografía». *La Discusión*, 1584, [3].
- UNAMUNO, Miguel de (2012): *Cartas del destierro. Entre el odio y el amor (1924-1930)*. Edición de Colette y Jean Claude Rabaté. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1895): *Femeninas (Seis historias amorosas)*. Pontevedra, Imprenta y comercio de A. Landín.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del ([1913]): *Sonata de Estío. Opera Omnia*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, VI.
- VERLAINE (1905): *Les Hommes d'aujourd'hui. Œuvres Complètes*, París, Librairie Léon Vanier, V.
- VINAY, Jean-Paul y Jean-Louis DARBELNET (1977): *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*. París, Didier.

Le partage des mots
o la búsqueda de la identidad en la tierra del exilio

Rita Rodríguez Varela

Universidad de Valencia

rirova@alumni.uv.es

Resumen

Este artículo pretende realizar un acercamiento a la obra *Le partage des mots* de Claude Esteban con el fin de analizar las consecuencias que el exilio derivado de la guerra civil española tuvo en el autor. Para ello, nos concentraremos en tres ejes básicos: en primer lugar, el conflicto puramente lingüístico, es decir, la imposibilidad del autor de aceptar el carácter arbitrario del signo; en segundo lugar, las repercusiones de dicho desequilibrio en la relación de Esteban con su padre y como ello se concretiza en la obra y, en tercer lugar, la superación del conflicto a través de la aceptación de la dualidad inherente al ser humano y del nacimiento de una nueva forma de expresión en el autor: la poesía.

Palabras clave: Dualidad. Exilio. Poesía. Signo.

Abstract

This article intends to appraise the work *Le partage des mots* of Claude Esteban, aiming to analyse the consequences of the author's exile due to the Spanish Civil War. Therefore, we will focus on three main areas. First, the linguistic conflict, which involves the author's inability to deal with the arbitrariness of the sign. Second, the impact that this inability had on Esteban's relationship with his father and how it was reflected in his work. Thirdly, the resolution of that conflict through the acceptance of the inherent duality of being human and the birth of a new form of expression in the author: poetry.

Key words: Duality. Exile. Poetry. Sign.

Résumé

Cet article prétend de réaliser un rapprochement à l'œuvre *Le partage des mots* de Claude Esteban afin d'analyser les conséquences que l'exil dérivé de la guerre civile espagnole a eues chez l'auteur. Pour cela, nous nous concentrerons sur trois axes basiques: en premier lieu, le conflit purement linguistique, c'est-à-dire, l'impossibilité de l'auteur de faire face au caractère arbitraire du signe; en deuxième lieu, les répercussions que ce déséquilibre a eues

* Artículo recibido el 5/04/2016, evaluado el 10/09/2016, aceptado el 10/11/2016.

dans la relation d'Esteban avec son père et comment cela s'est concrétisé dans son œuvre et, en troisième lieu, le dépassement du conflit à travers l'acceptation de la dualité inhérente à l'être humain et la naissance d'une nouvelle forme d'expression chez l'auteur: la poésie.

Mots clé : Dualité. Exil. Poésie. Signe

0. Introducción

El exilio se encuentra entre los primeros fenómenos de la historia de la condición del ser humano. Los griegos lo practicaban bajo la modalidad del ostracismo, una costumbre basada en votaciones secretas que decidían si el ciudadano debía ser expulsado por lo que, en un principio, el exilio formaba parte de un proceso democrático (cf. Márquez, 2005). No obstante, si realizamos un recorrido por algunos diccionarios en busca del significado de la palabra exilio, vemos que alrededor del término se encuentran palabras claves como expulsión violenta de la patria, destrucción, prohibición, malestar, ruina. Así, por ejemplo, según la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert:

Chez les Romains le mot exil, exilium, signifioit proprement une interdiction ou exclusion de l'eau et du feu, dont la conséquence naturelle étoit que la personne ainsi condamnée étoit obligée d'aller vivre dans un autre pays, ne pouvant se passer de ces deux éléments (Diderot y d'Alembert, 1756: 542).

Por su parte, la Real Academia de la Lengua, recoge como primera entrada de exilio la “Separación de una persona de la tierra en que vive”.

Si seguimos su etimología, exilio viene del latín *exsilium* ‘destierro’, término procedente de *exsul* ‘desterrado’ y derivado de *exsilire*, propiamente ‘saltar fuera de’. “Exilio” significó en un primer momento ‘malestar, tormento’, en la Edad Media significaba ‘destrucción, ruina’ y a partir del siglo XII recoge el sentido moderno de expulsión de la patria (Pinedo, 2010: 35).

Por otro lado, conviene subrayar que la separación y el abandono del país natal suponen algo más que la falta de un contacto físico con la tierra, con las raíces, pues se trata de una condición mental más que material.

Esta búsqueda terminológica del concepto de exilio nos acerca a la comprensión de una de las mayores consecuencias que tuvo la guerra civil española: el éxodo de una gran cantidad de la población española. En efecto, muchos españoles se vieron forzados a dejar su país y partir en exilio. Entre los destinos mayoritarios se encontraban América Latina y Francia. Por ello, a parte de las dificultades ya nombradas que se derivan del exilio, a los que partieron rumbo a Francia se les adjuntó un nuevo obstáculo: el aprendizaje de una nueva lengua. Y es en este marco donde se sitúa la obra *Le partage des mots* del autor Claude Esteban.

Como sabemos, Esteban (1935-2006) fue un poeta, ensayista y traductor

francés con raíces españolas. Comienza a publicar en los años 60, oficio que compagina con su trabajo de profesor en la Universidad de la Sorbona.

Entre sus obras poéticas conviene mencionar *Terres, travaux du coeur* (1979), *Le nom et la demeure* (1985) o *Quelqu'un commence à parler dans une chambre* (1995), entre otras. En cuanto a su trabajo como traductor, Esteban ha traducido al francés obras de autores de habla hispana como Jorge Guillén, Federico García Lorca, Francisco de Quevedo, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, entre otros. Cabe mencionar también su tarea como fundador de la revista *Argile* (publicada por la editorial Maeght), así como su colaboración en la revista *Mercure de France* y *La Nouvelle Revue française*. Por otra parte, Esteban destaca igualmente en su faceta como crítico de arte donde podemos encontrar obras dedicadas a Chillida, Palazuelo...

En la obra que nos ocupa, *Le partage des mots* –que ha sido traducida al español en 1998 como *La heredad de las palabras* (Hiperión)–, encontramos una gran reflexión biográfica sobre su experiencia como un exiliado que debe aprender a vivir entre dos lenguas. Por ello, este artículo pretende realizar un análisis de las consecuencias que relata Claude Esteban derivadas del abandono de las raíces y de la dificultad de convivir con dos lenguas todavía en fase de asentamiento, todavía pendientes de fijar y, por ende, la dificultad de convivir con dos tierras, con dos vidas, con dos mundos.

En un primer momento, expondremos el problema propiamente lingüístico, es decir, cómo se desarrollaba la dualidad del lenguaje en la conciencia del autor. A continuación, señalaremos las consecuencias que tuvo en la relación de Esteban con su padre. Analizaremos también el soporte y ayuda que supuso la literatura y, finalmente, hablaremos de la poesía como un lenguaje liberador.

1 El bilingüismo y la arbitrariedad del signo

Pensar en el lenguaje como en un instrumento cuya finalidad es la comunicación supone que el hecho de dominar varias lenguas es una gran ventaja, pues otorga un enriquecimiento indudable. No obstante, si, como en el caso de Claude Esteban, esperamos que el lenguaje sea un pilar base de nuestra identidad, si esperamos que sea lo que nos identifique y nos ligue a un país, a una cultura, el hecho de poseer dos lenguas, siendo una de ellas extranjera e inscribiéndose todo ello en un momento histórico tan delicado como el de la guerra civil española, puede suponer una experiencia traumática, una fuente de desequilibrio y de desorientación. A medida que transcurre el tiempo es común que el exiliado se sienta cada vez más en una especie de esquizofrenia, entre dos culturas, dos países, dos maneras de sentir y de aprehender la realidad.

De esta forma, a causa de la lengua como algo doble, Esteban sufre un fuerte desarraigo en su búsqueda del Yo. El autor se encuentra sin fundamento y como desmembrado. Espera que el lenguaje sea un espacio único, que le conceda una

estabilidad física y moral de la realidad, con todo, en palabras del autor:

dans l'approche ainsi dédoublée de la réalité physique et morale du monde, quelque chose venait se perdre pour moi de l'assise fondamentale de l'être sans laquelle il n'est pas de construction intellectuelle qui puisse durablement se bâtir (Esteban, 1990: 29).

Claude Esteban no puede conciliar con la arbitrariedad del signo, ni siquiera se muestra dispuesto a aceptarla. Considera que las palabras no se limitan a *decir* las cosas o a hacer llegar los conceptos, sino que son la esencia misma de ellos, por eso afirma “ils étaient la saveur et le suc des choses se réfléchissant en notre conscience, et se disant” (Esteban, 1990: 29).

Este diálogo indirecto entre Esteban y Saussure parece retrotraernos hasta el siglo V, pues ya en el *Crátilo* de Platón se producía esta reflexión y disputa entre Sócrates y Hermógenes. Ambos discuten sobre si existe para cada cosa un nombre que le es propio por naturaleza o si, al contrario, “le vrai nom d'un objet est celui qu'on lui impose; que si à ce nom on en substitue un autre, ce dernier n'est pas moins propre que n'était le précédent...” (Platon, 183: 4).

Saussure, en su fundamental *Cours de linguistique*, defendía que la relación entre significante y significado es puramente arbitraria y prueba de ello sería que no todas las lenguas desarrollaron los mismos signos, de ahí la gran cantidad de lenguas existentes en el mundo. No obstante, también es cierto que, si bien en un origen el signo es arbitrario, no lo es *a posteriori* para sus hablantes, pues estos han forjado su universo a partir de él. El significado de cada signo es idéntico en la conciencia de los hablantes de una misma lengua al del conjunto fónico (significante), pues los dos juntos han sido impresos en sus espíritus creando una estrecha simbiosis entre concepto e imagen acústica. Claude Esteban defiende el valor del *sabor* físico de la palabra, sus diferentes percepciones sonoras que, en la base de cada lengua, están ligadas a través de una relación inexplicable al fragmento de realidad que designan. El autor cita como ejemplo el caso de la palabra «amarillo». Le resulta imposible asimilar ese significado al significante *jaune*, dado que en su conciencia se ha forjado a través de la imagen acústica *amarillo* y, por ello, solo a ese significante puede atribuir todas las características propias de su aprehensión del color:

l'aspect tout à la fois vivace et mousseux, onctueux et roboratif, appétissant et sucré, qui faisait des quatres syllabes d'*amarillo* comme la quintessence mentale d'un dessert à la crème, évidemment de couleur jaune... (Esteban, 1990: 34).

Por todo ello, podríamos decir que la concepción de Esteban se encuadra en las teorías de Sapir (1949), según las cuales la realidad social está guiada a través del lenguaje. Para Sapir, como para Esteban, dado que la lengua es el medio de expresión de la sociedad que la habla, su visión y aprehensión del mundo están sometidos a ella.

El lingüista sostiene que el mundo está inconscientemente fundado por los hábitos lingüísticos de cada grupo y como consecuencia de ello los mundos en que viven las diferentes sociedades son mundos distintos y no tan sólo el mismo mundo con etiquetas diferentes. Esto nos lleva a decir que la lengua repercute en nuestra manera de ser y pensar y que, además, existe una geografía de la lengua que condiciona directamente nuestra personalidad. A este respecto, Claude Esteban, señalaba en una entrevista que:

Non, je n'étais pas le même, dès lors que je m'exprimais en français et en espagnol, et il me fallait vivre avec ce dédoublement de la conscience, des mots, des gestes de chaque jour, sans parvenir jamais à les réduire (Helms y Conort, 2004: 157).

Como explica Esteban, parece evidente que nuestro ser está determinado por la lengua que hablamos y, consecuentemente, esto supone que en el caso de hablar varias lenguas podemos llegar a ser diferentes personas en función del idioma que hablamos en cada momento.

2 Silencio y dolor: consecuencias en la relación paterno-filial

Cabe destacar que, en un primer momento, el hecho de poseer dos lenguas no suponía para Claude Esteban ningún problema. En *Le partage des mots* el autor recuerda como disfrutaba hablando en español con su padre por las calles de París. Poder hablar en libertad total con su padre a través de una lengua que sólo ellos conocían suponía para él una especie de código clandestino que los envolvía en la más entrañable complicidad. En esos momentos disfrutaba de su diferencia frente al resto de personas. Los problemas surgen cuando comienza la escuela y debe aprender a separar las dos lenguas pero las palabras no le llegan en el idioma conveniente. Estos pequeños fallos lingüísticos constituyen para Esteban un gran trauma. Trauma que se acrecienta por la facilidad de sus compañeros franceses para hablar su idioma sin el menor esfuerzo. En efecto, en el momento en que el protagonista comienza a sentir su diferencia con el resto de niños franceses como algo negativo, como algo que debía esconder, la lengua española empieza a ser un problema. Este código clandestino con el que tanto disfrutaba es ahora sentido como una carga. De esta forma, no queriendo ser un extranjero para los otros, acabará siendo un extranjero para su propio padre:

Nous demeurions l'un devant l'autre, non point comme des adversaires, car la lutte n'avait jamais lieu qui sans doute eût mis fin à cette méprise – mais comme des étrangers qui se côtoyaient, qui se fuyaient presque, qui s'ingéniaient au long des jours, à n'échanger que des brouilles (Esteban, 1990: 78-19).

Es interesante señalar que Claude Esteban dedica este libro, *Le partage des mots*, a su padre. Escribiendo este libro, Esteban busca no sólo dar un testimonio de

su experiencia, sino también explicarle a su padre las razones de su alejamiento con la esperanza de obtener comprensión y perdón. Con este libro busca el efecto catártico que la escritura puede producir, esa purgación de todas las emociones, que desde la infancia había guardado y soportado solo, alejándose así de sus seres más queridos. Estos sentimientos hacia su padre son una constante a lo largo de toda la obra del autor, así también vemos desarrollada esta necesidad de diálogo y de reflexión en algunos de sus poemas como por ejemplo en *Morceaux de ciel, presque rien*. A este propósito Tobin H. Jones (2004: 818-819) señala:

With its repeated motif, «Mon père a dit», beginning the first line of the first and every seventh poem as well as its concluding, forty-third poem, this central part becomes a nexus for the relationships of the father to the son, the son to the father, the son as father, and the father as son. These relationships are threaded through with the dominant themes found throughout the collection as a whole, weaving of them a desperate quest for an enduring faith to counter a persistent sense of isolation and loss.

En los versos de este poemario se ve reflejada esta necesidad de reflexión ante una situación de desvinculación progresiva, ante el dolor que produce la falta de comunicación entre dos seres que se aman, que se necesitan pero que no dejan de alejarse lenta y dolorosamente. Las palabras se pierden entre la niebla que los va separando cada vez más, impidiendo la comunicación. Claude Esteban, tanto en sus poemas como en su ensayo, consigue transmitir de una manera sublime este trauma. El lector no puede más que sufrir con él y apiadarse ante esta herida imposible de cicatrizar.

3 Claude Esteban bifronte.

Como hemos señalado anteriormente, Claude Esteban sufre una gran frustración en su búsqueda identitaria a causa de la dualidad del lenguaje. El autor se reconoce francés por la tierra, por los lugares y cosas que le son cercanos y que ama, pero la dualidad del idioma lo convierte en un extranjero: “Seul l'expérience assidûment vécue d'une étrangeté, dirai-je d'une altérité à sa propre langue, peut rendre compte, au plus profond de l'esprit de la notion d'exil” (Esteban, 1990: 21).

El dios Jano bifronte, guardián de las puertas, es la figura de la dualidad por antonomasia. El *diccionario de símbolos* de Cirlot (2002: 265) lo define de la siguiente manera:

Jano: Deidad romana representada con dos rostros unidos por la línea de la oreja y la mandíbula, mirando en direcciones contrapuestas. Como todo lo orientado a la vez a la derecha y a la izquierda, es un símbolo de totalización, de anhelo de dominación general. (...) Parece ser que los romanos asociaban a Jano esencialmente al destino, al tiempo y a la guerra.

A Jano se le considera también como el dios de los comienzos materiales e inmateriales y Ovidio retoma una leyenda según la cual Jano habría nacido del Caos y sus dos rostros serían el resto de esa desorganización primitiva. En esta desorganización primitiva Jano se encuentra mirando hacia el pasado y hacia el futuro mientras señala indirectamente al presente. Simboliza también la progresión de una situación a otra y hace referencia a la indudable dualidad que tienen todas las cosas, circunstancias, acontecimientos, a la dualidad que se alberga en el seno de todas las personas. Claude Esteban se encuentra en una especie de *no man's land* identitario, está como Jano al mismo tiempo escindido entre un pasado, un futuro y un presente, obligado a cohabitar entre una tierra y otra. No obstante, sin él ser consciente, es esta dolorosa etapa de transición la que lo conducirá hacia un lenguaje que ya germinaba en su interior pero al que no dejaba hablar. Y, antes de encontrar este lenguaje reconfortante, pasa por diversas fases en las que se debate entre varios conocimientos. En un primer momento, el latín y el griego lo seducen por la capacidad de transcribir una visión del mundo casi irrefutable pero el autor teme que toda lengua acabe por ser una lengua muerta, con tendencia a desaparecer. Busca entonces la estabilidad en las matemáticas y las ciencias ya que le dan una rectitud moral e intelectual. Piensa también en ser geógrafo, pues esto le puede permitir no ser ni español ni francés. Finalmente, dejándose llevar por una pulsión interior que no comprende muy bien, decide estudiar lenguas modernas eligiendo el español como primera lengua. El español, lengua a la que había atribuido la raíz de todas sus desgracias, lengua que lo había separado dolorosamente de su padre, ejercía en él un poder de atracción y de odio igualitario. Es este debatir, esta tensión entre dos fuerzas, entre resistirse o dejarse llevar por las pulsiones, la que se encuentra en la esencia de Jano bifronte y, por extensión, en la esencia de todo ser humano. El propio autor lo admite en un ejercicio de introspección a través de la escritura: "... *une névrose de Janus* ... C'est pourtant à cette manière de bifrontalité douloureuse que je ferais appel si je tentais à ma façon d'éclairer un peu mieux la conduite qui fut alors la mienne" (Esteban, 1990: 95).

Tras mucho esfuerzo, Esteban consigue dominar su lengua natal pero es solamente en su estancia en Tanger, donde la gente habla árabe, español y francés en perfecta normalidad, donde consigue llegar a comprender la posibilidad de que confluyan varias lenguas en perfecta armonía. De esta forma, en el *mélange* lingüístico y cultural de esta tierra puede abandonarse a una deriva interior de reflexión en la que "dans ce sommeil du moi conscient, je ne parlais, me semble-t-il, aucune langue –ou plutôt, une autre langue se faisait jour au profond de mon être comme un murmure indéfini dont je ne saisisais pas le sens" (Esteban, 1990: 135). Esta lengua es la poesía pues si la palabra es la presencia del pensamiento, el lenguaje es la toma de posesión del sujeto en el mundo. No se trata de utilizar la lengua como algo material, en última instancia no se trata de hablar una lengua concreta sino de vivirla interiormente,

dejándola ser partícipe de todas las parcelas de nuestro ser, dejándola que sea ella la que se exprese. En palabras del autor:

Il s'agissait tout à la fois d'être à l'écoute de la langue, des chemins qu'elle se frayait en moi, et paradoxalement d'oublier tous les recours dont je m'étais cru maître, comme s'il était nécessaire de se défaire d'un système de relations, de références, de savoir acquis, en bref, de sacrifier une syntaxe du monde pour que surgisse du silence de l'informulé la seule phrase vive qui importe. La poésie parlait une langue, mais cette langue ne pouvait, à l'inverse de toutes les autres, s'apprendre. Elle précédait les mots, elle était leur origine, leur assise première, leur raison d'être. Je ne savais pas cette langue, et j'avais à la retrouver pourtant parmi le vide qui portait les mots (Esteban, 1990: 144).

Siguiendo esta línea, conviene señalar que el lenguaje es algo más que una simple "actividad" del hombre. Así Heidegger se opone al entendimiento del lenguaje a través de una concepción material. Defiende que la palabra no es un instrumento como pueda ser un martillo, pues la palabra habla a través del hombre y donde todo ello se aprecia de una forma más clara es en la poesía, que es la palabra pura. El filósofo recoge esta idea en su estudio sobre Hölderlin:

Lleno está de méritos el Hombre:
mas no por ellos, sino por la Poesía,
hace de esta tierra su morada (Heidegger, 1994: 17).

No es azaroso que la literatura suponga un elemento de gran importancia en la vida de desterrado de Esteban. La literatura y con ella sus escritores se convierten en un soporte, incluso en una tierra en la que poder vivir sin sentirse desplazado. El autor experimenta un sentimiento de fraternidad ante Nerval o Baudelaire, considerándolos sus hermanos de infortunio y sintiendo que todas sus obras le estaban dedicadas. De hecho, Esteban, que nunca muestra sus pensamientos o sentimientos al exterior, con estos escritores se permite los sentimientos más ingenuos pues está convencido que lo escuchan y lo comprenden. Así mismo, en la literatura española, en la cultura y los versos del desengaño, encuentra la manera de abatir la muralla que había construido ante sus raíces españolas, encontrará el amor por el carácter español, así como una complicidad ante su destino de desamparo:

prêchant à l'homme une sorte de solennel désabusement
auquel l'espagnol a donné le nom, intraduisible en français de
desengaño. Je le retrouvais, cet appel ombreux chez Quevedo,
lorsqu'il avait forcé la syntaxe de sa langue à exprimer en une
ligne étonnante le harcèlement de l'Être à travers le temps :
«Soy un fue, un será y un es cansado» (Esteban, 1990: 127).

Claude Esteban comprende finalmente que no se puede aprender una lengua pasivamente, a través de métodos puramente teóricos y mecánicos sino que hay que sentirla y vivirla. Hasta su estancia en Madrid y posteriormente en Tánger, el autor se había enfrentado al aprendizaje de la lengua como al de una lengua muerta, como alguien que, usando la comparación del autor, conoce las propiedades físicas del fuego pero nunca ha sentido su calor. Pero la lengua está viva, fluye en el seno de las sociedades, forma parte de una historia, se extiende a través de una geografía, habita en cada uno de los ciudadanos del mundo alimentando su espíritu. Por otro lado, entiende también, en respuesta a su desdoblamiento identitario, que no se trata de hablar una lengua concreta, sino de dejar a la lengua hablar y así encuentra en la poesía algo más que un medio de expresión:

Elle était seule à conférer aux signes verbaux une charge signifiante qui échappait aux catégories, qui faisait de ces mots, quels qu'ils soient, les porteurs d'un sens qui les dépassait sans les détruire [...] Après vingt ans d'exil, j'avais enfin trouvé une terre, une langue. Certes, elles ne m'avaient accordé que trois mots. Mais c'était le présent le plus magnifique que j'eusse reçu jamais. Car au-delà de ces trois mots s'ouvrait un horizon immense. Je faisais que l'entrevoir; j'avais toute une vie pour essayer de le rejoindre (Esteban, 1990: 166).

Claude Esteban encuentra el punto sublime entre la tensión de dos impulsos contradictorios, entre la mirada simultánea al pasado y al futuro que da fruto a un presente nuevo en el que habita la palabra creadora. Será, como Jano, el guardián de todas las puertas.

4 Conclusión

Como hemos visto a lo largo de este artículo, *Le partage des mots* se sitúa alrededor de dos guerras diferentes: la guerra civil española y derivado de ella, el exilio y el abandono trágico de la tierra y de la lengua natal que dan lugar a una nueva guerra interior que hace tambalear todos los pilares sobre los que Esteban asentaba su identidad. Ante esta situación de sometimiento y guerra, se encuentra desprovisto y debe llegar a una negociación con sus pulsiones. El autor no puede llegar a liberarse con más sometimiento y así vemos que aunque intente someter la lengua y el resto de saberes, estos no le otorgan lo que necesita. En un primer momento, identifica la lengua española como el origen de todos sus males. Esta resolución le lleva a negar una parte esencial de su ser y le hace ir perdiendo paulatina y dolorosamente la relación con su padre. Alejamiento que tiene unas consecuencias devastadoras a lo largo de toda su vida y que se refleja en gran parte de su obra poética. Ante la frustración por la pérdida de la identidad Esteban necesita, en palabras de María Zambrano, soñarse y renacer, debe crear y encontrar nuevas maneras de ser en el mundo que le permitan purificarse y reconciliarse con la dualidad que alberga en él:

Despertar, sin dejar de soñarnos, sería tener un sueño lúcido. Es el ansia que se padece y que se está a punto de lograr en ciertos momentos de la historia –individual o colectiva– cuando un pueblo despierta soñándose, cuando despierta porque su ensueño –su proyecto– se lo exige, le exige conocerse; conocer su pasado, liquidar las amarguras que guarda en su memoria, poner al descubierto las llagas escondidas, realizar una acción que es a la par una confesión “purificarse”, haciendo (Zambrano, 1998: 71).

Despertar, abandonarse a un sueño lúcido, Esteban se opone a esta situación de destrucción interior superándose a sí mismo y volviendo a construir para poder crear así principios universales individuales. Esta superación y construcción de nuevos valores le permiten lidiar con sus pulsiones liberando la necesidad de expresión a través de un lenguaje naciente: la poesía.

Y esta nueva concepción del lenguaje y del mundo se ven reflejada a lo largo de toda su obra poética. El autor intentará siempre luchar contra una expresión, contra un lenguaje vacío, contra la palabra que muere en su emisión. La palabra debe ser la que exprese y atestigüe la razón de ser del hombre en el mundo, debe ser una toma de posesión duradera. Tras la resolución de su conflicto, el poeta contempla una tierra nueva, en la que el sujeto renace maravillado por esta nueva posibilidad de ser en el mundo, ya no se trata de ser, sino de surgir y de renacer como algo único y nuevo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIRLOT, Juan E. (2006): *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.
- DIDEROT, Denis et Jean LE ROND D'ALEMBERT (1756): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome XIII, Partie II. París, Chez Briasson.
- ESTEBAN, Claude (1990): *Le partage des mots*. París, Éditions Gallimard.
- ESTEBAN, Claude (2001): *Morceaux de ciel, presque rien : poèmes*. París, Éditions Gallimard.
- ESTEBAN, Claude (2007): *La mort à distance*. París, Éditions Gallimard.
- JONES, Tobin H. (2004): «Reviewed Work: *Morceaux de ciel, presque rien, poèmes by Claude Esteban*». *The French Review* 77 (4), 818-819.
- HELMS, Laure et Benoît CONORT, (2004): «Claude Esteban, entretien», in *Le nouveau recueil, revue trimestrielle de littérature et de critique* [Champ Vallon], 71.
- HEIDEGGER, Martin (1944): *Hölderlin y la esencia de la poesía*. México, Séneca.
- MÁRQUEZ, Jorge (2005): *Envidia y política en la Antigua Grecia*. Editorial LibrosEnRed.
- PINEDO, Javier (2010): *El exilio de los jesuitas latinoamericanos : un creativo dolor*, en *La patria interrumpida : Latinoamericanos en el exilio, siglos XVIII-XX*. Universidad de Talca, LOM ediciones.

PLATON (1831): *Œuvres de Platon*, Traduites par Victor Cousin. T. XI. París, Rey et Gravier.

SAPIR, Edward (1949): *Culture, language and personality*. The Regents of the University of California.

SAUSSURE, Ferdinand (2005): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada.

ZAMBRANO, María (1998): *Delirio y destino, Los veinte años de una española*. Editorial centro de estudios Ramón Areces, Madrid.

L'image de la mère dans les romans autobiographiques de Lionel Duroy

Antonio Unzué Unzué

UNED

antunzue@girona.uned.es

Resumen

La producción novelística de Lionel Duroy constituye un ejemplo paradigmático del éxito entre los lectores de la literatura del yo. En este artículo, la imagen de la madre se analizará desde diferentes perspectivas (psicoanalítica, narrativa y genérica). Así, en el contexto fluctuante de la escritura del yo, se identificarán primero los rasgos caracterizadores de la madre. Posteriormente, se atenderá a su incidencia en el proceso de escritura. Finalmente, se analizará en estas novelas la función del conflicto edípico y la incidencia en su construcción narrativa. Este asunto nos permitirá establecer también interesantes paralelismos con *Las Confesiones* de Rousseau.

Palabras clave: Narrativa francesa contemporánea. Autobiografía. Rousseau. Complejo de Edipo.

Abstract

Lionel Duroy's novels are a paradigmatic example of general success, not only among the self-fiction readers. In this article, the image of the mother will be analysed from several points of view -psychoanalytical, narrative and generic. So, in the diverse context of self-literature, psychological, social and ideological features of the mother will be studied first in Duroy's novels. Later, we will analyse the image of the mother as a stimulus in the writing process. Finally, the function of the oedipal conflict in these novels and the influence on its narrative construction will be dissected. This subject will allow us to establish interesting connections with Rousseau's *Confessions*.

Key words: Contemporary French fiction. Autobiography. Rousseau. Oedipus complex.

Résumé

La production romanesque de Lionel Duroy constitue un exemple remarquable du succès parmi les lecteurs de l'écriture du moi. Dans cet article, l'image de la mère sera l'objet d'une étude intégrant de différentes perspectives (psychanalytique, narrative et générique). À partir du contexte instable de la littérature du moi, les traits essentiels de la mère seront ana-

* Artículo recibido el 6/04/2016, evaluado el 18/07/2016, aceptado el 21/09/2016.

lysés. Ensuite, nous étudierons leur influence sur le processus d'écriture. Finalement, nous nous pencherons sur la fonction du complexe d'Œdipe et son incidence sur la construction de ces romans. Ce sujet nous permettra aussi de découvrir d'intéressantes correspondances avec *Les Confessions* de Rousseau.

Mots clé : Roman français contemporain. Autobiographie. Rousseau. Complexe d'Œdipe.

0. De l'expérience vécue à la création littéraire

Lionel Duroy, né en 1949 à Bizerte (Tunisie), est un journaliste et écrivain français qui a publié une quinzaine de romans depuis la parution en 1990 de *Priez pour nous*. Ce roman autobiographique constitue une première approche au sujet des origines familiales, qui est devenu le noyau de sa production par la suite. En effet, l'auteur évoque à plusieurs reprises le paradis perdu de l'enfance, qu'il associe avec la Tunisie où il est né ; la chute de sa famille dans la pauvreté ; l'incapacité de son père à faire face à la folie de son épouse ; l'isolement familial par rapport à son milieu d'origine et à l'évolution de la France ; la quête d'un projet personnel loin des exigences de sa nombreuse fratrie... *Le chagrin* (2010), son roman le plus connu, qui a obtenu un succès retentissant, reprend, d'une part, l'évocation des origines du héros, et développe, d'autre part, ses relations sentimentales, un sujet essentiel chez Duroy.

Au-delà des travaux journalistiques, qui lui ont permis de se vouer à la littérature de façon professionnelle, Duroy excelle par son attachement à la transformation de l'expérience personnelle en matière littéraire : ses origines familiales, le déclassement, les expulsions, la construction d'une identité personnelle et professionnelle à l'écart du noyau familial, le journalisme, la littérature, la rupture avec la famille suite à la parution de son premier roman, ses deux principales liaisons sentimentales, les enfants... Même si les sujets s'enchevêtrent tout le long de son œuvre, certains romans privilégient les origines : *Priez pour nous* (1999), *Des hommes éblouissants* (1997), *Le Chagrin* (2010) ; d'autres illustrent des ruptures familiales et sentimentales : *Je voudrais descendre* (1993), *Mon premier jour de bonheur* (1996), *Un jour, je te tuerai* (1999), *Trois couples en quête d'orage* (2000), *Le cahier de Turin* (2003), *Vertiges* (2013), *Échapper* (2015) ; certains s'intéressent à l'écriture et son pouvoir déstabilisateur : *Méfiez-vous des écrivains* (2002), *Écrire* (2005) ; d'autres illustrent les rapports existant entre les conflits familiaux, sociaux et politiques : *Je voudrais descendre* (1993), *Comme des héros* (1996), *L'Hiver des hommes* (2012).

En ce qui concerne le corpus spécifique de cet article, nous privilégions les récits mettant l'accent sur les rapports familiaux, ceux qui nous permettent de découvrir l'image de la mère. En fait, seuls *Trois couples en quête d'orage* et *Méfiez-vous des écrivains* seront exclus de cette étude, à cause de la prédominance de la fiction qu'ils affichent. Or Duroy classe tous ses récits sous l'étiquette de roman. Nous pourrions

avancer des hypothèses pour ce choix, dont notamment le souci d'éviter des poursuites judiciaires ; la volonté de souligner le côté littéraire de sa production ; la détermination de préserver la liberté de la fiction ; ou même le poids de certains préjugés contre l'autobiographie. Nous ne saurions pas toutefois déceler les raisons qui ont mené Duroy à préférer ce genre narratif sans prendre en compte la transformation de l'horizon d'attente des lecteurs en ce qui concerne la littérature à dimension autobiographique.

1. Le roman autobiographique dans le contexte de l'écriture de soi

La préférence de Lionel Duroy pour le roman autobiographique, au-delà des controverses judiciaires ou éthiques que ce choix puisse susciter, constitue un pari littéraire conscient, qui se heurte à une longue tradition de mépris. Duroy est, donc, comme d'autres, la victime de certains préjugés liés à la littérature du moi. Or, en ce qui concerne le roman autobiographique, l'hostilité est bien plus évidente. En effet, selon Philippe Gasparini (2004: 9, 286), ces textes, qui relèvent de la fiction et de l'autobiographie, ont été souvent méprisés à cause de leur « bâtardise », qu'on a trouvée condamnable par la présence simultanée des discours référentiel et fictionnel ; de même, l'engagement ambigu de l'écrivain justifierait la méfiance de certains lecteurs.

L'infortune critique du roman autobiographique se rapporte, d'après Gasparini (2004: 9-10), à une pensée d'origine aristotélique qui sous-tend le mépris des théoriciens pour le référentiel dans le roman. La tradition française, à l'instar de Ferdinand Brunetière, a mésestimé la littérature personnelle. D'ailleurs, le manque d'une dénomination stable pour la fiction à dimension autobiographique met en évidence les difficultés de ce genre. À ce sujet, Gasparini évoque l'image d'« un produit de contrebande [...] estampillé d'un faux nom » (2004: 306). Comme il explique dans son étude sur le roman autobiographique (2004: 306-313), le long de l'histoire des noms différents ont été employés pour le désigner, tels que « roman intime » (Sainte-Beuve), « roman personnel » (Brunetière, Merlant, Thibaudet), « roman de l'individu » (Hytier), « bi-autobiographie » (Bellemin-Noël), « fiction autobiographique » (Espinosa), « roman mémoriel » (au Québec en concurrence avec « littérature personnelle ») et « roman autobiographique ». Cette dernière appellation, d'origine anglophone, a été acceptée par la critique journalistique, souvent de façon peu précise d'ailleurs, mais elle reste stigmatisée dans le monde académique (Baudelle, 2003: 7).

En effet, d'après Madeleine Ouellette-Michalska, « l'institution littéraire n'a jamais eu les littératures personnelles en très haute estime » (2007: 28). À ce sujet, Vincent Colonna met l'accent sur l'attitude de la « critique savante », qui a eu toujours du mal « à reconnaître la dignité esthétique » de ces écrits (2004: 105). Même des spécialistes de l'autobiographie comme Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone ne cachent pas leur mépris du roman autobiographique. D'après ces auteurs, qui rejettent toutefois le dédain pour l'autobiographie d'écrivains prestigieux comme

Paul Valéry, le roman autobiographique serait toujours réductible au genre romanesque :

Mais si l'on veut serrer de près la notion de roman autobiographique et ses applications, on voit qu'elle ne peut provenir que d'une corrélation que perçoit le lecteur entre l'histoire narrée dans le roman et ce qu'il sait – ou croit savoir – de la vie de l'auteur. Or, un lecteur « suffisant » n'est pas censé connaître la vie de l'auteur ; le lecteur contemporain de l'œuvre ne dispose, le plus souvent, d'aucune information biographique. Dans le cas le plus explicite, s'établit un pacte romanesque en bonne et due forme, qui peut prendre l'allure de la formule juridique sur le caractère involontaire et fortuit de coïncidences éventuelles (1999 : 24).

En effet, dans les études critiques, on repère la tendance à réduire le roman autobiographique à l'autobiographie ou au roman. C'est historiquement le choix de certains spécialistes, souligne Gasparini (2004: 305), comme Ferdinand Brunetière ou Albert Thibaudet, qui soutiennent une vision « ségrégationniste » favorable à écarter l'autobiographie et le roman autobiographique du champ littéraire. Il s'agit d'un point de vue partagé par la narratologie et le structuralisme, même si Gérard Genette (1991) se montre ouvert à une certaine littérarité conditionnelle dans la « diction », face à l'essentielle qu'il attribue à la « fiction ». Or, le roman autobiographique se voit menacé dans sa condition générique par sa réduction au roman. Pour certains, d'après une poétique fictionnaliste, seule l'ignorance des lecteurs expliquerait l'identification du narrateur, du héros et de l'auteur. Cependant, nous croyons avec Gasparini (2004 : 305) que la perspective pragmatique est censée pouvoir renverser cet état de choses par l'analyse de la complexité réelle des récits dans leurs contextes :

Enfin, il arrive tout de même, de plus en plus fréquemment, que la stratégie générique soit envisagée dans toute sa complexité sémiotique en adoptant le point de vue du lecteur.

Au centre de cette mise en valeur de tout l'espace autobiographique, il faut souligner le rôle de Philippe Lejeune (1996: 44-46) et sa volonté d'envisager la dimension pragmatique de la littérature personnelle autour du contrat de lecture. Nous adhérons à ce courant, très répandu dans la critique contemporaine, visant à analyser le pacte proposé par l'auteur à partir du texte et du paratexte, dans un horizon d'attente marqué par l'évolution continue des genres et l'invalidation des codes (Alberca, 2007: 20).

À cet égard, dans *Autofiction et dévoilement de soi*, Ouellette-Michalska évoque le poids de la pensée postmoderne en ce qui concerne l'abolition des frontières séparant la culture populaire et le grand art. L'« impureté » populaire se serait donc infiltrée dans le discours littéraire cultivé. D'où la mode des récits à inspiration autobiographique, en vogue ces dernières décennies : « de jeunes auteurs raflent des prix litté-

raires importants avec des romans autobiographiques », souligne Ouellette-Michalska (2007: 33) en remarquant l'abandon de l'objectivité par certains auteurs, à l'instar d'Alain Robbe-Grillet (2007 : 34), qui dans une évolution assez surprenante s'est intéressé à « l'exorcisme de fantasmes et d'obsessions personnelles », même si cet écrivain « n'investit donc ce modèle narratif que pour en déjouer les codes et en subvertir les règles » (2007 : 34).

Or il y aurait d'autres raisons susceptibles d'expliquer ce phénomène. En effet, l'écllosion de l'écriture personnelle serait liée à des raisons psychologiques :

La nécessité de réaffirmer son existence s'impose : j'écris « je », donc je suis. Produire une œuvre, c'est se produire soi-même et afficher une identité construite par le langage et l'expression d'un talent particulier (Ouellette-Michalska, 2007 : 35).

Cette réaffirmation de soi par l'écriture s'inscrit de nos jours dans un contexte où le fonctionnement de la société de consommation favorise l'exposition publique de l'intimité : « La règle psychanalytique de tout dire, associée à la règle télévisuelle de tout montrer, exposera bientôt un narcissisme inquiet, parfois complaisant, voué au dévoilement de soi » (Ouellette-Michalska, 2007 : 37).

Dans *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca analyse les raisons culturelles nous permettant de comprendre l'écllosion de la littérature personnelle, un contexte où il faut sans doute placer la production romanesque de Duroy. D'après Alberca, on ne saurait pas interpréter le retour de l'auteur, en tant qu'image textuelle, au sein de l'écriture, une fois dépassée la période où le structuralisme avait décrété sa mort, sans faire appel aux principes de la culture postmoderne. En effet, ce courant idéologique privilégie la revendication d'un sujet narcissique, suite au questionnement de la confiance critique en la mémoire, à l'abandon de la volonté d'expliquer et transformer la réalité et au rejet de la transcendance des actions humaines (Alberca, 2007 : 38-45). De ces attitudes s'ensuivent, d'après lui, un penchant ludique dans la création littéraire, la fictionnalisation de la réalité et la volonté individuelle de se réinventer par la fiction. D'après Yves Baudelle (2003 : 8), aussi la culture postmoderne confond-elle les genres, dont le roman et l'autobiographie, et les mondes, la fiction et le vécu. José María Pozuelo Yvancos, toutefois, privilégie pour l'autofiction des origines littéraires, dont notamment le nouveau roman, relevant d'un refus du narratif et de l'unité du personnage, ce qui détermine le renversement du code autobiographique (Casas, 2012: 153-154).

C'est, donc, dans ce contexte où l'autofiction fait son entrée fracassante dans le monde littéraire jusqu'à devenir un sujet prioritaire pour les critiques. Même si la responsabilité du néologisme revient à Serge Doubrovsky, qui a lancé le terme dans son roman *Fils* (1977), la « surthéorisation » dont il a été l'objet (Vilain, 2009: 15) a joué en défaveur de sa compréhension. Or deux traits sont au rendez-vous pour la définition du néologisme depuis le début : la considération du texte comme un ro-

man et l'identité nominale entre le héros, le narrateur et l'auteur (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1991: 267-269). Il s'agit, donc, d'un pacte problématique par l'amalgame des codes autobiographique et romanesque. Toujours est-il, cependant, que sous la même étiquette, qui remplit l'une des « cases aveugles » de Lejeune (1991: 31), on repère des tendances assez diverses. La prégnance de l'écriture susceptible de dépasser, chez Doubrovsky, les limites traditionnelles de l'autobiographie à la lumière de la psychanalyse, tout en respectant un fond référentiel, devient chez Colonna (1989: 24-25) un processus de fictionalisation de soi. À son avis, la fabulation de soi a favorisé la constitution d'une mythomanie littéraire susceptible d'ouvrir des perspectives nouvelles « entre l'autobiographie et le roman, entre la fantaisie et le factuel » relevant « d'une logique méconnue » (2004: 14). Cette « grande forme d'affabulation » (Colonna, 2004: 72) partage, donc, l'espace autobiographique avec le roman autobiographique et l'autobiographie, mais elle ne saurait pas être assimilée à ces genres.

À propos de l'idée d'autofiction comme « fiction de soi » de Colonna, Lecarme et Lecarme-Tabone (1999: 269) soulignent ce côté fictionnel, romanesque, qui repose sur « l'invention d'une personnalité et d'une existence, c'est-à-dire, sur un type de fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue », ce qui s'oppose, d'après leur point de vue, à l'ambiguïté censée être le trait essentiel du genre. Cette remarque est partagée par Pozuelo Yvancos (Casas, 2012: 151-173), qui met l'accent sur la divergence entre l'idée d'autofiction et celle de fabulation de soi. Pozuelo, donc, identifie l'autofiction avec une sorte de littérature hybride, souvent sous forme d'« exercices d'ambiguïté qui font toute sa place à une ambivalence irréductible », selon les mots de Lecarme et Lecarme-Tabone (1999: 272). Ce qui permet d'envisager une place générique pour ces récits à caractère expérimental :

La contradiction même, qu'elle soit du type « c'est moi et ce n'est pas moi » ou de l'espèce « ceci est un roman et un récit vrai », fourmille dans une série de textes occupant l'intervalle entre roman et autobiographie, et présentant naturellement des dispositifs très divers (1999: 272).

À cet égard, Marie Darrieussecq met l'accent sur le caractère « pas sérieux » de l'autofiction, déterminé par une pratique illocutive ambiguë ; en même temps, elle trouve la littérarité comme l'un des atouts essentiels du genre au-delà de sa contribution au questionnement de l'autobiographie et à l'émergence d'un nouveau modèle de lecture (Casas, 2012: 79-82). Lecarme et Lecarme-Tabone (1999: 275), toutefois, tiennent à délimiter les frontières entre l'autofiction et « les romans que l'on s'obstine à nommer autobiographiques par une contradiction dans les termes ».

Dans ce contexte d'inflation terminologique, l'étude de Colonna (2004: 92-117) sur l'autofiction biographique met en relief, d'une part, la difficulté d'établir des frontières claires et définies entre autobiographie et autofiction et, d'autre part, le rôle

essentiel de Rousseau, non seulement en ce qui concerne l'autobiographie mais aussi par rapport au roman autobiographique. En fait, dans ses *Confessions*, l'auteur genevois évoque le succès de sa *Julie* :

Ce qui me rendit les femmes si favorables fut la persuasion où elles furent que j'avais écrit ma propre histoire, et que j'étais moi-même le héros de ce roman. [...] Je ne voulus ni confirmer ni détruire une erreur qui m'était avantageuse. On peut voir dans la préface en dialogue, que je fis imprimer à part, comment je laissai là-dessus le public en suspens. Les rigoristes disent que j'aurais dû déclarer la vérité tout rondement. Pour moi, je ne vois pas ce qui m'y pouvait obliger, et je crois qu'il y aurait eu plus de bêtise que de franchise à cette déclaration faite sans nécessité (Rousseau, 2004 : 310).

Cette citation montre à quel point les lecteurs de la *Nouvelle Héloïse* ont accordé à ce roman une valeur autobiographique, ce à quoi l'auteur a bien voulu contribuer. Lionel Duroy partage, donc, un double héritage rousseauiste, celui des *Confessions* et celui de sa *Julie*, dans ce sens qu'il écrit une vaste série romanesque où les éléments autobiographiques sont à peine déguisés dans la fiction.

C'est pourquoi nous adhérons au point de vue d'Yves Baudelle (2003: 7), dont nous apprécions l'efficacité en ce qui concerne l'analyse des romans de Lionel Duroy. Face au glissement de l'autofiction vers la fabulation, Baudelle (2003: 7) rejette le « purisme hyperfictionnaliste » censé ignorer l'hétérogénéité, l'impureté constitutive de la fiction. Pour lui, le roman autobiographique est « le lieu privilégié des transferts fictionnels de l'existence ». En effet, Lionel Duroy excelle dans ses récits par sa condition de « metteur en scène du privé », selon les mots de Luc Le Vaillant (2013) à propos de *Vertiges*. De même, d'autres exemples d'épitéxte allographe¹ pourraient être évoqués, comme l'observation d'Alexandre Fillon sur la stratégie narrative de Duroy, « qui puise toujours dans le même matériau mais n'écrit jamais tout à fait le même livre » depuis son « premier roman autobiographique » (Le Vaillant, 2013).

En effet, Duroy se sert du vécu pour en extraire le sujet de la plupart de ses romans, mais dans ce rapport narratif il choisit la forme du roman autobiographique ou personnel (Lejeune, 1996: 14) dans ce sens qu'il n'y a pas d'identité explicite, comme nous l'avons remarqué, entre l'auteur et le narrateur et héros ; un choix qui déclenche une double réception fictionnelle et autobiographique (Gasparini, 2004: 13) avec des moyens qui s'écartent cependant de l'autofiction (l'identité onomastique de l'autofiction s'opposant à la diversité nominale du roman autobiographique entre auteur et héros).

¹ Colonna (1989: 76-100) reprend pour son analyse de l'autofiction les termes de paratexte et de péri-texte et épitéxte, développés respectivement par son maître, Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982: 9) et *Seuils* (1987: 10).

Faire la part de la fiction et du réel n'est pas du tout évident chez Duroy. Le Vaillant (2013), par exemple, considère *Vertiges*, « le dernier volet d'une autobiographie qui autofictionne tout en se jurant plus vraie que vraie ». Au-delà de l'amalgame terminologique, qui relève du succès dangereux de certaines étiquettes en dehors du contexte académique où elles sont nées, ce critique tient à souligner une double dimension référentielle et fictionnelle chez Duroy. Or deux aspects essentiels éloignent les récits de Duroy de l'autofiction et de l'autobiographie, comme nous venons de le souligner : l'absence d'identité nominale entre l'auteur et les héros de ces histoires, contrairement aux ouvrages considérés comme autofictions, et la présence du mot « roman » dans le périphrase, que la vraie autobiographie exclut.

C'est pourquoi nous trouvons plus exacts les mots de Jean-Claude Raspiegeas (2013) à propos de *Vertiges*, qui envisage ce long récit comme « le roman autobiographique de ce funambule qui avance en tremblant au-dessus du précipice », même si dans le même article le mot « autobiographie » est aussi évoqué. Bien évidemment, ce sujet exige chez Duroy de nombreuses nuances, compte tenu de la complexité de son œuvre. Malgré la diversité des narrateurs, toujours est-il que le lecteur identifie la même voix sous de différents masques.

À cet égard, le classement périphrase des ouvrages de Duroy comme romans contredit de nombreuses références épitextuelles et intertextuelles. Par exemple, dans une présentation vidéo pour *Le Nouvel Observateur* lors de la parution du *Chagrin*, Duroy (2010) se félicite d'avoir écrit « ce que j'ai compris dans la vie, ce que je résume sous le mot autobiographie ». Les rapports entre les romans et les événements biographiques de l'auteur sont, donc, soulignés à maintes reprises dans les entretiens accordés par l'écrivain et par la réception critique. À ce sujet, l'affaire judiciaire liée à la parution de *Colères* illustre la dimension biographique présente dans la production de Duroy (Garcin, 2011).

En même temps, Duroy accorde souvent un statut autobiographique à ses récits moyennant des renvois intertextuels. Dans son roman *Écrire*, le narrateur évoque précisément les conflits survenus après la parution de *Priez pour nous*, qui a été reçu comme un témoignage autobiographique par sa famille. Dans *Le Chagrin*, les réflexions métalittéraires soulignent le statut autobiographique du roman : la chemise cartonnée où il range tous les documents concernant le texte est classée « Autobiographie » (Duroy, 2013b: 71), étiquette reprise dans *Colères* (Duroy, 2011: 20) pour faire référence au *Chagrin*. Aussi, dans *Vertiges*, l'auteur thématise-t-il les effets déstabilisateurs de l'écriture autobiographique (Duroy, 2014: 81).

Depuis le début de sa production, donc, Duroy reprend en boucle certains événements personnels pour les transformer en matière narrative, au-delà de *Priez pour nous*, *Le Chagrin*, *Colères*, *Vertiges* ou *Échapper*, les récits qui affichent une proximité plus remarquable avec l'autobiographie. C'est précisément cette constatation ce qui nous permet d'envisager un vaste « espace autobiographique » chez lui.

L'emploi du mot « roman » et les procédés fictionnels mis en place introduisent, cependant, une lecture problématique.

À ce sujet, même si cet article ne prétend pas trancher cette question, qui relève d'une notable complexité, il faut mettre l'accent sur la personne du narrateur. En ce qui concerne cette instance, Duroy évite dans ses récits la triple identité entre l'auteur, le narrateur et le héros. Pour la plupart, il choisit la première personne narrative, mais les noms d'emprunt des narrateurs varient : William Guidon de Repeygnac dans *Priez pour nous* devient William Dunoyer de Pranassac dans *Le Chagrin* ; pour *Colères*, la voix narrative, qui reprend à son compte le contexte des autres récits, s'associe au « pseudo » Marc Maison (2011: 181) ; dans *L'hiver des hommes*, le narrateur à la première personne garde le prénom Marc ; dans *Vertiges*, il s'appelle Augustin, comme dans *Échapper* ; le héros devient Luc Nivelles dans *Je voudrais descendre* et Luc Seyvoz dans *Mon premier jour de bonheur*. Par contre, dans *Le cahier de Turin*, le héros, un écrivain prénommé Marc, ne s'identifie pas au narrateur, cette fois-ci s'exprimant à la troisième personne.

La diversité des narrateurs entraîne, parfois, la modification des noms des personnages principaux du récit : certains prénoms des frères et sœurs, ceux des épouses... En effet, le contexte social et de nombreux épisodes sont repris et réélaborés continuellement, car l'auteur vise à maîtriser la fuite du temps, à préserver la mémoire face à l'oubli (2005 : 34), ce qui implique un retour circulaire vers le passé.

Parallèlement à ces modifications, l'auteur se permet d'autres indices fictionnels, comme, par exemple, la substitution de Poitiers par Bordeaux comme la ville d'origine, respectivement, des Repeygnac dans *Priez pour nous* et des Dunoyer dans *Le Chagrin*. Dans *Mon premier jour de bonheur*, la famille est originaire de Lille. Mais ce ne sont que des détails sans importance, à l'exception du roman *Des hommes éblouissants*. Même si l'auteur y revient sur des séquences bien connues des lecteurs (le séjour à Bizerte de la famille, sa rentrée en France, sa vie à Neuilly et l'expulsion qui s'ensuit, etc.), dans ce récit la présence d'éléments fictionnalisateurs est plus évidente : le narrateur à la troisième personne (remplacé momentanément vers la fin par un tel Paul, le sosie de l'auteur, qui s'exprime à la première personne) ; certaines anecdotes de la vie à Neuilly, qui ne sont pas dans le reste de la production ; et notamment toute la séquence de la vie à Villetaneuse, avec un dénouement (qui n'en est pas un, selon le narrateur) qui glisse carrément vers la fiction : Blaise, le personnage qui représente le père de l'auteur, devient entrepreneur à Roubaix. Fiction et autobiographie s'enchevêtrent, donc, dans ces récits sous des formules diverses.

Malgré le prestige douteux pour certains du roman autobiographique et en dépit des préjugés contre les auteurs à succès populaire, Duroy reste un écrivain remarquable dans plusieurs domaines. D'une part, d'un point de vue sociologique, ses romans illustrent l'évolution d'une certaine bourgeoisie traditionnelle et ses difficultés d'adaptation aux changements sociaux et politiques survenus en France avec la Libé-

ration ; d'autre part, en ce qui concerne la dimension littéraire, la production de Duroy constitue un exemple paradigmatique de la construction d'une voix personnelle à partir de la réélaboration narrative de l'expérience.

Dans cet article, nous allons illustrer l'image maternelle chez Duroy, afin de mettre en relief son rôle essentiel dans l'univers littéraire de l'auteur. À ce sujet, il reste un digne successeur de Rousseau, l'image maternelle étant un élément clé dans le développement du héros des *Confessions*. Une lecture superficielle de la production de Duroy met en évidence la présence de la mère dans la plupart de ses romans. Au-delà de cette raison quantitative, la violence inouïe liée à ce personnage et son implication dans les conflits intimes des narrateurs (des masques de l'auteur, comme on l'a suggéré) justifient notre attention. La dimension sociologique du personnage ajoute un surplus d'intérêt à cette recherche².

Par conséquent, nous allons nous pencher d'abord sur l'influence maternelle dans la naissance de la vocation littéraire des héros ; ensuite, nous allons caractériser les traits physiques de la mère, les principaux événements de sa vie et son idéologie ; finalement, nous analyserons les conséquences qui s'en dégagent par rapport à la vie des héros, notamment en ce qui concerne leurs rapports avec les femmes. En même temps, certains parallélismes existant avec l'œuvre autobiographique de Rousseau seront mis en relief. En somme, étudier le rôle de la mère revient à explorer dans les conflits les plus intimes du narrateur et à s'interroger sur l'écriture et son sens.

2. Le récit d'un assassin : écrire pour tuer sa mère

Tous les romans de Duroy partagent une même inquiétude pour l'écriture jusqu'au point de devenir presque un trait obsessionnel de l'auteur. À l'origine de cette manie se trouve le personnage de la mère. D'après le témoignage du narrateur dans *Le Chagrin*³, l'écriture est envisagée comme l'analyse d'un Œdipe⁴ non résolu :

[...] et, revivant cette scène aujourd'hui, pour ce livre, je cherche à comprendre qui parle donc à travers ma bouche.

² Le thème de la mère reste l'un des sujets de prédilection des auteurs qui s'intéressent à l'écriture du moi, comme c'est le cas de Rousseau dans *Les Confessions*, en ce qui concerne l'autobiographie, et de Serge Doubrovsky dans *Fils*, quant à l'autofiction. Les actes du congrès international célébré à l'Université d'Amsterdam en octobre 2006 autour des relations familiales illustrent l'importance de ce sujet pour de nombreux auteurs, dont Marcel Proust ou André Gide (Clément et Wesemael, 2008).

³ Les dates entre parenthèses des romans de Duroy font référence aux éditions que nous avons consultées. Sur la liste des romans, nous avons introduit entre crochets à la fin de chaque référence la date correspondant à la parution de l'ouvrage, si ce n'est pas une première édition. La liste de romans, toutefois, a été établie à partir de la date de leur première édition.

⁴ La tradition psychocritique a analysé attentivement l'Œdipe. À ce sujet, les observations de Jacques Poirier (2001: 33-34) sur ce qu'il considère « l'Œdipe refusé » de Sartre dans *Les Mots* illustrent l'importance de cet aspect, qu'on ne peut pas négliger chez Duroy. Lors du congrès d'Amsterdam sur les relations familiales dans la littérature contemporaine de langue française, l'accent a été mis par plusieurs spécialistes sur la dimension oedipienne des rapports mère-fils (Clément, 2008: 7-8).

J'émetts l'hypothèse que ça peut être le nouveau-né de Bizerte, transi d'amour pour la jeune femme lumineuse qui le pousse dans son landau, et rêvant déjà de prendre la place de son mari dans son lit (Duroy, 2013b : 418).

Ce passage, qui affiche la duplicité temporelle typique de l'autobiographie, est nuancé toutefois par l'incertitude liée à l'idée d'une « hypothèse » évoquant le paradis perdu de l'enfance sous le regard d'une mère « lumineuse ». La dimension œdipienne de cet extrait est reprise plusieurs fois dans les évocations du héros. Ce passage nous permet de reconnaître un parallélisme notable avec les *Confessions* de Rousseau, dans la mesure où la perte de la mère, réelle ou symbolique selon les cas, devient un élément essentiel dans la vie des narrateurs. Nous ne saurions pas éviter de trouver des correspondances entre cette « jeune femme lumineuse » et le portrait idéal que Rousseau (2006 : 44) nous offre de sa mère, dont il souligne « la sagesse et la beauté ». Pour illustrer cette vision, il évoque une anecdote correspondant au moment où son père travaille à Constantinople :

Durant son absence, la beauté de ma mère, son esprit, ses talents, lui attirèrent des hommages. M. de la Closure, résident de France, fut des plus empressés à lui en offrir. Il fallait que sa passion fût vive, puisqu'au bout de trente ans je l'ai vu s'attendrir en me parlant d'elle. Ma mère avait plus que de la vertu pour s'en défendre, elle aimait tendrement son mari (Rousseau, 1991: 44-45).

De même, cette construction d'un portrait idéal de sa mère amène Rousseau (1991: 45) à supposer chez son père un attachement inébranlable pour sa première épouse : « Quarante ans après l'avoir perdue, il est mort dans les bras d'une seconde femme, mais le nom de la première à la bouche, et son image au fond du cœur ».

Cette image idyllique précède l'un des plus frappants contrastes des *Confessions* : au portrait idéal de la mère suit l'évocation de sa mort, dont l'auteur se sent coupable. Les deux écrivains partagent, donc, le même déchirement par la perte de leur mère, qu'ils associent au fond de leur cœur à l'idée du paradis originel dont ils ont été chassés.

Chez Duroy l'écriture affiche, toutefois, une notable ambiguïté au sujet de la mère : en même temps que le récit récupère le regard ébloui de l'enfant, il devient aussi un règlement de comptes sans succès, comme illustre ce passage de *Colères*: « Je n'ai plus vingt ans, me dis-je, je croyais avoir réglé son compte à notre mère depuis longtemps, or voilà qu'elle vient hanter mes nuits » (Duroy, 2011 : 155).

À ce sujet, la dissemblance entre les deux écrivains est évidente. Rousseau rédige *Les Confessions* contre ses ennemis pour préserver son image face à la conspiration dont il se croit la victime. Il veut léguer à la postérité sa version des faits, mais en même temps il éprouve une joie intime à évoquer la présence de certains personnages

dans sa vie, comme sa mère. Pour les narrateurs de Duroy, par contre, l'écriture devient une façon de se libérer du poids écrasant de l'image maternelle.

C'est ainsi que le héros de *Colères*, arrivé à l'âge adulte, décide de préserver de l'oubli la douleur qui l'a obsédé depuis son enfance, en racontant la folie de sa mère. Or cette entreprise de salut n'obtient pas pour autant les résultats escomptés et de surcroît se heurte à l'incompréhension familiale : on l'accuse d'assassiner sa mère avec ses romans. C'est ce que le narrateur évoque dans cet extrait du *Cahier de Turin* :

Avant de publier son premier roman, vingt ans plus tôt, il avait dû affronter la colère terrifiante de sa mère, ses hurlements, ses coups de fil d'injures au milieu de la nuit, « salaud, disait-elle, espèce de salaud », et finalement la menace de sa mort (Duroy, 2012: 85).

Le personnage essaie de rompre avec les sources du mal, mais il est loin de réussir, l'image vengeresse de sa mère le hantant « au milieu de la nuit ». Pour lui, dans *L'hiver des hommes*, il s'agit d'écrire pour « sauver ce qui pouvait encore l'être de ma vie » (Duroy, 2013c: 241), malgré la rupture avec la famille. Dans *Vertiges*, le héros justifie son entreprise comme une affaire de survie : « À ce moment-là, je n'aurais pas su lui expliquer que pour survivre à notre mère, j'avais impérativement besoin de me dresser contre elle » (Duroy, 2014 : 136).

En effet, le héros se voit écrasé par le poids d'une enfance dont il doit se débarrasser. Il lui faut, donc, se défaire « du poison des générations qui nous ont précédés » (2014 : 408). L'image de la mère est, par conséquent, à l'origine de l'entreprise littéraire de Duroy, en tant qu'élément déclencheur du processus narratif dans les romans où le récit de filiation est prédominant : la volonté de « tuer la mère » devient donc le levain qui fermente *Priez pour nous*, *Le Chagrin* et *Écrire*, parmi d'autres.

Au-delà de cette dimension narrative, dans ce sens que les rapports avec la mère sont à l'origine de la pulsion scripturale de l'auteur et des voix qui le remplacent dans les romans, nous ne saurions pas négliger à ce sujet sa valeur psychologique. Cette violence envers la mère introduit une modification intéressante du mythe œdipien analysé par Freud (1962: 64-69)⁵: au lieu de se dresser contre la figure paternelle, c'est contre sa mère que le héros va se révolter. En effet, une alliance inébranlable se tisse entre le père humilié et le fils délaissé par une mère tyrannique. Dès son enfance, donc, le héros éprouve des sentiments contradictoires : la nostalgie de la mère ravissante perdue pour lui à jamais va de pair avec la haine d'une femme hautaine voire cruelle.

Contrairement à ses frères, qui trouvent leur salut dans l'oubli, le héros s'acharne à rendre impossible l'amnésie. Cette préservation de la mémoire est, toutefois, à l'origine des reproches de sa première femme, Agnès, qui l'accuse dans *Le Cha-*

⁵ Les observations de Jean Bellemin-Noël (1996: 17-27) sur le complexe d'Œdipe et la castration mettent en relief l'enracinement des idées freudiennes dans la littérature contemporaine.

grin de tuer sa mère en ébruitant les intimités de la famille : « –Tu ne veux pas que les choses meurent, mais tu vas tuer ta mère sous prétexte qu’il ne faut pas oublier. Et même sur nous, je ne comprends pas comment tu oses raconter des choses aussi intimes... » (Duroy, 2013b: 489).

Or cette obsession n’aboutit pas et affiche même une dimension ridicule, d’après le chauffeur du taxi que le narrateur rencontre en voyage dans *Colères* : « – [...], qu’est-ce qu’on en a à faire que sa mère elle soit devenue folle dingue ? Des dingues, y’en a plein les rues, s’ils se mettaient tous à raconter leur histoire, vous voyez un peu le tableau ? » (Duroy, 2011: 171).

Ce passage, qui tourne en dérision la dimension salutaire de l’écriture, revêt toutefois un grand intérêt dans la mesure où il met en question le rôle de l’écriture personnelle en reprenant l’une des critiques les plus communes exprimées contre elle. Les mots maladroits du chauffeur ne cachent pas pour autant un véritable questionnement de cette écriture, en s’alignant, à son insu, du côté de la famille du héros et d’Agnès, sa femme, qui trouvent immorale l’attitude de l’écrivain.

En somme, les masques divers qui renvoient à l’auteur dans ce large « espace autobiographique » justifient l’acte d’écriture comme une entreprise salutaire, dans ce sens qu’elle permet au narrateur de régler ses comptes avec la mère et par conséquent de se reconstruire en préservant sa mémoire. Or l’impression de l’échec hante ses nuits, suite aux critiques haineuses de la famille ou sous l’effet inattendu du regard indifférent d’un chauffeur.

Apparemment, entre celui qui écrit « pour tuer sa mère » et celui qui le fait pour exprimer la nostalgie d’une mère qu’il n’a jamais connue, les attitudes semblent à l’opposé l’une de l’autre. Mais rien n’est moins sûr. Évidemment, Rousseau (1991: 45) situe à sa naissance l’origine de ses malheurs à cause de la mort de sa mère : « Dix mois après, je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs ».

Cette circonstance explique un certain sentiment de culpabilité chez l’auteur et un élément essentiel dans sa vie, la recherche d’une mère de substitution. C’est le cas de tante Suzon, qui prend charge de lui dans sa première enfance ; mais on ne peut pas ignorer les liens filiaux qui attachent plus tard le jeune Jean-Jacques à sa protectrice, Mme de Warens : « S’il y a dans la vie un sentiment délicieux, c’est celui que nous éprouvâmes d’être rendus l’un à l’autre. [...] Je devenais tout à fait son œuvre, tout à fait son enfant, et plus que si elle eût été ma vraie mère (Rousseau 1991: 259) ».

Ce qui explique, d’ailleurs, la peur de l’inceste, qui est évoquée lorsque les rapports entre eux deviennent ceux des amants, et le soulagement postérieur quand il est remplacé auprès de « maman ». Beaucoup d’années plus tard, lorsque Rousseau apprend son décès, il qualifie Mme de Warens comme « la meilleure des femmes et des mères » (Rousseau, 2004: 389). Cette nostalgie de l’image maternelle est, donc,

un trait essentiel chez lui, qu'on remarque aussi dans sa liaison avec sa « pauvre tante », Thérèse Levasseur, sa compagne de toute la vie.

En somme, la recherche de l'image maternelle est un axe essentiel dans l'autobiographie de Rousseau. De même, l'œuvre romanesque de Duroy, dont la dimension autobiographique est mise en relief constamment, illustre la démarche des héros pour se construire face à leur mère.

3. Le portrait de la mère

Quant aux origines familiales de « maman », prénommée Suzanne (comme la mère de Rousseau), dans *Priez pour nous* elle est la fille d'un militaire qui a été décoré par le général Foch en 1913 suite à la répression d'une grève. Elle descend dans ce premier roman des Grangemarre, marchands de peaux depuis six générations à Poitiers. Par contre, dans *Le Chagrin* elle est une Verbois, née à Bordeaux en 1921, fille d'un négociant en rhum et spiritueux, fantassin en 1914 (alors que le père de son mari était cavalier). Les « partages » vont vite détruire l'harmonie familiale avec son frère Armand. Quant à sa famille politique, « maman » les prend pour des « dégénérés » (Duroy, 2013b: 417), le grand-père de son mari ayant gaspillé la fortune familiale avec des danseuses.

En ce qui concerne le portrait physique de sa mère, le narrateur souligne « ses yeux verts délavés » (Duroy, 2013a: 16), plus tendres au Bois-Brûlé, la cité ouvrière où ils sont relogés après leur expulsion de l'appartement de Neuilly, même si elle garde toujours « ce long nez ». Son aspect à l'époque de la Côte-Noire (le nom de la cité dans *Le Chagrin*) est celui d'une « femme éteinte au sourire mécanique » (Duroy, 2013b: 162), à l'opposé de la femme « immense et courroucée » aux « longues narines et l'éclat coupant de ses yeux verts » de Neuilly (2013b : 162) ; des yeux que ses enfants n'osent plus regarder depuis leur expulsion de l'appartement de la rue Richard-Wallace. Ce sont des « yeux griffus et hallucinés de folle [...] des yeux verts couleur de torrent » (Duroy, 2013b: 190). C'est cette image que le narrateur retient lorsqu'il rencontre la femme d'un colon en Nouvelle Calédonie, « dont le regard halluciné me rappelle aussitôt celui de notre mère, quelques secondes avant qu'elle se casse la figure avec la friteuse » (Duroy, 2013b: 581).

Par rapport au portrait moral de sa mère, le narrateur souligne dans *Vertiges* son ignorance de petite bourgeoise : « l'insondable bêtise de notre mère » (Duroy, 2014: 143) ; l'obsession pour « tenir son rang » (337-338), selon les préjugés bourgeois qui exigent que le mari installe sa femme dans le faste ; c'est ce que le lecteur remarque lors de la visite du château de Lestaules dans *Le Chagrin*. On le devine aussi à la folie qui l'assaille lorsqu'ils sont expulsés de leur appartement de Neuilly et on les reloge dans une cité ouvrière : elle préférerait être morte. Le narrateur met l'accent sur sa peur des « yeux devenus gris dilatés par l'effroi » (Duroy, 2013b: 207). À cet égard, Raspingeas (2013) évoque des personnages de Flaubert et Bazin pour illustrer

l'image de Suzanne : « mi-Emma Bovary, mi-Folcoche », une femme « qui distribue les critères de ses préférences, séparant ses enfants entre les élus de son cœur et les délaissés ».

Souvent, Suzanne fait preuve d'une indifférence de « reine-mère » (Duroy, 2013a: 169), une ingratitude qui met en évidence la servilité et la bassesse de Théophile, son mari, appelé « Toto » en famille, et les enfants Duroy (2013b: 256-257). Elle est toujours exigeante et égoïste, poussant Toto à satisfaire tous ses caprices. Son insouciance explique les accusations contre son mari, qui n'arrive à pourvoir à ses besoins, comme elle le lui reproche le jour où ils sont expulsés de leur maison de vacances de Saint-Malo, raison pour laquelle Suzanne s'attaque à lui, en l'accusant d'être un « anormal » (Duroy, 2013: 589). Dans *Vertiges*, elle est une femme terrifiante pour son mari, s'il ne comble pas ses désirs, lui qui aurait « décroché la lune » pour elle (Duroy, 2014: 276).

À plusieurs reprises, le narrateur met l'accent sur la folie maternelle : il se voit « cinglé comme notre mère » (504). Certains passages, d'une dureté notable, illustrent l'aliénation de Suzanne et ses pulsions autodestructives. Cette image insensible, toutefois, s'oppose à l'idée de faiblesse que le narrateur souligne dans *Colères* chez sa mère, qui est tombée malade à cause de l'expulsion de Neuilly, « le recours des faibles » (46). Paradoxalement, le narrateur s'identifie parfois avec « maman », dont il se croit le « digne fils » (150), par son penchant vers la folie et sa faiblesse. Mais ces traits sont accompagnés souvent d'un mépris terrible, dont témoigne cette citation de *Vertige* : « –Esther, mon amour, tu n'as aucune idée de ce qu'il y a dans la tête de ma mère, combien tout y est vicié, mauvais, nauséux » (Duroy, 2014: 277).

À ce sujet, Jérôme Garcin (2013) souligne dans *Vertiges* le besoin exprimé par le narrateur de passer ses comptes avec Suzanne, « sa mère castratrice, rendue folle par l'humiliation sociale que, en la logeant dans une cité ouvrière, son mari lui avait infligée ».

Quant aux référents idéologiques de « maman », le narrateur met l'accent sur sa naissance au sein d'une famille bourgeoise. Elle adhère, bien entendu, aux idées de sa classe, incarnées dans la personne de son père, Henri Verbois (selon la version du *Chagrin*), dont l'admiration pour Pétain explique la bienveillance à l'égard de son gendre, qui n'a pas rejoint de Gaulle, contrairement à Yves La Prairie, un cousin de Suzanne devenu plus tard une référence héroïque dans la famille. Jamais le narrateur n'entendra ses parents évoquer la Libération, sauf pour approuver la punition des femmes qui ont fréquenté les Allemands (Duroy, 2013b: 24). De même, elle n'a jamais pardonné de Gaulle d'avoir arrêté le Maréchal (Duroy, 2013b: 27).

Cette attitude d'insouciance explique son mariage avec Toto, de son vrai nom Théophile Guidon ou Dunoyer, selon les versions⁶, car elle accorde une importance

⁶ Dans *Des hommes éblouissants*, le personnage du père est appelé Blaise d'Audrey. Dans ce roman à la troisième personne, les effets fictionnels sont bien plus marqués que dans d'autres récits.

énorme à l'idée de tenir son rang. Le titre de baron et le nom de famille de son mari ne suffisent pas pourtant à lui garantir un train de vie selon son idée. La ruine de la famille de Toto et l'isolement social, dont ils sont les victimes après la Libération à cause de leur soutien de Pétain, expliquent les difficultés du jeune couple. Suzanne, cependant, voudra toujours se pavaner : elle fera appeler le décorateur poitevin Dupapin (ou son équivalent bordelais Durnerin) à son appartement de la cité des Alouettes pour « le bal à tout casser de Christine » (Duroy, 2013a: 236-237), où elle veut recevoir « tous les Grangemarre du Poitou et des Charentes réunis ». Cette obsession est à l'origine des successives expulsions dont ils sont l'objet, étant donné leur incapacité à vivre dans leurs moyens.

Le racisme de Suzanne se fait évident à Bizerte, où elle se plaint de « la crasse des Arabes » (Duroy, 2013b: 39). La peur des « sales bicots » viendra hanter la vie paisible des Dunoyer à Neuilly, jusqu'au point de craindre la mort au bois de Boulogne, devenu un lieu d'horreur où l'on peut se faire massacrer par des Arabes, comme Charles de Foucauld en Algérie (2013b : 120-121). D'après « maman », « ce ne sont pas des hommes, ce sont des bêtes, des bêtes » (Duroy, 2013a: 15). Le narrateur critique durement l'insensibilité de sa mère à l'égard des Arabes, elle qui aurait pu les comprendre grâce à son séjour en Tunisie. Il va lui reprocher de lui cacher « [...] que nous avons laissé en Afrique du Nord quelque chose d'irremplaçable, de l'ordre des bras d'une mère dans lesquels on pourrait demeurer jusqu'à la fin des temps » (Duroy, 2013b: 527).

Cette attitude explique le soutien de sa famille à des militaires opposés à de Gaulle sur la question algérienne. C'est ainsi que Suzanne identifie le général putschiste Salan avec l'image de son père (Duroy, 2013b: 262).

De surcroît, elle adhère de façon acritique aux principes les plus strictes du catholicisme. Même son frère Armand ne comprend pas pourquoi sa sœur Suzanne respecte à la lettre « les consignes de l'Église sur la sexualité » (Duroy, 2013b: 32). Au plus noir de leur naufrage, Toto essaie de consoler sa femme en faisant appel justement à leur fidélité à l'Église : « –Écoute, nous avons huit enfants, jamais nous n'avons enfreint les consignes de l'Église, ça serait bien le diable si le bon Dieu ne nous venait pas en aide » (Duroy, 2013b : 151).

C'est ainsi que, des années plus tard, le narrateur évoque dans *Vertiges* le mépris de sa mère, qui le considère, depuis la parution de son premier roman, « un assassin », à présent « doublé d'un divorcé » (Duroy, 2014: 143). Par conséquent, à ses yeux, Esther, la deuxième femme du narrateur dans ce roman, est « une putain » (277) et leur fille Alice, « une bâtarde ».

En somme, le personnage de Suzanne, qui excelle par des traits physiques effrayants pour un enfant, notamment les yeux verts au regard égaré, se trouve au cœur des conflits qui marquent la vie du narrateur et, en même temps, constitue un exemple représentatif d'un groupe social marqué par des valeurs (notamment

l'élitisme, le racisme, l'intégrisme religieux, le refus des idées démocratiques, les insuffisances éducatives...) qui s'opposent à l'évolution de son temps et qui expliquent sa marginalisation.

Par rapport aux événements clés de la vie de « maman », le premier moment important de sa vie est son mariage, qui va la transformer dans *Priez pour nous* en baronne de Repeygnac, alors qu'elle n'est qu'une « Grangemarre de rien du tout » (2013a : 212). Elle, qui aurait pu choisir d'autres prétendants, comme celui qui plus tard deviendrait ambassadeur (Duroy, 2013b: 17), s'est laissée séduire par la beauté et le nom de Toto, même si elle trouvera plus tard ridicule son titre de baron Dunoyer de Pranassac, dans la version du *Chagrin* (Duroy, 2013b: 17). Ils vont se marier le 17 juin 1944, alors qu'on se bat en France pour chasser les Allemands. C'est justement ce qu'elle va reprocher bien plus tard à son mari, « qui n'a pas bougé le petit doigt, [...] allant même jusqu'à se marier en plein Débarquement allié » (Duroy, 2013b: 266-267), ce qui est à l'origine de l'irrespect de Suzanne pour lui.

Un deuxième moment clé, c'est leur séjour à Bizerte. En Tunisie elle vit l'année la plus heureuse de sa vie, en 1948, alors qu'elle n'a que trois enfants, Christine, Frédéric et Nicolas. Fascinée par le milieu militaire, que le commandant Henri Viala incarne à Bizerte, elle commence à avoir honte de son mari, cet homme « qui n'a pas combattu » (Duroy, 2013b: 43) et qui n'a aucune importance sociale dans la colonie, en même temps qu'elle se voit convoitée par les militaires qui l'entourent. Mais la maladie de Frédéric, le choléra, va bouleverser l'idylle tunisienne de ses parents⁷.

La période dorée de Suzanne, toutefois, correspond à l'époque de Neuilly, de 1953 à 1959, où elle arrive à vivre provisoirement selon l'idée qu'elle s'est faite de sa dignité⁸. À partir de l'expulsion de l'appartement de la rue Richard-Wallace en avril 1959 et l'emménagement dans la cité ouvrière du Bois-Brûlé ou de la Côte-Noire, selon les versions, Suzanne réalise qu'elle s'est trompée dans la vie, qu'elle a été la dupe de la beauté et du nom de Toto, ce qui va la précipiter dans un désarroi qu'elle ne pourra jamais surmonter. La folie deviendra le refuge de sa faiblesse et la haine contre son mari, paradoxalement accompagnée de moments d'intimité, va déterminer leur vie de famille.

Contrairement à cette analyse de l'image maternelle, marquée par le déséquilibre mental et les carences d'éducation, Rousseau dresse un portrait sublime de sa mère, comme nous l'avons déjà remarqué, en soulignant chez elle des caractéristiques

⁷ *Des hommes éblouissants* développe la période heureuse de Bizerte et illustre les valeurs et les contradictions du personnage (1997: 7-41).

⁸ Comme pour la période tunisienne, dans *Des hommes éblouissants* Duroy (1997: 97-184) introduit certaines séquences qui ne sont pas dans *Priez pour nous* ou *Le Chagrin*, notamment les rapports des d'Audrey avec leurs amis de l'Anneau d'Or. Les deux derniers chapitres de ce roman, « Boulevard de Stalingrad » et « Rue de la Fosse-aux-Chênes », basculent clairement du côté de la fiction en introduisant de notables différences par rapport aux autres versions s'occupant de la dégringolade familiale.

idéales, la beauté et la sagesse. À l’opposé, donc, de l’image de la mère fournie par Duroy, Rousseau décrit sa mère avec des traits fortement idéalisés. Il se croit l’héritier de sa sensibilité et de celle de son père, qui lui exige de le consoler de sa perte. Si Rousseau n’a pas pu la connaître, il a tout de même lu avec son père les romans qu’elle leur a légués et les ouvrages de la bibliothèque de son grand-père maternel. Ce double héritage, maternel et paternel, a fortement marqué sa personnalité : « Tels furent les auteurs de mes jours. De tous les dons que le ciel leur avait départis, un cœur sensible est le seul qu’ils me laissèrent ; mais il avait fait leur bonheur, et fit tous les malheurs de ma vie » (Duroy, 1991: 45).

En somme, cette vision de la mère est l’antipode de celle que les romans analysés nous présentent ; toutefois, comme chez Rousseau, les différents masques de Duroy vivent dans le deuil d’une mère perdue à jamais, celle, resplendissante, qui est partie de Bizerte avec son enfant préféré malade en laissant de côté les autres, parmi lesquels le narrateur, qui ne va jamais se remettre de cette perte.

4. Le spectre de la mère castratrice

Au plus profond de la personnalité du narrateur du *Chagrin* se trouve la certitude de ne pas être aimé par sa mère⁹ qui « m’avait abandonné à l’âge de trois mois pour sauver un autre de ses fils » (Duroy, 2013b: 77). En effet, lorsque Frédéric tombe gravement malade en Tunisie, la famille mobilise tous ses moyens et parvient à rapatrier le petit et sa mère, alors que le père et les autres trois enfants, dont le plus petit, le narrateur, restent en Afrique. Il ne prendra pas conscience du rôle de cette évidence que déjà adulte. En effet, le héros du *Chagrin* devra consulter bien d’années plus tard un psychiatre qui l’aidera à identifier la « bête noire » (Duroy, 2013b: 74) qui le harcèle depuis quelque temps lorsqu’il veut s’approcher de sa femme. C’est ainsi qu’il identifie « le chagrin qui était en train de m’anéantir » (Duroy, 2013b: 77) à l’abandon de sa mère.

Au-delà de cette séquence fondatrice, le narrateur aura droit à plusieurs reprises au regard dédaigneux de sa mère, qui

[...] entretient le culte des hommes « maigres et secs » – « comme l’était mon père », ajoute-t-elle invariablement. Frédéric [...] est évidemment appelé à entrer dans cette élite, mais pas moi qui suis le plus rond des cinq enfants (Duroy, 2013b: 89-90).

Face à Frédéric –« le portrait craché de mon père » (Duroy, 2013b: 94)– William, le narrateur, affiche son « appartenance physique [...] à cette famille haïe, méprisée ». Cette distance entre la mère et le narrateur ne fera que grandir à partir de leur expulsion de Neuilly. En effet, le séjour à l’hôtel de la rue Pasquier marque un

⁹ C’est un aspect qui a été souligné par la critique, comme le fait Alexandre Fillon (2013) à propos de *Vertiges*.

tournant dans leur relation : « quelque chose [...] continue alors à se casser entre notre mère et nous » (Duroy, 2013b : 173).

Mais la deuxième rupture avec sa mère, la première étant l'abandon à Bizerte, se produit à l'automne 1959, lorsque elle tombe à la renverse avec la friteuse : « Je ne crois pas [...] avoir jamais assisté à une scène aussi terrifiante, aussi douloureuse » (Duroy, 2013b: 183). C'est la dernière fois qu'il pleure sa mère. Deux années plus tard, après un séjour de Suzanne chez les bonnes sœurs, elle revient à la maison de la Côte-Noire et c'est alors que le narrateur subit « l'épisode le plus terrifiant de ma vie » (Duroy, 2013b: 225) : il la voit prendre des linges, s'allonger par terre, dans une chambre qu'on n'avait pas nettoyée depuis longtemps, et se glisser sous l'armoire, de façon à faire croire à son mari qu'elle est partie.

Même si souvent il identifie sa mère à une « geôlière » qui éprouverait du plaisir à torturer ses proches avec ses caprices, jusqu'au point de les humilier (Duroy, 2013b: 256-257), le narrateur vit en février 1962 une expérience bouleversante qui nuance ses rapports avec elle : son petit frère Clément s'étant fracassé la tête contre le bidet, William doit se débrouiller pour aider sa mère, qui « sans moi n'aurait jamais eu la force d'endurer ce que nous avons vécu ce jour-là » (Duroy, 2013b: 259). L'émotion est si forte, que mère et fils s'étreignent, « ce qui n'était pas dans nos habitudes, le lecteur attentif l'aura deviné » (Duroy, 2013b: 259).

Cependant, cette émotion ne sera qu'un mirage, car les rapports du narrateur, et des garçons aînés en général, avec leur mère vont être difficiles. Ils remportent une victoire contre Suzanne en rentrant d'un voyage à Bordeaux, d'où ils arrivent avec le trésor de leur grand-père Dunoyer : « C'est la première fois, me semble-t-il, et je crois que la seconde, en ce qui me concerne, sera la publication de *Priez pour nous*, qu'elle ne parviendra à empêcher, vingt-sept ans plus tard » (Duroy, 2013b :295).

Cependant, comme on l'a déjà souligné, ce ne sera qu'un triomphe partiel et trompeur, l'image de sa mère le hantant dans ses rêves. En 1969, elle essaiera d'accepter ses enfants : « On dirait qu'elle prend conscience que nous avons grandi, que nous allons bientôt partir, et qu'il serait temps de réparer les dégâts » (Duroy, 2013b: 353).

En effet, ce changement d'attitude, qui s'oppose à des années d'indifférence, est associé dans le récit, à cause de son caractère inattendu, avec un événement contemporain extraordinaire, l'arrivée de l'homme à la Lune.

Un autre mirage de la difficile relation de William et sa mère se produit en 1972, lorsque Toto prend une amante et Suzanne se voit abandonnée par son mari. À ce moment-là, le narrateur semblerait vouloir remplacer son père auprès de sa mère. Il redevient, donc, « [...] le nouveau-né de Bizerte, transi d'amour pour la jeune femme

lumineuse qui le pousse dans son landau, et rêvant déjà de prendre la place de son mari dans son lit »¹⁰ (Duroy, 2013b : 418).

Aussi s'identifie-t-il avec le gamin de dix ans « qui ne se remet pas d'avoir vu sa mère se cacher sous l'armoire » (Duroy, 2013b: 418) ou encore avec celui qui a dû se substituer à son père lorsque Clément est tombé contre le bidet.

Ces passages, en somme, mettent en relief le rôle thérapeutique de l'écriture. L'analyse des rapports du narrateur avec sa mère depuis l'abandon à Bizerte, en passant par les souvenirs effrayants liés à la période de leur vie dans la banlieue ouvrière, jusqu'à certains rapprochements éphémères, illustrent la valeur hygiénique de l'écriture. Contrairement à l'avis du chauffeur rencontré dans *Colères*, qui ne saisit pas cette fonction salutaire, le narrateur essaie de se reconstruire moyennant la révision continue du passé.

L'image de la mère va hanter les héros des romans de Duroy le long de leur vie. Certainement, elle détermine les conflits qui constituent le noyau narratif des derniers romans de Duroy. L'ombre maternelle menace, en effet, leurs rapports amoureux avec les femmes. C'est le cas de William, par exemple, avec sa petite amie Sylvie en octobre 1969, qui le visite après son accident de moto. Il la regarde dans *Le Chagrin* « avec des yeux éblouis, transis, comme je n'ai sans doute pas eu le temps de regarder ma mère, à Bizerte, au temps de sa splendeur » (Duroy, 2013b: 365), ce qui déclenche chez lui un blocage sentimental insurmontable. Il se débat souvent entre l'idée de ne pas reproduire l'image de soumission de Toto et une dépendance amoureuse pathologique.

Sa liaison avec Agnès, sa première femme dans *Le Chagrin*, subit les effets de ces problèmes affectifs qui n'ont pas été résolus : au début de leur liaison, par exemple, il décide de partir en Ethiopie comme prévu malgré la grossesse d'Agnès, ne voulant pas se sentir contrôlé comme son père. Mais leur amour va être désormais « lesté d'une blessure qui ne cicatriserait pas » (Duroy, 2013b: 454). De même, vingt années plus tard, lorsqu'Agnès le quitte, il va rapporter cet abandon à celui dont il avait été victime à Bizerte :

Des années plus tard, j'accepterai sans enthousiasme l'explication selon laquelle j'aurais revécu là (pour la énième fois, sans doute) le départ de notre mère me laissant à Bizerte pour voler au secours de Frédéric (Duroy, 2013b: 502).

Selon la version de *Colères*, la présence de l'image maternelle se fait visible dans la conduite pathologique du narrateur avec Hélène, sa deuxième femme, lorsqu'il se rend compte, en écrivant son « autobiographie » (Duroy, 2011: 48), qu'il l'identifie avec sa mère :

¹⁰ Les échos œdipiens sont évidents dans ce passage qui évoque l'image idyllique de la mère, celle qui est à l'origine de la nostalgie paralysante qui assaille le héros.

Écrivant la scène pour mon autobiographie, tant d'années après, je m'étais remis à trembler, de sorte qu'aussitôt j'avais fait le lien avec ma peur inexplicable d'Hélène, la nuit seulement, au moment de me coucher. Mais bien sûr, m'étais-je dit, c'est le spectre de notre mère qui rôde autour de notre lit, s'incarnant en Hélène aussitôt que nous éteignons la lumière, de sorte que je prête à Hélène, sans le vouloir, à Hélène que j'aime tant, le dessein secret de vouloir me tuer (Duroy, 2011: 49-50).

La peur d'Hélène, prénommée Esther dans *Vertiges*, qu'il associe involontairement avec Suzanne, lui provoque un blocage sexuel et affectif dont il ne peut pas se débarrasser, ce qui va détruire leur vie en commun (Duroy, 2014 : 406). La scène où le narrateur visite le Touquet avec sa femme illustre cette angoisse paralysante. Il est terrorisé de voir sa femme se transformer en sa mère. Il se voit « l'épiant depuis le canapé tout tremblant de peur, comme j'avais épié notre mère l'année de mes dix ans » (Duroy, 2011: 149). À ce moment-là de son existence, au lieu de mépriser, voire insulter, sa mère, il s'accepte son « digne fils » dans son impuissance à vivre et [...] la frayeur [...] de n'être plus un homme dans le regard d'Hélène, ni un père dans le regard de mes enfants, comme elle avait cessé [...] aussi d'être notre mère du jour où elle avait choisi de se réfugier dans la maladie mentale (Duroy, 2011: 150).

Précisément, dans *Vertiges*, Duroy introduit une séquence où l'empreinte maternelle sur les rapports amoureux du héros, prénommé Augustin en l'occurrence, est soulignée. Le contexte où se produit la rencontre d'Ingrid, avec qui il entreprend une liaison qui n'aura pas de conséquence, est celui d'une crise personnelle marquée par la fin de son mariage avec Cécile. Augustin a déjà commencé sa vie en commun avec Esther, mais les indices de sa peur ne manquent pas : il ne veut pas d'enfants, il emménage avec Esther dans un appartement (« un trou », 2014 :180) qui lui renvoie l'image de sa détresse, il ne peut plus écrire... Il décide, donc, de partir en Colombie pour rédiger un reportage sur les « cartoneros » et se faire tuer, si l'occasion se présente. De retour à Paris, il livre son texte au journal et c'est alors qu'il rencontre Ingrid, fatiguée de sa journée de travail : « Je crois qu'à ce moment-là, forcée de lever les yeux, elle me voit pour la première fois. C'est ce regard-là que j'emporte d'elle, un imperceptible étonnement sous le dédain amer qu'exprime son visage » (Duroy, 2014: 191).

Augustin regagne son appartement à vélo, mais une certitude incontournable lui est révélée : le regard ambigu d'Ingrid, qui exprime du mépris et de la tendresse en même temps, le renvoie à celui de sa mère :

Or, voilà que le destin me donne une autre chance – comment oublier l'imperceptible étonnement dans le beau visage tendu

et amer d'Ingrid ? Le regard vert et glaçant de notre mère, n'est-ce pas, soudain traversé d'un éclat d'innocence, de tendresse peut-être, comme si la mémoire lui revenait furtivement – comment t'appelles-tu déjà ? Rappelle-moi ton prénom, ah oui, Augustin [...]. Je ne t'ai pas voulu, tu sais, je n'en ai voulu aucun de toute façon, mais est-ce que je ne t'ai pas aimé un jour ? (Duroy, 2014:192)

Immédiatement, il rebrousse chemin et avoue sa révélation à Ingrid, étonnée de l'entendre lui dire qu'il vient « de passer à côté...à côté d'un moment essentiel de ma vie » (Duroy, 2014: 193). Malgré sa résistance, Augustin réussit à fixer un rendez-vous avec la jeune femme, qu'il considère à ce moment-là, inconsciemment, son seul salut. Sans en être encore conscient, c'est l'image de sa mère qui l'attire chez elle :

Si je parvenais à la conquérir, à ce qu'elle m'aime et me l'avoue, je serais sauvé. Je n'établissais encore aucun lien avec notre mère, bien que traversé par instants de réminiscences enfantines qui me faisaient contempler Ingrid silencieusement, espérant que son regard glacé allait bientôt se poser sur moi (Duroy, 2014: 198).

Le processus de séduction d'Ingrid s'avère très compliqué, en même temps que le parallélisme entre la jeune femme et Suzanne, d'une part, et d'Augustin et son père, d'autre part, se dessinent peu à peu :

Et tandis que j'essaie de me figurer les kilomètres de conversation qu'il me reste à avaler avant de découvrir Ingrid nue [...], je suis soudain traversé par le souvenir de Toto écoutant notre mère raconter pour la centième fois les épopées guerrières de son propre père, le héros de Verdun, certains dimanches soir à Longchamp. Toto souriait béatement au récit de notre mère, n'est-ce pas, exactement comme je souris à celui d'Ingrid, mais n'écoutant pas plus que moi, je le voyais bien, me demandant alors à quoi il pouvait bien penser (Duroy, 2014 : 203).

À cause d'Ingrid, il décide de quitter Esther, même s'il est conscient qu'il n'est « qu'un homme en suspens » (2014 : 205) et que sa vie ne tient qu'à un fil, à ce qu'Ingrid veuille bien l'aimer. C'est alors qu'il choisit de redevenir ouvrier, ce qui va lui permettre de rédiger un reportage sur son expérience et améliorer son image auprès de la jeune femme, qui lui reproche ses origines bourgeoises et ne se retient pas d'exprimer du mépris pour ses livres sur un ton indifférent. Cette attitude d'hostilité agaçante explique le sentiment de haine naissant en lui : « je n'ai haï une femme comme je la hais, à part peut-être notre mère » (Duroy, 2014 : 212). Il évoque, à ce sujet, leurs divergences politiques, Ingrid se vantant de ses amitiés dans la gauche et le féminisme. Finalement, un détail au début inaperçu va déclencher l'identification d'Ingrid et sa mère et la fuite d'Augustin : « Et soudain, j'y suis : Enfin, Toto, d'où

sorts-tu ? L'admonestation préférée de notre mère. Oh ! Ingrid, se peut-il que je t'aie confondue avec notre mère ? » (Duroy, 2014 : 215).

Il devient conscient, donc, des ressorts qui le poussent à chercher chez Ingrid l'image de sa mère et à marcher dans les pas de son père :

À la veille de mes quarante ans, j'avais cru lui régler son compte avec mon livre, mais la preuve que je n'avais rien réglé du tout, c'est que quand Ingrid avait croisé mon regard je m'étais aussitôt retrouvé transi d'effroi, d'espérance muette, ramené en vérité à l'impuissance de mon enfance (Duroy, 2014: 217).

Ce regard d'Ingrid avait éveillé en lui

[...] mon plus vieux rêve : séduire notre mère, l'entendre me dire des mots d'amour, et puisque j'avais depuis longtemps l'âge d'être un homme, être son amant, bien sûr, Œdipe et Jocaste, mais à la façon de Toto, la seule que je connaissais en face d'une telle femme, je veux dire par là jusqu'au renoncement de soi -en me laissant piétiner jusqu'au renoncement de soi, jusqu'à ne plus être (Duroy, 2014 : 217).

Même si l'histoire d'Ingrid ne constitue pas une affaire sentimentale durable dans la vie du héros, qui à l'époque n'a pas encore fini son deuil de Cécile, la femme qui l'a abandonné, cette séquence met à nu les mécanismes qui déterminent la vie amoureuse d'Augustin. Lâché par Cécile, qui l'avait sauvé de sa mère, indifférent à l'amour d'Esther, qu'il n'apprécie pas encore, il se laisse entraîner inconsciemment vers l'image maternelle évoquée en lui par Ingrid. Il ne va pas tarder, cependant, à faire le lien entre les deux et à s'identifier avec son père, ce qu'il va essayer d'expliquer sans succès à la jeune femme:

– Tu ne me voulais pas dans ton lit plus que le temps strictement nécessaire à la chose. Pas une minute de plus. Là, j'ai brusquement compris que tu allais faire de moi ce que ma mère a fait de mon père, une espèce de sous-homme prêt à avaler tous ses caprices pour ne pas la perdre. Ma mère est terrifiante, Ingrid, même en lisant les premières pages de mon livre tu as dû t'en rendre compte (Duroy, 2014 : 220).

En somme, dans cet épisode, le narrateur analyse le poids dans sa vie d'un « œdipe » qui le pousse à chercher la reconnaissance maternelle dans les femmes qu'il aime. Ce mécanisme inconscient détermine un blocage sentimental qui ne pourra être résolu que par l'identification du conflit et la volonté ferme de ne pas suivre le modèle paternel. Face à la tyrannie de sa mère, le narrateur ne peut reprendre les rênes de sa vie que dans la mesure où il devient conscient du trauma psychique dont il est victime, ce qui s'avère dans l'écriture. De cette façon, arrivé à la quarantaine, le narrateur est censé pouvoir résoudre un conflit refoulé au plus profond de son âme.

Toutefois, contrairement à ce qu'il avait envisagé, alors qu'il avait cru régler ses comptes avec sa mère moyennant l'écriture de ses romans, il devient conscient de la capacité déstabilisatrice de Suzanne. C'est ainsi qu'il associe la destruction de sa vie de couple avec Hélène, sa deuxième femme dans *Colères*, comme cela avait été le cas avec Agnès vingt ans auparavant, avec l'abandon de sa mère, une idée dont il devient conscient sur le palier du HLM où il avait vécu avec sa famille le plus noir de leur chute. À ce sujet, il est persuadé que l'histoire familiale qu'il avait méprisée est sur le point de l'anéantir. Cette idée permet à l'auteur d'établir un parallélisme dans *L'hiver des hommes* entre l'effondrement politique de l'ancienne Yougoslavie et sa tragédie personnelle. Il croyait, comme Hélène, s'être débarrassé du last du passé « [...] jusqu'à ce que les marques de cet héritage, cheminant sourdement en nous, jaillissent un jour de notre nuit, comme des spectres, et se mettent, petit à petit, à nous glacer d'effroi » (Duroy, 2013c: 180).

En fait, la déception dans les yeux de sa mère l'a toujours accablé. Comme il souligne dans *Vertiges*, il aurait voulu être loué par sa mère, qu'elle le trouve beau : « J'aurais aimé que notre mère le reconnaisse, me dis-je, mais ça n'arrivera plus maintenant » (Duroy, 2014: 98).

Cette quête de reconnaissance va le marquer énormément. Lorsque sa première femme, prénommée Cécile dans *Vertiges*, lui annonce qu'elle ne ressent plus rien pour lui, il va penser immédiatement à sa mère et son indifférence à l'égard de ses fils, au moment où elle lui avoue avoir eu tant d'enfants car « on n'allait pas vous mettre à la poubelle quand même » (Duroy, 2014: 114). C'est ainsi qu'il affirme sans ménagements : « Mon seul souhait, mon souhait le plus profond, est qu'on me ramène auprès de notre mère dans le cœur de laquelle, je le sais pourtant, je n'ai jamais si peu compté » (Duroy, 2014: 118).

Dans *Échapper*, le narrateur met l'accent sur la nécessité de se sentir précieux par le regard d'un autre, jusqu'au point de rêver de « se prostituer » dans le seul but de se voir convoité un instant (Duroy, 2015: 208-209), aimé comme il aurait voulu l'avoir été par sa mère. C'est justement l'image maternelle que le narrateur de *Vertiges* scrute à la loupe en regardant une photo de leur premier été en France après leur retour de la Tunisie :

Sans doute notre mère recèle-t-elle déjà dans le secret de son âme la femme terrifiante qu'elle va devenir, mais elle incarne sur cette photo [...] la mère nourricière et protectrice qu'elle a dû tenter d'être dans les débuts de notre famille (Duroy, 2014: 168-169).

C'est bien ce rôle celui qu'Esther, sa deuxième femme dans *Vertiges*, est parvenue à incarner avant qu'il ne sombre dans la peur et « la folie suicidaire » (Duroy, 2014: 169). Sa vie, donc, devient un combat « contre le spectre de notre mère, cette peur de la femme hystérique et castratrice que je porte en moi depuis mon enfance »

(Duroy, 2014 : 320). C'est ainsi qu'il associe sa mère avec une monstrueuse araignée « qui habite ma poitrine et me mange le cœur » (Duroy, 2014: 453), ce que le narrateur de *Vertiges* verbalise chez le psychiatre hurlant sa détresse. Car, en effet, comme le souligne le narrateur d'*Échapper*, « les gens censés nous aimer sont souvent ceux qui tentent de nous empêcher de vivre » (Duroy, 2015 : 150).

Cependant, celui qui avait décidé d'écrire et publier, malgré l'avis général de sa famille, afin d'éviter que Suzanne puisse « jouer les amnésiques [...] en toute impunité » (Duroy, 2005: 34), court auprès du chevet de sa mère mourante. Il la visite à plusieurs reprises à l'hôpital, en absence de ses frères :

Un jour, comme elle pleurait, je pus la prendre dans mes bras, elle ne me faisait plus peur, et je l'entendis me demander pardon, *pour tout le mal que je t'ai fait, mon chéri*. Je voulais lui faire plaisir, et je lui dis que je l'aimais, malgré mon livre, malgré tout (Duroy, 2005: 108).

Cet extrait d'*Écrire* illustre, donc, le poids de l'image maternelle dans la vie du personnage qui, en revenant sur ses pas, essaie de reconstruire les ravages de l'écriture. En même temps, ce passage semble clore le récit des conflits avec sa mère, mais rien n'est moins sûr : dans *Le Chagrin* et dans *Vertiges* le narrateur reviendra sur la question, fidèle à cette recherche continue à travers les couches de la mémoire, en essayant de guérir les blessures d'une enfance dont les conséquences menacent son équilibre personnel d'adulte.

Cette présence obsessionnelle de la mère va nous permettre d'établir un autre parallélisme avec *Les Confessions* de Rousseau. En effet, depuis son enfance Jean-Jacques vit dans le culte de la mère absente, marqué par les reproches de son père, qui l'accuse implicitement de la lui avoir ôtée : « Ah ! disait-il en gémissant, rends-la-moi, console-moi d'elle, remplis le vide qu'elle a laissé dans mon âme. T'aimerais-je ainsi si tu n'étais que mon fils ? » (Rousseau, 1991 : 45).

Par la suite, ce fait inaugural va déterminer les rapports de Jean-Jacques avec les femmes : il cherche souvent en elles la mère perdue. En effet, Rousseau préfère jouer un rôle passif d'adorateur dévoué, ce que nous pouvons remarquer, par exemple, dans la séquence de Mme Basile, où il est heureux de pouvoir rester à ses pieds :

Je me jetai à genoux à l'entrée de la chambre, en tendant les bras vers elle d'un mouvement passionné [...] ; elle ne me regarda pas [...] ; mais tournant à demi la tête, d'un simple mouvement du doigt, elle me montra la natte à ses pieds (Rousseau, 1991: 111).

Seuls ce signe du doigt et « une main légèrement pressée contre ma bouche » (Rousseau, 1991: 113) lui ont été accordés, mais « le souvenir de ces faveurs si légères me transporte encore en y pensant » (113). Quant à Mme de Warens, depuis sa ren-

contre le jour des Rameaux 1728, elle le prend sous sa protection maternelle en l'appelant « mon enfant » (Rousseau, 1991 : 87) avant de l'envoyer se restaurer chez elle. L'analyse rétrospective des sentiments du jeune homme souligne précisément dans son attachement pour Mme de Warens cette dépendance filiale :

Supposons que ce j'ai senti pour elle fût véritablement de l'amour, ce qui paraîtra tout au moins douteux à qui suivra l'histoire de nos liaisons ; comment cette passion fut-elle accompagnée, dès sa naissance, des sentiments qu'elle inspire le moins : la paix du cœur, le calme, la sérénité, la sécurité, l'assurance ? (Rousseau, 1991: 111).

Après la période turinoise, qui lui ouvre les yeux sur des aspects religieux et sociaux qui vont être essentiels dans sa vie par la suite, Rousseau revient auprès de Mme de Warens à Annecy. Dans le passage qui suit, qui n'est pas sans évoquer celui que nous venons de commenter à propos de Mme Basile, la nature et la fascination pour sa protectrice vont de pair :

Je faisais de ce charmant paysage encore un des bienfaits de ma chère patronne : il me semblait qu'elle l'avait mis là tout exprès pour moi ; je m'y plaçais paisiblement auprès d'elle ; je la voyais partout entre les fleurs et la verdure ; ses charmes et ceux du printemps se confondaient à mes yeux (Rousseau, 1991: 143).

Les rapports entre Mme de Warens et Rousseau ont évolué depuis leur rencontre à Annecy jusqu'à devenir ceux des amants aux Charmettes. Toutefois, comme l'extrait qui suit nous le montre, il a toujours envisagé Mme de Warens comme une mère de substitution :

Dès le premier jour, la familiarité la plus douce s'établit entre nous au même degré où elle a continué tout le reste de sa vie. *Petit* fut mon nom, *Maman* fut le sien, et toujours nous demeurâmes *Petit* et *Maman*, même quand le nombre des années en eût presque effacé la différence entre nous. [...] Elle fut pour moi la plus tendre des mères, qui jamais ne chercha son plaisir, mais toujours mon bien (Rousseau, 1991 : 144).

Au sommet de sa gloire, quand il commence à éprouver les conséquences néfastes du succès mondain, Rousseau découvre Mme d'Houdetot, qu'il associe immédiatement avec l'héroïne de sa *Nouvelle Héloïse*. Même si l'auteur souligne dans le passage qui suit le caractère singulier de sa liaison avec l'amante de Saint-Lambert, cette attitude d'adoration, de soumission filiale auprès de la femme de son cœur reste celle que nous avons commentée dans les extraits précédents :

Elle vint ; je la vis ; j'étais ivre d'amour sans objet ; cette ivresse fascina mes yeux, cet objet se fixa sur elle ; je vis ma Julie en Mme d'Houdetot, et bientôt je ne vis que Mme d'Houdetot,

mais revêtue de toutes les perfections dont je venais d'orner l'idole de mon cœur. Pour m'achever, elle me parla de Saint-Lambert en amante passionnée. Force contagieuse de l'amour ! en l'écoutant en me sentant auprès d'elle, j'étais saisi d'un tremblement délicieux, que je n'avais éprouvé jamais auprès de personne (Rousseau, 2002: 192).

En somme, les rapports de Rousseau et ceux des héros de Duroy avec leurs mères constituent une donnée essentielle dans leur biographie, dans la mesure où ils sont à l'origine d'un trauma psychique qui va marquer leurs vies et leurs liaisons avec les femmes. D'accord avec le portrait idéal que Rousseau s'est fait d'une mère qu'il n'a jamais connue, il a entretenu son culte auprès des femmes qu'il a aimées. Les héros de Duroy, par contre, affichent une attitude paradoxale : souvent les sentiments d'adoration sont remplacés par une méfiance irrationnelle, par une peur panique à suivre les pas de leur père et devenir un jouet dans les mains des femmes.

5. Conclusions

L'analyse de l'image maternelle dans les romans de Lionel Duroy permet, donc, d'en dégager quelques conclusions quant à son rôle dans la production littéraire de l'auteur et en ce qui concerne les parallélismes avec les *Confessions* de Rousseau. De prime abord, les récits des narrateurs de Duroy nous sont présentés comme des démarches salutaires, même si elles impliquent la « mort » de la mère. Les conséquences de l'écriture, toutefois, s'avèrent létales pour les héros, qui vont se voir écartés à jamais de la vie de leurs familles. Leurs projets, cependant, relèvent d'une certaine ambiguïté. Ils veulent, en effet, régler leurs comptes avec une mère qui les a presque toujours négligés. En même temps, ils récupèrent le visage éblouissant de leur mère, celui qu'elle avait à Bizerte, avant de sombrer dans la folie. L'écriture, donc, constitue une pratique paradoxale, permettant aux narrateurs de se connaître, de reconstruire un temps révolu, de chercher au plus profond de leur histoire l'origine de leur souffrance ; en même temps, elle produit des effets dévastateurs dans leurs vies familiales.

Deuxièmement, le portrait de Suzanne Grangemarre ou Verbois, selon les versions, affiche une dimension sociologique et psychologique non négligeable. En effet, les narrateurs de ces romans mettent l'accent sur la formation, les valeurs, la morale, les contradictions et la plongée dans la folie de cette femme vulnérable et dure, ce qui nous permet de connaître, dès l'intérieur, une certaine bourgeoisie, l'estée par de nombreux préjugés et incapable de trouver sa place dans la société française de l'après-guerre. De surcroît, les amateurs de la psychologie découvrent un cas clinique dans cette femme qui se réfugie dans la folie au milieu du désastre.

Troisièmement, l'image de la mère relève d'une influence déterminante sur les rapports des héros avec les femmes. Ils sont hantés par la peur d'une mère dure, indifférente, capable de détruire son mari, ce à quoi ils vont essayer d'échapper. À plu-

sieurs reprises, donc, les narrateurs reproduisent cette peur panique d'être anéanti qui leur vient des rapports difficiles avec leurs mères.

Quatrièmement, le sujet de la mère permet d'établir certains parallélismes entre les *Confessions* de Rousseau et les romans de Duroy, dans ce sens qu'il constitue un trait essentiel des récits et un élément clé dans le processus de construction personnelle des héros et dans la dynamique des narrations. En effet, la mère se trouve au fond des conflits les plus intimes des personnages et son image détermine fatalement leurs rapports amoureux avec les femmes.

En somme, l'image de la mère apparaît en boucle dans la production narrative de Duroy, se trouvant au fond des conflits qui déterminent la vie des protagonistes. Cette image constitue un élément essentiel dans *Priez pour nous*, *Des hommes éblouissants* ou *Le Chagrin*, qui retracent les origines familiales des héros; nous ne saurions pas oublier, toutefois, les réflexions sur le rôle maternel dans la naissance de la vocation littéraire du narrateur, ce qui est mis en relief notamment dans *Mon premier jour de bonheur* et *Écrire*; finalement, retranchée au plus profond des angoisses, nous pouvons trouver la mère du narrateur comme un élément déstabilisateur, la raison des blocages les plus intimes et l'origine des conflits qui menacent sa vie de couple dans *Colères*, *Vertiges* ou *Échapper*, jusqu'au point de constituer une véritable référence de cohésion narrative chez Lionel Duroy.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BAUELLE, Yves (2003): «Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle ». *Protée*, 31 (1), 7-26. Disponible en ligne : <https://www.erudit.org/revue/pr/2003/v31/n1/008498ar.pdf>.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1996): *La psychanalyse du texte littéraire*. Paris, Nathan.
- CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine WESEMAEL (2008): *Relations familiales dans la littérature française du XX^e et du XXI^e siècles*. Paris, Harmattan.
- CASAS, Ana (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.
- COLONNA, Vincent (1989): *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Paris, EHESS. Disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>.
- COLONNA, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristam.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*. Paris, Galilée.
- DUROY, Lionel (1993): *Je voudrais descendre*. Paris, Seuil.
- DUROY, Lionel (1996): *Mon premier jour de bonheur*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel (1997): *Des hommes éblouissants*. Paris, Julliard.

- DUROY, Lionel (2005): *Écrire*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel (2010): « Vidéo : Lionel Duroy présente *Le Chagrin* ». *Le Nouvel Observateur*, 21 mars. Disponible en ligne: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100321.-BIB5095/video-lionel-duroy-presente-le-chagrin.html>.
- DUROY, Lionel (2011): *Colères*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel (2012): *Le cahier de Turin*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2003].
- DUROY, Lionel (2013a): *Priez pour nous*. Paris, J'ai lu. [1^e éd. 1990].
- DUROY, Lionel (2013b): *Le chagrin*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2010].
- DUROY, Lionel (2013c): *L'hiver des hommes*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2012].
- DUROY, Lionel (2014): *Vertiges*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2013].
- DUROY, Lionel (2015): *Échapper*. Paris, Julliard.
- FILLON, Alexandre (2013): « Lionel Duroy, vaincre le chaos ». *Le Journal du Dimanche*, 26 août. Disponible en ligne: <http://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Actualite/Lionel-Duroy-vaincre-le-chaos-625889>.
- FREUD, Sigmund (1962): *Introduction à la psychanalyse*. Paris, Payot. Disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/intro_a_la_psychanalyse/intro_psychanalyse_1.pdf.
- GARCIN, Jérôme (2011): « Après moi, le déluge ». *Le Nouvel Observateur*, 31 mars. Disponible en ligne: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110322.OBS0073/apres-moi-le-deluge.html>.
- GARCIN, Jérôme (2013): « Les confessions de Lionel Duroy ». *Le Nouvel Observateur*, 31 octobre. Disponible en ligne : <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentreelitteraire2013/-20131115.OBS5622/lesconfessionsdelionelduroy.html>.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je ?* Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris, Seuil.
- LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE (1999): *L'autobiographie*. Paris, Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil [1^e éd.1975].
- LE VAILLANT, Luc (2013): « Festen, Freud, Fracas ». *Libération*, 25 août. Disponible en ligne : http://next.liberation.fr/livres/2013/08/25/lionel-duroy-festen-freud-fracas_92-6948.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007): *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal, XYZ Éditeur.
- POIRIER, Jacques (2001): *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*. Mots croisés. Paris, L'Harmattan.
- RASPIENGEAS, Jean-Claude (2013): « Le tremblement du funambule ». *La Croix*, 21 août. Disponible en ligne: <http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Le-tremblement-du-funambule-2013-08-21-1000735>.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1991): *Les Confessions I*. Paris, Flammarion.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2004): *Les Confessions II*. Paris, Flammarion.
- VILAIN, Philippe (2009): *L'autofiction en théorie*. Chatou, Transparence.

La lectura en FLE por y para el aprendizaje

Daniela Ventura

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

daniela.ventura@ulpgc.es

Resumen

El proceso de aprendizaje de la lengua materna (LM) pasa por el dominio de las destrezas de comprensión y de interpretación. Según se recaba de los informes *PISA 2009* y *PISA 2012* (OCDE) aplicados a alumnos de quince años integrados en el sistema educativo, España ocupa una posición inferior a la media de la OCDE en la competencia lectora. Dicha constatación se hace extensible al aprendizaje de segundas lenguas. Los resultados obtenidos en FLE en comprensión escrita ponen de manifiesto un problema tanto a nivel de la comprensión profunda del texto como de su organización interna por parte del discente. Demostraremos que la falta de atención, la lectura superficial así como una carencia básica en el dominio de ciertas habilidades cognitivo-discursivas constituyen la causa fundamental de la incompreensión lectora.

Palabras clave: Comprensión lectora. Lectura profunda. Habilidades cognitivas. Inferencia lógica. Gestión de la información.

Abstract

The learning process of mother tongue depends on proficiency in comprehension and interpreting. Results from *PISA 2009* and *PISA 2012* Assessment Framework (OECD), measuring the knowledge, skills and attitudes of 15-year-olds over the last ten years, show that Spain performs below the average of OECD countries in reading literacy. This low performance can be extended to second language learning. The results obtained in reading literacy by Spanish pupils studying French as a foreign language highlight a problem concerning text deep comprehension and inner text organization. In this paper, we will show how the inattentiveness, the cursory reading and, at the same time, the basic lack of proficiency in cognitive and some discursive abilities may be the main cause of reading incomprehesion.

Key words: Reading literacy. Deep Reading. Cognitive abilities. Logic inference. Information seeking.

Résumé

Le processus d'acquisition de la langue maternelle passe par la maîtrise des compétences de compréhension et d'interprétation. Selon les enquêtes *Pisa 2009* et *PISA 2012* de la

* Artículo recibido el 21/09/2016, evaluado el 10/12/2016, aceptado el 22/12/2016.

OCDE, menée avec un échantillon d'élèves de quinze ans, l'Espagne accuse un score inférieur à la moyenne des pays de l'OCDE en compréhension de l'écrit. Mauvaise performance que l'on retrouve au niveau de l'apprentissage d'une langue étrangère (LE). Dans ce cadre, nous allons apporter les résultats obtenus en FLE qui montrent qu'il existe, chez l'apprenant, un problème au niveau de la compréhension profonde du texte ainsi qu'au niveau de son organisation interne. Nous allons démontrer qu'à l'origine de l'incompréhension en lecture en FLE il y a, d'une part, l'inattention et la lecture superficielle, et de l'autre, une carence de fond dans le maniement de certaines habiletés cognitivo-discursives.

Mots clé : Compréhension de l'écrit. Lecture profonde. Habiletés cognitives. Inférence logique. Gestion de l'information.

1. Introducción

En este artículo no se trata de reiterar lo que los informes *Pisa 2009* y *PISA 2012* (OCDE) ya pusieron de manifiesto respecto de las carencias en comprensión lectora de los jóvenes españoles¹, aunque naturalmente habrá que empezar por esa constatación. Como es sabido, en el informe *PISA 2009*, más concretamente, se evaluaba, entre otros, el rendimiento escolar en la comprensión lectora de textos escritos en la lengua materna (LM) del discente.

Mi objetivo es mostrar de qué manera dicha deficiencia se traslada y afecta al aprendizaje de segundas lenguas y más concretamente del francés en lo que se refiere a la comprensión profunda de textos. Presentaré en ese sentido unos resultados recurrentes entre los discentes universitarios de francés lengua extranjera (FLE). Globalmente, esa 'incompetencia' lectora reiterada, se explica, en parte, por la falta de concentración y de atención a la hora de enfrentarse a un texto; pero la lectura distraída o superficial no es la única responsable de la incompreensión lectora: gran parte del problema se encuentra en la escasa capacidad analítica y deductiva del discente, como veremos.

Con el fin de ilustrar las dificultades encontradas por los discentes de FLE en la comprensión e interpretación lectora, he recopilado un corpus formado por textos descriptivos, narrativos, expositivos, argumentativos y preceptivos con su respectivo cuestionario de comprensión escrita. La muestra se compone de 217 estudiantes universitarios de una edad comprendida entre 19 y 21 años. Los textos se escogieron

¹ "El rendimiento educativo de España en matemáticas, lectura y ciencias permanece justo por debajo de la media de la OCDE [...] España también obtiene resultados por debajo de la media en lectura: 488 puntos y se sitúa entre los países 27 y 35. El rendimiento medio en lectura no ha cambiado desde el año 2000 (ha disminuido de 493 a 488 puntos, lo cual no es significativo)" (*PISA 2012*, Principales conclusiones). Comparativamente, "La France se situe au-dessus de la moyenne des pays de l'OCDE avec un score de 505 points en compréhension de l'écrit (contre 496 points, en moyenne, dans les pays de l'OCDE) et affiche un score identique à celui qu'elle avait obtenu lors du cycle PISA 2000" (*PISA 2012*, Faits marquants).

según su tipología tanto en métodos de FLE, como en manuales de comprensión escrita y, en ocasiones, de periódicos o revistas. Para la búsqueda de dichos textos, se tuvo en cuenta, en cada momento, el nivel lingüístico de los discentes (entre A2 y B1 del MCERL). Los cuestionarios fueron (re)formulados teniendo como referencia dos objetivos prioritarios:

- 1) impulsar en el discente la lectura profunda y razonada del texto;
- 2) estimular al discente al uso de sus habilidades cognitivas para ‘deducir’ las respuestas.

Cada texto y su cuestionario en formato papel fueron sometidos a los discentes de diversos grupos a lo largo de cuatro cursos académicos (2011-2016). La tarea se realizó en el aula, sin diccionario ni ordenador y de forma individual. El léxico que pudiera crear algún tipo de problema para el discente medio, se reformuló a través de sinónimos o se explicó en francés a pie de página. Las respuestas de cada discente fueron separadas por texto y por curso.

El objeto de este estudio lo conforman los datos comparativos recopilados a partir de las respuestas de los discentes. Más específicamente, en este artículo se presentan y analizan los datos relativos a la comprensión lectora de dos textos descriptivos.

Tras la exposición de los datos y análisis de los resultados obtenidos, pasaré a comentar la naturaleza de los problemas detectados a nivel de la comprensión profunda y de la organización lógica del texto. Como colofón a este estudio, y con el fin último de lograr una mejora en la competencia de lectura razonada del discente, propongo la puesta en marcha de una serie de actuaciones en sede didáctica que se hacen extensibles al aprendizaje tanto de la lengua materna como de segundas lenguas.

2. De la (in)comprensión lectora en FLE: ejemplos ilustrativos

Mientras siga vigente el sistema de aprendizaje de la lengua (primera y segundas) fundado en las cuatro competencias básicas (comprensión oral y escrita, expresión oral y escrita), la práctica en las aulas (y fuera de ellas) se hace necesaria. Con respecto a la comprensión escrita, tanto los métodos de FLE como los manuales especializados en la comprensión escrita proponen una serie de textos cuyo nivel de dificultad va aumentando a la vez que se afianzan los conocimientos del discente y su manejo del francés. Los cuestionarios propuestos en dichos manuales se fundan, sobre todo en los niveles más básicos (A1, A2), en la búsqueda de datos destacados: fechas, nombres propios, lugares, etc., lo que fomenta la lectura selectiva (Moirand, 1979: 21) y excluyente: selectiva, porque el discente tiende a buscar en el texto únicamente los términos que aparecen en la pregunta; excluyente, porque toda la información que no está directamente relacionada con las preguntas formuladas, es automática y deliberadamente ignorada por el lector. Conforme a ese tipo de cuestionario, el discente se ciñe a identificar y copiar los datos en su respuesta sin preocuparse por sacar del

texto lo que Rabelais definía como la “substantifique mœlle” (*Gargantua*, Prologue), o sea su sentido profundo. A juzgar por las respuestas (a menudo telegráficas) exigidas, el discente medio parece (o estima) haber comprendido globalmente el texto. Sin embargo, basta con modificar los términos y la naturaleza de las preguntas o solicitar un breve resumen del texto para percatarse de que la esencia del texto (su mensaje, finalidad o estructura lógica) no ha sido captada o, en el mejor de los casos, ha sido mal interpretada por el discente medio.

Con el fin de verificar si se trataba de casos aislados o de una tendencia reiterada, se compararon los resultados de dos tipologías distintas de cuestionarios de comprensión escrita (CE): por un lado, se sometió a los discentes los cuestionarios propuestos por los métodos de FLE, en general y, por el otro, los mismos textos con cuestionarios alternativos. Estos últimos se diseñaron *ad hoc* con el fin de comprobar en el discente la capacidad lectora profunda, la capacidad analítica y deductiva. Los resultados de los cuestionarios de CE propuestos en distintos métodos comunicativos de FLE (nivel A2 y B1 del MERL) dieron resultados en general bastante mediocres, aunque en general aceptables: los discentes respondieron correctamente a las preguntas formuladas por los autores en una media que oscila entre el 48% y el 62%. Una minoría de discentes (el 11%) respondió correctamente a casi todas las preguntas (8 de 10), lo que en teoría dejaría suponer que, globalmente, los receptores supieron captar lo ‘esencial’ de los textos. La experiencia llevada a cabo con los mismos textos, pero con cuestionarios alternativos dio otros resultados que expondré a continuación. Para facilitar la representación de la tipología textual y del tipo de cuestionario, pondré aquí dos fragmentos de textos que fueron sometidos (en soporte papel) a estudiantes universitarios (nivel A2 del MCERL). Ambos están sacados del método *Reflets 2* (2000). El primer texto que fue objeto de la tarea de CE tiene por título “L’Île de la Réunion” (*Reflets 2*, 2000:116):

Île déserte au XVII^e siècle, elle [l’Île de la Réunion] sert d’étape à la Compagnie des Indes sur la route de l’Orient. Elle devient l’île Bourbon en 1642, possession du roi de France. Au XVIII^e siècle, des colons y emploient des esclaves pour travailler la terre. En 1946, elle devient un département d’outre-mer. La dernière éruption du piton de la Fournaise, qui s’élève à 2 631 mètres, date de 1992. Le piton des Neiges, au nord de l’île, qui culmine à 3 070 mètres, est un volcan éteint.

Sobre este fragmento, se formularon tres preguntas en este orden:

- 1) À quelle époque fut colonisée cette île ?
- 2) Est-ce qu’elle était déjà habitée au XVII^e siècle ?
- 3) Quand est-ce qu’on commença à cultiver la terre ?

A la pregunta nº 2, una media que oscila entre el 95% y el 97 % de los estudiantes (según el curso académico) respondió correctamente, a saber: “Non, elle était

déserte.”. A la pregunta nº 3, sólo una minoría (entre 5% y 6%) respondió correctamente. La apabullante mayoría (entre el 94% y el 95%) dio una respuesta errónea: “On commença à cultiver la terre au XVII^e siècle”. La pregunta nº 1 tuvo un porcentaje ínfimo de respuestas correctas: sólo el 3% respondió: “Elle fut colonisée au XVIII^e siècle”; según la mayoría, “Elle fut colonisée au XVII^e siècle”. Los porcentajes de éxito o de fracaso son bastante similares en todos los grupos encuestados² a lo largo de cuatro cursos académicos.

Por los resultados obtenidos en la pregunta nº 2, cabría hipotéticamente concluir que los receptores que respondieron correcta y masivamente, lo hicieron porque el texto aporta la información pertinente de forma clara e inteligible, aunque bajo forma de antónimo: a saber, que la isla estaba desierta durante el siglo XVII; condición que excluye la presencia de población. Dicho de otro modo, la corrección en la respuesta se debe a que la mayoría de los discentes conocía el adjetivo ‘désert’ y dominaba por lo menos uno de sus sinónimos, ‘inhabité’ así como su antónimo ‘habité’ (término que se encuentra en la pregunta y que ha de desencadenar esa relación por antonimia). La condición necesaria y suficiente para que se produjera una respuesta correcta estaba, en este caso, en la competencia léxica (y semántica) del discente. Tanto el término ‘désert’ como el término ‘habité(e)’ no suponían ninguna dificultad interpretativa para el discente hispanohablante medio, al existir las mismas correspondencias en la lengua española.

No se daban las mismas condiciones en las preguntas nº 1 y nº 3. Para demostrar que el texto había sido comprendido correctamente, el discente tenía que leer con mucho detenimiento todos y cada uno de los enunciados del texto relacionándolos con las preguntas, asociar la fecha numérica por décadas (1642) con el siglo correspondiente (XVII), utilizar su bagaje cultural (para saber qué hace un colono y qué supone colonizar un territorio), sacar conclusiones a partir de cierta información implícita (rellenando ciertos vacíos informativos) y, finalmente, tras una última y atenta lectura de sus respuestas, confirmar que éstas tenían sentido de por sí y entre sí. La flagrante contradicción entre la respuesta nº 2 y las otras demuestra que la mayoría de los discentes no empleó ninguna de las citadas estrategias de lectura-comprensión³.

El segundo texto ejemplificativo que fue objeto de CE, en las mismas condiciones citadas con anterioridad, tiene por título “La Côte d’Azur : un paradis pour les artistes” (*Reflets 2*, 2000: 116-117). De este texto, se propone un breve extracto:

² De los grupos de discentes que realizaron la tarea, una media que oscila entre el 92% y el 95% respondió erróneamente a las preguntas 1 y 3.

³ Esta *atrofia* de la actividad asociativa (o de reflexión) se agrava aún más en nuestros días, pues ya es un uso social generalizado –incluidas las aulas– el *precisar* nuestra más trivial conversación con una rápida búsqueda en internet de aquello de lo que estamos hablando. Que los datos estén en la red no implica que pensemos mejor...

Une des régions les plus ensoleillées de France. Plus d'un million de personnes vivent sur la côte entre Menton et Cannes et ce nombre est deux fois plus grand en été. L'aéroport de Nice accueille 7 millions de passagers par an ! La Côte d'Azur est l'endroit choisi pour l'organisation de nombreux festivals, dont ceux de jazz à Nice et à Juan-les-Pins. La partie entre Menton et Cannes se nomme « Riviera ». [...] Le Festival international du film à Cannes a fêté ses 50 ans en 1996. En un demi-siècle, le festival est devenu l'événement mondial du cinéma qui attire l'ensemble de la profession. [...]

Del cuestionario, se destacan dos preguntas formuladas *ad hoc* con los fines ya explicados:

- 1) Combien de personnes habitent sur la Riviera pendant la période estivale ?
- 2) En 2016, combien d'années fêtera le Festival de Cannes ?

A la pregunta nº 2, respondió correctamente una media de discentes bastante baja (entre el 56% y el 59%) aunque aceptable. En lo que se refiere a la pregunta nº 1 la media desciende considerablemente (del 12% al 14%). La mayoría (entre el 77% y el 80%) respondió de forma incorrecta, "Plus d'un million de personnes". De este porcentaje, el 22%-26% no se percató de que "nombre" es un falso amigo y no comprendió el sentido del enunciado. Una minoría (entre el 3% y el 4%), respondió "Sept millions". Algunos (entre el 4% y el 6%) no respondieron a la pregunta. Es importante poner de manifiesto que, como ya se dijo, el léxico que pudiera crear algún tipo de problema estaba oportunamente explicado en nota. Sin embargo, los términos "été" y "estival", por ejemplo, tenían que ser conocidos por los discentes por su nivel de lengua (A2).

3. De las causas de la incompreensión lectora

En España, en la actualidad, el tiempo dedicado a la lectura sigue siendo relativamente escaso con respecto a otros países⁴. Leer no es un hábito muy 'popular': según se desprende del Barómetro del CIS (2014) relativo a la lectura en España, el 15% de los encuestados afirman no leer nunca, el 19,8% casi nunca⁵ y sólo el 29,3%

⁴ En Francia, muchos didactas, filósofos y docentes concuerdan en el hecho de que "Le temps consacré à la lecture baisse, inexorablement. Ce résultat, confirmé par la récente étude publiée par le Centre national du livre (CNL), est celui de nombreuses enquêtes depuis plusieurs années. Le phénomène est d'ailleurs plus prononcé encore chez les jeunes" (Monadé, 2015). Lo reitera también, entre otros, Benhamou al afirmar que "chaque génération lit moins que la précédente, et cela se vérifie dans toutes les strates de la société" (2015). En Alemania, según comenta Taffertshofer (2010), los jóvenes y los adolescentes están perdiendo el gusto por la lectura ("Jugendliche und Erwachsene in Deutschland verlieren die Lust am Lesen").

⁵ Datos confirmados, un año más tarde, según *El País* (2015): "El 35% de los españoles no lee *nunca o casi nunca*".

dice que lee todos o casi todos los días (CIS, 2014: 11). De los encuestados que respondieron que no leen nunca, el 42% afirma además que no lo hace porque no le gusta o no le interesa (CIS, 2014: 11). Son normalmente otras las aficiones y los entretenimientos que ocupan el tiempo libre del español medio: ver la televisión, jugar con los video-juegos, chatear, hacer deporte, ir al cine o al teatro, escuchar música, salir con los amigos o incluso sencillamente “no hacer nada” (CIS, 2014: 9).

Con esos datos en la mano, resulta llamativo constatar que el Ministerio de Educación, al publicar en un comunicado de prensa (2015) los resultados de la encuesta de hábitos y prácticas culturales en España de 2014 a 2015, parece alegrarse de que, respecto a la lectura de libros, “el 62,2% de la población analizada *lee al menos un libro al año*, cifra que supone un ascenso de 3,5 puntos en los últimos cuatro años”⁶. Todo un logro, máxime teniendo en cuenta que, comparativamente, la media en Finlandia es de 47 libros por habitante.

Curiosamente (volveré sobre este punto más adelante), a la pregunta formulada por los encuestadores del CIS (2014: 20) a los usuarios de internet, “Con qué frecuencia lee Ud. textos largos (de varios párrafos) en páginas web, blogs, foros, redes sociales u otros sitios de internet?”, el 46,9% de los encuestados responden que lo hacen todos o casi todos los días. Lo que, a primera vista, contradice los datos anteriores. En realidad, lo que ponen de relieve estas estadísticas sobre el hábito de lectura es que sí, por un lado, los españoles en general y los jóvenes en particular leen cada vez menos libros, estos últimos no han dejado de ‘leer’ en el sentido más amplio (y generoso) del término, aunque sus intereses ‘lectores’ se dirigen cada vez más hacia Internet. Una constatación a la que han llegado también, y entre otros, en el país vecino:

On (mais qui ?) lit sans doute moins de livres, comme en témoignage la crise de l’édition. Mais de quels livres s’agit-il ? Il faut d’abord insister sur le fait que la lecture ne se porte pas seulement sur les livres : on ne cesse de lire des messages sur des écrans par exemple. Bien sûr, *ce n’est pas la même chose que de lire de la littérature*, mais l’acte de lire en tant que tel perdure (Revault D’Allonnes, 2015)⁷.

Lo que ha cambiado es lo que se lee y, sobre todo, cómo se lee. El lector contemporáneo se ha venido adaptando al ritmo vertiginoso del mundo actual en el que le ha tocado vivir, donde la inmediatez, el *hic et nunc* prima sobre todo lo demás: la lentitud, la concentración, la reflexión, la ponderación han dado paso en unas décadas a la rapidez, a la fragmentación, y a cierto *nomadismo* cognitivo. Si la lectura de un libro (obra literaria, ensayo, manual, etc.) era considerada (y sigue siéndolo) por el lector medio de un pasado relativamente reciente un pasatiempo íntimo, una manera

⁶ El subrayado es mío.

⁷ El subrayado es mío.

de desconectarse de la realidad, de relajarse pero también de aprender, formarse, para el lector medio del mundo *conectado* leer un libro resulta a menudo difícil, aburrido, una pérdida de tiempo o un verdadero suplicio (incluso para muchos universitarios, lo que no deja de ser alarmante). Lo que lleva consigo claros problemas de atención a nivel educativo y en los resultados escolares tangibles, hecho constatado en distintos países según estudios estadísticos⁸. En Francia, Revault d'Allonnes (2015) comenta, en ese sentido:

On déplore que les élèves ne lisent plus. Ou, plus souvent encore, qu'ils ne savent plus lire un livre du début à la fin et se satisfont de fragments. C'est indéniable. Nombre d'enseignants constatent qu'il est de plus en plus difficile de faire lire, même à des étudiants, des ouvrages dans leur totalité (ils privilégient les extraits, les morceaux choisis, quand ce n'est pas l'approche des œuvres et des auteurs par Wikipedia).

Que la creciente y marcada dependencia de internet entre los jóvenes⁹ haya implicado el abandono paulatino del libro no es de extrañar, teniendo en cuenta que el mismo Ministerio de la Educación invita al profesorado a integrar las nuevas tecnologías dentro del Sistema educativo y a innovar sus prácticas docentes¹⁰. Dicha invitación nos viene directamente de la Unión Europea donde planes, proyectos y convenios están siendo estudiados para que la integración de las nuevas tecnologías se transforme en una realidad educativa en un plazo relativamente breve. Así el Marco para el Desarrollo y el Conocimiento de la Competencia Digital en Europa (2013), actualizado en 2016 por el Marco Europeo para la Competencia Digital de los Ciudadanos, tiene como objetivo el “crear un lenguaje común entre el mundo de la educación y el mercado laboral” (INTEF); la implantación de dicho Marco serviría como modelo de referencia conceptual para actualizar el marco para las Organizaciones Educativas

⁸ Como, entre otros, el informe *PISA 2009*.

⁹ Baste pensar en un spot francés de Orange (“Les voisins”, 2015): dos vecinos, un chico y una chica de unos 15-16 años, se hablan por la ventana de sus respectivos cuartos. Los dos están acompañados por sendos amigos, dos para el chico y una para la chica. Los dos amigos del chico tienen un ordenador y la amiga de la chica una Tablet. Los dos vecinos ignoran que hay alguien más en el cuarto del otro. La conversación entre los dos va de cine. A cada frase, los respectivos amigos les van soplando las respuestas buscándolas en internet. El malentendido surge cuando la chica le pregunta al chico: “Qu'est-ce que tu aimes comme film?”. A lo que el chico le responde: “Les films de Kung Fu”. Como la chica no sabe de lo que le está hablando, su amiga teclea ‘Coone Fou’ en su tablet. Al ver que la búsqueda no tiene éxito, la chica improvisa y responde “J'adore ce réalisateur!”. Dejo que el lector saque sus propias conclusiones. Spot disponible en la dirección siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=-lruWiI7aWx4>.

¹⁰ Siguiendo los retos de la Unión europea, en Francia se está apostando por lo mismo. En un comunicado de prensa (26/02/2015), Najat Vallaud-Belkacem afirmaba que “Le développement des usages numériques dans les établissements scolaires constitue un des axes prioritaires de la stratégie numérique du ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche”.

Digitalmente Competentes y el Marco Común de Competencia Digital Docente.

Al mismo tiempo y casi paradójicamente, a la vista del creciente fracaso escolar de las últimas décadas en España, escuelas, padres y sociedad se están planteando otro reto: lograr que el individuo, desde muy niño, disfrute con la lectura¹¹. Ahora bien, el fomento del uso de las nuevas tecnologías en sede didáctica choca de frente con la necesidad de promover la lectura entendida como una experiencia compleja que no se reduce a tener acceso a un texto (Casati, 2013: 65), a saber, la lectura profunda, paso previo imprescindible que lleva a la comprensión lectora.

Según la Unión Europea, la comprensión y expresión oral y escrita, tanto en la lengua materna como en las segundas lenguas, es la primera de ocho competencias clave ‘que todos los individuos necesitan para el desarrollo y la realización personal, la ciudadanía activa, la inclusión social y el empleo’ (*Education Council*, 2006)” (OCDE, 2009).

Se trata de una destreza en la que, precisamente, no brillan los jóvenes españoles, según se desprende de la evaluación internacional estandarizada *PISA 2009* aplicada a alumnos de quince años integrados en el sistema educativo, ya que España¹² ocupaba una posición intermedia-baja en lo que a competencia lectora se refiere, donde por *competencia* se entiende “la capacidad de comprender, utilizar y analizar textos escritos para alcanzar los objetivos del lector, desarrollar sus conocimientos y posibilidades y participar en la sociedad” (OECD, 2009b). Así pues, dicha competencia se ha de fomentar y mejorar, como recalca el informe *PISA 2009*¹³.

La costumbre reiterada de *ojear* textos más o menos breves contenidos en blogs, foros, redes sociales, páginas web, etc. ya está dificultando, antes que ayudar, la

¹¹ En Francia, Monadé, presidente del CNL (*Centre national du livre*), apuesta por una movilización general en favor del libro: “[...] au-delà du CNL, le combat pour faire lire est l’enjeu de tous, de l’école et des bibliothèques, de l’État et des collectivités, des auteurs, des éditeurs, des libraires, des festivals...” (2015).

¹² Es cierto que los españoles no son los únicos, aunque no dejan de destacar en las estadísticas con respecto a otros países de la Unión europea y del mundo. Según se desprende del mismo estudio, los adolescentes alemanes tienen peores notas en lectura y tienen problemas a la hora de comprender un texto (“Spätestens seit dem internationalen Pisa-Vergleich ist bekannt, dass deutsche Schüler vor allem beim Lesen schlecht abschneiden. Jeder fünfte 15-Jährige hat beim Verstehen von Texten Probleme”, Taffertshofer, 2010), lo que implica retrasos en otras asignaturas, en matemáticas, por ejemplo (“Denn wer nicht richtig lesen kann, verliert auch im Mathe”, Taffertshofer, 2010). Pero dichos problemas se suelen producir sobre todo en los inmigrantes o hijos de inmigrantes cuya lengua materna no es el alemán.

¹³ Según dicho informe, los alumnos que leen obtienen mejores resultados que los que no leen o que leen muy poco. La frecuencia de la lectura tiene un impacto determinante en el éxito escolar. Según se desprende del último informe *PISA 2015* (2016), España parece haber mejorado su media: en lectura sube ocho puntos con respecto a 2012, lo que es sin ninguna duda un gran logro. Aun así, siguen existiendo muchas diferencias entre las distintas regiones españolas.

capacidad de concentración del discente en el proceso de descodificación tanto de textos continuos como discontinuos con resultados nefastos para el aprendizaje con todo lo que eso conlleva a nivel social. Comparto, en ese sentido, la opinión de Casati (2013: 69) cuando afirma:

[...] le passage, progressif mais quasiment inévitable à moyen terme, à des écoles toujours plus équipées en matériel informatique individuel (PC portable ou tablette), menacera la lecture approfondie au cœur même du système scolaire, et, en prime, sous couvert institutionnel.

La lectura en una página web es tan lúdica como caótica: una página nos remite a otra, ésta a otras, y así sucesivamente en un sin fin de reenvíos que terminan por desorientar al lector. Y ello, sin contar con la publicidad que nos martillea incessantemente. Benhamou (2015) comenta en ese sentido que

Grâce au numérique, on dispose de supports de lecture additionnels, qui amènent à la lecture... ceux qui ont déjà le goût de lire. En revanche, par son côté ludique, le numérique pousse à l'entrée dans le livre et d'autres textes par des portes différentes de celles qui nous sont familières. Si la lecture sur écran est plus discontinue, distraite et segmentée que la lecture de livres papier, elle invite, comme le notait Montaigne en son temps, à se promener dans le livre à « sauts et gambades ».

Internet y las nuevas tecnologías parecen estar fomentando la lectura fragmentaria, segmentada, distraída, superficial, sin orden ni concierto, lo que se podría definir lectura *zapping*, y de paso el progresivo alejamiento del libro como referente del aprendizaje¹⁴. Nociones como la coherencia, pertinencia, exhaustividad, claridad, rigor, precisión, sentido de la organización (cualidades tan apreciadas por los empleadores en cualquier ámbito profesional) dejan así de cultivarse, lo que puede provocar un empobrecimiento de la formación.

4. De la lectura a la comprensión

La comprensión lectora de un texto, tanto en la lengua materna como en una lengua extranjera, pasa por varias etapas: la primera consiste en un acto en apariencia tan sencillo como el acto de leer. Dicho acto consta de distintas operaciones. La lectura puede ser en progresión (o sea rápida y superficial) o en comprensión (o sea lenta y profunda). Por la primera, el lector llega a una comprensión *funcional*, por la segunda, el lector llega al sentido:

Le lecteur en progression se contente d'une compréhension fonctionnelle, tandis que le lecteur en compréhension pénètre la structure signifiante en effectuant idéalement la totalité des

¹⁴ De ahí que las bibliotecas estén cada vez más vacías.

recoupements textuels de ce qu'il lit. Ce clivage répond, plus récemment, au fossé qui sépare le divertissement de l'étude et la paralittérature de la littérature consacrée (Beaudoin, 1995: 145).

Tanto la lectura superficial como la profunda responden, en principio, a dos fines distintos que no se excluyen, según Gervais (1993: 43). Si el lector quiere (sencillamente) *progresar* en la lectura hasta encontrar lo que le interesa (un dato, un hecho, una referencia) o lo que le divierte (lectura lúdica), su acto de leer será superficial y rápido; si, por el contrario, el lector quiere (o tiene que) comprender mejor, penetrar el sentido, conocer, aprender, una lectura más lenta y profunda será imprescindible. Como recuerda Casati (2013: 90),

[...] lire n'est pas encore comprendre (il faut faire attention à ce qu'on lit, l'élaborer, le mettre en rapport avec ce que l'on sait déjà) et comprendre n'est pas encore connaître (il faut étudier, expérimenter, démontrer, s'exercer, maîtriser).

No obstante y en función de todo lo ya indicado, la lectura rápida y superficial prima hoy en día entre los jóvenes. Dicho acto podría admitirse en el caso de blogs y chats, donde el contenido del mensaje no implica, en general, ni mucha atención ni muchos esfuerzos interpretativos. Cuando se trata de comprender textos continuos, discontinuos o literarios, la lectura superficial puede conducir al fracaso interpretativo: la lentitud, la concentración y el sentido analítico deben primar, si el objetivo final es la comprensión del texto para alcanzar el conocimiento.

En ese sentido, tanto las disciplinas lingüísticas como las cognitivas están acercando posturas y proponiendo soluciones para la mejora de la lectura sobre todo en LM. Si bien en la base del proceso de comprensión escrita en LM y en LE existe el mismo acercamiento al texto por la lectura, en LE dicho estadio previo asume una importancia capital: el discente deberá doblar su atención para identificar e interiorizar los componentes grafémicos, lexicales y morfosintácticos del texto, pasando de la comprensión de lo explícito a la reconstitución de lo implícito, para llegar finalmente al sentido, lo que supone un esfuerzo cognitivo para tratar todos los datos mayores que en LM (Gaonac'h, 1990). Interesarse por la lectura en sí en el aprendizaje de una lengua extranjera (es decir, tener profunda consciencia de lo que está leyendo) no es pues ni banal ni tampoco carece de interés, a pesar de que pocos autores se hayan preocupado por ponerlo de manifiesto. Souchon (2000: 15) comenta en este sentido que

Il n'est pas toujours apparu utile de s'intéresser de manière spécifique à la lecture en langue seconde, soit que l'on considère cette activité comme une compétence supplémentaire, susceptible d'intervenir de manière quasi naturelle dès le moment où une maîtrise suffisante de la langue serait acquise, soit même qu'on la considère comme un outil (et non plus un objet) de

l'apprentissage, le recours à l'écrit constituant un médium particulièrement pratique pour présenter les matériaux de langue soumis à l'entraînement.

Por su parte, y desde el ámbito de la psicología cognitiva, Gaonac'h (2000: 7) habla de la necesidad de interesarse de manera específica por la lectura en LE haciendo hincapié en los mecanismos específicos que interactúan para llegar a la construcción de significados.

Por los resultados alcanzados en el estudio realizado con discentes de FLE, no parece descabellado afirmar, pues, que ciertas deficiencias de los mecanismos básicos de la lectura, junto con una lectura rápida y superficial, son la causa de algunos problemas de comprensión, al dificultar el proceso de descodificación y análisis; lo que limita, por ende, la capacidad del discente para hacer asociaciones mentales lógicas e inferencias.

4.1. El papel de las operaciones cognitivo-discursivas en la comprensión lectora

Las investigaciones actuales sobre la comprensión de textos parecen llegar a cierto acuerdo respecto de una definición genérica del término: la comprensión resultaría de un conjunto de operaciones que sintetizan el sentido literal y el sentido contextual. Cuando se habla de comprensión lectora en LE, a las destrezas citadas se añaden otras que dependen de la naturaleza de los textos y de su grado de especialización. Así un texto médico analizado con fines traductológicos, por ejemplo, supondrá un trabajo de descodificación e interpretación mucho más importante que un texto descriptivo. Por otra parte, algunos textos requieren un nivel bajo de inferencia, otros uno más alto, lo que implica una menor o una mayor dificultad cognitiva por parte del discente. Según Dancette (1995: 87), que se acerca a la cuestión desde un punto de vista traductológico,

Pour comprendre un texte, il faut : des compétences linguistiques définissables, des compétences d'analyse logique ou de raisonnement déductif, une capacité de faire des inférences d'un certain type, des connaissances intralinguistiques, etc. [...] Toutes ces conditions ne sont pas toutes nécessaires et suffisantes, mais entretiennent plutôt entre elles un rapport de complémentarité avec valeur compensatrice.

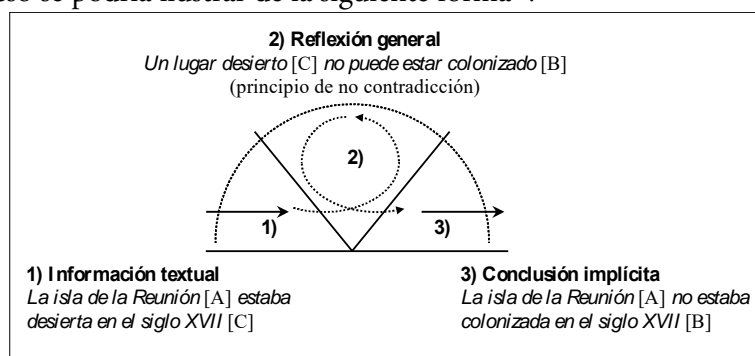
Los textos propuestos para el estudio que llevé a cabo y cuyos resultados expuse con anterioridad, eran de tipo descriptivo y no presentaban, en principio, dificultades mayores ni desde el punto de vista léxico, ni sintáctico, ni semántico. Ambos textos, como ya señalamos, estaban especialmente formulados para discentes del nivel A2 del MCERL.

Si bien es cierto que, en el fragmento sacado del texto "L'Île de la Réunion", el nivel de inferencia era más alto que en de "La Côte d'Azur", en ningún caso ni el primero ni el segundo suponían un esfuerzo interpretativo mayor por parte del dis-

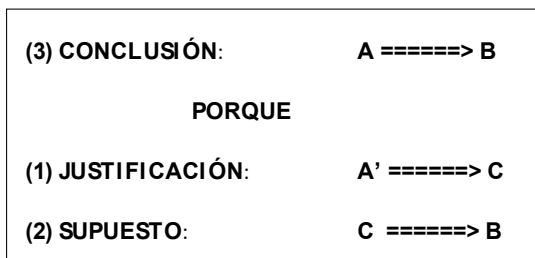
cente. Sin embargo, a pesar de su relativa sencillez, ambos textos presentaban una serie de preguntas estudiadas y formuladas con el propósito de fomentar la lectura profunda y verificar la capacidad analítica y deductiva de los discentes. Así, por ejemplo, para llegar a formular una respuesta correcta a la pregunta nº 1 del texto “L’Île de la Réunion” era necesario el manejo de las inferencias. Para llegar a una conclusión adecuada, a saber, que la isla fue colonizada en el siglo XVIII, era necesario que el discente hiciera una lectura inferencial del fragmento, en tanto en cuanto el proceso mental esperado podía ser del tipo “si X entonces Y”:

Si la isla de la Reunión estaba desierta en el siglo XVII, entonces, no puede haber sido colonizada en el siglo XVII.

Dicho proceso se podría ilustrar de la siguiente forma¹⁵:



O también de esta forma complementaria¹⁶:



Como pudimos constatar por los resultados del estudio realizados, este sencillo proceso cognitivo de lectura inferencial solo se produjo entre un número ínfimo de discentes.

5. Una asignatura pendiente: aprender a razonar

De los datos poco halagüeños de los informes *PISA 2009* et *PISA 2012*, así como de los resultados de nuestro estudio entre discentes de FLE, se desprendían una serie de carencias en las competencias lectoras que es necesario obviar. Abrir en las

¹⁵ Este diagrama en forma de abanico ha sido creado por Vega y Vega (2012: 145-247). Representa el razonamiento elemental o inferencia entimemática. Para más precisiones, remito a Vega y Vega (2000).

¹⁶ Este diagrama ha sido creado por M. D. Hood (2012: 43-67).

nuevas programaciones curriculares (tanto en LM como en LE) unos espacios didácticos reservados explícitamente a la lectura profunda y a la formación (teórico y práctica) de habilidades cognitivo-discursivas parece pues lo más sensato. Con el objetivo de mejorar la competencia lectora en el aprendizaje de la lengua (nativa y segunda), se hace necesario dar una serie de pasos a nivel educativo.

A corto plazo, se impone impulsar la lectura en sede didáctica, ya que, aunque la familia debería tener un papel importante en ese sentido, “*on se demande bien qui, sinon l'école peut encourager la lecture. L'école nous a appris à lire; elle doit aujourd'hui nous apprendre à lire beaucoup et en profondeur*”¹⁷ (Casati, 2013: 68). A más largo plazo, lo que está en juego va mucho más allá del cumplimiento de un reto ‘políticamente correcto’ con fines meramente estadísticos. No se trata tan solo de fomentar la lectura para mejorar las estadísticas, impedir que se cierren las editoriales o las bibliotecas: se trata de fomentarla para la adecuada inserción de los jóvenes en una sociedad que se mueve con y alrededor de la interpretación de la escritura (y no sólo la que aparece en las pantallas de los ordenadores o de los teléfonos móviles). Dicho de otra forma, y en palabras de Monadé (2015), “faire lire est un acte de santé publique”:

[...] la capacidad de lectura permite al individuo dar satisfacción a una serie de aspiraciones personales, que abarcan desde la consecución de metas específicas, como la cualificación educativa o el éxito profesional, hasta objetivos menos inmediatos destinados a enriquecer y mejorar la vida personal. La *competencia lectora* también proporciona a las personas unos instrumentos lingüísticos que resultan cada vez más necesarios para poder hacer frente a las exigencias de las sociedades modernas, con su extenso aparato burocrático, sus instituciones formales y sus complejos sistemas legales” (OCDE, 2006: 48).

Pero, para permitir y agilizar la correcta inserción de los jóvenes en la sociedad, impulsar la lectura de por sí no es suficiente: como decíamos anteriormente, los jóvenes leen aunque superficialmente y, sobre todo, leen cada vez menos libros. Se trata pues que la lectura (profunda) en sede didáctica se transforme en una prioridad educativa y que los libros vuelvan a ocupar el lugar que les corresponde. El primer paso es aprender a leer. En ese sentido, volver a la página *estable* (Casati, 2013: 66), la de papel (en oposición a la *fluctuante* de la pantalla), será fundamental para el aprendizaje (y por ende del conocimiento) y no sólo para una mejora de la capacidad de concentración del discente sino también de sus habilidades analíticas. Por ello, es preciso crear un espacio y un tiempo *ad hoc*, dedicado a la lectura (léase no digital). Un espacio que puede ser meramente lúdico (¿por qué no?) o escuetamente didáctico.

No se trata de ir a contracorriente, ni tampoco de eliminar de las aulas todos los medios tecnológicos a nuestro alcance, sino de ser conscientes de que las nuevas

¹⁷ La cursiva es del autor.

tecnologías no son la panacea y que están lejos de poder resolver un problema tan básico (e insoslayable) como el de la incompetencia lectora. Hasta la fecha, de hecho, no se ha podido demostrar que el uso de las TIC en sede didáctica haya mejorado (o esté mejorando) los resultados en las competencias básicas de los discentes, como la lectura y las matemáticas. No nos consta todavía, por lo menos de forma fehaciente, que el uso de la tecnología en clase ayude verdaderamente al aprendizaje: al igual que Casati (2013: 90), me parece que no habría que confundir el acceso a la información con el acceso al conocimiento. Una vez que se ha aprendido a leer, será cuestión de “leer para aprender” (*PISA 2009*).

Lo que, sin embargo, sí se ha podido comprobar entre los discentes (tanto escolares como universitarios)¹⁸, máxime en la última década, es la inatención, la hiperactividad y la irritabilidad que puede llevar incluso a conductas agresivas. Este tipo de situaciones, estadísticamente constatables, son responsables en gran medida del fracaso y del abandono escolar¹⁹. Si bien, de momento, no se puede afirmar a ciencia cierta que el único factor desencadenante de dichas tendencias es el uso a destiempo de teléfonos móviles y de internet (en las aulas y en casa), no cabe duda de que dichos medios impulsan la dispersión y no favorecen la concentración²⁰.

Más concretamente, respecto del aprendizaje de segundas lenguas, la lectura ya no ha de ser considerada como una destreza adquirida en LM y, por ende, sobreentendida: siguiendo a Gaonac’h (2000: 12), el ejercicio de la doble lectura sistemática parece ser una técnica no sólo adecuada sino necesaria para poder llegar a un nivel de comprensión profunda de un texto.

Junto con ese primer reto, sin duda prioritario, se plantea otro que parte de la toma de consciencia de que los jóvenes, el futuro de este país y, quizás, el día de mañana, ciudadanos del mundo, han de saber, ante todo, tomar decisiones valorando las ventajas y desventajas, identificar la relación causa-efecto, sacar conclusiones oportu-

¹⁸ No se trata de una tendencia circunscrita a la enseñanza primaria y secundaria. La experiencia más reciente en las aulas universitarias nos dice (a la mayoría de los docentes) que el uso del ordenador portátil en clase por parte de cada discente está produciendo efectos nefastos. Tanto es así que muchos docentes han terminado por prohibir su uso en las aulas. A esa tendencia a la inatención se une la de la ley del mínimo esfuerzo, muy de moda en la nueva sociedad ‘conectada’ donde todo ha de ser *aquí y ahora*.

¹⁹ En abril de 2016, *El Mundo*, publicaba un artículo titulado: “España sigue liderando el ranking de abandono escolar en la UE”.

²⁰ El TDAH (déficit de atención e hiperactividad) es una condición neurobiológica. Se manifiesta con disfunciones en el comportamiento y distorsiones cognitivas y afecta sobre todo a la población infantil, aunque también los adultos pueden padecerlo. Según Vallejo Echeverri (2010), este síndrome depende de cada sexo, de los procesos de socialización y de los roles asignados en cada cultura (Piaget), aunque añade y precisa que “*También influyen el temprano acceso en el uso de nuevas tecnologías de telecomunicación (televisión, videos juegos e Internet, etc.) y el bombardeo de una gama variada de estímulos (acústicos, visuales, gestuales etc.), más allá del control es decir, sin una guía adecuada por parte de padres, tutores o maestros marca una diferencia significativa*”. La cursiva es mía.

nas en cada situación, saber refutar, en su caso, opiniones ajenas, o lo que es lo mismo, usar la razón antes que los instintos primarios de cuyos estragos, por desgracia²¹, somos diariamente testigos. Asignatura todavía pendiente en el sistema educativo español: hasta hace unos años, en efecto, según pone de manifiesto García Moriyón (2007: 81),

En el sistema educativo español sigue dominando la manera de reproducir conocimientos de manera significativa. Es decir nuestra práctica educativa utiliza con mucha frecuencia pruebas de tipo expositivo y explicativo para evaluar el aprendizaje, y con bastante menos frecuencia, usa pruebas de tipo argumentativo.

De ese *déficit* se hizo eco el Consejo Escolar de Canarias en su *Informe* de 2011: “Sería deseable desarrollar más intensamente aquellos procesos de aprendizaje que requieren habilidades cognitivas como: observar, analizar, relacionar, valorar y llegar a conclusiones” (285). Dicho de otra forma, habría que plantear y optimizar las destrezas heurísticas²² del discente.

Comparativamente, en Francia se viene enseñando a argumentar y a defender sus propias opiniones desde hace más de un siglo. Gracias a la práctica de la *dissertation*²³, el discente aprende una serie de habilidades empezando por la de analizar un tema, elucidar la problemática que éste implica y reformularlo adecuadamente. Para ello, se hace necesario el aprendizaje de técnicas para identificar la tesis que el autor quiere defender y luego la antítesis para finalmente formular la síntesis. Este método de composición escrita no sería posible sin la comprensión profunda del texto que pasa necesariamente por la(s) lectura(s) razonada(s) del mismo.

Para volver a España y ahondando en ese sentido, Ferraté (2003) afirma que los escolares lamentarán que no se les haya enseñado “algo mínimamente relacionado con una asignatura *primordial* y olvidada: aprender a razonar”²⁴.

Con el preciso propósito de paliar este “olvido”, en el grupo de investigación LinDoLenEx hemos venido trabajando en estos últimos años para elaborar un mate-

²¹ Cierta fatalismo parece flotar en el aire en ese sentido. Sin embargo, la violencia y el sectarismo no son el producto de la casualidad, ni de la desgracia, ni tampoco de la intervención divina. Hoy en día, los valores y referentes estables (que han de ser transmitidos por y desde las instituciones escolares) padecen una sensible decadencia cuando no están en fase de total extinción.

²² En el MCER se hace referencia a estas destrezas al hablar de las competencias del usuario o alumno.

²³ Según señala Poucet (2001), a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en Francia el ejercicio más importante de la enseñanza ya no es la *redaction* sino la *dissertation* que empieza a aparecer como prueba escrita en el bachillerato a partir de 1866. Anteriormente a esta fecha, ya se hacía este tipo de ejercicio, pero en latín.

²⁴ Si bien comparto totalmente su opinión, yo añadiría que incluso antes que los propios escolares, quien lo lamentará (o ya lo está lamentando) es toda la sociedad.

rial teórico y didáctico relevante al cual remito²⁵. La utilización en clase de una serie de técnicas y estrategias didácticas prácticas ha permitido fomentar la lectura profunda y la lectura inferencial. Propongo en ese sentido un breve resumen, por un lado, de las técnicas docentes de lectura inferencial 1) y, por el otro, de unas estrategias de aprendizaje 2) que se fomentan en el discente.

5.1. Técnicas docentes para una lectura inferencial

Se trata de operaciones que el docente lleva a cabo antes de someter el texto a los discentes. Una vez escogido el texto (ya sea continuo ya sea discontinuo), se formulará una serie de preguntas siguiendo las directivas que se destacan a continuación:

El orden de las preguntas no seguirá el orden del texto: la pregunta nº 1, por ejemplo, puede referirse al contenido del último párrafo del texto. De esta forma, el discente tendrá que leer la totalidad del texto como mínimo dos veces para encontrar los datos que necesita y así poder formular correctamente su respuesta.

En la formulación de las preguntas, se usarán sinónimos o antónimos de los términos que aparecen en el texto. Por ejemplo, con respecto a las fechas, evitar retomar los datos precisos del texto: es preferible la formulación a través de los siglos (véase ejercicio de comprensión escrita señalada más arriba).

Según la naturaleza del texto, se preguntará por las causas y consecuencias, los argumentos, la tesis y antítesis (texto argumentativo), el orden cronológico de los acontecimientos²⁶ y de las acciones (texto narrativo y prescriptivo), los datos clave que conforman el mensaje (textos informativos).

Al final del cuestionario, se pedirá de forma sistemática un breve resumen del texto (100/150 palabras) haciendo hincapié en el hecho de que resumir no quiere decir copiar partes del texto, ni explicitar lo que está implícito, ni tampoco tergiversarlo. Ha de entenderse por “resumen”, la exposición (escrita) reducida de lo esencial (léase pertinente) del texto.

Se señalará por escrito clara y explícitamente las pautas de realización de la tarea. Se hará asimismo hincapié en la obligación por parte del discente de atenerse a las normas siguientes:

- a) responder al cuestionario con frases completas (el docente tendrá que indicar que se rechazarán las respuestas telegráficas, del tipo “Sí. No. 1975. Es verdadero.”);
- b) utilizar los propios medios lingüísticos (el docente indicará igualmente que se rechazarán respuestas que consisten en la mera transcripción del texto);
- c) revisar cada una de las respuestas para evitar incongruencias y contradicciones;
- d) redactar el resumen teniendo en cuenta la naturaleza del texto y preguntándose previamente qué se propone el autor, qué mensaje nos quiere transmitir, qué es relevante y pertinente en el texto;

²⁵ Véase Vega y Vega ([ed.], 2012).

²⁶ Remitimos en ese sentido al trabajo de Vega y Vega sobre la línea del tiempo (2004).

- e) realizar una buena relectura del texto y de las preguntas;
- f) comprobar la pertinencia y corrección gramatical y sintáctica de las respuestas y del resumen.

5.2. Estrategias de aprendizaje

Con el fin de estimular el uso de las habilidades cognitivas en el discente para la comprensión textual, proponemos una estrategia cuyo fin es desarrollar las destrezas heurísticas del discente así como sus capacidades discursivas. Como explica J. J. Vega y Vega (2012: 148-158), dicha estrategia se funda en tres fases (la *observación*, la *reflexión*, y la *conclusión*)²⁷ aplicables a todo tipo de texto²⁸, tanto en el aprendizaje de la lengua materna como de la lengua extranjera. Al igual que una imagen, el texto ha de ser leído en profundidad, es decir, analizado convenientemente: un sencillo barrido ocular no es suficiente, al igual que no lo es la lectura superficial.

Por la *observación* (1), el discente llega a la identificación de la naturaleza del texto (narrativo, argumentativo, descriptivo, etc.) y por ende a las características formales y semánticas del mismo. Saber distinguir, por ejemplo, un discurso político de un texto informativo es fundamental no sólo en clase sino en la vida misma.

A través de la *reflexión* (2), el discente puede establecer una conexión lógica (cohesión, coherencia, progresión, etc.) entre cada palabra, enunciado y apartado del texto. Para conseguirlo, el discente tiene que recurrir a su acervo cultural y a un almacén de lugares comunes que le puede llevar a interpretar²⁹ de forma cabal el texto, a saber, a explicarlo a partir de los signos que se desprenden de él.

En la fase *conclusiva* (3), es condición *sine qua non* que el discente obtenga una lectura inferencial del texto. Para llegar a formular razonamientos válidos, la conclusión ha de ser deducida a partir de las explicaciones justificativas (premisa menor), del supuesto (premisa mayor) y de cierta información implícita³⁰. El papel que tiene

²⁷ En el Informe *PISA 2009* (2010: 22) al hablar de los “procesos de lectura”, se señalan tres fases: (1) “Acceso y obtención de la información”, (2) “Integración e interpretación dentro del texto” (comprensión global y detallada) y (3) “Reflexión y valoración” (con relaciones externas al texto). Estas tres fases coinciden con las que se establecen aquí, a saber, *Observación*, *Reflexión*, *Conclusión*. La lectura implica una actividad de razonamiento (Vega y Vega, 2012: 161).

²⁸ Para una aplicación detallada, véase Ventura (2012: 264-269).

²⁹ Parafraseando a Eco (1990: 32-33), entiendo por *interpretación* de un texto el proceso semasiológico de inferencia que se sostiene por el propio texto (*intentio operis*), independientemente de la intención del autor (*intentio auctoris*). La *interpretación* de un texto no ha de confundirse con el *uso* de un texto: la interpretación, si parece plausible, sólo puede ser aceptada si está confirmada por otro punto del texto (o sea, rastreando la *intentio operis*); el *uso* de un texto consiste, sin embargo, en elaborar inferencias externas al texto como, por ejemplo, a partir de informaciones sobre la vida, carácter u obsesiones del autor (*intentio actoris*). Por ejemplo, por más que se especule sobre si la enfermedad mental de Van Gogh influyó en su pintura, sus famosos girasoles seguirán siendo girasoles con todo el potencial interpretativo que suponen: a los signos (en este caso pictóricos) me remito. El ejemplo es mío.

³⁰ Si la mayoría de los discentes hubiera llevado a cabo una lectura inferencial de los textos de CE (véase ejemplos del apartado 2), su comprensión de los mismos hubiera sido más satisfactoria.

el razonamiento (entimemático) en esta fase de comprensión es fundamental³¹ (Vega y Vega, ed., 2012), de ahí la necesidad de un entrenamiento paulatino y progresivo en una actividad mental tan natural y sencilla como necesaria.

6. Conclusiones

Según se lee en el informe a la Unesco de la Comisión Internacional sobre la Educación para el siglo XXI (1996), son cuatro los pilares básicos de la educación: “aprender a conocer”, “aprender a hacer”, “aprender a ser” y “aprender a convivir”. Resulta tan sorprendente como desolador constatar que “aprender a razonar” no se considera como un pilar de la educación. Al igual que Vega y Vega (2012: 150), entiendo que “si hay una destreza universal que habría que enseñar en todos los niveles educativos, ésa es el razonamiento”, el *mayor pilar* de la educación no sólo del siglo XXI sino de todos los siglos pasados y venideros.

Es precisamente esta destreza cognitiva, lo que me propuse desarrollar e impulsar en sede didáctica con discentes de FLE. No se trata de enseñarles un ‘savoir-faire’ ni de saciarlos con informaciones, sino de llevarlos a la comprensión de la lengua y cultura francesa a través de unas estrategias que les invitan a analizar el texto razonándolo. Estimo que si los docentes queremos proteger el aprendizaje, no tenemos que perder de vista dicha destreza, junto con la de la lectura profunda. Queda mucho camino por recorrer y sobre todo muchos escollos por superar, pero creo firmemente que está (también) en nuestras manos el empezar a trazar unas sendas (didácticas y sociales) alternativas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUDOIN, Réjean (1995): “L’acte de lire”. *Liberté*, 37, 5 (221), 144-152.
- BENHAMOU, Françoise (2015): “La lecture par petites touches”, *Par quels moyens peut-on enrayer la baisse de la lecture? L’Humanité.fr*, 26/03/2015. Disponible en línea: <http://www.humanite.fr/par-quels-moyens-peut-enrayer-la-baisse-de-la-lecture-569531>.
- CAPELLE, Guy y Noëlle GIDON (2000): *Reflets 2. Méthode de français*. Paris, Hachette.
- CASATI, Roberto (2013): *Contre le colonialisme numérique. Manifeste pour continuer à lire*. Paris, Albin Michel.
- CASTORIADIS, Cornelius (1996): “La crise des sociétés occidentales”, in *La Montée de l’insignifiance. Les Carrefours du labyrinthe IV*. Paris, Seuil, 90-91.
- CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS (2014): *Barómetro de diciembre 2014. Estudio nº 3047*. Disponible en línea: http://www.cis.es/cis/export/sites/default/Archivos/Marginales/3040_3059/3047/es3047mar.pdf.

³¹ Véase apartado 4.1.

- COMISIÓN INTERNACIONAL SOBRE LA EDUCACIÓN PARA EL SIGLO XXI (1996): *Informe a la Unesco. La educación encierra un tesoro*. Ediciones Unesco. Disponible en línea: http://www.unesco.org/education/pdf/DELORS_S.PDF.
- CONSEIL DE L'EUROPE (2001): *Cadre européen commun de référence pour les langues* (CE-CRL). Disponible en línea: http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_fr.pdf.
- CONSEJO ESCOLAR DE CANARIAS (2011): *Informe sobre la realidad educativa de Canarias*. Disponible en línea: <http://www.consejoescolardecnarias.org/la-realidad-educativa-de-canarias-informe-2011-primera-parte/>.
- DANCETTE, Jeanne (1995): *Parcours de traduction. Etude expérimentale du processus de compréhension*. Lille, Presses universitaires de Lille.
- ECO, Umberto (1990): *I limiti dell'interpretazione*. Milán, Bompiani.
- EL MUNDO (2016): “España sigue liderando el ranking de abandono escolar en la UE”. El-Mundo.es, 27/04/2016. Disponible en línea: <http://www.elmundo.es/sociedad/2016/04/27/5720a75622601d78798b466e.html>.
- EL PAÍS (2015): “El 35% de los Españoles no lee *nunca o casi nunca*”. Cultura.El País.com, 08/01/2015. Disponible en línea: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/08/actualidad/1420721604_628302.html.
- FERRATÉ, Gabriel (2003): “Aprender a razonar”. *El País*, 24/02/2003. Disponible en línea: http://elpais.com/diario/2003/02/24/educacion/1046041207_850215.html.
- FOURGOUS, Jean-Michel [coord.] (2012): “Apprendre autrement à l'ère numérique”, in *Rapport de la mission parlementaire sur l'innovation des pratiques pédagogiques*. Disponible en línea: <http://www.missionfourgous-tice.fr>.
- GAONAC'H, Daniel (1990): “Lire dans une langue étrangère : approche cognitive”. *Revue Française de Pédagogie*, 93, 75-100.
- GAONAC'H, Daniel (2000): “La lecture en langue étrangère : un tour d'horizon d'une problématique de psychologie cognitive”. *AILE. Acquisition et Interaction en Langue Étrangère*, 13, 5-14.
- GARCÍA MORIYÓN, Félix [coord.] et al. (2007): *Argumentar y razonar. Cómo enseñar y evaluar la capacidad de argumentar*. Madrid, CCS.
- GERVAIS, Bertrand (1993): *À l'écoute de la lecture*. Montreal, VLB éditeur (coll. « Essais critiques »).
- HOOD, Michael D. (2012): “El entimema. La relación entre lectura y escritura”, in J. J. Vega y Vega (ed.), *Del razonamiento a la argumentación. Teoría y práctica de las destrezas discursivas en la nueva sociedad del conocimiento*. Berna, Peter Lang, 43-67.
- INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGÍAS EDUCATIVAS Y DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO (sf): “Competencia digital” Disponible en línea: <http://educalab.es/intef/digcomp;jsessionid=93DF220473E026A73CFC86B90A5A3E89>.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2015): *Resultados de la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España*. Disponible en línea: <http://www.mecd.-gob.es/prensa-mecd/actualidad/2015/09/20152509-encuesta.html>.

- MONADÉ, Vincent (2015): “Faire lire est un acte de santé publique”, *Par quels moyens peut-on enrayer la baisse de la lecture ? L’Humanité.fr*, 26/03/2015. Disponible en línea: <http://www.humanite.fr/par-quels-moyens-peut-enrayer-la-baisse-de-la-lecture-569531>.
- OCDE (2006): *PISA 2006. Marco de la evaluación. Conocimientos y habilidades en Ciencias, Matemáticas y Lectura*. Madrid, Ministerio de Educación.
- OCDE (2010): *PISA 2009 Programa para la evaluación internacional de los alumnos. Informe español*. Madrid, Ministerio de Educación.
- OCDE (2013): *PISA 2012. Programa para la evaluación internacional de los alumnos. España. Principales conclusiones*. Disponible en línea: <http://www.oecd.org/pisa/keyfindings/PISA-2012-results-spain-ESP.pdf>.
- OCDE (2013): *PISA 2012. Programme international pour le suivi des acquis des élèves. France. Résultats du Pisa 2012*. Disponible en línea: <http://www.oecd.org/pisa/keyfindings/PISA-2012-results-france.pdf>.
- OCDE (2016): *PISA 2015. Resultados clave*. Disponible en línea: <https://www.oecd.org/pisa/pisa-2015-results-in-focus-ESP.pdf>.
- POUCET, Bruno (2001): “De la rédaction à la dissertation. Évolution de l’enseignement de la philosophie dans l’enseignement secondaire en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle”. *Histoire de l’éducation*, 89, 95-120.
- SOUCHON, Marc (2000): “Lecture de textes en langue étrangère et compétence textuelle”. *AILE. Acquisition et Interaction en Langue Etrangère*, 13, 15-35.
- REVAULT D’ALLONNES, Myriam (2015): “La désaffection pour la littérature est un avatar de la modernité”, *Par quels moyens peut-on enrayer la baisse de la lecture ? L’Humanité.fr*, 26/03/2015. Disponible en línea: <http://www.humanite.fr/par-quels-moyens-peut-enrayer-la-baisse-de-la-lecture-569531>.
- TAFFERTSHOFER, Birgit (2010): “So wird das nie was mit Pisa”. *Süddeutsche Zeitung*, 17/05/2010. Disponible en línea: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/studie-deutsche-lesen-weniger-so-wird-das-nie-was-mit-pisa-1.385516>.
- VALLAUD-BELKACEM, Najat (2015): “L’État s’engage à poursuivre l’accompagnement des collectivités territoriales pour raccorder les écoles et les établissements scolaires à l’Internet haut débit”. Communiqué de presse du 26/02/2015. Ministère de l’Éducation Nationale. Disponible en línea: <http://www.education.gouv.fr/cid86587/l-etat-s-engage-a-poursuivre-l-accompagnement-des-collectivites-territoriales-pour-raccorder-les-ecoles-et-les-etablissements-scolaires-a-l-internet-haut-debit.html>.
- VALLEJO ECHEVERRI, Luz Elvira (2010), “Trastorno por déficit de atención e hiperactividad (TDAH)”, in J. H. Stone, M. Blouin (eds), *International Encyclopedia of Rehabilitation*. Disponible en línea: <http://cirrie.buffalo.edu/encyclopedia/es/article/122/>.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2000): *L’enthymème: histoire et actualité de l’inférence du discours*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.

- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2004): “La *Ligne du temps*: Didactique, compréhension et traduction du texte narratif à partir de sa structure événementielle”, in J. M. Oliver Frade (coord.), *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*. La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, vol. III, 1419-1438.
- VEGA Y VEGA, Jorge Juan (2012): “Lengua, imagen y razonamiento”, in J. J. Vega y Vega (ed.), *Del razonamiento a la argumentación. Teoría y práctica de las destrezas discursivas en la nueva sociedad del conocimiento*. Berna, Peter Lang, 145-246.
- VENTURA, Daniela (2012): “Técnicas argumentativas en el discurso publicitario”, in J. J. Vega y Vega (ed.), *Del razonamiento a la argumentación. Teoría y práctica de las destrezas discursivas en la nueva sociedad del conocimiento*. Berna, Peter Lang, 249-291.

La sangre que esconde el cuerpo: la subversión del deseo en el cine francés contemporáneo

Arnau Vilaró i Moncasí

Universidad Nacional Autónoma de México

arnau.vilaro@gmail.com

Résumé

Depuis le début de ce siècle le cinéma français s'intéresse à un univers narratif singulier dans lequel, d'une part, les nouveaux récits témoignent d'un intérêt pour la sexualité et l'intimité des corps et, d'autre part, ces mêmes corps sont prêts à accepter le sacrifice, le viol ou la mort en échange du désir. À travers l'analyse de nombreux films, cet article démontre que la tendance des nouvelles générations naît dans le transfert d'un désir forgé dans le domaine du réalisme et qui migre vers le fantastique. Ce transfert suppose une inversion des codes de la tradition française, tout en répondant à la même réflexion que la *Nouvelle Vague* porte sur l'image : ce doit être un voyage, la recherche de l'Autre.

Mots-clé: Cinéma français contemporain. Esthétique du cinéma. Jean-Claude Brisseau. Catherine Breillat. Bertrand Bonello. Alain Guiraudie.

Abstract

Since the beginning of this century French cinema has founded a unique universe in which, on one hand, new reports are showing an interest in sexuality and intimacy of the body and, on the other hand, the same bodies are willing to accept the sacrifice, rape or death in exchange for getting it wish. From the analysis of numerous films, the following article exposes that the tendency of new generations born in the transfer of a forged desire and realism that transcends into the fantastic. This transfer involves an investment of codes of French tradition while responding to the same reflection on the image that *Nouvelle Vague* conceived as travel and search for the Other.

Key words: Contemporary French Cinema. Cinema aesthetics Jean-Claude Brisseau. Catherine Breillat. Bertrand Bonello. Alain Guiraudie.

Resumen

Desde principios de este siglo el cine francés se siente interesado por un singular universo narrativo en el que, por una parte, los nuevos relatos testimonian un interés por la sexualidad y la intimidad del cuerpo y, por otra, esos mismos cuerpos están dispuestos a

* Artículo recibido el 20/04/2016, evaluado el 20/09/2016, aceptado el 22/10/2016.

aceptar el sacrificio, la violación o la muerte a cambio del deseo. A través del análisis de numerosas películas, este artículo se propone demostrar que la tendencia de las nuevas generaciones surge de la transferencia de un deseo fraguado en el ámbito del realismo y que emigra hacia lo fantástico. Esta transferencia supone una inversión de los códigos de la tradición francesa, al tiempo que responde a la misma reflexión que la *Nouvelle Vague* hace sobre la imagen, concebida como un viaje, una búsqueda del Otro.

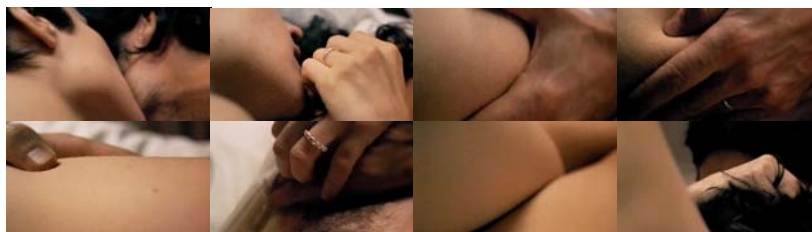
Palabras clave: Cine francés contemporáneo. Estética cinematográfica. Jean-Claude Brisseau. Catherine Breillat. Bertrand Bonello. Alain Guiraudie.

0. Introducción

En *Fragments d'un discours amoureux* Roland Barthes (1977: 95-96) escribe que el beso desencadena en expresión de animalidad y de sadismo porque manifiesta la restricción sexual y expresa la sobrecarga del deseo. Jean-Luc Nancy podría haberse inspirado en la misma figura barthesiana cuando en 2001 publica un artículo en la revista *Trafic* sobre el film *Trouble Every Day* de Claire Denis aparecido el mismo año. En su artículo, Nancy explica que el beso, cuando es de vampiro, es más largo y profundo que el sexo porque devora los sexos, porque los absorbe, porque se abre a una sublimación espantosa: exprime los cuerpos por completo y muestra de ellos sólo la sangre, reduciendo el cuerpo entonces a unas pocas manchas. El beso, sigue el filósofo, es el principio del encarnizamiento porque no busca sólo la piel, no busca sólo tocar: busca reventar.

Nancy encuentra de este modo las palabras que definen el film más sanguinario de Claire Denis, haciendo especial hincapié en la secuencia en la que Coré (Béatrice Dalle) crea, con lameduras de sangre, un gran lienzo en el muro del apartamento. Un lienzo hecho de pinceladas libres a la manera de Pollock, *drippings* de rojo vivo, pues la sangre proviene de cuerpos vivos que gritan pese a estar ya sin órganos, pidiendo el aire que el vampiro les absorbió. El beso es la expresión de la comunicación directa de los amantes, la voluptuosidad que aniquila toda comunicación –toda socialización– posible, pero el beso, sigue Nancy, no busca los labios, ni la piel, ni el aliento, ni la saliva, sino que pide chupar la sangre del otro. Masticar, chupar, es este el deseo último del beso, deseo interminable de permanecer con el otro, en el sentir del otro. *Trouble Every Day* significa esto, la emoción sin fin –y sin finalidad– del trastorno y la turbación propios de la excitación y la exasperación mutua que sobrepasa toda dialéctica posible. He aquí la imagen que protagoniza Coré en llamas, en la última parte del film, sujeta al ralenti de un fuego que no se apagará nunca. Porque el beso revienta la piel, su película y también la película donde se encuentra expuesto: *ex(peau)sé*. El encarnizamiento es la muerte, también el deseo, pero más concretamente, sigue Nancy (2001: 58-64), «est le désir qui veut mâcher et sucer la source du

désir lui-même: non pas le *plaisir* mais la fièvre et la fureur jusqu'au râle et jusqu'à l'hébétude».



Trouble Every Day (Claire Denis, 2001)

Si la potencia *gore* del orgasmo devorador se convierte en el icono del encarnizamiento en tanto que concentra la acción sanguinaria, la cámara de Denis muestra la fiebre, el estupor y el temblor originario de la enfermedad, esto es, lo que precede a las pulsiones del placer sexual –aquí, caníbal– en una de las secuencias más emblemáticas de la obra de la cineasta y de un cine pensado a partir del cuerpo. La secuencia en cuestión tiene lugar al otro lado del relato, en la relación de June (Tricia Vessey) y Shane (Vincent Gallo), una pareja de americanos que llegan a París de viaje de luna de miel. Shane padece la misma extraña enfermedad que Coré y viaja a París para encontrarse con su mismo neurólogo. Instalados en la cama del hotel, la cámara sigue, con atención microscópica, el recorrido de la mano de Shane sobre el cuerpo de June. Las caricias no pueden terminar con el acto sexual, el tocar quiere reventar la piel. Atenta a la afección de la no-consumación, la cámara de Denis materializa el límite de la expresión contemplativa de la unión de los cuerpos: mientras ralentiza la velocidad para aproximarse al afecto, corta los planos mostrando sólo porciones del cuerpo. De ambos rostros que buscan la boca del otro, a la mano que trasciende la caricia para exprimir la piel, y de ésta al muslo para agarrar fuerte el pelo y el sexo, mientras las piernas, doblegándose, contienen la consumación a la vez que intensifican el afecto. La cámara viaja del mismo modo, indisociable de las posturas: de las miradas más nítidas entre los amantes a la abstracción y la fantasmagoría en el *flo*u de la aproximación a la piel; movimiento brusco y frágil, ruptura inevitable de la continuidad pronunciada en el crescendo arpegiado por los violines de *Tindersticks*.

La vampirización que tiene lugar en *Trouble Every Day* proviene de la transferencia de un deseo que nace en un universo de realismo y que trasciende hacia lo fantástico. El film pone de manifiesto una tendencia en el cine francés contemporáneo y que hallamos en películas como *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *Dans ma peau* (Marina de Van, 2002), *Tirésia* (Bertrand Bonello, 2003), *Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, 2004), *Dernière séance* (Laurent Achard, 2006), *L'Inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013), *La Fille de nulle part* (Jean-Claude Brisseau, 2014). A partir de algunas de estas películas, David Vasse en *Le nouvel âge du cinéma français* (2008) explica que el estado del cuerpo en el nuevo cine francés se manifiesta al mostrar la escena íntima y sexual, por un lado, mientras que la enfermedad, el sida o el vampirismo devienen

formas de representación que reaccionan contra la tradicional representación del deseo y la aproximación al otro. Pero, ¿a qué responde esta tendencia? ¿Cómo y a partir de qué momento el cine contemporáneo se aleja de la herencia recibida por la tradición del realismo francés? ¿En qué medida la filmación del cuerpo y del placer sexual suponen un giro en la concepción ontológica del cine en general y en la lógica de las imágenes en particular?

Frente a la ambición de concebir la *Nouvelle Vague* como un movimiento colectivo, en otro trabajo analizamos los elementos que determinan un universo estético particular en este período. Por un lado, a partir de una reflexión de Serge Daney en su libro *Persévérance* (1991), constatábamos que los cineastas que protagonizaron los films de finales de los años 50 crearon un cine preocupado por el fenómeno de lo visible, cuya reflexión arrancaba al situar la figura del Otro en el centro de su motivación creadora. Por otro lado, si, de acuerdo con las palabras de Jean-Marc Lalanne, la *Nouvelle Vague* se convirtió en un método a seguir para los cineastas posteriores (Lalanne, 2002: 80-81), esto fue porque puso en crisis la relación narrativa para mantener la relación –o más bien su búsqueda– desde la figuración, en términos de montaje y de puesta en escena (Vilaró, 2011 y 2016). Cineastas posteriores como Chantal Akerman, Philippe Garrel, Jean Eustache y Jacques Doillon, considerados en el marco histórico del 68, encontraron su propia voz en la radicalización de los postulados de la *Nouvelle Vague* y, sobre todo, en la reivindicación del cine como espacio de la exploración formal al servicio de la forma misma y ya no del relato. Y fue en el discurso fundado en el yo que este cine halló su expresión más privilegiada. En su última parte, el mismo estudio sugería que, a diferencia de los filmes de la *Nouvelle Vague*, donde la visibilidad del Otro era todavía posible del mismo modo que la representación seguía siendo el punto de partida de los relatos, en la *Post-Nouvelle Vague*, en cambio, la representación ya no se pone en crisis a favor de la exploración figurativa, sino que los cineastas parten directamente del lenguaje cinematográfico y de su posibilidad dialéctica: plano/contraplano, récord/corte, campo/fuera de campo, plano fijo/movimiento, etc. Pero si, como vio Gilles Deleuze en su segundo volumen de estudios sobre el cine, *L'image-temps*, el cuerpo ya toma una parte privilegiada de la imagen en cineastas como Rivette o Godard, ¿qué pasa en el cine francés posterior?

Por un lado, la ambición del cine francés contemporáneo parece seguir el horizonte prometido por Deleuze en la exploración del vínculo entre el cuerpo y la cámara, pero los nuevos cineastas proponen más bien el cuerpo como el único espacio que asume el devenir de las imágenes. En lo que concierne a la herencia, este nuevo cine sigue al lado de las cuestiones planteadas por el cineasta olvidado por Deleuze, Maurice Pialat:

Comment filmer le corps? Comment inscrire deux corps, plusieurs corps dans un cadre ? Saisir leur relation, leur opposition, leur attirance ? [...] La *corporit * du cinéma de Pialat n'est pas

une simple question de figures. Elle transparaît avant tout dans les affrontements. Chez aucun autre cinéaste français, ils n'atteignent un tel degré de violence. De violence corporelle, physique, matérielle» (Magny, 1992: 80, 82). Las preguntas que formulaba Joël Magny las recoge Vasse cuando ve en el estado de los cuerpos del joven cine francés la herencia de Pialat —donde sin duda está también Jean Renoir—, con el mismo despojamiento de las ilusiones del hombre reivindicando «sa préférence pour la captation brute du contact des corps au mépris parfois radical des conventions narratives (Vasse, 2008: 94).

Sin embargo, el cambio de paradigma llega, por otro lado, en un replanteamiento del ejercicio de mirar, donde el cine ya no parece ser, siguiendo a André Bazin, el lugar de una inquietud, sino que aboga por romper con la lejanía de la visibilidad. En *Jacques Rivette: le veilleur* (Claire Denis, 1990), Rivette declara a Serge Daney: «Il faudra que je trouve l'approche juste de l'impudeur. Autrement, ça risque d'être la pornographie». Al pasar de un cine fundado en la alteridad a un cine de la intimidad se produce un giro en este sentido que rompe con la formulación de Rivette. Esta cuestión la plantea, a partir de una notable lista de films,¹ Jean-Marie Samocki en un artículo publicado en *Trafic*, «La politique des chairs tristes» (2002: 5-21), en el que constata que el nuevo cine francés necesita filmar la escena sexual, alterando de este modo el concepto de la alteridad y hallando en la intimidad su nueva forma de pensar el cuerpo y la imagen.

A partir de estas discusiones, la hipótesis que lanzamos aquí es que la ruptura con la tradición en la subversión de los códigos y el replanteamiento de lo visible se da en la medida en que los cineastas conciben la intimidad como el espacio mismo del deseo, esto es, de la relación con el Otro. Para ver cómo este fenómeno tiene lugar, proponemos el análisis formal de la obra de distintos cineastas de entre los que destacan Catherine Breillat, Jean-Claude Brisseau y Bertrand Bonello, junto con películas que consideramos de gran relevancia para comprender cómo la alteridad en un cine fundado en lo íntimo puede definir el estado de los cuerpos del cine francés actual.

¹ Entre ellos: *Le pornographe* (Bertrand Bonello, 2001), *Sex is Comedy* (Catherine Breillat, 2002), *À ma sœur!* (Catherine Breillat, 2000), *La Chatte à deux têtes* (Jacques Nolot, 2002), *Sade* (Benoît Jacquot, 2000), *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001), *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)* (Arnaud Desplechin, 1996), *Intimité* (Patrice Chéreau, 2001), *Et si on parlait d'amour* (Daniel Karlin, 2001), *Ce vieux rêve qui bouge* (Alain Guiraudie, 2001), *La ville est tranquille* (Robert Guédiguian, 2000), *L'Ennui* (Cédric Kahn, 1998), *La Captive* (Chantal Akerman, 2000).

1. La intimidad del placer en el cine de Jean-Claude Brisseau

A partir de *L'Ange noir* (1994), Jean-Claude Brisseau abandona la tendencia del film de *banlieue* en la que empezaba a ser etiquetado –el lado de Maurice Pialat en *Du bruit et de fureur* (1988), el de Rohmer en *Noce blanche* (1989)– y se interesa en la exploración del goce sexual y la visión íntima del mismo. El placer como revelación de un misterio, tomado como el primer paso hacia el enigma del goce femenino y de su corolario, hasta el éxtasis místico: de *Céline* (1992) a *À l'aventure* (2009). Para Brisseau (2006 :135), filmar el placer supondría evitar la penetración y poner la mirada únicamente y exclusivamente sobre el cuerpo femenino.

Ce qui m'intéresse dans le sexe, c'est une forme de beauté implicite. Or l'érection et la pénétration sont absolument explicites. Avec la pénétration, il est impossible de jouer la comédie, de mettre en scène, tout est dans l'évidence : ça bande, ou pas... et je préfère être renvoyé à ma fascination pour les femmes, leur corps, leur plaisir, leur mystère, qu'à moi-même et à mes semblables. Depuis que je suis enfant, tous mes souvenirs remontent au mystère de la femme, à cette découverte du corps de la femme qui, dès lors qu'elle n'a pas de pénis, est si différent du mien. Une fascination éventuellement angoissée. Deux fois dans ma vie, j'ai eu le sentiment qu'une femme était capable de monter au septième ciel. Là, j'ai compris que l'expression était à prendre quasi à la lettre. Depuis, je pense que les femmes ont une capacité de jouissance supérieure à celle des hommes. Et quand elles « partent », ou « s'envolent », c'est franchement envoûtant. Les femmes, je les trouve particulièrement belles quand leur corps monte vers le plaisir ou l'orgasme. Je sais que quand je dis ça, tout juge d'instruction se fout de ma gueule. Mais je sais aussi que j'ai vu sur le visage d'une femme montant vers le plaisir une expression qui la rapprochait de sainte Thérèse d'Avila. Dans *Céline*, j'ai d'ailleurs repris un texte où elle écrit son extase. La seule différence entre une femme qui jouit et sainte Thérèse d'Avila, c'est l'objet. Les femmes ont besoin d'un objet sexuel pour éprouver cette jouissance ; sainte Thérèse, d'aucun. Du coup, elle est totalement libre.

La belleza implícita del placer escondido de la mujer, casi invisible. En esta búsqueda Brisseau encuentra la analogía entre el éxtasis sexual y el místico, pero el primero, a diferencia del segundo, requiere de la relación con otro sujeto. Para abordar esta relación, Brisseau se sirve de la excitación que generan las caricias entre mujeres, pero también de la intimidación que produce la presencia del cineasta en la escena.

Brisseau conoció este sentimiento durante la preparación de *L'Ange noir*, cuando una actriz le confesó sentir durante el casting un placer inesperado, una suerte de primer orgasmo. El cineasta no se lo pedía a la actriz, sólo esperaba su excitación, pero si la mirada del director mientras ella se masturbaba suponía un mayor placer para la actriz, la imagen podía expresar mejor lo que, de otro modo, desde la experiencia íntima cotidiana, no podía expresarse. ¿De dónde venía la afirmación de ese placer? De la provocación, sin duda, de la mostración de un acto socialmente prohibido: «le plaisir, tout comme la passion, est incompatible avec la société», «l'ordre social s'est constitué sur la mise à distance du sexe et du plaisir, c'est comme ça. Mais c'est évidemment cet interdit qui m'intéresse» (Brisseau, 2006: 138, 139). Es lo prohibido que exploran Sandrine (Sabrina Seyvecou) y Nathalie (Coralie Revel) en *Choses secrètes* (2002), cuando en los lugares públicos buscan seducir a los presentes y atrapar las miradas de los paseantes de la ciudad. En el plató, y previamente a los ensayos, está Brisseau frente a la cámara, asegurando que sólo encuentra lo que quiere de las actrices cuando ellas se sienten seguras en el interior del cuadro fílmico. El ejercicio consiste por tanto en construir un cuadro para la actriz, para que pueda expresar un placer inexpresable en cualquier otra parte. Las actrices buscan incomodar al sujeto que las mira, buscan atraparlo en su deseo, como lo hace Nathalie con Mr. Delacroix la primera noche que se acaricia, sola, relajada en su despacho, o Mina (Nadia Chibani) en *À l'aventure*, siguiendo el ejercicio de sugestión por hipnosis. «Si vous voulez provoquer du trouble, de l'émoi, de la beauté, lors d'une scène de plaisir sexuel au cinéma, vous avez besoin de la collaboration des comédiennes. Il faut qu'elles soient troublées elles-mêmes» (Brisseau, 2006: 150-151). Y una de las actrices de *Les Anges exterminateurs* (2006) confiesa: «Je vous ai imaginé excité, fait torturer, alors que moi, je reste en parfaite sécurité». Este film precisamente, que aparece después de las denuncias que por parte de las actrices recibió el director francés y que dio a conocer el *affaire Brisseau*, explica el trabajo del cineasta con la secuencia erótica, la pedagogía de un ejercicio en el que Brisseau se mantiene siempre observando y distante, indicando las posturas desde la palabra, y a la vez asumiendo la figura de confidente para hallar en la imagen el placer que en el sexo sería rehusado.

Les Anges exterminateurs arranca por tanto de la voluntad de explicar el interés del cineasta por la secuencia erótica. La imagen pornográfica no es el referente de Brisseau, sino el cine de Hitchcock, visible en el peinado, el aura, el misterio del pasado y la aproximación de la cámara a Sylvie Vartan (*L'Ange noir*), en el suspense de las secuencias de carretera de *Les savates du bon dieu* (2000), o en la fuerza que sobre las imágenes adoptan los arpegios repetidos de Jean Musy. Es también el rostro de la muerte que acompaña la vida de los héroes de Fritz Lang, la complicidad femenina de Ingmar Bergman y la violencia inherente a las elipsis de Robert Bresson –un hacha en *L'Argent* (1983), un suicidio en *Une femme douce* (1969)–. Suspense, complicidad, violencia. En la propuesta visual de estos autores hay el principio del placer brisseau-

niano: ¿acaso la tensión que genera el prisionero de *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) no es la misma que la del placer que vive el prisionero de *Un chant d'amour* (1950), de Jean Genet?, se pregunta Brisseau.



L'Ange noir (Jean-Claude Brisseau, 1994)

Sin embargo, faltaba saber dónde colocar la cámara si quería mostrarse no la aproximación, ni la distancia, esto es, el placer frío y expectante, sino el espacio-tiempo del placer: estilizar el erotismo porque, en palabras del cineasta, «l'erotisme, c'est de l'émotion pure. Cette force sensuelle est l'une des grandes aventures de la vie humaine, un des moteurs de comportement» (Brisseau, 2006: 115). Se trataba de construir una estilización que respetara el deseo, la que el cineasta admira del trabajo de Jacques Rivette con Emmanuelle Béart en *La Belle noiseuse* (1991), y que Brisseau radicaliza, haciendo este ejercicio inseparable de la pasión, del sufrimiento del placer, del *trouble*: «L'erotisme ne m'intéresse pas en soi, car je ne peux pas aimer sans passion. Et ce que je filme c'est moins les corps dans des positions érotiques que des corps saisis par la passion du plaisir» (Brisseau, 2006: 133). ¿Cómo filmar el placer frontalmente, manteniendo la secuencia erótica sin mostrar el acto sexual solamente? Es decir: ¿cómo filmar el erotismo del sexo, sin esconder o esquivar, y hacer del sexo la provocación de un placer estético y no sexual?

En *L'Ange noir* estas imágenes llegan al final del film, cuando Cécile, la hija del personaje que interpreta Vartan, le enseña a su madre la grabación del placer que obtuvo con el mismo hombre que su madre deseaba. La confesión de Cécile y la mirada frontal de Vartan a las imágenes del VHS filmadas por la examante explica la apertura de Brisseau a enfrentarse, a partir de ese momento, a la escena erótica: el abandono por tanto del erotismo de la cámara de Hitchcock para convertir el erotismo en el centro de la imagen y en el ejercicio del pensamiento de la imagen misma. Y es que a lo largo de los castings en busca de la joven que tenía que interpretar el personaje de Cécile el cineasta declara darse cuenta de la importancia de lo que se con-

vertiría en su tema a partir de entonces², cuando Brisseau mira y busca las posturas de las chicas desde una cierta distancia, con la mejor luz, roja o dorada, o en la oscuridad desde la que el cuerpo, presente, emerge luminoso. Se trataría de encontrar el encuadre que mejor respeta la integridad de los cuerpos, convirtiendo el cuerpo en sí mismo en ocupante del mismo plano, dictador de la mirada; filmar los cuerpos en la rigidez con la que se encuentran mientras sienten el placer y, con ello, captar mejor la velocidad que toma la mano que acaricia y masturba: hallar por tanto el encuadre que respeta la continuidad del acto de placer, permanecer en el plano sólo para ir más allá de una imagen idealizada, como la de *Lady Chatterley* (2006), o pura imagen-afección desconectada del estado de las cosas, en el sentido de Deleuze (1983: 125-155), como en *La vie d'Adèle* (2013). El *découpage* se convierte, para Brisseau, en el problema principal al que se enfrenta la cámara, pues se trataría de hacer lo contrario de las películas porno, que alternan el plano general y el plano cerrado. Se trataría de permanecer en la continuidad que permite percibir el placer de manera progresiva, de principio a fin, y no imponer una lectura al espectador³.

2. La escena sexual como principio de acción

Al lado de *Les Anges exterminateurs*, dos films del contexto contemporáneo plantean la problemática de la filmación de la escena sexual: *Le Pornographe* (2001), de Bertrand Bonello, y *Sex is Comedy* (2002), de Catherine Breillat, apelando el segundo al proceso de rodaje del film inmediatamente anterior de la cineasta, *À ma sœur!* (2000). Mientras que Bonello expone la frustración de una mirada desamparada, Catherine Breillat reivindica, como Brisseau, la filmación de la intimidad de la sexualidad femenina; la diferencia con el director de *Choses secrètes*, empero, es que Breillat se preocupa más por la transferencia de la mirada que por excitar al espectador.

² «Tous les agents de Paris étaient au courant : il y avait un essai sur un texte, et j'ai fait travailler les filles trois ou quatre fois, jusqu'à ce qu'elles soient bien. Et un essai érotique où je demandais à ces mêmes filles d'être un peu troublantes. Elles devaient se caresser, conformément à ce qu'il y a dans la séquence centrale du film. C'est là où je me suis aperçu que cet essai était indispensable, car sur les cinq filles retenues après le travail du texte, au moins deux se sont avérées incapables d'être excitantes. Je savais désormais qu'il valait mieux faire ces essais avant de se retrouver sur un plateau de tournage avec la mauvaise surprise de constater que l'actrice, même si elle est belle, est érotiquement sans aucun intérêt» (Brisseau, 2006: 120-121).

³ « D'une part, il faut filmer en continuité, sans alterner les plans et les cadrages, pour garder le sens de la progression du plaisir : il faut donner du temps à ces séquences, c'est essentiel. Ensuite, il faut un cadre relativement large, afin que l'œil du spectateur puisse se promener dans le plan, puisse aller chercher ce qui l'intéresse le plus. C'est l'œil qui jouit. Il s'agit de respecter la liberté de regard du spectateur. Je n'ai pas envie d'imposer au spectateur un découpage. Et je trouve qu'il est plus fort, presque moral, de filmer les corps des filles dans son entier, comme un ensemble. C'est un paysage, un tableau, on ne découpe pas un bout dedans. C'est l'action du corps prise dans son ensemble et sa durée qui est ici déterminante : voilà l'espace-temps du plaisir » (Brisseau, 2006 : 159-160).

Las posiciones de ambos personajes –Jacques (Jean-Pierre Léaud) en *Le Pornographe* y Jeanne (Anne Parillaud), *alter ego* de Breillat en *Sex is Comedy*– son de entrada parecidas: la escena sexual se convierte en necesaria para creer en el personaje, lo que sostiene la hipótesis de Samocki según la cual «le rapport le plus solide entre personnage et spectateur n’aurait lieu que lorsque le personnage fait l’amour, parce qu’on ne pourrait concevoir rapport plus fort à soi que le rapport sexuel» (2002: 12). Dice Jacques/Bonello en la entrevista que concede al final del film: «Dans mes films vous pouvez toujours aboutir à quelques secondes de beauté même si vous trouvez que le reste est terriblement laide. Pourquoi ? Parce que c’est du sexe à l’état pur et que par conséquent il y a là quelque chose d’humain». Y Jeanne/Breillat, ya en la primera secuencia, cuando los dos actores son incapaces de besarse advierte que «dans l’émotion il y a pas de choses obscènes ; c’est une grâce» y que si la escena de cama no funciona, el film se pierde por completo. Despojar al personaje supone desnudar lo real; mostrar la vida sexual, la escena de cama, es la evolución natural de la idea de transparencia, una imagen ahora definitivamente alejada del juicio ético y de la condena moral. Pero al mismo tiempo el cineasta se ve hoy involucrado en la lucha contra la democratización para defender la singularidad de su discurso.

El personaje de Bonello es incapaz de controlar la actuación de su actor y de fijar sus gestos: en vano corrige posturas que serán desmontadas y automatizadas cuando el coito tenga lugar a escena; en balde pide un silencio que será irremediablemente sacrificado por el uso de la música según las órdenes del productor. Jeanne, en el film de Breillat, transforma la incapacidad en su única ambición: «quand tu veux partager les émotions avec eux, tu fais un erreur», le dice a su asistente, «parce qu’en tant que metteur en scène, tu fais acte prédateur, tu leur arraches l’émotion, tu la prends, tu la signes, c’est la tienne, en fait. Les acteurs c’est le matériel du film. C’est comme ça». Jacques, en cambio, no encuentra recursos para mantener el espíritu revolucionario que antaño tenían sus films; el film asienta la problemática de la democratización que antes pedía la imagen pornográfica y que ahora, democratizada y convertida en materia de consumo al servicio de la sociedad capitalista, ha perdido el espíritu de la transgresión y se ve destinada a hacer la revolución desde el silencio –de este modo lo manifiesta la nueva generación de su hijo Joseph bajo el lema «Taisons-nous» – o a seguir imaginando una relación impropia del tiempo –camino que adopta finalmente Joseph al renunciar a ser partícipe del silencio–. Jeanne busca cerrar la pareja en un solo plano, retener al actor, poseerlo, método que la cineasta encuentra para no caer en la negación del acontecimiento de una imagen sin matices. Pero la escena de cama sólo será válida cuando la cineasta se sienta excluida, cuando note que la escena le es impropia y se sienta entonces rechazada del espacio que ella misma construyó: «Ça doit être intime. J’ai pas le droit d’être là. Ça va me couper le souffle, ça doit être indécent que je regarde», escuchamos en *Sex is Comedy*. Bajo esta sentencia, el cine francés contemporáneo construye su lugar de confort.

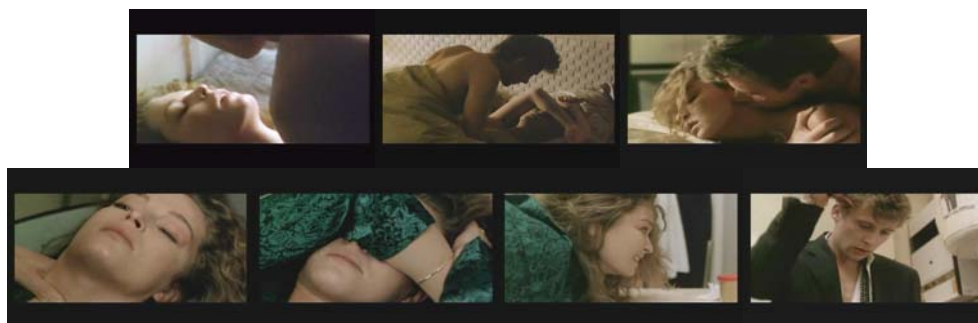
3. Enfants de Salò, una nueva generación

Dans un monde idéal on doit aller au cinéma pas pour chercher du scandale ou du mignon ou de la violence excitante, vendant. Dans un monde idéal le cinéma est un champ libre.

Alors, forcément il y a Salò.

Claire Denis, *Enfants de Salò*

Parfait amour! (1996), de Catherine Breillat, arranca con una historia de amor que bebe de las luces del ideal romántico. Frédérique es el primer amor de Christophe, un James Dean de 20 años, menos rebelde y más ingenuo todavía. En consecuencia, ella, madre de dos hijos, cerca de los cincuenta y separada dos veces, puede revivir con Christophe una idea de amor en la que dejó de creer –el mismo punto de partida encontraríamos en *Brève traversée* (2001)–. La puesta en escena enaltece este romanticismo mediante el uso de filtros, la uniformidad cromática que evita el contraste o los constantes travellings circulares cuyo movimiento abraza a los amantes para construir el espacio-tiempo en el que quieren encerrarse. Pero como ya anuncia irónico el título del film, la continuidad se ve transgredida: la velocidad de crucero que piden seguir –«ce qu'il faut entre nous c'est trouver la vitesse du croisière»– no puede vivir en el desajuste de dos ritmos dispares que encontramos explicados en términos de *visión*. Ella, oftalmóloga, necesita el pequeño y paciente gesto para poder ver de cerca; él, en cambio, la borrachera y la seducción banal, la velocidad del ciclomotor. Los saltos de récord conviven con el travelling desde la primera secuencia del film, pero son las tres secuencias sexuales las que determinan este desequilibrio en el plano estético. La primera tiene lugar poco después de que los amantes se conozcan, en casa de Christophe: se miran mientras la luz acaricia el rostro de Frédérique y él se muestra cándido frente al descubrimiento del amor –y de la sexualidad, inseparables en el cine de Breillat–. El segundo encuentro tiene lugar en la casa de la mujer, de noche, cuando Frédérique ya deja a Christophe la llave para entrar en su espacio íntimo: cuando puede compartir la cama de su anterior matrimonio y conocer a sus hijos. Esta vez, durante el coito, Frédérique se tapa los ojos y grita a priori de placer –más adelante negará haber recibido nunca placer de Christophe–. De la mirada de ambos rostros al rechazo de la mirada cuando ella cierra los ojos. En el tercer encuentro sexual, la penetración anal metaforiza la pérdida del cruce de miradas entre ambos: «J'ai juste l'impression que c'est pas pour moi», dice ella, y sigue: «On a baisé. On a pas fait l'amour», mientras que Christophe sigue sin ver la diferencia.



Parfait amour! (Catherine Breillat, 1996)

La gestualidad dispar en las tres secuencias referidas coincide con las posturas que tienen lugar en la última secuencia del film, cuando Christophe acaba con la vida de Frédérique y ésta desaparece definitivamente de plano. Final de encuentro de miradas, continuidad imposible. Encontrarnos con los mismos gestos nos sitúa frente a una analogía ineludible entre el placer del trascurso del amor y el sufrimiento en el viaje hacia la muerte. Con el principio de estrangulamiento de la última secuencia Christophe quiere enseñarle a Frédérique la pequeña muerte que ella quiere encontrar en un placer que sin embargo con él no disfrutó: el placer del *gouffre*, allá donde Frédérique quiere vivir con los ojos cerrados y que se convertirá en el viaje de un aprendizaje en *Anatomie de l'enfer* (2004). Christophe se sirve de una escoba para sodomizarla; el ejercicio sadomasoquista hace que Frédérique estalle a reír frente a la virilidad que no consigue tener Christophe. Las risas llevan al homicidio, hallando el muchacho de este modo la única manera de imponerse frente a la humillación.⁴ La lucha remite a las palabras que antaño dijo Christophe, cuando los amantes se encontraban tras una crisis de pareja: «C'est parce qu'on est plus forts tous les deux. D'habitude dans un couple il y en a toujours un qui veut tuer l'autre. Et nous on n'a pas un qui veut tuer l'autre. C'est un combat des titans».

La muerte de Frédérique significa la expresión del placer clamado por Marie en *Romance X* (1999): «À la limite, mon désir c'est de trouver Jack l'éventreur», un placer que no tiene imagen de representación sexual. Encontrar esta imagen es el camino obsesivo del cine de Breillat. Marie revela este deseo tras descubrir las prácticas sadomasoquistas con Robert, uno de los amantes que le ofrece el placer que su marido no puede darle. Con Robert, Marie aprende que la belleza se alimenta de la degradación, comunicándose con ella, que el amor funciona de esta manera y no desde la seducción, que pertenece a una construcción masculina de la mirada. «Le mouvement se trouve pas entre l'homme et la femme. Le mouvement c'est le beau et le laid», dice Robert. O en palabras de Georges Bataille (1957: 146-152): la mancha del animal

⁴ «Al prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirlo, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo» (Freud, 2006: 79).

embellece. En el cine de Breillat el contacto con lo inmundano pertenece a lo noble; la aniquilación o, como lo ve David Vasse (2004: 90), el «placer de la caída», se convierten en el camino hacia la gracia.

Bertrand Bonello busca una gracia similar a partir del viaje espiritual de *De la guerre* (2008). Bertrand (Mathieu Amalric), áter ego del cineasta, es un realizador obsesionado por la muerte y con la muerte quiere que arranque su nuevo film: la muerte o un sentimiento de placer en la desconexión consigo mismo, un sublime que no sabe cómo filmar, pero que cree encontrar en una situación de entrega a la nada.⁵ « Je voudrais filmer la joie, mais je crois que c'est pas possible, en tout cas pour moi ». Bertrand descubre en una casa en la *banlieue* parisina el espacio para este goce del que lo excluye por completo la ciudad. Pero en este nuevo espacio descubre que para hacer algo bello debe tomar un riesgo y que el placer se consigue sólo luchando. « Aujourd'hui le plaisir il faut le gagner comme on gagne une guerre. Il faut se battre comme un guerrier », le dice Asia, la anfitriona de la nueva casa. Asia enseña a Bertrand la «naturaleza de la guerra», y más adelante, el «compromiso».⁶ Ambos capítulos arrancan con la entrada en una sala. En la primera, Bertrand encuentra imágenes de guerreros frente a los que se impresiona por una actitud de presencia que él es incapaz de tener. La sala del compromiso con la guerra está llena de imágenes de calaveras, figuras de cera espantosas, cuerpos atravesados por la muerte y la reconstrucción. «Dans la jouissance il y a aussi la jouissance de l'horreur», sigue Asia.

El origen de la convivencia de horror y de belleza que Bonello explora en el espacio cerrado lo encontramos en *Tiresia* (2002), título que debe su nombre al mitológico Tiresias, un dios de Tebas ciego, figura de hombre y de mujer al mismo tiempo. Tiresia es en el film una prostituta de gran belleza que Terranova, un esteta obsesivo y soñador, tiene cautiva como Albertine en *La prisonnière* de Proust. Terranova encontró el rostro que buscaba, pero sobre este rostro escuchamos *crescendos* similares a los de *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1962), anunciando de este modo un difícil devenir: Tiresia resulta ser una transexual que debe hormonarse si quiere conservar la feminidad de su rostro. «Tu sais ce que je suis. Tu sais que ce n'est pas naturel, que c'est chimique. N'est-ce pas ? – Oui, je sais. Ça marche plus». Terranova opta por la cruel decisión de reventar los ojos a Tiresia y abandonarla en el bosque. Las violentas imágenes que generan este acto reaparecen a lo largo de un sueño de Bertrand en *De la guerre* (2007), empujando al espectador fuera del film, como también lo provoca el desgarramiento de la boca de Madeleine, la prostituta de *L'Apollonide: Souvenirs de la maison close* (2011).

⁵ *De la guerre* se encuentra en este punto con otros films contemporáneos en Francia como *La vie des morts* (Arnaud Desplechin, 1991) y sobre todo la apertura con la que, a partir de la muerte, supone el final de *La Question humaine* (Nicolas Klotz, 2007), protagonizado por el mismo Mathieu Amalric.

⁶ Los tres capítulos del film, «La nature de la guerre», «L'engagement», «L'attaque», corresponden a tres de los siete libros de la estrategia militar del general Carl von Clausewitz, *Vom Kriege* (De la guerra).

En *L'Apollonide* Bonello nos sitúa también frente a una belleza afectada, transformada, desde finales del siglo XIX, cuando la prostituta ocupaba las salas de lujo y hacía el amor con sus clientes antes de entregarse al delito sexual involuntario. Las imágenes quieren ser cómplices de este sentimiento: el sexo queda reducido al detalle de una pantalla dividida en cuatro, en detrimento de las coreografías de seducción mostradas en planos fijos de gran belleza pictórica, donde las prostitutas, adoradas por sus clientes, danzan, lloran, comen, se tocan, siguen bebiendo en los pomposos sofás de terciopelo rojo, a la espera de ser atendidas como las diosas lo hicieron en otros tiempos. El corte en la mejilla de Madeleine metaforiza la entrada al siglo XX, cuando a la prostituta se le niega el sueño y acepta ser la víctima de un verdugo de quien necesita el dinero. La pequeña Pauline encarna la nueva prostituta del XX y entra en la casa aceptando esta condición: entendiendo por «libertad» su independencia económica. El film termina con un breve epílogo que figura la entrada al siglo XXI, cuando las ninfas del centro del hall de la *maison close* se ven definitivamente desplazadas, abandonadas a pie de carretera: abocadas a una imagen bruta, a la granulosidad de la película en digital, imágenes despojadas del contraste de luces y de los bellos colores del interior. Ahora se ven expuestas al sol del día y a la sonoridad urbana; como Tiresia, ya no pueden mirar, sino sólo ser vistas y esperar ser cazadas y deshonradas.

Dentro de la casa de *L'Apollonide* el movimiento temporal que acabamos de describir resulta imperceptible. El tiempo pasa y parece que nada puede violar la belleza del día a día de las prostitutas. «Ça change doucement», informa Madeleine al cliente que hacía tiempo que no la visitaba. Como en la casa de *De la guerre*, la habitación de *Tiresia* o la mansión del diseñador de *Saint Laurent* (2014), en el espacio cerrado el tiempo se detiene. Salir a fuera supone un salto en el espacio-tiempo, y por tanto dotar de visibilidad lo que en el espacio cerrado encontraba –todavía– una posible forma de belleza. *Saint Laurent* hace explícito este salto: cuando Yves, el diseñador de moda, se va obligado a renunciar a su obra, a abandonar su estudio, Bonello muestra sin récord en el tiempo el rostro envejecido del diseñador, treinta años después de sus éxitos, como si la vejez a partir de su renuncia al trabajo ya hubiera aparecido para quedarse y la belleza sólo pudiera sobrevivir en el recuerdo, en el *souvenir dans la maison close*. Salir afuera supone por tanto un corte perceptible que muestra, como el desgarramiento en la mejilla, la violencia que la ausencia de movimiento en el espacio cerrado no dejaba ver. «Doucement, doucement... on ne jouit pas toute de suite», dice Asia a Bertrand en *De la guerre*. La belleza, inseparable de la voluptuosidad, de la necesidad de satisfacer, no se erige como el contraplano de la violencia, sino como una relación inextricable entre el culpable y la víctima, entre el que mira y el que es mirado. En la casa de *L'Apollonide* la putrefacción se halla bajo rostros sonrientes, como el de Madeleine, que tras sufrir un desgarramiento en la boca pasa a conocerse como «la femme qui rit». La sangre que corre por los cuerpos de las prostitutas encuentra la

mejor metáfora en las imágenes de un volcán en erupción en *Tiresia*, donde la lava se mueve en reposo e imprevisible, trayendo consigo la magnitud de una agresión al mismo tiempo que la placidez que sugiere desde la banda de sonido la séptima sinfonía de Beethoven. Gaspar Noé acaba *Irréversible* (2002) con la misma melodía, que aparece con una fuerza y una intención similares: asistimos a imágenes de felicidad, en un prado donde los niños juegan, Monica Bellucci acaba de saber que está encinta; pero el espectador, que por un flash forward conoce el trágico futuro de la protagonista, conoce también la violencia que impelan las imágenes. Si Bonello penetra el espacio cerrado para apaciguar el movimiento que existe en el contacto con el afuera, la cámara esquiva, hipnótica y delirante de Noé ambiciona el adentro y el afuera al mismo tiempo. Ambiciona el tiempo en su totalidad, lo que supone la destrucción, como lo indican las primeras palabras del film, convertidas en subtítulo: «Le temps détruit tout».

La violencia explícita –insistente y excesiva en el caso de Noé– y el ejercicio masoquista en *De la guerre* o *Romance X* beben de la misma historia: *Salò* (Pier Paolo Pasolini, 1976). Pasolini estructuró su último film como lo haría Bonello en *De la guerre*, también en tres capítulos, los tres círculos del *antiinferno*: sexo, mierda y muerte. Bonello, Breillat, Noé, Denis. Todos ellos fueron entrevistados, bajo el nombre de *Enfants de Salò*, a la salida de la reedición del último film del director italiano. Breillat insiste en la importancia de las imágenes duras a asumir si el espectador no quiere obviar el lado más esencial de la vida: «Si on arrive qu'à voir des films très jolis, [...] c'est qu'on a pas passé le côté de l'essentiel, c'est-à-dire, qu'on a pas vécu sa vie; on l'a juste fuite». Para Bonello, *Salò* es el film que mejor explica que las imágenes son hoy inseparables de las dictaduras del siglo XX. Por su lado, Claire Denis reconoce: «Pour moi il n'y a que ça qui reste: l'idée de la soumission, un corps qu'on peut soumettre».

La historiadora Nicole Brenez observó que el Fritz Lang alemán hace del terror no un problema sino una cuestión que encuentra respuesta, esto es, tomó el terror, la violencia, su transferencia como el modo de interceptar al Estado, figurándolo como contra-estado. Tomar el arma de la hipnosis del Dr. Mabuse o los códigos secretos que controlan en *Spione* (1928), pues como escribe Brenez, «si le maître de la terreur est bien celui de la communication, quel peut être le statut du cinéaste qui, après tout, dispose lui aussi d'un moyen moderne de transmission ?». La pregunta con la que Lang cuestionaba el control de la imagen al servicio de los gobiernos sigue siendo válida cuando nos preguntamos por el control que los cuerpos tienen en los mercados. «Ce serait donc la fonction du cinéma: renvoyer l'image de la victime à son bourreau pour à son tour le rendre fou de terreur» (Brenez, 1998: 128). La idea de la sumisión está para combatir justamente este envío, la sumisión resulta ineludible para definir la naturaleza de los cuerpos del nuevo cine francés, ya sea para centrar la reflexión en la diferencia sexual o en un placer cuya consideración y por consiguiente su

representación ha sido omitida, ya sea por la visitación obligada a la violencia si se quiere hablar en términos de deseo.

4. Dejarse violar: la disociación del gesto y el acto

Baise-moi (2000), de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, lo debe todo a la transferencia. En la primera secuencia del film una joven va a buscar a su amante en el bar mientras juega al billar. La muchacha es ignorada e insultada por su novio. Las imágenes que prosiguen suponen una respuesta al silencio de la situación de esta joven que ya no volveremos a ver. Las heroínas serán Nadine (Karen Lancaume) y Manu (Raffaëla Anderson), que, como la joven anónima, son también víctimas de la violencia machista y más profundamente de un sistema donde la violencia reina por doquier. Tras ser físicamente violadas, Nadine y Manu se apropian del arma para emprender el combate, a la manera con la que Dustin Hoffman transformaba en *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971) las imágenes-síntoma de la violación de Amy en la fuerza por acabar con los enemigos del pueblo. Nadine y Manu exteriorizan de este modo el sufrimiento íntimo de la violación y no muestran preocupación alguna por dejar rastro de los muertos, sino sólo delectación sanguinaria. Las causas dejan de importar, matar supone dar respuesta a toda imposición –sexual, económica, psicológica–, matar en definitiva para hacerse sentir antes de morir y por tanto para morir más bellamente. Después del primer homicidio, dice Manu: «Putain, on n'a pas le sens de la formule, on n'a pas les bonnes répliques pour le moment». Nadine responde: «On a les bons gestes, c'est déjà un début». Brenez observa que, antes de lanzarse al combate, la violencia que las convertía en víctimas era una violencia sin gesticulación y, por consiguiente, «il suffira que le monde insultant soit renvoyé à sa nullité par la seule exécution d'un beau geste» (Brenez, 2001: 65-72), esto es, transformar la precaria articulación de la violencia en el gesto consciente de su perversidad.

El viaje de Nadine y Manu da visibilidad a la disociación del gesto y el acto que la misma historiadora francesa considera, en su obra central, como uno de los aspectos fundamentales para el estudio de la *figura* en el cine. Grosso modo, dice Brenez que si la figuración es puesta en relación, traslación para la creación de criaturas y fenómenos –de este modo Erich Auerbach (1998) explicaba el término *Figura*–, el otro lado de la figura, siempre abierta, es la «desemejanza»⁷. La dimensión política de la rebelión de las heroínas se erige a partir de la reflexión de la «economía figurativa» en la disociación entre el gesto y el acto: la confrontación de la transferencia –de

⁷ El origen del término lo encontramos en los tratados místicos de Dionisio Areopagita. Explica Didi-Huberman que Areopagita, en relación con el término «*figura*» definió el *desemejante* («image parfaitement illogique, monstrueuse en un sens, on ne peut plus déplacée de son lieu de convenance», «images dissimiles, inconséquentes, inconvenientes, deformes, confusae, mixtae») preferible a la semejanza justamente porque, entendida la *figura* como un proceso de relación y de transferencia en la encarnación de Dios, éste es absolutamente sobreesencial, no-figurable por tanto por la vía de la semejanza. Véase Didi-Huberman (1995: 84-85).

la violencia recibida– y de la confusión cuando Nadine y Manu se apoderan del gesto en detrimento del acto.⁸ Su rebelión será como la de las Amazonas, las Ménades y las Erinias, la de una venganza, pero sin dioses a diferencia de las Ménades, sin proyecto a diferencia de las Amazonas, mostrándose más próximas a las Erinias, pues como ellas sólo conocen los hechos, y como ellas matan al hermano frente a la falta de respeto, pero a diferencia de estos arquetipos, concluye Brenez (2001: 72), en Nadine y Manu «leur loi à elles ne consiste pas à garder les puissances de fécondation; elle concerne quelque chose de plus obscur encore, de plus confus et énigmatique: le plaisir». El placer no es argumento, lo habría sido, confiscado por una ideología del consumo que hace del objeto representado la creación de la víctima al servicio del verdugo. Por eso el placer, que pide dialectizar, exige la disociación, el alejamiento de la relación de causa-efecto. El arma de Nadine y Manu mata las gesticulaciones de la sumisión, las imágenes del porno de las que inexplicablemente se ha beneficiado sólo el público masculino. Despentés, que no por casualidad codirige el film con una actriz de género, reivindica el consumo del porno también para mujeres, pero las nuevas imágenes tienen que ofrecer los gestos que se merece el verdadero goce, gestos que *Baise-moi* ofrece en el ralentí, cargados de ironía y, sobre todo, imponiéndose al argumento, cuya carga ideológica aboca la mujer a la opresión.

Catherine Breillat dirige la cámara a la búsqueda de este placer que necesita ser representado, a mirar el goce femenino de cerca, escondido y oprimido por la seducción y la posesión masculina. Alejándose de la instrumentalización política y hasta cierto punto también de un cine feminista, la heroína breillatana hace también el arma de la sumisión la toma de conciencia de su placer. Seguimos el credo de Marie en *Romance X*: «Pour moi, un homme qui est incapable de m'aimer physiquement, c'est un puits de malheur, un gouffre de souffrance». No es por falta de amor que Marie llora al sentirse separada de Paul, el hombre a quien ama, sino por la ausencia de la voluptuosidad sexual que le ofrece y, sobre todo, porque es una voluptuosidad que rechaza conocer. Marie sigue la misma máxima de Sade, según la cual no hay placer sin dolor, y somete su cuerpo al sacrificio: a la humillación entre los encuentros fortuitos, al ejercicio del dominio sexual de Paolo, a las rutinas sadomasoquistas de Robert. La obra de Brisseau *À l'aventure* arranca en el mismo lugar: insatisfecha sexualmente de su novio, Sandrine decide masturbarse para llegar al final de su placer; a partir de este momento la heroína abandona su vida anterior –conyugal, familiar y laboral– para sumergirse en nuevas relaciones desde el sexo violento. Brisseau ve en el sadomasoquismo una suerte de práctica de la hipnosis. La hipnosis como práctica de

⁸ Por «economía figurativa» Brenez se refiere a los componentes de un film que pueden ser separados como elementos, desvinculándose de este modo de las entidades que los forman. La economía figurativa apela a la investigación sobre la relación, el vínculo entre todo lo que el film pone en circulación y que, en su comunión, convierte la imagen en una arquitectura.

obediencia, pero la más idónea para llegar a conectar con el éxtasis místico más profundo y no sólo con la violencia del éxtasis.

En el sacrificio, la crueldad recibida es proporcional a la revelación de su placer y por tanto, es el camino hacia la gracia, el «placer de la caída». Como vimos en *Parfait amour!*, la sumisión del cuerpo al sacrificio no es tanto una resignación sino una aniquilación deseada en tanto que duda hasta el límite: donde reside el placer y la humillación del otro. El viaje del sacrificio se convertiría entonces, en términos de Julia Kristeva, en «sadomasoquismo sagrado», cuando el sufrimiento físico y sexual se añaden al sufrimiento de la ausencia de deseo con la intención de restablecer el vínculo entre el cuerpo y el significado (Vasse, 2004:98): la gestualidad que le pertenece al acto, que aquí también hallamos disociada por la aceptación del sufrimiento.

Como Julie en la habitación de Chantal Akerman en *Je tu il elle* (1974), Alice, la adolescente de *Une vraie jeune fille* (1976), también escribe en su diario y se mira al espejo. En éste, empero, Alice mira su sexo y busca la relación que mantiene con su rostro. «J'escortais mon regard jusqu'à pleurer. Je ne pouvais pas admettre la proximité de mon visage et de mon vagin». Frente al espejo, momento íntimo, de autoconciencia y de culpa, la heroína siente el deseo querido mientras, al mirarlo, le invade el miedo que le provoca el llanto. Desde su ópera prima, Catherine Breillat expone que el momento en el que la mujer se libera al deseo de sí misma es inseparable de un temor que le paraliza el cuerpo. Se trata del momento de *darse* al hombre. Antes de que emerja el llanto, ella se pliega de piernas o pone el codo sobre su espalda para retener al hombre al mismo tiempo que no se separa de él: «le coude il est fait pour protéger le corps», recuerda Jeanne a la actriz de *Sex is Comedy*. Las adolescentes –*Une vraie jeune fille*, *36 fillette* (1988), *À ma sœur!* (2001)– repiten que no pueden hacer nada frente al miedo que sienten, que la negación no depende de ellas; pero la amante con más experiencia de *Parfait amour!* también confiesa a Christophe sentirse como un niño con ganas de llorar. Pese a querer el deseo, pese a haber perdido ya la virginidad, un sentimiento de violación es inherente al coito. De aquí viene el interés de la cineasta por los relatos de amor adolescente, cuando el amor es vivo y no lo volverá a ser, y quizás es vivo porque se descubre lo deseado al mismo tiempo que se pierde algo de sí mismo. Normalmente ella es la menor, sujeta al mecanismo sexual que él, adulto, ya conoce. Él siempre quiere llegar hasta el final, aunque ella no lo quiera y cuando ella así lo desea, le toca fingir el final para que no se rompa nada. Él se excusará: «J'ai senti que tu en avais envie aussi» (*36 fillette*); «j'ai vu le sexe dans ton regard» (*Sale comme un ange*) y seguirá formulando promesas: «la prochaine fois je t'apprendrai l'amour tout entier» (*À ma sœur!*). Pero estos deseos no serán nunca materializados en el tiempo en el que el amor tiene lugar.

La mirada masculina se impone. Y sin duda la lucha parte de aquí. Pero el discurso feminista y violento contra el hombre, a menudo reprochado por los detractores del cine de Breillat, recoge en su fondo una paradoja más profunda: se trata de

dar voz a un cuerpo que es de la mujer y la gestión de su deseo, siempre separado del aspecto sentimental, sólo puede revelarse en ella. Sin embargo, necesita del hombre –la mirada de Breillat es siempre heterosexual– para explorar el deseo más íntimo. «Ce n'est pas mon cerveau, on me l'a donné», le recuerda una hermana a la otra en *Barbe Bleue* (2009). El cerebro es un intruso al cuerpo y de éste debe llegar la responsabilidad de hacer sentir el miedo, de hacer emerger la lágrima y finalmente, el grito. El grito de la mujer en el acto sexual explica una paradoja: contiene un placer indescriptible, de desconexión, como el que cree vivir Solange con Bruno en *Tapage nocturne* (1979), a partir del cual se imagina otro espacio-tiempo; pero el grito expresa también el dolor de la violación: he aquí las lágrimas de la actriz de *Sex is Comedy*, que siguen cayendo después del *coupez!* de la claqueta, dando de este modo la emoción a una secuencia que Jeanne, la cineasta, encontraba faltada de alma cuando la leía sobre el papel. En la actriz debe buscarse la respuesta: «Le garçon je sais bien toujours comment il fait. Ils sont intégralement prévisibles. La fille c'est toujours la réponse», sigue Jeanne. La emoción será invisible para ella y la responsabilidad de hacerla visible caerá en manos del tiempo y del espacio del cine que recoge el encuadre: el plano es la obsesión y el fetichismo de Breillat, la metafísica sexual, el yo más profundo frente al mundo exterior impuesto. Cuando pasa algo, cuando el grito encuentra su expresión dual, entonces todo es gracia. La gracia, para que tenga lugar, pasa por la des-gracia: la sonrisa irónica de Alice en el entierro del amigo en *Sale comme un ange* (1991), el rechazo de la mirada de Alice a Thomas en *Brève traversée* (2001), o más desgraciadamente todavía, el golpe de hacha contra la hermana deseada de *À ma soeur!* No son las imágenes violentas las que mejor representan el *gouffre* del deseo de la mujer, pero es la traducción más próxima con la que el hombre entiende «la pequeña muerte» de la mujer, como el suceso de los amantes de *Parfait amour!* En este film, antes de ser asesinada a cuchillazos por Christophe, Frédérique exclama: «C'est une chose incroyable et au même temps tu es toute seule. C'est ça la petite mort». O, en off, Marie en *Romance X*, después del acto sexual con Paolo: «J'ai envie d'être un trou, un gouffre. Plus d'est béant, plus c'est obscène, plus ça doit être moi, l'intimité de moi, plus je me désiste. C'est métaphysique. Je disparais à proportion de la bite qui prétend me prendre. Je m'évide. C'est ça ma pureté».

He aquí el deseo, he aquí la entrada de la mujer al mundo. En *Anatomie de l'enfer* (2004), Breillat abandona todo el viaje previo sobre sí misma para imponerlo a un hombre: desmontar la imposición de la mirada masculina y hacer que «él» presencie este *gouffre*, la profundidad femenina donde obscenidad es sinónimo de gracia, donde la obscenidad muestra lo que el pudor contiene oculto. Escribe David Vasse (2004: 80): «Catherine Breillat cultiva lo obsceno como manifestación extrema de un pudor socavado por la voluntad de transgresión por parte del sujeto femenino». Los dos protagonistas se conocen entre la multitud de cuerpos masculinos de una discoteca de ambiente gay. Para la heroína sólo uno de estos muchachos podrá mirarla.

«Qu'espérez-vous?», pregunta él. «Savoir. Parce que vous, qui n'aimez pas les femmes, vous pouvez justement me regarder. Je veux dire, avec impartialité. [...] Vous me regardez par là où je ne suis pas regardable. Vous n'aurez pas besoin de me toucher. Votre témoignage suffira», responde ella. Ella quiere saber, saber(*se*), ver a través del otro el deseo *que no puede mirarse* de sí misma. Sin caricias, sin sexualidad impuesta, sino convirtiendo al muchacho en el médium del deseo femenino hacia una sexualidad desconocida. «Il faut me regarder quand je ne vois pas», le pide ella la primera de las cuatro noches que comparten. Ella empieza recordándole que siempre habrá separación entre la oferta y la demanda de los cuerpos: «Il y a une éternité entre l'offre et le mouvement de prendre [...] Rien ne s'enchaîne. Tout est faux. Il n'y a que le rattrapage artificiel, la maladresse d'une brutalité hâtive». Sometida a la demanda del hombre, la mujer se convierte en el pájaro que el hombre caza del árbol y que se pone en el bolsillo para asfixiarlo y pisarlo después, una vez ya no está vivo. Él tiene que llorar, someterse a la actividad femenina y sentir la sangre de la mujer sobre su pene como si del orificio del pene saliera. «Cette hémorragie est celle du sang fertile des femmes». He aquí lo que Breillat quiere explorar a partir de la imagen: que el hombre sienta la sangre de la regla que brolla sin que exista herida alguna. ¿Es esto lo que aterroriza a los hombres, que sólo saben ver la sangre en una herida hecha con un cuchillo?

Ella siempre se refiere a los hombres como «ellos», como lo hace Alice al adolescente de *Brève traversée*: «Il faut échapper absolument à la position d'être homme. À toute leur contorsion et leur arrogance. Pour exister. Lorsqu'ils n'existent pas, les pauvres. C'est parce qu'ils peuvent pas se reproduire. C'est ça leur problème». Mostrar el sexo femenino debe significar decirle al hombre que es allá donde se inicia la vida y por tanto, a partir de ella que se debe empezar a mirar. Breillat invierte los roles: es ella quien conoce y cree que podrá redescubrir el amor a partir de una masculinidad que todavía guarda una poesía que se aproxima a la mujer, como lo reconoce Alice en Thomas. «L'homme ne peut pas donner la vie. Il la prend», responde el chico después del aprendizaje de *Anatomie de l'enfer*.

La relación sentimental está totalmente separada del placer sexual. La imagen dividida de la joven frente al espejo es revisitada en *Romance X* para exponer la disociación del sentimentalismo del rostro y el espacio del placer sexual ajeno al contacto con el otro: Paul/Paolo. El amor de Paul es el de la seducción, el del joven francés que hace de la caricia tierna el gesto de la fecundidad. Rostro bello, perfecto, rostro que a menudo Breillat asocia al hombre homosexual. Es el amor poético de Thomas que todavía desconoce la imposición. Es el que aguanta la mirada. Después de tener un hijo con Paul, empero, si Paul muere no es por la voluntad trascendente o esencial de una continuidad, como lo encontramos, respectivamente, en el cine de Eugène Green o de Philippe Garrel. Paul muere porque su única función era fecundar, porque su relación con Marie es de amor ciertamente, y por tanto, de ilusión y de vanidad.

En las películas de Breillat, el drama del amor surge plenamente cuando, una vez rota la apariencia y rescindida la sublimación, se percibe que todo lo que en el amor tomaba una apariencia de eternidad sólo era el medio de diagnosticar lo que opone para siempre al hombre y a la mujer. [...] Si se produce el flechazo, éste no se produce desde una perspectiva de ‘derecho divino’, según la acepción de Chamfort para explicar la lógica de pertenencia recíproca del hombre y la mujer, sino desde la intensidad de un fin inminente. ‘Cuando se ama más intensamente algo se ha acabado’ (Pierre Quignard, *Le sexe et l’effroi*, apud Vasse, 2004: 32).

De este modo concibe Breillat la voluptuosidad en el amor: viaje de una erosión por una discordancia física, por la promesa de un deseo que en el tiempo del amor no se cumple, lo que cae finalmente en el espaciamento, en la asincronía. En este sentido *Tapage nocturne* es el film que va más lejos entre Bruno y Solange, mientras que en *Parfait amour!* el velo romántico de la luz que cubre las imágenes estalla en los falsos ránkords hasta llegar, como vimos, al descuartizamiento final de la última escena. La voluptuosidad del amor vista en el tiempo, porque es en el tiempo que la feminidad encuentra el deseo, explorándolo, a diferencia del hombre que, según Breillat, se deleita en la promesa del amor, en la seducción y la conquista del inmediato. El amor fuera del tiempo, por tanto, es una concepción masculina, fruto de la brevedad del *coup de foudre*, del principio del enamoramiento, «intensidad de una finalidad inminente». Y el amor, cuando quema, recuerda Leos Carax al final de *Mauvais sang* (1986), no dura para siempre. En el tiempo, el amor en las películas de Breillat convierte al otro en un trozo de carne, acaba con la reciprocidad de la mirada, como Bruno le reprocha a Solange, y cuando la relación empieza las miradas ya han entrado en *décalage*.

El cine de Breillat pide la renuncia a los sentimientos para poder sentir el placer que, en contacto con la voluptuosidad, se convierte en un rostro a quien mirar, en quien pensar mientras ella se encuentra en el *gouffre* del sentir que la cineasta hace visible desde la violación y la pérdida –forzada– de la virginidad. Es en este punto que Breillat genera polémica entre los espectadores, al no mostrar la mujer como una víctima, sino incluso con cierta naturalidad, tal y como Bonello muestra la belleza de la prostituta y Brisseau –hombre y heterosexual– filma la excitación del placer femenino. Pese a las marcas en el cuerpo de la pequeña de *36 fillette*, pese a los gritos de Elena en *À ma soeur!*, pese a los llantos de la actriz de *Sex is Comedy*. Asumir el consentimiento –objetivo– de la violación debe suponer la responsabilidad de reconocerse en la posesión –subjetiva– de su cuerpo. Anota Vasse en este sentido que «si la violación forma parte, como escribe Gombrowicz, *de la esencia del hombre*, para una mujer el hecho de desearla constituye, de alguna manera, la posibilidad de instrumentalizar ese poder, aniquilándolo desde el punto de vista del hombre y positivándolo

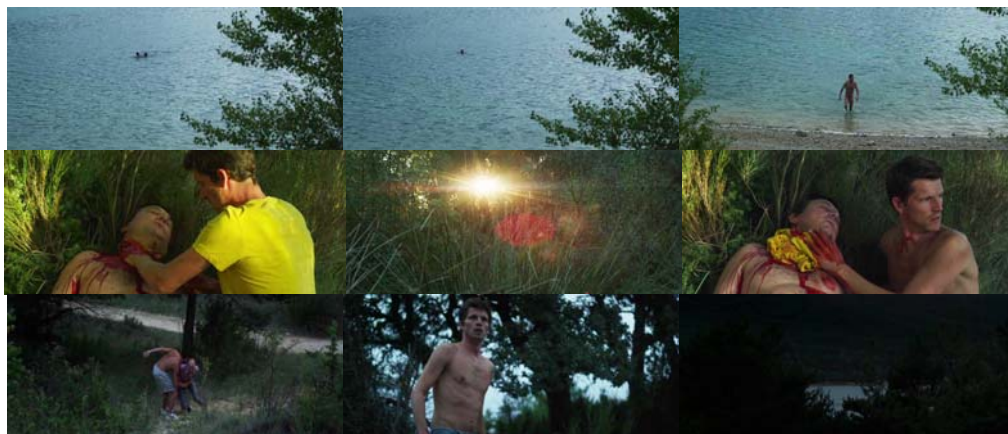
desde el punto de vista de la dominación asumida del propio cuerpo». Como la violencia transferida en *Baise-moi*, el cuerpo de la heroína de Breillat asumiendo la violación debe encontrar el gesto del que lo excluyó el acto que lo prosigue.

Tomemos el ejemplo de *À ma sœur !*, el film que sigue el rastro de los primeros autorretratos de Breillat a propósito del descubrimiento de la sexualidad: *Une vraie jeune fille*, *36 filletes*, *Tapage nocturne*. Elena, a las puertas de la adolescencia, experimenta con el juego de la mirada masculina hasta que conoce a Fernando, un italiano seductor, estudiante de derecho. Ella se enamora. Pero para Fernando ella es tan solo un amor de vacaciones. Entre ellos está Anaïs, la hermana pequeña de Elena; alejada de las posibilidades de su hermana, Anaïs no deja sin embargo de soñar y convierte la comida en el sustituto del apetito sexual. Anaïs duerme en la misma habitación que su hermana, presencia la pérdida de la virginidad de Elena y escucha las promesas dichas y no cumplidas de Fernando. Tras conocer la mentira del chico y ser castigada por sus padres, Elena llora impotente y pide la muerte a su retorno a París. Las últimas imágenes del film preparan el terreno de esta muerte y las dos hermanas vuelven de sus vacaciones en coche. La madre ya manifestó que no le gusta conducir, los camiones entorpecen la buena conducción, pero no es a través de un accidente –allá donde está el miedo– como llega la tragedia, sino durante la noche, durante el reposo en el sueño, mientras las tres descansan en el coche. A media noche un intruso rompe el cristal con un hacha, matando a Elena de un golpe en la cabeza antes de que siga gritando y termine de ahogar a su madre. Anaïs, que ocupa la parte trasera del coche, sale del auto y corre hacia el bosque donde es violada por el asesino. Anaïs hace una pequeña resistencia, pero enseguida se deja llevar, como si estuviera ausente en el lugar que ocupa. La mañana siguiente la niña confiesa a la policía que no fue violada. Anaïs niega la violación porque ésta fue vivida de manera inversa a la de su hermana. La suya es una violación, como lo observa Vasse, vivida a través del origen de su secreto, vivida por tanto como la superación del aburrimiento más profundo de las palabras con las que Anaïs expresaba, cantando en el silencio de la soledad, su intimidad: «Moi, je m'ennuie... Si encore je pouvais trouver, vivant ou mort, un homme encore, un animal, ça m'est égal, pour rêver...». El gesto (objetivo) de la violencia recibida se convierte en el gesto (subjetivo) de la salvación. «Breillat sólo invierte el destino de la mujer poseída en un destino de mujer poseedora de los medios para poseerse, completa e imaginativamente» (Vasse, 2004: 103-104). Quizás Anaïs murió, pero en todo caso lo hizo bellamente; no era otro el proyecto, si a proyecto podemos referirnos, de las heroínas de *Baise-moi*. Anaïs asimila el gesto de la violación como una gracia dada antes de morir, siguiendo los pasos de la silenciosa Mouchette de Bresson (*Mouchette*, 1967), también violada en el bosque, y encuentra finalmente la respuesta de sus emociones en el movimiento de la naturaleza, como lo hizo magistralmente Renoir tras el éxtasis –y también violación– de Henriette en *Partie de campagne* (1936).

Laurent Achard convierte de esta manera los finales de venganza violenta en una suerte de gracia. En *Le dernier des fous* (2006) la mirada de Martin (Julien Coche- lin), el hermano pequeño, se convierte en la venganza contra el dolor sufrido por su hermano mayor, Didier (Pascal Cervo). El film arranca con la parálisis de una madre que no sale de la habitación y que no se deja ver por sus hijos, al lado de un padre ausente al diálogo cuya amante no acepta el rol de ser madre. Achard traza el camino inverso de *Teorema*. El visitante del film de Pasolini, Terence Stamp, es aquí Didier, pero en este caso él es la víctima, porque no es aquí el exceso de pasiones lo que desestabiliza a los personajes sino precisamente su falta. Martin absorbe el desplazamiento y la crisis emocional de Didier, y tras su suicidio, cuando la madre se levanta victoriosa de la cama y baja al patio y Didier queda reducido a estado vegetal, como la planta que a su lado acaba de florecer, desde el otro lado del patio Martin prepara la puesta en escena de la venganza: asesina a la madre, al padre y a la amante a disparos. Pero como en *Anais*, todo pasa de un modo bello, imaginariamente, en una secuencia que remite al meteorito que un día Didier escuchó a Martin explicar que llegaría a la Tierra. La madre escucha un ruido, una tormenta que se avecina, los tres se dirigen a cámara y caen al suelo uno a uno. Como Sylvain, el asesino de *Dernière séance* (2011), dejándose morir frente al último pase de *French Cancan* (Jean Renoir, 1954), Martin contempla la muerte, después de la venganza, ofreciéndole el espectáculo de la misma a su hermano. En *Dernière séance* Sylvain muere quizás encontrando la representación de lo que los protagonistas de *La Captive* (Chantal Akerman, 2000) y *Last Days* (Gus Van Sant, 2005), los otros films que ocupan la cartelera del Empire Cinéma donde vive y trabaja Sylvain, expresaban desde el silencio.

En *L'Inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013) Franck se obsesiona por Michel a quien poco después ve ahogando a su ex amante en el lago, omnipresente a lo largo de todo el film. Inseparable, por tanto, aquí también la voluptuosidad del deseo de muerte, Franck prefiere correr el peligro que perder el deseo, acepta ser la próxima víctima, a la espera de que llegue el momento de ser ahogado, él también, por el fundido a negro con el que el final del film cubre su rostro, allá donde ha cavado su propia tumba. Franck no sabrá nada más de Michel. Ni dónde vive, ni con quién se relaciona. En el film de Guiraudie no hay lugar para el contacto social, no hay imágenes fuera del cierre del lago, porque afuera, como las prostitutas de *L'Apollonide*, los homosexuales estarían excluidos de los deseos que en el lago pueden manifestar con naturalidad. *L'Inconnu du lac* se convierte de este modo en un documento del flirteo entre hombres: de la seducción de la mirada y la exhibición de los cuerpos a pie de agua hasta la intimación sexual en el interior del bosque. Un espacio más cerrado y más lejano que la periferia donde Paul Vecchiali mostraba el *cruising* en *Encore (Once more)* (1988), pero no por eso más clandestino y perverso, sino al contrario, el deseo entre hombres es mostrado en el film de Guiraudie en plena luz del día, lo que convierte a las actitudes más triviales y rutinarias en un espacio próximo a los dioses don-

de la homosexualidad –quizás sólo en las orgías narradas por Platón– no ha tenido antes representación.



L'Inconnu du lac (Alain Guiraudie, 2013)

Si la noche es el camino hacia donde se dirige el film es porque a Franck no le basta ver a Michel de día. Pero la lucha para que las sombras puedan cubrir el lago debe pasar por el obstáculo de una cámara que se resiste a mostrar y una palabra que quiere saber –la de Henri, por un lado, especie de padre confesor, apartado de la posibilidad de ser deseado, y responsable de introducir una dosis de pedagogía en el hedonismo del lago, y por otro lado, la palabra del inspector que pregunta por el cuerpo de la víctima–. Desde el montaje el film revela como mínimo en tres momentos este trayecto. De entrada, la primera noche, cuando el ahogo se muestra a la manera del montaje prohibido de André Bazin en la caza del león, mostrando el asesinato sin corte. Ni corte, ni contraplano. Como tampoco no estará ni antes ni después del ahogo, porque a Guiraudie no le interesa mostrar la sorpresa, sino más bien la mirada de Franck, que se mantiene fija en la escena, queriendo compartir como el asesino la noche que cae lentamente. Una vez juntos, éste será el propósito de Franck: compartir los momentos de la noche fuera del lago, pero recibirá siempre su negativa. El último día el sol desaparece entre las ramas del bosque después del asesinato de Henri. La secuencia tiene lugar justo antes de que Henri abandone el espacio de la toalla donde siempre espera Franck para dialogar. Henri se dirige a Michel y le dice que sabe que es extraño y peligroso y que pronto será detenido. Henri entra al bosque por primera vez, cruzando una frontera que no le pertenece, tal y como también la viola el detective al entrar al bosque de noche. La muerte llega con el cruzamiento de estas fronteras franqueables sólo por la criatura desconocida de Guiraudie, más peligrosa sin duda que la de Jack Arnold en *Creature from the Black Lagoon* (1954), el monstruo que, a medio camino entre el hombre y el anfibio, él también ponía las fronteras al lago para que los humanos no pudieran escaparse. Cuando Henri muere, el sol se va: «t'as eu ce que tu cherchais», le dice a Franck antes de morir. La palabra desaparece. Cae la noche más oscura y Franck intenta escapar. El detective está allí, y

cuando Franck está a punto de dirigirse hacia él como la última esperanza para ser salvado, el tiempo de la duda es suficiente para que Michel aparezca y le clave un cuchillo al estómago. Esta vez sí que hay un contraplano de Franck, porque ahora ha decidido escaparse, romper la continuidad, no aceptar por tanto el ahogo. Pero cuando la cámara vuelve a dirigirse a la escena, Michel, disuelto en las sombras, deja de estar. La noche ya no deja ver nada. Franck se esconde y permanece en silencio, pero cuando Michel deja de llamarlo y el silencio es ya insoportable, es Franck quien levanta la voz para que lo escuche. Hacerse escuchar por la oscuridad, asumir la violación —o la muerte en este caso—, supone el camino para conocer al desconocido del lago: el amor entre los hombres faltado de representación, pues las imágenes luminosas del platonismo que el homosexual guarda en su corazón son imágenes de un modelo que no le pertenece y que sin embargo se esfuerza en mimetizar. El viaje hacia la oscuridad de *L'Inconnu du lac* no es el viaje hacia el infierno, sino más bien hacia la negación de una voluptuosidad sexual que no pasa por el encantamiento del trovador y que se hace responsable del pecado.

5. A modo de conclusión

Al final de su texto Samocki escribe que en el cine francés contemporáneo la alteridad se encuentra alterada, en la medida en que el cuerpo toma un diálogo con el en sí, con la intimidad o la singularidad de la microcomunidad como formas de reacción contra la tradición francesa: «les films luttent contre le réalisme ou l'individualisme comme dogmes pacificateurs en s'acharnant à démentir l'unité artificielle des représentations, et font du plan la coexistence instable, impossible jusqu'à l'intenable, de deux rythmes, deux désirs, deux temporalités» (Samocki, 2002: 18). Jean-Claude Brisseau, Catherine Breillat, Bertrand Bonello o Alain Guiraudie. En todos ellos, el plano responde a esta dualidad, una dualidad que integra el plano de la tradición y su ruptura.

La mirada del otro sigue siendo clave en la construcción del plano y el devenir de las imágenes. Tanto para generar la intimidad sexual y pensar el deseo en la misma intimidad, como vimos en el caso de Brisseau o Breillat, como para pensar las imágenes según la lógica de las acciones o lo que es lo mismo, para pensar la transferencia del deseo, sistema en el que se acogen films como *Baise-moi*, *À ma sœur!* o *L'Inconnu du lac*. He aquí que el cine francés contemporáneo no se pronuncia como una ruptura definitiva con la tradición, sino que radicaliza los mismos postulados de la *Nouvelle Vague*, pensando el cine como un ejercicio sobre la búsqueda de lo visible, tomando una fuerte conciencia del montaje, la autorreferencialidad y el plano de lo real.

El nuevo cine francés no pide tampoco nuevos códigos, y es en la inversión de los mismos, en la disociación del gesto y el acto, donde produce una ruptura con la tradición. Esto es, en la substitución del deseo por el escándalo, la aceptación del sacrificio, la violación o la muerte a cambio del deseo. He aquí el cambio de paradigma

con respecto a la inquietud de lo visible de la tradición francesa fundado en la espera, en la búsqueda. «Nous avons en commun le fait que nous cherchons», decía el mismo Godard (1998: 236) para referirse a la *Nouvelle Vague*. En este sentido recordamos el ejercicio del pintor de *La Belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991) frente al cuerpo de su modelo, o la perseverancia de Delphine frente al ocaso en *Le rayon vert* (Eric Rohmer, 1986), o la mirada de Jean-Luc Godard a Anna Karina, que Jean Seberg, dirigiéndose a Jean-Paul Belmondo, resumiría en una frase en *À bout de souffle* (1959): «Je voudrais savoir ce qu'il y a derrière ton visage». En el nuevo cine francés el héroe quiere ver el lienzo que Rivette no dejaba vernos, quiere mostrar en carne y huesos lo que Rohmer formulaba desde la palabra o desde una señal sin futuro visible antes de cerrar el film; el nuevo cine quiere estar presente en las cosas y operar desde las cosas y no entre las cosas, como Godard lo sugirió desde el momento en que citaba a Velázquez en *Pierrot le fou* (1965).

Observar ya no significa inquietar o buscar con la mirada, sino que es sinónimo de abrir los cuerpos, «c'est accéder au processus en amont du résultat: c'est ouvrir l'enveloppe visible. C'est donc *ouvrir les corps* », escribe Didi-Huberman (1999: 38), a lo que Jean-Luc Nancy (2006: 27) podría responder: «Jamais un corps ne pénètre l'ouverture d'un autre corps *sauf en le tuant*». He aquí la lucha a la que se enfrenta este nuevo cine, donde las pieles de uno mismo se convierten en el campo de batalla y el espacio figurativo. Una guerra, en términos de Bertrand Bonello, que no deja el amor al margen, sino que aprovecha el aislamiento y la resistencia para repensar este amor. La fatiga, la enfermedad y el aislamiento con los que Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman hicieron del cine una forma de pensar el hombre moderno y el ser-en-el-mundo heideggeriano siguen estando ahí, pero hasta hoy el cuchillo que abre la herida no enseña la sangre que esconde.

RÉFÉRENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich (1998): *Figura*. Madrid, Trotta.
- BARTHES, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. París, Seuil.
- BATAILLE, Georges (1957): *L'érotisme*. París, Minuit.
- BRENEZ, Nicole (1998): *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. París, DeBoeck Université.
- BRENEZ, Nicole (2001): «Le grand style de l'époque. *Baise-moi*, les filles mieux que les Ménades, plus obscures que les Erinyes». *Trafic*, 39, 65-72.
- BRISSEAU, Jean-Claude (2006): *L'Ange exterminateur. Entretiens avec Antoine de Baecque*. París, Grasset & Fasquelle.
- DELEUZE, Gilles (1983): *L'image-mouvement*. París, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985): *L'image-temps*. París, Minuit.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (1995): *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. París, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1999): *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. París, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2006): *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza.
- GODARD, Jean-Luc (1998): *Godard par Godard*. París, Cahiers du Cinéma.
- LALANNE, Jean-Marc (2002): «Le cinéma français, modèle esthétique». *Cahiers du cinéma*, 568, 80-81.
- MAGNY, Joël (1992): *Maurice Pialat*. París, Cahiers du cinéma/Étoile.
- NANCY, Jean-Luc (2001): «Icône de l'acharnement. *Trouble Every Day* de Claire Denis». *Trafic*, 39, 58-64.
- NANCY, Jean-Luc (2006): *Corpus*. París, Métailié.
- SAMOCCI, Jean-Marie (2002): «La politique des chairs tristes». *Trafic*, 44, 5-21.
- VASSE, David (2008): *Le nouvel âge du cinéma français*. París, Klincksieck.
- VASSE, David (2004): *Catherine Breillat. Un cine del rito y de la transgresión*. Pamplona, Festival Internacional Cinema Jove / Ediciones de la Filmoteca.
- VILARÓ, Arnau (2016): «Entre la representación y la figuración. El cine de la *Nouvelle Vague*: una revisión histórica». *Historia y comunicación social*, 21 (1), 221-239.
- VILARÓ, Arnau (2011): «L'errància de l'actor després d'Antoine Doinel: sobre una tendència melancòlica en el cinema francès contemporani». *Comunicació. Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 28 (1), 19-40.

Un relato de viajes por España entre la Ilustración y el Romanticismo

Irene Aguilá-Solana

Universidad de Zaragoza

iaguila@unizar.es



Duquesa de Abrantes

Recuerdos de dos viajes por España
a principios del siglo XIX



EL FIL D'ARIADNA

Traducción, estudio y notas de
Francisco Lafarga

LITERATURA

Una de las líneas de investigación de Francisco Lafarga, profesor emérito de la Universidad de Barcelona, se centra en aspectos relacionados con la traducción y recepción de las obras literarias francesas en España. En esta ocasión, Lafarga vierte al castellano los contenidos correspondientes a la estancia española de Laure Permon, duquesa de Abrantes (1784-1838), a partir de *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1808 à 1811* (1837).

Un breve pero meticuloso “Estudio preliminar” (pp. 9-36), dividido en nueve secciones, abre el volumen. En el primer apartado, “Justificación de esta edición” (pp. 9-10), el traductor razona, en su afán de exactitud, el título de su publicación: *Recuerdos de dos viajes por España a principios del*

siglo XIX. Varios son los motivos. En primer lugar, la edición prescinde de la parte vinculada a Portugal porque ya se dispone de la traducción al castellano, a cargo de

* ¹ Sobre la obra de la Duquesa de Abrantes, *Recuerdos de dos viajes por España a principios del siglo XIX*. Traducción, estudio y notas de Francisco Lafarga (Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida / Pagès editors, colección *El Fil d'Ariadna*, 259 p. ISBN: 978-84-9975-708-7).

Alberto Insúa en 1945, de la materia correspondiente a dicho país. En segundo lugar, el subtítulo omite el término “embajada” porque el cargo de embajador de Francia en Portugal, ejercido por Andoche Junot, esposo de Laure, queda restringido al territorio portugués y, como tal, está excluido de la edición de Lafarga. Y, en tercer lugar, atenua la referencia cronológica puesto que fueron dos los viajes del matrimonio Junot a la Península Ibérica; uno, entre marzo de 1805 y febrero de 1806, y, otro, de marzo de 1810 a julio de 1811.

Bajo el epígrafe “Laure Permon, generala Junot, duquesa de Abrantes” (pp. 10-11), el lector conoce rasgos biográficos y del entorno social de Laure Permon quien, tras enviudar con apenas treinta y cuatro años del general Junot, ayudante de campo de Napoleón, decidió dedicarse a la literatura para hacer frente a sus numerosos gastos. Firmó con su título nobiliario de duquesa de Abrantes su amplia producción literaria. Sin embargo, a pesar del respaldo de escritores como Balzac o Hugo, murió prácticamente en la pobreza.

A falta de establecer la relación exhaustiva de la creación literaria de M^{me} de Abrantes, como el propio Lafarga admite, el bloque “Obra narrativa” (pp. 11-15) recoge los títulos de sus novelas, relatos breves y escritos de corte biográfico más conocidos. Respecto a la creación novelesca, esta aparece principalmente en misceláneas y volúmenes colectivos, aunque también fue publicada en revistas. Los registros son variados: unos, cercanos a la crónica o a la historia; otros, inscritos dentro de la moda contemporánea del relato histórico. La atracción que lo español ejerció sobre la duquesa es explícita: *L'amirante de Castille* (1832), *Le brigand de Séville* (en *Histoires contemporaines*, 1835), *Doña Clara. Histoire espagnole contemporaine, L'Espagnole, Le confesseur, Le torreador (sic)* (en *Scènes de la vie espagnole*, 1836). Muy acertadamente, el traductor advierte acerca de las atribuciones contradictorias realizadas por algunos catálogos y bibliografías que adjudican creaciones de la duquesa a sus hijas, Joséphine y Constance, puesto que estas también fueron autoras de varias obras.

En lo que concierne a su “Obra biográfica” (pp. 15-18), hay que considerar las *Mémoires* (1831-1835), que abarcan desde la Revolución hasta la Restauración, en dieciocho volúmenes, y el relato, en el que se basa la edición de Lafarga, *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1808 à 1811* (1837), fruto de sendos viajes a la Península Ibérica como hemos señalado. En las *Mémoires*, la duquesa se ocupa de sucesos que, si bien no vivió en primera persona, la incumbieron directamente, mientras que, en los *Souvenirs*, los contenidos consisten en descripciones paisajísticas y costumbristas y en digresiones históricas. Otra diferencia entre ambas obras biográficas estriba en la sucesión de los acontecimientos, más acorde con el orden temporal real en las *Mémoires*, y, más laxa en los *Souvenirs*. Pese a la doble vertiente literaria (obra de creación y obra autobiográfica) de M^{me} de Abrantes o, quizás, debido a ella, Lafarga subraya la existencia de referencias cruzadas entre ambas producciones. Este recurso puede obedecer a dos objetivos principales –fines propagan-

dísticos para dar a conocer otras de sus obras y reutilización de materiales—; mas, como es obvio, tal práctica conlleva, en ocasiones, repeticiones de episodios, situaciones y personajes.

El siguiente epígrafe, “Los *Souvenirs*: viaje, experiencia y recuerdo” (pp. 18-26), se vertebra en torno a los tres ejes que sustentan los *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1808 à 1811*. El traductor es cuidadoso al acotar los episodios que corresponden a los hechos que dan lugar al título. Para ello, aporta datos históricos y precisiones geográficas que ponen en evidencia los momentos exactos durante los cuales la duquesa permaneció en España y que se concentran en sesenta y ocho semanas. En cuanto al tratamiento del paisaje y la naturaleza, si bien la repercusión de los elementos naturales en el ánimo de la viajera la sitúa en la corriente romántica, otros rasgos religan su obra al estilo dieciochesco. Por un lado, porque las impresiones y emociones, ya positivas ya negativas, que el paisaje evoca en su relato del viaje, pueden vincularse a la experiencia rousseuniana. Y, por otro, porque, tanto las descripciones de parajes naturales como las que atañen a ciudades, pueblos, construcciones emblemáticas, etc., están impregnadas del pragmatismo propio del siglo ilustrado. Incluso M^mc de Abrantes recurre a la nomenclatura de Linneo cuando describe la flora de muchos de los espacios que recorre con el fin de enriquecer la visión del paisaje; objetivo no conseguido, al parecer de Lafarga, quien califica la afición de la autora por la botánica de “esnobismo seudocientífico” que rompe la poesía del relato y reduce la exaltación romántica de la naturaleza.

Otro de los aspectos de la descripción de España sobre los que se detiene la duquesa es el costumbrista: comentarios sobre las distintas regiones españolas, idiosincrasia de sus habitantes, caracterización de tipos humanos... No obstante, como argumenta justamente el autor de la edición, la escritora de finales del siglo de las Luces lleva a cabo un doble juego en el que, por una parte, sostiene insistentemente que su obra es veraz y original, y, por otra, confiesa haberse basado en publicaciones de otros viajeros. En nota, Lafarga facilita las referencias bibliográficas completas de una veintena de obras que sirven de fuentes librescas a la duquesa. No deja de ser curiosa la opinión que estas merecen a la propia autora: los relatos de Bourgoing (*Tableau de l'Espagne moderne*), Bory de Saint-Vincent (*Résumé géographique de la Péninsule ibérique*) y del marqués de San Felipe (*Comentarios de la guerra de España*) le parecen encomiables por su exactitud y fidelidad, mientras que los de Álvarez de Colmenar (*Les délices de l'Espagne et du Portugal*) y Antonio Ponz no le inspiran ningún respeto por su escasa fiabilidad y su parcialidad.

Llegado el momento de presentar la recepción de “La obra de la duquesa de Abrantes en España” (pp. 26-31), Lafarga toma como base las traducciones publicadas desde la época contemporánea de la autora hasta mediados del siglo XIX, para señalar el éxito de la novela *L'amirante de Castille* y de los relatos *Doña Clara*, *L'Espagnole* y *Le torreador*, que figuran en las *Scènes de la vie espagnole*, a la par que

incide sobre una serie de cuestiones traductológicas concernientes a las distintas ediciones de los títulos citados. Es extenso a la hora de analizar la versión de *L'Espagnole* y *Le torreador* que M.^a Luisa Burguera publicó en 2008, que adolecería de numerosos errores y carencias. Asimismo, realiza un seguimiento de algunas versiones al castellano de obras de M^{me} de Abrantes, procedentes de traducciones anteriores o que son producto de fragmentaciones de otros textos de la autora. Por lo que respecta a la publicación en castellano de obras sobre la vida de la duquesa, Lafarga indica de manera detallada los autores, traductores y editores que sacaron a la luz una serie de volúmenes a principios del siglo XX como, por ejemplo, *La duquesa de Abrantes. Recuerdos de la época de Napoleón* (1905), cuya traducción estuvo a cargo de Consolación G. del Valle, o las *Memorias de la duquesa de Abrantes. Recuerdos históricos de Napoleón, de la Revolución, del Directorio, del Consulado, del Imperio y de la Restauración* (en dieciséis volúmenes), traducidos hacia 1910 por Eduardo de Bray y Francisco Bellido.

En el “Anejo” (pp. 31-33) figura una tabla de gran utilidad para consultar rápida y eficazmente las obras de la aristócrata que han sido objeto de traducción y sus respectivos títulos en español. A la vez, ofrece los registros bibliográficos tanto de los textos de origen cuanto de los de destino. A continuación, el lector dispone de una “Bibliografía” (pp. 33-35) compuesta por treinta y cinco referencias entre textos y obras críticas. Los textos corresponden a M^{me} de Abrantes y a Jean-François Peyron; las obras críticas, a autores españoles, franceses e ingleses, destacando por su número las del propio Lafarga. En efecto, nueve de sus contribuciones aparecidas a partir de 2008, profundizan en aspectos biográficos o literarios de la duquesa de Abrantes. Por último, una “Nota previa” (p. 36) aclara algunos pormenores, como la conservación en cursiva de palabras del original o como el hecho de mantener las notas de la autora. Ambas decisiones son muy acertadas, sobre todo esta última, porque, de este modo, el texto resultante ofrece conjuntamente los comentarios insertados por la duquesa de Abrantes y las notas eruditas del editor. En total, suman trescientas setenta y siete notas a pie de página, que abarcan informaciones de distinto ámbito (geografía, botánica, política, usos y costumbres, lingüística, etc.), y que estimulan, sin lugar a dudas, el acercamiento de todo lector.

Tras el sustancioso estudio preliminar, Lafarga introduce la versión íntegra del primer volumen de los *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1808 à 1811*, así como los capítulos I y II del segundo volumen. En el primer volumen, M^{me} de Abrantes alude tanto a ciudades de la zona norte y centro de España cuanto a hechos y personajes notorios:

Capítulo I. Bayona. Las Landas de Burdeos. Entrada en España. Las tres provincias vascongadas. Vitoria, Tolosa y Hernani.

Capítulo II. Burgos y Castilla la Vieja. Historia natural. Riquezas, en este ámbito, de Castilla la Vieja. Descripción de Burgos. El Cid y Jimena. El Cristo de los Agustinos. Valladolid. San Pablo. La Inquisición. Detalles curiosos.

Capítulo III. Madrid. Sus iglesias. Sus palacios. La corte de Carlos IV y la reina M.^a Luisa. La princesa de Asturias, hermana de la reina de los franceses. El príncipe de Asturias, futuro Fernando VII. El príncipe de la Paz. La señora Tudó.

En lo concerniente al segundo volumen, el interés de la duquesa se extiende a temas derivados de reflexiones sociales, antropológicas, culturales, etc. en torno al pueblo español, antes de concluir su relato recorriendo ciudades del centro del país y, a continuación, las tierras extremeñas que lindan con Portugal:

Capítulo I. Innovaciones en la nación española. ¿Son un bien o un mal? Carlos III. El sombrero. La espada. El carácter de la nación cambiado en su fondo. Las mujeres. Su belleza. La señora Merlin. Una andaluza en el Prado. *El cuerpo atrás*. Las iglesias en Jueves Santo. La Semana Santa. Carnaval. Hipocresía. Los penitentes. Las máscaras. Más sobre Carlos III. La procesión de 1811. Arreglo de la Virgen. Exceso de lujo y superstición. Flagelación. El amante y su amada. *El almirante de Castilla*. El cargo honroso. Música. El 65. El coronel Coutard.

Capítulo II. Toledo. Aranjuez. Ocaña y el camino de Madrid a Lisboa por Extremadura y Trujillo. Las orillas del Guadiana. Badajoz. Almaraz. Elvas.

Como Francisco Lafarga concluye, aunque es cierto que, en la actualidad, las obras de la duquesa de Abrantes pueden considerarse una rareza literaria, cabe recordar que, en su día, fueron una relevante contribución al conocimiento de la historia de Francia y de Europa, tanto en su vertiente memorialística cuanto en su forma narrativa. Tocante al investigador, Lafarga abre nuevas vías de trabajo, puesto que manifiesta que *Le confesseur*, la cuarta de las *Scènes de la vie espagnole* (1836) de la duquesa de Abrantes, nunca se ha traducido. Respecto al público no especialista, la visión analítica que el profesor Lafarga lleva a cabo en el estudio preliminar y la esmerada versión que aporta en su edición a partir de los *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1808 à 1811* (1837), garantizan un acercamiento riguroso y placentero a este relato de una autora a caballo entre los siglos XVIII y XIX.

« Il n'est pas trop tard pour l'impossible »

Lídia Anoll

Universitat de Barcelona

lidiaanoll@yahoo.es



Paru en 2010 aux éditions du Noroît, *Plus haut que les flammes* venait élargir la longue liste de titres qui constituaient l'avoiron poétique de Louise Dupré à ce moment-là : *La peau familière*, *Bonheur*, *Noir déjà*, *Tout près*, *Une écharde sous ton ongle* entre autres. Grand Prix Québécois du Festival International de la Poésie 2011 et Prix du Gouverneur Général 2011, ce recueil était appelé à jouir d'un retentissement extraordinaire : une nouvelle édition, imprimée en octobre 2014, coïncidant avec le centenaire de la fin de la deuxième guerre mondiale, paraissait en janvier 2015 chez Bruno Doucey, à Paris ; trois traductions –en espagnol (Mexique), anglais et

catalan– venaient, par la suite, témoigner de l'intérêt suscité par ce recueil poétique après que, mai dernier, un spectacle qui s'était réclamé de la complicité de la musique de Nicolas Jobin, des images de Jonas Luycks et de la propre voix de l'auteure récitant

ses vers avait ouvert le festival de la poésie de Montréal¹. À l'occasion de ma traduction de *Plus haut que les flammes*, parue en édition bilingue français-catalan (*Més amunt que les flames*), je tiens à rendre compte de ce long poème qui nous interpelle tout en étant, d'après les mots de l'auteure, un poème d'amour et d'espérance.

C'est au retour d'un voyage en Pologne pour visiter le camp d'Auschwitz-Birkenau que la poète sent le besoin de verser dans des vers toute sa douleur, sa tristesse, son indignation : « Ton poème a surgi / de l'enfer // [...] // c'était après ce voyage / dont tu étais revenue // les yeux brûlés vifs / de n'avoir rien vu // rien / sinon des restes » (Dupré 2015 : 13)². Son état d'esprit l'amène à considérer, « dans cette histoire / condamnée d'avance » (p. 43) tous les ravages auxquels l'humanité a été soumise depuis que l'homme a commencé son cheminement vers la mort, malgré son grand désir de survivance, sa grande nécessité de préserver, coûte que coûte, sa vie. Et cette voix d'une conscience parlante qu'on entend tout le long du poème met sous nos yeux les désastres naturels auxquels l'homme succombe aussi bien que les désastres causés par les gens sans scrupules qui pratiquent un double moral – « la vie est aussi le crime / en sourire et cravate » (p. 26) – parce que légalisé par le système. On dirait que tout y passe, que rien ni personne n'échappe à ce regard noyé de tristesse par tant d'injustice pratiquée si gratuitement. Le biberon, les petits vêtements qu'elle a vus l'interpellent, la poussent à comparer l'abîme qui sépare le sort des êtres qui sont épargnés d'avec celui des êtres qui constituent les victimes choisies par le destin (?) pour aller nourrir les fous, pour être les victimes d'Hiroshima, pour mourir du supplice de la croix...

Et dans cet enfer où les flammes sont étrangères au feu purificateur, (c'est pourquoi nous devons aller *plus haut que les flammes*), la poète met en relief les misères qui se succèdent sous notre regard presque indifférent, tant le quotidien

* Au sujet du livre de Louise Dupré, *Plus haut que les flammes* (Paris, Éditions Bruno Doucey, 2015. 106 p. ISBN : 78-2-36229-076,-3) qui avait paru à Montréal aux Éditions du Noroît en 2010 (ISBN : 978-2-89018-681-1), paru récemment en édition bilingue français-catalan, sous le titre *Més amunt que les flames* (Traduction de Lidia Anoll. Barcelona-Vic, Cafè Central / Eumo, "Jardins de Samarcanda", 81, 2016, 155 p. ISBN : 978-84-9766-580-3).

¹ « Dans un face-à-face complice avec le compositeur Nicolas Jobin, qui a créé une suite concertante pour *Plus haut que les flammes* (Le Noroît, 2010), l'auteure Louise Dupré lit son long poème en compagnie d'un chœur inspirant et inspiré. Des images vidéographiques de Jonas Luyckx plongent le spectateur dans l'univers des camps d'Auschwitz et de Birkenau, dans une mise en scène dépouillée.

Le chœur est composé des voix de: Évelyne de la Chenelière, comédienne, réalisatrice, dramaturge ; Annie Lafleur, poète; Martine Audet, poète; Catrine Godin, poète et Roland Lepage, comédien. Mise en scène par Simon Dumas. Co-production Louise Dupré et Rhizome, soutenue par le CALQ. Présentation du festival de la poésie de Montréal et du Théâtre Outremont » (<https://ca-es.facebook.com/events/574656419364414/>).

² Dorénavant, pour les citations se rapportant à l'édition de 2015, nous ne donnerons que le numéro de page.

s'acharne à nous fournir nombre de crimes atroces. Le regard lucide de Louise Dupré s'attarde auprès de toute chose, voit, remémore, dénonce, surtout, ceux qui ayant pu contribuer à éviter la souffrance de l'humanité n'ont rien fait pour améliorer son sort : les papes, complices de ce qui se passait dans les camps ; les enseignants religieux qui n'ont prêché qu'une doctrine basée sur le châtement, sur l'enfer... Les expériences personnelles s'entretiennent aux expériences collectives que le lecteur ressent comme autant de jalons rencontrés sur sa propre route.

Voici pourquoi j'ai dit, dans la quatrième de couverture de l'édition de ma traduction, que « malgré le sujet qui ouvre le poème et qui en est le fil conducteur – l'impact de la visite du camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau – Louise Dupré égrène un à un les aspects sordides, abominables, injustes auxquels est soumise l'humanité depuis que le monde est monde » (Dupré, 2016). Certes, « la Terre a connu / plus de désastres / que de bénédictions » (p. 18), mais, malheureusement, c'est souvent l'action de l'homme qui y a contribué le plus féroce : c'est révoltant, c'est honteux mais il faut bien l'admettre. Tant de souffrance, tant de malheur pourraient nous amener à un désenchantement profond et, de là, au désespoir, puis à l'annihilation. La vie, pourtant, ne se laisse pas faire si facilement : là où l'homme cède, la vie se lève : « la vie reprend / même sur des sols / inhabitables // la vie est la vie » (p. 14). La vie reprend, la vie poursuit son chemin comme si rien ne l'atteignait, comme si, programmée pour un devenir dont le but nous échappe, elle s'y acheminait pour de bon.

Responsables de ce devenir, nous voudrions avoir réponse à toutes les questions que la vie suscitera à nos enfants, connaître le but de la souffrance, la cause de la rage qui bouleverse le cœur de l'homme, le cœur de la terre... Comme les mères de ces enfants que l'on voit sur les photos de Birkenau « croquées juste avant l'arrachement » (p. 21), nous voudrions les protéger de l'inévitable. Et l'on se voit à raconter des histoires auxquelles on croyait ne plus croire, parce qu'elles nous semblent les seules à apporter un peu d'espoir, les seules à montrer le côté lumineux de l'existence, à témoigner de la pitié : « le matin est parfois cette bonté / des livres // où les princesses ouvrent les yeux / devant les berceaux / dérivant sur les fleuves » (p. 38). Raconter, « car il faut des mots / à mourir de plaisir // des mots pour les yeux / plus brillants qu'un matin de mer / mêlée au sable des châteaux // et des livres qui crachent / des dragons / aux flammes tranquilles » (p. 24). Des mots pour le rêve, des mots qui redonnent le courage de vivre, de croire à la bonté, à la joie.

C'est par le vouloir de cet « enfant près d'[elle] », qui incarne tous les enfants du monde, que la poète se revêt d'une force capable de transformer les visions épouvantables qui la hantent et la douleur qui la secoue en un chant à la volonté de vivre... C'est la vie se creusant obstinée, à travers l'enfant, une route vers l'inconnu et ce vouloir aveugle qui ne demande que la continuité de l'espèce qui amènent la poète à considérer la force qui est encore en elle : « peu importe ta fatigue // dans tes bras /

il y a l'enfant qui te regarde // et même sans bravoure / tu deviens une femme / de courage //une femme de fenêtres ouvertes // capable de déborder / le jour » (p. 105-106) pour donner à l'enfant la foi et la joie, lui frayer la voie du rêve qui seront autant d'échelles qui lui permettront d'aller plus haut que les flammes. Même si elle n'a pas de réponse à toutes ses questions, si elle connaît la fragilité de tout, cette « mendicante de bonheurs » est suffisamment lucide pour se rendre compte que la terre ne « veut retrouver [que] le cycle / des semailles / et des moissons // et l'eau humble / jetée sur les printemps // et les onctions en spirales / sur la tête des nouveau-nés » (p. 103). C'est pourquoi elle ne sera pas sourde à la prière de ce petit qui lui demande à danser, c'est pourquoi elle ne trahira pas « le monde minuscule / accroché à [son] cou // comme un mystère / qui [l'] implore / en riant // de continuer / à danser » (p. 106). Elle, qui a fait sienne toute la douleur du monde, n'ignore pas que la caresse d'un enfant « peut déjouer / ne serait-ce qu'un instant / le monde et sa douleur » (p. 67), un instant qui nous ferait croire « qu'il n'est pas trop tard / pour l'impossible » (p. 68).

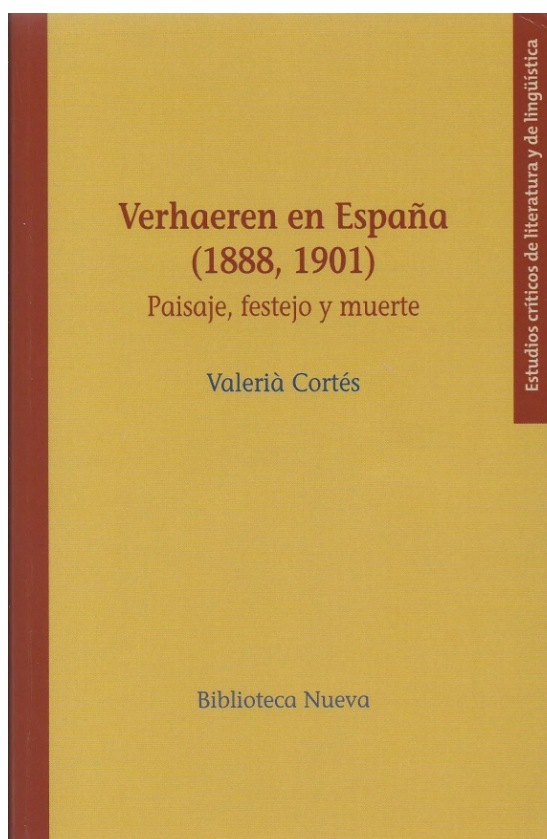
Le poème, structuré en quatre parties, cache, sous une apparence simple, aérée, une structure en spirale qui récupère mots et idées au fur et à mesure que le texte avance, de façon à obtenir cette sorte d'ascension qui, partant du désarroi, parvient au zénith de la joie de l'enfant. La simplicité du langage de cette conscience parlante n'est qu'un mirage : elle est, en réalité, un travail en filigrane, écrin parfait pour une analyse profonde du drame humain.

Observación, erudición y trabajo apasionado: una contribución al servicio de los estudiosos de Verhaeren *

Lidia Anoll

Universitat de Barcelona

lidiaanoll@yahoo.es



A un estudioso de la literatura le resulta verdaderamente sorprendente que alguien que no pertenece al ámbito de las letras –Valerià Cortés es catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona– decida emprender un trabajo como el que nos ocupa. Trabajo que, no cabe duda, hubieran tenido que llevar a cabo los estudiosos de la literatura belga hace ya mucho tiempo. Eso hubiera ahorrado la propagación de ciertos errores que Cortés desvela y subsana, con mucho acierto, a lo largo de su estudio. Porque, en realidad, de eso se trata, ese fue el objetivo esencial que le llevó a documentarse, a seguir paso a paso un itinerario que Verhaeren recorriera cuando su viaje a España y del que diera cuenta en sus cuatro artículos contenidos en “Notes sur l’Espagne”.

Es cierto, por otra parte, que hay aspectos que escapan a quienes se mueven en el ámbito de las letras, quizá por el hecho de barajar continuamente realidad y ficción, pero que sorprenden a un buen observador de lo cotidiano, más cuando el

* A propósito de la obra de Valerià Cortés, *Verhaeren en España (1888, 1901). Paisaje, festejo y muerte* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2016. 392 p. ISBN: 9788416938025).

observador es un hombre como Valerià Cortés, avezado a mirar atentamente, a medir, a cotejar, a observar una talla, un dibujo o la idoneidad del emplazamiento de una obra de arte. Su admiración por Verhaeren no surge de su obra, –eso vendrá más tarde– sino de la actitud, reflejada en el “Ritrato del poeta Verhaeren” de Van Ryselberghe, en la que, el adolescente que era entonces Cortés, observa a un “desconocido” entregado a la escritura, que parece no percatarse de lo que sucede a su alrededor. Esta observación, que pudiera parecer anodina, basta para que el nombre del autor permanezca latente en su mente y surja espontáneamente cuando, años después, alguien le pone en contacto con su obra. Ahora bien, el verdadero *déclencheur* llega con la lectura de *España negra* “en cuya autoría volvía a aparecer el nombre del poeta junto al del pintor Darío de Regoyos” (p. 20). Como buen lector, Cortés anota, subraya y, a medida que avanza, duda de las interpretaciones y las aseveraciones de Regoyos. Como sea que Regoyos dice apoyarse en los artículos escritos por Verhaeren en su primer viaje por España, Cortés se hace con los artículos y empieza a cotejar ambos textos, cotejo que le muestra la necesidad de “echar luz sobre este viaje y los artículos” (p. 20).

Con esa finalidad, empieza un periplo que culminará en el libro que aquí comentamos. El inmenso trabajo llevado a cabo se materializa en una información que desborda al investigador y que se resiste a ser estructurada según unos cánones establecidos, tanto como el investigador se resiste, quizá por desconocer las exigencias del mundo de las letras, a guardarla para un trabajo posterior. Después de unas palabras de agradecimiento y de una nota acerca de la no traducción de los topónimos que hallaremos a nuestro paso, se encuentra una pequeña introducción en la que se expone brevemente la renovación literaria y plástica a la cual se incorporó Verhaeren, y en la cual Cortés sitúa los textos publicados con motivo de la primera visita a España del poeta, entre los cuales se hallan los artículos “con el epígrafe *Impressions d’artiste*, publicados por el semanario *L’Art moderne* para el lector belga” (p. 19). Insiste, sobre todo, en el hecho clave de que Regoyos, que “nunca escribió acerca de sus otros viajes, glosó [aquellos artículos] para el público español de manera descriptiva, como la copia en su pintura, en un libro que los comentaristas han sobredimensionado en beneficio del pintor y menoscabo del poeta, por cuanto se ha convertido en el referente de lo escrito por el poeta acerca de España” (p. 21). Seguidamente, procede al análisis de los cuatro textos en los que “Verhaeren convierte lo percibido en imágenes de una verdad convincente y ocasional reflejo de las propias quimeras” (p. 22), análisis que viene precedido de otro que llevó a cabo al mismo tiempo: el del pliego de *Notes sur l’Espagne* o cuaderno de viaje: “índice fidedigno del dato fugaz entrevisto a cada paso, así como la fuente para abordar el seguimiento del viaje y verificar pasajes que se han tergiversado” (p. 22). Unas cien páginas de anexos a modo de ilustraciones “cumplen la función de complementar, clarificar y enriquecer el tema” (p. 22). Nada

desdeñable, la cantidad de bibliografía que ha barajado, testimonio no solo de su interés por el tema, sino de su inquietud intelectual y de su honestidad científica.

Es obvio que resulta imposible dar cuenta del contenido del trabajo, enorme y riguroso, llevado a cabo por Cortés y de sus múltiples hallazgos. Después de leer atentamente las más de doscientas páginas que comprende el estudio que constituye su objetivo inicial; después de seguir con creciente curiosidad las innumerables notas que surgen constantemente, ya sea para aclarar conceptos, subsanar errores, completar información, uno siente la necesidad de compartir, de invitar a sus semejantes a emprender el camino de Verhaeren siguiendo las huellas del profesor de Bellas Artes. Y es que su aportación, tanto por lo que respecta a la información como a la erudición, va mucho más allá de un simple cotejo. Cortés ha seguido, en más de una ocasión, los pasos que siguiera Verhaeren para constatar *in situ* aquello que le inquietaba, aquello que le parecía erróneo, comprobar si lo narrado y lo real coincidían en cada momento. Las numerosísimas notas que baraja dan fe de ello y hacen del libro una obra para estudiosos puesto que, a pesar del rigor, la veracidad y pulcritud que en ellas se respira, pueden resultar excesivas para el lector corriente.

“Observación, erudición y trabajo apasionado” son los términos que me ha sugerido el trabajo que aquí comento: la observación era imprescindible, la erudición es fruto de los años y de la firme voluntad del investigador; el trabajo apasionado ha sido el motor que ha movido todos los resortes, que no ha reparado en horas, en dedicación, en tenacidad. De todo ello puedo dar fe. Por eso nos encontramos ante un material que ha desbordado al investigador, material que se ha obstinado en facilitar al lector en forma de notas y que ha originado una primera parte muy poco ortodoxa, donde prevalecen las notas en detrimento del texto. Afortunadamente, el estudio de los cuatro artículos borra el efecto negativo citado: aquí texto y notas se equilibran adecuadamente y su contenido resulta muy interesante. El centenar de páginas recogidas en “Anexo”, excepto las que se refieren a la correspondencia, pudieran parecer al lector un tanto gratuitas sin la aclaración que Cortés da en su introducción (p. 23).

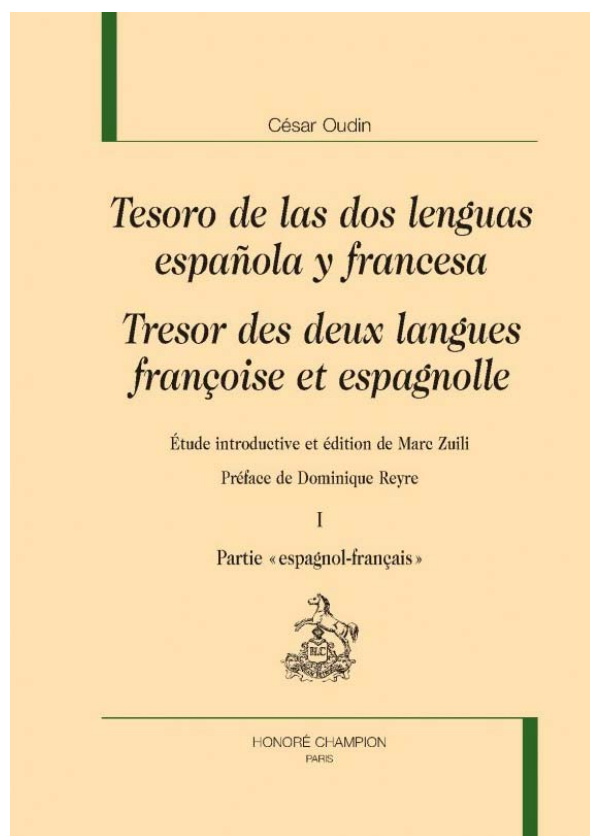
“Una contribución al servicio de los estudiosos de Verhaeren”, reza el título. Y lo es. Con sus pequeños defectos estructurales, pero con todo el rigor científico que la avala. Solo hay que seguir sus páginas para percatarse de ello. ¡Lástima que hazañas quijotescas como la que constituye este estudio no reciban el apoyo de las instituciones que debieran interesarse por ellas! ¡Hagámosle un lugar en nuestras bibliotecas! Lo merece.

Reedición del *Tesoro* de César Oudin*

Manuel Bruña Cuevas

Universidad de Sevilla

mbruna@us.es



Se ha producido recientemente, en 2016, la publicación de una de esas obras que sientan un hito para quienes dedican sus esfuerzos investigadores a la historia de la lexicografía francoespañola o bien a la historia de la enseñanza del español a los francófonos o del francés a los hispanohablantes, si bien tal publicación interesará igualmente a los historiadores en general de ambas lenguas, a los traductores e incluso a los bibliófilos. Nos referimos a la reedición íntegra, en dos volúmenes, del *Tesoro de las dos lenguas española y francesa / Tresor des deux langues française et espagnolle*, el famoso diccionario de César Oudin (h. 1560-1625).

Su editor es el profesor Marc Zuili (Université de Versailles

Saint-Quentin-en-Yvelines), autor también del amplísimo estudio introductorio que precede, en el volumen I (pp. 9-254), al facsímil de la primera parte, español-francés, del *Tesoro*. A la reproducción de la segunda parte, francés-español, viene reservado el

* A propósito de la obra de César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa / Tresor des deux langues française et espagnolle*. Estudio introductorio y edición de Marc Zuili (París, Honoré Champion, « Dictionnaires & références » 34, 2 volúmenes, 816 + 480 p. ISBN: 978-2-7453-2887-8).

volumen II de esta reedición. El conjunto comprende así 1.296 páginas, lo que de por sí indica, por un lado, la notable labor llevada a cabo por M. Zuili y, por otro, la apuesta editorial realizada por Jean Pruvost, director editorial de Honoré Champion, en cuya colección “Dictionnaires & références” ha aparecido la reedición que nos ocupa y el amplio estudio que la antecede. Es un esfuerzo editorial digno de reconocimiento por todos aquellos que solemos consultar las obras antiguas y, más concretamente, el *Tesoro* de Oudin. La editorial hubiera podido arredrarse ante el hecho de que sea posible encontrar las diversas ediciones de la obra en Internet, temiendo así no poder dar salida a la reedición de M. Zuili. Por fortuna, no ha sido el caso, lo que nos permitirá la consulta del *Tesoro* en una excelente reproducción facsímil, provista de un aparato crítico y exenta, por su pulcritud, de los defectos que aquejan muy a menudo a esas otras reproducciones a que nos hemos referido (páginas truncadas o mal escaneadas, pasajes ilegibles por manchas o rotos, texto poco claro sobre un fondo amarillento...).

El *Tesoro de las dos lenguas española y francesa* fue el principal diccionario bilingüe español-francés y francés-español del XVII; de hecho, la obra ocupa enteramente ese siglo gracias a las ocho ediciones de que fue objeto entre 1607 y 1675. Tal presencia da ya sobrada idea del éxito que alcanzó en su época, si bien habría que añadir que, desde una perspectiva actual, el *Tesoro* destaca también, aparte de por sus valores intrínsecos, al menos por dos razones más. La primera de estas es la de que, para componerla, su autor aprovechó no solo los materiales de los dos diccionarios francoespañoles anteriores al suyo –el *Recueil* (1599) de H. Hornkens y el *Diccionario muy copioso* (1604) de J. Pallet–, sino también los de la mayor parte del resto de la producción lexicográfica con el español o con el francés que tuvo a su alcance. La segunda razón es que el *Tesoro* fue la obra de partida para la confección de otros diccionarios bilingües o trilingües de los siglos XVII y XVIII, ejerciendo asimismo una notable influencia en la lexicografía monolingüe española o francesa de esos mismos siglos.

Fue precisamente por estos méritos por los que el *Tesoro* ya mereció ser objeto de una primera reedición moderna: Bernard Pottier publicó en 1968 (París, Ediciones Hispanoamericanas) la parte español-francés de la obra según la edición de Lyon de 1675. Lo mismo ha impulsado a M. Zuili a reeditar el diccionario casi cincuenta años después de que lo hiciera B. Pottier, una vez que la edición de este último ya no está accesible en el mercado. Solo que, como el propio M. Zuili declara, su edición tiene unas evidentes diferencias y ventajas con respecto a la de 1968. En primer lugar, la edición de 2016 recoge las dos partes del *Tesoro* al completo, y no solo su parte español-francés como fue el caso de la de B. Pottier. En segundo lugar, mientras que la edición de 1968 solo iba precedida de una breve presentación de dos páginas y media, M. Zuili acompaña la suya de todo un tratado preliminar: su “Étude intro-

ductive”, a la que ya nos hemos referimos y sobre la que volveremos más adelante. Por último, la edición del XVII elegida por M. Zuili para su reedición no es la misma que la escogida por B. Pottier, sino la que apareció en Bruselas, impresa por Jan Mommaert, en 1660; esto, añadimos nosotros, tiene para los investigadores que aún puedan acceder a la reedición de B. Pottier el atractivo añadido de que dispondrán así de reediciones modernas de dos de las ediciones del siglo XVII.

Ni que decir tiene que la elección de esa edición de 1660 no ha sido casual. En ese año, de hecho, aparecieron dos ediciones, una en París, llevada a cabo por un nutrido consorcio de impresores, y otra en Bruselas. Ambas se basan en la edición parisina de 1645, ampliamente remodelada y puesta al día, tras la muerte de César Oudin en 1625, por su hijo Antoine Oudin; pero la calidad de la de Bruselas de 1660 supera con mucho a la de París de igual fecha, como también a la de Lyon de 1675. La de Bruselas (1660), efectivamente, no solo incorpora entradas nuevas y un suplemento geográfico, sino que, por primera vez, incluye la marca de género de los sustantivos, siendo además, en lo tipográfico, mucho más cuidada que la parisina de igual fecha al regularizar el empleo de las mayúsculas y mostrar ya el rasgo de modernidad consistente en sustituir –otra destacada primicia en la historia del *Tesoro*– la letra *u* con valor consonántico por la *v*.

Ciertamente, M. Zuili se ha dado cuenta de un aspecto que podría jugar en favor de la edición parisina de 1660, un aspecto que hasta ahora había pasado desapercibido para los investigadores y que, por eso mismo, queremos destacar. M. Zuili ha descubierto que no todos los ejemplares de la edición de 1645 incluyen, al final de la parte español-francés, un apéndice, debido a Antoine Oudin, con unas 1200 entradas suplementarias para la parte español-francés y más de 350 para la parte inversa. Titulado “Augmentations et corrections pour le corps du livre”, M. Zuili avanza algunas probables explicaciones para el hecho de que solo algunos ejemplares de 1645 lo contengan, demostrando cabalmente que el ejemplar de ese año del que partió la edición de Bruselas de 1660 no era de los que incluían el apéndice, ya que sus materiales no se reflejan en ella. Tal no es el caso, en cambio, de las impresiones parisinas de la obra realizadas en 1660, que recogen parcialmente en su lematización ese anejo de 1645. Pese a lo cual, M. Zuili ha escogido, por su mayor calidad, la edición de Bruselas de 1660 como base de su reedición, compensando la total ausencia en ella de las “Augmentations” de 1645 mediante su transcripción íntegra en uno de los apéndices documentales (pp. 197-222) con que se cierra su estudio preliminar. Logra así M. Zuili ofrecernos la edición más cuidada del *Tesoro* con el complemento de todos los contenidos del suplemento de 1645, lo que, como hemos dicho, ni siquiera consiguieron, pese a haberlo manejado, los impresores parisinos de 1660.

El estudio preliminar debido a M. Zuili merece atención por sí mismo, por más que sea inseparable del conjunto que aquí nos ocupa. Como hemos dicho, es

muy extenso (pp. 9-254 del volumen I). Tras una introducción, su primer capítulo está dedicado a contextualizar la producción de C. Oudin. Comienza así el capítulo por la biografía de ese gran polígrafo –que también fue secretario-intérprete de dos reyes de Francia, Enrique IV y Luis XIII–, desvelándonos M. Zuili algunos aspectos de su vida, hasta ahora desconocidos, gracias al aporte de nuevos datos extraídos de las Archives nationales de Francia. Continúa este mismo capítulo por la inserción de la producción de C. Oudin en el ambiente de las relaciones francoespañolas desde finales del XVI (con una influencia patente tanto en su gramática como en algunas de las reediciones del *Tesoro*, concretamente en las de 1616 y 1660), así como en el contexto de la afición francesa a lo español a lo largo del siglo XVI (traducción de la *Celestina*, por ejemplo, pero el autor aporta otros muchos casos) y del siglo XVII. Esto último llevó aparejado, como muestra M. Zuili en los posteriores apartados de este primer capítulo, un gran desarrollo de la enseñanza del español en Francia durante el XVII, con la consiguiente multiplicación de las obras didácticas compuestas para tal fin, entre las cuales las de C. Oudin ocupan un lugar preeminente, y una rivalidad entre sus autores por hacerse con el mercado; a este respecto, no deja de ocuparse extensamente M. Zuili de la agria polémica en que se enzarzaron A. de Salazar y C. Oudin.

El capítulo II de esta “Étude introductive” es un detallado análisis de las obras que, aparte del *Tesoro*, publicó el prolífico C. Oudin. Entre ellas están su gramática del español, sus diálogos bilingües español-francés y su recopilación de refranes castellanos traducidos al francés, así como un conjunto de obras ficcionales ajenas, con cuya edición también perseguía objetivos pedagógicos. En efecto, M. Zuili es pionero en resaltar el carácter didáctico que C. Oudin atribuía a sus publicaciones de obras de ficción, concretamente a sus ediciones de obras literarias en versión bilingüe (texto original francés acompañado de una versión castellana debida a C. Oudin), a sus reediciones en Francia y en castellano de obras españolas (entre ellas, *El curioso impertinente* y *La Galatea*, de Cervantes), a sus publicaciones monolingües en español de obras francesas o a sus publicaciones monolingües en francés de obras originalmente en castellano, tales como su traducción de la primera parte del *Quijote*, la primera realizada en Francia (1614), poco después de la aparición del original en España (1605). Por afán de exhaustividad, M. Zuili analiza también en este capítulo la descartada identidad entre Jean Pissevin y César Oudin, ocupándose asimismo de un texto de este último descubierto y transcrito por el propio M. Zuili hace unos años: uno de los preliminares del *Desengaño de cortesanos / Le désabus des courtisans*, de Alonso de Barros. Se completa este análisis de la producción de C. Oudin con una obra que, aunque igualmente didáctica, es ajena al ámbito español; se trata de su gramática del italiano, también de gran éxito y, por ende, como sus demás libros, con numerosas reediciones. Para cada una de estas obras, M. Zuili hace un notable esfuerzo por reseñar las diversas ediciones que conocieron, sus características tipográficas,

las bibliotecas en que pueden hallarse hoy día –con sus signaturas–, sus fuentes, su “descendencia”... Aún más; en el caso de los diálogos o de los refranes, sus comentarios cobran la identidad de verdaderos artículos, dado que atiende a la tradición discursiva en que se insertan, a sus contenidos temáticos, su riqueza léxica y paremiológica, a la evaluación de la calidad de las traducciones propuestas tanto por César como, después, por A. Oudin...

El tercer y último capítulo del estudio introductorio está dedicado íntegramente al *Tesoro*, cumbre del proyecto didáctico global de C. Oudin. M. Zuili hace un minucioso examen de las características propias de cada edición del diccionario desde la primera de 1607, consigna gran número de las bibliotecas que custodian esas ediciones, analiza las diferencias que presentaba cada una con respecto a la precedente, incidiendo asimismo, como ya hemos explicado anteriormente, en las aportaciones de A. Oudin (edición de 1645) y también en las del editor bruselense J. Mommaert (edición de 1660) o en las de los impresores de Lyon (edición de 1675). El panorama presentado para el conjunto de estas ediciones es así muy completo, máxime si se tiene en cuenta que viene coronado con un repaso de las fuentes que sirvieron de base para las ediciones de 1607 y 1616 (obras lexicográficas de E. A. de Nebrija, C. de las Casas, H. Hornkens, J. Pallet, C. de Chaves, S. de Covarrubias, G. Vittori) y de las obras que tomaron el *Tesoro* como fuente de inspiración. Entre estas últimas, dedica especial atención al diccionario trilingüe de G. Vittori, ya que, a su vez, también fue fuente de la edición de 1616 del *Tesoro* de C. Oudin, pero no por ello desatiende las otras (diccionarios de L. Franciosini, C. J. Trognésius, A. de la Porte, N. Mez de Braidenbach, F. Sobrino e incluso E. de Terreros). Unos esclarecedores cuadros resumen lo relativo a filiaciones (o *stemma*) entre las propias reediciones del *Tesoro* (p. 142) o entre estas y sus fuentes y derivaciones (p. 162).

Es muy aconsejable leer las conclusiones del autor para captar en síntesis las novedades que, si bien ya anunciadas en trabajo suyos anteriores, este estudio introductorio nos brinda. Un estudio que, además, viene completado con un conjunto de nueve anejos documentales (pp. 167-222). Los ocho primeros contienen una esmerada transcripción de los textos liminares de cada edición del *Tesoro* (dedicatorias, avisos al lector y privilegios), reunidos así, por primera vez, con vistas a una consulta cómoda y confrontada, así como por la valiosa información que aportan, tanto lingüística como sobre la historia de la obra. Al relevante noveno anejo ya nos hemos referido anteriormente: es la transcripción de las “Augmentations” de 1645. Un índice onomástico, otro de obras citadas y una extensa bibliografía cierran el estudio preliminar de M. Zuili, a partir de ahora imprescindible no solo para cualquier acercamiento al *Tesoro*, sino también para lo que atañe al resto de la producción de C. Oudin, a su biografía y al entorno en que desempeñó su actividad didáctica.

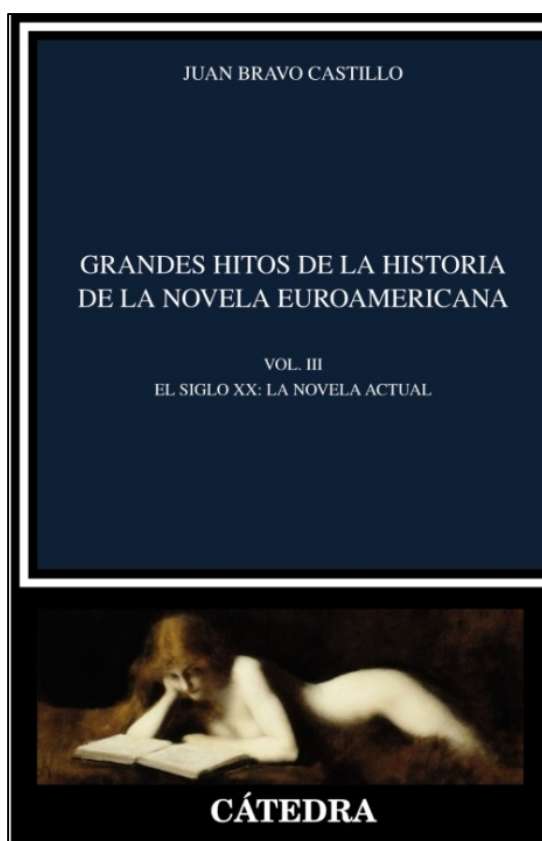
Como decíamos al principio, el estudio introductorio de M. Zuili y su edición facsímil del *Tesoro* de Oudin constituyen un acontecimiento raro en el panorama de la investigación sobre la historia de la lexicografía francoespañola y, de modo más general, en el campo de los estudios sobre las relaciones históricas entre el francés y el español. Solo nos resta, pues, recomendar vivamente la consulta de esta publicación a quienes se interesen por tales ámbitos del saber; pueden estar seguros de que tal consulta no defraudará sus expectativas.

Una obra total: la historia de la novela*

José Manuel Correoso Rodenas

Universidad de Castilla-La Mancha

JoseManuel.Correoso@uclm.es



¿Qué duda cabe que la novela se ha convertido en el rey de los géneros literarios, en especial a partir del Realismo decimonónico? El pasado mes de noviembre de 2016, el profesor Juan Bravo Castillo culminaba un viaje comenzado veinte años atrás con la publicación del tercer volumen de su obra *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana* (Madrid, Cátedra), dedicado este al siglo XX, en el que figuras tan trascendentes para la historia de la literatura como Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner o Franz Kafka son analizadas. Remontándonos en el tiempo, los dos primeros volúmenes de esta trilogía se centraban en la tradición novelística occidental desde la picaresca hasta los grandes maestros del siglo XIX, pasando por nombres tan relevantes como los de Miguel de Cervantes, Goethe, el marqués de Sade, Honoré de Balzac, Stendhal, Flaubert, Galdós o Zola, entre otros. También figuraban capítulos consagrados a movimientos literarios específicos,

* A propósito de la obra de Juan Bravo Castillo, *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. III. El siglo XX: la novela actual* (Madrid, Cátedra, 2016, 1421 p., ISBN: 978-84-376-3602-3.

como la ya mencionada novela picaresca, la novela gótica, o, ya en este último volumen, la novela existencialista o el *nouveau roman*.

En las más de mil cuatrocientas páginas que componen este tercer volumen, el profesor Bravo Castillo ha incluido a autores clave del siglo XX como André Gide, Joseph Conrad, los citados Proust, Joyce y Faulkner, los miembros de la *Generación perdida*, Virginia Woolf, Céline, Thomas Mann, Lampedusa o los españoles Pío Baroja y Camilo José Cela. Nombres que, junto con los pertenecientes a la corriente existencialista o el *nouveau roman*, permiten recrear un friso perfecto del devenir del género novelístico euroamericano durante el último siglo. La lectura de los diferentes capítulos de que consta el volumen permitirá sin duda al lector apreciar no solo cómo la novela ha culminado su largo proceso de coronación como género por excelencia, sino también comprobar su evolución formal, mayor sin duda que la sufrida en los dos siglos anteriores. La variedad y profundidad de los análisis en cada una de las secciones de que consta el volumen, son fruto de una meticulosa labor investigadora y analítica; no en vano esta obra es la culminación de un vasto proyecto narratológico iniciado en la década de 1990, cuyo objetivo esencial era estudiar la novela euroamericana como un todo, sin compartimentos estancos, de la misma forma que se hace con la filosofía y el arte.

Este volumen, sin embargo, no solo incluye a autores mundialmente reconocidos como Proust, Joyce o Virginia Woolf; antes bien, el autor, en un gesto arriesgado, apuesta por nombres menos conocidos, pero que, en su opinión, atesoran los suficientes méritos como para figurar en este panteón literario, cual es el caso de Louis-Ferdinand Céline o Albert Cohen, quienes, con su *Voyage au bout de la nuit* y su correspondiente saga, y con *Belle du Seigneur*, respectivamente, constituyen excelentes ejemplos del punto que alcanzó la narrativa francesa en el siglo XX. Nunca el lenguaje oral de estirpe rabelesiana había alcanzado tales cotas como en la denigrada obra de Céline (denigrada por razones alejadas de lo estrictamente literario); de la misma forma que nunca un escritor, como es el caso de Albert Cohen, había llevado tan lejos el análisis de los procesos mentales internos a la manera de James Joyce. Y, sin embargo, rara vez estos dos nombres solían figurar como cimas destacadas en la mayoría de historias de la novela que circulan de forma general. Ahí es donde, en nuestra opinión, radica la labor, casi de rescate, del profesor Bravo, equiparando esos nombres a los de Ernest Hemingway, Joseph Conrad y Camilo José Cela.

El resto de autores franceses incluidos en este amplio friso (algunos ya mencionados) son André Gide, Marcel Proust y los autores pertenecientes a la novela existencialista (Camus, Sartre y Simone de Beauvoir) y al *nouveau roman* (Alain-Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, Marguerite Duras, Samuel Beckett, etc.). Con respecto al primero de ellos, André Gide (pp. 167-204), más allá del hecho de ser el primer premio Nobel incluido en *Grandes Hitos*, lo que el profesor Bravo Castillo destaca por encima de todo es su constante obsesión por construir lo

que, en su opinión, constituía la esencia de la “novela pura”, objetivo que está a punto de alcanzar en *Les faux-monnayeurs*. Para el profesor Bravo, por lo demás, “la literatura francesa ofrece pocos ejemplos de escritores cuya vida y obra estén tan inextricablemente imbricadas como en el caso de André Gide” (p. 167). Títulos como *L’Immoraliste*, *La Symphonie pastorale*, *La porte étroite* o *Le Prométhée mal enchaîné*, entre otros, son altamente denotativos de sus profundas crisis morales. También se adentra el profesor Bravo en la problemática vital del autor, poniendo de manifiesto la novedad que constituye esa valiente confesión autobiográfica que, bajo el título de *Si le grain ne meurt*, abrirá nuevos caminos a autores como al español Juan Goytisolo.

Con Marcel Proust, el profesor Bravo Castillo inicia un recorrido por todos esos grandes nombres de la novelística del siglo XX que, injustamente, y por muy diversos motivos, no se hicieron acreedores al Premio Nobel, cual es el caso, además del suyo, de los de James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Dos Passos o el mismo Scott Fitzgerald. El capítulo consagrado a Proust es fundamental, ya que el autor lo aborda no solo como al gran renovador del género que en efecto fue, sino también como culminación de la gran corriente, típicamente francesa, de introspección psicológica; corriente iniciada por Madame de La Fayette (figura analizada en el primer volumen) y que, a través de Jean-Jacques Rousseau, Stendhal (analizados respectivamente en el primer y segundo volumen) y la novela romántica en primera persona, alcanza su plenitud en *À la recherche du temps perdu*:

En este aspecto, Proust –escribe el autor– se sitúa en la estela de los grandes moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII, a la vez que viene a coronar toda una evolución de la novela desde *La Princesa de Clèves*. Esta obra es igualmente factor de ruptura en el seno mismo del género que magnifica, al tiempo que introduce una sutil pero definitiva subversión. Como Baudelaire, como Stendhal, Proust se sitúa en la encrucijada de varios caminos. Desenlace extremo de una tradición, heredero, visto bajo ese prisma, de Balzac, Proust abre nuevas vías a la novela y pone fin a las antiguas convenciones (p. 205).

Nos quedan por analizar los dos capítulos que el profesor Bravo consagra a los dos grandes movimientos que dinamizaron la literatura francesa durante la Segunda Guerra Mundial, y poco después, durante las décadas siguientes: el movimiento existencialista y el *nouveau roman*. El existencialismo (pp. 1001-1097), de la mano de Sartre y Camus, sin olvidarnos de Simone de Beauvoir, hace realidad el postulado nietzscheano de “hacer filosofía de la literatura”. Estos autores se convierten en auténticos faros –como ya lo fuera tiempo atrás Víctor Hugo– del mundo en un momento de tremenda zozobra como fue la Segunda Guerra Mundial, cuando todo, y especialmente los valores humanistas, parecían haber tocado fondo, en especial después de la revelación de los campos de exterminio y de las bombas atómicas de Hiroshima y

Nagasaki, por no hablar de la devastación de Europa. La filosofía y la literatura existencialistas mostraron al ser humano la cruda realidad: la esencia del hombre no lleva al progreso; la esencia del hombre es simplemente su existencia. El profesor Bravo, gran conocedor de este movimiento, como sus ediciones y monografías sobre Sartre los atestiguan², muestra lo esencial de un movimiento contrario a las esencias, aquello que hace que el existencialismo perdure y siga siendo necesario: “hechos de anticonformismo y provocación” (p. 1001). Mas no por ello olvida su labor de crítico literario analizando minuciosamente el lugar que novelas como *La nausée*, *L'Étranger*, *La Peste* o *Les chemins de la liberté* ocupan en la literatura de su tiempo:

Vista desde el marco global de la novela francesa del siglo XX, la novela existencialista ideada por Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir y determinados epígonos (Colette Audry, Raymond Guérin, etc.), tomaba el relevo, en el panorama literario francés, de las novelas de condición humana que durante más de una década había ocupado el panorama literario francés. Nos referimos a la generación de Montherlant, Malraux, Bernanos, Aragon, Céline y Saint-Exupéry, calificada por Michel Raymond de “romántica” (pp. 1001-1002).

Por su parte, el *nouveau roman* (pp. 1223-1289) supuso la culminación de la tarea iniciada por James Joyce, William Faulkner y Virginia Woolf en la primera mitad del siglo: la renovación total y absoluta de la novela, llegando hasta la última Tule de la innovación formal. Cuestionando los postulados de André Breton y Paul Valéry –enemigos declarados de la novela–, autores como Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon (Premio Nobel en 1985), Jean Ricardou, Marguerite Duras, etc., llevan a cabo la ímproba labor de cuestionar todo el andamiaje en que tradicionalmente se apoyaba el género:

Hacia 1950, el mundo intelectual empezó a ser objeto de profundas mutaciones. La supervivencia de los modelos éticos y estéticos de los años treinta tocaba a su fin. Una nueva era cultural comenzó a inspirarse en las ciencias humanas cuya irrupción, marginal desde principios de siglo, adquirió de pronto una fuerza notable. La lingüística, el psicoanálisis y la fenomenología dejaron de ser ciencias desconocidas. Hasta la propia novela que, desde principios de siglo, había luchado con éxito para salir del impase en que la había introducido el Naturalismo, y que, merced a obras como las de Marcel Proust, André Gide, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka o William Faulkner, había hallado nuevos caminos, de repente, en Francia, empezó a ser puesta en cuestión, como si hubiera querido

² Sirva de ejemplo su monografía *Jean-Paul Sartre* (Madrid, Síntesis, 2014).

dar la razón a esos grandes detractores del género que fueron Paul Valéry y André Breton (p. 1223).

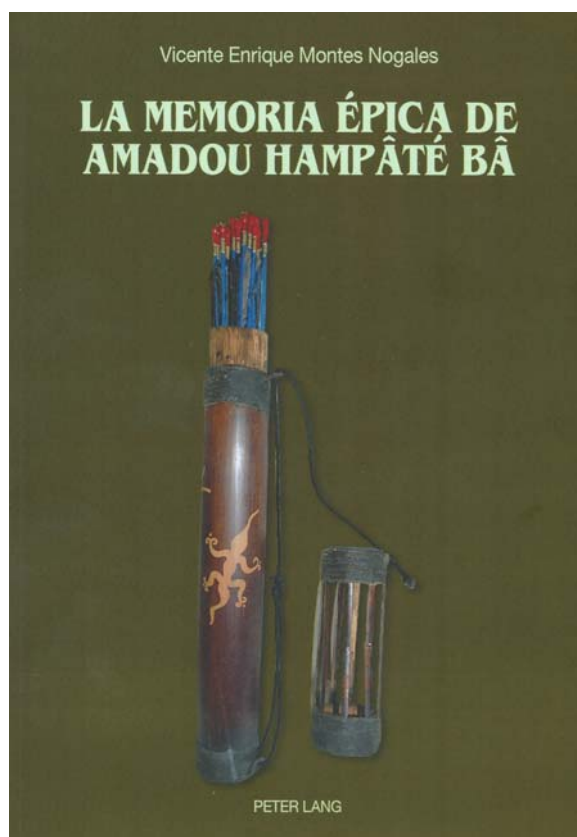
Se cerraba así, con este cuestionamiento e intento de deicidio, el proceso iniciado, en las postrimerías del Renacimiento, por un hidalgo manchego de mente perturbada y un huérfano salmantino llamado Lázaro de Tormes. Y concluía así también, con este canto al “¿y ahora qué?”, el viaje iniciado como Ulises por el profesor Bravo hace más de dos décadas, por los procelosos dominios del género novela. Una aventura que sin duda merecía la pena.

Amadou Hampâté Bâ:
de la epopeya africana a *L'étrange destin de Wangrin**

Inmaculada Díaz Narbona

Universidad de Cádiz

inmaculada.diaz@uca.es



Ya es una realidad que en el Estado español se va abriendo un espacio en el interés global por las literaturas y culturas africanas. Aunque tarde, actualmente no se puede hablar de un desconocimiento generalizado de las literaturas que escritas en las lenguas de la colonización llegan a nuestras librerías. Los géneros más accesibles, la novela, la poesía y el ensayo, en menor medida, son objeto de lectura y, lo que también es importante, de estudio.

Sin embargo, hay géneros que por su confluencia (equivoca, a veces) con otros propios, quedan relegados al campo de los eruditos. Este es el caso de la epopeya africana. Es difícil acercarse a ella, es difícil no caer en la tentación de equipararla a la epopeya europea, pero sobre todo

es difícil dejarse impregnar por el mundo de la Palabra africana, su valor y su función.

* A propósito de la obra de Vicente Enrique Montes Nogales, *La memoria épica de Amadou Hampâté Bâ* (Berna, Peter Lang. 2015. 251 p., ISBN: 978-3-03 43-1593-7).

La existencia de epopeyas en África ha sido origen de debate, pero ante la contundencia de los argumentos de rigurosos investigadores y la evidente pertenencia a este género de los numerosos textos orales transcritos y consignados, la crítica reconoció el protagonismo de esta categoría en las literaturas orales de ese continente. A pesar de que destacan evidentes similitudes con relación a las epopeyas europeas, también se observan diferencias importantes, que les proporcionan una identidad llamativa y atrayente.

Entre semejanzas y diferencias, Vicente E. Montes Nogales se adentra en este difícil mundo a través de la obra del tradicionalista y erudito maliense Amadou Hampâté Bâ (1901-1991), *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain* (1973). Esta es la única novela de un escritor, un estudioso que dedicó su vida a recuperar y evitar la pérdida de géneros tradicionales, orales. A él le debemos la frase: "En África, cuando un viejo muere es como si una biblioteca ardiese", que resume su interés.

Gran defensor de la tradición africana, Hampâté Bâ se interesa desde muy pronto por las historias narradas por los *griots* y otros tradicionalistas, pero da prueba de una especial atracción hacia los relatos épicos, recitados en ocasiones particulares. Montes Nogales asegura que recuperando las voces de los bardos fulani y bambara, Hampâté Bâ imprime el sello de la oralidad en cada una de las aventuras de Wangrin, el protagonista de la novela, un pícaro intérprete africano que posee muchas de las principales cualidades de los héroes épicos que se enfrentan en la sabana a tenaces adversarios. Para ello, aborda la novela de este protector de las costumbres oesteafricanas desde una perspectiva literaria, sociológica y antropológica, examinando la función de la mujer, el sincretismo religioso originado por la conciliación de animismo e Islam, y la magia, elemento esencial de lo maravilloso, no solo en las epopeyas de África occidental sino también en las sociedades de ese vasto territorio.

La memoria épica de Amadou Hampâté Bâ incluye un corpus de epopeyas que permite dar a conocer al lector las extraordinarias hazañas de Soundjata Keïta, el valiente monarca que fundó el imperio mandinga en el siglo XIII, el coraje de Samba Guéladio, el fervor religioso de El Hadj Omar Tall y el elevado concepto del honor de Ham-Bodédio. Proporciona, asimismo, explicaciones esenciales acerca de las principales características de los relatos épicos, las peculiares condiciones de su emisión y de sus difusores, los *griots*. Montes Nogales afirma que el sabio maliense, que había reivindicado en la UNESCO el respeto y la protección de las culturas africanas, se inspira en los héroes épicos para describir la contradictoria personalidad de Wangrin, así como para narrar sus enfrentamientos contra sus rivales. La adversidad, que pone fin a la suerte favorable de Wangrin y que termina con su hacienda, vincula de nuevo, según el autor de esta monografía, el pícaro intérprete a los guerreros y príncipes épicos, pues obnubilados por los efluvios del alcohol y los encantos de astutas jóvenes, o

vencidos por la magia superior de sus enemigos conocen el amargo sabor de la derrota.

Estamos ante un libro excepcional en nuestro ámbito. Los argumentos de Vicente Montes van más allá de la obra mencionada. Como el título del libro anuncia, pone a disposición del lector numerosos ejemplos de las epopeyas oesteafricanas, pero también se adentra en otros géneros literarios, como el mito, la crónica y el cuento, facilita explicaciones acerca de la organización de las sociedades tradicionales, las hermandades religiosas, los ritos mágicos, las ofrendas y los sacrificios animistas, la penetración del Islam, la historia colonial, el estatuto de la mujer en las sociedades precoloniales, demostrando la profundidad y el rigor de su estudio.

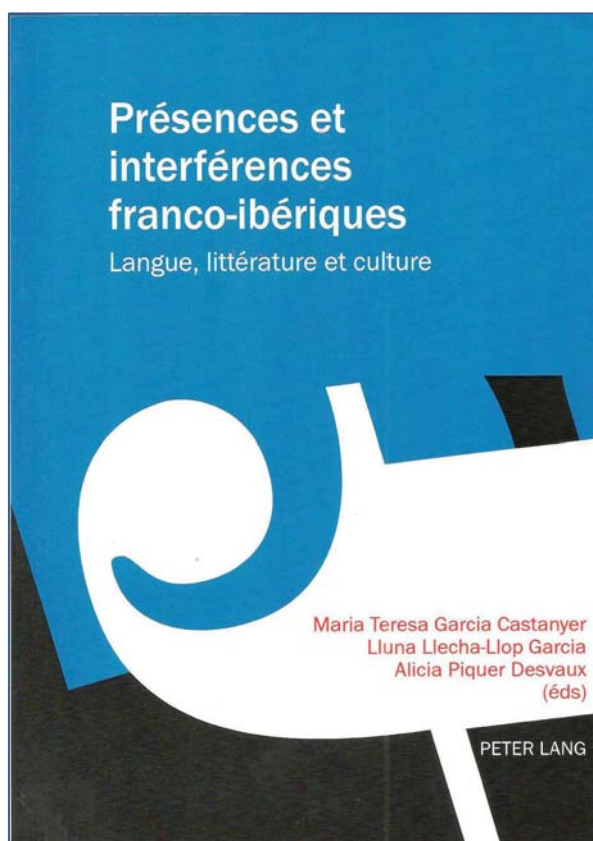
Este investigador pretende así dar a conocer una de las más preciadas obras literarias del continente vecino y despertar el interés del lector de lengua española por las epopeyas subsaharianas, género literario que corre gran riesgo de desaparecer en su forma oral como consecuencia de la modernidad que combate la tradición africana.

Vicente E. Montes Nogales presenta un trabajo excelente por la dificultad y amplitud de elementos tratados, y con una documentación que abrirá puertas no sólo al gusto y el conocimiento de esta literatura en el ámbito hispanoparlante, sino también a deseables futuros estudios.

Más allá de las fronteras: relaciones culturales entre Francia y la Península ibérica *

M. Carme Figuerola Cabrol

Universitat de Lleida
cfiguerola@filcef.udl.cat



Desde que se forjara el ideal de cosmopolitismo acuñado por la filosofía antigua hasta el actual concepto de globalización, Occidente ha recorrido un largo trecho en el que la interdependencia entre pueblos ha experimentado intensidades distintas. La obra que aquí se presenta se refiere, como su título indica, a los lazos que históricamente han unido a las naciones de ambos lados de los Pirineos en su sentido más amplio. Muestra cómo a menudo la identidad, junto a los valores que la componen, trasciende las fronteras, unas líneas rígidas con frecuencia establecidas según directrices políticas y no siempre acordes con la idiosincrasia de los pueblos.

* A propósito de la obra editada por Maria Teresa García Castanyer, Lluna Llecha-Llop Garcia y Alicia Piquer Desvaux, *Présences et interférences franco-ibériques. Langue, littérature et culture* (Bern, Peter Lang, 2016, 486 p. ISBN: 9783034324472).

La primera parte de las tres que configuran el presente volumen brinda al lector un viaje imaginario desde Portugal a Rumanía, pasando por España, atendiendo a las manifestaciones de la lengua francesa y su didáctica. José Domingues de Almeida analiza la compleja evolución del francés como lengua extranjera en territorio luso: se autoriza de una óptica histórica para mostrar cómo partiendo de una posición enteramente francófila, propiciada en la modernidad por la influencia de artes como el cine, el teatro o la literatura, su país ha acabado por ceder a la influencia de otros idiomas como el castellano. En cambio, la valoración favorable del multilingüismo alcanza sus efectos positivos en Rumanía, a juzgar por los argumentos de Dulau y Opris. Ambas investigadoras presentan las líneas básicas adoptadas para el desarrollo de un manual destinado a estudiantes universitarios en la materia de francés para usos específicos. Para ellas partir de una lengua neo-latina como la suya supone una ventaja que favorece, sin lugar a dudas, el aprendizaje de la lengua francesa a la par que contribuye a impulsar el interés del estudiantado por la misma. Aunque sin el optimismo de estas últimas, Beatriz Coca constata un repunte de la lengua francesa en Valladolid gracias a los nuevos currículos establecidos por la enseñanza bilingüe. Un tipo de enseñanza que en las dos últimas décadas ha pasado de ser privilegio de centros privados para alcanzar también centros públicos y concertados vallisoletanos y cuya implementación comprende, claro está, todos los niveles educativos puesto que la formación de formadores se revela asimismo fundamental. En este sentido se orientan las tesis de Inmaculada Tamarit cuando señala el reto al que se enfrentan en la actualidad numerosos filólogos: impartir docencia de francés lengua específica en grados mayormente de carácter técnico implica, además de una especialización de los materiales a menudo inexistentes, un debate interno sobre si privilegiar la vertiente aplicada de la lengua o, por el contrario, favorecer las habilidades comunicativas necesarias para desenvolverse con éxito en un entorno profesional competitivo. Queda lejos, por tanto, la época que trata M^a Inmaculada Rius. Describe ella, a partir de un punto de vista histórico, el impulso y la repercusión del establecimiento de congregaciones religiosas como las Hermanas del Niño Jesús en Barcelona. Su labor de difusión de la cultura francesa desde que se instalaran en 1860 perdura hasta nuestros días a pesar de los vericuetos a los que la historia las ha abocado.

Mientras que ese primer apartado permite adivinar un balance de luces y sombras por lo que a la suerte de la lengua francesa en el ámbito ibérico se refiere, la segunda parte afirma con rotundidad los sólidos lazos que en el pasado han logrado trascender fronteras. Capin y Revol se centran en la atracción que desde la Antigüedad ha ejercido el personaje de Merlín. Sin entrar a fondo en las variantes literarias del mismo, analizan el entramado de textos que han vehiculado la tradición en torno a dicha figura. Efectúan para ello un detenido estudio de manuscritos cuyos aspectos lingüísticos más destacables remarcan. En cambio, García Bascuñana, si bien parte de una figura tan central en el medievo como es Charles d'Orléans, opta por hacer partí-

cipe al lector de los motivos que lo convirtieron en materia literaria interesante a los ojos de escritores modernos. En concreto se detiene en el estudio del inglés Robert Louis Stevenson y la holandesa Hella Haasse, el primero en tanto que autor de una biografía del poeta francés y la segunda en calidad de novelista que construye una trama sobre el príncipe-poeta, con lo cual demuestra el interés que dicho personaje histórico sigue suscitando entre el público contemporáneo.

Al hilo del tiempo, el clasicismo aparece representado de la mano de Caridad Martínez cuya clarividencia nos ilustra sobre las similitudes entre los ideales de esa época pasada y la idiosincrasia posmoderna. A una introducción general le sigue el análisis pormenorizado de cuatro grandes exponentes del momento: Louise Labé, Ronsard, Montaigne y La Fontaine, todos ellos observados desde el prisma de la autoficción con tal de subrayar los límites del *yo* a los que la escritura les enfrentó incluso cuando ni siquiera recurrían a la primera persona. Otra figura destacada del siglo XVII es Mme d'Aulnoy sobre quien trata Georges Van Den Abbeele. Aunque conocida por sus libros de cuentos, en este caso la atención del investigador se centra en *La relation du voyage d'Espagne*, síntesis de su experiencia viajera por la Península combinada con sus conocimientos librescos y adornada por su imaginación. Tráida la anterior que permite, por añadidura, entrever los vericuetos de la realeza política de su momento.

No podía faltar tampoco la alusión a *Carmen* de Mérimée por su importancia en el imaginario francés del siglo XIX. Diana Lefter así lo entiende en su estudio de la pasión en la obra mencionada. La aborda menos en tanto que variante del fenómeno amoroso y más como expresión genuina de valores culturales propios de una determinada identidad. Por consiguiente, pasa revista a aspectos tales como la mirada, el vestuario, la postura y la voz de Carmen, considerándolos en su forma manifestaciones de la etnia gitana, no sin ceder en algún pasaje a la influencia romántica heredada.

La francofonía cobra importancia en esta segunda parte mediante las contribuciones de Coelho y de Amado. La primera nos introduce a un campo de destacada solvencia, el de la literatura negroafricana. Ante la dificultad de aproximar a la juventud portuguesa a los valores transmitidos por este género, la autora relata su apuesta por mantener el objetivo inicial solo que desplazando la óptica hacia el cine: el largometraje del senegalés Ousmane Sembene *La noire de...* propicia un diálogo intercultural y un debate acerca de las relaciones con el continente africano al que no es ajena la experiencia colonizadora lusa.

En cuanto a Amado, su propuesta nos transporta a otras lindes al centrar su mirada en la escritora contemporánea suiza Alice Rivaz. Abordar la correspondencia mantenida con otros tres autores ofrece una idea concreta de sus referentes literarios además de poner de manifiesto sus inquietudes en cuanto a la recepción de su propia obra.

En un sentido distinto se orienta la aportación de Alicia Piquer. Plantea un aspecto de máxima actualidad, como es la trascendencia que los nuevos planes de estudios conceden a la literatura y en particular, a la más reciente. Su trayectoria docente le permite plantear los posibles mecanismos para suscitar un interés por la poesía, que ella ejemplifica en la persona de Claude Esteban, puesto que además de su interés poético aporta un reflejo de las conexiones e intercambios con otras parcelas de la historia (léase su relación con Picasso). Constituye, por tanto, una muestra de esa tan mentada transversalidad que debería perseguir la enseñanza actual.

En la tercera parte, la más prolija, las editoras han tenido a bien reunir estudios sobre recepción literaria. Ese ámbito de la crítica literaria suele tratar todas aquellas manifestaciones que se producen en torno a un autor en otro país. Caben pues, temas relacionados con la imagen que de alguien se crea, al estilo de lo que Irene Aguilà aporta al presentar la suerte del filósofo ilustrado Fontenelle en la prensa aragonesa de su época, donde encontró un vector de difusión de sus ideas. En esa senda se orienta también Flavia Aragón quien, además de presentar la reciente traducción de *Un viaje en automóvil* de Octave Mirbeau, elabora un catálogo de las versiones de la obra de dicho escritor. Por su parte Pedro Méndez escoge los *Contes philosophiques* de Balzac destacando en ellos sus aportaciones al mundo de lo fantástico, rasgo que incidió positivamente en su suerte entre el público español e inició así una expectación favorable en torno al resto de su obra. Haciendo honor al título del volumen, Lluna Llecha se sitúa en el marco catalán para, a partir de las traducciones de la literatura quebequesa en lengua catalana, confirmar el interés por la poesía especialmente en las postrimerías del siglo XX y demostrando cómo, por lo general, esta ha sido traducida a partir de iniciativas basadas en simpatías personales. Ana Clara Santos nos conduce a tierras portuguesas para revelar la influencia de Voltaire a lo largo de los siglos XVIII y XIX hasta convertirse en un autor emblemático, especialmente reivindicado para contrarrestar los efectos de un absolutismo opresivo. Lourdes Cadena, estudiosa de Verne, esboza la presencia del novelista en páginas de Internet en español y otros folletos publicitarios para confirmar que el prestigio de Verne sigue en pie, lo cual justifica su uso para fines de diversa índole comercial.

Otro importante conjunto de capítulos se refieren a imágenes que de una cultura se tienen en otra. No falta la presencia de autores consagrados como Voltaire, a quien Ana Isabel Moniz presenta como a un precursor del europeísmo más actual. En cuanto a Víctor Hugo, según M^a Victoria Rodríguez y M^a Victoria Álvarez, su embeleso por el medievo remonta a un viaje a España durante su infancia, en el que la catedral de Burgos imprimió un sello decisivo que afloraría años después en la “construcción” de *Notre-Dame de Paris*. Una cara menos conocida de Verne la revelan José M. Oliver y Clara Curell: toman como corpus de análisis la novela póstuma *L'Agence Thompson and Co*, relato crítico sobre los cruceros turísticos y ponen de manifiesto la documentación utilizada por el escritor para poder describir las sucesivas paradas de

los viajeros en islas como Canarias, las Azores o Madeira. En esta línea, la presencia de España en la poesía de Baudelaire se convierte en motivo central del análisis de Beryl Schlossman en torno al insigne autor. Las *Fleurs du Mal* confirman la seducción que el mito de una España barroca, a veces incluso sin haberla visitado jamás, ejerció en los románticos y que siguió vigente bajo distintas fórmulas hasta finales del siglo XIX. También la poesía de Mallarmé traspasó fronteras, a juzgar por la influencia que ejerció en el movimiento de la Joven Literatura portuguesa de los años 1890, puesta de relieve por Maria de Jesus Cabral y destacable ya que sus componentes, entre los cuales Eugénio de Castro, tuvieron una repercusión efectiva en Bélgica. La vigencia del poeta francés gozó así de una mayor amplitud. Un sentido similar cobra la aportación de Álvaro Manuel Machado que destaca la influencia de la cultura francesa entre la generación portuguesa de los 70. Se apela a escritores de renombre como Eça de Queirós, con tal de señalar hasta qué punto contribuyeron a modernizar el pensamiento luso finisecular. Por su cosmopolitismo el imaginario francés ofrecía, según Álvaro Manuel Machado, una vía de escape a las penurias del exilio causado por la dictadura de Salazar. Pinheiro y Cardoso resaltan los intertextos de autores diversos, como Baudelaire, Stendhal, Yourcenar, resaltando la presencia de elementos musicales y pictóricos que confirman la trascendencia francesa en la novelística del autor contemporáneo.

Otra modalidad de viaje mucho más antigua, las peregrinaciones, centra la reflexión sobre los parajes atravesados camino a Santiago de Compostela, tal y como demuestran los testimonios de Antoine de Lalaing y Guillaume Manier en el siglo XVI y XVIII respectivamente. Ignacio Iñarrea destaca no solo las experiencias propias de cada viajero, sino además las particularidades en la impresión y traducción de sus manuscritos en el curso de los siglos XIX y XX.

El dramático episodio de la guerra civil española es evocado por André Bénit a través de la visión del escritor marroquí y residente en Bélgica, Issa Aït Belize, en quien la violencia imprimió una profunda huella. La herida bélica capta asimismo la atención de María José Sueza al tratar de la imagen que un periodista como Enrique Gómez Carrillo, corresponsal en Francia durante la primera guerra mundial, proporcionó a los lectores españoles a través de las crónicas enviadas desde la nación gala.

España es fuente de inspiración en la novela francófona magrebí. Así lo demuestra Tayeb Bouderbala cuando dirige su mirada a Nabile Farès, cuya escritura, si bien es deudora del legado de la España andalusí, incorpora la visión de una España de la era posmoderna, con su entramado de culturas, de lenguas y de costumbres. Bernard Urbani incide asimismo en las expectativas que el mundo ibérico despierta en un autor como Ben Jelloun, quien lo describe desde una perspectiva de nueva versión de El Dorado, no exenta de desilusión y decepciones.

Y si estas últimas contribuciones confirman la actualidad de la francofonía africana, cabe destacar también la mirada de Lúcia Anoll cuando analiza los cuentos

del quebequés Marc Laberge, algunos traducidos al catalán, que se dirigen a un público amplio. Anoll subraya de forma perspicaz una profusión de aspectos culturales de suma actualidad que dejan entrever preocupaciones afines en ambos continentes.

En definitiva se trata de un conjunto elaborado con esmero por las tres editoras, publicado en una editorial reconocida y que cuenta con un prologuista de excepción, Francisco Lafarga, cuyas aportaciones al campo de la recepción literaria son conocidas a la par que reconocidas. Múltiples razones que incrementan, si cabe, el valor del presente volumen para quien se interese por la circulación de culturas, por el ir y venir de ideas, un movimiento al que las fronteras físicas no han logrado poner freno.

De la Revolución y la Providencia: *Consideraciones sobre Francia* de Joseph de Maistre*

Tagirem Gallego García

Universidad de Castilla-La Mancha

Tagirem.Gallego@uclm.es



La publicación en 2015 por Escolar y Mayo de *Consideraciones sobre Francia* recupera la principal obra política del senador saboyano Joseph de Maistre (1753-1821), figura relegada de las letras francesas por su exaltado alegato en contra de la Revolución Francesa.

El discurso maistriano resulta más accesible al público hispanohablante con la presente edición gracias a dos vías. Por un lado, la admirable traducción de Alejandro García Mayo acerca el texto original de *Considérations sur la France* (1796) al lector actual, mediante un estilo claro y riguroso, que permite captar y trasladar el pensamiento del autor a nuestros días. Por otro lado, el trabajo minucioso de María Luisa Guerrero Alonso presenta un esclarecedor estudio introductorio a la obra. Se trata de un acertado análisis, necesario para

* A propósito de la obra de Joseph de Maistre, *Consideraciones sobre Francia* (Traducción de Alejandro García Mayo. Estudio introductorio de María Luisa Guerrero Alonso. Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2015, 198 p., ISBN 978-84-16020-43-0).

dilucidar el pensamiento de Joseph de Maistre y su contexto, así como para establecer un posicionamiento objetivo para acercarse a la obra del polémico autor. En este sentido, María Luisa Guerrero analiza perspicazmente el alcance de las ideas de Joseph de Maistre y su influencia en autores posteriores, tales como Jules Barbey d'Aureville, Donoso Cortés, Carl Schmitt y Emil Cioran. De este modo, la capacidad relacionadora de Guerrero, así como su pródigo análisis, consiguen presentar al lector la controvertida figura del pensador saboyano.

En efecto, Joseph de Maistre, apelado “un ultra”, “fanático del trono y del altar” o “autor maldito” por Philippe Sollers en “Éloge d'un maudit” en la revista *Le Nouvel Observateur* (2007), es un autor errante, en tanto que fue exiliado en el convulso periodo de la Revolución Francesa. Durante sus años de errancia, recorre diversas ciudades, entre otras Turín, Aosta, Lausana o San Petersburgo, y arremete contra la Revolución Francesa, la Ilustración y la Modernidad en sus obras *Quatre Lettres d'un royaliste savoisien à ses compatriotes* (1793), *Considérations sur la France* (1796) y *Les Soirées de Saint-Petersbourg ou Entretien sur le gouvernement temporel de la Providence, suivis d'un Traité sur les Sacrifices* (1821).

En la obra que nos atañe, *Considérations sur la France*, Joseph de Maistre describe la Revolución como un atentado contra la soberanía encarnada en el rey: “el enorme crimen nacional de una insurrección antirreligiosa y antisocial, coronada por un regicidio” (p. 61). Elevado el hecho histórico a un plano metafísico, la respuesta a los daños de la Revolución sería la redención crística, una regeneración tras el castigo a los hombres, que son, según de Maistre, un instrumento –y no ejecutores– de la Revolución. Para el autor, las revoluciones se entienden como un juicio de la Providencia. El senador saboyano considera indisolubles el devenir histórico y la Divinidad; así comienza el primer capítulo de sus *Considérations*: “Todos estamos atados al trono del Ser Supremo por una blanda cadena que nos sujeta sin someternos” (p. 51). Con ecos de la masonería, de Maistre describe al Ser Supremo como el “eterno geómetra” (p. 51), del cual dependen los individuos y las naciones. También es interesante la metáfora de “un árbol que una mano invisible va podando sin descanso” (p. 78) que utiliza de Maistre para describir la relación entre el género humano, sumido en guerras y movimientos violentos en las diversas naciones, y la Divinidad.

En el plano de la sociedad, si la Revolución Francesa es un motor de la Modernidad, el discurso maistriano es, en esencia, antimoderno. De Maistre se opone fervorosamente a los pilares de la Modernidad, descritos como el protestantismo y el filosofismo, que serían corrientes con un poder desorganizador. Su vertiente política e ideológica es de cariz monárquica teocrática, criticando así como mediocres las hazañas de cualquier individuo que adquiere notoriedad por medio de la Revolución, además de oponerse a la democracia, porque implicaría que la soberanía recaerá en el pueblo.

Por ende, para Joseph de Maistre, la historia posee un sentido cristiano, y define los sucesos revolucionarios con categorías teológicas, asociadas al mal: “Tiene la Revolución Francesa un carácter *satánico* que la distingue de todo cuanto se ha visto, y quizás de todo cuanto se verá” (p. 95). Resulta interesante su ejercicio dialéctico entre la revolución y la contrarrevolución –entendiendo esta última no como un movimiento reaccionario a la revolución, sino como lo contrario a la revolución: “Las palabras engendran casi todos los errores. Nos hemos acostumbrado a llamar *contrarrevolución* a cualquier movimiento que haya de matar la revolución; y como un movimiento será contrario al otro, habrá que concluir todo lo contrario” (p. 147).

En conclusión, *Considérations sur la France* es, como observamos, un ensayo breve, pero cargado de crítica a la contemporaneidad de su autor, ferviente defensor de la soberanía en la figura única del rey, a imagen de la Divinidad en la Tierra. El discurso del senador saboyano es revolucionario, paradójicamente, por su oposición a la Revolución Francesa. Su obra es digna de ser considerada, tanto en su contexto histórico como a nivel de las ideas, por lo que las mismas suscitan en la actualidad. La edición de 2015 de *Consideraciones sobre Francia* por Escolar y Mayo permite dar a conocer al “saboyano errante” o a un “enfant terrible” de las letras francesas, de la mano de María Luisa Guerrero Alonso con su brillante y completo estudio, y de la traducción al castellano de Alejandro García Mayo.

Joseph de Maistre, defensor de una visión teológica de la historia, eleva una voz opuesta al discurso oficial, y pretende desmontar pieza a pieza los pilares de la Modernidad, heredera de la Revolución y sobre los que aún se sustenta nuestra sociedad actual. Encasillar la obra maistriana en la literatura católica contrarrevolucionaria, como ha hecho la crítica, resultaría en perder matices y análisis minuciosos de los pensadores opuestos a la Revolución Francesa. La obra de Joseph de Maistre, por polémica que resulte, permite un necesario ejercicio de reflexión y cuestionamiento.

La relación entre creación y traducción de obras literarias: confluencias*

Marta Giné

Universitat de Lleida

mgine@filcef.udl.cat



Desde hace ya muchos años, Francisco Lafarga se ha dedicado a rastrear la presencia literaria francesa en la literatura española, especialmente la del siglo XVIII en adelante. Fruto de sus esfuerzos continuados (además de la investigación individual) son la coordinación de diversos proyectos de investigación, numerosos libros y múltiples congresos; por citar solo algunos: *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* (Barcelona, PPU, 1989), *La traducción. Metodología / Historia / Literatura. Ámbito hispano-francés* (Barcelona, PPU, 1995), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura* (Lleida, Publicaciones de la Universidad de Lleida, 1999), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX* (Barcelona, PPU, 2001), *Neoclásicos y románti-*

* A propósito de la obra editada por Francisco Lafarga y Luis Pegenau, *Autores traductores en la España del siglo XIX* (Kassel, Edition Reichenberger, col. «Problemata Literaria», 79. 2016, 592 p. ISBN: 978-3-944244-46-4.

cos ante la traducción (Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002)...

Más adelante, con la colaboración, de Luis Pegenaute, el proyecto de investigación se abre al estudio de la recepción y de la traducción de otras lenguas europeas y se va precisando la investigación en períodos cronológicos concretos. En este ámbito, ambos profesores han coordinado también múltiples proyectos, congresos y volúmenes; por citar solo algunos: *La traducción en la Edad de Plata* (Barcelona, PPU, 2001), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo* (Berna, Peter Lang, 2006), *Diccionario histórico de la traducción en España* (Madrid, Gredos, 2009), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas* (Berna, Peter Lang, 2011), *Creación y traducción en la España del siglo XIX* (Berna, Peter Lang, 2015), *Varia lección de traducciones españolas* (Madrid, Ediciones Clásicas, 2015)... además de coordinar el portal (en continuo proceso de actualización) “Biblioteca de traducciones españolas” en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, desde hace también varios años.

El libro que ahora presentan supone una especialización mayor todavía respecto a trabajos anteriores. Viene justificado (como corroboran los editores) por el interés, en los últimos años, en el terreno de los Estudios de Traducción, en investigar la relación entre creación y traducción en el ámbito literario y en el hecho de entender que los escritores / traductores son “mediadores híper-especializados” en la formación del canon literario, en la transmisión de ideologías y de la imagología, por lo que su impacto es importantísimo.

Los objetivos del volumen son, por tanto, muy sugestivos e innovadores¹: ¿por qué un autor se convierte en traductor? ¿Por qué elige a un determinado autor para traducirlo? ¿Ese autor traducido determina la propia obra creativa? ¿O bien es al contrario? ¿Se puede, a través de la traducción, objetivar una crítica literaria?...

El extenso volumen *Autores traductores en la España del siglo XIX* (prácticamente seiscientas páginas) se centra en los tres períodos más importantes del siglo XIX (estructurado cronológicamente, por fecha de nacimiento de los autores): el Clasicismo tardío (1770 a 1830), la época romántica y el período realista-naturalista o, más exactamente, el último tercio del siglo XIX e inicios del siglo XX, siendo este último período el más heterogéneo, pero también el que tiene mayor proyección e influencia posterior.

En el primer grupo cronológico se estudian personalidades literarias de gran relieve, como Alberto Lista (investigación llevada a cabo por Ramírez Gómez) o Juan de Escoiquiz (traductor de Milton y Young, capítulo firmado por Pegenaute).

¹ Mejor conceptualización de ambas actividades (creación / traducción) en el sentido de disminuir la distancia cualitativa que tradicionalmente se les ha asociado.

Otros autores fueron también imprescindibles para entender el primer tercio literario del siglo XIX. Es el caso de José Mor de Fuentes, Félix Enciso Castrillón, José M^a de Carnerero (las tres personalidades estudiadas por García Garrosa en las vertientes creación *versus* traducción), Gaspar Zabala y Zamora (se analiza su papel como traductor, por parte de Fernández Cabezón).

Más autores ineludibles del primer tercio son también Dionisio Solís (Gies examina la fusión entre creación y traducción en este autor), Eugenio de Tapia (García Castañeda explora cómo traduce del francés siendo “enemigo de Francia”), Juan Nicasio (Freire estudia los “disfraces” de este traductor).

Tienen, asimismo, su lugar, en este primer apartado, personalidades un tanto marginales respecto al sistema literario español, por sus largas estancias en el extranjero: Juan de Marchena (Lafarga da cuenta de cómo el autor elige para traducir según sus intereses ideológicos o apasionados) y José María Blanco White (Durán López estudia su labor como traductor, desestabilizando ortodoxias).

El período romántico constituye un segundo y variado apartado del libro: se analizan las traducciones de Mariano José de Larra (Pegenaute), la relación entre creación y traducción en Juan Eugenio Hartzenbusch (Lafarga), las versiones poéticas y teatrales de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Ezama Gil), los tres autores de gran renombre, clásicos podemos afirmar hoy en día.

Otros autores trabajados, de menor prestigio seguramente, pero importantes para el asentamiento del romanticismo en España son: Luis Lamarca, traductor de W. Irving (capítulo a cargo de Sanchís Alfonso), Ramón López Soler, con una gran labor traductora (estudiado por Piquer Desvauz), Jaime Tió, traductor de Dumas, G. Sand, Balzac... (como analiza Gutiérrez Díaz-Bernardo) Eugenio de Ochoa, gran divulgador de Hugo (análisis de Cantero García), Juan Manuel de Berriozabal, traductor de Lamartine y autor de poesía muy vinculada a sus propias traducciones (análisis de Piquer Desvauz), Wenceslao Ayguals de Izco, importante por su labor como editor (capítulo a cargo de Calvo Carilla), Víctor Balaguer (estudiado por Palomás i Moncholí)... entre otros.

Además se analizan autores al margen de los movimientos literarios del momento: las traducciones de Manuel Bretón de los Herreros (revisión crítica y nuevas aportaciones, a cargo de Miret) y la difusión de Heine por parte de Florentino Sanz, como exploración de nuevas formas para la lírica española (Bernaldo de Quirós Mateo), y Augusto Ferrán, imitador y traductor también de Heine (Sotelo Vázquez).

En el último y gran apartado del libro se investigan figuras literarias claves del período, como es el caso de Juan Valera como traductor (Torralbo Caballero) y Emilia Pardo Bazán, cuyas traducciones se estudian como “obra de arte” (Freire). Corolario del movimiento naturalista español es López Bago, quien utilizó la traducción como “apostolado” para propagar este movimiento literario y estético (Fernández).

Autores menos importantes pero significativos desde el punto de vista de la difusión de una literatura realista-popular son: Joaquina García Balmaseda, traductora de literatura popular francesa publicada, mayoritariamente, en prensa (Ramírez Gómez) y Amancio Peratoner, un traductor sicalíptico (Cotoner Cerdó).

Destacan asimismo, en esta misma fase temporal, autores que mantuvieron un gran e intenso vínculo entre las traducciones realizadas y la propia creación (ya sea por temas o géneros literarios): Faustina Sáez de Melgar (Hibbs), José Feliu (Anoll) y Vicente de Arana (Zarandona).

Otras personalidades consiguen ser más conocidos por las traducciones llevadas a cabo que por la obra propia: Ramón de Valladares, prolífico traductor del teatro francés (Vallejo González) o el también poeta Teodoro Llorente (Lafarga). Caso contrario es el de Armando Palacio Valdés, traductor en su juventud, pero que no siguió en su época de madurez, si bien le influyó en la propia creación (Trinidad). En caso opuesto está Josep Yxart, quien fue traductor en su época de plenitud existencial (Serrano Bertos).

Otra gran personalidad que, como Yxart, también fue traductor, es Marcelino Menéndez Pelayo, faceta que ha quedado quizás desdibujada tras su ingente obra como crítico literario e historiador de la cultura en general: Zarandona examina la labor de Menéndez Pelayo como erudito, poeta y traductor.

El volumen se cierra con personalidades traductoras pertenecientes a los postreros años del siglo y que continuaron su trayectoria a inicios del siglo XX, personalidades, todos ellos, de gran influencia en el panorama cultural de su época: Santoyo estudia la faceta de Miguel de Unamuno, como traductor; Serrano analiza las traducciones de Jacinto Benavente, referidas normalmente al género literario teatral, el que más cultivó como autor.

Hermenegildo Giner de los Ríos tradujo enormemente: obras referidas a sus intereses y sentir educativos (Polizzi). Antonio Zozaya y You tradujo y promovió traducciones de tipo filosófico en la colección *Biblioteca Económica Filosófica*, como motor de difusión cultural (Zozaya & Zozaya). También en la senda de traducir como labor humanística y de regeneración del país, conviene no olvidar la tarea de Magdalena de Santiago Fuentes (Hibbs).

Este recorrido aún no ha mencionado los estudios llevados a cabo sobre: Ramón López Soler, otro contribuidor a la divulgación de las ideas estéticas románticas a través de la traducción (Piquer Desvaux); Nemesio Fernández Cuesta, que introdujo en España muchas de las novedades literarias francesas e inglesas de su tiempo (García Bascuñana).

Además, es imprescindible señalar que cada capítulo, a más de la investigación sobre el autor, ofrece una relación completa de sus traducciones y una bibliografía

crítica, por lo que el libro constituye un importantísimo repertorio bibliográfico de traducciones, fuente de nuevos trabajos de investigación.

En definitiva, un libro de investigación serio y muy bien documentado, imprescindible para los que trabajan en los ámbitos de la historia y la teoría de la traducción, de la recepción de las obras literarias, de la literatura comparada, de la historia de la literatura española...

No se puede cerrar esta reseña sin destacar que cada capítulo está redactado por especialistas en la materia (de ahí que se haya querido aquí citar sus nombres), como se constata –además– en las fichas bibliográficas de cada estudioso que se encuentran al final del volumen.

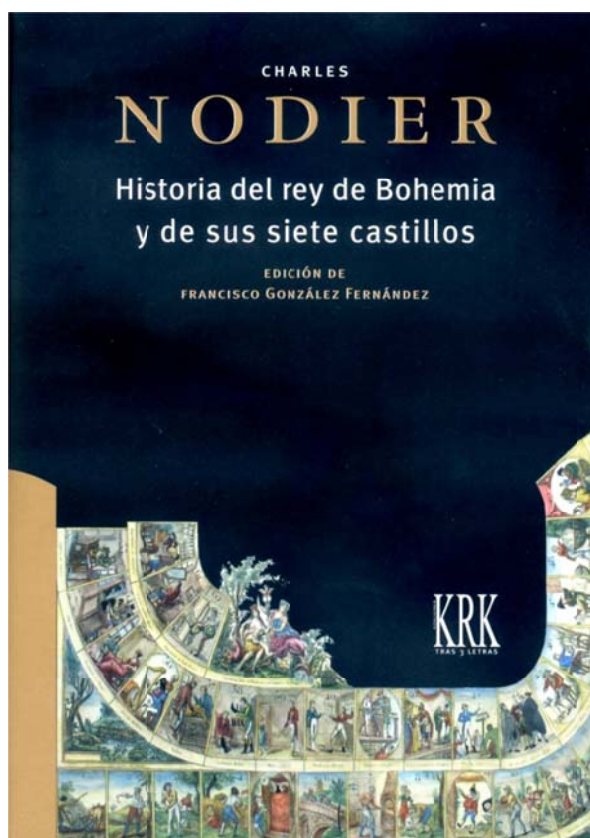
En conclusión, *Autores traductores en la España del siglo XIX* constituye un hito importante en la investigación universitaria y no podemos sino felicitar a sus autores por hacerlo posible con un rigor científico extraordinariamente meticuloso y minucioso, tanto en la forma como en el fondo, no frecuentes en los tiempos que corren...

Un singular Charles Nodier, vanguardista y metaliterario*

Rodrigo Guijarro Lasheras

Universidad Complutense de Madrid

rguijarr@ucm.es



No es infrecuente encontrar aquí y allá, de forma más o menos implícita, el tópico de que el carácter vanguardista o experimental es, en literatura, un hijo casi exclusivo del siglo XX. Es esta una idea que *Historia del rey de Bohemia y de sus siete castillos* (1830), de Charles Nodier, viene definitivamente a desterrar. La novela, traducida aquí por primera vez al español y por primera vez objeto (en cualquier lengua) de una edición crítica, se muestra desde el comienzo como un juego poliédrico que, rechazando cualquier tipo de fábula, narración o linealidad convencional, desestabiliza e impacta contra las expectativas del lector que se acerca a ella.

La novela está acompañada de una extensa introducción, así como de numerosas notas explicativas a cargo de Francisco González Fernández, responsable de la edición. Si en estas últimas predomina el carácter erudito, que permite al lector seguir los abundantes guiños y alusiones que sazonan la narración,

* A propósito de la obra de Charles Nodier *Historia del rey de Bohemia y de sus siete castillos* (Edición de Francisco González Fernández. Oviedo, KRK, 2016. CLXVIII + 545 p. ISBN: 978-84-8367-546-5.

en aquella destaca ante todo el carácter exegetico. En este sentido, ha de subrayarse que una de las virtudes del prólogo radica en no limitarse a situar la obra en relación con su contexto histórico, entendiéndola como novela enmarcada en el romanticismo francés, sino desarrollar también una perspectiva más amplia (desgraciadamente no tan frecuente en las introducciones críticas académicas) que permite apreciar conexiones con autores que abarcan desde Rabelais y Sterne (hipotextos fundamentales) hasta Cortázar, Pavic o el conocido grupo de rock Queen.

La obra cuenta con sesenta y un capítulos, todos ellos titulados con un sustantivo terminado en el sufijo *-ión*, en los que no se refiere la historia de ningún rey de Bohemia, como tampoco ningún trayecto hacia alguno de sus siete castillos, si bien la novela concluye con la inesperada llegada a uno de ellos. Más bien, lo que el lector encuentra es un conjunto de historias o esbozos de ellas, reflexiones y excursos de diversa índole: la historia de una pareja de ciegos en Chamonix, meditaciones sobre el mundo onírico y narración de sueños, comentarios meta-librescos y meta-narrativos o una crítica de la pantufla, entre otros asuntos.

Dicho esto, uno de los rasgos más destacados del libro es que se trata de una edición cuasi-facsimilar, que respeta la tipografía, ilustraciones y disposición del texto originales. A menudo este tipo de ediciones posee interés para estudiosos, pero no para un lector no especializado. Sin embargo, la elección resulta en este caso un indudable acierto, dadas las peculiaridades formales de la novela de Nodier. De este modo, se evita la pérdida de algunos de los rasgos más idiosincrásicos de la novela, lo cual equivaldría a una mutilación. Como bien indica González Fernández (p. CXLVI), uno de los atractivos de *Historia del rey de Bohemia* es que aquí el libro no es un mero soporte del texto. Es, por así decirlo, una parte de él. Se trata de una novela sobre novelas, de un libro sobre libros que pretende, al igual que el antipático narrador de *Agapē agape* de William Gaddis, huir de la mecanización de las artes y de la uniformidad que supone ya la imprenta (Nodier), ya la pianola (Gaddis).

Así, Nodier introduce innovaciones de diversa índole: (1) inclusión de imágenes en el texto (pp. 24-25, por ejemplo); (2) diversidad de tipografía y de cuerpos de letra (p. 16, 50-51, entre otros); (3) pasajes pastiche o centones, hechos de frases tomadas de otros textos, al modo en que, por ejemplo, lo hizo dentro de nuestras fronteras Manuel Longares en *La novela del corsé*; (4) neologismos (campanariamente, temerar, intusceptivo); (5) poliestilismo (como el francés de la época Rabelais en «Navegación», p. 323); (6) disposición del texto en la página (como en «Distracción», p. 419, que aparece al revés); (7) tratamiento semántico y sintáctico de las onomatopeyas (que constituyen el capítulo «Invención» en su integridad); u, ocupando un papel especialmente relevante, (8) la proliferación de toda suerte de elementos metaficcionales.

En términos generales, el experimentalismo suele implicar un componente metaliterario que en esta novela se potencia: al subvertir esquemas y expectativas, se

llama la atención sobre el propio discurso, sobre la condición de artefacto literario del texto, al modo de las conocidas manos de Escher. En este último aspecto, Nodier no tiene nada que envidiar a la postmodernidad del pasado siglo: la novela se apropia de los paratextos, de modo que contiene y comenta su propia cubierta y el índice pasa a ser un capítulo más («Recapitulación»), así como la «Corrección» y la «Aprobación». Estamos también, como ya se ha señalado, ante una novela de la novela, que incluye su propio proceso de escritura del mismo modo en que lo harán autores como Gaddis, Coover o Auster en la segunda mitad del siglo xx. *Historia del rey de Bohemia* es también un *cuento de nunca empezar*: los prolegómenos a la historia acaban siendo la propia historia. A fin de cuentas, la constatación de la imposibilidad de escribir la novela acaba dando como resultado esa misma novela o historia que el narrador no conseguía escribir. Otros ejemplos de esta omnipresente meta-referencialidad pueden encontrarse en que el narrador es consciente de que está escribiendo el libro que el lector lee (p. 476) y de que está haciendo un extraño pastiche (p. 39), lo que le lleva a reproducir una nueva cubierta en el interior del libro (p. 57), a lo que se le suma la intervención de un supuesto traductor con comentarios a pie de página (p. 527).

Por todo ello, el componente metaliterario, que lleva a menudo a consideraciones sobre los libros, su elaboración e impresión, hace de la novela un significativo eslabón en la línea de obras literarias por, para y sobre bibliófilos que han aparecido en las librerías españolas durante los últimos años: *Bibliomanía* (2013) de Flaubert, *El bibliótafo* (2015) de Leon H. Vincent, *El fin de los libros y otros cuentos para bibliófilos* (2015) de Octave Uzanne o el antológico *Locos por los libros* (2016), que reúne textos de, entre otros, el propio Nodier, de quien un año antes (2015) vio la luz *El amante de los libros*, por citar los casos más destacados.

Quizás sea la bibliofilia de este autor la que explique uno de los recursos más reiterados y llamativos de *Historia del rey de Bohemia*: como a todo bibliófilo –y bibliotecario–, a Nodier le apasionan las listas. La enumeración es una de las técnicas compositivas fundamentales de la obra. Decenas de páginas se dedican a enumeraciones de los más estrafalarios elementos, constituyendo una auténtica monomanía que llega a ocupar pasajes o capítulos enteros (baste mencionar el listado de insectos que se refiere entre las páginas 365-366) y mostrando ese «vértigo de las listas» al que le dedicó un libro Umberto Eco. Las enumeraciones son en esta novela entrópica mucho más que supuestos catálogos o acopios de elementos. Son listas que a menudo sirven más bien para desordenar y que establecen una dialéctica entre orden y caos que rige toda la obra. El propio índice no deja de ser también un nuevo listado de más de medio centenar de sustantivos formados con la misma sufijación.

Se trata, en definitiva, de hacer gárgaras con las palabras, de jugar con un material lingüístico siempre autoconsciente que guarda no pocos paralelismos con el surrealismo y el dadaísmo. La amena introducción de González Fernández, casi un libro por derecho propio, se encarga de precisar estas cuestiones y proporciona una

necesaria orientación para que el lector no pierda todo esto de vista. Es quizás la imagen de la partida de naipes, que también se comenta en la introducción, la que mejor da cuenta de la propuesta de Nodier, inscrita de este modo como precursora de la narración no lineal y del orden aleatorio, del juego como poética que bien habría podido guiar a los caballeros *shandys* de la *Historia abreviada de la literatura portátil*. Por todo ello, parece innegable que esta edición es una importante contribución, no ya para el lector español que busque un mejor conocimiento de la literatura francesa, sino simplemente para todos aquellos interesados en la novela como género literario.

Manual de terminología médica francesa *

Manuel Cristóbal Rodríguez Martínez

Universidad de Málaga

manuelcristobalrm@gmail.com



Si bien es cierto que esta obra vio la luz en el año 1973, las actualizaciones a las que los autores han sometido este manual hacen de la novena edición, publicada en 2015, un recurso bastante útil para los traductores de temática biosanitaria cuyos textos parten de la lengua francesa.

Para ello, el autor, Jacques Chevallier (profesor honorífico de Salud Pública de la Universidad René-Descartes) reúne a varios especialistas para colaborar en la creación de un libro que tiene como fin solventar dudas terminológicas y conceptuales tanto a estudiantes y profesionales de la medicina como a traductores que se dediquen a la práctica profesional o investigación de la traducción biosanitaria; estos especialistas son Danielle Candel (investigadora del Centre National de la Recherche Scientifique), Jean-Pierre Haberer (profesor honorífico de Anestesia y Reanimación de la Universidad René-Descartes), y Nathalie Renevier (traductora francesa especializada en el ámbito médico), lo que denota una gran mul-

tional de la Recherche Scientifique), Jean-Pierre Haberer (profesor honorífico de Anestesia y Reanimación de la Universidad René-Descartes), y Nathalie Renevier (traductora francesa especializada en el ámbito médico), lo que denota una gran mul-

* A propósito de la obra de Jacques Chevallier, *Précis de terminologie médicale. Introduction au domaine et au langage médicaux* (París, Maloine, 2015, 9ª ed., 288 p. ISBN: 978-22-2403-440-5).

tidisciplinaria en su creación y una mayor amplitud respecto al público al que se dirige la obra.

El manual consta de tres partes principales donde la terminología médica se aborda desde diferentes perspectivas. La primera parte se centra en presentar los términos médicos en contexto con una estructura basada en los órganos y sistemas del cuerpo humano con anotaciones etimológicas; la segunda parte reúne formantes griegos y latinos utilizados en la terminología médica, así como epónimos, siglas, etc.; la tercera y última parte alerta sobre la evolución del francés y su aplicación en el ámbito biosanitario.

La primera parte se subdivide a su vez en dos apartados. El primer apartado, de menor extensión, agrupa diferentes conceptos, términos y etimologías sobre exámenes clínicos, medicina preventiva, medicamentos, fisioterapia, cirugía, patología, etc.; el segundo apartado, de mayor extensión, engloba diferentes estructuras y conceptos de bioquímica, células y tejidos del cuerpo humano. Cada subapartado se complementa con terminología relacionada sobre pruebas y análisis, tratamientos, afecciones y formantes grecolatinos –raíces, prefijos y sufijos. Así, por ejemplo, en el apartado dedicado al sistema cardiovascular (*appareil cardiovasculaire*) encontramos términos sobre pruebas como cateterismo cardíaco (*cathétérisme cardiaque*), examen Holter (*examen Holter*) o gammagrafía (*scintigraphie*); tratamientos como pericardiotomía (*péricardotomie*), operación de Potts (*opération de Potts*) o inhibidores de enzimas de conversión (*inhibiteurs des enzymes de conversion*); afecciones y síntomas como ritmo de galope (*bruit de galop*), rabdomioma cardíaco (*rhabdomyome du cœur*), tetralogía de Fallot (*tétralogie de Fallot*) o displasia arritmogénica del ventrículo derecho (*dysplasie ventriculaire droite arythmogène*); y formantes grecolatinos de uso frecuente en cada ámbito como *rhabdo-* (músculo estriado), *-cordi-* (corazón), *tachy-* (rápido), *sphygm(o)-* (pulso), etc.

Esta primera parte cuenta además con 53 figuras, entre las que se pueden encontrar cortes transversales y frontales, perfiles y sistemas al completo que ayudan al lector a ubicar con mayor facilidad los órganos y tejidos.

La segunda parte, dedicada a raíces, prefijos y sufijos griegos y latinos, recoge en una serie de tablas todos los formantes que aparecen en los apartados anteriores clasificados por orden alfabético y por temática. Hace también alusión a formantes que pueden inducir a error, como los formantes *hém(o)-* y *hém(i)*, que aluden a la sangre y a la noción de mitad respectivamente, o los formantes *hidr(o)-* e *hydr(o)-*, que aluden a sudor y a agua respectivamente. Presenta también una serie de términos que pueden ser confusos debido a que pueden formar parte de diferentes sistemas (*coronaire* (coronaria/o) hace alusión a una arteria y a un adjetivo relativo a la corona dental), o por un mal uso de los formantes (*leucome* (leucoma) se refiere a una enfermedad ocular que no está relacionada con tumores). Por otro lado, esta parte propone

una larga lista con definiciones ordenada por orden alfabético de epónimos, préstamos latinos e ingleses, y una gran tabla con siglas médicas del francés médico.

Finalmente, esta parte concluye con recomendaciones sobre ortografía relevantes en el ámbito biosanitario, como escrituras que suelen coexistir en los textos médicos (*fongique* (escritura recomendada) – *fungique*), excepciones en la formación de plurales en la terminología médica (*examens prénatals* en lugar de *examens prénataux**), consejos sobre el género de términos médicos, mayúsculas y guiones, muy presentes en el lenguaje de las ciencias biosanitarias (*nouveau-né*, *méta-ictérique*, *glucose-6-phosphate-déshydrogénase*), así como una relación de símbolos frecuentes, unidades de medida, unidades de radiación y letras griegas usadas en la literatura médica.

La última parte en la que se divide el manual recoge un análisis de la terminología médica y su evolución histórica basándose en dos hitos que afectan en gran medida el francés biosanitario: la implantación de una nueva nomenclatura anatómica, la *Terminologia Anatomica*, y la revisión ortográfica llevada a cabo por el Consejo Superior de la Lengua Francesa. Así, se presentan multitud de casos en los que se producen cambios en términos médicos, como la eliminación de los epónimos en la *Terminologia Anatomica* (*aqueduc de Fallope* > *canal du facial*; *canal de Sténon* > *conduit parotidien*), y modificaciones ortográficas que repercuten en la terminología médica francesa. Esta parte finaliza con una lista de recursos tanto lingüísticos como temáticos con enlaces a páginas web como TermSciences (portal terminológico multidisciplinar desarrollado por el Institut de l'Information Scientifique et Technique), el Medical Subject Headings (traducido por el Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale al francés) y bibliografía recomendada como *Le petit décodeur de la médecine, les mots de la médecine en claire* de Denis Milliès-Lacroix, el *Dictionnaire médical de l'Académie de médecine*, o el *Dictionnaire de l'Académie nationale de pharmacie*.

Este libro muestra una gran y exhaustiva labor de documentación que queda patente en la organizada estructura interna del libro. Uno de sus mayores atractivos es precisamente dicha estructuración, lo que permite al lector navegar entre tantos términos de una manera más rápida y sencilla, sobre todo para aquellos que estén acostumbrados a utilizar recursos digitales. Las imágenes, presentes en casi todos los apartados temáticos, son también un aspecto reseñable en un género de libros que suele abrumar por tanta información y conceptos que, en muchas ocasiones, sus usuarios no logran ubicar en el cuerpo humano.

La actualización a la que se ha sometido lo convierte en un recurso útil no solo por sus conceptos y terminología biosanitaria, sino también por sus consejos ortotipográficos relativos a guiones, acentos y formación de palabras médicas en francés que derivan de las reformas de la ortografía francesa llevadas a cabo por el Consejo Superior de la Lengua Francesa.

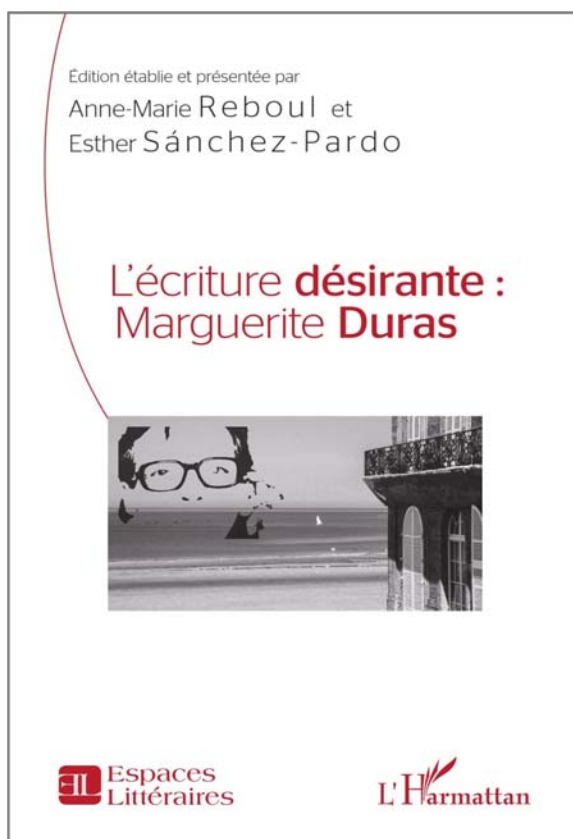
En resumen, este libro se alza como un compendio de términos y consejos de redacción de la lengua francesa para el ámbito médico, sumamente práctico y fácil de utilizar. Un libro nada desdeñable en un mundo influenciado por el inglés como la *lingua franca* de la comunicación científica, al que encomendarnos ante la duda.

Redescubriendo a Marguerite Duras desde perspectivas múltiples*

María Custodia Sánchez Luque

Universidad Complutense de Madrid

luque20001@hotmail.com



En 2014 se celebraron numerosos eventos conmemorativos del centenario del nacimiento de Marguerite Duras, en cuyo marco Anne-Marie Reboul y Esther Sánchez-Pardo organizaron y dirigieron el congreso internacional *Duras infinie*, en la Universidad Complutense de Madrid. La concurrencia de diferentes especialistas para disertar sobre la obra de la gran escritora, guionista y cineasta, ha dado como resultado este libro, que recopila una selección de las comunicaciones presentadas en aquel coloquio.

Las diferentes temáticas abordadas en el texto se estructuran en un corpus de seis capítulos, precedido de un prólogo a cargo de las dos editoras del libro, y seguido de un epílogo, consistente en una entrevista de Do-

minique de Gasquet a Carlos d'Alessio, hasta entonces inédita.

*A propósito de la obra editada y establecida por Anne-Marie Reboul y Esther Sánchez-Pardo, *L'écriture désirante: Marguerite Duras* (París, L'Harmattan, 2016. 298 p. ISBN: 978-2-343-08541-8).

Dicha recopilación arranca con el artículo “L’écriture souveraine de Duras ou le texte porteur d’«un million d’images»”, de Anne-Marie Reboul, en el que anticipa lo ambicioso del proyecto de este libro, y pone de relieve la complejidad que entraña escribir sobre Duras, debido a la cantidad de géneros y artes que se fusionan en su labor creadora. En efecto, el artículo aborda la hibridación entre las distintas manifestaciones estéticas –literatura, cine, teatro, música– que se dan cita en su obra, desde una perspectiva interdisciplinar. Anne-Marie Reboul, experta en las relaciones entre literatura y cine, resalta el trabajo cinematográfico de Duras como una de las contribuciones más notables al cine de autor, propio de la cultura francesa, por su ruptura con el canon clásico y con toda la tradición hollywoodiense. El artículo se hace eco del descontento de Duras con las adaptaciones al cine de sus novelas, como puso de manifiesto su oposición a la versión cinematográfica de *L’Amant*, por Jean-Jacques Annaud, lo que la impulsó a escribir *L’Amant de la Chine du Nord*, obra plagada de notas a pie de página sobre la película que le gustaría que se hiciera sobre este texto. Pero Anne-Marie Reboul, lejos de limitarse al eterno debate de las adaptaciones literarias al cine, destaca cómo el cine y la literatura de Duras se interfieren y complementan. Así, si en un principio la autora adaptó sus propios libros al cine, después, en un recorrido inverso, el cine influirá en su narración literaria. Todo esto sin dejar de tener en cuenta que Duras siempre quiso constatar las profundas diferencias entre el discurso poético y el cinematográfico.

Esther Sánchez-Pardo, en su artículo “Marguerite Duras et l’expérience des limites”, resalta el contraste entre la inmensa cantidad de documentación referida a Duras como personaje mediático, por un lado, y el profundo desconocimiento de su obra por el público en general, por otro. Con el deseo de subsanar esta circunstancia, Sánchez-Pardo aborda un acercamiento a la figura de la novelista desde perspectivas distintas, entre las que destacamos la recepción de la obra durasiana en el ámbito de los estudios de género en Francia en los años setenta, y más concretamente desde el concepto de “escritura femenina” de Hélène Cixous, quien captó la lucha de los personajes femeninos de Duras por sobreponerse a la trabas impuestas por el patriarcado. Otro aspecto reseñable de los analizados aquí, es el de las reflexiones de Duras sobre las limitaciones de la literatura para dar cuenta de la complejidad de lo real, asunto éste que se enmarcaría en la serie de debates de la segunda mitad del siglo XX, en el seno de los estudios literarios, sobre los vínculos entre escritura y vida.

El primer capítulo, “Dans les arcanes du processus créatif: la dissolution des limites”, comienza con el artículo de Joëlle Pagès-Pindon, “Noir désir. Genèse de l’automythographie atlantique dans *Le livre dit*”, donde explica cómo fue el ánimo de desvelar los arcanos del proceso creativo que inaugura el ciclo atlántico en la obra de Duras, lo que la indujo a editar *Le Livre dit. Entretiens de “Duras filme”*, sobre el rodaje de la película *Agathe et les lectures illimitées*. Comienza analizando la formación del imaginario de *Le Livre dit* y del ciclo atlántico. Imaginario que se caracteriza por una

doble vertiente: el filtrado de las experiencias personales de la novelista a través del tamiz de la ficción, lo que Pagès-Pindon denomina “automitografía”; así como el fenómeno inverso, la creación de una historia de ficción fundamentada en la andadura vital de la autora, lo que Pagès-Pindon denomina “zoografía” –escritura de lo viviente–. En segundo lugar, se analiza el simbolismo de la androginia y del incesto, como características esenciales de la pasión erótica en Duras.

Antonella Limpscomb, en “*L'Amant* de Marguerite Duras. Entre réalité et fiction”, se propone aportar luz sobre la consabida dificultad de establecer el límite entre ficción y autobiografía en *L'Amant*. Para ello, plantea un análisis basado en la alternancia de la primera y la tercera personas, así como en la alusión a la “image absolue”: la del encuentro entre la joven adolescente y el amante chino a bordo de la balsa por el río Mekong, travesía que tiene el valor de un viaje iniciático, un ritual de paso de la edad infantil a la adulta. Como resalta Limpscomb, la primera persona del singular representa a la vez a la autora, a la narradora y a la joven adolescente protagonista de la historia, lo cual es algo común en la mayoría de autobiografías. Sin embargo, la irrupción de la tercera persona cuando el lector menos lo espera, lo obliga a reorientarse con respecto al texto y sugiere el punto de vista de un observador exterior.

En “*L'Alcool infini ou la dissolution des limites*”, Anne-Lucile Gérardot aborda la disolución de límites en la obra de Duras estudiando los efectos del alcohol en los personajes de algunas novelas, como *Moderato cantabile* o en *Emily L.* Para ello, Gérardot se sirve de la idea de disolución que había introducido Georges Bataille en su obra *L'Erotisme*. Según este antropólogo y escritor todos somos seres discontinuos, totalmente distintos unos de otros, que vivimos anhelando la disolución de esa discontinuidad, siendo la muerte el único estado que nos permitiría reencontrar la fusión entre los seres. Si bien, como apunta Gérardot, Duras no suele contemplar la muerte definitiva para sus personajes como una solución, sí que opta por esa suerte de muerte provisional que es el estado de embriaguez, el cual permite una disolución temporal de los límites entre los cuerpos.

En el segundo capítulo, “*Le geste de l'écriture*”, destacamos artículos como “*Le non-sens comme la marque de l'écriture expérimentale de Marguerite Duras*”, en el que Anna Ledwina resalta el absurdo y la falta de sentido de lo real como rasgos preeminentes de la narrativa durasiana. Según este análisis, el acto de creación supone para la novelista una suerte liberación que le permite desvelar su mundo simbólico, todo ese desorden original que bulle en su interior y que todavía no ha sido racionalizado. Debido a esta manera de concebir la escritura, su estilo evoluciona hacia un progresivo rechazo de los convencionalismos semánticos y hacia a una ausencia de intriga en el sentido tradicional del término. Así, a partir de los años sesenta, sus relatos se caracterizan por tener un discurso fragmentado, privado de sentido, con lo que la autora consigue transmitir la dificultad de sus personajes para asimilar el mundo que los rodea y para comunicar su dolor y su soledad. Por esta práctica innovadora de

la técnica del lenguaje, Anna Ledwina relaciona la técnica durasiana con la de los surrealistas.

O bien el de Letitia Ilea, quien en “*Moderato cantabile – récit poétique*”, presenta la citada novela como la obra de Duras que responde mejor a la definición de relato poético, aportada por Jean-Yves Tadié en su libro *Le récit poétique*. Para ello, Ilea coteja el tratamiento que se hace en esta novela de los personajes, el espacio, el tiempo, la estructura, el mito y el estilo, con las condiciones que, según Tadié, debía reunir cada uno de estos elementos para que se pudiera hablar de relato poético.

El tercer capítulo, “Le rejet de tous les stéréotypes”, presenta trabajos como “Les stratégies de représentation de la scène de passion dans les textes de Marguerite Duras”, en el que Rafael Guijarro resalta el tratamiento tan particular otorgado al amor y al deseo en gran parte de la obra durasiana, en la que se renuncia a los estereotipos del discurso amoroso convencional, y se busca siempre la fusión de las nociones de pasión, dolor y muerte. La dificultad de formular esta amalgama de sentimientos sirviéndose sólo de los recursos de la lengua, queda patente, por ejemplo en la imposibilidad de los personajes durasianos de manifestar el deseo. Esto impulsa a la autora a recurrir a otras esferas de la expresión humana, más allá de lo lingüístico, a saber las imágenes cinematográficas y pictóricas, que supliendo el papel de la escritura, ayudan a Duras en su perpetuo afán por penetrar en lo visible para acceder así a lo invisible e inenarrable.

Si Antonella Lipscomb reflexionaba sobre el límite entre la confesión personal y la ficción en *L'Amant*, Francisco Cortés Vieco, en su artículo “Le souvenir érotique de Marguerite Duras : entre l'attachement de l'amant et le détachement de l'aimée”, aborda la subversión de los roles de género que propone Duras para esta novela –auténtica mirada retrospectiva a su experiencia de iniciación al sexo–. Alejándose de los clichés del discurso romántico y en clara ruptura ideológica con el patriarcado, que proclamaba el poder del hombre inductor y la sumisión de la mujer, incitada a las relaciones íntimas en contra de su voluntad, Duras, consciente de su autoridad como narradora y protagonista, impone la existencia de una víctima masculina y de una tirana femenina. Negándose a sublimar la pérdida de la virginidad, muestra a su heroína como dominadora, no sólo desde el punto de vista emocional, sino también erótico.

En el cuarto capítulo del libro, “Le savoir inné de Marguerite Duras: lectures psychanalytiques”, Dominique Corpelet, partiendo de la premisa de que el inconsciente tiene estructura de lenguaje y sólo puede descifrarse a partir de un discurso, analiza en su artículo “La voix du réel dans l'écriture du *Vice-consul*”, las manifestaciones de la voz generadas por las dos principales fuerzas actanciales de esta novela: la mendiga y el vicecónsul, los cuales encarnan respectivamente los dos espacios opuestos que se perfilan en la novela, a saber el de los indigentes y leprosos indios, por un lado, y el de la sociedad blanca insertada en la India, por otro. Corpelet pone de relie-

ve que si el vicecónsul queda excluido de todo diálogo posible con los demás, a causa de su habla ininteligible, es porque su voz está coartada por lo inenarrable de los crímenes que ha cometido en Lahore –disparar contra los leprosos en los jardines de Shalimar–. Los recursos de la lengua se revelan aquí insuficientes porque no hay palabras para expresar tanto horror. Asimismo, Corpelet apunta que esta dificultad para narrar lo inefable se traduce en el tono críptico que domina en la novela, en la que se comunica más por lo que se evoca o simboliza que por lo que se dice.

En el quinto capítulo, “Dans l’atelier d’une voix devenue oraculaire”, Kathryn Tremblay analiza en su artículo “Outside Inside Out: prémices à une étude de l’œuvre journalistique de Marguerite Duras”, la faceta periodística de Duras, a partir de ciertas crónicas publicadas en *France Observateur* entre 1957 y 1961, y que serán recopiladas más tarde en su libro *Outside* (1981). Concretamente, Tremblay tomará como objeto de estudio tres subgéneros de crónicas cultivados por Duras: sucesos, reportajes y entrevistas. Sobre las crónicas de sucesos, Tremblay resalta una característica muy particular común a todas ellas: tras el relato de un acontecimiento aparentemente aislado, subyace un trasfondo político o social de gran envergadura. En cuanto a los reportajes, se advierte que Duras deja que la escritora prevalezca sobre la periodista, al proyectar su manera de entender el mundo y permitir que afloren sus emociones. En lo que respecta a las entrevistas, Tremblay destaca el hecho de que, en la mayoría de los casos, los interrogados sean personas marginadas de la sociedad, lo que induce a pensar en una intencionalidad social por parte de Duras.

En el artículo “Comment le *groupe de la rue Saint-Benoît* a façonné la sensibilité politique de Marguerite Duras à l’altérité”, Maya Michaeli analiza en qué medida la pertenencia a este grupo –formado en su mayoría por antiguos miembros de la resistencia y por exafiliados o militantes del Partido Comunista francés– ha influido en las obras de Duras, especialmente en las de contenido político, escritas entre finales de los años sesenta y a lo largo de la década de los setenta, en las que la autora convierte historias individuales en muestras de diferentes tipos de alteridad. Michaeli resalta un afán por suscitar un sentimiento de responsabilidad colectiva ante determinadas tragedias, especialmente la del holocausto judío.

El sexto y último capítulo, “L’impact de *L’Amant* à l’étranger”, se abre con la comunicación de Krisztina Horváth, quien, con el convencimiento de que existe una marcada diferencia entre las psicologías masculina y femenina a la hora de escribir, reflexiona en “Traduire Duras. Écriture féminine et traduction littéraire”, sobre la importancia del sexo del traductor. Aborda los problemas derivados del choque de sensibilidades, cuando no se produce una total conexión entre el inconsciente del traductor con respecto al del autor. Presentando como ejemplos algunos fragmentos de *L’Amant*, junto a sus respectivas traducciones al húngaro, Horváth pone de relieve las diferencias entre el inconsciente del traductor y el de la autora, que se hacen especialmente patentes en los pasajes alusivos a la madre de Duras: mientras que en el

texto original la autora adopta una actitud crítica al hablar de su madre, en el texto traducido al húngaro el tono de reproche de la versión original se torna en protector, y la madre no es presentada como culpable sino como una víctima más. Si, como afirma Horváth, la literatura entraña en cierta manera un ajuste de cuentas, el traductor de *L'Amant* se erige aquí en deshacedor de agravios, suavizando las cuentas pendientes de Duras con su madre.

Li Zheng, en su artículo “Le ravissement de Duras. Critiques et études de l'écrivaine en Chine des années 80 à aujourd'hui”, analiza la recepción de la obra durasiana en China, desde comienzos de los años 80, cuando empiezan a traducirse sus novelas en este país, al que tantas referencias hizo la autora. Li Zheng divide su análisis en tres partes, correspondientes a los años 80, 90 y 2000 respectivamente. En la década de los 80, esta recepción tiene mucho que ver con los vínculos de la autora con el Nouveau roman francés, movimiento que había atraído la atención de los críticos chinos ya desde comienzos de los años sesenta. En cuanto al decenio de los 90, Li Zheng destaca el interés suscitado por el marcado carácter femenino de la obra de Duras, lo que propició estudios comparatistas que establecen paralelismos entre la autora francesa y las literatas chinas. Tras la muerte de la escritora, en 1996, la fase que comienza en el año 2000 está marcada por un fuerte interés por los estudios en profundidad sobre Duras, que se traduce en un notable aumento del número de trabajos de investigación académica, realizados desde distintos enfoques, entre los que destacan el psicoanalítico y el postcolonialista.

Para acercarnos todavía más a la figura de Marguerite Duras, el epílogo del libro transcribe una entrevista inédita realizada en 1990 por Dominique de Gasquet a Carlos d'Alessio, autor de las músicas de buena parte de las películas de Duras. Una de ellas es *India Song*, la cual constituye el asunto central de la conversación. Carlos d'Alessio destaca que compuso la música para esta película después de haber leído el texto, a partir de los sentimientos que la historia le iba suscitando, y asegura que el resultado hubiera sido totalmente distinto si Duras hubiera elegido cualquier otra música de la época, retomada a posteriori para la película.

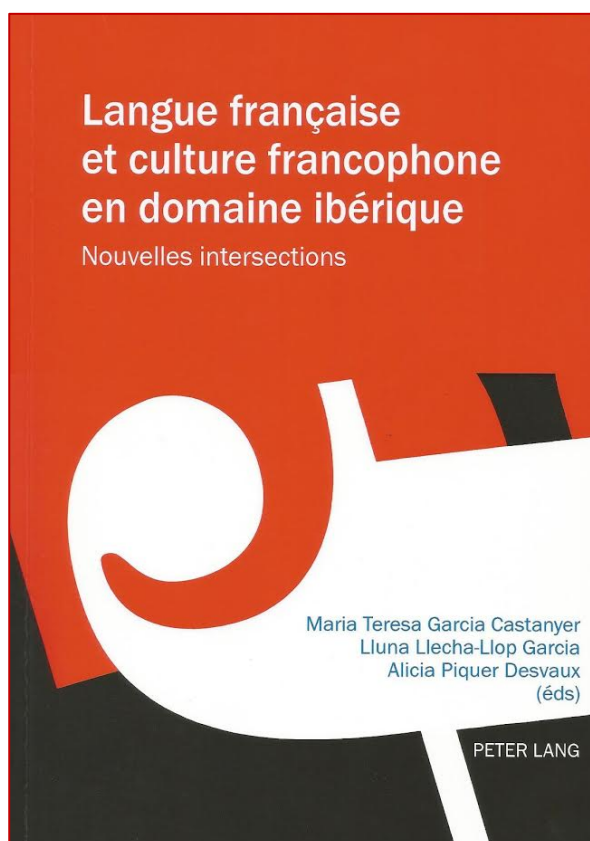
En definitiva, creemos que *L'écriture désirante: Marguerite Duras* es un libro de referencia obligada para todos aquellos interesados en visitar y redescubrir esta gran figura del panorama cultural del siglo XX. Puesto que todas las contribuciones que lo configuran constituyen un abanico de interesantes reflexiones, que abordan de lleno la complejidad de su labor creadora, dejando la puerta abierta a subsiguientes trabajos sobre aspectos tan sugestivos como la recepción de la obra durasiana, no sólo en el ámbito francófono, sino también en el resto del mundo.

Langue française, culture et littérature francophones : regards actuels entre enseignement et traduction*

Javier Suso López

Universidad de Granada

jsuso@ugr.es



Ce volume, publié à Peter Lang (Berne) grâce au travail éditorial de Maria Teresa García Castanyer (Université de Barcelone), Lluna Llecha-Llop Garcia (Université de Franche Comté) et Alicia Piquer Desvaux (Université de Barcelone), rassemble seize études portant sur les divers domaines où l'enseignement-apprentissage du FLE s'inscrit de nos jours : linguistique, traduction, culture, littérature. La variété des thématiques et des sujets abordés montre, d'un côté, la diversité des publics d'étudiants (futurs professeurs-chercheurs de langue et/ou de littérature françaises, traducteurs, médiateurs culturels, professionnels ayant besoin d'une formation en langues modernes...) auxquels sont confrontés les auteurs

* Au sujet de l'ouvrage édité par Maria Teresa García Castanyer, Lluna Llecha-Llop Garcia y Alicia Piquer Desvaux, *Langue française et culture francophone en domaine ibérique. Nouvelles intersections* (Bern, Peter Lang, 2016. 245 p., ISBN: 9783034324458).

dans leurs pratiques d'enseignants-chercheurs en Espagne et au Portugal au niveau universitaire ; de l'autre, le souci des auteurs de se tenir dans la modernité (autant du point de vue des technologies que des représentations idéologiques) et de proposer des réflexions renouvelées sur l'impact des nouvelles conceptions didactiques, des nouveaux outils, des modifications du contexte sociopolitique et culturel liées à la globalisation et à la nouvelle place de la francophonie dans le monde actuel.

Les thématiques et les sujets qui y sont abordées ne peuvent pas être catalogués en espaces clos et étanches : bien que les éditrices distribuent les contributions en trois parties (*Didactique de la langue : langue seconde et langue de spécialité ; Lexique, culture et traduction ; Didactique de l'interculturel et nouveaux dispositifs en ligne*), les approches mises en œuvre mettent en rapport constamment la confrontation du « savoir » d'une part aux modalités où il va être transmis à des étudiants réels, et, d'autre part, à la réalité où ce savoir va agir, c'est-à-dire à quoi il va leur servir ou ce qu'ils vont en faire. Ainsi, les contributions n'exposent pas des sujets de façon inhérente à eux-mêmes (l'interrogation, l'argot, du lexique, les expressions idiomatiques, les stéréotypes, le français juridique, le cinéma, la culture française, les blogs d'écrivains, la littérature québécoise...), mais plutôt elles proposent une manière d'aborder le sujet en question (renouvelé bien sûr dans sa perception) dans un contexte précis d'usage. C'est de que les éditrices du volume appellent à juste titre « Nouvelles intersections ».

Le relevé des titres des divers chapitres nous montre bien cette volonté de mettre en rapport des approches d'analyse complémentaires :

- Linguistique (grammaire : l'interrogation ; lexique : argot, champ sémantique des vêtements, expressions idiomatiques) et didactique. C'est le cas des articles de Maria dos Santos et Manuel José Silva, « L'interrogation en français chez des apprenants portugais » ; de M. Teresa Garcia Castanyer, « La *Gramàtica francesa* de Pompeu Fabra, valeur historique et valeur actuelle » ; d'Alicia Roffé, « Chanson et enseignement de l'argot [...] » ; de Fernande Ruiz Quemoun et M^a Ángeles Llorca Tonda, « Décodage et traduction d'expressions idiomatiques [...] » ; d'Ana Carranza Torrejón, « Los diálogos y nomenclaturas como fuente para la documentación del campo semántico de la indumentaria en el siglo XVII ».
- Nouvelles approches didactiques et nouvelles technologies : comment faire face à l'hétérogénéité des cours grâce à la technique d'un atelier de contes et d'une approche holistique de l'étudiant, Janina Espuny Monserrat, « Pour une homogénéisation du niveau [...] » ; bienfaits de l'usage des blogs quant à la formation et la créativité, Gloria Rios Guardiola, « El blog en la enseñanza del FLE » [...] » ; argot et chanson (article cité d'Alicia Roffé) également...

- Linguistique et culture : Mercedes Eurrutia Cavero, « L'oénotourisme : échanges lexiculturels français-espagnols ».
- Linguistique (FOS) et traduction (français juridique) : Maria da Conceição Varela, « Nouvelles tendances professionnelles [...] de l'enseignement/apprentissage du français juridique au Portugal en contexte universitaire ».
- Réflexions sur la compétence de traduction : traduction et linguistique ; traduction et négociation interlinguistique et interculturelle (Mónica Djian Charbit & Javier Vicente Pérez, « La aventura de la traducción o la traducción de una aventura » ; Mar García et Anne Robin, « Traduire la différence : *Aux États-Unis d'Afrique*, d'Abdourahman Waberi » ; Ana Teresa González Hernández, « Estrategias para el desarrollo de la competencia traductora »).
- Culture, approche interculturelle et didactique (Maria de Fátima Outeirinho, « Enseignement-apprentissage de la culture française et approche interculturelle » ; le cinéma (Emma Bahillo Sphonix-Rust, « Le cinéma en classe de FLE : une approche interculturelle ») ; les blogs d'écrivains et les revues en ligne (Brigitte Chapelain, « De nouvelles médiatisations de la littérature et de la critique littéraire francophones : les blogs d'écrivains et les revues en ligne ») ; la littérature québécoise (Liliana Voiculescu, « La littérature québécoise ou comment enseigner une identité [...] »).

Au-delà de cet ensemble divers de thèmes et de sujets précis, des réflexions et des propositions d'action sont formulées quant aux principales questions qui se posent aux enseignants-chercheurs des universités espagnoles et portugaises, et – nous dirions également – de partout dans le monde francophone : les représentations sur la culture francophone, la dimension culturelle de l'apprentissage linguistique, le défi de l'interculturel, la question identitaire, la place et le rôle de la littérature dans nos sociétés marquées par les nouvelles formes de la communication (réseaux sociaux et internet), l'apport des nouvelles technologies et les nouvelles techniques didactiques permettant de ne plus parler de transfert des connaissances mais de co-construction de compétences (langagières, médiatrices, traductrices)... Si ce volume a un mérite, c'est bien celui de nourrir le débat sur toutes ces questions qui définissent notre identité et notre réalité d'enseignants-chercheurs.

Présence, dialogue et actualité de Blaise Pascal*

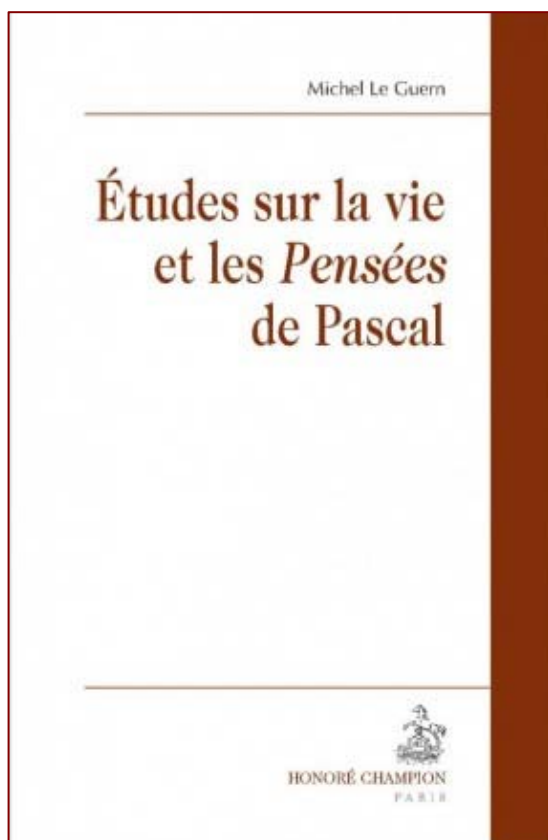
Jorge Juan Vega y Vega

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

jorgejuan.vega@ulpgc.es

En écrivant ma pensée, elle m'échappe quelquefois ; mais cela me fait souvenir de ma faiblesse que j'oublie à toute heure, ce qui m'instruit autant que ma pensée oubliée, car je ne tiens qu'à connaître mon néant.

Blaise Pascal (2000: 778).



La vingtaine d'études qui composent le présent volume rendent une magnifique *image* de l'œuvre de Pascal. Il s'agit pour la plupart de travaux actualisés proposant une vision d'ensemble sur l'un des plus brillants écrivains de France. Comme le dit le spécialiste, « Pascal est un homme prodigieux » (1998: xi). Ce recueil serait également une excellente occasion pour que de jeunes lecteurs de notre modernité puissent s'initier à une connaissance approfondie et très stimulante de l'auteur des *Pensées*. Michel Le Guern a consacré plus de temps de sa vie à l'étude de l'œuvre de Pascal que l'auteur lui-même n'avait mis pour la créer.

De prime abord, la prose de Le

* Au sujet de l'ouvrage de Michel Le Guern, *Études sur la vie et les Pensées de Pascal* (Paris, Honoré Champion, 2015, 268 p. ISBN : 978-2-7453-3096-3).

Guern traduit le goût du détail précis, de la correction lorsqu'elle s'avère nécessaire ou de l'ironie très subtile devant les rumeurs ou légendes concernant Pascal, comme ce fut le cas de l'accident du pont de Neuilly (10-17). La documentation proposée, l'envie d'exhaustivité dans la sobriété et d'une « analyse rigoureuse » (25), sont guidées par le souci de clarifier certains pans fragmentaires de la vie et l'œuvre de Pascal.

Le « on » que l'on lit sur ces pages est la plupart du temps celui du chercheur, érudit, et savant. Le « je » y est plutôt celui de l'auteur, l'écrivain, l'éditeur. Le clivage entre les deux n'est guère aisé, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on pense que Pascal – comme Le Guern le précise en détail (41, 83, 203, 245) –, a vécu intensément l'expérience du *dédoublement*. En effet, « Pascal a besoin de cet autre lui-même » (200), d'où les célèbres pseudonymes en anagramme avec lesquels apparaissent certains de ses travaux :

Les manières d'écrire de Pascal sont diverses, tout comme ses signatures. Louis de Montalte pour les *Provinciales*, Amos Dettonville pour les écrits sur la roulette, Salomon de Tultie pour l'Apologie de la religion chrétienne, dont les *Pensées* contiennent les notes préparatoires et les premières esquisses de rédaction (237).

Mais ces doubles ne séparent pas, ils réunissent. Au lieu de couper la vie de Pascal, comme le fit sa sœur Gilberte (et la tradition), « en deux parties, une première partie consacrée aux sciences, et une seconde partie consacrée exclusivement à la religion » (19), Le Guern nous montre une transition, ascensionnelle sinon ascétique, aux cours de laquelle l'évolution vitale de Pascal, que ces trois doubles de l'auteur personnifient si clairement, se présente comme un cheminement spirituel de perfection. Ce sont les « trois ordres » (233) : *l'ordre des corps*, *l'ordre des esprits*, et *l'ordre de la charité*, qui ne s'excluent pas entre eux mais qui se succèdent les uns les autres par des distances pourtant « infinies » :

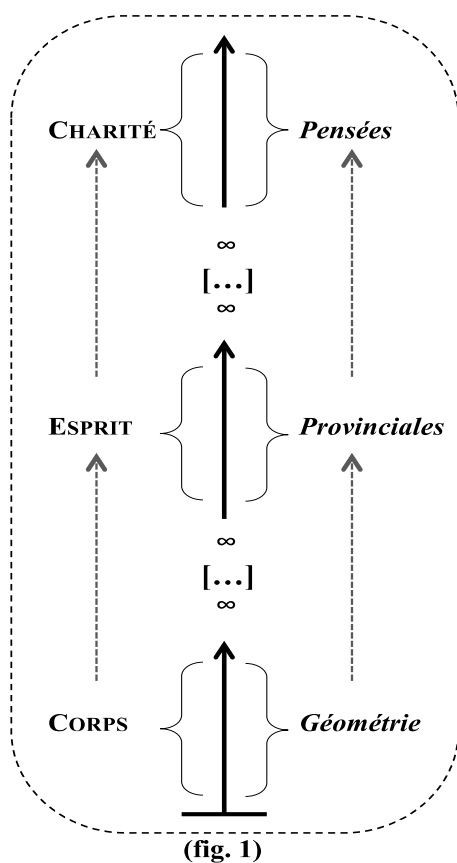
La distance infinie des corps aux esprits figure la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité, car elle est surnaturelle [...] Tous les corps, le firmament, les étoiles, la terre et ses royaumes, ne valent pas le moindre des esprits. Car il connaît tout cela, et soi, et les corps rien. Tous les corps ensemble et tous les esprits ensemble et toutes leurs productions ne valent pas le moindre mouvement de charité. Cela est d'un ordre infiniment plus élevé... (Pascal, 2000: 648-650).

En tant que mathématicien, polémiste et apologiste, Pascal réunit, en les parcourant vitalemment, ces trois ordres. « Pascal porte un nouveau regard sur la science, parce qu'il la replace dans l'ordre de la charité » (41) ; « L'ordre de la charité n'exclut pas l'ordre des corps et l'ordre des esprits : il les englobe » (44). C'est de l'union *efficace* et *dynamique* des écrits de géométrie, de l'éloquente persuasion des *Provinciales*, et des sublimes hauteurs des *Pensées*, que l'on arrive à une conception verticalement spirituelle de Blaise Pascal (fig. 1).

Or, le moyen qui assure la transition entre ces « degrés » de l'itinéraire spirituel est justement le *langage*, la langue de Pascal. C'est en cela que l'auteur des *Provinciales* est absolument digne de figurer parmi les plus « grands génies » (23). Ce langage n'est tel que dans la mesure où il sert *l'autre*. En cela, il faut reconnaître la modernité et la pérennité de Pascal : « ...pour Pascal, le moi n'existe que par rapport à l'autre » (76). Là nous apprécions la décisive empreinte que Pascal laisse dans le *Traité de l'argumentation* de Perelman et Olbrechts-Tyteca, ou dans les développements de la Pragmatique. La vocation littéraire de Pascal est donc foncièrement polyphonique : « Pascal est plus à l'aise quand il écrit pour quelqu'un d'autre [...] Pascal

[...] n'a été que le secrétaire de son double » (205-206). Il engage sa plume dans la défense des causes (scientifiques, polémiques ou spirituelles) qu'il croit *dignes*, au sens le plus sublime et charitable de l'adjectif.

Pourtant, il n'est pas paradoxal d'affirmer que « Pascal ne faisait pas de littérature – ce que nous appelons aujourd'hui littérature, et que l'époque classique désignait plutôt par le nom de *belles lettres* –... » (193). De façon générale, « Pascal écrit pour persuader : ses intentions relèvent sans doute de la rhétorique, certainement pas de la littérature. Il produit des textes utilitaires : pour lui, le texte ne vaut que par un objectif à atteindre » (194). En ce sens, Pascal n'est pas Proust, l'auteur d'une œuvre où excelle un éblouissant univers esthétique. En principe moins sensible à la beauté des formes, la démarche pascalienne est éminemment *rhétorique* : « chez Pascal, le plaisir de la métaphore ne compte guère, par rapport à son



efficacité » (227). Ce qui n'empêche pas, bien au contraire, « une constante attention critique au langage » (214), « un contrôle attentif de son propre langage » (219).

Voilà pourquoi « la même idée reçoit chez le géomètre et chez l'apologiste des formulations différentes » (245). En fait, l'essentiel n'est pas la formulation mais la *même idée* ; et derrière elle, l'argument qui portera à la conviction et à la persuasion. En paraphrasant Jean Mesnard, qu'il cite, Le Guern nous rappelle brillamment que « Pascal "n'a jamais jugé moins important de persuader que de démontrer" » (219). C'était sa propre expérience en tant qu'homme de science et profond croyant : « Les hommes de science, même convertis, ne se pressent guère de crier au miracle » (49). Au contraire, leur sérieux et leur *bonne foi* ont besoin de preuves concluantes et de réflexions puisque, dans tous les domaines de connaissance, « Ce sont les clartés qui sont persuasives, non les obscurités » (158). Et c'est bel et bien cette harmonie entre science et foi que réussit Pascal :

Dans le respect de l'autonomie de leurs domaines respectifs, la science et la religion doivent également occuper la réflexion du savant chrétien qui se fonde d'un côté sur le raisonnement et l'expérience, et de l'autre sur l'autorité de la Révélation (41).

C'est donc dans cette profonde efficacité du langage rhétorique que l'autre, le lecteur, joue le rôle essentiel : « Un argument n'est pas persuasif en soi, il l'est par rapport au destinataire » (153). Grâce à cette *Pragmatique*, i.e. grâce à cette « mise en place du destinataire dans la construction de l'énonciation » (164), Pascal est un moderne. En effet, « Les arguments démonstratifs sont ceux qui font sortir le lecteur du doute » (157), autrement dit, « l'argument inefficace est non seulement inutile, il est nuisible, car il nuit à l'entreprise de persuasion » (159). Voilà pourquoi, pour l'auteur de *De l'esprit géométrique* (2000: 154-170) et *De l'art de persuader* (2000: 171-182), les arguments, et les agréments, de la rhétorique sont aussi décisifs. Qui plus est, « Pour Pascal, la charité est plus une inférence qu'un mot » (113). Tant et si bien que le professeur Le Guern a défini l'ensemble de l'œuvre de Pascal comme « le plus beau recueil d'enthymèmes que je connaisse »¹.

Et la boucle vient se boucler sans contradiction :

Il n'y a pas de littérature sans un certain plaisir. Mais le plaisir qui importe est celui du lecteur. Si on lit encore les *Provinciales*, ce n'est pas parce qu'on se préoccupe du sort d'Arnauld jugé par la Sorbonne, mais à cause du plaisir que donne la virtuosité de l'auteur (195).

En sollicitant, donc, « la collaboration du lecteur dans la recherche de la vérité » (164), le virtuose Pascal a su joindre l'utile à l'agréable, ce qui est le propre de la

¹ C'est en ces termes précis que Michel Le Guern nous dédicait son édition des *Œuvres complètes* de Pascal (Col. Pléiade). Dans ce contexte, nous insistions sur l'importance de l'adjectif utilisé : *beau*.

rhétorique, de telle sorte que, ce qui était des propos plutôt utilitaires à son époque est devenu avec le temps sublime Littérature. En effet, conclut Michel Le Guern (1987: 12) dans sa préface aux *Provinciales*, « la littérature est, dans notre culture, le lieu où rhétorique et poétique sont indissociablement mêlées ».

Il y a quelques années, nous avons posé personnellement la question, à notre avis cruciale, pour un chercheur : – *Pourquoi Pascal ? Qu'est-ce qui vous a attiré chez lui ? Qu'est-ce qui le rend unique ?* Après un profond silence², la réponse a été éblouissante : – *La conciliation des contraires...* Ceci s'explique ici. Tout d'abord, il n'est pas un hasard que ce chapitre crucial de la pensée pascalienne, *La conciliation des contraires*, apparaisse juste au milieu *physique* du volume (125-141). Avec une clarté qui émerveille, Le Guern s'attèle ensuite à nous expliquer la génialité de Pascal. En effet, c'est sur des réflexions portant sur la géométrie projective à propos de cônes – « La circonférence du cercle qui est à la base du cône recevra diverses images selon qu'on fera varier le plan du tableau » (136) –, que l'auteur des *Pensées* n'établit rien de moins qu'une *morale pour la résolution des conflits*. En voici l'acheminement :

La validité d'une des images n'exclut pas les autres. La certitude d'une vérité ne permet pas d'exclure toute autre vérité concurrente ou complémentaire [...] La recherche d'une vérité totale passe par la conciliation des contraires [...] Chacun des points de vue est légitime, à condition qu'il ne se considère comme le seul légitime [...] On ne se trompe que parce qu'on ne voit pas tous les côtés. C'est sur ce principe que Pascal établit sa méthode de persuasion [...] Il faut reconnaître ce qu'il y a de vrai dans les paroles de l'autre, fût-il un adversaire [...] l'erreur est dans l'exclusion de l'opinion contraire (136-139-140).

Voilà ce que, de nos jours, nos hommes politiques ont – semble-t-il – tant de mal à mettre en pratique, peut-être parce qu'ils ne sont pas suffisamment géomètres... En fait, chez Pascal l'espace est symbolique. Comme le souligne Le Guern, « Pascal est d'abord géomètre. Il a tout naturellement tendance à se représenter spatialement les relations et les entités abstraites » (229). Pourtant, « il ne confond pas les espaces et leur perception » (236), ce qui est également crucial. C'est cette plasticité du géomètre qui, tenant compte des trois ordres illustrés plus haut (fig. 1), permet d'établir les analogies nécessaires vers le social et le spirituel. Voici donc le génie, l'originalité, et la *modernité* de Pascal :

Ce n'est pas parce que mon interlocuteur pense autrement que moi qu'il a tort : il faut examiner en quoi il a raison. La recherche de la vérité ne peut pas se faire à partir d'un seul point de vue. Elle doit passer par la conciliation des contraires. Ainsi

² « Seul le silence peut dire l'indicible. La tradition rhétorique voyait dans le silence une expression du sublime... » (Le Guern, 2008: 42).

naît la dialectique moderne, qui dans sa version la plus épurée s'oppose diamétralement à toute intolérance (44).

C'est donc ainsi que la notion géométrique de *perspective* est devenue synonyme d'opinion, *point de vue*. Voilà ce qu'il faut chercher à concilier...

La prise en compte de la contradiction conduit à rechercher la conciliation des contraires, par l'adoption d'un point de vue à partir duquel les propositions apparemment contraires deviennent conciliables [...] La méthode pascalienne de conciliation des contraires est apparentée à la géométrie projective : il faut chercher le point de vue à partir duquel les contradictions sont résolues (129-133).

Le dernier chapitre du volume, véritable cerise sur le gâteau, nous est offert par le stylisticien et professeur de stylistique. Il s'agit de la conception, ô combien nuancée et précise, des styles chez un auteur qui, disions-nous, ne semblait pas très porté sur la beauté de la langue... C'est que, une fois de plus, la forme de la langue (esthétique ou poétique) est chez Pascal au service du fond (persuasif et rhétorique) visé.

L'auteur contemple le style de Pascal selon une double approche : le *style d'écriture* et le *style de pensée*. D'une part, pour ce qui est du *style d'écriture*, les diverses manières d'écrire et les divers doubles qu'utilise Pascal pour s'exprimer « présentent pourtant des traits communs : la recherche de la concision et le refus d'éviter les répétitions » (237). Tantôt la répétition chez Pascal est « consciente et volontaire » (237), tantôt « la recherche de la concision est évidente » (239). D'autre part, pour les *styles de pensée* on constate « la fréquence élevée des négations et des antithèses » (241). L'antithèse étant « à la fois un fait de style et un procédé d'argumentation » (241), alors que « la progression dans la connaissance et la progression dans l'argumentation qui vise à transmettre cette connaissance se font de préférence par un enchaînement de négations [...] Cette primauté accordée à la connaissance négative est un aspect permanent de la pensée de Pascal » (244).

Outre ces deux natures du style chez Pascal, notre auteur présente également les caractéristiques propres aux divers « tons » des personnages-doubles introduits dans les différents écrits :

Le polémiste, le mathématicien et l'apologiste ont chacun leur style. Amos Dettonville évite les phrases interrogatives, dont se servent abondamment Louis de Montalte et Salomon de Tullie. Il évite soigneusement les métaphores, dans des pages strictement contemporaines des fragments des *Pensées* les plus foisonnantes en images (245).

Ces différences de style et d'approche « s'expliquent par le désir de construire l'image de l'auteur la plus favorable à l'effet recherché pour chaque texte » (255). Or

cette recherche stylistique réussit : elle « implique le lecteur » (252). En définitive, « Pascal bannit la métaphore des écrits scientifiques ; il en fait un usage abondant dans les *Pensées*. Malgré les apparences, il n’y a pas incohérence dans l’attitude de Pascal [...] Une telle distinction ne doit pas surprendre chez celui qui a opposé l’esprit de géométrie et l’esprit de finesse » (256) ; distinction dont nous avons tant à apprendre.

En lisant certains passages de ce volume, nous sont revenus à l’esprit, immédiatement et avec joie insolite, de lointains cours de stylistique, ou de rhétorique et argumentation où, pour la première fois, nous avons entendu presque littéralement quelques-unes des explications que nous lisons ici. Par exemple, celle de la distinction entre la « métaphore au sens strict » et « la métaphore proportionnelle » (216-217), ce que l’auteur de la *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, appelle le « symbole »³. Et dans ce retour de l’âge, ce ne sont pas seulement les expressions qui réapparaissent, mais aussi – et surtout, peut-être – la profondeur, l’exhaustivité et cette empathique clairvoyance dans les méthodes utilisées pour expliquer tel ou tel concept obscur, tel ou tel phénomène discursif ambigu ou incertain. Effort très salutaire toujours car, « avant d’aborder les idées, il convient de regarder les mots » (125). Recherche donc de la *transparence* dans les termes et dans les pensées. L’exégèse est certainement une lumière et vice-versa...

Ce livre, comme l’œuvre tout entière de Pascal, ne peut être qu’une invitation à la lecture, celle qui mériteraient tout particulièrement les nouvelles générations, une lecture qui se voudrait intéressante, attentive, exigeante. « En fait, c’est Pascal qui est exigeant. Les *Pensées* sont les papiers d’un mort ; ce qu’on y trouve, ce n’est pas un système, mais un homme, dont la pensée, toujours vivante, oblige le lecteur à la prolonger » (147). Prolonger la pensée par la lecture ! De sorte que le lecteur, notre jeune lecteur, celui que nous encourageons dans les salles de cours, soit toujours le véritable héros, le protagoniste-destinataire de sa propre recherche de la vérité...

Comme le disait Le Guern à propos de Gabriel García Márquez, « c’est toujours chez les grands qu’on trouve les meilleures choses ». En effet, l’histoire recommence :

Les textes de Pascal ne sont pas seulement des témoins du passé. Ce qui fait leur prix, c’est le maintien d’une présence, un je ne sais quoi, qu’on pourrait peut-être chercher à exprimer en disant que la rencontre du lecteur avec ses écrits établit un véri-

³ Le Guern (1972: 39-51). Étant donné l’importance en linguistique et le retentissement académique qu’a eu ce texte (y compris à l’étranger : cf. *La metáfora y la metonimia*, trad. Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. 1973), et devant l’impossibilité de refaire une deuxième version papier, augmentée ou modifiée, le livre est désormais disponible sur internet à l’adresse : <http://www.revue-texto.net/Parutions/LeGuern/LeGuern.html>. Sur cette distinction cruciale, les spécialistes en traduction en particulier auraient grand intérêt à consulter également Le Guern (2007, 17-24).

table dialogue, quelquefois difficile, toujours actuel (Pascal, 1998: xxxii).

Après la mort des êtres... disait Proust. Ce volume d'études, l'un des derniers textes que nous ait laissés Michel Le Guern, est donc l'une parmi les plus belles manières que nous puissions avoir de poursuivre le chemin en sa compagnie, en ne perdant de vue, ni la perspective, ni l'ombre bienveillante que projette cette si généreuse et bénéfique proximité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- LE GUERN, Michel (1972): *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.
- LE GUERN, Michel (1973): *La metáfora y la metonimia*. Trad. Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid, Cátedra.
- LE GUERN, Michel (1987): « Préface », in B. Pascal, *Les Provinciales*. Paris, Gallimard, col. Folio, 7-18.
- LE GUERN, Michel (1998): « Introduction », in B. Pascal, *Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, X-XXXII.
- LE GUERN, Michel (éd.) (1998): B. Pascal, *Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade.
- LE GUERN, Michel (éd.) (2000): B. Pascal, *Œuvres complètes II*. Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade.
- LE GUERN, Michel (2007): « Métaphore et image », *Lumière & Vie* 275, 17-24.
- LE GUERN, Michel (2008): « Sur le silence », *Littérature* 149, 38-44.